

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

DISERTAČNÍ PRÁCE

Logické aspekty literárního prostoru v próze

Školitel: prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.

Autorka: Mgr. Helena Dvořáková

Studijní obor: Teorie a dějiny novější české literatury

Ročník: 5.

Prohlašuji, že jsem autorkou této kvalifikační práce a že jsem ji vypracovala pouze s použitím pramenů, literatury a elektronických zdrojů uvedených v seznamu použitých zdrojů.

V Českých Budějovicích dne 2. 3. 2023

Mgr. Helena Dvořáková

.....

Anotace

Předkládaná disertační práce obsahuje zamyšlení nad problematikou prostoru ve vztahu k literárnímu textu. Jejím cílem je představit přístup, který přinese nové podněty pro interpretaci prozaických textů. Vychází z teorie řečových aktů a pojímá literární text jakožto promluvu, jež je součástí určité komunikační situace. K literárnímu prostoru se zde přistupuje jako k abstraktnímu logickému prostoru a při jeho analýze je pozornost soustředěna na možnosti řeči v kontextu literatury.

V první části práce jsou představeny klíčové pojmy: *literatura*, *řečový akt*, *kvazi objekt*, *prostor* a *logická soudržnost*. Každý z nich je nahlédnut z několika možných úhlů pohledu, posléze je vztažen k literární vědě a je vymezen způsob jeho užívání v této práci. Na základě pojmového aparátu je navržena metodologie, resp. východisko analýzy textového materiálu. Druhou část práce tvoří čtyři případové studie, v nichž jsou ukázány konkrétní možnosti analýzy logických aspektů prostoru literárního textu. Studie se primárně zaměřují na možnosti jazykového vyjádření vzájemných vztahů mezi dvěma prvky textu – postavami a místy.

Klíčová slova: inference, institucionální fakt, koherence, komunikace, kontext, konzistence, kvazi objekt, literatura, logika, mluvčí, prostor, řečový akt, triangulace

Abstract

The presented doctoral thesis is a reflection on the issue of space in relation to the literary text. Its aim is to present an approach that will bring new impulses for the interpretation of prose texts. It is based on the speech act theory, and thus conceives the literary text as an utterance that is part of a certain communicative situation. We approach literary space as an abstract logical space and in analysing it we focus on the possibilities of speech in the context of literature.

The first part of the thesis introduces the key concepts: *literature*, *speech act*, *quasi-object*, *space* and *logical coherence*. Each of them is viewed from several possible perspectives, then related to literary science, and the way it is used in this thesis is defined. On the basis of the conceptual apparatus, a methodology or starting point for the analysis of the textual material is proposed. The second part of the thesis consists of four case studies in which specific possibilities of analysing logical aspects of the space of a literary text are shown. The studies primarily focus on the possibilities of linguistic expression of interrelations between two elements of the text – characters and places.

Keywords: coherence, communication, consistency, context, inference, institutional fact, literature, logic, quasi-object, space, speaker, speech act, triangulation

Na tomto místě bych chtěla poděkovat svému školiteli, prof. PaedDr. Vladimíru Papouškovi, CSc., za odborné vedení, cenné rady a důvěru, kterou do mé práce od počátku vkládal. Dále bych ráda poděkovala Mgr. Štěpánu Kubalíkovi, Ph.D., za odbornou konzultaci na téma *prostor*.

Velké poděkování patří mé dceři Anežce, která stála (či ležela) po mém boku po celou dobu psaní disertační práce a podporovala mne svým specifickým způsobem. Za vytrvalou podporu děkuji své rodině – obzvláště svému manželovi – a kolegům, kteří se mnou neúnavně diskutovali na únavná témata.

Obsah

Seznam zkratk	8
Úvod.....	9
1 Metoda	13
1.1 Pojetí pojmů	14
1.1.1 Literatura.....	14
1.1.2 Řečový akt	31
1.1.3 Kvazi objekt.....	42
1.1.4 Prostor.....	52
1.1.5 Logická soudržnost	69
1.2 Metoda analýzy	76
1.2.1 Ad Pojetí pojmů.....	76
1.2.2 Použití pojmů.....	79
2 Případové studie.....	81
2.1 Oslovení z tmy	83
2.1.1 Orientovaný prostor	83
2.1.2 Multisensorialita	91
2.1.3 Charakterizace postavy („Muž za mnou“).....	98
2.1.4 Logické vazby.....	102
2.1.5 Shrnutí.....	110
2.2 Santa Lucia.....	112
2.2.1 Smyslová orientace	113
2.2.2 Cesty	129
2.2.3 Vztah pozorujícího subjektu a pozorovaného objektu.....	141
2.2.4 Čtvero zobrazení Prahy.....	147
2.2.5 Shrnutí.....	158

2.3 Plochozemě	160
2.3.1 Geometrická alegorie.....	161
2.3.2 Román mnoha dimenzí	167
2.3.3 Smyslová orientace v n dimenzích	173
2.3.4 Dialogická povaha textu	180
2.3.5 Shrnutí.....	188
2.4 Jáma a kyvadlo	190
2.4.1 Multisensorialita	190
2.4.2 Pohyb a staticčnost	195
2.4.3 Logické myšlení.....	200
2.4.4 Shrnutí.....	203
Závěr	205
Zdroje.....	209
Primární literatura	209
Sekundární literatura	209
Elektronické zdroje	214
Audio dokumenty.....	216

Seznam zkratk

NASCS	Nový akademický slovník cizích slov
NESČ	Nový encyklopedický slovník češtiny
SEP	The Stanford Encyclopedia of Philosophy
SSČ	Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost

Úvod

Literární prostor je metaforou. Používá se pro označení oblasti lidské činnosti, literárního diskursu (řeči v literatuře a řeči o literatuře), ale také pro označení souhrnu literárních textů, či fyzické podoby jediného textu, nebo pro označení jednoho z aspektů fikčního světa díla. Ve většině případů tedy literární prostor cosi zahrnuje. Představuje pole, na kterém (či nádobu, ve které) se něco vyskytuje nebo může vyskytovat.

Maurice Blanchot vydal knihu s názvem *Literární prostor* (*L'Espace littéraire*, 1955). Pojednává zde o řeči a o způsobu její existence v literárním díle. Toto pojednání využívá metod konverzační filosofie, a proto není naší převážně analytické práci příliš blízké.¹ Co považujeme za inspirativní, je přístup k literárnímu prostoru jako k prostoru možnosti realizace řeči (abstraktní řeč bez počátku a bez konce se vyjevuje skrze konkrétní text).² Modelovat určitý potenciál jako pole možností či prostor pro jejich realizaci pokládáme za užitečnou metaforu. Její názornost může činit teoretické úvahy přístupnějšími a srozumitelnějšími. Na druhou stranu může ovšem také zastříit fakt, že původní předmět těchto úvah není s prostorem, ve smyslu rozprostraněnosti určitých dimenzí, totožný. Běžně se totiž setkáváme s užitím pojmu *prostor* pro aspekty vzdálenosti, velikosti apod. Prostor literárního díla je např. chápán jako místa reprezentovaná v textu, vzájemná poloha těchto míst a rovněž vzájemná poloha objektů a literárních postav mezi nimi se pohybujících. Literární geografii, poetiku míst a podobné výzkumné tendence považujeme za přínosné, avšak zde se jimi zabývat nebudeme a zaměříme svou pozornost na literární prostor v abstraktnější rovině – prostor realizace řečových gest a prostor realizace určitých záměrů skrze tato gesta.

V této práci se soustředíme na literární prostor v próze. Zúžili jsme oblast svého zájmu na prózu ne proto, že by zkoumání prostoru v poezii či dramatu bylo méně zajímavé (o opaku nás přesvědčují např. Miroslav Červenka v díle *Fikční světy lyriky* [2003] nebo Marie Kubínová v knize *Časoprostor lyriky* [2020]), nýbrž z pragmatických důvodů. Vymezili jsme předmět zkoumání adekvátní rozsahu disertační práce a ponechali jsme možnost rozboru logických aspektů prostoru v poezii (ať už lyrické, či epické) a dramatu pro budoucí výzkum.

¹ Rozlišení filosofických linií na analytickou a konverzační (jinak též „kontinentální“) předkládá Rorty (2012).

² Viz Blanchot (1999).

Zabýváme-li se možnostmi řeči, případně možnostmi komunikace v literárním textu (či skrze literární text), pak jsou jedním z předmětů našeho výzkumu logické vazby mezi výpověďmi. Zajímá nás sémantická koherence promluv, vyvozování informací, kontextualita apod. Na literární text pohlížíme jako na promluvu sestávající z dílčích výpovědí, tedy řečových aktů. Jednotlivé akty nezkoumáme izolovaně, nýbrž jako součást systému – jednak na úrovni literárního textu, jednak na úrovni literatury jakožto pomyslného celku.³ Náš pohled na literaturu není jednoznačný, připomíná spíše kubistickou syntézu, jež ve výsledku přináší více než kterýkoli náhled z pevně daného stanoviska. Nevýhodou tohoto přístupu je zdánlivá pojmová neukotvenost. Všimněme si však, že pečlivé ohledání každého centrálního pojmu (jako je *literatura* či *prostor*) přináší možnost hovořit o něm pomocí metafor, aniž bychom se vzdali srozumitelnosti.⁴ Snažíme se postihnout vždy několik různých úhlů pohledu a následně v závěru každé z dílčích kapitol uvádíme, jakým způsobem daný pojem využíváme v této disertační práci. Zohlednění více přístupů, z nichž se každý zaměřuje na jiné aspekty téže problematiky, považujeme za přínosné. Z každého střetu pohledů lze čerpat nové podněty. Zasazením pojmu zavedeného v jednom diskursu do nového kontextu můžeme získat nové poznatky o předmětu, jenž se v jedné vědní oblasti zdál být již prozkoumán vyčerpávajícím způsobem.

O co v této disertační práci usilujeme? Chceme zvolit takovou startovní pozici, z níž lze vycházet při interpretaci prozaického textu, která by umožňovala dostatečnou interpretační volnost a zároveň nabízela dostatečnou oporu v podobě analytického aparátu. Nestanovujeme přesný způsob interpretace textu, neuvádíme žádný postup. Snažíme se určit výchozí bod a počáteční úhel pohledu, jímž budeme na prozaický text nahlížet, pozorovat jej a sledovat, kam nás tento text samotný zavede. Naše práce je primárně textocentrická, ovšem s nejrůznějšími přesahy. Poněkud stranou necháváme literárněhistorický pohled, neboť jej uznáváme jako jednu z možných metod analýzy textu, avšak nikoli výlučnou.⁵ Zajímá nás především, jakými prostředky text komunikuje se svými čtenáři, přičemž tito čtenáři mohou být nepoučení, v různé míře

³ Kontext, v němž řečový akt zkoumáme, bychom mohli dále rozšiřovat a obohacovat – např. o sociokulturní oblast. Otázkou relevantního kontextu pro interpretaci literárního textu se budeme podrobněji zabývat dále (viz kapitolu 1.1.1.5 Literatura jako kontext).

⁴ Jelikož se inspirujeme tradicí analytické filosofie, jejímž signifikantním prvkem je jasnost vyjadřování (viz např. Glüer-Pagin 2001: 48), záleží nám na přesnosti. Používáme-li určitý termín, raději jej několikrát opakujeme, než abychom použili vzletné opisy. Upřednostňujeme jasnost nad barvitostí vyjadřování.

⁵ Viz kapitolu 1.1.1.5 Literatura jako kontext.

neznalí historických či literárních kontextů. Snažíme se nepředpokládat privilegovanost hlediska literárního vědce, ačkoli tato pozice je nám vlastní a nelze od ní zcela abstrahovat.

V kapitole 1.1 Pojetí pojmů nabízíme určitou množinu vzájemně souvisejících pojmů. Některým se věnujeme podrobně, posuzujeme jejich validitu pro literárněvědné zkoumání, zatímco jiné pouze zmiňujeme s odkazem na jejich slovníkovou definici či na konkrétní způsob užívání určitou autoritou. Na těchto stránkách nelze věnovat všem pojmům stejně důkladnou pozornost, neboť jedna problematika generuje další a oblast, již bychom si přáli postihnout, je nedozírná. Jsme si vědomi rizika, že náš postup nebude vyhovovat každému. Na první pohled může první část metodologické kapitoly působit roztržštěně, my ji však vnímáme jako skládačku, jejíž dílky do sebe pasují ne jedním, ale několika možnými způsoby. Možnost přeskupování a vzájemného propojování jednotlivých konceptů nám otevírá manipulační prostor a neomezuje nás na rigidní uniformitu axiomatické teorie, to vše ovšem za cenu oslabení jednoznačnosti přístupu k textu a k jeho jednotlivým prvkům.

V kapitole 1.2 Metoda analýzy nabízíme určitou množinu aspektů hodných pozornosti při analýze literárního prostoru (jak jej navrhujeme chápat v kapitole 1.1.4.3 Logické aspekty literárního prostoru). Tyto aspekty si nečiní nárok být význačnějšími nežli jiné aspekty zde opomíjené. Jedná se pouze o určitý výběr poměrně ucelené množiny prvků sledovaných v konkrétních případových studiích.

Čtyři studie tvořící část 2 Případové studie nejsou modelovými příklady, na nichž lze demonstrovat cosi univerzálně platného. Nelze pomocí nich ověřit správnost nějakého daného postupu, a to již proto, že – jak jsme zdůraznili výše – žádný přesný postup nabídnout nechceme. Tyto případové studie nám slouží jako ukázka možnosti praktického využití pojmového aparátu, o němž teoreticky pojednáváme v první části práce. Slouží jako ukázka toho, kam může konkrétní text zavést konkrétního interpreta. Ačkoli u všech čtyř analyzovaných textů sledujeme podobné aspekty, bereme ohled na individualitu každého textu, a proto se v jedné studii soustředíme více na určité vztahy, zatímco ve druhé studii na vztahy jiné.

Výhodu navrhované metody analýzy spatřujeme v tom, že ji na rozdíl od pevně stanoveného způsobu interpretace lze uplatnit na velmi široké spektrum textů. Vyhneme-li se kategorizaci prvků literárních textů a formalizaci způsobu jejich zkoumání a zároveň si podržíme jasně vymezený pojmový aparát, jehož užití vždy přizpůsobíme interpretační situaci, pak získáme jak interpretační volnost, tak oporu pro logickou argumentaci, a tedy prostředek legitimizace své interpretace.

1 Metoda

V kapitole 1.1 Pojetí pojmů představíme teoretické pozadí, z něhož při svém výzkumu vycházíme. Zvolili jsme několik základních pojmů, s nimiž budeme pracovat v případových studiích. Začneme zeširoka ohledáváním pojmu *literatura* a budeme postupovat přes *teorii řečových aktů* k tzv. *kvazi objektům* a jejich roli v literatuře. Pokusíme se uchopit pojmy *prostor* a *literární prostor*, a jelikož bude jejich pojetí směřovat k logické rovině diskursu, zaměříme se dále na logickou soudržnost (*koherenci, konzistenci, potažmo otázku racionality*). S těmito pojmy bývá zacházeno v různých vědních oborech odlišně, a proto je třeba jejich užívání před začátkem vlastní analýzy jasně vymezit. Naším záměrem je u každého pojmu (nebo skupiny pojmů) zohlednit více přístupů, ať už jednotlivých vědců, či komplexně pojatých teoretických směrů. K některému z nich inklinujeme více než k jiným, a proto v případových studiích daný pojem užíváme právě jedním způsobem, není-li uvedeno jinak.

V kapitole 1.2 Metoda analýzy blíže určíme startovní pozici, na niž se situujeme, a směr, jímž se bude náš výzkum ubírat. Zdůrazníme, že se nepokoušíme o stanovení pevně danéhoustru, jinými slovy předpřipravené šablony použitelné pro každou interpretaci prozaického textu. Hledáme spíše počáteční úhel pohledu, jak na sledované aspekty textu nahlédnout, aby nám odhalil co nejvíce ze svého potenciálu. Hledáme zdroje iniciace komunikace mezi literárním textem a jeho recipientem.

1.1 Pojetí pojmů

1.1.1 Literatura

Na úvod představíme svůj přístup k literatuře, který je pluralistický. To znamená, že akceptujeme různé metafory, pomocí nichž lze o literatuře mluvit, a přisuzujeme jim stejnou váhu, stejnou legitimitu. Entity a mechanismy skryté pod pojmem *literatura* můžeme totiž chápat různě a obzvláště záleží na tom, které konkrétní aspekty analyzujeme a k čemu své bádání vztahujeme. Ve své práci zohledňujeme pět různých, ač úzce souvisejících charakterizací literatury: 1) institucionální fakt (cosi reálně existujícího na základě společenské dohody); 2) hra (lidskou činnost řízenou pravidly); 3) komunikace (kontakt minimálně dvou subjektů); 4) silové pole (prostor vzájemně působících sil) a 5) kontext (prostor souvislostí).

1.1.1.1 Literatura jako institucionální fakt

Searle ve studii „Logický status fikčního diskursu“ („The Logical Status of Fictional Discourse“, 1975) tvrdí, že autor literárního díla rozhoduje o tom, zda je dílo fikcí, či non-fikcí, zatímco recipienti rozhodují o tom, zda dílo je, či není literaturou (viz Searle 2007a). Toto rozlišení dává smysl, chceme-li ukázat rozdíl mezi fikčním a literárním diskursem. Problematika toho, kdo rozhoduje o tom, co je považováno za literaturu, je ovšem komplikovanější.

Vladimír Papoušek ve své eseji „Literatura jako specifický institucionální fakt“ pokládá otázku: Co je to literatura? Analyzuje různé odpovědi na ni – např. naivní (literatura je soubor psaných textů) nebo formalisticko-strukturalistickou (určité texty se od ostatních odlišují svou *literárností*). Poté dospívá k závěru, že nejvýstižnější charakterizací literatury je užití Searlova pojmu *institucionální fakt* (viz Papoušek 2017: 34–39). Na rozdíl od *tvrdých fakt* (*brute facts*), jež se týkají např. existence přírodních útvarů, jsou *institucionální fakta* existenčně závislá na sdílené víře, kolektivním uznávání a respektování určitých pravidel (tamtéž: 39–40).⁶

Každé konkrétní literární dílo je rozpoznatelné jakožto literární dílo díky systému pravidel, jenž se v průběhu času utváří na základě množiny prvků zahrnující gramatiku jazyka, narativní strategie, dobové diskursivní možnosti apod. (Papoušek 2017: 40).

⁶ Tuto teorii Searle rozpracoval především v dílech *The Construction of Social Reality* (1995) a *Making the Social World: The Structure of Human Civilization* (2010).

Literární dílo i samotný pojem *literatura* může být definován pouze na základě intersubjektivní shody: „Literatura je sdílená víra skupiny nás uživatelů, čtenářů, kritiků, literárních vědců, učitelů, že právě toto je literatura; jde o institucionální fakt, jemuž věříme a do nějž vkládáme svou energii, naděje, svá přesvědčení“ (tamtéž: 51). Zjednodušeně bychom tedy řekli, že literatura je to, na čem se určité společenství shodne, že literatura je.

V eseji „Filosofický obrat k jazyku a literární věda“ představuje Papoušek čtyři úrovně, na nichž fungují performativy vztahující se k literárnímu textu. První dvě úrovně se týkají textu samotného, na třetí úrovni se střetávají individuální intence s kolektivními: „V této úrovni vstupují do hry různé typy deontických sil produkovaných autoritami“ (Papoušek 2021: 94). Deontickými silami jsou zákazy a povolení, autoritami jsou zde kritici, akademici, nakladatelé, cenzori i politici, kteří mohou využívat literaturu jako mocenský nástroj (viz tamtéž). Na čtvrté, nejvyšší, úrovni vznikají „instituce autorizované pro zacházení s literaturou“ (tamtéž), které vybírají školní povinnou četbu, udělují literární ceny apod. Do těchto autorit a institucí vkládají lidé svou víru a na základě jejich rozhodnutí jsou ochotni akceptovat konkrétní text jako literární (mnohdy zcela bez přemýšlení). Na všech úrovních ovšem neustále působí dynamické síly, jež mají potenciál zavedené konvence a kategorizace změnit: „Symbolické hranice mezi literaturou a neliteraturou, mezi přijatelným a nepřijatelným z etických, politických či ideologických důvodů se neustále mění a posouvají“ (tamtéž: 97).

V textu „Proroci a čarodějové“⁷ Papoušek uvádí, že se zaměřuje na literaturu jako lidskou aktivitu (Papoušek 2017: 20). Právě proto pro ni užívá termín „institucionální fakt“, neboť latinský výraz „factum“ znamená „čin, skutek, událost“. Můžeme se ovšem setkat i s užitím výrazu „fakt“ pro výsledek nějaké akce, pro něco hotového, neměnného, což může být zavádějící. Papoušek píše: „Mohu být skeptický k samotnému pojmu *fakt*, který implikuje něco definitivního, nezvratného“ (Papoušek 2021: 92). S příklonem k takovému významu slova „fakt“ by byla následující pasáž interpretovatelná jako popis literatury jakožto artefaktu, což je ovšem spíše pojetí užívané v oblasti teorie fikčních světů (srov. Doležel 2003: 30): „V okamžiku, kdy tento fakt vznikl, do něj byly vřazeny i texty, které předcházely jeho vzniku, které existovaly v periodách, kdy se o instituci literatura nemluvalo“ (Papoušek 2017: 40). Je však potřeba mít na paměti, že podoba

⁷ Jedná se o úvod ke knize esejí *Maxwellův démon*, již budeme věnovat pozornost především v kapitole 1.1.3 Kvazi objekt.

literatury není společenskou shodou ustanovena jednou pro vždy, ale je neustále znovu stanovována. Ve společnosti i v literatuře samé probíhá současně mnoho procesů, které její výslednou podobu ovlivňují: „Tento permanentní pohyb, tato permanentní nestabilita ovlivňuje i tu zdánlivě nejvyšší úroveň jevící se na první pohled jako cosi nehybného“ (Papoušek 2021: 97).

Vzhledem k výše popsaným principům fungování **chápeme literaturu spíše jako proces než jako výsledek**, chápeme ji jako lidskou aktivitu. Proto v následujících dvou kapitolách pojednáme o literatuře jako o specifické lidské aktivitě, nejdříve jako o hře a následně jako o způsobu mezilidské komunikace.

1.1.1.2 Literatura jako hra

Papoušek nejednou mluví o literatuře jako o hře. Pokusme se pochopit jeho motivaci, abychom mohli vyhodnotit, zda je tato metafora nosná pro náš výzkum. Ve svých úvahách o literatuře vychází především ze Searlovy *teorie řečových aktů*.⁸ Dotýká se obecného fungování řečových aktů v lidském společenství, přičemž zdůrazňuje roli **pravidel**: „Každý řečový akt tedy k tomu, aby byl v rámci nějakého společenství dekódovatelný, musí vycházet z jistého souboru pravidel“ (Papoušek 2017: 28). Rovněž řečové akty tvořící literaturu jsou determinovány určitými pravidly. Tato pravidla jsou pojímána široce, neomezují se zdaleka na umělecké postupy a estetické normy:

Zatímco představa normy měla jasné estetické kontury, tedy spínala se s tím, co bychom mohli nazvat dobová konceptualizace krásy, pravidlem v literatuře míníme spíše dobovou diskursivní možnost, to jest, na jaká témata a jak je možno mluvit, jaké typy řečových aktů obecně jsou přípustné; tedy nikoliv jen, co je krásné, ale co je sdělitelné (tamtéž: 29).

Chce-li někdo prostřednictvím literárního textu něco sdělit (či sdílet), dostávají se jeho intence do střetu s intencemi kolektivními (s přesvědčeními, názory a očekáváním těch, kterým chce něco sdělit). Kolektivní intence se týkají jednak dobové představy o literatuře (o akceptovatelnosti textu jakožto literárního), jednak aktuálního očekávání (požadavků na hodnotu, užitečnost apod.) (viz tamtéž). Individuální záměry autora se mohou podřítit kolektivním představám a požadavkům (*princip subordinací*),

⁸ Viz kapitolu 1.1.2 Řečový akt.

nebo se s nimi střetávají, porušují některá pravidla (*princip konfrontační*) (viz tamtéž 30–33).

Jakkoli zdánlivě ustálený, není ovšem systém pravidel fungování literatury neměnný, naopak vždy – s výjimkou totality či velmi rigidních ritualizovaných praktik – podléhá vývoji, v různých obdobích více, či méně dynamickému. Pouze systém schopný transformace může dlouhodobě produkovat texty hodné ocenění: „Právě tato pohyblivost, flexibilita a souvztažnost mezi individuální intencí a intencí kolektivní umožňují variabilitu a bohatství fenoménu literatury v západní kultuře“ (tamtéž: 30).

Papoušek považuje literaturu za lidskou činnost podřízenou dobovým diskursivním možnostem a zároveň ji označuje za hru podřízenou pravidlům. Tato metafora se zdá spočívat na jednoduchém základě: Hra je definovatelná jakožto lidská činnost⁹ podřízená pravidlům¹⁰. Velmi těžko se hledá jakákoli další charakteristika společná pro všechny hry, jak ukazuje Ludwig Wittgenstein ve *Filosofických zkoumáních* (*Philosophische Untersuchungen*, 1953): „Co ty všechny mají společného? – Neříkej: ‚Něco společného mít musejí, jinak by se jim neříkalo ‚hry‘“ – nýbrž podívej se, jestli je tu něco, co je společné jim všem“ (Wittgenstein 1993: 45). Odpověď je nekompromisní: Není zde nic více než podobnost, pouze ta sjednocuje všemožné činnosti pod pojem *hra*.

Naproti tomu Johan Huizinga v díle *Homo ludens: o původu kultury ve hře* (*Homo ludens*, 1938) naráží na problém jisté společné esence, již však nedokáže blíže určit: „[P]ři definování primitivní hry narážíme téměř bezprostředně na neodvoditelnou kvalitu hraní, kterou podle našeho názoru není možno analyzovat“ (Huizinga 1971: 14).¹¹ Huizingův přístup kritizuje Bohumil Nuska (2006), který se snaží ukázat nemožnost nalezení společné charakteristiky pro několik odlišných pojmů slučovaných pod jeden společný *polotermín* „hra“.

Roger Caillois se v knize *Hry a lidé: maska a závrať* (*Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, 1958) pokouší o formální definici hry, přičemž vychází z Huizingova díla a zároveň se vůči němu vymezuje. Hra je zde popisována jako: svobodná, vydělená

⁹ Nejedná-li se o hru jakožto soubor předmětů určený pro lidskou činnost (např. stolní hra či karetní hra).

¹⁰ Minimálně jednomu pravidlu – např. tzv. hry předstírání / hry jako by.

¹¹ Přesto se Huizinga následně pokouší určit formální znaky všech her společenské povahy, jsou jimi: svoboda, vystoupení mimo obyčejný život, uzavřenost a ohraničenost, možnost opakování, řád a napětí (viz Huizinga 1971: 14–18).

z každodenního života, **podřízená pravidlům**, ale také nejistá, neproduktivní a fiktivní (Caillois 1998: 31–32).

Wittgenstein zavádí pojem *jazyková/řečová hra* (*Sprachspiel*): „Hodlám tyto hry [pomocí nichž se děti učí své mateřské řeči] označovat jako ‚řečové hry‘ a hovořit o nějaké primitivní řeči někdy jako o řečové hře“ (Wittgenstein 1993: 16). Na žádném místě ovšem netvrdí, že by se řeč obecně měla popisovat podle modelu hry. Petr Kořátko upozorňuje na Wittgensteinovo metaforické užívání termínu „hra“¹² a zdůrazňuje jeho „odpor k jakékoli snaze popisovat jazyk podle jednoho klíče či modelu“ (Kořátko 2006b: 154).

Jak si lze představit *primitivní řeč*, o níž Wittgenstein hovoří? Ve *Filosofických zkoumáních* popisuje případ dorozumívání dělníka a jeho pomocníka pomocí *úplné primitivní řeči* (*vollständige primitive Sprache*) (Wittgenstein 1993: 14). Tato řeč neobsahuje nic než čtyři výrazy, jejichž význam lze určit pouze pragmaticky – vysvětlením způsobu jejich používání (viz tamtéž: 15, 17). Roy Harris (2015: 173–184) předkládá kritiku Wittgensteinova přespříliš zjednodušeného modelu *úplné primitivní řeči*, obzvláště protestuje proti její úplnosti. Podrobným rozbořem příkladu dorozumívání dělníka s pomocníkem se snaží ukázat, že principy fungování primitivní řeči (např. tzv. stavebštiny) nelze jednoduše rozšířit na charakteristiku přirozeného jazyka: „Chyba spočívá v předpokladu, že sémiologické vlastnosti těchto [skutečných lidských] jazyků lze bez zdeformování promítnout na ony zdánlivě ‚primitivní‘ struktury, které si teoretikové postavili ve své pokřivené snaze věci zjednodušit“ (tamtéž: 183).

Dále Harris kritizuje Wittgensteinovu oporu v gramatice jazyka. Gramatika podle něj nezaručuje ani nutně neimplikuje logiku (aristotelského typu). V takovém případě nemůže být gramatika považována za základ racionální diskuse: „Racionalita v chování našich dělníků *spočívá* v reciproční integraci jejich konání pomocí znaků. Tyto znaky jsou navíc založeny výlučně na operačních diskriminacích“ (tamtéž: 182). Jak lze tedy mluvit o pravidlech jazykových her?¹³ „Jen když bude chápat gramatiku jako otevřeně preskriptivní, může se Wittgensteinovi podařit spojit její předpokládaná ‚pravidla‘ s pravidly her“ (tamtéž: 182).

¹² Podobnost spatřuje především v rozmanitosti – *jazykové hry* jsou těžko zachytitelné nějakou obecnou charakteristikou, stejně jako termín „hra“ skrývá pluralitu významů (viz Kořátko 2006b: 154).

¹³ O Wittgensteinově přístupu k pravidlům existuje bohatá diskuse – pro přehled viz např. Peregrin (2005: 140–144); Peregrin (2011: 23–33).

Pravidla jazykového chování mluvčích se zdají být určována spíše společenskou konvencí než gramatikou.¹⁴ Teorie řečových aktů se proto nesoustředí na gramatiku jazyka, ale na pravidla lidského chování při komunikaci, je orientována pragmaticky.

V zásadě nejpodstatnějším zjištěním, které ze Searlova zkoumání řečových aktů vyplývá, je poukaz na fungování jazyka podle určitých principů a pravidel. Nejsou tu myšlena pravidla gramatická či syntaktická, nýbrž pravidla komunikace, rozumění, která vyplývají z praktické znalosti uživatele (Papoušek 2021: 17).

Velmi důležitý je pro náš výzkum Wittgensteinův dodatek: „Jako ‚řečovou hru‘ budu označovat také celek zahrnující řeč i činnosti, s nimiž je spjata“ (Wittgenstein 1993: 16). Analogicky totiž používá Papoušek pojem *hra* při úvahách o literatuře: „Zároveň se v rámci tohoto problému pokusím dotknout otázky vztahu subjektivní intence spisovatele a kolektivní intence definující *pravidla dané literární hry*“ (Papoušek 2017: 23, kurzíva HD). Domníváme se, že jej používá právě proto, že **literaturu tvoří řeč a specifické činnosti s ní spjaté**. Ostatně řečový akt je sám činností. Považovat literární praktiky za hru se tedy jeví jako smysluplné. Vycházejíce z Wittgensteinových úvah bychom dokonce měli říci, že považujeme literaturu za *řečovou hru*. Tato řečová hra ovšem není primitivní, nýbrž nanejvýš komplexní.

1.1.1.3 Literatura jako komunikace

„Veškeré chování je komunikací,“ čteme v knize *Pragmatika lidské komunikace* (Watzlawick – Bavelas – Jackson 2011: 51). Posléze autoři upřesňují, že se vztahují k „chování v interakční situaci“ (tamtéž). Domníváme se, že při kontaktu¹⁵ člověka s literárním textem dochází k interakci, a tedy ke komunikaci. Ostatně Jurij M. Lotman označuje veškeré umění za prostředek komunikace, neboť jej chápe jako specificky organizovaný jazyk (viz Lotman 1990: 17). Rovněž Papoušek řadí literaturu mezi způsoby komunikace: „Literární dílo je soubor řečových aktů, vět – lokucí, performativů – a ilokučních aktů, přestože tady nejsou v mluvené formě, nýbrž ve formě psaného textu. Literární dílo tudíž nelze vyřadit z pravidel lidské komunikace [...]“ (Papoušek 2021: 85).

¹⁴ Davidson nás ovšem odrazuje od pokusu o objasnění způsobu komunikace pomocí odvolání se na konvence (viz Davidson 2005: 107).

¹⁵ Záměrně používáme termín „kontakt“, nechceme se zde omezit pouze na „čtení“ či „recepci“, neboť jakákoli percepce literárního textu může být interakcí – např. pohled na kaligram bez toho, aby byl čten.

Teorie komunikace je velmi obsáhlá disciplína a my se jí na tomto místě budeme věnovat pouze okrajově. Různými autory jsou zohledňovány nejrůznější prvky komunikace a jsou vytvářeny nejrůznější modely, které nám mají napomáhat při pochopení fungování komunikačního procesu. My zde neusilujeme o komplexní pojetí problematiky komunikace, ale naopak koncentrujeme pozornost na jeden problém a pokoušíme se jej detailně analyzovat. Soustředíme se na analogii interakce dvou komunikantů (dvou lidských subjektů) s interakcí mezi literárním textem a jeho recipientem. Ve snaze zjistit, zda je taková analogie pouze intuitivní, anebo se zakládá na skutečné shodě principiálního fungování mechanismů mezilidské a literární komunikace, pátráme po bazálních vztazích mezi účastníky komunikace v obou daných případech. Východisko nám poskytuje model, který není znám primárně v lingvistice, ale v analytické filosofii jazyka. Je jím komunikační model Donalda Davidsona.

Mohli bychom vyjít ze známějších modelů, např. z Jakobsonova komunikačního modelu, který zahrnuje celkem šest složek: mluvčí, adresát, sdělení, kontext, kód, kontakt (viz Jakobson 1995), nebo z tzv. modelu stavidla, na němž Umberto Eco demonstruje základní strukturu komunikace oproštěnou od kulturních konvencí tím, že znázorňuje komunikaci (přenos informace) mezi dvěma mechanickými zařízeními (viz Eco 2009: 47–51). Proč volíme právě Davidsonův primitivní komunikační model? Jednak proto, že je primitivní, jednak proto, že je obecný. Davidson utváří schéma zachycující vztahy natolik základní, že je můžeme dále rozvíjet směrem, nebo dokonce směry, které uznáme v rámci vlastního výzkumu za vhodné. Toto schéma je zároveň natolik obecné, aby zahrnulo *interpretaci* v širokém slova smyslu. Davidson se zabývá interpretací reakcí, jež mohou být jazykové i nejazykové. Soustředíme-li se na jazykové projevy, můžeme tento model vztáhnout jak k interpretaci vět, resp. výpovědí mluvčího, tak k interpretaci literárního díla. **Interpretace je esenciálním prvkem komunikace** – jak komunikace dvou (a více) živých bytostí, tak specifické komunikace literární. Otázka, kterou si klademe, zní: Jak blízko k sobě tyto dva typy komunikace mají?

V eseji „Tři druhy poznání“ („Three Varieties of Knowledge“, 1991) popisuje Davidson možnosti komunikace dvou racionálních bytostí, jež mají obě percepce určitého objektu, pomocí triangulace (Davidson 2004b: 241). Jedná se o proces získávání dat založený na matematickém principu, který zahrnuje trojici bodů a trojici vztahů zachytitelnou

v podobě trojúhelníku (viz schéma 1).¹⁶ Peter Pagin zdůrazňuje metaforičnost užívání pojmu *triangulace*: „Then, in general, triangulation [...] can be described as a way of determining a third point from two given points and a complex three place relation holding between the three points. And described in this way, the notion of triangulation lends itself as a metaphor“ (Pagin 2001: 200).¹⁷ Rovněž navrhuje explicitně odlišovat davidsonovskou *sémantickou triangulaci* (*semantic triangulation*) od matematické triangulace (viz tamtéž). Davidson popisuje modelovou situaci sémantické triangulace následovně:

[D]va lidé reagují na určitý senzorický podnět přicházející z jistého směru. Když si tyto dva směry promítneme do prostoru, bude v průsečíku takto získaných pomyslných přímek ležet společná příčina reakcí těchto dvou lidí. Pokud teď tedy tito lidé vzájemně zaznamenají své reakce (v případě jazyka reakce verbální), bude každý z nich schopen reakci, kterou u svého protějšku zpozoroval, uvést do vztahu k onomu podnětu ve světě, na který reagoval on sám. Tím pak bude stanovena společná příčina (Davidson 2004b: 241–242).

Podobu sémantické triangulace jsme se rozhodli zobrazit pomocí jednoduchého trojúhelníkového schématu.

Schéma 1: Davidsonův primitivní model komunikace



„Je to výsledek trojité interakce, která je z pohledu každého z aktérů dvojitá: oba jsou ve vzájemné interakci se světem a s tím druhým“ (tamtéž: 150). Dva subjekty sdílejí společný svět, jehož součástí je objekt (stimul), na který každý z nich nějakým způsobem reaguje. Své reakce mohou navzájem pozorovat, sdílet, a dokonce spolu o nich mohou mluvit. Verbální komunikace tvoří v daném schématu základní vztah, neboť pouze pomocí ní lze dosáhnout nějaké intersubjektivní shody. Subjekt je schopen porovnávat nejen nonverbální reakce svého partnera se svými nonverbálními reakcemi,

¹⁶ Davidson do svého díla nezačleňuje žádné obrázky ani schémata, inspiroval ovšem řadu schémat použitých v této disertační práci.

¹⁷ „Obecně pak může být triangulace [...] popsána jako způsob určení třetího bodu ze dvou daných bodů a komplexního třímístného vztahu mezi těmito třemi body. A takto popsáný se pojem triangulace nabízí jako metafora“ (Pagin 2001: 200, překlad HD).

ale rovněž jeho verbální reakce se svými vlastními přesvědčeními.¹⁸ Davidson stanovuje podmínku pro to, aby lidská bytost vůbec mohla mít přesvědčení, a tou je *mít pojem přesvědčení* (neboli přesvědčení o přesvědčení), což umožňuje pouze jazyk (tamtéž: 124). Jazyk je tudíž pro lidskou interakci zásadní minimálně ze dvou důvodů: zaprvé umožňuje každému subjektu mít přesvědčení o světě (mohli bychom říci, že je implicitní součástí obou odvěšen trojúhelníka, neboť slouží v rámci myšlení k vyhodnocení a zpracování nonverbálních reakcí), zadruhé umožňuje subjektům vzájemnou komunikaci, a tedy získání pojmu intersubjektivní (resp. objektivní) pravdy.¹⁹

Motiv triangulace lze sledovat napříč Davidsonovými pracemi, např. v eseji „Živočichové rozumní“ („Rational Animals“, 1982), v níž označuje jazykovou komunikaci za zdroj pojmu objektivního světa, nebo v eseji „Zrod myšlení“ („The Emergence of Thought“, 1997), v níž je primitivní triangulace popisována jako „předjazyková, prekognitivní situace“ (Davidson 2004b: 150). My se zde nebudeme zabývat pojmem objektivní pravdy, ale využijeme Davidsonovy poznámky o mezilidské komunikaci k rozvinutí úvah o komunikaci literární.

Jak zužitkovat davidsonovský trojúhelník v teorii interpretace textu?²⁰ Nabízí se jednoduché nahrazení (nebo přesněji konkretizování) objektu textem.²¹ Zobrazíme tak vztahy při recepci jednoho textu dvěma subjekty (recipients), jejichž reakce na text jsou součástí procesu interpretace. Mezi recipients dochází k diskusi, v níž se odhaluje interpretační potenciál díla. Jak upozorňuje Papoušek (2017: 28), „[j]iný mluvčí může svou intenci na základě vlastní zkušenosti ve vztahu ke stejným objektům realizovat zcela jinak.“ Interpretace literárního textu se tedy mohou proměňovat mimo jiné v závislosti na komunikačních partnerech interpreta.

¹⁸ *Přesvědčení* pojímá (nejen) Davidson jako jeden z propozičních postojů, tedy jako mentální stav, v němž subjekt zaujímá stanovisko k určité propozici či k její pravdivosti. Viz také Schwitzgebel (2002) nebo heslo „Belief“ v *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (SEP).

¹⁹ „Komunikace závisí na tom, že každý její účastník má pojem sdíleného, intersubjektivního světa, a správně si myslí, že jej mají i ostatní. Ale pojem intersubjektivního světa je pojmem objektivního světa – světa, jehož se mohou týkat přesvědčení každého účastníka komunikace“ (Davidson 2004b: 127).

²⁰ Zde můžeme mluvit obecně o textu, nejen o textu literárním.

²¹ Srov. Kent (1993: 53).

Schéma 2: Vyjednávání o textu



Subjekty v prvním případě a stejně tak recipienty ve druhém případě bychom mohli shodně nazvat interprety²² (jednou interpretují situaci nejazykovou, podruhé jazykovou). Jazyková základna zde opět představuje vyjednávání. Právě diskuse, resp. *možnost diskuse* o textu (o díle) – jeho kvalitách či smyslu – je v literární komunikaci zásadním prvkem. Každá individuální interpretace může být hodnocena jedině intersubjektivně, v komunikaci, na pozadí určitého kontextu, jak poznamenává Papoušek:

[A]dekvátnost interpretací v každém čase bude záležet na míře shody s názorem druhých, na negociaci, rektifikaci a triangulaci, tedy na dynamickém procesu, který také vymezuje možnosti interpretace v tom smyslu, zda bude jen izolovaným rétorickým aktem, či bude akceptována, nebo alespoň diskutována v nějakém širším společenství (Papoušek 2021: 36).

Každá komunikační situace (každá diskuse nad konkrétním literárním textem) má svá omezení, svůj kontext, a nabízí tudíž jiné diskursivní možnosti: „In place of the consensual and authoritative interpretation allowed by the interpretive community, we have a range of possible interpretations that are more or less acceptable depending on the other readers with whom we are triangulating“ (Kent 1993: 54).²³

Davidson ve své eseji „Hledání literárního jazyka“ („Locating Literary Language“, 1993) představuje vlastní model triangulace uplatnitelný na poli literatury. Jedná se o užší zaměření než při obecně pojaté interpretaci textu, kterou jsme naznačili ve schématu 2, vychází ale z týchž principů. Papoušek upozorňuje: „Tato výměna není subverzí jeho původní teorie, nýbrž spíše potvrzením faktu, že literární komunikace je součástí lidské komunikace obecně“ (Papoušek 2021: 86). V tomto modelu umisťuje Davidson autora

²² Pagin ve svých komentářích k Davidsonovi používá výraz „mluvčí/interpreti“ („speakers/interpreters“) (viz Pagin 2001: 200).

²³ „Namísto konsenzuální a autoritativní interpretace, kterou připouští interpretační komunita, máme k dispozici řadu možných interpretací, které jsou více či méně přijatelné v závislosti na dalších čtenářích, s nimiž triangulujeme“ (Kent 1993: 54, překlad HD).

literárního díla na jeden vrchol trojúhelníku, na druhý čtenáře a na třetí tradici (Davidson 2005: 168).²⁴

Schéma 3: Davidsonův primitivní model literární komunikace



Literární tradice představuje pro Davidsona nejvýznačnější část pozadí (*background*), na základě něž utváří recipient svou interpretaci autorova díla, proto je umístěna na vrchol trojúhelníka, ačkoli by na stejném místě podle našeho názoru mohl stát obecnější termín „zkušenost“ či „zkušenost se světem“. „Other books help constitute the world which completes the triangle of author and reader, just as prior conversations provide much of what speaker and hearer depend on for good communication“ (Davidson 2005: 180).²⁵ Davidson upozorňuje na fakt, že čtenářova znalost tradice do značné míry ovlivní rozpoznání autorských záměrů. Někteří autoři, např. James Joyce, se znalostmi recipienta počítají nebo po nich alespoň touží.²⁶ Předpoklad znalosti literatury ve svém jazyce považuje Davidson za rozumný (*reasonable*) s odkazem na T. S. Eliota a jeho dílo „Tradice a individuální talent“ („Tradition and Individual Talent“, 1919) (viz tamtéž). Jedincovy znalosti literární (či obecně kulturní) tradice jsou vždy individuální, aby byla komunikace s autorem (a s dalšími interprety) díla možná, musí však existovat široká společná báze, na níž se všichni participanti shodnou. Tato báze vychází ze zkušenosti se sdíleným světem. Pouze na pozadí společně uznávaných logických principů pravdy a objektivitě můžeme zaznamenat vzájemné odchylky a názorové neshody: „If what we share provides a common standard of truth and objectivity, difference of opinion makes sense“ (tamtéž: 181).²⁷

²⁴ Davidson ovšem explicitně nepojmenovává vztahy mezi jednotlivými participanty, ve schématu 3 jsme je označili jako znalost₁, znalost₂ a (shodně s ostatními schématy) jazykovou základnu.

²⁵ „Ostatní knihy pomáhají utvářet svět, který uzavírá trojúhelník s autorem a čtenářem, stejně jako předchozí konverzace poskytuje mnoho z toho, na čem závisí dobrá komunikace mluvčího a posluchače“ (Davidson 2005: 180, překlad HD).

²⁶ Papoušek poznamenává: „Není efektivní pochybovat o tom, že spisovatel se pokouší ve své řeči o sdělení, které za určitých podmínek, jako jsou čtenářova imaginace, jeho sečtělost či jeho schopnost dešifrovat kulturní aluze, povede k nějakému typu ocenění [...]“ (Papoušek 2021: 48).

²⁷ „Pokud to, co sdílíme, poskytuje společný standard pravdy a objektivitě, dává rozdílnost názorů smysl“ (Davidson 2005: 181, překlad HD).

Ve schématu 3 není text díla pojmán jako jeden z účastníků triangulace, ale je zahrnut v jazykové základně. Představuje část jazykové složky komunikace mezi autorem a čtenářem, tedy spíše vyjádření vztahů než objekt, k němuž se něco či někdo vztahuje.

Na následujícím obrázku se pokusíme znázornit „vyjednávání s textem“. V takovém případě považujeme nikoli přímo autora, ale *mluvčího textu* (toho, kdo promlouvá, ať už je to vypravěč v různých formách, lyrický subjekt, modelový autor či jiný podobný konstrukt)²⁸ za komunikačního partnera, s nímž vedeme diskusi na nejrůznější témata (protože se jedná o předmět hovoru, je množina témat zachycených v textu označena ve schématu 4 jako „objekt“).

Schéma 4: Vyjednávání s textem



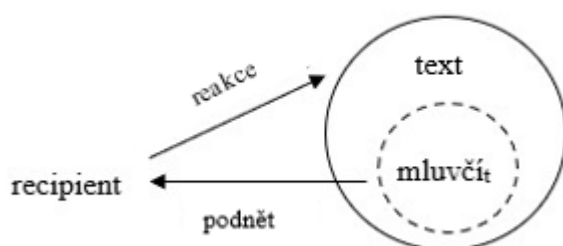
Komunikace recipienta s mluvčím textu je ovšem velmi specifická, na první pohled je totiž jednostranná. Na rozdíl od komunikace dvou živých subjektů, které pozorují jediný objekt, a navíc navzájem své reakce, existuje v komunikaci subjektu s jakýmsi pseudosubjektem (konstruktem) patrná distance. Mluvčí společně nesdílejí též prostor ani čas.²⁹ V případě textu dochází k jakési časové fixaci – jakmile získá konečnou podobu, je daný sled slov neměnný (nejedná-li se o experiment s moderními technologiemi). Řečové akty mluvčího textu jsou sice aktualizovány v okamžiku čtení, a sdílejí tudíž „tady a teď“ recipienta, mluvčí textu však nemůže reagovat na chování (ať už jazykové či nejazykové) svého komunikačního partnera. Může nanejvýš předvídat chování modelového čtenáře a interagovat s ním.

²⁸ Více viz v kapitole 1.1.2.2 Mluvčí textu.

²⁹ Znalost společného (intersubjektivního) světa je podstatnou složkou Davidsonova modelu komunikace: „All propositional thought, whether positive or skeptical, whether of the inner or of the outer, requires possession of the concept of objective truth, and this concept is accessible only to those creatures that are in communication with others. Knowledge of other minds is thus basic to all thought. But such knowledge requires and assumes knowledge of a shared world of objects in a common time and space“ (Davidson 2004: 18). „Veškeré propoziční myšlení, ať už pozitivní, nebo skeptické, ať už vnitřní, nebo vnější, vyžaduje mít pojem objektivní pravdy a tento pojem je přístupný pouze těm tvorům, kteří komunikují s ostatními. Poznání jiných myslí je tedy základem veškerého myšlení. Takové poznání však vyžaduje a předpokládá znalost společného světa předmětů ve společném čase a prostoru“ (Davidson 2004: 18, překlad HD).

Recipient naopak reaguje na jazykové projevy mluvčího textu, jeho interpretace se neustále utváří a proměňuje.³⁰ Mluvíme zde o textu jako o objektu a zároveň o mluvčím textu jako o subjektu (popř. kvazi subjektu), onen subjekt je ovšem integrovanou součástí textu, což celý vztah poněkud komplikuje. Jazykovou základnu by bylo třeba přetransformovat ve složitější vztah: verbální podněty mluvčího přijímá recipient, který ale vysílá své reakce ne zpět k mluvčímu samému, nýbrž k dílu jakožto celku. Přitom recipientova reakce nemůže sloužit jako podnět pro mluvčího (to může jedině reakce předpokládaná).

Schéma 5:



Na tomto místě již trojúhelníková schémata nedostačují. Existují komplexnější modely literární komunikace, např. Jiří Koten (2013) podává určitý výběrový přehled. Jelikož však tyto modely (Lewisův, Ryanové i Kotenův vlastní) vznikaly za účelem vysvětlit vztah pravdivosti a fikčnosti v literárních textech, zahrnují mimo jiné prvek autora, s nímž zde nepracujeme.³¹ V našich úvahách o komunikaci však bude vždy přítomen nějaký „vysílatel“ (mluvčí), jehož (verbální) chování lze interpretovat. Petr Kotátko (2006a) rozlišuje dva přístupy k interpretaci: individualistický a intencionalistický. Při interpretaci promluvy v každodenní situaci se individualisté zaměřují na její funkci, jíž je v první řadě zprostředkování propozičního obsahu (v daném kontextu je konkrétní výpověď nahraditelná jinou výpovědí s totožnou funkcí), zatímco intencionalisté v maximální možné míře respektují individualitu mluvčího, soustředí se na jedinečnost výpovědi a nespolehají pouze na komunikační konvence.

Jinými slovy, jde o to, do jakého kontextu má interpretace primárně zapadat.

Má situovat promluvu do institucionálních souřadnic? Nebo má maximálně čerpat

³⁰ V případě literárního textu se během procesu interpretace proměňuje *dílo*, chápeme-li jej jako estetický objekt (viz např. Karel Horálek: *Literární dílo jako artefakt a estetický objekt*, 1979), nebo jako vrstevnatý útvar, jehož součástí je text (viz Ingarden 1989).

³¹ Bližší vysvětlení našich důvodů viz v kapitole 1.1.2.2 Mluvčí textu.

z dostupného obrazu mluvčího, přispět k doplnění tohoto obrazu o jeho aktuální komunikativní záměry a spolupracovat na jejich naplnění? (Koťátko 2006a: 347).

Na tyto otázky poskytuje každý z obou teoretických směrů vlastní odpovědi. Koťátko však upozorňuje na rozdíl mezi interpretací v každodenní konverzaci a interpretací literárního textu. Dotýká se otázky, již jsme nastolili na počátku této kapitoly: Existuje analogie mezi komunikací dvou lidských bytostí a komunikací literární? Případně, jak blízko k sobě tyto dva typy komunikace mají?

Na základě odmítnutí zahrnout autora do modelu literární komunikace bychom mohli říci, že se přikláníme k intencionalistickému pojetí, jež se soustředí primárně na text. Avšak tím, že zavádíme konstrukt mluvčího textu, se oklikou dostáváme k pojetí individualistickému. Vnímáme-li recepci literárního textu především jako vzájemné vyjednávání mezi mluvčím a recipientem (srov. Papoušek 2017: 61 a Papoušek 2021: 45), přičemž mluvčího chápeme výhradně jakožto konstrukt náležející textu, zachováváme sice respekt k individualitě mluvčího, ale zároveň je předmětem naší pozornosti text (nebo alespoň určitý aspekt textu) – viz schéma 5.

I přes určitá specifika spatřujeme analogii mezi komunikací recipienta textu s mluvčím textu a komunikací dvou mluvčích. Ostatně teorie komunikace nezkoumá pouze dialogy, zkoumá nejrůznější interakci – jak mezilidskou, tak mezi člověkem a strojem. Zkoumá používání nejrůznějších znakových systémů – text je pouze jedním z nich. Ačkoli se texty literární v některých ohledech liší od textů neliterárních a fikční texty se liší od textů non-fikčních, stále jsou to všechno texty a stále jsou to komunikáty. Základní principy komunikace tudíž můžeme oprávněně hledat jak v „běžném rozhovoru“, tak v literatuře.

1.1.1.4 Literatura jako silové pole

Abychom lépe ilustrovali obsah pojmu *literatura*, představíme nyní metaforu, která se objevuje v Papouškově díle a kterou považujeme za inspirativní. Je to **metafora silového pole**. Již výše jsme pojednali o rozličných silách působících na literární dílo či na individuum tvůrce³² a v navazujících kapitolách pojednáme o silách působících na tzv. kvazi objekty v literatuře.³³ Literaturu si lze představit jako prostor setkávání a vzájemného působení těchto sil.

³² Viz především kapitolu 1.1.1.2 Literatura jako hra.

³³ Viz především kapitolu 1.1.3 Kvazi objekt.

Můžeme si představit, že každý prvek zasahující do konstituování institucionálního faktu literatury, má určitou váhu (chápeme toto slovo jako dvojznačné – má ve společnosti určitou důležitost a zároveň v našem pomyslném modelu určitou hmotnost). Představme si dále, že každý „hmotný“ prvek vytváří kolem sebe gravitační pole – působí na okolní prvky přitažlivou silou. Např. působí-li kritika na publikovaný literární text, snaží se jej zmocnit (přitáhnout ho) tím, že si nárokuje právo na jeho exklusivní interpretaci. Nebo dojde-li v rámci dobového diskursu k posunu jistých významů nebo k přesunu pozornosti na určité otázky (např. když se do popředí dostanou diskuse na téma genderové korektnosti), dílo začne přitahovat jiná síla (např. odsudek za necitlivé vyjadřování o některém z pohlaví) a vychyluje ho jiným směrem.

Takových sil působí v každém okamžiku na literární text bezpočet. Papoušek (2017: 27) popisuje, jak se jediné řečové gesto v literárním textu dostává do působení hned několika sil zároveň: proměnlivé intence autora, čtenářů či kritiky, pole literatury (v němž působí vliv všech již existujících děl) a dobového společenského diskursu (včetně tabu, očekávání apod.). A s každým časovým obdobím se toto působení může měnit.

Mění se, ať už ztelně, nebo ponaáhlu. Některá kanonizovaná díla jsou doslova vnucována pozornosti čtenářů prostřednictvím povinné školní četby³⁴ a jejich interpretace se mnoho jedinců učí nazpaměť podle zavedeného vzoru, místo aby dílo sami interpretovali. Takto se určitá řeč o literatuře předává z generace na generaci. Mezi institucemi, jež maximalizují dojem stability literatury, uvádí Papoušek (2021: 96) knihovny, univerzity, nakladatelství či pomníky spisovatelů. Prostřednictvím autority institucí a zavedených praktik uctívání se možná utváří dojem stability, neměnné hodnoty díla, ale zároveň se tím omezuje jeden ze základních principů fungování literatury – dynamický vývoj v neustálém vyjednávání (srov. tamtéž: 97). Literatura vzniká a vyvíjí se díky řeči: „Všechny tyto pohyby dynamizace a stabilizace se ovšem dějí na základě lidské řeči, řečových aktů, tj. řeči, která něco chce, něco vyžaduje a něco dělá“ (tamtéž: 98).

Vraťme se nyní zpátky k představě silového pole. Připisujeme-li každému řečovému aktu jistou intenci (touhu něco dělat či něčeho dosáhnout), můžeme si ji představit jako přitažlivou sílu (opět jako gravitaci). V tomto okamžiku je potřeba pozměnit optiku nahlížení, či změnit měřítko našeho pomyslného modelu. Teoreticky vymezeným polem

³⁴ Srov. Papoušek (2021: 94).

se již nepohybují celá díla, ale jednotlivé řečové akty, nenalezneme zde kritiku jakožto instituci, ale individuální hodnotící výroky atd. Nechceme žádný takový model skutečně načrtávat ani se pokoušet ověřit, zda by to bylo vůbec možné. Pracujeme zde pouze s metaforou. Dodejme, že nám popis literatury jako silového pole neslouží k nalezení výslednice, již bychom složili ze všech v daném okamžiku působících sil (ať už na individuum, dílo, či jediné řečové gesto). Jde nám o to si uvědomit, které síly na dílo mohou působit, abychom v konkrétním případě dokázali odhadnout, jak se dílo (či výrok) dostalo na tu pozici, v níž se v určitém čase nachází na poli literatury.³⁵ Případně odhadnout jaký je jeho potenciál, kam se dále může posouvat a kam my ho můžeme posunout svou interpretací.

1.1.1.5 Literatura jako kontext

Posledním úhlem pohledu, jímž se zde budeme zabývat, je pohled na literaturu jakožto druh kontextu, v němž lze myslet a mluvit. Náš příklon k pluralismu nás přirozeně vede k zohledňování nejrůznějších kontextů při analýze každého problému, a tak i při interpretaci literárního textu uvažujeme nad kontextem, ve kterém se naše interpretace uskuteční.

Za kon-text čili něco ve vztahu k textu (předpona *kon-* z latinského *con-* znamená *s/při/k*)³⁶, lze považovat v zásadě cokoli.³⁷ Rozlišujeme užší a širší (resp. rozšiřující se) kontext podle toho, jak blízký vztah k samotnému textu mu přisuzujeme. Zabýváme-li se literaturou, má pro nás zásadní důležitost **kontext jazyka** (jak konkrétního přirozeného jazyka, v němž jsou analyzované literární texty napsány, tak jazyka jakožto abstraktního znakového systému). Zpravidla také zasazujeme literární texty do historického kontextu, do sociokulturního kontextu apod. Nepraktikujeme-li *close reading*, je kontextualizace³⁸ přirozenou součástí procesu interpretace (kontext jazyka jsou ovšem nuceni zohlednit všichni interpreti bez rozdílu).

Každá komunikace probíhá v kontextu (viz např. Jakobsonův model komunikace). Výše jsme mluvili o literatuře jako o způsobu komunikace – i tato specifická komunikace

³⁵ Srov. Papouškův názor na neurčitelnost původce změny v literárním diskursu: „Lze téměř vyloučit, že by bylo možné určit jedinečný původ nějakého pohybu, tedy že by bylo možné říct: ‚Toto jediné dílo způsobilo radikální pohyb a změnu [...]‘“ (Papoušek 2021: 98).

³⁶ Viz *Nový akademický slovník cizích slov* (NASCS).

³⁷ Obecně lze samozřejmě kontext vztahovat k jakémukoli objektu, situaci, pojmu atd.

³⁸ Proces utváření kontextu, nikoli jen hledání kontextu již daného (např. autorem textu).

se vždy odehrává v kontextu. Zkusme však nyní nahlédnout literaturu samotnou jako kontext. Kontext, v němž se odehrávají jednotlivé komunikační situace (konkrétní střety recipienta s mluvčím).

Koťátko (2006a) tvrdí, že literární text nemůžeme interpretovat bez zohlednění vztahů sahajících mimo tento text. Pro interpretaci každé výpovědi, stejně jako každého prvku literárního díla, je zásadní kontext, který se nevyčerpává množinou ostatních výpovědí či prvků tohoto díla: „Můžeme trvat na tom, že literární funkce jednotlivých prvků díla je určena jejich místem ve struktuře celku: ale tento celek nemůže být vymezen hranicemi textu, tak jako celek, v němž nabývají významu jazykové promluvy, nemůže být vymezen hranicemi jazyka“ (Koťátko 2006a: 354).³⁹

Davidsonův postoj ke kontextu výskytu výrazu/znaku shrnul Bill Martin ve třech bodech: „There are three elements to Davidson’s contextualism [...] First, there is nothing essential to the sign [...] except its ability to be situated in a context. Second, the meaning of a sign is determined by its context. Third, there is no final context or ,context of all contexts““ (Martin 1993: 132).⁴⁰ Žádný konečný kontext, pouze kontext neustále se rozšiřující. Milada Hirschová ve svém výkladu pragmatického přístupu k jazyku pokládá za „evidentní, že interpretace individuální výpovědi nemůže být úplná bez specifických zjištění vyvozených z kontextu v nejširším smyslu“ (Hirschová 2013: 172). Je zřejmé, že autorka nechce klást předem žádná omezení ohledně relevantní šíře kontextu, avšak žádný *absolutní kontext* nemůže jedinec, a tedy ani individuální interpretace nikdy pojmout.

Stejně jako je význam výpovědi určitelný teprve na základě kontextu (komunikační situace), je i význam jejích dílčích částí – výrazů – určitelný na základě jejich výskytu. Martin připomíná, že důležitost kontextu, v němž se výraz vyskytuje, byla diskutována již u Fregeho. Frege význam slova chápe jako entitu (srov. Frege 2011), zatímco Quine a jeho následovníci jej vnímají jako pozici v síti přesvědčení (viz Martin 1993: 129). Davidson se vyjadřuje o významotvorné funkci kontextu na několika místech,

³⁹ Zde bychom chtěli upozornit, že dle našeho názoru není zdaleka jasné, zda je možné nějaké hranice jazyka dohledat či vytvořit a kudy by případně měly vést. Mohli bychom dát za pravdu Peregrinovu tvrzení, „že jazyk a svět nelze vidět jako dvě tak docela nezávislé věci; že jde o dva póly téže jednoty, dvě naplnění téže formy“ (Peregrin 2005: 131). A mohli bychom se dále zamyslet nad dosahem Wittgensteinova slavného citátu: „*Hranice mého jazyka znamenají hranice mého světa*“ (Wittgenstein 2007: 65).

⁴⁰ „Existují tři prvky Davidsonova kontextualismu [...] Za prvé neexistuje nic esenciálního pro znak [...] kromě jeho schopnosti být situován v kontextu. Za druhé význam znaku je určen jeho kontextem. Za třetí neexistuje konečný kontext či ,kontext všech kontextů““ (tamtéž: 132, překlad HD).

např. v eseji „Zrod myšlení“: „Ale slova, stejně jako myšlenky, mají svůj význam a propoziční obsah, jen pokud se vyskytují v bohatém kontextu. Takový kontext totiž potřebujeme k tomu, abychom slova a myšlenky mohli identifikovat a dát jim smysluplnou funkci“ (Davidson 2004b: 149).⁴¹ Kontext zkrátka není nic přidruženého, nic přilepeného zvnějšku k textu, nýbrž cosi propojeného s textem, cosi, co text utváří a zároveň je jím utvářeno. Nachází se na téže úrovni, v téže síti (ať už míníme síť významů, síť přesvědčení, či nějakou jinou abstraktní síť).

Každý text (každá promluva i každá jednotlivá výpověď) pro nás má aktuální význam podle toho, do jakého kontextu ji zasazujeme – ať už vědomě (např. ideologická interpretace výroku/textu), či nevědomě (přirozené vztahování výpovědi k recipientově subjektivní zkušenosti). A právě možnost zasadit text do mnoha různých kontextů (toto množství je potenciálně nekonečné) otevírá bránu k interpretačnímu bohatství textu.

Literatura – tedy to, co je společností za literaturu považováno⁴² – je legitimním kontextem, k němuž se lze při interpretaci konkrétního literárního textu vztahovat. V diskusi s určitou úrovní (ať už ve škole, ve vědeckých kruzích, či v literární kavárně) se očekává, nebo dokonce vyžaduje vztahování souboru řečových aktů tvořících daný text právě k tomuto kontextu. Ke kontextu vymezenému (jakkoli mlhavě či přibližně) jinými literárními texty, výpověďmi o těchto textech i o textu samotném (např. kritickými názory, institucionálním oceněním, nebo naopak odmítnutím). Zkrátka ke kontextu vymezenému diskursem literatury a diskursem o literatuře, které se vzájemně ovlivňují a prolínají.

1.1.2 Řečový akt

Teorie řečových/mluvních aktů (speech act theory) má dnes ve světě své zastánce i kritiky. Je rozvíjena různými směry – např. směrem k literární teorii (viz Hillis Miller 2002, Papoušek 2017, Searle 2007a). Naším cílem není polemika s touto široce se větvící teorií ani její obhajoba, chceme si pouze vypůjčit pojem *řečový akt* zavedený Johnem L. Austinem a rozpracovaný Johnem R. Searlem – pojem, který bychom zde rádi oprostili od mnoha konotací a od rozličných typologií, abychom jej v nejprimitivnější podobě mohli využít v zamýšlené analýze literárních textů.

⁴¹ Sellars (1998: 101) navrhuje přímo ztotožnění významu jazykového výrazu s jeho funkcí.

⁴² Viz kapitolu 1.1.1.1 Literatura jako institucionální fakt.

Austin v díle *Jak udělat něco slovy* (*How to Do Things with Words*, 1955/1962) upozornil na skutečnost, že slovy lze něco dělat, něco více než jen mluvit. Pronesením určitých slov za náležitých okolností lze učinit slib, za někoho se provdat nebo třeba někoho proklít. Tímto náhledem na jazyk a řeč Austin zbořil naivní představu o jazyce jakožto prostředku sloužícím k vyjádření a sdílení myšlenek. Svou pozornost zaměřil na typy vět⁴³, jež dosud bývaly spíše odsouvány mimo pole zájmu filosofů a logiků, totiž na věty, které nejsou tvrzením – např. otázky a příkazy. Nejprve rozlišuje mezi větami popisujícími stav světa (*konstativy*) a větami aktivně vykonávajícími nějakou činnost, jako jsou poděkování či pokřtení (*performativy*) (viz Austin 2000: 19–28). V rámci performativu „vyslovit větu (samozřejmě za náležitých okolností) neznamena popisovat svůj výkon toho, co o mně taková výpověď říká, že dělám, či tvrdit, že to dělám: vyslovit větu znamená udělat to“ (tamtéž: 23). Např. vyřčením prostého „děkuji“, vykonáváme sám akt poděkování. Zatímco konstativy jsou verifikovatelné (jako tvrzení), na performativy můžeme namísto toho uplatňovat kritérium úspěšnosti (jako na každou záměrnou lidskou činnost).

Posléze Austin dochází k názoru, že není možné jasně rozlišovat mezi tvrzením a konáním (tamtéž: 101). Zdá se, že jakékoli užití řeči lze považovat za svého druhu řečové jednání.⁴⁴ *Nový encyklopedický slovník češtiny* (NESČ) definuje *řečový/mluvní akt* jako „realizaci jednání uskutečňovaného řečí“, jíž je připisován určitý cíl, a sice „dosáhnout v dané komunikační situaci (S) u adresáta mluvčím zamýšleného efektu“ (Grepl 2017). V rámci slovníkového hesla bychom se spokojili s první částí definice, jež představuje jádro pojmu. O souvisejících problémech, jako jsou otázky intencionality a účinku, pojednávají jednotliví teoretici natolik komplexně, že je lze stěží redukovat na zájem o požadovaný efekt promluvy na adresáta.⁴⁵

Austin se podrobně zabývá způsobem užití řeči nebo konkrétní věty, přičemž „způsobu užití“ rozumí v minimálně trojím smyslu. Zaprvé jej zajímá uskutečnění *lokučního aktu*, tedy pronesení věty s určitým smyslem a referencí; zadruhé uskutečnění *ilokučního aktu*, tzn. vyřčení výpovědi s jistou konvencionální platností (např. varování či dokazování); zatřetí vykonání *perlokučního aktu*, tedy navození určitého účinku nebo dosažení určitého důsledku vyslovením promluvy (např. přemlouvání, či naopak odstrašování) (Austin 2000: 113). Podle ilokuční platnosti následně třídí řečové akty do několika skupin.

⁴³ Austin nerozlišuje *větu* od *výpovědi*, jak to většinou činí lingvisté. Ačkoli se zabývá převážně pronesením určitých jednotek řeči v určitém kontextu, používá pro ně termín „věta“ („sentence“).

⁴⁴ Upozorňujeme, že zde vyvozujeme možnost, nikoli nutnost takového pojetí.

⁴⁵ Srov. např. Papoušek (2017), Searle (2007).

Jelikož se v této práci soustředíme na jádro pojmu, nebudeme se nyní zabývat podrobnostmi a namísto toho obrátíme svou pozornost k Austinovu přímému následovníku.

Searle navazuje na svého předchůdce knihou nazvanou *Řečové akty* (*Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, 1969). *Řečový akt* zde pokládá za **elementární jednotku jazykové komunikace** (Searle 2007b: 32). Nikoli znak (nebo konkrétní realizace znaku), nýbrž vytvoření/vyslání jazykového znaku při vykonávání řečového aktu je tím primárním, na co je potřeba se zaměřit (tamtéž).⁴⁶ Ať už se soustředíme na řečový akt jako určitý celek, nebo na jeho součást – tvorbu/vyslání znaku, v obou případech jde o nějakou formu aktivní činnosti. Mluvit jazykem znamená zapojit se do složité, pravidly řízené formy jednání (tamtéž: 27), proto Searle zahrnuje teorii jazyka do teorie jednání (tamtéž: 33).

Searle věnuje pozornost pravidlům, jejichž existenci vnímá jako zásadní pro uskutečnění řečového jednání. Uvádí, že naučit se a ovládat jazyk mimo jiné znamená zvládnout jeho pravidla (Searle 2007b: 27). Na řečové akty se přitom vztahují *pravidla konstitutivní*, která na rozdíl od *pravidel regulačních* přímo definují danou činnost (viz tamtéž: 54–55). Tato pravidla jsou v praxi realizována v určité formě (tamtéž: 61).⁴⁷ Specifickým typem pravidel platných pro řečové jednání jsou *podmínky úspěšnosti*, podle nichž lze rozřadit řečové akty do tříd (viz Hirschová 2013: 155).

Searlovou klasifikací řečových aktů se zde nebudeme zabývat, jelikož nás zajímají principy fungování řečových aktů bez ohledu na jejich druh (v literatuře, která je předmětem naší analýzy, se totiž mohou vyskytnout všechny typy řečových aktů).⁴⁸ Pozornost nyní obrátíme k problematice reference, jež je v literární teorii stále diskutovaným tématem.

1.1.2.1 Reference řečového aktu

Problematika reference (odkazování) spadá do oblasti obecné sémiotiky (reference znaků) i do užší oblasti pragmatiky (reference řečových aktů).⁴⁹ V NESČ nalezneme

⁴⁶ Srov. s preferencí řečových aktů před znaky u Papouška (2017), zde kapitola 1.1.3 Kvazi objekt.

⁴⁷ Např. formou ilokučního aktu je F(p) – funkce propozice (viz Searle 2007b: 51).

⁴⁸ Můžeme se zde odvolat na Wittgensteinovo tvrzení o existenci nekonečného počtu druhů vět, o nekonečném počtu způsobů použití znaků, slov či vět (viz Wittgenstein 1993: 23).

⁴⁹ A rovněž do oblastí dalších vědních disciplín (logiky, teorie komunikace apod.).

pod heslem *Individuální reference (singulární reference)* následující definici: „Reference k jedinečným předmětům mimojazykové reality či možných světů [...]“ (Nekula 2017b).⁵⁰ Jistě by nebylo nezajímavé položit si otázku, zda jsou možné světy závislejší na jazyce než aktuální realita, vzdálili bychom se však příliš od svého tématu. Další zajímavou otázkou, jež se nám nabízí, je možnost definování pojmu *mimojazyková realita*. Na jiném místě (Hulešová 2018) jsme se věnovali problematice lidského pojmání reality a roli jazyka při rozumění světu, a dokonce při konstrukci světa, přičemž jsme shledali jeho roli zcela zásadní.⁵¹ Zde pro zjednodušení navrhuje rozumět termínu „mimojazyková realita“ jako metaforickému označení pro množinu entit dostupných smyslové zkušenosti.

Davidson se pokusil ukázat, že reference představuje velmi problematický vztah, který ale nemusíme nutně chápat, chceme-li pochopit *význam*. V eseji „Realita bez reference“ („Reality Without Reference“, 1977) nás nabádá, abychom se vzdali konceptu reference jako základu pro empirickou teorii jazyka (Davidson 1991: 221). Pojem *reference* a stejně tak pojem *splňování (satisfaction)* považuje za teoretické konstrukty, jejichž funkce je vyčerpána vyjádřením pravdivostních podmínek pro věty daného jazyka (tamtéž: 223). Co nám podle Davidsona může posloužit lépe než teorie reference, je **absolutní teorie pravdy** (*absolute theory of truth*). Tato teorie udává způsob, jak pravdivost každé věty konkrétního jazyka závisí na jeho struktuře (tamtéž: 218). Jak se ale vztahuje k objektům mimojazykové reality?

Davidson představuje teorii, která by mohla vysvětlit způsob spojování slov určitého jazyka s objekty, ve stylu Tarského (*a Tarski-style truth theory*). Alfred Tarski formuloval sémantickou teorii pravdivosti pro formální jazyky, ve kterých je význam výrazu odvoditelný čistě syntakticky (viz Glüer 2002: 141). Tarski vysvětluje pojem *pravda* pomocí pojmu *význam*, naopak Davidson vysvětluje pojem *význam* pomocí pojmu *pravda* (tamtéž: 145–146). Znat význam věty, rozumět jí, „znamená vědět, za jakých podmínek je pravdivá“ (tamtéž: 138). Zde se Davidson opírá o empirickou zkušenost. Jazykové výrazy nevnímá jako spojené s objekty vztahem reference, nýbrž řečovým jednáním.

⁵⁰ Na stejném principu je založena také *generická reference*: „Reference k předmětu mimojazykového světa nebo světů možných pojímanému jako druh“ (Nekula 2017a).

⁵¹ Naše závěry se opírají především o následující autory: V. Flusser, N. Goodman, J. Peregrin, W. V. Quine, R. Rorty, J. R. Searle, W. Sellars.

Slovo „králík“ není spojeno s králíky esenciálně ani zcela nahodile, je s nimi spojeno určitými řečovými praktikami.⁵²

Jak k otázce reference přistupuje Searle? Tvrdí, „že při vykonávání ilokučného aktu človek typicky vykonáva propozičné akty a akty vyslovovania“ (Searle 2007b: 41), pričemž propozičnými akty jsou **reference** a **predikace**. Vykonáváním propozičních aktů je tudíž referování (k určitému objektu) a predikování (výrazu určitému objektu) (tamtéž: 40–41). Ačkoli v úvodu knihy *Řečové akty* uvádí jako nejmenší komunikační jednotku řečový akt (viz tamtéž: 32), pouští se následně do jeho hlubší analýzy a vymezuje *singulární určitý referující výraz*,⁵³ jehož vyslovení slouží k vyčlenění nebo identifikaci objektu/entity/jednotliviny/individua, o němž mluvčí hovoří. Referujícím výrazem lze poukázat na věc, bytost, událost, činnost atd., má referenční funkci (tamtéž: 45).⁵⁴ Milada Hirschová upozorňuje, že tuto funkci mají v řeči nejen jednotlivé jmenné výrazy, ale i rozsáhlé skupiny výrazů či celé fráze (Hirschová 2013: 54). Shodně se Searlem ovšem zkoumá referenci ve vztahu k dílčí části řečového aktu:

Reference je naproti tomu vztah (lépe by snad bylo říci **vztažení**, protože z pragmatického hlediska jde o akt provedený mluvčím) znaku, autosémantického slova, které má svůj kontextově nezávislý význam (denotát, pojmový obsah, mentální reprezentaci) jednak k onomu pojmovému obsahu, jednak jeho prostřednictvím k prvku mimojazykové reality (tamtéž: 55).⁵⁵

Kdybychom se zde přidrželi rozdělení Vladimíry Vraiové (2021: 28–29), řekli bychom, že Hirschová se pokouší propojit rovinu *langue*, tedy sémantické vztahy v rámci jazyka bez širšího kontextu, s rovinou *parole*, tedy pragmatickými vztahy, jako je závislost na vysílateli (mluvčím) a mimojazykovém kontextu. Spatřujeme zde poněkud naivní důvěru ve slovníkový význam slova, jenž má být „kontextově nezávislý“. Samotný slovník lze ovšem považovat za určitý kontext výskytu slova, proto by bylo z pragmatického hlediska sporné přijmout dělení významu slov na slovníkový a kontextový (či situační).

⁵² Výraz „králík“ byl zvolen za příklad s ohledem na tradici počínající Quinem (*Word and Object*, 1960).

⁵³ Vedle tohoto typu výrazů vymezuje Searle ještě *singulární neurčitý referující výraz* – v angličtině se liší použitím neurčitého členu [a]/[-] oproti *singulárnímu určitému referujícímu výrazu*, jehož součástí je člen určitý [the] (Searle 2007b: 45–46).

⁵⁴ Searle upozorňuje, že tentýž gramatický tvar téhož slova může mít v různých řečových aktech různou funkci – např. referenční, nebo predikativní (tamtéž).

⁵⁵ Kontextově nezávislým významem rozumí autorka význam slovníkový (viz Hirschová 2013: 56).

Ve své práci budeme význam jazykového znaku zkoumat skrze jeho použití, tedy skrze řečové akty mluvčího konkrétního textu. Nebudeme určovat význam jednotlivých promluv na základě významů slov, z nichž se skládají, ale naopak budeme pohlížet na význam výrazu (slova, skupiny slov) jako na daný výskyt v konkrétní promluvě.⁵⁶

1.1.2.2 Mluvčí textu

Každý řečový akt je vykonáván určitým mluvčím. V případě vyslovené promluvy je mluvčím jednoduše ten, kdo ji pronesl (fyzická osoba vyslovující slova). Přičemž autorem promluvy může být tatáž, nebo jiná osoba – např. citujeme-li něčí slova (ilustrativním, byť literárním příkladem je scéna, v níž Kristián opakuje po Cyranovi⁵⁷). V případě psaného textu bychom měli stejně tak rozlišovat pojmy *mluvčí* a *autor*. Autor text napsal (nemusel jej ani fyzicky psát, mohl jej např. nadiktovat) – vytvořil určité řečové akty, zatímco mluvčí interaguje s recipientem – vyslovuje ony řečové akty. **Mluvčí textu** vyvolává svými řečovými gesty ve čtenáři reakce (představy, emoce apod.). Na rozdíl od fyzické osoby autora není mluvčí textu individuum, nýbrž pouze konstrukt. Připisujeme mu intence nezbytné pro ilokuční akty, nemá však představy. Jeho funkcí (mohli bychom říci „jedinou schopností“) je vyslovování řečových aktů, přesně těch řečových aktů, jež mu předepsal autor textu jednou provždy. Mluvčí zde není žádnou kreativní silou, je nástrojem, který umožňuje řeči zapsané znaky tvořícími text promlouvat ke čtenáři.⁵⁸

Jak autorovi, tak mluvčímu textu připisujeme určité intence. Žijící autor může své texty libovolně komentovat, vysvětlovat, nebo naopak zpochybňovat a tím vším ovlivňuje jejich recepci. V případě literárního textu považujeme za primární autorský záměr napsat dílo. Autor může mít nejrůznější motivaci (slávu, peníze, ideály...) a nejrůznější plány (své čtenáře ovlivnit, pobavit, poučit, pobouřit...), zásadní však v každém případě zůstává úmysl být autorem.⁵⁹ Papoušek popisuje tuto skutečnost následovně: „Literární text tak nejvíce ze všeho reprezentuje literaturu – tedy aktuální představu tvůrce o tom,

⁵⁶ Přičemž budeme samozřejmě přihlížet k dalším výskytům / způsobům užití tohoto výrazu v ostatních nám známých kontextech. Více viz v kapitole 1.1.2.3 Řečové akty v literatuře.

⁵⁷ Viz E. Rostand: *Cyrano z Bergeracu* (*Cyrano de Bergerac*, 1897).

⁵⁸ Výhodu zavedení pojmu *mluvčí textu* spatřujeme v tom, že jej lze aplikovat jak na texty literární, tak neliterární.

⁵⁹ Záměrně neužíváme slova „spisovatel“, neboť jsme si vědomi možnosti, že by se spisovatelem mohl stát autor, jenž svůj text nezamýšlel jako literární dílo nebo jej vůbec nechtěl uveřejnit.

co je literatura, a vlastní přesvědčení básníka či prozaika, že je básník či prozaik“ (Papoušek 2017: 49). Intence mluvčího literárního textu je naproti tomu potřeba vyvozovat ze samotného textu.⁶⁰

Kdo je ale oním mluvčím díla? Kdo vykonává řečová gesta, jež tvoří literární text? Nabízejí se dva směry, jimiž se můžeme vydat. První cesta vede přes vysvětlování pojmu *autor* ve smyslu „ne fyzická osoba“, nýbrž jednotící síla (Mukařovský 2000), diskursivní funkce (Foucault 1990), abstraktní konstrukt (Schmid 2006) apod. Existuje poměrně rozsáhlá diskuse na téma *Kdo, nebo co je to autor?* Naší představě mluvčího literárního textu nejvíce odpovídá Ecoův pojem *Modelový Autor* (Eco 2010), který neoznačuje žádnou osobu (pro označení fyzické osoby tvůrce textu používá Eco výraz *empirický autor*), nýbrž textovou strategii. Mluvčí díla je právě tak jako Modelový Autor konstruktem založeným na vlastnostech textu.

Druhý směr nás zavede k pojmům *vypravěč* a *lyrický subjekt*. I ony mohou být odpovědí na otázku *Kdo v literárním díle promlouvá?* V našem pojetí stojí ovšem mluvčí textu o úroveň výše než vypravěč, popř. lyrický subjekt díla.⁶¹ Bez ohledu na to, jaký typ vypravěče se v díle vyskytuje, a bez ohledu na to, kolik vypravěčů jsme schopni v textu rozlišit, přisuzujeme jednomu literárnímu dílu právě jednoho mluvčího, proto nemůžeme pojmy *mluvčí literárního textu* a *vypravěč* považovat za ekvivalentní.

Jiří Koteň upozorňuje na slučování dvou literárních prvků pod společný pojem: „Vypravěč tedy obvykle slouží jako pojem označující: 1) *narativní funkci* [...] tj. narativní agens, jenž „předává“ příběh; 2) *představu fikčního mluvčího*, mentální reprezentaci, kterou rekonstruujeme v aktu čtení“ (Koteň 2013: 106). Mohli bychom říci, že v případě prózy mluvčí textu svým způsobem rovněž předává příběh, jenže na rozdíl od vypravěče nemůže být nikdy součástí narativu (příběhu) jako např. homodiegetický⁶² vypravěč. Mluvčí prozaického textu je součástí procesu narace (aktu vyprávění). Nijak se neproměňuje se změnou perspektivy, se střídáním vypravěčských subjektů ani s přecházením ke zdánlivému „autorskému“ nadhledu. Podle našeho názoru, není možné vždy úspěšně odlišit vyprávěcí linii od metakomentářů nebo *skutečných*

⁶⁰ Kořátko (2006a: 351) zavádí pojem *literární aspirace textu* (např. být novelou, mít rytmus), jejich soubor pak tvoří *literární dílo* neboli literární obsah textu (tamtéž: 356).

⁶¹ Podobně uvažuje např. Schmid (2006: 74–75), jenž předkládá dvouúrovňový model literární komunikace.

⁶² Rozlišení typů vypravěče na *homodiegetického* (zanořeného do narativu) a *heterodiegetického* (nacházejícího se mimo narativ) zavedl Gérard Genette a je běžně využíváno v naratologii (viz např. Kubíček – Hrabal – Bílek 2013: 127–133).

tvrzení, jak je vyčleňuje Searle (2007a: 68). Považujeme za velmi spekulativní Searlův výrok, jímž se vyjadřuje k první větě Tolstého románu *Anna Kareninová*: „Mám za to, že nejde o fikční, ale o vážně míněnou výpověď“ (tamtéž). Je možné, že Tolstoj myslel svou výpověď „vážně“ v tom smyslu, že by totéž tvrdil i v běžném rozhovoru, ale nikdy nebudeme mít jistotu, zda tomu tak bylo. Mluvčí textu se může v mnohém shodovat s názory a přesvědčeními autora, nemusí se s ním ovšem shodovat vůbec v ničem.⁶³ Jak již bylo řečeno, **mluvčí textu je konstrukt**, mnohdy velmi důmyslný, jeho tvrzení mohou být rozporuplná, nebo naopak velmi prostá a snadno uvěřitelná (a všechno mezi tím).

1.1.2.3 Řečové akty v literatuře

O skutečnosti, že literatura není „typickým“ případem vykonávání řečových aktů, pojednávají Austin (2000) i Searle (2007a): „Existují také oslabené parazitní způsoby užití řeči atd., různé způsoby, které ‚nejsou vážně míněny‘ nebo nejsou ‚zcela normální‘“ (Austin 2000: 109). Milada Hirschová (2013: 157) vykládá Austinovu formulaci „parazitní způsoby užití řeči“ jako zdůraznění odvozenosti od primárního způsobu užívání a závislosti na něm, nikoli jako pejorativní vyjádření. Austin se ve svém díle věnuje především „normálnímu“ užívání řeči, atypickými případy se zabývali více jeho následovníci. Jako příklad uvádíme Searlův zájem o fikci a literaturu v eseji „Logický status fikčního diskurzu“.

Searle (2007a: 64) označuje referenci ve fikčním literárním textu za „předstíranou“. Podobně se vyjadřuje také Ingarden (1989: 175), který používá výraz „předstíraná vážnost“ – text předstírá zasazení objektu do reality, předstírá identifikaci s reálnými objekty. Domníváme se však, že to, že se nám např. při četbě románu jeví, jako by jméno Praha referovalo k reálnému městu Praha, neznamená, že by mluvčí textu referenci předstíral. Searle (2007a: 64) označuje počínání autora fikce za **předstírání realizace asertivních ilokučních aktů**, které však ve skutečnosti realizovány nejsou. Nechceme-li se spokojit pouze s negativním vymezením, ptáme se, co tedy svými slovy autor realizuje, pokud ne akt vyprávění ani žádný akt psaní literatury? Takový akt totiž v Searlově teorii neexistuje (viz tamtéž: 63–64). Realizuje akt předstírání?

⁶³ Protiklad autorská vs. fikční tvrzení nepřejímá od Searla ani Papoušek (2017: 24), jenž ilokuční potenciál přisuzuje pouze vypravěči, popř. básnickému subjektu.

Koten (2013: 51) řeší danou problematiku tím, že zavádí *akt tvorby fikce*. Tento specifický řečový akt poskytuje odpověď na otázku, co „dělá slovy“ autor literární fikce. Koten v návaznosti na Davida Lewise a Marii-Laure Ryanovou navrhuje schéma dvouvrstevné ilokuční struktury:

V aktuálním světě čteme text, jehož původcem je autor, ilokuční platnost výpovědi jsme označili jako akt tvorby fikce. V dimenzi fikčního světa čteme tatáž slova jako autentickou promluvu vypravěče k fiktivnímu adresátovi, ilokuční platnost *zde odpovídá standardním kategoriím ilokuční platnosti* (tj. např. vyprávění, tvrzení, mínění apod.) a klade na mluvčího všechny patřičné závazky (tamtéž).⁶⁴

Vrstevnatostí fikčního textu se Koten vyhýbá Searlovým námitkám vzneseným proti zavádění *ilokučních aktů vyprávění příběhů* apod. Rozlišením řečových aktů autora od řečových aktů vypravěče, které sestávají z týchž výpovědí, fungujících ovšem v jiném kontextu, resp. připisovaných jinému mluvčímu, řeší problém významu, jež Searle formuluje následovně: „Proto se každý, kdo chce tvrdit, že fikce obsahuje jiné ilokuční akty než ne-fikce, bude nucen uchýlit k názoru, že ve fikčních dílech slova nemají svůj obvyklý význam“ (Searle 2007a: 64). Slova ve výpovědi vypravěče svůj obvyklý význam mají, nadto jeho výpovědi mají v kontextu díla obvyklou ilokuční platnost.

Kotenovo pojetí svým způsobem odbourává Searlem formulované problémy, ovšem za použití postupu, jež sám Searle odmítá. Největší zásluhu zde připisujeme rozlišení mluvčích na autora a vypravěče, z nichž každý hovoří v jiném kontextu. Přesto našim požadavkům na model literární komunikace toto rozdělení zcela nevyhovuje. Jakkoli je tato představa intuitivní, nedává nám dostatečně jasný smysl považovat literární text za komunikaci mezi autorem a čtenářem. Již výše jsme uvedli,⁶⁵ že za účastníky literární komunikace označujeme mluvčího textu a recipienta, přičemž recipientovy reakce na přijímané impulsy jsou potenciálně nekonečné, zatímco mluvčí textu na svého komunikačního partnera reagovat nemůže. Fyzická osoba autora teoreticky může na zpětnou vazbu od čtenářů odpovídat, a může dokonce kvůli ní text pozměnit, ale mluvčí textu, jenž je pouhým konstruktem, není takovéto interakce schopen. Je stejně jako vypravěč součástí textu, jen na jiné úrovni (není součástí narativu

⁶⁴ Soustředí se zde na tentýž problém jako Papoušek, který tvrdí, že ve svém tvůrčím gestu autoři „nepředstírají, že jsou někdo jiný, že hrají roli někoho, ale performují, jak nejlépe umí, své přesvědčení, že to, co píše, je báseň, román, literatura“ (Papoušek 2017: 49). Zdůrazněme, že se Papoušek na rozdíl od Kotena nevztahuje pouze k fikci, hovoří o literatuře ve všech formách, jeho závěry mají proto univerzálnější platnost.

⁶⁵ Viz kapitolu 1.1.1.3 Literatura jako komunikace.

ani fikčního světa). Model komunikace autora s recipientem by měl zahrnovat mnohem více než řečové akty v samotném literárním textu (úvody, doslovy, prohlášení u příležitosti křtu knihy či autogramiády, internetové diskuse atd.). Omezení komunikace autora pouze na výroky v literárním textu, zatímco recipientovi necháme zcela neomezené vyjadřovací možnosti, se nám jeví jako poněkud násilné. Chceme-li se koncentrovat na komunikaci v rámci autorova díla – což bývá obvykle předmětem literární vědy –, jeví se jako logické řešení dosadit do komunikačního modelu mluvčího textu, jehož „životnost“ je omezena daným textem. Tento mluvčí však není totožný s vypravěčem, neboť ten se může v jediném textu vyskytovat v několika podobách, což by komunikační situaci nežádoucím způsobem komplikovalo (srov. Kotonovu kapitolu „Konfuze ve vymezení vypravěče“, 2013: 104–109).

Stejně jako se domníváme, že řeč v literárních textech není odlišná od běžné řeči svou niternou literárností, domníváme se také, že vyslovení řečového aktu v literárním textu není specifickým počinem rozdílným od vyslovení řečového aktu mimo diskurs literatury. Jediné (ovšem zásadní), co je potřeba učinit, je **vztáhnout řečové akty mluvčího k odpovídajícímu kontextu**. Výpověď vypravěče románu nějakým způsobem funguje v diskursu onoho románu a mimo něj by fungovala jinak. Abychom odlišili líčení příchodu prvního sněhu v románu od zprávy o počasí, je třeba zasadit je do kontextu. Když Mrštík (1969: 229) píše: „Padal sníh. Obloha zežloutla, celý obraz Prahy zjevil se jak pod zakaleným sklem. Bílé, tiché jasno stálo nad ní,“ nepředstírá, že píše o zasněžené Praze, on *skutečně píše* o zasněžené Praze. Přesnější by bylo tvrdit, že mluvčí románu, jehož řečový akt přijímá recipient jako verbální sdělení, nepředstírá, že mluví o zasněžené Praze, on o ní *skutečně mluví*. Netvrdíme však, že mluví o *skutečné Praze* – o reálně existujícím místě tohoto jména – a o počasí panujícím na tomto místě. Kdybychom vyňali pouze první větu líčení, mohla by být snadno zasazena do kontextu zpráv o počasí. Pokud ji nějakým způsobem osamostatníme, recipient nemá vodítko, podle kterého by poznal, zda je fikčním tvrzením, tvrzením non-fikční literatury, či „vážným“ tvrzením. Autor své výpovědi vždy zasazuje do kontextu, čímž (mimo jiné) poskytuje recipientům indicie k rozpoznání jejich přináležitosti.⁶⁶ Zpráva o počasí panujícím v průběhu dne je sdělena ve vysílání večerních zpráv, věta uvozující líčení krajiny se objevuje na stránce beletristického textu. Autor jakéhokoli typu textu může samozřejmě recepce

⁶⁶ Také Papoušek zmiňuje zasazení výpovědi do nového kontextu jako běžnou literární praxi: „Řečové akty, jakkoli původně přirozené, se ocitají v prostředí literárního textu a podřizují se novým pravidlům“ (Papoušek 2021: 44).

znesnadňovat, může mystifikovat, experimentovat apod. To vše uskutečňuje s určitým záměrem, který může, ale nemusí být rozpoznán.

Objevuje-li se řečový akt v literárním textu, je adekvátní jej vztahovat k diskursu tohoto textu. Jedině v rámci daného diskursu je platnost řečových aktů ověřitelná (viz Hirschová 2013; Papoušek 2017; Searle 2007a). Může být adekvátní vztahovat též řečový akt k celému diskursu literatury – např. zkoumat jeho intertextové vazby – nebo k uměleckému diskursu obecně – např. zkoumat jeho vazby s jinými druhy umění. Může být rovněž adekvátní vztahovat jej k historicko-spoločenskému kontextu nebo třeba k lidské zkušenosti se světem. Potenciálních možností vhodného kontextu je nekonečně mnoho. To ovšem neznamená, že bychom měli každý řečový akt každého literárního textu při interpretaci zasazovat do všech myslitelných kontextů. Primární vždy budou **vnitrodiskursivní vztahy** v konkrétním textu.⁶⁷ O tom, jak široký kontext bude při interpretaci řečových aktů díla akceptovatelný, rozhoduje společenství⁶⁸ (stejně jako rozhoduje o statusu literárního díla).⁶⁹

Koten i Papoušek odkazují na práci Mary L. Prattové *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (1977). Východiskem jejích úvah byla lingvistika, dobový formalismus a strukturalismus, ale také teorie řečových aktů a teorie komunikace (viz Papoušek 2021: 40). Zabývá se např. uplatněním komunikačních maxim Herberta P. Grice v literárním diskursu: „Prattová si všímá, že v literárních textech mluvčí hojně přehlíží maximy kooperace“ (Koten 2013: 54). A tento poznatek vysvětluje orientovaností literárních textů na zprostředkování zkušeností a emocí (tamtéž). Papoušek upozorňuje, že je nutné vztahovat promluvu k adekvátnímu kontextu a v rámci něj je možné uplatňovat vždy tatáž logická pravidla, tentýž princip kooperace mezi mluvčím a příjemcem: „Jde o vztah řečového aktu a kontextu dané situace [...]“ (Papoušek 2021: 46). Přičemž v literárním textu může být kontext navozen např. vyprávěním (tamtéž: 47). Papoušek odkazuje na to, co jsme výše nazvali vnitrodiskursivními vztahy. Proto také při analýze beletristických textů zkoumá kvalitu, již označuje termínem „věrojatnost“

⁶⁷ Domníváme se, že fungování řečového aktu v literárním textu skutečně primárně ovlivňuje jeho role / způsob užití v daném textu, nikoli např. slovníkový význam slov, z nichž je daný akt složen.

⁶⁸ Srov. problematiku tzv. *interpretačních komunit* (S. Fish: *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, 1980) a její kritiku (např. Kent 1993).

⁶⁹ Viz kapitolu 1.1.1.1 Literatura jako institucionální fakt.

neboli „důvěryhodnost z hlediska dalších segmentů textu“ (Papoušek 2017: 49). Jinak řečeno, zkoumá logické vazby v textu.⁷⁰

Hirschová v knize *Pragmatika v češtině* (2013) shrnuje Austinovy názory na fungování jazyka, přičemž se dotýká i problematiky kontextu: „Jinými slovy, řečové akty v diskursu fikce jsou parazitické, resp. předstírané právě proto, že se odehrávají v jiné komunikační situaci“ (Hirschová 2013: 159). Za primární označuje komunikační situaci, v níž se mluvčí vyjadřují vážně. Všechny ostatní komunikační situace (např. hra nebo román) jsou od ní odvozené. Hirschová uzavírá stručný přehled Austinovy teorie slovy: „[V] jeho chápání je řečový akt určen nejpodstatněji tím, čemu říká ‚totální kontext‘“ (tamtéž). Jak jsme však uvedli výše,⁷¹ nepředpokládáme existenci žádného konečného, absolutního kontextu. Existují pro nás pouze různé kontexty, v nichž se výrazy a výpovědi mohou vyskytovat a do nichž mohou být přenášeny. Jedním z těchto kontextů je literatura.

1.1.3 Kvazi objekt

Vladimír Papoušek se ve své knize esejí s názvem *Maxwellův démon* (2017) věnuje roli literatury v lidské společnosti, principům fungování literárního provozu, otázkám recepce literárních děl, problematice duality fikce a non-fikce a dalším souvisejícím tématům. V každé jednotlivé eseji se bez ohledu na konkrétní tematiku zabývá volbou vyjadřovacích prostředků v literárním diskursu. Analyzuje nejen řeč literatury, ale především řeč o literatuře. Ostatně podtitul „Objekty, slovníky a řečové akty v literatuře“ napovídá, co přesně se ocitá v centru pozornosti – vztah objektů a jazyka (reality a jazyka), dobový diskurs a jeho obohacování, či narušování a řeč literatury jakožto aktivní činnost, nikoli stabilní soustava znaků. Papoušek již v úvodu předesílá, že bude o literatuře mluvit jako o rozpravě, tedy jako o lidské aktivitě, a proto bude vycházet zejména ze Searlovy teorie řečových aktů (viz Papoušek 2017: 20), již jsme v hrubých obrysech popsali výše.⁷²

Na tomto místě se budeme soustředit na pojem *kvazi objekt*, jež Papoušek ve svém textu zavádí, a pokusíme se posoudit, jaký význam může mít tento pojem pro náš výzkum literárního prostoru v próze.

⁷⁰ Více k tomuto tématu viz v kapitole 1.1.5 Logická soudržnost.

⁷¹ Viz kapitolu 1.1.1.5 Literatura jako kontext.

⁷² Viz kapitolu 1.1.2 Řečový akt.

1.1.3.1 Nominální výrazy v literárním textu

Status nominálních výrazů⁷³ v literárních textech není zcela jasný a bývá předmětem diskusí. Co jmenné výrazy v literatuře označují? Referují k nějakým entitám, či nikoli? Papoušek v eseji „Systém kvazi objektů v literárním textu a intencionalita“ odkazuje na historické diskuse na téma „pravdivost literárních textů“ a „reprezentace objektů v literatuře“ a dodává: „[B]udu mít za prokázané, že v literárním textu, tedy ve fikci tvořené vyprávěním nebo verši, neexistují žádné objekty [...]“ (tamtéž: 21). Budeme rovněž považovat za prokázané, že v literatuře – ať fikční, nebo non-fikční – se nevyskytují žádné objekty ve smyslu fyzikálních objektů a stavů, jež známe ze smyslům dostupné reality. Co je akceptovatelné jako předmět diskuse, jsou *fikční jednotliviny*, proti jejichž existenci (či legitimitě) se Papoušek vyjadřuje nejen ve výše zmíněné eseji, ale také v dalších textech, např. „Maxwellův démon (Účelnost pojmu ‚fikční svět‘ z hlediska neopragmatické literární vědy)“.

Terminologie, již užívá Papoušek a již zde přejímáme,⁷⁴ je inspirována slovníkem Romana Ingardena, který ve svém *Uměleckém díle literárním* hovoří o *quasisoudech*, tj. specifických modifikacích výpovědi (Ingarden 1989). Výroky v literárním díle, tedy quasisoudy, se odlišují od soudů (vážně míněných tvrzení), a to jak od soudů vztahujících se k předmětným situacím objektivně existujícím (tzv. pravé jistící věty), tak od soudů vztahujících se k ryze intencionálním předmětným situacím (tzv. ryzí výpovědi) (viz tamtéž: 167–179). Ačkoli quasisoudy mohou formálně vypadat jako vážná tvrzení, postrádají vztah „k objektivně existující a v autonomně existující sféře *nalezitelné* situaci“ (tamtéž: 174). Jednoduše řečeno: v případě quasisoudu nemůže dojít k identifikaci propozice s žádným reálně existujícím objektem či stavem.

Ingarden se v kapitole „Vrstva znázorněných předmětností“ zabývá způsoby zobrazování objektů, osob, událostí i stavů v literárním díle, přičemž pro celou tuto množinu používá zastřešující termín „znázorněné předmětnosti“ (viz tamtéž: 222). Komplexní vlastnosti určitého předmětu mohou být v textu postihnuty pouze pomocí *schematických aspektů*, neboť mluvčí textu na ně nahlíží určitým úhlem pohledu. Schematicky zjednodušený aspekt v sobě zahrnuje vlastnosti nutné a zároveň postačující k reprezentaci konkrétní předmětnosti (viz tamtéž: 264). Každý vnímající subjekt nahlíží vnímaný předmět

⁷³ Vlastních i obecných jmen, jmenných skupin, frází apod.

⁷⁴ Přejímáme termín „kvazi objekty“ včetně pravopisu, užíváme tedy *kvazi* jakožto adjektivum, nikoli jako předponu.

nějakým způsobem, který je proměnný v čase a vždy postrádá určité kvality, jež zůstávají nevyplněny. Nikdy není možné jediným pohledem (jediným popisem) uchopit předmět v jeho celistvosti, a proto Ingarden hovoří o *místech nedourčenosti* (viz Ingarden 1989: 248), nutně vznikajících slepých místech schematických aspektů.⁷⁵ Právě jimi se podstatně liší zobrazený předmět od reálného předmětu, jenž „je ve všech směrech (tj. v každém ohledu) jednoznačně určen“ (tamtéž).

Papoušek tvrdí, že problém nedourčenosti, jak jej popisuje Ingarden, „se týká reálných objektů, jako jsou Praha, Budějovice, Beaujolais, skála, silnice atd.“ (Papoušek 2017: 57). Nemůže se ovšem stejně tak týkat fiktivních postav, objektů či míst, neboť jsou určeny „pouze souborem řečových aktů autora“, případně ještě ilokučními akty čtenářů, tvůrců adaptací apod. (viz tamtéž: 58). Nemohou proto být ze své podstaty nedourčené, neboť chybějícími aspekty nikdy nedisponovaly, nebylo by tedy možné je dourčit tak, jako bychom mohli více dourčit aspekty reálně existujících předmětů. Daniela Králová v recenzi knihy *Maxwellův démon* nazvané „Nová východiska literární vědy – návrat k začátkům“ (2018) rozporuje toto tvrzení: „Zde bychom mohli namítnout, zdali Ingarden ve svém uvažování opravdu zamýšlel místa nedourčenosti jen pro předmětnosti spojené s realitou či nikoli“ (Králová 2018: 190). Hledáme-li přímo v Ingardenově textu, nalezneme pasáž, v níž pojednává o „podstatné zvláštnosti znázorněných předmětů, jež je radikálně odlišuje od předmětů reálných“ (Ingarden 1989: 248) a dodává, že „[z]vlášť zřetelně vystupuje tam, kde znázorněné předměty patří svým obsahem k typu reálných předmětů [...]“ (tamtéž). Tuto zvláštnost – nedourčenost – připisuje tedy bezvýhradně všem znázorněným předmětnostem, ať již mají protějšek v reálném světě, či nikoli.

Není-li ovšem rozdíl mezi zobrazenými předmětnostmi s reálným protějškem a bez něj v možnostech jejich nedourčenosti, ptáme se, zda je mezi nimi nějaký jiný relevantní rozdíl. Objevuje-li se např. v Mrštíkové *Santa Lucii* student jménem Jiří Jordán, jenž se vydává do Prahy, máme před sebou dvě na první pohled odlišná propria, z nichž první označuje fiktivní postavu a druhé město existující jak v aktuálním světě,

⁷⁵ Doležel uvádí neúplnost jako jednu z vlastností fikčních entit, a tedy i fikčních světů (viz Doležel 2003: 35–36).

tak v románu. V čem ale odlišnost těchto jmenných výrazů spočívá? V povaze předmětu, který označují, či ve způsobu, jakým jej označují?⁷⁶

Pokud by principiální rozdíl mezi jmennými výrazy v literárním textu spočíval v ontologii označovaného předmětu, pak by pro pochopení textu byla potřebná znalost reálií, k nimž jednotlivá tvrzení (řečové akty) odkazují (anebo minimálně schopnost rozpoznat, zda se jedná o předmět s vazbou k reáliím, které lze ve světě dohledat a ověřit). Ingarden ovšem uvádí, že ačkoli v literárním díle mohou vystupovat objekty obdařené „charakterem reality“ (tzn. předměty existující běžně i v aktuálním světě, jako jsou lidé, zvířata či domy)⁷⁷, nelze je identifikovat s reálně existujícími předměty (viz Ingarden 1898: 223).⁷⁸ Recipientova záměna znázorněné předmětnosti za realitu představuje jev, který sice bývá součástí literární praxe, k dílu samotnému však nepatří (viz tamtéž).

Papoušek vyvozuje z Ingardenových úvah o redukci reprezentovaných objektů v literatuře, o jejich schematických aspektech a místech nedourčenosti, že právě tyto rysy „odstraňují bytnost předmětů a nahrazují ji funkční operací v rámci textu“ (Papoušek 2017: 48).

To znamená, že když se v textu objeví například: „X odjel do Prahy,“ neznamená to vléci s sebou představu veškerého prostoru města Prahy, dokonce to ani neznamená nutnost, aby každý čtenář věděl, co Praha představuje, ale jde jen o signál nějakého přesunu hrdiny v rámci děje (tamtéž).

Není tedy nutné, aby recipient předem znal význam slova „Praha“ (význam, který má toto slovo mimo dané dílo). Zná-li jej, pak si s sebou nese určité konotace, s nimiž autor díla může a nemusí kalkulovat (Ingarden mluví o *vnějším habitu reality*, jež mají v díle předmětnosti reálně existující – viz Ingarden 1989: 223). Pokud jej ale nezná, získá povědomí o něm z textu samotného. Papoušek tvrdí, že velmi často komplexy schematických aspektů v literárním textu „neodkazují jen k jistým vlastnostem objektu v reálném světě, ale obsahují vrstvy symbolických a ikonických entit, které znázorňovaný objekt vzdalují jeho reálné podobě a radikálně ho transformují“ (Papoušek 2017: 25).

⁷⁶ Jako příklad jsme uvedli dvě vlastní jména (*propria*), ale chceme upozornit, že se nastolené otázky týkají rovněž jmen obecných (*apelativ*). Výskytem a funkcemi jmen v literárních textech se zabývá také *literární onomastika*.

⁷⁷ „Bylo by přirozeně nesprávné, kdybychom tvrdili, že znázorněné předměty nemají vůbec žádný rys reality [...]“ (Ingarden 1989: 224).

⁷⁸ Doležel uvádí, že sémantika možných světů sice také neztotožňuje literární postavy či místa s reálnými osobami a místy téhož vlastního jména (např. Napoleon či Londýn), ale přisuzuje této třídě jednotlivin specifický status. Všechny fikční jednotliviny patřící do této množiny mají nezrušitelný vztah ke svým prototypům v reálném světě, jsou s nimi „spojeny mezigetovou totožností“ (Doležel 2003: 31).

Santa Lucia je popisy Prahy doslova přeplněna, Praha zde však není zobrazována pouze jako město, jež by čtenář mohl znát ze své zkušenosti se světem, ale jako symbol životního ideálu, jako personifikace ženské bytosti, jako prostředí determinující fiktivní postavy atd.⁷⁹ Praha v *Santa Lucii* není Prahou známou svým obyvatelům ani návštěvníkům, je Prahou romanticky krásnou, impresionisticky barevnou, expresivně deformovanou. Zůstává tedy otázkou, nakolik je ještě spjata s reálným objektem reálného světa nesoucím stejné označení.⁸⁰

Podobnými otázkami se zabývají teoretikové fikčních světů, považující fikční svět díla za specifický možný svět se vztahem k světu aktuálnímu (viz např. Doležel 2003; Pavel 2012). Oproti nim Papoušek tvrdí: „Je jedno, jestli se mluví o reálných objektech, nebo neexistujících fantazijních bytostech či prostorech, protože vždy jde především o expresi, o to, jak je prostřednictvím slov realizována nějaká autorská intence“ (Papoušek 2017: 46).

Pokud přijmeme tezi, že je pro analýzu řeči v díle lhostejné, zda se v literárním textu mluvčí vyjadřuje o reálných či fantazijních předmětnostech, odpovíme na výše položenou otázku: Spočívá odlišnost jmenných výrazů v literárním textu ve způsobu, jakým označují předmět? Jelikož jsme neidentifikovali žádné dva odlišné způsoby pro mluvení o množině reálně existujících předmětů a o množině předmětů fiktivních, je naše odpověď záporná. Nespočívá-li zásadní odlišnost jmen typu „Praha“ a jmen typu „Jiří Jordán“ v literárním textu ani ve vztahu znázorněného předmětu k realitě, ani ve způsobu znázornění předmětu, pak se zdá, že odlišnost, již intuitivně vnímáme, není esenciální vlastností nastolené duality, ale její vnější vlastností. Je to odlišnost, kterou přidáváme do pomyslného prostoru, ve kterém sama o sobě neexistuje.

1.1.3.2 Kvazi objekty

Již výše jsme uvedli, že nemůžeme mluvit o objektech v literárním díle ve fyzikálním smyslu. Papoušek k tomu dodává, že „pokud lze o něčem mluvit, pak jsou to *jakési kvazi veličiny*, které nemají reprezentovat objekty reálného světa, ale zůstávají součástí hry zvané literatura“ (Papoušek 2017: 21, kurzíva HD). Tyto „kvazi veličiny“, „kvazi

⁷⁹ Podrobnější rozbor viz v kapitole 2.2 *Santa Lucia*.

⁸⁰ Ingarden i Papoušek přiznávají výrazům v textu určitý vztah k realitě, nejedná se zde ovšem o vztah *mezi světové totožnosti* (srov. např. Doležel 2003: 30–32).

tělesnosti“ či „kvazi objekty“ (tamtéž: 21–22) nejsou objekty⁸¹ reálného ani žádného jiného (možného ani fikčního) světa. Jsou to *soubory specifických aspektualizací* (tamtéž: 25), tedy intencionální akty, nikoli entity, ačkoli termín „kvazi objekty“ k takovému pojetí svádí.

Již jsme vysvětlili pojem *schematický aspekt* (určité zjednodušené hledisko), nyní zbývá uvést jej do vztahu s pojmem *aspektualizace*. Aspektualizací je míněna intencionální akce, způsob znázornění předmětu v určitém řečovém gestu. Mluvčí může ve svém řečovém aktu použít jednoduchý schematický aspekt (např. přívlastky nerozvitě podstatné jméno), anebo může zvolit barvitější způsob vyjádření pomocí komplexní struktury schematických aspektů. Komplexy schematických aspektů mohou odkazovat jak k určitým vlastnostem objektu reálného světa⁸², tak k symbolickým či ikonickým významům, modifikujícím a transformujícím podobu objektu (srov. tamtéž).

Pojmáme-li kvazi objekt jako soubor intencionálních aktů, je třeba zmínit, komu jsou tyto akty připisovány. Nabízejí se hned dvě možnosti: buďto mluvčímu textu, anebo čtenáři. Je-li specifická aspektualizace způsobem znázornění čehosi v řečovém gestu, jež je součástí literárního díla (viz Papoušek 2017: 25), pak se jedná o intencionální akt autora onoho řečového gesta, tedy mluvčího textu (ve zjednodušeném pohledu vypravěče v próze či lyrického subjektu v poezii – srov. tamtéž: 24). Zároveň ale na jiném místě téhož textu Papoušek tvrdí, že kvazi tělesnosti evokuje recipient v procesu čtení (tamtéž: 22). Dále navíc upozorňuje na existenci celých systémů kvazi objektů vytvářených díky literární a obecně kulturní tradici (viz tamtéž: 27). Tuto mnohoznačnost interpretujeme na základě primární vlastnosti kvazi objektů, a sice flexibility (fluidity), tak, že kvazi objekty považujeme za veřejné, potenciálně přístupné všem recipientům, mluvčím, kritikům apod.⁸³ Jsou-li kvazi objekty jakožto soubory určitých aspektualizací (tedy výsledky kombinace určitých způsobů nahlížení) veřejné, je lhostejno, kdo právě nyní dané intencionální akty vykonává. Přestože v okamžiku realizace jsou konkretizovány právě jedním subjektem, náležejí potenciálně všem, mají intersubjektivní povahu. Tento výklad podporuje Papouškovo tvrzení, že „každý kvazi objekt je zmítán energiemi několika silových polí: rozdílnými a proměnlivými

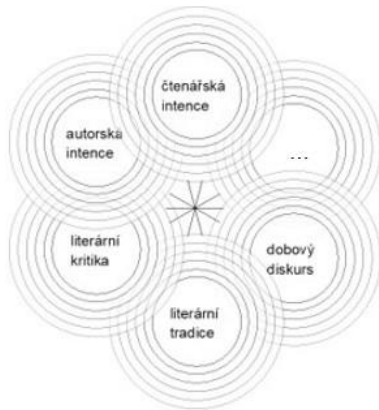
⁸¹ Papoušek hovoří o předmětech, ale také o postavách, jejich vlastnostech apod. (viz Papoušek 2017: 59).

⁸² „Neznamená to, že řekne-li se ‚kočka‘ v literatuře, pak toto slovo ztrácí veškerou významovou souvislost s realitou“ (Papoušek 2017: 22).

⁸³ „Literární dílo je souborem performativů, řečových aktů, které jsou v díle samotném a zároveň mimo něj, které volně cirkulují mezi textem a skutečností“ (Papoušek 2017: 62).

intencemi autora, čtenářů, kritiky, stejně jako svým náležením do pole literatury, ale také sounáležitostí se společenským diskursem doby“ (tamtéž: 27). Kvazi objekt neexistuje sám o sobě jakožto nějaká transcendentní entita, je průsečíkem sil.

Obrázek 1: Kvazi objekt ve střetu silových polí



Teorie fikčních světů používá pro objekty znázorněné v literárním díle pojem *fikční jednotlivina* a pro celek znázorněný v díle *fikční svět*. Již jsme zmínili, že fikční světy jsou jakési nedourčené možné světy. Doležel uvádí, že „jsou to estetické artefakty vytvořené, uchované a kolující v médiu fikčních textů“ (Doležel 2003: 30). Papoušek proti takovéto tezi argumentuje tím, že nelze vnímat literární dílo jako stabilní. Jeho význam či významy nejsou nikde uchovávané, nýbrž neustále utvářené. Jsou-li významy jednotlivých výrazů proměnné, flexibilní, pak celý svět díla – ať už si pod tímto pojmem představíme cokoli – rozhodně nemůžeme nahlížet jako artefakt, jako cosi vytvořeného, hotového. Papoušek tvrdí, že nemůže existovat shoda mezi recipiency ohledně přesné podoby kteréhokoli objektu literárního díla, neboť znaky v literárním textu neoznačují entity s určitou bytností, nýbrž elementy řečových aktů, v zásadě funkce pro realizaci vyprávění (Papoušek 2017: 47). „Pokud bychom měli za prokázané, že všechny znaky pro objekty ve fikčním světě jsou funkcí fluidních řečových aktů, pak musíme ve vztahu k množině uživatelů konstatovat absolutní nestabilitu a neidentifikovatelnost daných morfologických tvarů [fikčního světa]“ (tamtéž). Rozpor mezi teorií kvazi objektů a teorií fikčních světů se zdá být určen počátečním pohledem na znaky, z nichž se skládá literární text – pohledem na jejich povahu a funkci v textu.

Králová vytýká Papouškovi nedostatečné zohlednění teorie fikčních světů, či vymezení se vůči ní: „Poněkud nešťastnou se zdá být autorova volba úplně pominout českou literárněvědnou tradici zabývající se teorií fiktivního světa potažmo fikčních světů. Mám zde na mysli teorii Felixe Vodičky a zejména teorii Lubomíra Doležela“ (Králová

2018: 190). Domníváme se, že Papoušek se proti konceptu fikčního světa dostatečně vymezuje. Neuvádí sice konkrétní autory, s nimiž nesouhlasí, ale vztahuje se k myšlence fikčních světů v samém jejím základu.

Nejde mi nijak o to, posuzovat pojem fikčního světa jako funkční součást nějaké vyslovené teorie s vlastní koherencí a argumentací a možná i estetickou hodnotou. Chtěl bych pouze najít uspokojivou odpověď na otázku účelnosti pojmu fikční svět z hlediska literárního vědce (Papoušek 2017: 52).

Na určité úrovni můžeme vnímat literární text jako znakovou strukturu, na jiné – domníváme se, že vyšší – úrovni jej můžeme vnímat jako systém kvazi objektů a jejich vztahů. Znak něco znamená, zatímco řečový akt něco koná. Obě slovesa vyjadřují určitou akci, avšak znamenání zde vnímáme jako pasivní ve srovnání s aktivním konáním. Aby znak pro někoho něco znamenal, musí být nejen vytvořen, ale také aktivován příjemcem (recipientem), zatímco akt – ať už řečový, nebo jiný – přímo koná (není zde prostředník, jen vykonavatel aktu).

[V] literárním textu, domnívám se, nečteme prostě znaky, ale skrze ně evokujeme nějaké velmi flexibilní a variabilní kvazi tělesnosti. Tedy kočka není jen znakem pro jistý typ zvířete, ale je to určitá kočka v nějakém prostředí, s nějakou funkcí v textu, je to „jakoby objekt“ v „jako prostoru“ a v „jako čase“ (tamtéž: 22–23).

Věnujme nyní více pozornosti kontextu, ve kterém se kvazi objekty vyskytují. Zaměříme se při tom na otázku, zda lze v literatuře zkoumat také *kvazi prostor*, jak Papoušek naznačuje.

1.1.3.3 Kvazi prostor?

Kvazi objekty se vyskytují v plurálu. Je prakticky nemožné, abychom v libovolném literárním díle našli pouze jeden kvazi objekt. Podobně jako mezi objekty ve světě podřízeném fyzikálními zákonům vznikají mezi kvazi objekty v literatuře vzájemné vztahy. Síť těchto vztahů bychom mohli mapovat napříč celou literaturou, nebo bychom z ní mohli vyčlenit jednotlivé úseky (dílní sítě) pro jednotlivá díla či pro souborné dílo jednoho autora, anebo bychom ji mohli rozdělit ještě jinak podle kritérií sloužících ke konkrétnímu účelu.

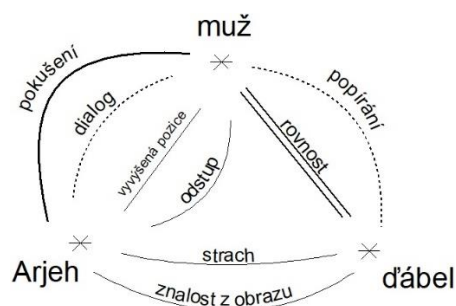
Text iniciuje imaginaci, ale netvoří objekty [...] evokují se tu do jisté míry hmotné a časoprostorové elementy, které nic nezhmotňují zcela konkrétně, ale v pohybu

čtenářovy percepce propojují nějakým způsobem psané a čtené s jeho zkušeností se světem objektů, prostoru a času (Papoušek 2017: 23).

Jednotlivé kvazi objekty můžeme vnímat jediňe ve vzájemných vztazích a souvislostech, proto ostatně Papoušek mluví vždy o „systému kvazi objektů“ (viz především studii „Systém kvazi objektů v literárním textu a intencionalita“, tamtéž: 21–33).

Lidská představivost je „v zásadě konkrétní, objektová“, pracuje s elementy do jisté míry hmotnými a časoprostorovými (tamtéž: 23). Definujeme-li kvazi objekt jako průsečík sil (viz obrázek 1), lze si představit prostor utvářený kvazi objekty a jejich relacemi jako silové pole: každý bod vzniklý průsečíkem výše popsáných sil totiž vyzařuje určitou energii (výslednou sílu získanou složením sil působících na něj v daném okamžiku) a při přiblížení k jinému bodu reaguje jeho energie na energii druhého, čímž dochází opět ke střetu sil a vzniká nové silové pole. Nezůstávejme v abstraktní rovině a představme si miniaturní silové pole mapující např. několik základních vztahů mezi třemi kvazi objekty z prózy *Oslovení z tmy* Ladislava Fukse (1972).

Obrázek 2: Relace mezi kvazi objekty



Na obrázku jsou znázorněny tři kvazi objekty (graficky vyznačené hvězdičkou): Arjeh, muž a ďábel, přestože postava neznámého muže je oním ďáblem, což se dozvídáme (s jistotou) až v samém závěru vyprávění. Hovoříme-li o kvazi objektech v díle, můžeme hovořit o této trojici, přestože se jedná pouze o dvě individua. Totožnost muže s ďáblem je nepopíratelně významná,⁸⁴ přesto je pro nás pouze jedním ze vztahů mezi těmito dvěma kvazi objekty. S každým z nich je v diskursu díla zacházeno jinak a ke každému z nich má postava chlapce Arjeha jiný vztah, jinak s nimi interaguje. Ďábla si představuje jako stvůru, jejíž podobu udává obraz, s nímž se setkal v muzeu. Je pro něj symbolem hrůzy, nerozlučně spjatým s levou stranou (s hříšníky po boží levici). K ďáblu se pojí mnoho konotací podmíněných kulturním kontextem, jejich potenciál lze využít

⁸⁴ Ačkoli Frege se zabýval rovností v poněkud odlišných souvislostech, ztotožňujeme se s jeho tvrzením, že $a=a$ má zcela odlišnou poznávací hodnotu od $a=b$ (Frege 2011: 17).

při interpretaci díla (např. odkazy náboženské či archetypální). Naproti tomu prosté označení „muž“ nabízí počáteční mnohoznačnost – je dospělým mužem vedle nedospělého chlapce, je tajemnou postavou s ambivalentním potenciálem – možná je zde, aby poskytl oporu a útěchu, možná představuje tichou hrozbu. Nejdříve připadá Arjehovi „dobrotivý“, ale posléze vzbuzuje strach.⁸⁵

Několik vybraných vzájemných vztahů mezi danými kvazi objekty je znázorněno pomocí (silo)čar. Zachycené vztahy mají různou povahu a jsou pouze ilustrativním výběrem. Ideální grafický rozbor díla by zachycoval všechny kvazi objekty vyskytující se v textu a všechny pojmenovatelné vztahy mezi nimi navzájem. Takový rozbor si můžeme představit jako velmi komplexní a velmi nepřehledný 3D model, v němž je velké množství bodů vzájemně propojeno ohromným množstvím čar. Bylo by navíc pravděpodobně nutné nějakým způsobem zachytit proměny daných vztahů. Jelikož literaturu řadíme mezi časová umění, literární text bychom měli modelovat pomocí nějaké časově proměnné sítě, v níž postupně přibývají body a vznikají a zanikají siločáry vzájemného působení. Pokus o realizaci takového ideálního modelu se nám jeví spíše jako experiment s moderními technologiemi než jako reálně využitelný způsob interpretace literárního textu.

Nejen časová proměnlivost relací v rámci systému kvazi objektů, ale především proměnlivost kvazi objektů samotných nám neumožňuje uchopit literární prostor, pro nějž jsme zvolili metaforu silového pole, v žádné konkrétní podobě. Papoušek se domnívá, „že v souvislostech literárního textu nic takového, jako je stabilita prostoru, nelze postulovat ani předpokládat“ (Papoušek 2017: 60). Označení „prostor“ proto nepoužívá pro souhrn prostorových aspektů fikčního světa⁸⁶ ani pro médium umožňující pohyb literárních postav, ale směřuje k jeho užití ve smyslu logického prostoru⁸⁷: „Každopádně otázka prostorové relevance vede tedy spíše k tázání po koherenci textu, a nikoliv po hledání prostorové rozprostraněnosti fikčního světa“ (tamtéž). Papoušek vyjadřuje určité pochybnosti o přínosu konstrukt zvaného *fikční svět díla* pro literárněvědnou analýzu.⁸⁸ Namísto fikčních jednotlivin, popř. schematických aspektů, jimiž mohou být tyto jednotliviny popisovány, zaměřuje svou pozornost

⁸⁵ Podrobnější rozbor viz v kapitole 2.1 Oslovení z tmy.

⁸⁶ Srov. např. Zoran (2009: 39).

⁸⁷ Více o různých pojetích prostoru viz v kapitole 1.1.4 Prostor.

⁸⁸ Minimálně z pohledu neopragmatika. Ostatně podtitul eseje „Maxwellův démon: Účelnost pojmu ‚fikční svět‘ z hlediska neopragmatické literární vědy“ považujeme za dostatečně výmluvný.

na řečová gesta – na jejich provedení, účinek, úspěšnost, či neúspěšnost. K požadavku koherence literárního textu dodává: „Této koherenci je potřeba rozumět tak, že není nezbytné, aby vše logicky vyplývalo jedno z druhého, ale aby nebyl ničím rušen rétorický výkon vypravěče, který je buď úspěšný, nebo neúspěšný“ (tamtéž: 61).

Nebudeme se snažit modelovat žádný *kvazi prostor*, jímž bychom svým způsobem pouze nahrazovali již zavedený pojem *fikční svět* (a to ani teoreticky, ani pro potřeby analýzy v případových studiích). Systém kvazi objektů v literárním textu nevnímáme jakožto souvztažnost prvků nějaké časoprostorové dimenze, nýbrž jakožto prostředek jazykového vyjádření určitého mluvčího. Budeme-li zde mluvit o „prostoru“, nebudeme mít na mysli žádný zobrazený prostor, prostor reprezentovaný v narativu – ať už jako součást fikčního světa, nebo jako místo výskytu kvazi objektů. Otázku, co pod pojmem *prostor* rozumíme, zodpovíme v následující kapitole.

1.1.4 Prostor

O pojetí prostoru v literární vědě nepanuje všeobecná shoda a nepanuje ani ve filosofii, ani ve fyzice. Setkáváme se s užitím pojmu *prostor* pro „prostor světa“ (aktuálního, možného, fikčního...). Tento prostor může být členěn na určité *podprostory* (kvadranty, budovy, místnosti...), může být orientován určitými směry (světové strany; vpravo – vlevo, vpředu – vzadu a nahoře – dole), podle nichž lze určit **vztah polohy** (zachycené v soustavě souřadnic; relativní polohy jednoho objektu vůči druhému, nebo vůči pozorujícímu subjektu). Prostorové vztahy ve světě zahrnují také **vztah vzdálenosti** (mezi objekty, mezi subjektem a objekty) a **vztah velikosti** (určené podle zvoleného měřítka, anebo relativně vyjádřené poměrem větší – menší), rozměrů, rozlehlosti, rozprostraněnosti... Některé z těchto vztahů bývají někdy označovány jako *prostorové aspekty světa*. V teorii fikčních světů jsou pak analogicky vztahy polohy, vzdálenosti a velikosti objektů, k nimž referují výrazy v literárním textu, nazývány *prostorovými aspekty fikčního světa*. V naratologii se setkáváme s *narativním prostorem* (prostorem narativu, vyprávěným prostorem apod.), který zahrnuje objekty a jejich prostorové vztahy, o nichž se vypráví, na rozdíl od *prostoru textu* (prostorového rozměru textu, prostorové formy textu apod.), který zahrnuje zápis znaků (např. slova na stránkách knihy). Abychom objasnili alespoň některé ze vzájemných vztahů těchto více, či méně odlišných konceptů prostoru existujících v literární vědě, budeme se jim blíže věnovat v kapitole 1.1.4.2 Literární prostor a související pojmy.

Prostor můžeme ovšem pojmout i abstraktně. Abstrahujeme-li od světa (a tedy od konkrétních objektů), můžeme se pohybovat na teoretické rovině a chápat prostor jako *logický prostor* – prostor možností; prostor vztahů nikoli polohy, vzdálenosti či rozměrů, ale **vztahů souvislosti**. Při analýze literárního textu nazíraného jakožto promluva (součást komunikační situace) se jeví takovéto abstraktní pojetí prostoru jako funkční. Důvody, které nás při výzkumu vedou k upřednostnění logického prostoru literárního textu před prostorem zobrazeným, konstruovaným či vyprávěným, objasníme v kapitole 1.1.4.3 Logické aspekty literárního prostoru. Nejdříve však uvedeme pojmy *prostor* a *literární prostor* do různých kontextů a komparujeme je s příbuznými pojmy.

1.1.4.1 Prostor a související pojmy

Prostor bývá označován za jednu ze základních kvalit lidské zkušenosti, rovněž ale bývá popisován jako nekonečný trojrozměrný útvar – *cosi* na člověku nezávislého. Ivan M. Havel a Monika Mitášová ve studii „Prostor prožívaný jako prostor k jednání“ (2004) rozlišují dvě možná pojetí prostoru: *prostor subjektivizovaný* (závislý na bytosti a vztažený k jejímu tělu) a *prostor objektivizovaný* (abstrahující od bytosti a její tělesnosti, idealizovaný) – např. geometrizovaný (Havel – Mitášová 2004: 154–155).⁸⁹ Autoři prostor (*prostorovou rozlehlost*) označují za jednu z modalit lidského prožívání situací, vedle např. času (*trvání*) (tamtéž: 157–158).⁹⁰

Takto subjektivizovaný prostor je jedním z předmětů zájmu fenomenologie. Např. francouzský fenomenolog Maurice Merleau-Ponty klade důraz na perceptivní zkušenost, na vnímající tělo a jeho situovanost v prostoru (viz Merleau-Ponty 2008: 21–22). Ve studii (resp. přepisu přednášky) „Objevování vnímaného světa: prostor“ ze sbírky *Svět vnímání* (*Causeries*, 1948) zmiňuje modifikaci prostoru při uměleckém znázornění. Mluví zde o malířství a jeho konvencích (např. perspektivě) neodpovídajících lidské zkušenosti vnímání objektů v prostoru (viz tamtéž: 18–21). Zdůrazňuje přitom proměnlivost úhlu pohledu při koncentraci pozornosti (zaostření) na konkrétní předměty:

⁸⁹ Michal Ajvaz dodává, že *prostor zjednaný člověkem* (tedy *subjektivizovaný*) je primární vůči *prostoru objektivizovanému*, jelikož abstraktním, např. geometrickým, pojmům rozumíme pouze na základě vlastní zkušenosti pohybu (Ajvaz 2004: 221–222).

⁹⁰ Marie Pětová v reakci na příspěvek Havla a Mitášové upozorňuje na problematický konstrukt „hotového a na nás nezávislého prostoru, který my, lidé, nějak prožíváme a posléze o něm nějak mluvíme a popisujeme jej, tj. reflektujeme [...]“ (Pětová 2004: 238). Pojímá prostor jakožto něco vytvářeného lidskou činností, přičemž se opírá převážně o fenomenologii (viz tamtéž: 239–246).

„Když náš pohled bloudí krajinou, zaujímáme v každém okamžiku nutně určitý úhel pohledu, a tyto po sobě jdoucí momentky, které vždy zachycují jen danou část krajiny, nelze poskládat vedle sebe“ (tamtéž: 20). Spatřujeme zde určitou paralelu k zobrazování objektů a jejich vztahů v literatuře – např. zachycení schematických aspektů objektu a tzv. *místa nedourčenosti* (srov. Ingarden 1989: 248).⁹¹

Bedřich Velický ve studii „Role prostorové dimenze ve fyzice“ (2004) uvádí protiklad dvou náhledů na prostor, který se s rozdělením na *subjektivizovaný* a *objektivizovaný* částečně překrývá. Jedná se o rozdíl *přirozeného prostoru*, jenž je ve vztahu k lidskému subjektu vždy orientovaný, je **nehomogenní** a **anizotropní** (subjekt prostor přirozeně strukturuje a upřednostňuje určité směry), oproti *ideálnímu prostoru* newtonovské fyziky, který je nekonečný a v němž jsou všechny směry považovány za rovnocenné (Velický 2004: 11). Specifická orientovanost přirozeného prostoru ovlivňuje jeho kvality – upřednostnění jednoho směru před druhým s sebou nese určité konotace, např. příznak protikladu dobrý a špatný: „Pouze ona sféra ‚vpředu‘ našeho ‚akčního prostoru‘ je otevřená a přehledná, zatímco ta ‚vzadu‘ je nejistá a nebezpečná (což ostatně vyjadřuje i řada metafor)“ (Pětová 2004: 240). Tétož jevu si všímá i kognitivní lingvistika – např. Lakoff a Johnson v díle *Metafory, kterými žijeme (Metaphors We Live By, 1980)* ukazují, že v angličtině tzv. *orientační metafory* založené na zkušenosti lidského těla využívají nejčastěji protiklad nahoře a dole: „Dobry je nahoře; špatny je dole [...] Vloni jsme dosáhli *vrcholu*, ale letos to jde z *kopce*“ (Lakoff – Johnson 2014: 29). Veškeré vztahy subjektu ke světu – jak prostorové, tak jiné – jsou soustředěny egocentricky, a tak se pokaždé unikátně strukturují. Vzniklá struktura je vždy nehomogenní, v jejím centru jsou „blíží“ vztahy – jak prostorově blízké, tak význačné (Pětová 2004: 245). Pomocí prostorových metafor tedy můžeme označovat nejrůznější typy vztahů: „vzdálené“ pro nás může znamenat neznámé či nepochopitelné, „blízké“ může být preferované, důvěrně známé, intimní... Do jazyka (jak přirozeného, tak uměleckého) pronikají nejen orientační metafory, nýbrž *orientační konotace* – všeobecné přisuzování určitých hodnot na základě zkušenosti těla. Např. v novele *Oslovení z tmy* mají pozice vpředu – vzadu (přede mnou – za mnou) podstatnou sémantickou hodnotu. Nejistota a ohrožení přicházejí ze zadu: „Když mi to tak říkáte, dostávám z vás skoro strach. Ale to je asi proto, že pořád sedíte za mými zády“ (Fuks 1972: 72). Tajemná postava se skrývá za vypravěčem, vyhýbá se přímému pohledu, aby zmátla, zastránila

⁹¹ Viz zde kapitoly 1.1.3.1 Nominální výrazy v literárním textu a 1.1.4.2.2 Svěbytnost literárního prostoru.

a manipulovala.⁹² Mluvčí textu *Oslovení z tmy* opakovaně používá vyjádření „za mými zády“, nebo „za mnou“, čímž nejen určuje relativní polohu postavy muže vzhledem k vypravěči, ale zároveň nechává na čtenáře působit určité intersubjektivní konotace, které toto označení s sebou nese.

Slovníková definice pojmu *prostor* se opírá o pojem *prostředí*. *Slovník spisovné češtiny* (SSČ) uvádí dva významy slova „prostor“: „1. *spojité prostředí rozkládající se bez hranic všemi směry* [...] 2. *prostředí blíže vymezené* [...]“ (Mejstřík 2010: 314). Co nás na takovéto definici zaráží, je ztotožnění *prostoru* s *prostředím*. Tyto dva pojmy vnímáme totiž jako související, avšak rozdílné v jednom podstatném ohledu: *prostor* lze chápat jako subjektivizovaný (vztahený k subjektu), anebo objektivizovaný (s teoretickým vyloučením subjektu), zatímco *prostředí* se podle našeho názoru **vždy vztahuje k subjektu**. Je určeno vztahy objektů k subjektu (jakožto vnímáтели nebo jakožto agentu). SSČ popisuje *prostředí* jako „souhrn okolností, v kt. někdo žije n. něco se děje“ (tamtéž: 315). Rozdíl tedy spočívá v možnosti absence subjektu v konstrukt zvaném „prostor“, a naopak v nutnosti přítomnosti subjektu v konstrukt nazvaném „prostředí“. O prostoru můžeme prohlásit, že je prázdný, o prostředí nikoli.⁹³ Nevyžaduje-li ovšem kontext rozlišování mezi *prostorem* a *prostředím*, můžeme použít termín „prostor“ jako zastřešující pro oba typy vztahů (tedy hyperonymum) a termín „prostředí“ chápat jako hyponymum.⁹⁴

Josef Moural v eseji „Prostor, soustava míst a cest, a orientace“ (2004) považuje pojem *prostor* za čistě teoretický a jako jeho protipól zavádí pojem *kvaziprostor*, jímž rozumí souhrn prostorových aspektů přirozeného světa (Moural 2004: 80).⁹⁵ Pojem *místo*, jež je součástí strukturovaného kvaziprostoru, vymezuje jako to, kam se lze vrátit (tamtéž: 83).⁹⁶ Z toho vyvozujeme, že *prostor* existuje v **teoretické rovině**. V prostoru se nacházejí body, určitá množina bodů pak tvoří konkrétní útvar či těleso. Vzájemnou

⁹² Podrobný rozbor viz v kapitole 2.1 *Oslovení z tmy*.

⁹³ Např. v Českém národním korpusu nalezneme slovní spojení „prázdný prostor“ (skloňováno v různých tvarech), ale spojení „prázdné prostředí“ nikoli. Na otázku, co přesně spojení „prázdný prostor“ znamená, není snadné odpovědět. V tuto chvíli je pro nás podstatné pouze to, že je na rozdíl od spojení „prázdné prostředí“ méně problematické.

⁹⁴ Naproti tomu termín „svět“ lze chápat jako širší, zahrnující vedle prostoru čas, subjekt, objekty atd. Prostor bychom mohli definovat jako kvalitu světa. Žijeme-li ve světě, žijeme v určitém čase a prostoru, v časoprostoru.

⁹⁵ Mouralův pojem *kvaziprostor* se výrazně liší od pojmu *kvazi prostor*, jenž byl předmětem našich úvah v předchozí kapitole (1.1.3.3 *Kvazi prostor?*).

⁹⁶ V případových studiích budeme operovat s pojmem *místo* jako s určitým druhem kvazi objektu. Budeme jej považovat za určitý prvek literárního textu se vztahem ke kvazi objektům (předmětům, postavám atd.), které na místě mohou být, mohou se na něj vracet apod.

polohu bodů/těles lze zachytit pomocí libovolně zvolené soustavy souřadnic (např. kartézské soustavy).⁹⁷ V rovině vnímání existují místa. Místa mohou zaujímat objekty, nebo jsou „prázdná“.⁹⁸ Vzájemnou polohu míst a objektů nacházejících se na určitých místech lze zachytit pomocí znaků (např. mapy).

Kromě představy prostoru jako teoretického konstruktů existuje také představa prostoru jako **média** umožňujícího vizuální vnímání (Havel – Mitášová 2004: 162). Prostor sám není viditelný, na rozdíl od (většiny) objektů je průhledný. Nevidíme jej, ale víme o něm díky vidění (tamtéž: 163).⁹⁹ Ve světě se ovšem neorientujeme pouze díky vizuálním vjemům (či díky hmatu, kterým nahrazujeme zrak, např. při nedostatku světla). Orientovat se můžeme rovněž na základě sluchu, neboť „[p]omocí zvuku vnímáme otevřenost i strukturovanost prostoru“ (Šizling 2004: 64). Zvuky linoucí se z dálky evokují rozlehlost prostoru, např. v románu *Santa Lucia*: „Zbystřil sluch a hlavou protáhly mu táhlé, vlnivé otřesy tónů, které se odkudsi z daleka, z daleka nesly večerní tmou“ (Mrštík 1969: 179). Arnošt Šizling (2004: 55) uvádí, že nejen zvuky, ale i vůně strukturují prostor. Určitá vůně může být spojena s konkrétním místem, jako např. s honosným pokojem: „Jen jako narychlo, úkradkem vsrkl do sebe plným douškem sevřených svých prsou líbezná to ovzduší nádherné místnosti [...]“ (Mrštík 1970: 135). Anebo může být spojena s konkrétním objektem či osobou: „[O]kráší svůj příbytek tou divnou, divnou, jako fialkami porosenou vůní mladistvého svého zjevu“ (tamtéž). V neposlední řadě může být vůně nositelkou určitého dojmu z určitého prostředí: „[P]osud cítil teplý dech nebezpečného toho ovzduší [...]“ (tamtéž: 136).

Dalším ilustrativním příkladem využití multisensoriality (tedy zapojení více smyslů) v literatuře může být Abbottova *Plochozemě: román mnoha rozměrů*. Zde se jednotlivé

⁹⁷ Na teoretické rovině se prostorem zabývá např. matematika a fyzika. Matematický prostor může být definován pomocí vektorů (orientovaných úseček). Mluvíme pak o *prostoru lineárním (euklidovském)*, který představuje jakýsi idealizovaný model (v něm jsou rovnoběžky rovnoběžné a trojúhelníky mají součet úhlů 180°). Ve fyzice je takovým idealizovaným modelem *newtonovský prostor* (viz Velický 2004: 12–14).

⁹⁸ Nemusejí být absolutně prázdná, můžeme je jako prázdná pouze vnímat (např. nenachází-li se na nich žádný viditelný objekt).

⁹⁹ Šizling (2004: 64) uvádí, že „náš vjem prostoru je určen především světlem“. Světlo však neplní pouze funkci zprostředkovatele vidění, v umění s ním lze nejrůzněji pracovat – viz barokní šerosvit, impresionistickou malbu nebo poetiku apod. Např. v románu s výraznými impresionistickými rysy *Santa Lucia* dodává světlo textu na dynamičnosti – přidává vjem pohybu, tedy čtvrtý rozměr (pohyb je možný pouze v čase, resp. v časoprostoru): „[P]o všech těch fasádách tmavých a světlých, nahých i stínem zastřených, bloudil a přelíval se slunce bílý svit, blýskal od okna k oknu, hrál do stříbra v bílých oblacích a rozkládal se širokým nebem [...]“ (Mrštík 1970: 141). Světlo má v tomto konkrétním textu i další funkce, je signálem určité nálady a rovněž nositelem subjektivně hodnotících konotací: „Jednou zrána, když se probudil, divná jakási záře chvěla se v záclonách“ (tamtéž: 174). Můžeme říci, že je významotvorným prvkem.

dimenze navzájem liší tím, který smysl jejich obyvatelé využívají nejvíce. Zrakem se řídí trojrozměrné bytosti (stejně jako lidé) a primárním je i pro Plochozemšťany žijící ve dvou rozměrech. Ti využívají rovněž rozvinutý hmat – osaháním obrazce rozpoznají bezpečně jeho tvar, dokonce i ostrost jeho úhlů. K témuž účelu mohou použít rovněž sluch, jenž ovšem nezaručuje stejnou přesnost. Naproti tomu pro obyvatele jednoho rozměru je sluch nejpoužívanějším smyslem, jímž určují vzdálenost a poznávají ostatní tvory: „Každý přece ví, že je z povahy věci nemožné všimnout si rozdílu mezi Přímkami a Body zrakem. Lze je ale poznat sluchem a stejným způsobem se dá přesně určit můj tvar“ (Abbott 2013: 80).

Pojem *prostor* se zdá být do značné míry elastický. V matematice a fyzice je spojen s určitým n-dimenzionálním útvarem, v němž lze určit polohu či rozměry objektů. V jiném kontextu zahrnuje určité aspekty vnímané skutečnosti, nebo představuje médium umožňující vizuální vnímání, popř. pohyb subjektu. *Prostor* může být pokládán za teoretický model jistých aspektů světa, anebo za soubor vztahů a možností. Podívejme se nyní blíže na způsoby, jakými s pojmem *prostor* zachází literární věda.

1.1.4.2 Literární prostor a související pojmy

V této kapitole stručně představíme výběr z různých pojetí prostoru v literární teorii, z nichž každé v dnešní vědě více, či méně významně rezonuje. Při jejich reflexi se nevyhneme dílčím hodnotícím závěrům, jež vyústí ve vlastní uchopení pojmu *literární prostor* v následující kapitole 1.1.4.3 Logické aspekty literárního prostoru. V mnoha literárněvědných textech sledujeme tendenci ke štěpení jednotného konceptu prostoru na dílčí vzájemně provázané koncepty – např. *prostorovost*, *prostředí*, *strukturovanost* apod. Každý z nich můžeme vymezit vzhledem k účelu konkrétního výzkumu a podle aktuálního vymezení s ním operovat. Kvůli absenci všeobecně platné definice jsou však pojmy jako *prostor*, *prostorovost* či *prostorové aspekty* těžko přenositelné, na což bychom měli vždy brát zřetel. Jejich vymezení (nebo odkaz na konkrétní vymezení již existující) by mělo předcházet každý praktický výzkum, aby bylo zamezeno možným nejasnostem.

1.1.4.2.1 Obraz prostoru

Fenomenologie zkoumá prostor skrze analýzu obrazů míst a objektů. Předmětem jejího zájmu je **obraznost**, jež má původ v individuálním vědomí a projevuje se v (básnické) řeči. Gaston Bachelard v *Poetice prostoru* (*La Poétique de l'Espace*, 1957) upřednostňuje analýzu jednotlivých obrazů před analýzou celku literárního díla a vyzdvihuje roli elementárního pozorování (Bachelard 2009: 15). Izolovaný obraz představuje nejmenší jednotku, již bychom měli při analýze díla věnovat pozornost (tamtéž: 17), obraz totiž existuje před řečí i před myšlením (tamtéž: 10). Obraz je ovšem třeba prožívat, nikoli pouze nahlížet jako prostředek uměleckého vyjádření (tamtéž: 67).

Bachelard popisuje určité archetypy míst a objektů, jako jsou dům, kout nebo skříň. Jednou ze zkoumaných kvalit (ohraničeného) prostoru je *intimita*. Např. dům je intimním prostorem, v němž mohou být lokalizovány vzpomínky a sny. Popsat dům svým způsobem znamená jej navštívit, resp. zpřístupnit k navštívení čtenáři. „V rovině filozofie literatury a poezie, z níž vycházíme, má tedy smysl říci, že ‚píšeme pokoj‘, že ‚čteme pokoj‘, ‚čteme dům‘“ (tamtéž: 38). Podobně skříň představuje model intimity. Zavřená skrývá tajemství, otevřená odkrývá nové dimenze (tamtéž: 90–104).

Pokud se ve vlastních analýzách literárních textů budeme vztahovat ke kulturní tradici, nebudeme zkoumat transsubjektivní obrazy, jak to činí fenomenologové. Budeme se zabývat možnostmi jazykového vyjadřování intencí konkrétního mluvčího, a to ve vztahu k možným kolektivním intencím určitého společenství. Bude nás zajímat existence kvazi objektů v kontextu literatury, popř. ve vztahu k jiným druhům umění.

1.1.4.2.2 Svébytnost literárního prostoru

Roman Ingarden se věnuje literárnímu prostoru na teoretické rovině. V *Uměleckém díle literárním* uvádí, že *literární prostor* je svébytný prostor, není ani reálný, ani ideální, ani představovaný (Ingarden 1989: 225). V každém literárním díle je tento svébytný prostor přítomen, neboť znázorněné předměty jsou „znázorněny jako časové a jako nalézající se v prostoru, ev. také jako samy prostorové“ (tamtéž). Inspirován touto tezí hovoří Papoušek o kvazi objektech v „jako prostoru“ a „jako čase“ (viz Papoušek 2017: 23).

Ingarden rozlišuje ve vztahu k literárnímu dílu několik druhů prostoru. *Znázorněný prostor*, zachycený v textu pomocí vrstvy schematických aspektů, náleží dílu

a nemá žádnou prostorovou spojitost s případným reálně existujícím místem – např. ze znázorněného Mnichova nelze nijak proniknout do Mnichova reálného ani naopak (Ingarden 1989: 226).¹⁰⁰ *Představený prostor* je předmětem představy konkrétního vědomí, každý čtenář si jej vytváří svou obrazotvorností. *Prostor představy* je jakýmsi médiem umožňujícím názorné představy. V tomto médiu existují data představy – např. data barev (tamtéž: 227–229). Zde se budeme nejvíce věnovat **prostoru znázorněnému**.

Ingarden uvádí **spojitost** a **nekonečnost** jako neodmyslitelné vlastnosti prostoru: „[K] *povaze prostoru vůbec patří, aby nebyl nikde přerušen*“ (Ingarden 1989: 226). Prostor znázorněný v literárním díle ovšem může tyto vlastnosti pouze naznačovat (stejně jako kterákoli znázorněná předmětnost zůstává v nekonečně mnoha směrech nedourčený). Podobně jako Merleau-Ponty (2008: 19–21) popisuje pohled bloudící po krajině (pohled malíře, jenž je nucen svůj způsob vidění modifikovat, chce-li jej vtělit v obraz) jakožto střídavé soustředění vždy jen na jedno místo či jeden objekt, Ingarden používá v souvislostech literárního díla metaforu reflektoru: „Je tomu vždy jen tak, jako by světelný kužel osvětlil část krajiny, jejíž zbytek mizí v rozplývavé mlze, avšak přes svou neurčitost je přece přítomný“ (Ingarden 1989: 221).

Specifický případ nastane, je-li v literárním textu takovéto „vynoření objektu z mlhy“ explicitně znázorněno. Např. v románu *Santa Lucia* čteme pasáž, v níž jako by se sám objekt dožadoval pozornosti tím, že vystoupí z všeobjímající oblačnosti: „[V]šechno jako by viselo mezi nebem a zemí, neslo se víc v oblacích, a jen když vítr zatřásl jejich honitbou, průrvou mraků pronikly vzhůru i černé hroty Týnu a tmavé rysy Strahova“ (Mrštík 1972: 177). Nebe a země jsou zde naznačeny jakožto horizonty – rámují daný výjev a za nimi už nic není. Naproti tomu, pokud je v literárním textu popisován pokoj, představuje ohraničený prostor, za jehož stěnami tušíme ještě další prostory (srov. Ingarden 1989: 226).

Nekonečnost prostoru může literární text evokovat vícero způsoby, v *Santa Lucii* je v některých pasážích předvedena až s fantaskní obrazností: „Konečně až tam se vzduly tiché stěny mlh a dóm jako by nestál, ale ze základu vytržen, volný ploval v širém prostoru“ (Mrštík 1972: 102). Jediný objekt, na nějž je právě upřen „reflektor“ pozornosti mluvčího, je doslova vytržen z kontextu místa a zasazen do prostoru zcela vyplněného

¹⁰⁰ Určitá spojitost jiného druhu zde ovšem existuje (viz zde kapitolu 1.1.3.2 Kvazi objekty).

mlžným oparem. V tomto případě bychom ho skutečně mohli vnímat jako osamocený obraz, ačkoli stále náleží ke struktuře textu, stále podléhá jeho logickým zákonitostem a v důsledku může být popsán pouze ve vztahu k celému diskursu díla, tedy v jeho kontextu. Stejně tak, pokud v případových studiích analyzujeme určitý výraz nebo konkrétní řečový akt, vždy jej vztahujeme ke kontextu celého textu, třebaže tuto skutečnost explicitně nezdůrazňujeme.

1.1.4.2.3 Literární model světa

Jurij Michajlovič Lotman v díle *Struktura uměleckého textu (Struktura chudožestvennogo tĕksta, 1970)* vychází z pojetí umění jako modelujícího systému – umělecké dílo je pro něj modelem světa (Lotman 1990: 241). Každé dílo je konečné, ohraničené na rozdíl od nekonečného světa, který modeluje, což ovšem neznamená, že by dílo zobrazovalo pouze část světa. Zobrazuje jakýsi jeho souhrn, zobrazuje jednu realitu v jiné (tamtéž: 241–242). Pro literární texty pak platí: „Takto sa štruktúra priestoru textu stáva modelom štruktúry priestoru vesmíru a vnútorná syntagmatika prvkov vnútri textu jazykom priestorového modelovania“ (tamtéž: 250).

Lotman upozorňuje na vizuální charakter slovesného umění a *ikonický princip* (názornost) vnímání slovesných modelů (tamtéž). Lidé často chápou pojmy, které samy o sobě nemají prostorovou povahu, jako prostorové. Proto je možné názorně popisovat různé fyzikální jevy a matematické problémy pomocí prostorových modelů a stejně tak využívá těchto modelů i umění (tamtéž). Dodejme, že přirozený jazyk rovněž využívá metaforiku založenou na prostorových modelech (viz Lakoff – Johnson: 2014).

„Už na úrovni nadtextového, čisto ideologického modelovania je jazyk priestorových vzťahov jedným zo základných prostriedkov chápania skutočnosti“ (Lotman 1990: 251). Přičemž v každé kultuře je způsob modelování světa ovlivněn vlastním historickým a jazykovým kontextem. Lotman uvádí příklad etického příznaku protikladu „pravý“ – „levý“, patrného v odvozeninách typu „správný“ (tamtéž). Použije-li např. vypravěč Fuksovy prózy *Oslovení z tmy* při popisu obrazu posledního soudu dualitu pravá – levá strana jakožto odkaz k protikladu dobra a hříchu, čtenář alespoň minimálně obeznámený s kulturním kontextem křesťanství ji pravděpodobně přijme, aniž by se pozastavil nad skutečností, že je obraz popisován nikoli z pohledu pozorovatele (jak je v běžné),

ale z pohledu obrazu.¹⁰¹ V křesťanské symbolice jsou spravedliví zobrazováni po boží pravici, zatímco hříšníci po levici, takže na obraze nebe a ráj zaujímají místo vpravo, zatímco peklo vlevo (ovšem z pohledu postav na obraze): „Hrůzostrašný obraz posledního soudu z muzea s rozšklebenou hlavou v levém dolním kraji. Čisté modré nebe v pravém kraji nahoře“ (Fuks 1972: 94).

V souvislosti prostorových protikladů zajímá Lotmana *hranice*. Hranice je tím, co od sebe odděluje různě strukturované podprostory a zároveň rozděluje text (např. používáním výrazů „vlastní“ – „cizí“). Prostor textu a prostor narativu jsou zde směřovány. Lotman užívá pojem *svět textu*, který chápeme jako svět, o kterém je v textu vyprávěno (Lotman 1990: 261–263). Různé podprostory mohou být v literárním textu spojeny s různými postavami – např. v pohádce lesní bytosti vs. obyvatelé domu, anebo „[t]en istý svět textu sa vo vzťahu k rôznym hrdinom rozdeľuje rozlične“ (tamtéž: 263).

Lotman vnímá prostor jako cosi, co lze zaplnit objekty: „Celé priestorové kontinuum textu, v ktorom sa odráža svet objektu, tvorí akýsi topos. Tento topos je vždy určitým spôsobom predmetný, lebo priestor je pre človeka vždy nejakým spôsobom konkrétne zaplnený“ (tamtéž)¹⁰² a je strukturován rozložením postav a předmětů, jež postavy obklopují (tamtéž). Literární postavy se mohou pohybovat. Přemístí-li se přes hranici sémantického pole, vzniká *událost* (tamtéž: 265). Řetěz událostí se nazývá *sujet* (tamtéž: 266).¹⁰³ Sujet a jednotlivé události lze zkoumat v sémantické rovině uspořádání textu.

Umělecké dílo představuje v Lotmanově pojetí určitý ohraničený prostor s vnitřními vztahy – např. v literatuře vztahy subjektu (vědomí generujícího textové struktury a rekonstruovatelného při recepci textu)¹⁰⁴ a systému (jednotlivé roviny, např. lingvistické) (viz tamtéž: 299) – a se vztahy k vnějším (vnětextovým) strukturám – např. historicko-kulturním a psychologickým (viz tamtéž: 320). V zásadě pomocí termínu „prostor“ popisuje to, co v této práci pojmenováváme jako „kontext“.¹⁰⁵

¹⁰¹ Na tuto skutečnost poukázal ve své diplomové práci Šimon Plašil (2018: 53).

¹⁰² Srov. prostor jako účelovou vlastnost rozmístění předmětů u Šizlinga (2004: 58–60).

¹⁰³ Lotman (1990: 269–270) dělí texty (a to nejen literární) do dvou skupin: bezsujetové (potvrzují určitý stav a uspořádání světa) a sujetové (popírají bezsujetový text).

¹⁰⁴ Srov. zde kapitolu 1.1.2.2 Mluvíci textu.

¹⁰⁵ Viz kapitolu 1.1.1.5 Literatura jako kontext.

1.1.4.2.4 Narativní prostor

The Living Handbook of Narratology odkazuje na kantovské pojetí prostoru jakožto jedné ze dvou základních kategorií strukturujících lidskou zkušenost (Ryanová 2012).¹⁰⁶ Autorka hesla „prostor“ („space“) se vyjadřuje k literárním reprezentacím prostoru i ke vztahu prostoru a času v literatuře, ovšem když se pokouší definovat pojem *prostor*, obrací se k matematice. Prostorové koncepty („spatial concepts“) vytvořené literárními teoretiky, především v rámci kognitivní naratologie, považuje za metaforické. Jejich nevýhodu spatřuje v tom, že nedokáží zohlednit fyzickou existenci (viz tamtéž).

Marie-Laure Ryanová již dříve (2009) upozornila na to, že každý narativ zahrnuje prostorový rozměr světa, ať už jsou informace o něm vyjádřeny, či nikoli (Ryanová 2010: 38). Otázkou ovšem je, jakým způsobem narativy „zahrnují prostorový rozměr světa“. Ryanová rozlišuje čtyři druhy textové prostorovosti: *narativní prostor* (prostředí postav příběhu); *prostorový rozměr textu* (struktura textu jakožto materiálního objektu s počtem dimenzí 0–3); *prostor jako kontext a nádoba pro text* (zde se naskytá otázka přenositelnosti textu, nebo naopak jeho sepjetí s určitým fyzickým místem) a *prostorová forma textu* (uspořádání textových jednotek – např. problematika hypertextových odkazů) (viz tamtéž: 39–41).¹⁰⁷ K narativnímu prostoru dodává: „Různé orientační body, které jsou ukazovány nebo zmiňovány v příběhu, jsou přetvářeny v soudržný svět díky tomu, že si uvědomujeme, jak je bod umístěn vzhledem k bodu jinému“ (tamtéž: 42).

Narativní prostor chápeme jako určitou soustavu míst a cest – cest jakožto událostí (pohyb mezi jednotlivými místy, mezi jednotlivými orientačními body),¹⁰⁸ o nichž mluvčí textu mluví (ať už vypráví, popisuje, nebo třeba řadí vedle sebe v prostém výčtu). Místa považujeme za druh kvazi objektů a jako ke kvazi objektům k nim budeme přistupovat v analýzách textového materiálu.

Ryanová ve studii „Narativní prostor“ („Narrative Space“, 2009) nemluví o *fikčním světě*, nýbrž o *mentálním modelu*, jež si recipient vytváří v procesu čtení a určitými způsoby

¹⁰⁶ Tentýž odkaz nalezneme o několik let později v publikaci *Narrating Space / Spatializing Narrative* (Ryan – Foote – Azaryahu 2016: 16).

¹⁰⁷ Gérard Genette ve studii „La littérature et l'espace“ (*Figures II*, 1969) rozlišuje rovněž čtyři různá užití pojmu prostor v literární vědě: *zobrazený prostor* (označované); *prostor jazyka* (označující); *prostor jakožto figura* (symbol prostorovosti literárního jazyka); *prostor literatury* (souhrn všech literárních děl) (viz Hrabal 2012).

¹⁰⁸ Analogicky k Mouralovu pojetí prostoru jako soustavy míst a cest (viz Moural 2004), zde v kapitole 1.1.4.1 Prostor a související pojmy.

jej udržuje ve své paměti.¹⁰⁹ Co čtenáři utváření mentálního modelu komplikuje, jsou rozličné pokusy o deautomatizaci vztahu k prostorovosti. Může se jednat např. o změnu měřítka nebo metalepsi (překročení hranic mezi světem narativu a fikcionalizovaným reálným světem) (viz tamtéž: 42). K tematizaci prostorovosti dochází např. v Abbottově románu *Plochozemě*. Zde je zvolena perspektiva dvojrozměrného vypravěče pohybujícího se nejprve dvojrozměrným světem a setkávajícího se posléze se světy 0–3 rozměrů.¹¹⁰ Přestože je vypravěči vlastní zkušenost dvojrozměrného prostoru, v řečových aktech mluvčího textu rozpoznáváme znatelný antropocentrismus, a tedy tendenci k trojdimenzionálnímu vnímání.¹¹¹ Tato tendence se zřetelně projevuje cílením na „prostorozemské čtenáře“ neboli očekáváním mluvčího, že recipient bude mít primárně zkušenost trojrozměrného prostoru, a je mu tudíž třeba podrobně vysvětlit všechny zákonitosti prostoru dvojrozměrného.¹¹² Např. používá pro vysvětlení jevů ve dvou dimenzích analogii s jevy pozorovatelnými ve třech dimenzích: „V Prostorozemi jsem se doslechl, že velice podobnou zkušenost mají i vaši námořníci, když plují po moři a daleko na obzoru zahlédnou ostrov nebo pobřeží“ (Abbott 2013: 19).

1.1.4.2.5 Prostor fikčního světa

Gabrielu Zoranovi při zkoumání literárního prostoru slouží za východisko **teorie fikčních světů**, k níž odkazuje v úvodu své studie *K teorii narativního prostoru (Towards a Theory of Space in Narrative, 1984)*: „Termín *prostor* je zde užíván výslovně ve významu prostorových aspektů fikčního světa. Zdá se to přirozené a dosti samozřejmé, avšak tento termín může být na literární text aplikován různými způsoby a sám o sobě není zdaleka jednoznačný“ (Zoran 2009: 39). Spíše nežli kategorii prostoru se ovšem tato studie věnuje vztahu prostorových a časových aspektů, především jejich nerozlučnosti. Prostorovou strukturu narativu označuje Zoran za nadstavbu k jakési základní struktuře, jež má časový charakter (viz tamtéž: 40–41). Dále rozlišuje strukturaci prostoru v textu na třech rovinách: *topografické*, na níž hraje zásadní roli rozlišení mezi subjektem a objektem

¹⁰⁹ Zaměření našeho výzkumu je primárně textocentrické, proto nebudeme myšlenku tvorby mentálních modelů či mentálních map dále rozvíjet.

¹¹⁰ Je naznačeno i poznání dalších rozměrů (viz Abbott 2013: 119).

¹¹¹ Bedřich Velický v eseji „Role prostorové dimenze ve fyzice“ tvrdí, že trojdimenzionální prostor je pro lidskou existenci jediný obyvatelný (Velický 2004: 10). Vychází přitom z tzv. antropického principu, který vysvětluje možnost vzniku lidských bytostí ve vesmíru.

¹¹² Podrobnější rozbor viz v kapitole 2.3 Plochozemě.

(tato struktura utváří v díle obraz světa); *časoprostorové* umožňující pohyb a změnu prostřednictvím prostorových a časových aspektů; *textové*, jež je dána jazykovou povahou textu (tamtéž: 42–46).

V naratologii bývá nejčastěji zdůrazňováno právě propojení prostoru a času (viz např. Bachtinův *chronotop*)¹¹³, přičemž se jaksi upozaduje skutečnost, že všechny kategorie, všechny aspekty literárního díla jsou provázány (ačkoli je toto vědomí neustále přítomno kdesi v pozadí všech úvah). Janusz Sławiński v dnes již nepříliš aktuální studii ze sedmdesátých let 20. století „Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti“ („Przestrzeń w literaturze. Elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości“, 1978) uvádí, že prostoru se v literární vědě nevěnuje dostatek pozornosti na úkor jiných kategorií (např. času, fabule či vypravěčského hlediska). Přitom tvrdí: „Je zřejmé, že v každé z těchto oblastí byl – tak či onak – vzat v úvahu prostorový parametr zobrazeného světa díla“ (Sławiński 2008: 117). Tento pohled na danou problematiku můžeme překlomit: kategorie literárního prostoru v sobě zahrnuje aspekty všech ostatních kategorií. Prostor umožňuje interakci i distanci, umožňuje událost, umožňuje postavu spolu s jejím prostředím, umožňuje vypravěči ukazovat (*show*) i vyprávět (*tell*). Bez existence prostoru by nebyly ostatní literární kategorie možné v takové podobě, v jaké je známe.

Alice Jedličková v knize *Zkušenost prostoru* (2010) zkoumá prostor (převážně ve vztahu k narativní próze) skrze komplexní lidskou zkušenost. Uvádí zde, „že pro nás prostor (anebo také ‚prostor pro nás‘) vyvstává jednak z relací mezi materiálními objekty navzájem (přesněji řečeno z našeho pozorování těchto relací), jednak z dalších způsobů, jimiž se vztahujeme k těmto objektům a jejich relacím“ (Jedličková 2010: 25). Z tohoto tvrzení vyplývá jednak **pojetí prostoru jako lidského konstrukt**, k němuž směřovala již např. Marie Pětová (2004), a jednak přiznání relevance více typů vztahů pro vznik tohoto konstrukt. Ze „způsobů, jimiž se vztahujeme“ k objektům světa a k jejich vzájemným vztahům, jmenuje Jedličková např. pozorování (Jedličková 2010: 25). Myšlenku, že pojem *prostor* zahrnuje různé typy vztahů mezi objekty i mezi objekty a vnímajícím subjektem, považujeme za nosnou a vrátíme se k ní v následující kapitole 1.1.4.3 Logické aspekty literárního prostoru.

¹¹³ Viz Bachtin 1980.

Jedličková odlišuje *prostor* a *prostorovost*, přičemž pojmu *prostorovost* přisuzuje hned dvojí význam: „Míníme tím prostorovost jako *vlastnost fikčního světa* konstruovaného vyprávěním a také jako *účinek*, vyplývající ze *způsobu*, jímž se o tomto světě vypráví“ (tamtéž: 26). Zakoušení prostoru, tedy prvek experienciality prostorovosti, resp. účinek tohoto prvku na recipienta, je pro Jedličkovou zásadní.¹¹⁴ Popisuje jej velmi sugestivně jako multisensorický prožitek hned v úvodu knihy (viz tamtéž: 7–24).

Podobně jako Zoran a Jedličková přisuzuje i Richard Změlík prostoru status vlastnosti fikčního světa: „Jedná se o kategorii literárního prostoru, kterou můžeme chápat jako natolik komplexní významovou kvalitu fikčního světa, že je schopna reflektovat obecnější významové rámce, jež detekují přináležitost textu nebo díla do oblasti příslušné dobové poetiky, resp. poetik“ (Změlík 2014: 152).¹¹⁵ Rozbor románu *Santa Lucia* potvrzuje, že lze na základě analýzy této kategorie jako relativně samostatné zařadit dílo k určité poetice či poetikám. V četných popisech, resp. líčeních města Prahy rozpoznáváme rysy impresionistické stejně tak jako romantické, v pasážích vyprávění zahrnujících pohyb hlavní postavy ulicemi vnímáme naopak silně rysy expresionistické.¹¹⁶

Změlík ve studii „Ke kategorii literárního prostoru“ (2014) rozpracovává strukturovaný model zahrnující „tři oblasti vymezené jako *prostor (I)*, *prostorovost (II)* a *prostředí (III)*, mezi kterými je hierarchický vztah [...]“ (tamtéž: 157). Předkládá zde tedy určitý komplexní koncept, jejž nazývá „klasifikačním modelem“ literárního prostoru (viz tamtéž: 153), přičemž jeho klasifikace vychází výhradně ze sémantického hlediska (viz tamtéž: 154). Rozlišení mezi *prostorem* a *prostorovostí* přebírá od Jedličkové (viz výše) a přidává pojem *prostředí*, zahrnující různé prostorové rámce – jako příklady uvádí přírodní a kulturní krajinu (tamtéž: 158). Užitečnost předkládaného modelu demonstruje na analýze romantických a realistických prvků v dílech Jakuba Arbese. Zůstává otázkou, zda bychom takovýto přístup k prostoru, prostorovosti a prostředí mohli úspěšně aplikovat rovněž na literární texty, u kterých nemůžeme hovořit o stylové dualitě, ale shledáváme u nich větší množství zřetelně patrných vlivů. Pokud bychom chtěli

¹¹⁴ Jedličková se tématu experienciální, tzn. zkušenostní, povahy narativu blíže věnuje ve studii „Experiencialita: rozděluje, nebo spojuje popis a vyprávění?“ (*O popisu*, 2014). Srov. též Wolf (2013: 28–29).

¹¹⁵ Změlík (2014: 156) dodává, že na konstituci kategorie prostoru se podílejí složky klasifikovatelné do nejméně dvou skupin: paradigmatické (prostorová schémata) a syntagmatické (tematika, kompozice, plot, syžet, fabule...), dále zmiňuje mimotextové složky jako kulturně-spoločenský kontext či recepční hledisko.

¹¹⁶ Podrobnější rozbor viz v kapitole 2.2 *Santa Lucia*.

nějakým způsobem modelovat složitější skladbu stylových prvků, nevznikla by nám pravděpodobně přehledná tabulka (srov. tamtéž: 155), nýbrž určitý diagram, možná určitý synoptický model (srov. tamtéž: 150), je-li jej možno vytvořit pro jediné dílo. Např. v textu *Santa Lucia* spatřujeme ve vyjadřování mluvčího (mluví-li o místech, prostředí apod.) rysy jak impresionistické, tak romantické, symbolistní, kriticky realistické aj.¹¹⁷ Dovedeme si představit vytvoření určitého modelu vyjadřujícího dynamiku střídání prvků všech těchto uměleckých stylů v rámci textu. Nejsme si ovšem jisti, nakolik by kategorizace na prvky prostoru, prostorovosti a prostředí byla v takovém případě přínosná.

Jak upozorňuje Zoran (2009: 41), prostor představuje v narativu složitou strukturu, jež nemůže být zachycena pouze popisem. S tím souhlasíme, neboť prostorové aspekty vnímáme u všech kvazi objektů, o nichž řečové akty díla vypovídají (a to v rámci popisu, vyprávění, exemplifikace atd.). Ačkoli si to nemusíme uvědomovat, každý kvazi objekt se vztahuje k prostoru už jen tím, že je mu přisuzován určitý počet dimenzí (intuitivně bychom řekli, že zabírá prostor v určitém počtu dimenzí). Pověšinou se nad tímto faktem recipient nepozastaví, neboť trojdimenzionální kvazi objekty implicitně vnímá jako bezpříznakové. Jakmile ovšem text díla tematizuje otázku prostorovosti – jako např. Abbottova *Plochozemě* – a operuje s postavami, jako je bod (v dimenzi 0), úsečka (v dimenzi 1) nebo čtverec (ve 2 dimenzích), recipient dostává možnost si uvědomit, že takovou kvalitu kvazi objekty vůbec mají a že ji mají vždy, ať už explicitně vyjádřenou, či nikoli.

1.1.4.2.6 Vyprávěný svět

Tomáš Kubíček v knize *Naratologie: strukturální analýza vyprávění* (2013) pojem *prostor* nedefinuje, uvádí pouze, že prostředkem jeho výstavby v textech jsou „slova, jazyková vyjádření a jejich organizace“ (Kubíček – Hrabal – Bílek 2013: 78). Prostor v narativním textu rozděluje na dva typy: *vyprávěný svět* a *strukturaci textu* (tamtéž). Výše jsme se zabývali vymezením *prostoru* jakožto kvality světa,¹¹⁸ podle našeho názoru se tedy jedná o užší pojem, nikoli o synonymní vyjádření. Pro nás *vyprávěný svět* zahrnuje i jiné než prostorové aspekty (aspekty časové, perspektivu aj.).

¹¹⁷ Podrobnější rozbor viz v kapitole 2.2 *Santa Lucia*.

¹¹⁸ Viz kapitolu 1.1.4.1 *Prostor a související pojmy*.

Kubíček užívá velmi volně termíny „vyprávěný svět“, „narativní svět“ a „narativní prostor“.¹¹⁹ Pravděpodobně je vnímá jako synonymní, alespoň tak usuzujeme z jejich častého zaměňování – např. v následující pasáži: „Výběr reprezentací, které konstruují vyprávěný svět – prostor, v němž se odehrává jednání – je totiž nikoliv výběrem ve smyslu napodobení aktuálního světa, ale výběrem ve prospěch významové výstavby narativního světa“ (tamtéž). Podobně zaměňuje termíny „vyprávěný svět“ a „prostor“ když píše o tzv. *subjektivizaci prostoru*:

V rámci narativního aktu jsou přisuzovány vyprávěnému světu právě ty vlastnosti, které zobrazují rozpoložení či pocity postavy. V takovém případě dochází k subjektivizaci prostoru a k jeho zhodnocení. Vnější prostor pak specifikuje vnitřní svět postavy i atmosféru vyprávěného příběhu (tamtéž: 82).

Subjektivizaci vyprávěného světa spatřujeme např. v prózách s onnipotentním vypravěčem a fokalizátorem, jako je *Santa Lucia*. Mluvčí textu zde vyjadřuje náladu postavy tím, že jejímu okolí přisuzuje určité subjektivně hodnotící atributy: „Vzduch zaváněl smrdutou atmosférou plačtivého dne. Jordán několikrát vyhlédl z vrat a zase se vrátil. Pohlédl na nohy a stáhnuv obličej v mrzutý výraz nevrleho člověka přešlapoval z nohy na nohu“ (tamtéž: 239). Kdybychom tentýž jev chtěli popsat terminologií teorie řečových aktů v literatuře, řekli bychom, že v dané části promluvy mají schematické aspekty kvazi objektů subjektivně hodnotící ráz.

1.1.4.3 Logické aspekty literárního prostoru

V této disertační práci se zaměřujeme na analýzu logických aspektů literárního prostoru, tedy na složku širokého pojmu *literární prostor*, již bychom mohli nazvat **logický prostor**, tedy prostor možností, resp. vyjádřitelnosti v daném kontextu. Tento prostor nevnímáme jako soubor vztahů, ani médium umožňující vnímat tyto vztahy, ale jako samo **umožnění vztahů** mezi řečovými akty mluvčího, potažmo mezi jednotlivými kvazi objekty v textu. Prostor literárního textu zde tedy představuje určitou **potencialitu**.

Z perspektivy teorie řečových aktů text samotný – ani autor skrze text – nevytváří žádný prostor světa. Text dává svému čtenáři určité podněty, tak jako každá promluva mluvčího dává podněty recipientovi, který se automaticky stává jejím interpretem.¹²⁰ Recipient

¹¹⁹ Tento termín přejímá od Ryanové (2010), viz Kubíček – Hrabal – Bílek 2013: 80–81.

¹²⁰ Viz Davidsonovo široké pojetí interpretace, zde kapitola 1.1.1.3 Literatura jako komunikace.

aktivně reaguje na řečová gesta mluvčího a jeho reakce mohou být nejrůznějšího typu – např. emoční reakce, aktivace představivosti, přitakání, či nesouhlas, pobavení aj.¹²¹ Zda bude recipient cosi konstruovat a jakým způsobem, záleží na konkrétní interpretační situaci. Někdo si může při čtení prózy představovat určitou podobu místa, kde se odehrává děj. Někdo si může během četby kreslit obrázky či plánky, do nichž zanesou vzájemnou polohu míst zmiňovaných mluvčím. Někdo ale může vnímat místní názvy pouze jako prvky narativu, jež plní určitou funkci – např. střídání dvou názvů měst vyjadřuje pohyb postavy. Jako konkrétní názvy měst byly pouze arbitrárním dosazením proměnných do výroku: „Hrdina odjel z A do B.“¹²² Literární text by neměl být primárně chápán jako prostředník mezi fikčním světem a recipientem, ale jako potenciální iniciace pro naplňování určitých možností, tedy pro vytváření určitých (ne pevně daných) vazeb. V aktu čtení vzniká specificky literární komunikační situace, neboť právě v něm mluvčí textu promlouvá (jeho řečová gesta jsou aktualizována a recipována čtenářem). Jako každé pozorované jednání jsou řečová gesta mluvčího interpretována recipientem. Interpretační situaci ovlivňuje především kontext řečeného (mluvčím textu) a kontext životní zkušenosti recipienta (její nedílnou součástí je zkušenost s jinými literárními texty).¹²³ Pokud příjemce vnímá promluvu jako sdělení, nikoli pouze jako zvuk, realizuje při její recepci určité specifické aspektualizace, jež utvářejí tzv. *kvazi objekty* a nejrůznější vztahy mezi nimi.¹²⁴

Již pouhou zmínkou mluvčí textu uvádí do kontextu pojmenovaný kvazi objekt (např. plnicí pero). Uvádí jej do určité situace, k níž se vztahují předchozí i následující řečové akty. Navíc může (a zpravidla tak činí) usouvztažnit daný kvazi objekt s dalšími kvazi objekty (např. s mužem a s listem papíru) tím, že jejich vzájemné vztahy nějak blíže popíše či vysvětlí (např. uvede, že muž vytáhl pero z kapsy, a podrobně popíše, jak jej přitlačil na list papíru).¹²⁵ Jelikož – jak jsme uvedli výše¹²⁶ – jsou kvazi objekty veřejné a volně se pohybují v literárním diskursu, nesou s sebou rovněž množství vztahů

¹²¹ Srov. „Čtenář se také může jen bavit dokonalým skloubením vět a efektivním vyjadřováním, může sledovat styl nebo tok vyprávění, aniž si představuje cokoli a v cokoli dopředu věří“ (Papoušek 2017: 58).

¹²² Srov. Papoušek 2017: 60.

¹²³ Viz kapitolu 1.1.5.1 Inference.

¹²⁴ Viz kapitolu 1.1.3.2 Kvazi objekty.

¹²⁵ Tyto příklady jsou vzaty z textu *Oslovení z tmy*.

¹²⁶ Viz kapitolu 1.1.3.2 Kvazi objekty.

explicitně nevyjádřených v díle – např. vztahy ke kulturní tradici (srov. Papoušek 2017: 22), díky čemuž mají potenciál vyvolávat mnohé konotace (viz výše).

V případových studiích si neklademe za cíl analyzovat komplexní logický prostor textu, neboť takový úkol je pro účely této disertační práce příliš široký. Zahrnoval by totiž kompletní rozbor všech řečových aktů textu a interpretaci veškerých myslitelných vztahů mezi všemi kvazi objekty objevujícími se v textu. Oblast, na niž se budeme při analýze jednotlivých textů soustředit, vymežeme podstatně úžeji. Budeme analyzovat ty úseky promluvy, v nichž mluvčí iniciuje vznik vztahů mezi dvěma specifickými druhy kvazi objektů: postavami a místy. Budeme se tedy věnovat převážně logickým aspektům řeči o *narativním prostoru*, čímž se opět přiblížíme otázkám prostoru (prostorovosti atd.) v literární vědě, jimž jsme se poněkud vzdálili abstraktním pojetím *literárního prostoru*.

1.1.5 Logická soudržnost

Nahlížíme-li na literární prostor z hlediska logických aspektů, sledujeme v první řadě jeho soudržnost, tedy koherenci, popř. konzistenci. Logickou návaznost mezi řečovými akty mluvčího zkoumáme jak z hlediska sémantického (významové souvislosti, rozporuplnost jednotlivých tvrzení apod.), tak z hlediska pragmatického (způsob užití řečových aktů v komunikační situaci). Při analýze konkrétního textu si můžeme všimnout řečových aktů mluvčího textu, anebo řečových aktů tvořících promluvy jednotlivých postav.

Návaznost řečových aktů mluvčího může být v různé míře volná. Při porozumění promluvě používáme určité inferenční procesy, doplňujeme si chybějící informace, domýšlíme si souvislosti. Podle některých vědců dokonce inference hrají zásadní roli při interpretaci významu jazykových výrazů.¹²⁷

1.1.5.1 Inference

Pojem *inference* se objevuje v logice i v lingvistice (zde se vztahuje především k pragmatickému přístupu k jazyku a řeči).¹²⁸ Oba obory nám mohou poskytnout pohled

¹²⁷ Viz kapitolu 1.1.5.1.3 Inference v procesu interpretace literárního textu.

¹²⁸ Vynecháváme zde oblast fyziky, v níž se termínem „inference“ popisuje vzájemné ovlivňování jevů nebo částic hmoty.

relevantní pro zkoumání literárního textu, proto stručně shrneme dvě odlišné definice pojmu a následně vymezíme, v jakém významu jej budeme používat zde.

1.1.5.1.1 Inference v lingvistice

Jazykovědce zajímají inference z hlediska psycholingvistiky a kognitivní lingvistiky. NESČ definuje inference následovně: „V psycholingvistice psychické procesy, které se podílejí na porozumění řeči. Posluchači nebo čtenáři umožňují zařadit slyšené nebo čtené texty (stejně jako jiné vnímané jevy) do kontextu jeho vlastních znalostí o světě“ (Nebeská 2017). Dále jsou inference popisovány jako vyvozování informací z již řečeného či doplňování chybějících informací na základě recipientových znalostí a jako nezbytný prostředek chápání textu jakožto koherentního celku (viz tamtéž). Setkáváme se zde s odkazem na dva druhy kontextů: **komunikační kontext** (již řečené) a **kontext recipientovy životní zkušenosti**. Z těchto dvou zdrojů doplňuje recipient informace, které mu v textu nějakým způsobem chybějí (od primitivního dosazování nevyjádřeného podmětu až po interpretaci významu vět, potažmo celého textu). Pro rozumění a interpretaci textu se zdají být inference zásadním prostředkem.

Tvoření inferencí způsobuje, že recipient vyrozumí z textu mnohem více, než je v něm explicitně uvedeno; to má své důsledky: protože naše inference nejsou všechny stejné, nerozumějí všichni recipienti témuž textu úplně stejně, inference jsou vždy do určité míry subjektivní (tamtéž).

Nejsou-li všechny inference stejné, znamená to, že se jedná o celou množinu psychických procesů? Z výkladu explicitně nevyplývá, zda se inference, které „nejsou všechny stejné“, liší svým mechanismem, nebo pouze dosazenými informacemi. Druhá možnost je ovšem natolik banální (každý recipient čerpá z vlastní životní zkušenosti, která se nutně liší od zkušenosti jiných recipientů), že se přikláníme spíše k možnosti první. Pro odlišnost mechanismů různých druhů inferencí navíc hovoří i studie z oblasti logiky a filosofie mysli, k nimž obrátíme svou pozornost v následující kapitole.

Milada Hirschová při výkladu pojmu *inference* uvádí, že je to „interpretační aktivita adresáta“ (Hirschová 2013: 196). Zároveň ale při výkladu tohoto pojmu soustředí pozornost na mluvčího a jím myšlené, ač jazykově nevyjádřené významy – „what is meant“ (tamtéž). Inferenci označuje za „[m]entální proces, kterým se dobíráme vlastního, produktem míněného smyslu výpovědi [...]“ (tamtéž). Tato definice na první pohled podněcuje hledání nějakého skrytého významu či smyslu výpovědi. Možná

se však jedná o směřování dvou úhlů pohledu. Možná zde termín „vlastní“ neznámá „skutečný“, nýbrž „náš vlastní“, tedy takový smysl, jež řečovému aktu mluvčího připisujeme my jakožto interpreti.¹²⁹ Kterou z možností Hirschová preferuje, není z textu zcela jasné.

1.1.5.1.2 Inference v logice

Termín „inference“ bývá do češtiny překládán jako „usuzování“ či „úsudek“ (*Nový akademický slovník cizích slov* (NACS) uvádí, že se jedná o výraz z logiky). *Usuzování* je jednou z činností rozumu, při níž vyvozujeme závěr z premis (předpokladů). Usuzování považujeme za vědomý racionální proces, avšak odvozování či doplňování informací nemusí probíhat vždy na vědomé úrovni (představme si, o kolik by se tím zpomalila rychlost recepcie promluvy), proto se nám toto stručné vymezení inference zdá nedostačující.

Hugo Mercier a Dan Sperber se v knize *Záhada rozumu* (*The Enigma of Reason*, 2017) věnují inferencím poměrně detailně. Popisují zde celé kontinuum inferenčních mechanismů (vědomých i nevědomých), do něhož zahrnují uvažování, intuice a mnoho dalších (viz Mercier – Sperber 2019: 72). V úvodu kapitoly „Pochopení inference“ autoři deklarují, že budou „termín ‚inference‘ vztahovat na vyvozování nových informací z informací už dostupných, bez ohledu na to, o jaký proces se jedná“ (tamtéž: 65). Tvoření inferencí považují spolu se získáváním smyslových dat za princip poznávání, přičemž poznávání pojímají jako reakci organismu, schopného pohybu, na prostředí, v němž se pohybuje (viz tamtéž: 68). Ani poznávání ani vyvozování nových poznatků nepřisuzují tedy výhradně racionálním bytostem. Zdůrazňují rovněž roli inference pro pochopení jakéhokoli jevu: „Pochopení vždy zahrnuje inferenci, třebaže si to většinou neuvědomujeme“ (tamtéž: 75). Zahrnuje-li pochopení inferenci a zároveň interpretace zahrnuje pochopení¹³⁰, pak nám prostá implikace potvrzuje, že **proces interpretace zahrnuje inferenci**.

¹²⁹ Při interpretaci řečových aktů mluvčího vychází recipient z kontextu své životní zkušenosti, jak jej popisuje Nebeská (viz výše). Proto můžeme říci, že každý interpret na základě svého unikátního kontextu (a tedy v unikátní interpretační situaci) dochází ke svému vlastnímu smyslu výpovědi.

¹³⁰ Domníváme se, že proces interpretace v sobě zahrnuje percepci, pochopení a explikaci jevu.

1.1.5.1.3 Inference v procesu interpretace literárního textu

Při interpretaci literárního díla nedokážeme vždy odlišit, jakým způsobem recipient došel ke konkrétnímu závěru – zda se jedná např. o intuici (vědění, aniž víme, proč víme – srov. Mercier – Sperber 2019: 76), nebo vědomou úvahu zahrnující posouzení důvodů pro přijetí závěru a případně jeho ospravedlnění (srov. tamtéž: 64). Pravděpodobně zde připadají v úvahu různé druhy inferenčních procesů, které není nutno podrobně rozlišovat, nezabýváme-li detailně kognitivní literární vědou. Pro naše účely (zkoumání literárního prostoru v próze) postačí, budeme-li rozlišovat základní druhy kontextu, z něhož může v konkrétním případě recipient čerpat (kontext komunikační a kontext zkušenostní).¹³¹ Proto se nám jeví vhodné přijmout široké, ale zároveň jasné vymezení Merciera a Sperbera a inference chápat jakožto „**vyvozování nových informací z informací už dostupných**“ (tamtéž: 65).

Zdůrazněme, že se během svého výzkumu budeme pohybovat výhradně na poli jazyka. Kontextem můžeme rozumět v zásadě cokoli, jazykovou i mimojazykovou realitu. Zabýváme-li se však logickými inferencemi, vyvozujeme význam výpovědi z významu jiných výpovědí – lépe řečeno vyvozujeme pravdivost tvrzení z pravdivosti jiných tvrzení. Při inferencích, jak je zde chápeme, dochází pouze k vnitrojazykovým přechodům, jež popisuje Wilfrid Sellars (1998: 92). Zdrojem nových informací je jednak kontext již řečeného (v případě literárního textu již přečtené věty), jednak kontext recipientovy zkušenosti, která vstupuje do procesu inference ve formě verbálně vyjádřené informace. Role konkrétního výrazu v inferencích je podle Sellarse konstitutivním prvkem¹³² významu daného výrazu: „Význam výrazu je tedy ze sellarsovského pohledu role tohoto výrazu v relevantní ‚jazykové hře‘; a teoreticky uchopitelnou částí této role [...] je jeho *inferenční role*“ (Peregrin 1999: 181). Interpretujeme-li tedy text, vykládáme-li jeho možný význam, bude nám pochopení inferencí nápomocno. Pokud dokážeme určit, co lze v daném kontextu z dané věty odvodit, objevíme interpretační bohatství literárního textu.

Papoušek ovšem varuje před přílišnou formalizací interpretace literárních textů:

Veškeré tyto prostředky slouží textu a jeho koherenci, nikoliv tomu, aby bylo vytvářeno nějaké fikční univerzum. Této koherenci je potřeba rozumět tak, že není nezbytné, aby vše logicky vyplývalo jedno z druhého, ale aby nebyl ničím rušen

¹³¹ Viz výše hledisko psycholingvistické, kapitola 1.1.5.1.1 Inference v lingvistice.

¹³² Nikoli jediným konstitutivním prvkem, ale prvkem teoreticky uchopitelným pomocí filosofie jazyka.

rétorický výkon vypravěče, který je buď úspěšný, nebo neúspěšný (Papoušek 2017: 61).

Koherence má bezpochyby vliv na logickou strukturu textu i na recipientovo rozumění a hodnocení řečových gest v celku promluvy. Při analýze se můžeme soustředit na jeden z těchto aspektů (můžeme zvolit hledisko textocentrické, nebo hledisko recepční estetiky), anebo se snažit postihnout oba ve vzájemné souvislosti.

1.1.5.2 Koherence a konzistence

Co přesně označujeme termínem „koherence“? **Soudržnost** či **spojitost** (viz NASCS), v případě textové lingvistiky soudržnost textových jednotek. NESČ *koherenci* rozumí „významové vztahy mezi dvěma výpověďmi,“ přičemž tyto vztahy mohou být jak sémantické, tak pragmatické povahy (Nekula 2017d). Co tedy máme požadovat od koherentního textu, resp. koherentní promluvy? Především logickou návaznost, vzájemné souvislosti mezi sděleními (ať už explicitní, nebo implicitní).

Koherenci textu posuzujeme vždy z hlediska sémantického, zatímco *kohezi* z hlediska formálního (viz Nekula 2017e). Oba dva pojmy úzce souvisí s *izotopickými vztahy* v textu, se vztahy mezi řetězci slov nacházejícími se napříč textem a odkazujícími ke „stejnému tématu“ (viz Nekula 2017c). Koherence i koheze jsou v NESČ shodně popsány jako „princip, který se uplatňuje při konstituování textu a v konkrétním textu se stává jeho rysem, s jehož pomocí je spolu s dalšími rysy možno určit textovost zkoumaného textu, tj. zda jde z komunikačního hlediska o text“ (Nekula 2017d; Nekula 2017e).

Významová soudržnost je jedním z aspektů literárního textu, které zamýšlíme podrobit analýze v případových studiích. Budeme zkoumat koherenci souboru řečových aktů mluvčího, s níž se úzce pojí otázka koherence systému jeho přesvědčení, intencí apod. Donald Davidson popisuje verbální chování jako základ pro „poznání myslí ostatních lidí“, tedy pro možnost přisouzení propozičních postojů jiným lidem (viz Davidson 2004b: 242). Upozorňuje ovšem, že jednotlivé promluvy nejsou pro takové poznání postačující: „[M]áme-li opodstatněně připsat určitou myšlenku, musíme být svědky velmi komplexního vzorce chování“ (tamtéž: 122). Rovněž teorie řečových aktů připisuje mluvčímu intence na základě verbálního jednání.¹³³ Chceme-li tedy v rámci procesu

¹³³ Viz kapitolu 1.1.2 Řečový akt.

interpretace literárního textu konstruovat pomyslnou síť přesvědčení (či záměrů, tužeb apod.) mluvčího, poslouží nám k tomu právě jeho řečové akty tvořící analyzovaný text.

Při interpretaci promluvy (ať už ústního projevu, či psaného textu) zachováváme tzv. *princip vstřícnosti* (*principle of charity*), jak jej pojmenovává Davidson (2004b: 239). To znamená, že interpret předpokládá logickou soudržnost myšlení mluvčího (*princip koherence*) a zároveň předpokládá, že „reaguje na tytéž aspekty světa, na něž by za stejných okolností reagoval on (interpret) sám“ (*princip korespondence*) (tamtéž).¹³⁴ Jsme nakloněni věřit, že mluvčí zastává táž přesvědčení jako my a že se ve většině svých přesvědčení nemýlí (srov. Davidson 1998: 124). Teprve v průběhu komunikace identifikujeme případné odchylky, názorové neshody apod. Majoritní shoda souborů našich přesvědčení však zůstává zachována, jinak bychom totiž mluvčímu vůbec nedokázali porozumět (srov. Davidson 2004a: 157; Davidson 2004b: 127).¹³⁵ Považujeme-li svého komunikačního partnera za rozumnou bytost, předpokládáme tím, že také sdílí naše standardy racionality (Davidson 2004a: 195). K jeho promluvě tudíž přistupujeme jako ke koherentní a zároveň konzistentní, dokud nás něco (např. zřejmý rozpor dvou tvrzení) nepřiměje uvažovat o opaku. Ačkoli řečové akty v literárním textu můžeme vnímat z hlediska nejrůznějších kvalit (např. zvukových), běžnou praxí při recepci prózy je zohlednění aspektů sémantických, zvláště pokud literaturu nahlížíme jako komunikaci, při níž mluvčí (mimo jiné) vysílá určité sdělení.

Pojmem běžně užívaným pro soudržnost je také *konzistence*. V logice se ovšem uplatňuje ve významu **bezspornost** (viz NASCS). Jsou-li výpovědi mluvčího konzistentní, znamená to, že si vzájemně neodporují. Výše citovaný Papoušek požadavek na koherenci textu¹³⁶ (na plynulý, ničím nerušený rétorický výkon mluvčího) se dle našeho názoru týká především jeho konzistence (v síti významů mohou být mezery, nežádoucí jsou však rozpory).¹³⁷

Prvek inkonzistence spatřujeme např. v novele *Oslovení z tmy*. V případové studii 2.1 Oslovení z tmy (konkrétně v kapitole 2.1.4 Logické vazby) se budeme zajímat o míru

¹³⁴ P. Kořátko upozorňuje, že pojmáme-li interpretovanou osobu jako koherentně jednající a sledující určité záměry, znamená to, že „psychologickým hypotézám přiznáváme metodologickou prioritu vůči sémantickým“ (Kořátko 2006a: 57).

¹³⁵ R. Rorty výstižně shrnuje Davidsonův postoj k nutnosti korespondence přesvědčení více subjektů: „[N]emluvíme o tomtéž předmětu, říkáme-li o něm příliš rozdílné věci [...]“ (Rorty 1998:164).

¹³⁶ Viz kapitolu 1.1.5.1.3 Inference v procesu interpretace literárního textu.

¹³⁷ Inkonzistenci literárního textu se lze zabývat mimo jiné analýzou promluvy tzv. „nespolehlivého vypravěče“. Viz např. Z. Fonioková: *Hranice nespolehlivého vyprávění* (2012); J. Hrabal: *Nespolehlivost jako klamavá narativní strategie* (2013); T. Kubíček: *Vypravěč (Kategorie narativní analýzy)* (2007).

soudržnosti myšlení postavy Arjeha (např. ve vztahu k tvoru v zeleném svetru, o jehož existenci je chvílemi přesvědčen, zatímco chvílemi ji popírá). Nyní nás ovšem zajímá logická nesoudržnost výpovědí mluvčího textu. V sedmé kapitole je popisována Arjehova domnělá smrt – stav, ve kterém znehybní a jako duše odpoutávající se od těla pozoruje okolí. Tento zvláštní druh vidiny či snu poskytuje kontext úvahám o smrti, k nimž patří idea nehybnosti těla: „Od první chvíle jsem se nemohl už ani hnout, ani hnout prstem, ani kývnout zrakem, ani sevřít ústa“ (Fuks 1972: 118). Po celou dobu, až do probuzení, postava vnímá, ale nemůže se pohnout. Zničehonic je však její nehybnost narušena: „Trhl jsem tělem a rukou se dotkl něčeho u své nohy“ (tamtéž: 125). Tento pohyb je incipitem pro scénu, která může symbolizovat nalezení a ztrátu naděje, logicky ovšem nezapadá do kontextu snu o smrti, jenž nadále trvá a končí teprve na konci kapitoly o několik stran dále. Řečové akty popisující nález, uchopení a znechucené upuštění knoflíku jsou nekoherentní s řečovými akty, v nichž mluvčí vypovídá o strnulosti mrtvého. Kdybychom však měli hodnotit rétorický výkon mluvčího, byli bychom nuceni přiznat, že tato nesrovnalost nijak neruší vyvolaný dojem. Scéna s knoflíkem je velmi sugestivní a skvěle se hodí do celku vyprávění.

1.2 Metoda analýzy

Výše jsme pojednali o několika pojmech, z nichž pouze s některými běžně pracuje literární věda (jiné jsou více uplatňovány např. v textové lingvistice či v logice). Všechny dané pojmy se však úzce vztahují k jazyku, potažmo k textu. Možnosti využití každého z nich při analýze literárního textu jsme již zmínili v příslušných podkapitolách (pokud to bylo možné, s odkazem na konkrétní autory, kteří již vhodný způsob využití navrhli). V této kapitole shrneme dílčí poznatky z analýz jednotlivých pojmů a představíme metodu zkoumání prozaických textů, již hodláme uplatnit ve druhé části práce.

1.2.1 Ad Pojetí pojmů

Jak jsme předeslali již v úvodu metodologické části práce, nenavrhujeme postup analýzy textů, nýbrž **výchozí bod** a **úhel pohledu**, jímž hodláme pohlížet na zkoumané texty. Jakou cestou každá z konkrétních analýz povede, nedokážeme přesně určit. Vyvarujeme-li se omezení daných schematizací postupů interpretace, získáme totiž široké pole možností pro uplatnění zvoleného pojmového aparátu. Jednotná výchozí pozice nám umožní sjednotit různé interpretace, které jsou intuitivní v tom smyslu, že se nechávají v maximální míře vést samotným textem, a zároveň jsou exaktní v tom smyslu, že pracují s jasně vymezenými pojmy a používají jednotnou terminologii.

K **literatuře** přistupujeme jako ke druhu lidské činnosti. Přesněji řečeno k množině lidských činností týkajících se textů (jejich vytváření, čtení, distribuce, hodnocení...). Literatura pro nás představuje určité kulturní praktiky spíše nežli množství psaných či orálně sdílených textů. Vnímáme ji jako řečovou hru, tedy používání řeči v rámci specifických aktivit, ve specifickém kontextu. Literatura je kontextem, v němž primárně zkoumáme literární text (ten můžeme samozřejmě dále vztahovat k čemukoli dalšímu, např. k naší zkušenosti se světem). Je institucionálním faktem neustále znovu utvářeným společenskou dohodou, z diachronního pohledu se proto zdá mnohem méně ohraničenou než z pohledu synchronního. Proměňuje se, neboť na jejím poli působí mnoho různých proměnlivých sil (dobové konvence, cenzura, móda...). Vzniká představa literatury jako silového pole, v němž se pohybují molekuly literárních děl zmítané tu jedním, tu druhým proudem. Méně abstraktní je představa literatury jako svérázného způsobu komunikace. Jedná se o kontakt mezi určitým vysílačem/vysílatelem (ať už věříme, že promlouvá text, autor skrze text, nebo abstraktní mluvčí tvořený textem)

a přijímačem/přijímatelem (čtenářem, posluchačem). Mluvčí vysílá své řečové akty ve snaze něčeho dosáhnout, něco způsobit, vyvolat nějakou reakci a recipient tyto akty přijímá s nějakou odezvou, která může a nemusí korespondovat se záměry mluvčího.

Řečový akt chápeme jako čin prováděný mluvčím užívajícím řeč. Řečový akt je vysíláním jazykových znaků, nikoli pouhým vyluzováním zvuků. Tým jazykový znak může být užit různými způsoby, v rámci různých řečových aktů v různých komunikačních situacích. Přičemž mluvčí pokaždé pronáší řečový akt z nějakého důvodu a s nějakým záměrem. Při analýze jeho promluvy, resp. při analýze interpretace jeho promluvy pak můžeme hodnotit úspěšnost tohoto záměru. Při vykonávání řečového aktu může mluvčí o něčem referovat a něco predikovat. Referováním mluvčí na cosi poukazuje (na entitu, událost, čin...). Chceme-li určit význam výpovědi (či jednotlivých výrazů), neobracíme však svou pozornost k referenci, nýbrž ke způsobu užití výpovědi (či výrazu) v kontextu. Roli kontextu totiž považujeme za významotvornou. Nespatřujeme žádnou diametrální odlišnost mezi literárním a neliterárním diskursem, žádný nepovažujeme za předstíraný či parazitický. Je ovšem zřejmé, že se vzájemně liší a že v každém z nich mohou platit jiná pravidla. Abychom se vyhnuli problémům běžně doprovázejícím analýzu řečových aktů v literatuře, pracujeme s pojmem *mluvčí textu*, jenž je odlišný od autora i od vypravěče, je teoretickým konstruktem. Jednomu literárnímu textu náleží právě jeden mluvčí, jehož řečové akty podrobujeme zkoumání.

Jakmile pojmem literární text jakožto soubor řečových aktů, stává se pro nás řečový akt jeho nejmenší nedělitelnou složkou (představuje totiž nejmenší složku komunikace mezi mluvčím textu a recipientem). V takovém případě bychom měli analyzovat pouze výpovědi, případně jejich uskupení, nikoli však jednotlivé výrazy. V případových studiích ovšem zkoumáme i výskyty jednotlivých výrazů (např. atributy substantiva „muž“ v textu *Oslovení z tmy*). Náš postup je obhajitelný, zdůrazníme-li, že zkoumáme nejen intence mluvčího a efekt jeho řečových gest, ale také tzv. kvazi objekty, k nimž se řečové akty vztahují (o nichž jakoby vypovídají).

Kvazi objekt definujeme jako soubor specifických aspektualizací, tedy intencionálních aktů udávajících způsob znázornění objektu v řečovém gestu. Funkci řeči zachycené v podobě znaků tvořících věty v literárním textu považujeme primárně za expresivní, vyjadřuje určité intence. Dále může ovšem různými způsoby odkazovat k reálnému světu, k abstraktním pojmům či symbolům. Díky tomu v literatuře dochází k modifikacím a transformacím objektů. Nejsou to tedy již objekty, ale spíše kvazi objekty – cosi,

co připomíná objekty v prostoru a čase. Nepokládáme za užitečné vytvoření modelu nějakého systému kvazi objektů v kvazi prostoru a kvazi čase (a je otázka, zda by to bylo vůbec možné). Vzájemnou souvztažnost kvazi objektů si představujeme spíše formou silového pole, v němž se pohybují body (které jsou samy průsečíky určitých sil) a působí na sebe navzájem nejrůznějšími přitažlivými a odpudivými silami.

Nad **prostorem** jsme uvažovali jako nad kvalitou světa, dále jako nad médiem umožňujícím vnímat objekty a jejich vzájemné vztahy a také jako nad teoretickým konstruktem napomáhajícím člověku vyznat se ve světě, případně umožňujícím utvářet modely světa. Vymezili jsme jej vůči *prostředí*, *místu* a dalším souvisejícím pojmům. Ze všech možných variant jsme zvolili přístup k prostoru jako k logickému prostoru možností. Představuje pro nás určitou potencialitu – např. možnost realizace vztahu mezi určitými subjekty a objekty či možnost vykonání určitého aktu.

Možnost vykonání řečového aktu je zásadní pro vznik literárního textu. **Literární prostor** proto pojmáme jako logický prostor možností a souvislostí. Je možností realizace řečových gest a realizace určitých záměrů skrze tato gesta. Budeme-li analyzovat konkrétní literární text, předmětem našeho zájmu se stanou jednak logické a významové vztahy mezi řečovými akty mluvčího textu, jednak logické, významové, symbolické a další relevantní vztahy mezi kvazi objekty. Ty se vyskytují v textu, ale existují i za jeho hranicemi (každý z kvazi objektů může mít vazby k běžné řeči, k jiným literárním i neliterárním textům či např. k jiným druhům umění).

Prvky **logické soudržnosti**, na něž se zaměříme při rozborech textového materiálu, jsou inference, koherence a konzistence. **Inferencí** rozumíme vyvozování nových informací z již dostupných. Tento proces může probíhat na základě různých mechanismů zahrnujících jak vědomé, tak nevědomé procesy (např. usuzování i intuici) a je přirozenou součástí porozumění – např. porozumění literárnímu textu. **Koherence** představuje významovou soudržnost, již lze zkoumat vzhledem k souboru řečových aktů mluvčího textu, ale i vzhledem k souboru jeho přesvědčení (pojímáme-li mluvčího textu jakožto konstrukt, jemuž lze připisovat propoziční postoje, jako jsou přesvědčení či záměry). **Konzistence** je logickou soudržností, tedy bezesporností daného souboru.

1.2.2 Použití pojmů

Vymezili jsme určitou množinu pojmů, jež hodláme uplatnit v případových studiích. Nyní zbývá zodpovědět otázku, jak budeme postupovat při vlastní analýze textového materiálu. Máme před sebou čtyři prózy, z nichž každá zaujme originálním pojetím vztahů mezi kvazi objekty – především mezi jednajícími postavami a místy. Mluvčí textu *Oslovení z tmy* pracuje nejvíce se vztahy v abstraktní rovině (vzájemné postavení postav vyjadřuje nadřazenost/podřízenost, převahu, strach...). Pozice v pomyslné síti souřadnic jsou zatíženy významem (např. pozice za vypravěčem je spojena s nevědomostí a strachem, levá strana je spojena s hříchem, peklem a hrůzou). Naproti tomu text *Santa Lucia* upoutá primárně podobou promluvy týkající se prostředí obklopujícího vnímající postavu (např. impresionistické líčení scenérie) a způsobem vyjádření emocionálních vazeb postavy k určitému místu. Praha se zde stává mnohotvárným kvazi objektem – není pouze místem, ale rovněž antropomorfizovanou bytostí a zosobněním určitého ideálu. V textu *Plochozemě* je tematizováno prostorové vnímání. Mluvčí textu uvažuje o různých dimenzích umožňujících rozmanité relace mezi kvazi objekty (např. rozdílné způsoby vnímání postav). Prostřednictvím svých úvah naznačuje společenské problémy (od lidské omezenosti po sociální ostrakizaci). Mluvčí textu *Jáma a kyvadlo* vyvolává intenzivní dojmy z určitého místa, skrze odkaz na smyslovou zkušenost zprostředkovává až hororový zážitek. Všechny čtyři prózy spojuje antropocentrismus, tedy typicky lidské pojmání prostoru (člověk je měřítkem všech věcí), a to i přesto, že vypravěčem jednoho z románů je dvojrozměrný obrazec (Čtverec).

Výchozí pozice při každé z konkrétních analýz je stejná: přistupujeme k textu jako k promluvě určitého mluvčího, který má v úmyslu něco sdělit určitými prostředky. Analyzujeme primárně tyto prostředky, tedy způsob vyjadřování mluvčího, jenž je ovlivněn jeho záměry. Intence a přesvědčení mluvčího vyvozujeme ze samotného textu a z jeho zapojení do konkrétní interpretační situace. Text vztahujeme ke své vlastní životní zkušenosti, ke svým znalostem literární a kulturní tradice, aniž bychom se pokoušeli svou interpretaci nějak uměle objektivizovat. Nezohledňujeme zde možné dobové významy textu a jeho výrazových prostředků, a tedy ani jejich posun k významům aktuálním.¹³⁸

¹³⁸ Posuny významů a změny slovníků sleduje např. Vladimír Papoušek ve studiích ze souboru *Maxwellův démon*.

Jelikož naše vymezení literárního prostoru nijak výrazně neomezuje předmět zájmu, a umožňuje tudíž zahrnout do rozboru všechny složky literárního textu, je potřeba v případových studiích pole našeho zájmu poněkud zúžit. Naším úmyslem je zaměřit se na význačné vztahy mezi dvěma druhy kvazi objektů – postavami a místy. Přiznáváme, že jejich význačnost je do značné míry subjektivní. V některém případě je naše pozornost orientována převážně na vzájemné vztahy mezi jednajícími postavami, v jiném případě více na vztah postavy ke konkrétnímu místu. Při analýze vazeb mezi sledovanými kvazi objekty si všímáme cest, tedy pohybu postav mezi místy. Tyto cesty vnímáme jako určitý proces – např. proces poznávání při pohybu postavy ve tmě (*Jáma a kyvadlo*) nebo proces realizace určitých tužeb (*Santa Lucia*). Každý z těchto procesů má nějakou příčinu, motivaci, nějaké okolnosti a důsledky. Všechny zmiňované aspekty jsou předmětem naší analýzy.

Určujeme-li v textu vliv literárních směrů, nečiníme tak proto, abychom text nějak literárněhistoricky zařadili. Kontextualizujeme jej, usouvztažňujeme jej s jinými texty podobných rysů a snažíme se skrze společné prvky – prvky daného směru – blíže popsat jeho charakter. Díky tomu, že použijeme komprimované vyjádření, jež doložíme pouze několika selektivně zvolenými citacemi, můžeme se více koncentrovat na rozbor motivace a záměrů mluvčího. Můžeme klást více konkrétních otázek: Za jakým účelem používá prvky daného směru? Jak zdařile kombinuje různé styly? Soustředí se více na sdělnost, či na krásu slovesného umění? apod.

Můžeme se ptát, zda text zprostředkovává smyslovou zkušenost a jakým způsobem. Jak je realizován kontakt, nebo naopak distance mezi jednotlivými kvazi objekty? Zapojuje vnímající postava při percepci všechny smysly? Je postava pasivním pozorovatelem, anebo interaguje se svým okolím? Je její hledisko statické, či proměnné? Vyjadřují změny způsobu vyjadřování mluvčího textu (odbornost, expresivita, emocionální zabarvení apod.) změnu perspektivy (např. fokalizaci), anebo snad pohyb v rámci narativu (signalizují dějový zvrát)? Jakou roli hraje opakování stejných výrazů (popř. stejných motivů) napříč textem? Všechny případové studie pokládají nejprve tytéž otázky, a jakmile se při jejich zodpovídání začnou vynořovat další, konkrétnější problémy, nechávají se jimi vést, a končí proto každá v jiném bodě analýzy. Podrobně zkoumáme ty prvky, které nám každý z textů nabízí, dbáme na jeho individualitu.

2 Případové studie

Nyní podrobíme analýze čtyři vybrané prozaické texty, abychom ukázali možnosti aplikace představené metodologie. Materiál je poměrně různorodý, sestává z próz rozdílného žánru, rozdílné doby vzniku a rozdílné délky. Neshodují se ani v typu vypravěče, ani ve výstavbě sujetu. Zvoleny byly dva texty z české literární produkce: *Oslovení z tmy: svědectví o vítězství tvora Arjeha* (Ladislav Fuks, 1972, 1. vydání) a *Santa Lucia* (Vilém Mrštík, [1893] 1969, 8. vydání); dále jsou zastoupeny dva texty ze světové literární produkce (v českém překladu): *Plochozemě: román mnoha rozměrů (Flatland: A Romance of Many Dimensions)*, Adwin Adam Abbott, [1884] 2013, 1. české vydání) a *Jáma a kyvadlo (The Pit and the Pendulum)*, Edgar Allan Poe, [1842] 1978, vydáno v souboru *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*).

Neomezujeme se pouze na originálně české texty a nesoustředíme se výhradně na první vydání, neboť to účel naší práce nevyžaduje. Je možné, dokonce pravděpodobné, že některé dílčí závěry lze vztáhnout pouze ke konkrétnímu vydání (ke konkrétnímu překladu) zde analyzovanému. Naše zjištění týkající se způsobu komunikace mluvčího a jeho užívání výrazových prostředků v daném textu vyplývají z podrobné analýzy konkrétní verze textu a slouží především jako doklad ne/úspěšnosti, ne/užitečnosti navržené metody literárněvědné práce, nikoli primárně jako nová zjištění o dané próze, ačkoli doufáme, že výstupem budou i nezanedbatelné poznatky o prózách samotných. Právě na jejich základě budeme moci zpětně posoudit ne/užitečnost testované analytické metody.

Struktura jednotlivých případových studií se vzájemně podobá, není však totožná, a to ze zřejmých důvodů. U každého z textů totiž sledujeme tytéž aspekty, nalzáme je však jinak vyjádřené či zastoupené v různé míře, a proto jim na některých místech věnujeme více pozornosti než na jiných. Dbáme maximálně na individualitu textového materiálu a nedržíme se předem vymezených kategorií. Zachováváme logickou soudržnost každé jednotlivé analýzy, takže dochází k tomu, že např. rozbor výpovědi o smyslové orientaci postavy se v jedné studii nachází na samém začátku, zatímco ve druhé studii následuje až za rozbohem alegorické roviny díla. Některé prvky se dokonce objevují pouze v jediné studii, a ve všech ostatních chybí (např. analýza dialogické povahy části textu *Plochozemě*).

Naším cílem je v případových studiích ukázat možnosti analýzy literární prózy z hlediska jejích logických aspektů. Zkoumáme logický prostor textu, nikoli prostor zobrazený, popsáný, či vyprávěný. Zajímají nás možnosti jazykového vyjádření mluvčího v daném kontextu a možnosti interpretace jeho řečových aktů.

2.1 Oslovení z tmy

„Nevíte, kde to jsme?“ (Fuks 1972: 31). Tak zní první otázka, kterou pokládá hlavní postava – chlapec Arjeh – neznámému muži. Leží na břiše v hořících troskách pod pekelně běsnící oblohou a věří, že nastal konec světa. Náhle za sebou objeví další živou bytost. Nepožádá o pomoc, nepátrá po totožnosti muže, neptá se „Co se stalo?“, nýbrž „Kde jsme?“ Proč je pro něho prostorové určení tak důležité? V následující analýze se pokusíme nalézt odpověď.

Místní určení je v textu často využíváno jako atribut označení kvazi objektu (např. „muž za mnou“ či „příšera z levého dolního rohu obrazu“). Objevuje se i v samotném názvu. „Oslovení z tmy“ symbolizuje oslovení d'áblem. Můžeme jej chápat jako hlas přicházející z neznáma, ze tmy neproniknutelné zrakem ani rozumovým poznáním. Lze jej ale rovněž vnímat jako volání temnoty v nitru člověka.¹³⁹ Člověk může být sveden k nepravostem, k podvodu, k záchraně vlastního života za každou cenu svým vlastním strachem. Arjeh je pokoušen, lákán i zastrašován a jeho nitro odpovídá – temnota v něm zápasí se světlem.

Symbolika světla a tmy není v textu ojedinělou záležitostí. Text je plný symbolů – náboženských, kulturních i nově vytvářených. Budeme-li zde užívat termín „symbol“, budeme vycházet primárně z konceptu Charlese S. Peirce, jenž za **symboly** označuje všechny konvenční znaky (Peirce 1972: 39).

2.1.1 Orientovaný prostor

Ze všech míst, která mluví v textu zmiňuje, zde zaměříme pozornost na dějiště hlavní vyprávěcí linie – místo setkání Arjeha s d'áblem. V textu je mnohokrát popisováno, avšak převážně iterativně, aniž bychom se dozvídali nějaké nové informace. Perspektiva vyprávění je omezena na horizont elementární dostupnosti¹⁴⁰ postavy a tato postava má velmi málo možností, jak zkoumat své okolí.¹⁴¹ Převážnou většinu informací o místě děje se dozvídáme v jediné větě: „Byl jen dým a kouř, trosky a sutiny, kamení, dřevo, cihly a uprostřed té spouště jsem ležel na břiše“ (Fuks 1972: 13).

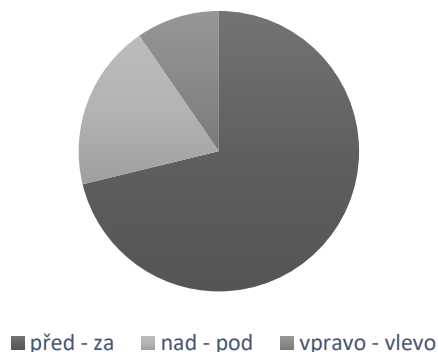
¹³⁹ Takové vysvětlení se nabízí v kontextu dalších Fuksových próz – zvláště v komparaci s *Variacemi pro temnou strunu* (1966).

¹⁴⁰ *Horizont elementární dostupnosti* popisují Havel a Mitášová (2004: 169) jako nejbližší okolí subjektu dostupné jeho smyslovému vnímání.

¹⁴¹ Viz dále kapitulu 2.1.2 Multisensorialita.

Perspektiva vypravěče Arjeha je ve většině textu neměnná. Protože leží téměř výhradně na téže místě, představuje stabilní centrum pomyslného souřadnicového systému (bod se souřadnicemi [0;0;0]), k němuž se vztahují polohy veškerých kvazi objektů. Mluvčí textu často používá relativní prostorové určení typu „za mnou“, „přede mnou“ (vzhledem k postavě vypravěče). Směřování pozornosti ovšem není ve všech směrech ani trochu vyvážené, postavou vnímaný prostor je anizotropní (viz graf 1). Oblast vpředu je nejlépe dostupná zraku, takže vnímající subjekt může nejnáze pozorovat objekty a události před sebou.¹⁴² Minimálně stejně podstatné události se odehrávají v oblasti vzadu, která je ovšem mnohem hůře spatřitelná. Není zraku zcela nedostupná, avšak obrácení pozornosti směrem dozadu představuje pro pozorující postavu energeticky náročný úkon: „A zmlkl jsem a odvrátil se, neboť jsem déle nevydržel ležet s otočenou hlavou nazad“ (tamtéž: 31). Subjekt sice může rezignovat na otáčení a vnímat pouze sluchem (např. poslouchat promluvu svého komunikačního partnera – poslouchat „hlas za mnou“ [tamtéž: 41]), ale za cenu redukce smyslových vjemů (přichází o vjemy vizuální) a s ní spojené redukce poznání (není již komplexní, multisensorické).

Graf 1: Četnost výskytu jednotlivých směrů



2.1.1.1 Významové zatížení místa

Orientovanost prostoru s sebou nese významové zatížení jednotlivých směrů a pozic. Každá poloha objektu vůči vnímajícímu subjektu je spjata s určitými orientačními konotacemi. Mnohé z nich jsou kulturně podmíněné a díky jejich sdílené znalosti jsme schopni najít v textu určitou symboliku, např. pravá – levá strana jakožto protiklad nebe a pekla, vykoupení a zatracení.¹⁴³ Jak jsme již uvedli, pozice „za“ je spojována

¹⁴² Zde upozorňujeme na rozdíl v terminologii: postava vnímá a popisuje objekty, zatímco mluvčí textu popisuje kvazi objekty.

¹⁴³ Lotman (1990: 250–251) upozorňuje na možnost prostorového modelování pojmů, které samy prostorovou povahu nemají a uvádí mimo jiné příklad „pravý – levý“ jako „dobrý – zlý“.

s nejistotou a hrozícím nebezpečím, zatímco s pozicí „před“ jsou konotovány otevřené možnosti, přehlednost a rovný přístup. Co se nachází „dole“, je nízké, banální, ale také stabilní, reprezentuje ukotvení nebo kořeny. Arjeh se usilovně přimyká k zemi, na níž leží, ve chvílích strachu: „Bezděčně jsem přitiskl bradu k dlaždici a prsty na ruce se mi sevřely“ (Fuks 1972: 34). „Nahoře“ představuje pozici, k níž lze vzhlížet – vrchol, na který se člověk touží dostat; nadhled nad banalitou; nebe, které představuje vykoupení z pozemských strastí. Co když ale nebe hoří a nad člověkem se rozevívá děsivé nekonečno? Předpokládané významy jsou relativizovány, objevují se nové souvislosti.

Po celou dobu vyprávění se obloha nad hlavou vypravěče nemění, při jejím popisu mluvčí stále opakuje podobné, či dokonce zcela identické výpovědi: „Nahoře bylo nekonečno bez slunce, hvězd a měsíce, vepředu zpřerážené sloupy, kmet a tvor ubožáček chudák a kolem hořící spoušť“ (168) a v téže kapitole opět: „Nahoře bylo nekonečno bez slunce, hvězd a měsíce, vepředu zpřerážené sloupy, kmet a tvor ubožáček chudák a kolem hořící spoušť“ (169). Dále s drobnou obměnou: „Bylo jen krvavé nekonečno bez slunce, hvězd, měsíce, viditelné do nejzazší hloubky, byly jen trosky a sutiny, byly jen utáaté pilíře a sloupy“ (186–187).

Iterativní popisování kvazi objektů nahoře je pouze ilustrativním příkladem toho, jak je s popisy – především konkrétně s atributy – zacházeno v celém textu. Rozdělíme-li okolí vnímající postavy na šest částí podle tří os, získáme šest oblastí, do nichž můžeme vnímané objekty situovat: vpravo – vlevo (osa x), vepředu – vzadu (osa y), nahoře – dole (osa z). Nyní se budeme věnovat postupně jednotlivým oblastem, jednak abychom ukázali anisotropii vnímaného prostoru, jednak abychom doložili větší množství příkladů opakování výrazů, jež je charakteristické pro tento text.¹⁴⁴ Oba jevy podrobíme analýze a pokusíme se je interpretovat.

2.1.1.2 Osa x

Pravolevá orientace je v textu využívána poměrně zřídka, a to nejčastěji v symbolické rovině, nikoli při určování pozice objektů vůči pozorujícímu subjektu. Frekvenční analýza ukazuje, že převažuje pravá strana nad levou, ovšem nikoli výrazně (jak tomu bude např. u osy y). Výraz „pravý“¹⁴⁵ se ve smyslu určení místa vyskytuje jedenáctkrát,

¹⁴⁴ Stejně jako pro ostatní Fuksovy texty.

¹⁴⁵ Daný tvar představuje lemma, tedy souhrn všech tvarů daného adjektiva vzniklých při skloňování. Totéž platí pro následující výrazy, jejichž výskyt analyzujeme, není-li uvedeno jinak.

zatímco výraz „levý“ osmkrát. Příslovce „vpravo“ se vyskytuje pouze dvakrát a „vlevo“ jednou. Ani jeden z těchto čtyř výrazů není v textu (až na jednu výjimku) užit k určení relativní polohy objektu vůči postavě. Jsou buďto součástí popisu obrazu (malby Posledního soudu), anebo se vztahují k rukám postavy vypravěče.

Mluvčí užívá specifické spojení „levý dolní kraj obrazu“ téměř při každé zmínce o malbě Posledního soudu, již zná Arjeh z muzea a podle níž si představuje podobu d'ábla: „Hrůzostrašný obraz posledního soudu z muzea s rozšklebenou hlavou v levém dolním kraji. Čisté modré nebe v pravém kraji nahoře“ (Fuks 1972: 94). Jak upozornil již Šimon Plašil ve své diplomové práci, popis tohoto uměleckého díla je nezvyklý tím, že je psán nikoli z pohledu diváka, nýbrž z pohledu obrazu. Na levé straně jsou namalovány „[t]váře černé, žluté, rudé, rozšklebené zlobou, vztekem, nenávistí“, na pravé straně „růžemi zdobení andílkové s loutnami a harfami“ (tamtéž: 55). Plašil navrhuje dvě možná vysvětlení: „[P]okud se jedná o skutečný obraz, je popis obrazu zrcadlově otočen, jako při blasonování v heraldice (což je ovšem u obrazů nezvyklé), nebo jsou strany takto uvedeny pouze proto, aby odpovídaly knize Zjevení a Poslednímu soudu v něm uvedeném“ (Plašil 2018: 53). Jeví se jako pravděpodobné, že mluvčí ponechává pravolevou orientaci korespondující s náboženskými texty i při popisu malby, aby byla symbolika pravé a levé strany pro recipienty zřetelná. Analyzujeme-li vyjadřování mluvčího textu, není pro nás podstatné, zda popisu sloužil za předlohu nějaký v aktuálním světě existující obraz. Řečové akty mluvčího se týkají specifického kvazi objektu, který má v textu určitou funkci. Stává se „pověstným“ (viz Fuks 1972: 82). Představuje ikonickou¹⁴⁶ podobu pekla a nebe, na niž je možno odkazovat: „Náhle se mi znovu zjevil obraz z muzea, jeho levá strana...“ (tamtéž: 85). Levá strana obrazu je metonymickým označením pro peklo a hrůzu s ním spojenou. Jednoduché zkratkovité pojmenování s sebou nese mnohé konotace a umožňuje mluvčímu načrtnout podobu strachu, jež je působivá právě proto, že je pouze tušena: „A jako bleskem mi opět projela hlavou představa obrazu z muzea. Tam té jeho levé strany [...]“ (tamtéž: 59).

Ačkoli je „šeredně příšerná hlava z propasti na levé straně obrazu“ (tamtéž: 56) jasně situována doleva, pozice d'ábla jakožto jednající postavy není s levou stranou nijak spojována. Jeho prostorové určení je jednoznačně „za“ vypravěčem (viz kapitolu 2.1.3.1

¹⁴⁶ Zde se opět terminologicky vztahujeme k Ch. S. Peircovi a jeho dělení znaků: „Znak však může být ikonický, tj. může reprezentovat svůj objekt hlavně svou podobností, ať je jeho modus bytí jakýkoli“ (Peirce 1972: 34).

Charakterizace postavy („Muž za mnou“). Pokud bychom chtěli tento poznatek interpretovat, mohli bychom jej vysvětlit jako prvek hry. Text poskytuje různé indicie k odhalení totožnosti „muže“ – např. Arjeh uvažuje správným směrem, když připisuje jeho názory vyobrazenému pekelníkovi: „Musil jsem si vzpomenout na slova muže za mými zády [...] Možná, že ta šeredně příšerná hlava z propasti na levé straně obrazu právě na něco takového pomýšlela, její vztažené ruce o tom svědčily...“ (Fuks 1972: 56). Explicitně je ale ztotožněn s ďáblem až v samém závěru prózy: „[V] té chvíli jsem ho poznal. Příšeru z levého dolního kraje obrazu posledního soudu... pak jsem omdlel“ (tamtéž: 186).

Symbolickou hodnotu přikládáme skutečnosti, že vypravěči zbyla po úrazu jediná končetina – pravá ruka: „[T]eprve teď jsem poznal, že snad ležím bez nohou a levé ruky [...]“ (tamtéž: 183).¹⁴⁷ Je to ruka, kterou může podepsat smlouvu s ďáblem, což ovšem nakonec neučiní, čímž volí „to jediné, to poslední, to pravé“ (tamtéž: 184). Hra se slovy „pravý“ a „pravda“, jež je od něho odvozeno, může zaujmout jak po stránce fonetické, tak po stránce významové. Pravé, tedy pravdivé poznání není to, o kterém mluví ďábel: „Byla to skutečnost, jenže pravá, otevřená, taková, jaká vskutku je“ (tamtéž: 85–86). Pravdivé je to, co Arjeh cítí srdcem. A podle toho se rozhoduje: „[A] v té chvíli jsem už věděl, že tuto smlouvu nikdy, nikdy nepodpíší“ (tamtéž: 177).

2.1.1.3 Osa y

Orientace ve směru osy y (vpředu – vzadu) je v textu nejčastější a zároveň je nejvíce vychýlena ve prospěch jedné ze dvou stran. Analyzujeme-li četnost výskytů předložek „před“ a „za“ ve vztahu k pozorujícímu subjektu (Arjehovi), získáme poměr 6 : 135. Sousloví „za mnou“ a „za mými zády“ v textu nalzáme ve více než dvacetinásobném počtu oproti sousloví „přede mnou“ / „přede mne“.¹⁴⁸ Je zřejmé, kam se upíná pozornost vnímajícího subjektu a kam je zároveň směřována i pozornost recipienta textu.

Proč se ale subjekt obrací mnohonásobně více směrem, který není z antropologického hlediska jeho přirozeně preferovaným směrem, jeho akčním prostorem? Možná proto, že to, co vidí před sebou, je spoušť, a to, co zná, je bída.

¹⁴⁷ V Plašilově diplomové práci se objevuje chyba: „[P]řišel o levou ruku a levou nohu, zbyla mu jen pravá ruka a přední pravá noha, kterou odmítl podepsat“ (Plašil 2018: 53). Přitom „pravá přední noha“, jak se vyjadřuje postava ďábla opovrhující lidskou rasou, je právě ona pravá ruka, jediná zbylá končetina.

¹⁴⁸ Viz též kapitolu 2.1.3.1 Charakterizace postavy („Muž za mnou“).

Na druhou stranu to, o čem mluví ďábel, to, co může jen tušit, představuje nejkrásnější sny a nejvznešenější ideály: „,[D]ám ti slávu a úctu, kterou budeš požívat od lidí, dám ti úplnou svobodu jednání, takže nebude nic, co by ti překáželo [...]“ (tamtéž: 94). Ďábel explicitně upozorňuje, že nabízí něco hodnotného pro každou živou bytost: „„Ještě jsem však nepoznal tvora,“ řekl muž tiše, „který by opovrhoval svobodou““ (tamtéž: 148). Arjehova pozornost je přitahována ke sféře neznáma, tajemství a snů, směrem dozadu – k nejistotě, která láká a zároveň děsí. Hlas, který mu nabízí úžasné možnosti, přichází ze tmy, z nepřístupné oblasti, je to hlas záhadný, hrozivý, jemuž není radno důvěřovat. Arjeh velmi dlouho uvažuje o muži za sebou jako o laskavém i o jeho hlasu jako o dobrotivém: „,[S]lyšel jsem vlídný, dobrotivý hlas za svými zády [...]“ (tamtéž: 163). Přestože má nejrůznější pochybnosti, podněcuje sám sebe k víře v mužova slova: „Blázním, řekl jsem si, blázním. Je to dobrý člověk, velký učenec [...]“ (tamtéž: 147).

Od sedmé kapitoly naslouchá Arjeh střídavě dvěma hlasům: hlasu muže za svými zády a hlasu starce daleko před sebou: „,[H]ovořil hlas za mnou už zase ke mně a zepředu dozníval hlas starce, který jsem slyšel dost nejasně, neboť nelze poslouchat dva hlasy najednou“ (tamtéž: 148). Zprvu naslouchá více hlasu přicházejícímu zezadu, neboť je bližší, hlasitější a srozumitelnější. Kmet, kterého vidí před sebou, a kterého dokonce zná z minulé zkušenosti, je mu vzdálený (nejen místem, kde se nachází, ale především duševně). Postupně si k němu však kmetův hlas nachází cestu: „„Dřeli si ruce a nahá prsa o nepřehledné řady kvádrů na jedné obrovské písčíně od rána až do západu slunce...“
„To jsem viděl ve snu...“ vykřikl jsem“ (tamtéž: 144). V závěru prózy se oba promlouvající hlasy začínají překrývat, splývají: „„Dnes kladu před tebe požehnání a kletbu, život a smrt,“ zapěl náhle stařec naříkavě, naříkavě za zničenými pilíři a sloupy, „ty zvol život!““ (tamtéž: 169); „„Dnes kladu před tebe požehnání a kletbu, život a smrt. Ty zvol život...“ zapěl mi tiše do ucha“ (tamtéž: 170). Arjeh je čím dál tím zmatenější, navíc cítí narůstající nátlak: „„Dám ti všemohoucnost, slávu, zlato, všichni se ti budou klanět, otevři jen dlaň...““ (tamtéž: 183). Je fyzicky nucen podepsat smlouvu, přestože se upřímně touží přiklonit k učení starce, jenž se však nachází nedosažitelně daleko a zdá se, že mu nemůže pomoci: „Zepředu od schodů znělo kvílení o dobrou a lásce a já poznal, že jsem ztracen“ (tamtéž: 184). Je to ale právě stařec, kdo chlapce zachrání, a jeho hlas, který ďábla zastaví: „,[K]dyž vtom zazněl nade mnou zvon. Zvon jasný a silný jako zvuk

trub, jako zvuk pozounů, jako zvuk oživlé mědi... hlas starcův. A muž nedoběhl“ (tamtéž: 185).¹⁴⁹

2.1.1.4 Osa z

Vertikální rozložení prostoru je na první pohled schematicky jednoduché. Vypravěčský subjekt leží téměř po celou dobu trvání vyprávění na témže místě – pod ním se nacházejí zaprášené dlaždice a nad ním hořící nekonečno. Zde spatřujeme zřejmý kontrast: velká katastrofa odehrávající se na obloze je vypravěči vzdálena, je pojmenována pateticky jako „krvavé otevřené nekonečno“ (Fuks 1972: 58), zatímco jeho osobní drama, jeho poslední okamžiky, se odehrávají v prachu na zemi. Nejen poloha na břicho, ale rovněž prach a špína evokují nízkost, nicotnost: „Prach dlaždic mi vzlétl nad hlavu, jak jsem se zachvěl“ (tamtéž: 147). Arjeh se nikdy nesnaží zvednout, převálit se, nebo dokonce odejít, přijímá svoji polohu jako něco samozřejmého, aniž by věděl cokoli o svém úrazu, o němž se několikrát v náznacích zmiňuje ďábel: „[C]hudák ubožáček, nemůže se hnout. Má přece na těle ten hroznej úraz...“ (tamtéž: 178).

Zem, na níž leží, zkoumá zprvu s nelibostí: „S hlavou nepokrytou, na břicho uprostřed trosek a dýmu jsem ležel, bradu tiskl na zaprášenou dlaždici a prsty chtěl rýt do země, dlaždice však byly všude. Tvrdá a kamenná byla země na konci svého bytí, nemohl jsem se k ní dobře přimknout [...]“ (tamtéž: 21). Posléze ovšem začíná přemítat o „matce zemi“ v průběhu věků pustošené lidmi a zalévané jejich krví. Vzpomíná, v jakém světle vystupovala země ve výuce náboženství, představuje si její tichou útrpnost v kontrastu s hříchy lidstva a její osud nakonec připodobňuje osudu vlastního národa. A tato paralela v něm probouzí city: „A z nás, našinců, nikdo nikdy nic té dobré matce zemi nevyčítal, tím méně já a právě teď, kdy po miliónech letech [sic!] zhasínala. Naopak. Za všechno, co nám skýtala, jsem ji teprve teď skutečně miloval“ (tamtéž: 25). K zemi, na které leží (a která v tu chvíli představuje synekdochu země jako celku), zaujímá pak postoj o poznání shovívavější: „Přestal jsem zarývat prsty a tvrdé, zaprášené dlaždice pod sebou, část jejího dohasínajícího těla, jsem pohladil“ (tamtéž).¹⁵⁰

Pohled vzhůru Arjeha děsí, proto se tímto směrem obrací pouze zřídka. Obloha nad ním je prezentována jako něco nepochopitelně strašného. Líčení získává o to větší působivost,

¹⁴⁹ Viz též kapitolu 2.1.2.2 Sluch a čich.

¹⁵⁰ Viz též kapitolu 2.1.2.3 Hmat a chuť.

že je hrůza zprvu pouze tušena, vycítěna, až posléze spatřena: „Nade mnou však, tam, kde bývá nebe, musilo být něco ještě mnohem strašnějšího. Ta hrůza nade mnou jako by mi prsty jezdila po zádech, ale pozdvihnout tam hlavu jsem se děsil“ (tamtéž: 13). Zdroj děsu ovšem nezůstane dlouho nepoznán, vypravěčova zvědavost převládne a napětí je vystřídáno popisem, ač úmyslně neurčitým (mluvčí užívá slova jako „nepředstavitelný“ a „nekonečno“, či dokonce „Nekonečno“): „Nade mnou se rozprostíral prostor, který neměl hranic. Nepředstavitelně závratná hloubka směrem vzhůru, zalitá do té nejvzdálenější hlubiny jediným krvavým plamenem. Dokořán otevřené hořící Nekonečno“ (tamtéž). Efekt maximální hrůzy je završen vypravěčovými mdlobami a následným uvědoměním, „že je konec světa“ (tamtéž).

Posléze však, jako by přítomnosti hrůzy přivykl, už jen tak mimochodem zmiňuje: „Ach ano, ještě to nepřešlo. Ještě máme nad hlavou krvavé nekonečno“ (tamtéž: 67). Hořící obloha však není neměnná: „[A] mé oči se znovu dotkly prachu na dlaždici a viděl jsem, že je ještě temnější, nahoře se to už zcela jistě měnilo“ (tamtéž: 76). Prostředí kolem Arjeha se mění, protože se mění jeho myšlenky. Jeho chvilkový klid, smíření se smrtí a očekávání příchodu Mesiáše se vytrácí a vystřídá je strach – tato změna je popisována jako zrcadlí se na obloze: „Prach pode mnou byl ještě temnější a se mnou se děla změna. Změna a stejně tak se to měnilo nahoře, jako by tam byla už celá lampa, před níž někdo dává červené sklo“ (tamtéž: 82).¹⁵¹

Podoba nebe nad hlavami postav neguje orientační konotace příznačné pro křesťansky založenou kulturu. Nebe klenoucí se nad vypravěčem se nepodobá křesťanskému ani židovskému nebi, ale peklu – je temné, rudě planoucí, děsivé. Je dokonce přímo postaveno do kontrastu k jasnému nebi na obraze posledního soudu: „Oči plné jasu měly pozdviženy vzhůru k blankytně modré obloze, plné zlatých hvězd, slunce a pozounů. Blesklo mi hlavou, nad námi se zatím klene krvavé setmělé nekonečno...“ (tamtéž: 55). Krvavě rudé nekonečno, jež nahradilo hvězdnou oblohu, je popisováno výrazy spjatými s peklím – týmiž výrazy, jaké jsou používány pro popis pekla na obraze: „Pod nimi zela propast závratně nekonečné tmy, kterou prorážel záblesk rudého šera jakoby od spodních plamenů. Něco podobného, blesklo mi hlavou, jako je to dosud nad námi...“ (tamtéž: 55–56). Světlo z rozervaných nebes barví zemi, jejich podoba se odráží na povrchu dlažby: „[A] opět jsem se koukl na prach dlaždic. Červenal. Jako by se prostor nad námi halil

¹⁵¹ Paralelnímu dění v nitru subjektu a v jeho okolí se budeme podrobně věnovat v kapitole 2.1.4 Logické vazby.

v temno“ (tamtéž: 71). Pekelná propast nekonečné tmy se rozevírá nad postavou a zároveň se její podoba zrcadlí pod postavou. Subjekt se ocitá lapen mezi vidinou potupné smrti v prachu ulice a hrůzostrašné smrti v hořícím vesmíru – bez východiska, bez vidiny spásy. Takto jsou vytvořeny podmínky pro příchod ďábla, jenž tvrdí, že nabízí pomocnou ruku. Ďábel využívá strachu své oběti, neustále jej přiživuje, ač se zároveň snaží vmluvit do chlapcovy přízně: „Prach pode mnou tmavěl dál. Nicméně jsem byl stále ještě schopen poslouchat, co muž za mnou říká“ (tamtéž: 77). Tomu, jak ďábel používá výhody své pozice k přesvědčování oběti, se budeme blíže věnovat v kapitole 2.1.3 Charakterizace postavy („Muž za mnou“).

V závěru prózy slyší Arjeh „hlas starce vysoko nad sebou“ (tamtéž: 188). Je to uklidňující hlas přicházející už možná z jiného světa. Postava starce jako taková se zde již neobjevuje, chlapec pouze naslouchá jeho vyprávění a modlitbám zaznívajícím shůry. Lze je chápat jako předzvěst spasení, cesty vzhůru do nebe. Nebe, které čeká na Arjeha, je ovšem rájem, opakem vši bídy a hrůzy, jež zažívá na zemi: „A tu mě napadlo, proč tu vlastně ještě jsem. Že už tu v troskách pod krvavým otevřeným nebem nemám co dělat“ (tamtéž: 189). Jeho smrt (děj, jenž sám o sobě neoplývá prostorovými aspekty) je vyjádřena na základě prostorového modelu cesty (odněkud někam, chceme-li, ze země vzhůru do nebe): „Mrtvý pro svět jsem stál na konci cesty, ale živý na jejím úchvatném začátku“ (tamtéž: 190).

2.1.2 Multisensorialita

Smyslová percepce je jedním ze základních mechanismů, jimiž člověk vnímá a poznává své okolí (prostředí, ve kterém se aktuálně nachází). Setkáváme-li se v literárním textu s literární postavou, představuje tato druh kvazi objektu, jemuž automaticky (na základě antropocentrických tendencí) připisujeme schopnost smyslového vnímání. Věnujme proto nyní pozornost možnostem jazykového vyjádření smyslových vjemů subjektu (v tomto případě konkrétně postavy vypravěče),¹⁵² s jejichž pomocí nás mluvčí textu seznamuje s kvazi objekty a nejrůznějšími vztahy mezi nimi.

Werner Wolf upozorňuje na to, že „je prostřednictvím verbálních popisů v zásadě možné postihnout všechny smysly vnímatelné oblasti. Zdá se však, že existuje ‚přirozený‘,

¹⁵² Textem mohou být rovněž evokovány smyslové vjemy nepřináležející žádné postavě, např. v prózách s onnipotentním vypravěčem (srov. ovšem metodu fokalizace v románu *Santa Lucia* – zde kapitola 2.2.1 Smyslová orientace).

možná antropologicky podmíněný sklon upřednostňovat jednu smyslovou doménu, a sice oblast vizuálních vjemů“ (Wolf 2013: 94–95). Text *Oslovení z tmy* má ovšem charakter **multisensoriální**, mluvčí zde oslovuje více než jeden smysl recipienta – a to jak v rámci popisu, tak ve vyprávění či v dialogu. Převládají sice výpovědi o vjemech vizuálních, ale často narazíme rovněž na pojmenování zvuků a hmatových dojmů, v menší míře potom pachů i chutí.

2.1.2.1 Zrak

Text je uveden drobným historickým exkurzem do dob poroby Židů, a to v podobě snu/vidění. Přejít mezi sněním a vnímáním reality,¹⁵³ akt probuzení, je signalizován otevřením očí: „Zdalo se mi, že vidím peklo. A pak jsem otevřel oči“ (Fuks 1972: 13). To, co Arjeh spatří, bychom mohli popsat metaforou jako „peklo na zemi“. Bdění je pouze vyústěním (pokračováním) jeho snu: „Vpovzdáli kolem dokola hořelo sta ohňů, přede mnou trčely zpřerážené pilíře a sloupy a za nimi vepředu kus zdi s roztrženou oponou na pobořených schodech, skrytých teď v hustý šedobílý dým, ale nikde živé duše“ (tamtéž: 25). Obrazů pekelných ohňů se již nedokáže zbavit ani za zavřenýma očima: „Stiskl jsem oči a zjevila se mi barevná tma, v ní jako by šlehaly plameny“ (tamtéž: 127).

Horizont elementární dostupnosti smyslového vnímání postavy je omezen. Prostředí kolem Arjeha je ohraničeno pouze neurčitě, je opředeno kouřem nebo naplněno sutinami blíže nerozpoznatelných staveb. Až z ďáblovy promluvy se chlapec dozvídá, kde se právě nachází: „Jsmo ve středu města, který byl založen již v raném středověku a dodneška si zachoval svůj původní byzantsko-gotický rys, neboť jinak by kolem nemohly plát ohně a trčet sloupy“ (tamtéž: 32). O širším okolí získává pouze stručné informace, které spíše dokreslují atmosféru a mohou vyvolávat jisté emoce: „Půl města zmizelo v povětří a není po něm stopy. Co zbylo, hoří a hašení je beznadějně“ (tamtéž).

V určitých pasážích textu je vyjadřování mluvčího velmi poetické – např. popisuje-li plášť kmety: „Byl tmavý jako kouř nad zdmi. Na jeho spodním kraji jsem na tu dálku spatřil jakési trásně. Byly černé jako země a kaluž vody. Ale jakýsi jasný příjemný bod plál na jeho prsou, na té černi pláště, a připadal mi jako oheň nad vodami“ (tamtéž: 111). Když se k popisu pláště později vrací, zkracuje jej, ale poetická přirovnání zachovává:

¹⁵³ Podrobněji se budeme tematicce vidin a jejich prolínání se skutečností, resp. neoddělitelnosti od skutečnosti věnovat v kapitole 2.1.4 Logické vazby.

„Plášť byl tmavý jako kouř nad zdmi, třásně byly černé jako země a kaluž vody a bod na prsou plál jako oheň nad vodami“ (tamtéž: 187). Posléze se jasný bod – židovská hvězda – stává znakem odkazujícím ke slunci, potažmo k nadpozemskému svitu či ke světlé budoucnosti: „A třásně na spodku jeho pláště se chvěly a bod na jeho prsou zářil a plál a já už i jasně věděl, že je skutečnou předzvěstí slunce“ (tamtéž: 188).

Postava d'ábla klade důraz na vizuální vnímání, prezentuje je Arjehovi jako spolehlivé. Vidět znamená poznat, mít důkaz: „Budeš vědět, až uvidíš. To je právě poznání. Vidět na vlastní oči“ (tamtéž: 64). D'áblova rétorika směřuje k jedinému cíli – k přesvědčení posluchače. Klame, manipuluje, oslovuje svou oběť na emocionální, nikoli na rozumové úrovni. Arjeh jasně nerozlišuje mezi iluzemi a skutečně spatřenými objekty. Jen díky tomu může být vidina vlastní smrti a pohřbu považována za *pravé poznání*, ačkoli má velmi snový charakter: „Jakýsi světelný bod jakoby v úžasné dálce, který letěl ke mně a přitom se stále, stále zvětšoval, až byl u mne. Už to nebyl bod, ale mihotavý žlutý plamen. A pak se náhle obraz začal rozrůstat“ (tamtéž: 119–120). Postavy kolem lože mrtvého mají podobu přízraků: „Byli barevní a průhlední, a přece měli podoby a tvary, ale tváře jim vidět nebyly“ (tamtéž: 120). Celá iluze má za cíl vyvolat v chlapci pocit bezmoci: „Tohle všechno vnímám, bez vůle, bezmocný, bezbranný vydán napospas osudu... to bylo strašné“ (tamtéž), a to proto, aby k němu mohl být postaven do kontrastu pocit moci. D'ábel zdánlivě nabízí moc nad všemi živými bytostmi, moc je zachránit, spasit: „Oni vás chtějí zničit, kdežto já vás chci spasit!“ (tamtéž: 177). A právě po takové moci touží naivní chlapec, skoro ještě dítě: „Já bych rád, aby všichni lidé na světě byli šťastni“ (tamtéž: 154). Zlehčuje-li d'ábel důležitost něčeho, upozorňuje, že to není dostupné zraku: „Minulost už není, nevrátí se. Rozhlédni se kolem, vidíš ji? Vidíš, co právě je, a to hoří“ (tamtéž: 163). Snaží se vyvolat dojem, jako by záleželo primárně na viditelném, nebo dokonce na aktuálně viděném světě.

Zahledí-li se postava d'ábla do dále, působí její pohled významně – Arjeh pátrá ve směru tohoto pohledu a tuší cosi, co je jeho zraku skryto: „V té chvíli muž odtrhl zrak ode mne a mně se zdálo, jako by náhle začal pozorovat prostor před sebou, ty zpřerážené pilíře a sloupy a čím dál víc upíral zrak kamsi za ně, tam na ty pobožené schody v šedobílém dýmu“ (tamtéž: 62). Arjehovi pro jeho omezenou perspektivu ovšem nezbyvá než pozorovat pozorujícího a z jeho reakcí na pozorovaný objekt vyvozovat závěry: „[V]zhlédl od bot a pak jsem viděl, že zas hledí dopředu za zpřerážené pilíře a sloupy, tam na ty pobožené schody v dýmu, a všiml jsem si, že jak bylo jeho ostré obočí zdvižené,

vznikla mu na bledém čele vráska“ (tamtéž: 63). Když je d'áblem upozorňován na důležitost viděného, vyjadřuje jistou bezradnost, možná dokonce nedůvěru: „,[V] jakém rozhledu? Vždyť vidím jen trosky a ohně a támhle vepředu je dým! To je ale pěkný rozhled!“ (tamtéž: 63). Arjeh by raději viděl toho, s kým rozmlouvá, rád by s mužem jednal jako s rovným komunikačním partnerem, což mu ale není dovoleno:¹⁵⁴ „,Opravdu byste si nesedl přede mne?“ zeptal jsem se. ,Opravdu ne,‘ zasmál se. ,Chci přece, abys něco viděl. Kdybych seděl před tebou, znemožnil bych ti výhled““ (tamtéž: 68).

Ďábel chlapcem manipuluje, nabízí mu určitý úhel pohledu. V okamžiku, kdy se Arjeh nebojí pojmenovat viděný předmět, d'ábel lže a odvádí jeho pozornost od skutečnosti: „,To, co máte v péru,‘ zašeptal jsem smutně, ,mi připomíná něco jako krev.‘ Propukl v bodrý rozpustilý smích“ (tamtéž: 165). Disponuje-li recipient základní znalostí křesťanské kultury, ví, že smlouva s d'áblem musí být stvrzena krví. Takto obeznámený čtenář je tedy s to chápat náznak Arjehova poznání, jež je posléze ještě utvrzeno: „V mdlobách jsem viděl, jak kapka červeného kadmia píše začátek písmene mého jména, ale mohla to psát i krev z mé rozdrásané dlaně...“ (tamtéž: 184).

Závěrečná pasáž textu odkazuje primárně na vizuální vnímání. Objevují se zde výrazy popisující zrakové dojmy (slunce, záře, třpyt) spojené s pozitivními konotacemi (radost, jásoť, vlastnosti jako jemný, lehounký...):

A viděl jsem miliardy lidí všech barev, ras a tváří zpívat a jásat kol jakýchsi mramorových schodů, z nichž vystupují páry, jako by slunce táhlo vodou a seshora vycházet jakési zvláštní chvění vzduchu, jemné záření, takové nějaké slunné, třpytné, hvězdné, modrobílé a lehounké jak pianissimo [...] (tamtéž: 189).

Světlo je zde symbolem nanebevstoupení či posmrtného života. Nadpozemská záře uvozuje vstup do jiného typu prostoru (přechod duše do jiné sféry) a evokuje dvojí pohyb – pohyb postavy a chvění vzduchu.

2.1.2.2 Sluch a čich

Multisensorialita textu nespočívá pouze v ojedinělých výskytech pojmenování jednotlivých smyslových dojmů, ale také v provázanosti více složek smyslového vnímání – např. směšování zvuků a pachů: „Zvuk jeho hlasu se mísil s měkkou sladkou vůní

¹⁵⁴ Analýzu motivace jednání postavy d'ábla viz v kapitole 2.1.3 Charakterizace postavy („Muž za mnou“).

vosku, kanoucího z bezpočtu svíček, s chladnou čpavou vůní starých železných tepaných mříží a s vlhkou vůní holých kamenných stěn [...]“ (Fuks 1972: 131). V poetických vyjádřeních také dochází k personifikaci zvuků či světla: „A starcův hlas volal, až se plaménky svíček třepotaly a vosk v slzách z nich stékal na zem, takže se zdálo, že pláče světlo [...]“ (tamtéž: 132–133).

Kromě proslovu kmeta ve zbořeném chrámu a našeptávajícího hlasu za svými zády vnímá postava vypravěče i další zvuky. Na prvním místě bychom chtěli zmínit zvuk, který se opakuje třikrát v úvodu textu a poté jednou v jeho závěru: huk doprovázející smrt tvora/Arjeha. Velmi podobnými frázemi jsou zakončeny výjevy ze stavby pyramid: „[K]dyž se náhle nad písčinu přihnál strašlivý huk. Tam se pak změnil ve strašlivou ránu a v té chvíli se jeden tvor, který tesal kámen, zřítíl k zemi“ (tamtéž: 10); ze stavby Babylonské věže: „V té chvíli se v dálce ozval jakýsi huk. Zrychloval se, zvětšoval, až dospěl k věži a tam se změnil v ránu“ (tamtéž: 12) a ze středověkého lámání v kole: „Vtom se přihnál huk horší než všechny letní bouřky a nad kolem se změnil v strašnou ránu“ (tamtéž). Strašlivou ranou symbolicky končí každý z životů tvora Arjeha.

Ještě před smrtí ovšem chlapec zaslechne hlas pojmenovaný metaforou zvonu: „[K]dyž vtom zazněl nade mnou zvon. Zvon jasný a silný jako zvuk trub, jako zvuk pozounů, jako zvuk oživlé mědi... hlas starcův“ (tamtéž: 185). Tento hlas promlouvající jako poslední k umírajícímu tvorovi je popisován přímo pateticky. Jeho síla zastaví i samotného ďábla, má moc ochránit nevinného a odhalit pravou podobu zla – donutí „otce lží“ mluvit pravdu: „[A] pak zahřměl hlas. Hlas hrozný, strašný, který zachvěl zemí, sloupy, schodištěm, vnikl do mozku a kostí...“ (tamtéž: 186). Po ďáblově odhalení promlouvá opět kmet uklidňujícím hlasem, vysvětluje a shrnuje příběh setkání chlapce s pokušitelem: „Mluvil o něčem, čemu jsem rozuměl jen kdesi hluboko, hluboko ve svém srdci“ (tamtéž).

Mezi poslední sluchové vjemy postavy patří zničehonic se objevující bzučení včel: „V té chvíli začaly kolem mne na schodu bzučet včely“ (tamtéž: 189). Možná přilétají už z jiného světa, mohou evokovat rajskou zahradu. Rovněž se odkudsi ozývají rány – předzvěst poslední „strašné rány“, která zabije. Tušíme, že se jedná o výstřely, ale je pouze uvedeno, že Arjeh přemýšlí o bouřce, a nakonec si zvuky vysvětluje pádem domu: „Pak se ozvaly dunivé rány, jako když hřmí. Že by byla bouřka, žasl jsem na schodu, což nemrzne? Asi se někde v okolí zřítíl dům“ (tamtéž). Správnost takového vysvětlení nelze zcela vyloučit. Arjehův život ovšem neskončí pod rozvalinami domu,

ani samovolně nevyprchá, je ukončen kulkou ze samopalů: „Vtom troskami třeskla strašná rána, jako když se řítí koule z železa [...]“ (190).

2.1.2.3 Hmat a chuť

Postava vypravěče se téměř nepohybuje, je statická, proto mluvčí textu nehovoří o *prostoru pohybu* (o prostoru poznávaném/utvářeném skrze pohyb těla), ale o pozorovaném, resp. *vnímaném prostoru*. Pokud se subjekt nepohybuje (relativně vůči svému bezprostřednímu okolí), může vnímat hmatem pouze omezené množství předmětů ve svém dosahu. Může také vnímat teplo a chlad: „Potil jsem se a teď mě i zamrazilo. Zamrazilo v zádech. Ležel jsem bez ledvinové kožešinky a bylo chladno“ (Fuks 1972: 170). Mrazení zde ovšem souvisí nejen s chladem, ale především se strachem. Narůstající hrůza z ďábla a jeho stahujících se osidel chlapce rozechvívá.

Dlážděnou zem, na níž leží, vnímá Arjeh celým tělem – nejen trupem, rukou, ale i tváří, dokonce mu vniká do úst: „Hrbolatost dlaždice, k níž jsem se tiskl, jsem cítil na čele a tváři, její prach v ústech. Chutnal jako mokré šedé hedvábí nebo srst vlhké myšky“ (tamtéž: 43). Prach je opakovaně přirovnáván k myší srsti – nejprve se jedná o přirovnání, posléze o metaforu: „Očima, jimiž [sic!] jsem se takřka dotýkal dlaždic, jsem pozoroval prach na nich usazený, připadal mi jako šedé hedvábí nebo srst myšek“ (tamtéž: 24); „Byl jsem pln lítosti a studu, srst šedých myšek se mi drala do úst, chutnala jak vlhká slaná vata“ (tamtéž: 163). Metafora šedé myší srsti je postupně přijata do slovníku mluvčího, a v jednom případě je dokonce použita synekdocha celé myši: „Myšky byly mokré od mých slzí“ (tamtéž). Arjehův cit, jeho částečně ještě dětská optika, již vnímá špínu jakožto podobnou živému tvorů, kontrastuje s ďáblou odtažitostí: „Zdvihni trochu hlavu a nelízej ten prach, je to nehygienické“ (tamtéž: 164). Tímto výrokem se, stejně jako svými učenými rozpravami, snaží ukázat mentální převahu.

Prach je kromě myšího kožíšku rovněž připodobňován k vatě: „Obličej se mi pohroužil do prachu dlaždic a bylo to jako do srsti šedých myšek. Prach si lze splést, neboť hřeje, je hebký jako hedvábí a chutná jako rozemletá vata“ (tamtéž: 159–160). S vatou jsou v textu spojovány poměrně originální konotace: „Vata se dává na obvazy a stírá se jí krev. Odtud vstřebává hrůznost, jež je nasládlá, a je-li poblíž kus černé perleti, vsakuje i pachů hřebenu“ (tamtéž: 160). Zmínka o obvazech a hrůznosti krve nás vzhledem ke kontextu

válečného běsnění a hořícího města nepřekvapí, ovšem souvislost vaty s černou perletí a hřebeny již není tak průhledná.

Proces ohledávání předmětu hmatem dříve, než dojde k vizuálnímu kontaktu, je popsán ve scéně nalezení knoflíku: „Trhl jsem tělem a rukou se dotkl něčeho u své nohy. Prsty jsem to chytil a s námahou donesl před zrak“ (tamtéž: 125). Mluvčí vzbuzuje zvědavost užitím výrazů „něco“ a „to“. Následně je objekt identifikován zrakem: „Menší perleťový knoflík. Ležel u mne na dlaždici zřejmě už dřív, ale já jsem jej nahmátl teprve teď“ (tamtéž). Vyjma prach a dlažbu je knoflík prvním předmětem, kterého se Arjeh má možnost dotknout, a hned si k němu utváří citový vztah: „Avšak může to být talisman, napadlo mě, knoflíky přece přinášejí štěstí“ (tamtéž: 126). Nález v něm vyvolává pozitivní pocity, dokonce natolik, že jej oslovuje: „Černý dobrý knoflíku, tebe mi seslalo nebe“ (tamtéž). Díky této až hyperbolické oslavě knoflíku jakožto symbolu štěstí je zvýrazněna působivost odhalení jeho nechutnosti:

Pak jsem viděl, že je na něm vespod něco přilepeno. Asi látka, která se utrhla při zkáze města, napadlo mě, takový knoflík je šťastný dvojnásob. Ohmátl jsme jej a v té chvíli jsem ho pustil z ruky, už jsem jej nemohl ani moc od sebe odstrčit. Byl na něm přilepen kus čerstvého lidského masa (tamtéž).

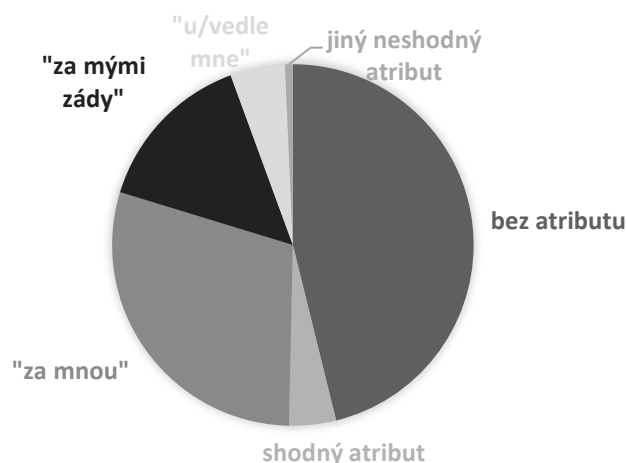
Po děsivém zjištění následuje zlom – řečový akt, který vrací pozornost (postavy a/nebo recipienta) zpět ke scéně kdesi vpředu, kde poklidně plují obláčky: „A obláčky kouře pluly dál mezi pahýly sloupů [...]“ (tamtéž). Až mnohem dále v textu se opět objevuje zmínka o nechutném nálezu: „Odkopl od mé hlavy perleťový knoflík a řekl: ‚Válí se tu kus lidského masa. Brrr!‘“ (tamtéž: 170). Dábel opět pronáší svou repliku s jakousi převahou, či snad dokonce s pohrdáním. Jakmile víc a více odhaluje svou pravou podobu, nadává Arjehovi a uráží ho, používá knoflík jako příměr, aby jej maximálně znechutil: „,[Z] masa lidí, jaký je támhle na tom knoflíku, a tys to žral...“ (tamtéž: 183). Chlapcova hrůza je líčena jako stav blízký mdlobám, přičemž je zdůrazněno mrazení a pocit nevolnosti: „,[K]řičel jsem už téměř v mdlobě, snad už šílený, žaludek se mi zvedal, pot po mně tekla a mráz mnou trhal [...]“ (tamtéž). Mluvčí působivě líčí, jak děs zachvacuje mysl i tělo subjektu.

2.1.3 Charakterizace postavy („Muž za mnou“)

Mluvčí připisuje některým kvazi objektům neshodné atributy tvaru „za mnou“, „pode mnou“ apod., jež se stávají nedílnou součástí charakteristiky těchto kvazi objektů a provází je napříč celým textem. Vladimír Papoušek uvádí, že „jednoduché užití schematického aspektu je příznačné pro prózu, nikoliv pro drama či poezii, přičemž právě v próze sehrává roli fundamentální prostorové i časové orientace pro čtenáře“ (Papoušek 2017: 25). S tím můžeme souhlasit, opakované užívání jednoduchého schematického aspektu (např. jediného přívlastku pro konkrétní jméno) bychom ale naopak označili za příznakové a hodné pozornosti. Při interpretaci *Oslovení z tmy* bychom měli zohlednit iterativní užívání těchto schematických aspektů, neboť nejenže evokuje specifickou atmosféru, ale také např. charakterizuje postavy netypickými prostředky, jinak než detailní popis.

Jako signifikantní příklad zde uvedeme popis postavy d'ábla. Je označována především jako „muž“ (celkem 140 výskytů), ekvivalentní označení (např. „učenec“) se objevuje v pouhých 13 případech, což nedosahuje ani 10 %. Často se s holým označením „muž“ mluvčí spokojí (66 výskytů). Od první zmínky až po poslední kapitolu je užíváno pevně dané spojení „muž za mnou“ (42 výskytů), popř. „muž za mými zády“ (21 výskytů). Popis postavy není nijak barvitý, shodný atribut je použit pouze šestkrát, z toho pětkrát „bledý“. Nejrozvitější přívlastek zní „ten dobrý učený muž za mnou“ (Fuks 1972: 124). Přehled poměrového zastoupení všech atributů podává následující graf.

Graf 2: Atributy substantiva „muž“



Omezený počet přívlastků zde není zapříčiněn nedostatečně bohatou slovní zásobou, mnohem pravděpodobněji se jedná o záměr mluvčího. Neustálé utvrzování pozice „muže za mnou“ připomíná čtenáři jedinou informaci, kterou má Arjeh bezprostřední možnost

o muži zjistit, čímž evokuje nepoznatelnost (doslova nepřístupnost poznání) a posiluje dojem tajemna: „Náhle jsem si uvědomil, že mi muž dosud nic neřekl o sobě. Že sedí za mnou, za mnou dost záhadný a zvláštní a já se vlastně dosud nezeptal, kdo je“ (tamtéž: 65). Tento dojem je ještě umocněn použitím spojení „hlas za mými zády“, v němž dochází k odosobnění a vyzdvižení úlohy ďábla – je ztělesněným našeptávajícím hlasem. Tento hlas mluví o poznání, sám se však skrývá. Vyvýšená pozice, navíc za zády člověka, se kterým rozmlouvá, mu dává dvojnásobnou převahu. Shlíží svrchu na ležícího chlapce a klidně sedí s pohledem upřeným rovně před sebe, zatímco Arjeh se namáhá při každém pokusu otočit hlavu dozadu, aby svého společníka alespoň na moment spatřil. Ďábel si je své výhody dobře vědom a udržuje si ji, na chlapcovy prosby reaguje výmluvou: „„Pane,“ řekl jsem, „nechtěl byste si sednout přede mne? Takhle se nerozmlouvá dobře, když na sebe nevidíme.“ [...] „Je to lepší, že sedím zde. Sedím na cihle. Kdybych si sedl před tebe, zacláněl bych ti v rozhledu““ (tamtéž: 63). Z dialogu je zcela zřejmé, kdo je pánem situace. Tato situace je minimalistickou paralelou k celému příběhu: Arjeh je stále přesvědčován o „pravdě“, a přestože se snaží logicky argumentovat, ďábel jej odbývá a dál ukazuje svou převahu. „„Tak si tedy sedněte přede mne a povězte mi o tom něco,“ řekl jsem a odvrátil zas od něho hlavu, „nechápu, o jaké poznání jde, nechápu. Zde přede mnou je místo.“ „Ale není tam cihla,“ odvětil, „zůstaneme, jak jsme““ (tamtéž: 64).

Svým postavením vůči chlapci vzbuzuje muž přirozenou nedůvěru, což pro něj ovšem není žádoucí. Snaží se proto ve své oběti vzbudit strach ještě silnější, strach ze smrti. Vemlouvá Arjehovi hrůzu z konce světa, přesvědčuje ho, že sám neví, co chce, a zároveň jej nenápadně vede k tomu, aby se právě k němu obrátil s žádostí o pomoc. Všeemožně odvádí pozornost od své osoby a stáčí řeč jiným směrem:

„Když mi to tak říkáte, dostávám z vás skoro strach. Ale to je asi proto, že pořád sedíte za mými zády.“ „Strach by byla chyba, to bych nechtěl,“ řekl muž rychle a opět dost smutně, „ne, to bych odsud raději šel. Ale já chci věřit, že nedostáváš strach, že jsem za tebou, to ostatně jsem byl dřív též, nýbrž proto, že jsem ti řekl tu báseň“ (tamtéž: 72).

Podarí se mu vzbudit stále narůstající neklid, děsí chlapce líčením utrpení života a současně hrůzou smrti. Láká jej vidinou všemohoucnosti a staví sám sebe do role dobrotivého zachránce. Přesto přese všechno nikdy zcela nezíská jeho důvěru, i když se chvílemi zdá, že ano: „„Vy dobře víte, pane, že vám věřím,“ řekl jsem smutně,

„vy schválně spojíte můj strach ze smrti s nedůvěrou k vám, to já vím...“ (tamtéž: 87). Na určitou dobu dokáže vzbudit přesvědčení, že nebezpečí přichází odjinud, a nasměruje Arjeha přesně tam, kam zamýšlí: „Instinktivně jsem se toužil otočit. Hledat pomoc za sebou“ (tamtéž: 86).

Ve chvíli, kdy dochází ke změně pozice d'ábla vzhledem k vypravěči – k přesunu od „za mnou“ k „vedle mne“, stává se d'ábel skutečně jednající postavou: „Musíš žít!“ řekl a přistoupil *k mé hlavě* [...] Pak se sehnul a položil *k mé hlavě* papír, popsaný červenými slovy. *K mé hlavě* na zaprášenou dlaždici. Pak usedl *vedle mne* na bobek a podával mi své zlaté plnicí péro“ (tamtéž: 170, kurzíva HD). Zde poprvé přechází od slov k činům. S větší blízkostí narůstá nátlak, který na Arjeha vyvíjí: „Tak podepiš,“ řekl, hlavou hodil na papír u mé tváře a strčil mi péro k nosu [...]“ (tamtéž: 176). Fyzické přiblížení doprovází rovněž změna d'áblova slovníku, jeho projev se přestává podobat učené řeči, nabývá na srozumitelnosti a upadá do stylu čím dál prostšího, dokonce nespisovného a obhroublého: „[Ř]ekl hlasem náhle chraptivým a zhrublým: ‚Proč ho furt voláš na pomoc, proč ho voláš, aby ti vnukl lest, jde o to, abysme... jeden druhého... podvedli?‘“ (tamtéž: 177). Přestává slibovat, naopak nadává a zastrašuje: „Vždyť ty nejsi člověk, co si to vo sobě myslíš! Vždyť ty seš přece... myš!“ (tamtéž: 180).

Jeho děsivá řeč je umocněna poslední změnou pozice – ocitá se *nad vypravěčem*, tančí nad ním a píská jako krysař nad myši: „Podepíšeš, podepíšeš, protože se plazíš po břiše. Protože,“ vykřikl *nade mnou* a zašermoval píšťalou a pérem, „nejseš jenom myš, ta krysa, ale ani nemáš... nohy!“ (tamtéž: 180, kurzíva HD). Takto se dozvídáme o Arjehově „hrozném úrazu“, jenž byl v textu několikrát zmiňován. Toto zjištění vyvolává ve vypravěči hrůzu vyjádřenou výkřikem: „[V] té chvíli jsem vykřikl, až se zvířil na dlaždicích prach [...]“ (tamtéž: 183). D'ábel jeho děsu využívá pro ještě větší psychický nátlak – jeho promluva opakuje nechutné detaily, které byly dosud pouze naznačeny, vzbuzuje hnus a další negativní pocity: „Hroznej úraz, hroznej úraz, kryso zmrzačelá, a teď tedy podepíšeš. Myš beznohá, bezruká, myš jen s břichem, s hlavou, takové stvůře nic jinýho nezbejvá“ (tamtéž).

K poslední, tentokrát fyzické, proměně d'ábla dochází rovněž zároveň se změnou místa. Aby byl zachráněn, je Arjeh zázračně přenesen ke starci na schodech, čímž se dostává pod jeho ochranu.¹⁵⁵ Mezi ním a d'áblem je v tuto chvíli největší vzdálenost. Opětovné

¹⁵⁵ Viz též kapitolu 2.1.4.2 „Tvor chudáček“.

přibližování vzbuzuje ve vypravěči hrůzu, již mluvčí umocňuje opakováním fráze „zběsile se žene za mnou ke schodům“. Expresivní výrazy zintenzivňují dojem úzkosti a narůstajícího zděšení, podporovaný již zmíněnou iterací:

Zničenými pilíři a sloupy jsem ku své strašné hrůze viděl, jak bledý lysý muž s papírem a pérem v ruce vyskočil z dlaždic, kde byl na bobku, a zběsile se žene za mnou ke schodům. Zběsile se žene za mnou ke schodům mezi pilíři a sloupy s tváří smrtelně bledou, černým ostrým obočím a s očima, z nichž šlehal strašlivý děs. Polil mě nový pot a projel mráz, cítil jsem, že se vsedě na tom schodu kácím, padám, omdlévám [...] (tamtéž: 185).

V následujících třech citacích jsou vyznačena slovní spojení popisující nové prostorové určení postavy d'ábla (jedná se o jedno příslovečné určení a dva neshodné atributy): z „muže za mnou“ se stává „muž/bytost u sloupu“: „A muž nedoběhl. Strnul jak přimražen, přikován *u jednoho zničeného sloupu* [...]“ (tamtéž, kurzíva HD). Je zde patrna distanc, mluvčí již nepopisuje prostorovou relaci mezi vypravěčským subjektem a d'áblem, ale fixuje postavu na určité místo: „...a pak z velké strašné bytosti *u sloupu* vzniklo něco, co nelze říci“ (tamtéž: 186, kurzíva HD). Jedná se o poslední místo, kde Arjeh d'ábla spatří, místo, kde ukáže svou skutečnou – strašlivou – podobu:

Zachvěla se země, zachvělo se to, co bylo nad hlavou, a v troskách budovy se zvířil prach. Šedý elegantní oblek, modrá kravata a kapesníček v saku *vedle zničeného sloupu* se náhle zaleskl jak blesk, tělo, jež v něm bylo, náhle vzrostlo do obrovské neurčité šířky, délky, péro s červeným kadmiem a papír se smlouvou zazářily zlatem, krví a strašlivou uhelnatou černí... (tamtéž: 185–186, kurzíva HD).

Đáblnými atributy jsou zde černá a červená barva, zlato, krev a uhlí. K nim se přidávají pekelné plameny a kouř: „Nad ním krvavé otevřené nekonečno, viditelné do nejzazší hloubky bez slunce, hvězd, měsíce, pod ním dým zvířeného prachu, sutiny a trosky a celý jakoby osvětlen nějakým spodním ohněm...“ (tamtéž: 186). Okamžik, kdy je Arjehovi vyjevena pravda o totožnosti muže, představuje zároveň poslední zmínku o něm: „[V] té chvíli jsem ho poznal. Příšeru z levého dolního kraje obrazu posledního soudu... pak jsem omdlel“ (tamtéž).

2.1.4 Logické vazby

Pohlížíme-li na text *Oslovení z tmy* z hlediska koherence (soudržnosti) a konzistence (bezespornosti), nabízí se nám k analýze hned několik dílčích problémů. Na drobnou nesrovnalost v logické výstavbě promluvy mluvčího textu jsme již upozornili výše (viz kapitolu 1.1.5.2 Koherence a konzistence). Nyní se budeme věnovat třem vybraným částem textu, v nichž podrobíme zkoumání logické vazby mezi jednotlivými řečovými akty. Bude nás zajímat rétorika mluvčího, dotkneme se i rétoriky jednotlivých postav. Budeme analyzovat jazykové prostředky – slovník, syntaktická specifika, iterace apod. – a jejich možný efekt na recipienta textu. Povšimneme si logické soudržnosti jednotlivých úseků promluvy, způsobu argumentace a možnosti překvapení ohledně ne/pravdivosti určitých přesvědčení.

Příběh tvora Arjeha se odehrává v jakémisi předsmrtném stavu, kdesi mezi životem a smrtí. Ačkoli z textu přímo nevyplývá, jaká je povaha chlapcova setkání s ďáblem – sen, zjevení, skutečnost? – často se zde setkáváme se snahou oddělit „skutečnost“ od „představy“. Obě tyto sféry se ovšem natolik prolínají, až splývají. Určit „pravdu“ či „pravé poznání“ se zdá nemožné. Ďábel přesvědčuje o pravé podstatě skutečnosti, avšak kmet v závěru prózy jeho slova převrací a označuje za lži. Arjeh cosi tuší, zažívá mnoho vnitřních rozporů – jeden z nich je popsán jako souboj dvou proudů vody smíšené s krví, rozporuplné emoce jsou zde zastoupeny tryskající vodou a chlapcovo váhání má podobu houpání se na vlnách: „Ale tento potok, který mě unášel a nesl, houpal a vzrušoval, se srážel s něčím, co se hnalo proti němu tryskem o nic menším, a to bylo jako když se do slasti rozprašuje sprcha“ (Fuks 1972: 160). Dynamika pohybu vodních proudů vyjadřuje dynamiku vířících myšlenek: „Součást mé živé bytosti zápasila s mou vlastní touhou, měl jsem dojem, že čím dál víc se sebou bojuji...“ (tamtéž).¹⁵⁶

Prolínání vizí a snů s okamžiky bdění utváří specifickou poetiku díla. Vazby mezi jednotlivými kvazi objekty se vytvářejí a v určitých chvílích rozplývají, čtenáři jsou znejišťováni. Z prachu se může stát všeobjímající šed', ze které se vynoří „podzemní sluj, kde kvetly mechy a plísň“ (Fuks 1972: 163). Jedna vidina přechází v druhou, a přesto postava stále vnímá, že leží na témže místě na zaprášené dlažbě. Zaujmout

¹⁵⁶ Rozštěpení mysli subjektu na dva či více semisubjektů, jež mohou mít různá přesvědčení, touhy či jiné propoziční postoje, a v důsledku toho se dostávají do vzájemného rozporu, je předpokladem pro iracionalitu (viz Davidson 2004a: 184).

mohou rovněž náznaky závažných témat skryté mezi rozsáhle rozebíranými banalitami: „[U]vědomil jsme si, že je konec světa. První, co mě po tomto zjištění napadlo, byla má černá vlněná čepice“ (tamtéž: 13–14). Exkurzy k banalitám patří mezi četné prvky oddalování, někdy v textu přímo tematizované: „„Než uzavřeme smlouvu, nastane určitá prodleva, odmlka, odskok. Když je to v románu, bývá to dost vada, ale tohle není román, nýbrž život““ (tamtéž: 107).

2.1.4.1 Paralela uvnitř a vně

V páté kapitole mluvčí poprvé detailně popisuje hořící nekonečno na obloze. Tento kvazi objekt, který jsme doposud mohli považovat za pouhou kulisu, slouží nyní k iniciaci metafyzických úvah. Mluvčí zde líčí jakousi fantaskní vidinu, přičemž propojuje vědomí postavy s děním ve vesmíru. Omezená lidská mysl náhle obsáhne nekonečno, což se zdá neúnosné: „[A] útroby v těle se mi zvedaly, jakýsi hrozný tlak mnou pronikal a hlava se mi točila v jakési strašné neznámé závratí...“ (Fuks 1972: 84). Nekonečno, absolutní rozloha, značí absolutní volnost, ale na druhou stranu absolutní prázdnotu – nikoli ve smyslu vakua (vesmír je v textu popisován jako plný planet a hvězd), ale ve smyslu lidského osamění. Neomezená volnost působí děsivě, neboť postrádá záchytné body nebo jakékoli meze, k nimž by se mohl člověk vztahovat: „[V] prázdném osvětleném prostoru nade mnou, jehož nekonečnost bylo jasně vidět a to snad bylo to nejhroznější. Viděl jsem nekonečno teď obzvlášť zřetelně a jasně, nekonečno do nekonečna, nikde konce, nikde sebemenší hradby [...]“ (tamtéž: 83–84). Pleonastické slovní spojení „nekonečno do nekonečna“ zdůrazňuje závratnost viděného, ještě umocňuje dojem.

Nekonečný prostor naplňuje mysl postavy a možná i její tělo, pokud bychom určité výpovědi nevykládali metaforicky, nýbrž doslovně – interpretační volnost analyzované pasáže je poměrně velká, neboť ji nelze vztáhnout k běžné lidské zkušenosti. Zrcadlení nekonečna je vidinou vyvolanou d'áblem, iluzí, která má emocionálně zapůsobit, vyvolat strach a pocit bezmoci. Tímto způsobem postava muže rafinovaně zahání chlapcův klid, nahrazuje v jeho srdci (v celé jeho bytosti) radost z příchodu spasitele, již ve své naivní víře pocítuje: „Zčista jasná jediné to slovo, plné pravěké vůně a hřejivosti, jako by vyplnilo celou mou ubohou bytost“ (tamtéž: 44). Výraz „Mesiáš“ se v textu pojí s řadou pozitivních konotací, dokonce evokuje nejrůznější smyslové vjemy – chuť mléka, vůni medu, zvuk loutny, teplo svic (viz tamtéž). Tyto příjemné pocity jsou negovány a nahrazeny hrůzou spojenou se smrtí, samotou a peklem:

To tam bylo sladké předobré slovo v hlavě a v údech mého těla, slovo plné vůně a tepla, mléko silojské, kedronský med a strdí, píseň loutny, plameny svícnu a oblak kadidla, sladké, předobré slovo Mesiáš... a místo něho vnikl do mne prostor, podobný nekonečnu nahoře, ba samo ono horní nekonečno, odkryté a viditelné do nejzazší hloubky, zalité jedním temným plamenem (tamtéž: 82–83).

Princip líčení je poměrně jednoduchý: vnější prostředí a děje odehrávající se v něm mají paralelu uvnitř v mysli (v hlavě) postavy. Cokoli vidí Arjeh nad sebou, odráží se v něm:

Ano, to nebylo jen nahoře na nebi, nad mou hlavou, to bylo i ve mně, v mé hlavě, která tím byla celá prostoupena, a tu, čím dál jsem vytřeštěným zrakem zíral vzhůru na nebe, tím víc jsem cítil, že kdesi uprostřed mozku, na jednom zcela určitém místě, kam se snad nikdy za celý život nedostane ani samotná lékařská jehla, se mi velmi zvolna pohybuje jedna temná obnažená koule (tamtéž: 83).

Recipient může nabýt dojmu, že na něj mluvčí chrlí svou výpověď jedním dechem. Používá dlouhá souvětí plná opakujících se výrazů, čímž se blíží mluvenému projevu a zároveň vzbuzuje dojem rozrušení a horečnaté snahy o sdělení. Např. následující citaci tvoří jediná věta:

Jakýsi bod, plovoucí ještě daleko, daleko za sluncem, daleko za tím fialovým srpkem, za Venuší za Síriem, bod jako malé oblé smítko, spadlé do oka, kamsi k panence, občas se zatřpytil jako maličká stříbrná rybka a zase hned ztemněl, jako když po něm kmitá nějaké světlo, a nesl se tak nekonečně pomalu kamsi do hloubky vesmíru, do toho strašlivého nekonečna, že jsem jeho pohyb okem sotva zachytil, ale zato jsem jej cítil, jak mi proniká do míst, kde už musila být kůra mozku, lebeční kost, a tu jsem náhle cítil, že ten bod nikdy nepřestanu vidět, že nikdy z mé hlavy nevyjde a nezmizí, poněvadž nikdy nepřestane do toho nekonečna nad mou hlavou letět a mé oči v nekonečnu nikdy nedohlédnou konce, hrůzou jsem omdlával (tamtéž: 84).

Sám Arjeh pochybuje o povaze toho, co právě prožívá: „Byl jsem tak zděšen, že jsem nevěděl, zdali to, co vidím nad svou hlavou, je skutečně nahoře a v mé hlavě je jen odraz toho všeho, nebo zdali se to odehrává jen v mé ubohé blouznící hlavě a já si to promítám navenek nad sebe [...]“ (tamtéž: 85). Jeho pochyby i následný dialog s mužem dávají podnět k zamyšlení nad povahou poznání a povahou skutečnosti. Dábel přesvědčuje Arjeha o objektivitě spatřené vize: „Řekl jsem, že je to nad zvěří a lidmi na celém světě,“ řekl hlas za mnou, „tudíž se ti to nezdálo“ (tamtéž: 85). Viděné na nebi i pocíťované v nitru nazývá shodně „skutečností“: „Skutečnost v tvé vlastní hlavě,

ztotožněná se skutečností nahoře“ (tamtéž: 86). Tuto skutečnost je možno spatřit ve stavu šílenství, jenž evokuje vyšínutí špatným směrem, ďábel ji však pojmenovává jako „jedinou pravou“ skutečnost: „Když se v převzácné chvíli obojí spojí, to, co je vloženo v hlavě tvora, s tím, co je kolem – to bývá v šílenství – vznikne velká skutečnost, jediné pravá – protože nezakrývá, obnažená a proto tak děsná“ (tamtéž). Tvrdí, že podstata skutečnosti je děsivá, aby chlapce přiměl hledat pomoc, aby jej donutil přijmout nabízenou pomocnou ruku. Hrůzná vize „ukrutného jsouca“ (viz tamtéž: 75) nahradila radost a klid: „Mesiáše jsem ztratil zcela a s ním i veškerou naději“ (tamtéž: 86). Jakmile děsuplná vize opět zmizela (na nebi se ovšem pravděpodobně děje stále totéž), zanechala po sobě prázdnotu: „Už to tam nemáš, v hlavě?“, „Cítím prázdno, bez obsahu, nic. A tmu, tmu...“ (tamtéž). Tuto prázdnotu se ďábel pokouší naplnit strachem: „Náhle jsem se děsil života i smrti, a podivno, navzdor tomu poznání života... hlavně smrti“ (tamtéž). A ze strachu se k němu chlapec nakonec skutečně obrací: „Instinktivně jsem se toužil otočit. Hledat pomoc za sebou“ (tamtéž: 86).

2.1.4.2 „Tvor chudáček“

Pozoruhodným kvazi objektem, o němž se hovoří v textu, je „tvor chudáček“ (či „ubožáček“). Jedná se o jakési alter ego hlavní postavy. Není zřejmé, zda je vidinou, anebo tělem, od něhož se dočasně odpoutala duše rozmlouvající s ďáblem. Poprvé je uveden tak, jako by byl pouhou představou: Arjeh si pohrává s myšlenkami, vidí v rozvalinách před sebou starce a napadá ho, že by mohl nosit klobouk. Následně si uvědomí, že jej skutečně má na hlavě. Překvapen dále pokračuje ve svých úvahách: „Co kdyby stařec tam vepředu nebyl sám! Kdyby tam byl ještě někdo další, třeba ležel pod schody a jeho čepice se válela kdesi mezi těmi zdejšími pilíři a sloupy“ (Fuks 1972: 111). Vzápětí tuto svou myšlenku popírá: „Byl to nesmysl. Nikdo tam pod schody nebyl a neležel“ (tamtéž). Buďto se ale mylí, anebo je jeho vůle natolik silná, že na onom místě zhmotní bytost: „Stařec došel zpět ke schodům, zastavil se a mně blesklo hlavou, zda jsem nezešílel. Pod schody někdo byl. Pod schody někdo skutečně ležel“ (tamtéž: 112).

Arjeh v bytosti poznává chlapce ze svých snů: „Ano, byl to on. Ten mladičkový tvor, skoro ještě dítě [...] Ten tvor chudák ubožáček ze sna, na kterého jsem už skoro úplně zapomněl“ (tamtéž: 112–115). Arjeh pochybuje o pravdivosti svých dojmů, vede vnitřní monolog, o tom, co vidí. Není zde žádný komunikační partner, se kterým by své vizuální

dojmy mohl porovnat, žádná autorita, jež by mu vysvětlila povahu viděného: „[P]od schody seděl tvor v zeleném potrhaném svetříku, ve šněrovacích botách a v mé čepici a já nevěděl, zda se mi to zdá a zda je ten tvor doopravdy živý“ (tamtéž: 115–116). Zarážející je pro chlapce zjištění, že pozorovaný tvor nosí jeho oblečení: „Vždyť přece ten tvor pod schody má na sobě mé věci... nejen mou čepici, ale i šněrovací boty od Fanty, ano, jsou to ony, a zelený svetřík, co právě mám na sobě já...“ (tamtéž: 116). Tato několikrát zdůrazněná informace naznačuje úzké spojení (ne-li přímo totožnost) mezi oběma bytostmi. Za další náznak lze považovat opakování totožné fráze ve spojení jednou s tvorem chudáčkem, podruhé s Arjehem: „Tvář tvora chudáka se zachvěla, zděsila a ústa se pootevřela v němém zasténání [...] Víc otevřel ústa, ale hlas se mu zadrhl v hrdle [...] Otevřel jsem ústa, ale hlas se mi zadrhl v hrdle...“ (tamtéž: 115). Vzniká určité napětí mezi tím, co jsme schopni vyvodit pomocí inferencí, a tím, co je přímo uvedeno v textu. Mluvčí nevyslovuje myšlenku totožnosti obou postav ani jako otázku, nechává postavu vypravěče tápat a spolu s ní zůstávají v nejistotě i recipienti.

Arjehovo uvažování o povaze tvora představuje proces o několika fázích. Nejprve váhá mezi snem a skutečností: „[A] tu jsem si připomněl někdejší dojem, co jestli tvor chudák pod schody je přece jenom mrtev, jestli modlitba kmeta za mrtvé nebyla za něho, jestli já jsem přece jenom živ a nic ztraceno není a před chvílí se mi zdál jen pouhý sen“ (tamtéž: 123). Na základě vizuálního vjemu usoudí, že tvor žije: „[V]iděl jsem, že tvor chudák pod schody se hýbe, je živ“ (tamtéž). Ale vzápětí se přiklání k nemožnosti viděného a přisoudí mu status pouhé vidiny: „Ne, tvor pod schody snad vskutku nebyl. Snad to byla příliš živá vzpomínka na můj někdejší sen“ (tamtéž). Nesledujeme zde průběh úsudku, na jehož základě Arjeh svůj názor změní, známe pouze závěr. Dále se tedy o tvorů ubožáčkovi vyjadřuje jako o výplodu své fantazie: „Štěstí, že aspoň ten tvor chudáček pod schody není, blesklo mi, že nespátřím jeho novou trýzeň, snad by se vrhli na něho zas jako tenkrát na stavbě pyramid, babylónské věže, za hradbami města...“ (tamtéž: 127). Přemýšlí o něm jako o potenciálně možném, avšak aktuálně neexistujícím: „Co by si chudák v zeleném svetříku počal, až by ho zase vlekli, kdyby vskutku byl, co by si počal?“ (tamtéž). Přestože sám sebe přesvědčí o nereálnosti bytosti, stále se jí ve svých úvahách dotýká: „Já jsem se nemohl hnout a byl jsem mrtev, učelec za mnou spal a byl tedy neschopný a tvor pod schody byl jen přízrak, kdo z nás tří by tedy mohl střílet?“ (tamtéž).

Další změna názoru na existenční status tvora následuje na základě dialogu. Arjeh přes opakovaná tvrzení, jimiž sám sebe přesvědčuje o smyšlenosti tvora ubožáčka, stále pochybuje. Jakmile opět rozmlouvá s mužem, chce se proto ujistit, zda šlo skutečně o pouhou vidinu. Když se dozvídá, že ďábel tvora rovněž vidí, vyjadřuje překvapení:

„Vy ho tam vidíte? Je tam tedy vskutku?“ „Vskutku,“ prohlásil muž za mnou klidně, jako by mluvil o nejjednodušší věci, „sedí tam na schodech v zeleném potrhaném svetru, v botách jako ze začátku století a v čepici. Sedí tam a civí na kmeta, co má být?“ „Ale jak je to možné,“ žasl jsem a třásl hlavou, „zpočátku tam snad nebyl. To snad jen já jsem si ho tak vysnil ve své fantazii. Později nebyl zas. A teď...“ Srdce se mi zastavilo. Seděl tam... (tamtéž: 150).

Mluvčí vyjadřuje zděšení postavy jednak nepřímo (např. přerývanou mluvou – nedokončenými výpověďmi), jednak přímo (např. přívlastky „divný“, „děsný“, či expresivními slovesy „sípat“, „skučet“): „,[Z]dá se mi, jako by v tom bylo něco děsného... Prozradte mi, co je tedy pouhý výtvor mysli a co opravdová skutečnost. Doléhá to všechno na mne,‘ sípal jsem a žasl, ‚tak divně, divně...‘“ (tamtéž: 150–151). Jediným vysvětlením, kterého se Arjehovi dostane, je tvrzení, že „hranice mezi tím, co je pouhý výtvor mysli a co opravdová skutečnost, není skoro žádná“ (tamtéž: 151). Takový dojem ostatně vzbuzuje celý text, jako by jakékoli rozlišování vidin, zjevení a preludů od reality bylo nesmyslné, či dokonce nemožné.

Na dvou místech textu se objevuje vyjádření neobvyklého pohybu, jenž v jinak statickém rozvržení postav působí výrazně dynamicky. Poprvé se jedná o přiblížení Arjeha tvoru ubožáčkovi – pohled do jeho očí připomíná pohled z počátečního snu, rozdíl je v tom, že oči tvora ve snech byly mrtvé, zatímco nyní se probouzí k životu:

Ležel pod schody. A náhle jako by neležel tam, nýbrž skoro u mne, prostor mezi námi se nesmírně zúžil, tak zblízka jsem viděl do těch jeho očí, které stále ještě byly dost mdlé a bezduché, ale pak se v nich kmitl záblesk, jako by v nich praskla žilka, byl to zřejmě záblesk krvavého nebe nahoře (tamtéž: 115).

Podruhé dochází přímo ke sjednocení obou postav – kouzelnou mocí starce Arjeh zaujímá místo tvora na schodišti: „A pak se stal div [...] v té chvíli jako bych byl vzat, uchopen a přenesen, náhle jsem se octnul pod schodištěm. Tam na posledním schodě, místě, kde seděl tvor ubožáček chudák v mém zeleném svetru, botách a čepici“ (tamtéž: 184–185). Proměnu můžeme vykládat tak, že se duše vrátila do těla, nebo že došlo ke sjednocení dvou částí vědomí apod. Postava ovšem zatím stále nepřijímá myšlenku,

že tvor je jí samou (či její součástí): „Seděl jsem náhle pod schodištěm na jeho místě v zeleném svetru, botách a ve své čepici [...]“ (tamtéž: 185). Teprve v samotném závěru, když se kmetovi podaří zahnat ďábla a Arjehova duše již není ohrožována, dochází k uvědomění: „[V] té chvíli jsem pocítil tu první zvláštní prazvláštní věc. Kdesi v sobě snědou zaprášenou tvář, vroubenou černými vlasy, velké tmavé oči kdesi v sobě...“ (tamtéž: 187). Líčení postupného prozření je působivé svou pomalostí. Do vědomí postavy postupně pronikají vybrané části těla – synekdocha celé bytosti. Existence tvora je poté konečně explicitně přijata za vlastní: „[V]ěděl jsem už, že už nikdy nespatriím toho svého tvora ubožáčka v zeleném svetříku, botách a čepici, leda snad kdybych si protřel zrak a sklonil se nad nějaké kouzelné zrcadlo“ (tamtéž).

2.1.4.3 „Jako na divadle“

V sedmé a osmé kapitole se mluvčí několikrát vyjadřuje způsobem, jako by mluvil o divadelní scéně. Postava vypravěče nabývá dojmu, jako by se před ní odehrávalo určité představení, jehož je němým divákem. Líčení scény je velmi barvitě (všimněme si např. metafory ohně nad vodou pro plášť s židovskou hvězdou) a opakuje se fráze „jako na divadle“:

Kmet sestoupil a já teď poznal, že kráčí troskami ke mně. Ztrácel se a vynořoval mezi pilíři a sloupy *jako na divadle* a přitom, jak se ztrácel a vynořoval, stále se ke mně blížil [...] Kmet však ke mně nedošel. Zastavil se daleko ode mne a tam něco zdvihl z dlaždic. Pak se otočil a pomalu se zas vracel ke schodišti. Bod na jeho prsou se opět ztratil mým očím, oheň nad vodami zapadl. Země a kaluž vody, třásně na jeho plášti se ode mne beznadějně vzdalovaly. Pilíře a sloupy *jako na divadle*... (tamtéž: 112, kurzíva HD).

Pozorované postavy zaujímají určité pózy. Tvor ubožáček sedí na posledním schodě a tiše naslouchá. Kmetovi je přisouzeno místo na schodišti před roztrženou oponou (která může rovněž evokovat divadelní jeviště), kde stojí se založenýma rukama:

Už tam stál jako dřív. V dlouhém tmavém plášti, se vztyčenou hlavou a s rukama na prsou složenýma, zády ke mně, za ním za zdí plály ohně, krok za mnou oddychoval muž a vzdálenost mezi mnou a schodištěm byla už zas normální. Nic se nezměnilo, jako by se vrátil starý čas. Jako na divadle, kdyby znovu hráli první dějství (tamtéž: 115).

Opona je zároveň použita jako rekvizita (jednoduchý schematický aspekt) i jako metaforické označení: „Vybavil se mi jeho život, jako když se rozevře opona [...]“ (tamtéž: 131). Jedná se o jednu z četných jazykových her, které na textu oceňujeme.

Paralela dění s divadelním představením nás vede k zamyšlení jednak nad povahou událostí (skutečnost, iluze, či sen?), jednak nad jejich účelem v rámci příběhu. Odkazuje mluvčí na to, že vše, co hlavní postava zažívá, je pouhým představením, jež pro ni inscenuje d'ábel? Nebo představují „divadelní“ scény pouze jednu z řady modifikací vnímání postavy?

Postava kmeta stojí v určité póze a zároveň deklamuje – pronáší modlitbu za mrtvé k publiku, jehož složení je ovšem předmětem dohadů: „,[J]e mi náhle divné, proč starý vepředu pronášel svá slova nahlas. Vždyť zde kromě nás dvou nikdo není. Jen trosky...“ (tamtéž: 150). Starcova řeč vyvolává ve vypravěči vzpomínky na dobu, kdy jej poslouchal jako jeden z davu: „Tenkrát stával starý tam vepředu jako dnes, ale to ještě na bílých mramorových schodech před krásnou tmavou oponou se zlatě vyšitým písmem, a mluvil k davu“ (tamtéž: 131). Původní podoba místa je popisována jako krásná a vznešená: „,[K]dyž tu byly čisté nezaprášené dlaždice, takže byly na nich vidět mírně plastické ornamenty, když tu nahoře byla i vysoká klenba a nebe nad ní bylo čisté, modré, jasné a jeho nekonečnost nešlo vidět, nýbrž jen tušit“ (tamtéž). Ostře kontrastuje s jeho nynějším vzhledem: „Hleděl zřejmě kamsi před sebe, na tu roztrhlou oponu, která před ním visela na zbytku zdi, za níž plály ohně“ (tamtéž: 109).

Kmet i tvor chudáček jsou vypravěči vzdáleni – nacházejí se daleko před ním, tvor má navíc částečně snový charakter a starcův proslov je chlapci těžko srozumitelný: „,[M]luvil tak zvláště a přesvědčivě, a přesto jsem ho chvílemi téměř nechápal“ (tamtéž: 131). Arjeh je může vidět, ale nemůže s nimi interagovat. Je pouhým divákem jakéhosi divadla, jež nechápe. Scéna před ním je jasně rozvržena, každá z postav má svou danou pozici – kmet kázající z místa nahoře, tvor pod ním vzhlížející vzhůru – jako je tomu s kvazi objekty (předměty i postavami) v celém textu:

Nahoře bylo nekonečno bez slunce, hvězd a měsíce, vepředu zpřerážené pilíře a sloupy a já, podepřen o loket, třeštil jsem zrak na schody, na tvora ubožáčka chudáka a na kmeta a v duchu se modlil, kdyby na mě aspoň pohlédli, kdyby se usmáli, kdyby aspoň hlavou kývli, že o mně vědí, o mně tady na dlaždicích za pilíři a sloupy... (tamtéž: 177–178).

Opět se zamýšlíme nad povahou vztahu Arjeha k viděnému. Sní, nebo bdí? Je duší oddělenou od těla, a proto nemůže komunikovat s živými? Představuje veškeré dění kolem něho „divadlo“, cosi neskutečného, možná symbolického? Domníváme se, že záleží na každém interpretovi v jeho konkrétní interpretační situaci, které z rozličných indicií v textu určí jako východisko svých interpretačních závěrů.

2.1.5 Shrnutí

Shledali jsme, že je v textu určité podstatné množství kvazi objektů významově spjato s místem svého výskytu a s relativní polohou vůči ostatním kvazi objektům. Jsou zde hojně využívány orientační konotace, přičemž některé vztahy jsou explicitně vyjádřeny (např. sepjetí levé strany obrazu s peklem), zatímco další jsou pouze naznačeny (např. pozice vzadu evokující hrozbu). Souvislostem mezi polohou kvazi objektu a určitými jeho kvalitami jsme věnovali kapitolu 2.1.1 Orientovaný prostor.

Při analýze jsme se zaměřili na dva význačné kvazi objekty – postavu Arjeha a postavu d'ábla. Sledovali jsme, jakým způsobem mluvčí vyjadřuje a) utváření vztahů Arjeha k prostředí, ve kterém se nachází; b) jeho smyslové vnímání (2.1.2 Multisensorialita); c) jeho logické uvažování (2.1.4 Logické vazby). Arjehovo myšlení je nám prezentováno s patrnými známkami nesoudržnosti a iracionality. Jeho vztahy k ostatním postavám se permanentně proměňují. Jeho vnímání je modifikováno, pozorované dění chápe někdy jako sen, jindy jako divadlo. Recipientovi se tak nabízí mnoho cest, kterými se při interpretaci vydat.

Věnovali pozornost rovněž specifickému způsobu charakterizace postavy d'ábla (2.1.3 Charakterizace postavy („Muž za mnou“)). Tento kvazi objekt vystihuje nepřímo jeho mluva (bohatá jak na slovní zásobu, tak na styl vyjadřování – od expresivního přes hovorový až po odborný) a přímo jeho velmi stručný popis, který se ovšem v textu stále opakuje. Opakováním dosahuje mluvčí určitých efektů, upozorňuje na význačnost daných výrazů apod.

Ďáblový promluvy by se mohly stát předmětem samostatné analýzy. Mohli bychom zkoumat jeho komunikační strategie, způsob argumentace, logickou návaznost jednotlivých výpovědí, způsob odvádění pozornosti atd. Mohli bychom vycházet ze střetu slovníků obou hlavních postav a rozvinout úvahy směrem ke vzájemnému ne/porozumění. Máme před sebou text s velkým interpretačním potenciálem, zatím jsme využili pouze jeho část.

2.2 Santa Lucia

Román *Santa Lucia* vznikl na sklonku 19. století a poprvé byl vydán roku 1893. Je ovlivněn diskursem své doby, ale nezdá se, že by jím byl znatelně omezován. Naopak těží z mnoha uměleckých tendencí – jak literárních, tak výtvarných –, které v době jeho vzniku v Evropě existují, a kombinací různých stylových prvků dosahuje vysokých literárních kvalit, jež oceňujeme i po více než sto letech.¹⁵⁷ Nebudeme zde podávat výčet všech patrných uměleckých vlivů, budeme se soustředit primárně na prvky **impresionistické** využívané při líčení Prahy, **expresivní** evokující psychické stavy vnímající postavy, **romantické** dokreslující atmosféru, **symbolistní** projevující se výrazně ve vztahu k Praze a **naturalistické** zdůrazňující determinaci jedince prostředím.

Santa Lucia je jméno zatížené kulturním kontextem. Při prvním čtení textu stejnojmenné italské (původně neapolské) písně se její hlavní motiv může jevit jako oslava volnosti při plavbě na lodi. Kulturní historií obeznámený čtenář/posluchač zná ovšem tuto skladbu jakožto ódu na italskou Neapol. Explicitně je tento význam čitelný v českém překladu písně, již zpívá Waldemar Matuška: „Krásná je Neapol, krásná, když svítá [...]“ (Matuška 1971). V Mrštíkově textu najdeme české znění písně:

„Nad tichým mořem
hvězdičky svítí –
milý je vítr,
vlnky se třpytí.
Druhové, pojd'te sem,
opušt'te pevnou zem,
Santa Lucia,
Santa Lucia!“ (Mrštík 1969: 80).

„Ó krásné město –
nebeský ráji,
každý tvor plesá
v radosti máji.
Ty jsi ten pevný pás,
jenž všechny pojíš nás, –
Santa Lucia,

¹⁵⁷ Tento text vzniká téměř 130 let po vydání románu.

Santa Lucia!“ (tamtéž).

Píseň je v textu představena prostřednictvím performance mladé italské dívky, která si zpěvem vydělává na živobytí. Její vystoupení má velmi expresivní povahu: „Zdálo se, jako by celá strávená silou zpěvné své vášně, zapomněla na všechno, i na místo, kde je, kde zpívá, kde pláče v slzách svých strun [...]“ (tamtéž: 81). Scéna je zajímavě umělecky ztvárněna, dokonce dochází k antropomorfizaci hudby: „[A]kordy zmíraly, doznívaly, hasly, pojednou zmlkly, a jako by si pooddechly v posledním záchvěvu strun, vlny jejich dlouho se ještě toulaly vzduchem, táhly tichem [...]“ (tamtéž: 80).

Santa Lucia se stává metaforickým označením pro ideální Prahu – pro personifikovanou Prahu, která láká, svádí a zklamává. Je symbolem marné touhy, lásky k ideálu. Je jednou z klíčových podob Prahy v textu, ovšem nikoli jedinou.¹⁵⁸

2.2.1 Smyslová orientace

Text shledáváme silně antropocentrickým. Mluvčí vychází ze zkušenosti lidského vnímání, přičemž se snaží postihnout jak zkušenost duševní, tak tělesnou. Dokáže zaujmout provázaností obou těchto složek: „A nebyl to hlad mladého, po rozkoších a smyslných radostech dychtícího těla, ale hlad očí, hlad sluchu, hlad citu, srdce, duše a konečně i těla [...]“ (Mrštík 1969: 35). Navíc utváří komplexní dojem multisensorickým charakterem výpovědi, tedy oslovením více smyslů recipienta zároveň. Nejprve se zaměříme na orientovanost na smyslové vnímání, posléze na pohyb těla usouvztažněný s pohyby duševními.

2.2.1.1 Líčení (vizualita)

Santa Lucia na čtenáře působí, jako by byla plná obrazů. Slovník, jež využívá mluvčí, by mohl sloužit k popisu malby, k pojmenování barev, jasu, kontrastů světla, šera a tmy. Jeho jazyk je barvitý, bohatý na epiteta, personifikace, synekdochy a další tropy. Moravská příroda ani pražské čtvrti nejsou v textu líčeny ani trochu realisticky, převládají výjevy impresionistické: „Pod černými, za sebou zkříženými jejich oblouky prastarých tvarů jako v černém rámcí zasazený obrázek protáhla se nazad lidmi zasypaná, světlem prosycená atmosféra hořících lamp“ (Mrštík 1969: 248).

¹⁵⁸ Viz kapitolu 2.2.4 Čtvero zobrazení Prahy.

Hojně zastoupeným slohovým postupem v textu je popis, především popis subjektivizovaný, tedy **líčení**. O významu popisu v krásné literatuře se již vedlo mnoho sporů, jeho atraktivnost či jen pouhou užitečnost bylo dokonce třeba obhajovat.¹⁵⁹ Konkrétní podoba a rozsah popisu závisí z velké části na dobových a žánrových konvencích. Někdy dochází v textu k explicitnímu vyjádření motivace, tedy ospravedlnění popisu. Werner Wolf tento jev zmiňuje v souvislosti s obdobím přelomu 19. a 20. století:

Próza devatenáctého století stejně jako později především modernismus často využívala také další, „pokročilejší“ druh motivovanosti: propojování popisů s vnitřní perspektivou „fokalizujících postav“ nebo „vnímatelů“. Postavy hledící z okna, muži prohlížející se v zrcadle při holení, turisté obdivující přírodní scenérii – to vše může sloužit k ospravedlnění popisu, díky těmto prvkům věrohodně zapojeného do celku narativu (Wolf 2013: 93).¹⁶⁰

Mnohá líčení Prahy v *Santa Lucii* jsou příkladem „postav hledící z okna“ a skutečně vyvolávají dojem organické součásti narativu, neboť pohled z okna je denním rituálem hlavní postavy: „Rychle vstal. Dopínaje si ještě poslední knoflík u rozepnutého kabátu, přistoupil k oknu“ (Mrštík 1969: 174). Největší pozornosti se líčení výhledu z okna dostává v kapitole 22, která je téměř výhradně (kromě krátkého úvodu navazujícího na předchozí kapitolu) věnována pohledu z okna na Prahu proměňující se v průběhu celého dne. Líčení začíná zvoláním signalizujícím expresivitu: „Jaj! Jaký to byl obraz, jaký den! Co světla po střechách, co jasu po nebi a ve všech prostorách!“ (tamtéž). Autorky publikace *Viditelné popisy: vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripce* uvádějí, že v realistickém románu „se obraz vnějšího světa právě vlivem zapojení pozorovatelské perspektivy posouvá, subjektivizuje“ (Fedrová – Jedličková 2016: 299). Nebudeme se zde pouštět do spekulací, zda je *Santa Lucia* románem realistickým, naturalistickým, či jiným. Vztáhneme raději tvrzení autorek k vyprávěcí perspektivě: pokud je próza vyprávěna vševidoucím vyprávěčem, lze ji subjektivizovat posunem perspektivy směrem k postavě, tedy fokalizací.¹⁶¹ To je přesně jev, který v analyzovaném textu pozorujeme.

¹⁵⁹ Viz např. Fedrová – Jedličková 2011.

¹⁶⁰ Příkladem muže prohlížejícího se v zrcadle (nikoli však při holení) může být postava otce v románu K. J. Šlejhara *Kuře melancholik* (1889).

¹⁶¹ Kubíček hovoří přímo o subjektivizaci aktu vyprávění: „Spojume-li reprezentaci prostoru se subjektem, znamená to rovněž, že prostor a zavedení prostoru je způsobem individualizace narativního aktu“ (Kubíček – Hrabal – Bílek 2013: 82).

Perspektiva postavy, odkaz na její vnímání, umožňuje modifikaci promluvy mluvčího textu. V případě postavy Jordána dochází na několika místech textu k jakémusi fragmentárnímu zobrazení – sled řečových aktů, v nichž se rychle střídají rozličné vjemy, netvoří kompozičně propracovanou mozaiku, evokuje spíše vidiny než vidění: „Obrazy rychle se před ním střídaly [...] A hned zas zmizel před ním celkový ten obraz tříd a náměstí [...]“ (Mrštík 1969: 206). Mluvčí explicitně upozorňuje, že viděné zpracovává mysl jedince: „[O] všechno zavadil těkavý jeho zrak a všechno se ukládalo v jeho mysli jako obraz nezapomenutelné tvářnosti“ (tamtéž: 180–181).

Rovněž Radko Pytlík si ve své analýze *Santa Lucii* všímá obraznosti úzce spjaté s emocionalitou. Zkoumá panoramatické zobrazování, mluvčím hojně využívané při pohledech postavy z okna: „[V] obrubě čtyř tmavých ráků pod závojem rozhozených záclon rozkládalo se bílé panoráma severu“ (tamtéž: 232); „A obrazy jako prospekty panorámy nesly se nyní před jeho zrakem [...]“ (tamtéž: 50). A komentuje je s odkazem na paralelu k výtvarnému umění:

Právě panoráma totiž dovoluje zachytit obraz celistvý, kompozičně vyvážený, jenž spíná jednotlivé odstíny a valéry v hýřivě barvitých proměnách města. V těchto panoramatických obrazech, zachycených v nejrůznějších ročních obdobích a v mnohých denních situacích, rozehrál Mrštík všechny nuance své malířské palety. Výsledkem jsou obrazy, které překračují ráz popisu, stávají se obrazem zvnitřněným – výrazem citového stavu a nálady vnímajícího subjektu (Pytlík 1989: 125).

Pytlík mluví o „obrazech“, neboť jazykové vyjádření mluvčího svým slovníkem i způsobem jeho využívání evokuje paralelu s výtvarným uměním a přímo svádí k pojmenování výpovědi o dané množině kvazi objektů (zahrnující mimo jiné mnoho odstínů barev a tvarů) jakožto obrazu. Všimněme si však, že Praha není nikde v textu zachycena v období jara a léta. Jordán do města přijíždí na podzim a v zimě umírá, jara se již nedočká. Jarní Praha by byla jistě umělecky vděčným námětem (mohla být předmětem barvitého, přímo pestrého líčení), ovšem z hlediska symbolického jaro představuje nový začátek, probuzení, naději. Naopak Jordánův život v Praze nese znamení úpadku, nenaplněné touhy a zklamání. Je zakončen s příchodem zimy, jež symbolizuje konec, zánik, smrt.

Řečová gesta mluvčího, která nalézáme v pasážích líčení panoramatického výhledu na Prahu, vykazují ambici působit zároveň na vizuální vnímání (impresionistická barevnost) a na emoce recipienta (expresivita). Obojímu se budeme podrobně věnovat.

2.2.1.2 Impresionismus

Nejprve si blíže všimneme rysů impresionistických. Stejně jako impresionistická malba zachycuje impresionistická poezie či próza prchavost dojmu, vystihuje náladu okamžiku, vyjadřuje subjektivní vnímání prožívané chvíle: „A Jordán, jako by to bylo dnes, slyší nebeskou tu hudbu linoucí se v světelné záři, vidí zjevy, jakých ještě nikdy neviděl, slyší zpěvy, jakých posud nepoznal“ (Mrštík 1969: 51). Oproti výtvarnému umění má ovšem literatura zřejmou výhodu: nejen, že není uměním čistě vizuálním, ale především dokáže zachytit proměny zobrazeného, jeho časoprostorovou dynamiku: „Ráno i navečer, v poledne i v noci, za každé pohody, za každé chvíle obratem ruky [Praha] měnila svou podobu, měnila svůj šat“ (tamtéž: 173). Prchavost dojmu je v knize přímo tematizována, např. v závěru líčení odpolední Prahy: „Po Praze zbylo zas jen cosi jako mam, chvilkové zdání, nejasná tucha něčeho, co před očima stálo zrána v plném lesku a nádheře předtím nikdy netušené krásy“ (tamtéž: 177). Mluví plně využívá možnosti dynamického líčení, evokuje dojmy, vzájemně je směšuje, a permanentně tak obraz přetváří, neustále nanáší nové vrstvy, spíše než aby jej rozšiřoval či zaostřoval. V rozostřeném vidění spatřujeme rovněž rys typický pro impresionismus – namísto zřetelných tvarů jsou naznačeny pouze barevné skvrny, jež utváří výsledný obraz: „Určitě, jasně bylo vidět každou tu skvrnu, každý tvar, celý ten obraz“ (tamtéž: 175). Komplexní scénérie nesestávají vždy jen z vizuálních vjemů, dojmy jsou utvářeny rovněž pomocí evokace zvuku:¹⁶² „Vozíky, kuchařky, děti, volání, pískání, velebný hlahol zvonů, temné, těžké rány malostranských hodin, všecko splývalo v krásný, nezapomenutelný dojem, který se zdál být jako stvořen k tomu, aby zůstal v něm už navždy se vším [...]“ (tamtéž: 167).

O impresionistických tendencích v Mrštíkových literárních dílech se vyjadřuje i Pytlík:

Vilém je naproti tomu zcela zaujat metodou pastózní malby a barevného koloritu; črty sociální a kritické, ať z vesnického nebo maloměstského prostředí, prosycuje pestrými barevnými valéry a jimi chce pronikat do duševního života postav. Drastické kontury jeho obrázků působí často otřesným, chmurným dojmem (Pytlík 1989: 117).

Několikrát zmiňuje podobnost Mrštíkova stylu s malířským impresionismem, vyhýbá se ovšem označení „literární impresionismus“ (viz tamtéž: 125–126), které dnes považujeme za již zavedené (viz Vlašín 1983: 98–101). Impresionistické obrazy v *Santa*

¹⁶² Více viz v kapitole 2.2.1.2 Multisensorialita.

Lucii lze označit za velmi pestré. Jsou esteticky krásné (ideální podoba Prahy) a/nebo vznešené (romantické zobrazení mrtvého spáleniště). Někdy působí svěže a radostně, jindy naopak chmurně, a to vše především vlivem hry světla a stínu.

2.2.1.2.1 Světlo

Prvním signálem, jenž nás upozorní na impresionistické rysy díla, je světlo. Úvodní odstavec románu velmi stručně a zároveň velmi poeticky situuje děj do Prahy a navozuje atmosféru: „Bylo černo pod nebem; zimní, sychravý den. Mraky svíraly se přímo nad Prahou, světlo umdlávalo v bílém zášeří mlh“ (Mrštík 1969: 5). Nedostatek světla hraje roli při popisu nemocničního interiéru a je spojován s negativními asociacemi – např. se špinou: „Vzduch byl zamhlený, nečistý. Pošmourné přítmí až k zemi spuštěných mračen věsilo až sem kalné svoje stíny“ (tamtéž). Šerý strop, tmavý Bábin kout i mrholivý přísvit dne navozují pocit zádumčivosti. Pronikne-li do nevlídného nemocničního sálu slunce, zavládne tam atmosféra smířlivého klidu, odevzdanost a hořkost prole alespoň ozvuk radosti: „V sále bylo pojednou neobyčejně jasno. Černý příkrov mračen na chvíli se roztrhl, bílý průsvit stříbrně ozářených prostor shlédl na mokrou zem; blankyt se usmál na smutnou Prahu a několik teplých, jiskřivých paprsků slunce dotklo se nahých, šerých jejích zdí“ (tamtéž: 10). Po dramatické smrti pacienta ošetřovatelka vstupuje „do světla veselého jiskřivého slunce“ a pronáší modlitbu „postříknuta bílým světlem vyjasněné oblohy“ (tamtéž). Tento kontrast lidského smutku a radostně působící přírody můžeme vykládat jako ironické poukázání na marnost lidského života, anebo jako prostředek evokace sváteční chvíle – okamžik vyjasnění, ustrnutí, následovaný modlitbou „ku kalnému a zase už plačícímu nebi“ (tamtéž).

Zobecníme-li roli slunce v celém románu, můžeme říci, že pokud zobrazený prostor (např. místnost) naplní sluneční svit, dokáže vzbudit dojem příjemného prožitku či radostného očekávání: „Co světla po střeších, co jasu po nebi a ve všech prostorách!“ (tamtéž: 174). Slunečním světlem mluvčí dokáže ozvláštnit a zkrášlit každý výjev, provází jím častokrát změny pohledu fokalizátora na určitý objekt nebo výhled.

Jako pod křišťálovým sklem leželo tu celé to panoráma a po všech těch střeších, po všech těch fasádách tmavých a světlých, nahých i stínem zastřených, bloudil a přelíval se slunce bílý svit, blýskal od okna k oknu, hrál do stříbra v bílých oblacích a rozkládal se širokým nebem, jaké jenom v neděli svítí, jaké bývá jenom v svátky největší (tamtéž: 141).

Slunečnímu svitu jsou přisuzovány jednoznačně pozitivní konotace (na rozdíl od umělého osvětlení v interiérech hospod¹⁶³): „Vysvitlo slunce, Praha vznesla se v záři; omšelé štíty polil zlatý třpyt. Okna zableskla, domy rozložily kolem sebe malebný svůj stín. Hned bylo veseleji, jasněji na ulicích i v nadpozemských prostorách“ (tamtéž: 140). Slunce dodává estetické kvality i objektům odpudivým, např. kouři továrních komínů: „[D]o stříbrného vzduchu vypouští těžké obláčky dýmu, prostoupené lehkými vločkami na slunci hrajících par“ (tamtéž: 40).

Hojně využívaným prvkem je v textu kontrast světla a stínu: „[Z]e světla do stínu a ze stínu v záři po obou stranách ulice visících lamp“ (tamtéž: 180). Ještě častější je pak výskyt světla ve tmě: „A tu teprve si oko všimlo, jak v modravých těch tmách pojednou světýlka zakřísila z dálky [...] tmou se rozvěsily zlaté body lamp“ (tamtéž: 178). V kontextu líčení noční Prahy jsou lampy pojmenovávány poeticky jako hvězdy, jiskry, perly, zlaté body aj. Někdy jsou dokonce personifikovány, jako by žily vlastním životem: „Jak jiskry rozhozené prostorem kryly v hlubinách své žhavé oči, tam přivíraly svoje víčka, tam hasly, tam zas nové prosakovaly tmou a jako světlušky vznášely se v hlubinách“ (tamtéž: 178–179). Stmívání – jakožto jedna z nespočetných proměn Prahy – je v textu líčeno několikrát, většinou za použití metafor ohně a růží: „Jako z prachu vystávala Praha, celá Malá Strana vyhoupla se v jasu a zahořela v růžích. Světlo opřelo se v průčelí Hradčan a v královských komnatách jako by se požár vzňal, hrozná, krvavá záře vyšlehla z nich“ (tamtéž: 177–178). Obvykle tma přichází poznenáhlu, do posledního okamžiku je narušována pronikajícím světlem, jež vytváří působivé kontrasty.

Slunce pozvolna se zařezávalo do stříbrožlutých krajk mračen a mizelo za černou jejich záclonou [...] Celé město zčernalo [...] Než vtom mraky, které stály v západu, převrhly se pod sluncem a širokou jejich trhlinou v sloupu do tmy proniklo světlo červeného zbarvení (tamtéž: 177).

Setkáváme se s personifikací světla a tmy: „Konečně zhasly i ty mráčky rozhozené po ní a všechno dole zhltna hustá modrá tma. – Jen od věže k věži čím dále vzhůru potácelo se ještě světlo s bledou stopou skonaleho dne“ (tamtéž: 178); „[D]o příbytků domů vcházela sváteční slavnostní jakási zář – s bílou předtuchou vánoc [sic!]“ (tamtéž: 230).

¹⁶³ Viz kapitolu 2.2.4.4.1 Vábení špinavých lokálů.

Světelná zář se pojí rovněž s líčením zimy, které je prosyceno jasem, jiskřením a bílou barvou: „Padal sníh. Obloha zežloutla, celý obraz Prahy zjevil se jak pod zakaleným sklem. Bílé, tiché jasno stálo nad ní. Praha šedá celá koupala se v mléku letícího pápěří“ (tamtéž: 229). Zasněžené město je v textu popisováno pomocí metafor, z nichž některé považujeme za obzvláště originální: „Ulitá jako z porcelánu, rozdrčená, rozdrobená jako cukr rozsekaný v bezpočetné množství úlomků a tříští ležela tu bílá celá, tím bělejší, že celá země byla bílá a bílý svůj svit vracela bílému nebi“ (tamtéž: 233). Kromě bílé využívá líčení zimní krajiny taktéž další barvy (kromě kontrastní černé převážně šedou a žlutou)¹⁶⁴: „A v bílé nádheře zimy, polité zsinanou září měsíce, lampy žlutě svítily na březích řeky, třásly roztřepenými svými jazýčky, vázaly se v nekonečnou, nad řekou se křížící stuhu hořících perel“ (tamtéž: 52).

Připomeňme výhodu časoprostorové dynamiky literárního textu oproti namalovanému obrazu a poukažme na zobrazení pohybu světla doprovázejícího pohyb postavy: „Světlo se rozráželo a jako zlaté tančilo po hladkém skle tabulí. A zlaté ty skvrny se měnily, střídaly – mizely krokem a jiné zableskly zas ohněm o stopu dál“ (tamtéž: 256). Od okenních skel či mokrého dláždění se světlo odráží a vytváří různé efekty: „Plynová světla pojednou jako by se rozstříkla po zemi, paprsky slily se v jiskřivou beztvárnou hvězdu, která se pohybovala sem a tam“ (tamtéž: 242).

2.2.1.2.2 Barvy

Popisy a líčení – jak přírody, tak městské zástavby – poutají svou barevností. Díky impresionistickým prvkům se zdá, jako by před čtenářem vystávaly jednotlivé barevné skvrny: „Z dálky žlutě svítily fasády domů, z blízka jako tvrze vyrůstaly příkré stěny Žitnobranské ulice. Z oken vlály záclony, ženská poprsí chýlila se z nich, vytřepávala šátky, rozkládala oknem bílé peřiny. Určitě, jasně bylo vidět každou tu skvrnu, každý tvar, celý ten obraz“ (Mrštík 1969: 175).

Jak jsme si již povšimli v souvislosti se světelnými efekty, převládá ve vyobrazeních bílá barva: „Hradčany byly už bůhvíckde a jen chvílemi, když ustal na okamžik bělouňký ten déšť, – pronikly ostré jejich hroty a svatovítský dóm jak černý mrak vynořil se z bílých pěn. Než za chvíli zbělel zase vzduch, nebylo země, nebylo nebe a celý prostor odshora až dolů zatahla zas bílá vlákna sněhu“ (tamtéž: 230). S bělobou kontrastuje čern

¹⁶⁴ Více k barevnosti viz v následující kapitole 2.2.1.1.2 Barvy.

a jejich duet jen poskrovnu doplňují další barvy: „I nejbližší zdi zčernaly, atmosféra chladla, vzduch ztuhl v neproniknutelnou modř. Jen na západě na zelené půdě obzoru jak černá tvrz vyrůstal velký dóm a jako přetržený v půli k nebi tiskl tmavou svoji budovu“ (tamtéž: 102). Je-li ovšem líčen západ slunce, objevuje se pestřejší barevnost:

Země bílá, nebe v západě haslo bledě růžové. To mraky se tam potácely v mlhách a měkkými svými lomy obstupovaly v růžích dohořívající slunce. Modravé stíny se protáhly do sněžných polí, po zamrzlých vodách těkal fialový svit. A černý vlak se nesl barevným tím prostorem [...] (tamtéž: 45).

Pro zapadající slunce je používána symbolika ohně, nejčastěji přímo požáru: „Světlo opřelo se v průčelí Hradčan a v královských komnatách jako by se požár vzňal, hrozná, krvavá záře vyšlehla z nich“ (tamtéž: 177). Převládají zde červené a růžové odstíny, proto je využíván i symbol růží: „Jako z prachu vyvstávala Praha, celá Malá Strana vyhoupla se v jasu a zahořela v růžích“ (tamtéž). Krása růže kontrastuje se špínou prachu, nad niž vyniká. Další z barev, již září zapadající slunce, je zlatá – oslnivě kontrastuje s černí a tmavou modří večerní oblohy i města halického se do stínu: „Celé město zčernalo a místo pyšných teras Malé Strany mihaly se už jen lehké siluety nároží – v dálce, v daleké dálce, asi tam, kde za chvíli slunce skanouti mělo pod křivolakou dráhu obzoru, sypal se hustý, zlatý déšť a na zlaté jeho půdě vyrůstaly černé hroty zdi“ (tamtéž).

Kontrast temné černi se světlem nalézáme rovněž v deštivých scénách: „Plyn jasně svítil z obou stran a postříkoval žlutým světlem mokrou dlažbu [...] Dlažbou rozšířily se lesklé, do černa jak zlato zasazené skvrny kaluží“ (tamtéž: 239); „Před sebou viděl jen černo, a ty světlé, dlouhé šňůry perel, které se vinuly zdola, vysoko se táhly nahoru a tam v mlhách už jako zakalené body pronikaly ozářenou tmou“ (tamtéž: 246).

Šedá barva je explicitně spojována se smutkem, naopak stříbrná (či obecně lesk, pableskování) konotuje pozitivní dojmy:

Vzduchem se rozlil popelavý zákal. Na západě odhrnula se šedá, k sobě jako shrnutá halena nebeského příkrovu a v špinavém přítmí dole nad Prahou zas jako by se rozsvítilo. Z nebe se lil stříbrný prach. Světle dýchaly páry a kouř. Z továrních komínů jak smuteční závoje Prahy valily se černé vlny sazí. Sloupem opíraly se o šedá nebesa [...] (tamtéž: 238).

Redukcí objektů na barevné body a tečky evokuje mluvčí pointilistickou malbu: „[S] černými body ptáků, které se na modrém nebi vyjímaly jako černé skvrny rozházených not“ (tamtéž: 46).

Chvíli neviděl nic než dlouhé ty chodníky a sta a tisícero drobných teček tmavých i strakatých, postříknutých bílou barvou límečků, prostoupenou pestrými změnami dámských toalet, označenou lesklými sloupky cylindrů, rozhozenou a zaprášenou, hemžící se jako transporty proti sobě a za sebou táhnoucích mravenců (tamtéž: 206).

2.2.1.3 Multisensorialita

Vizualita je nespornou kvalitou Mrštíkova textu, jehož bohatou obraznost jsme popsali výše. Při svých líčeních ovšem mluvčí využívá bohatou škálu výrazových prostředků a oslovuje hned několik smyslů recipienta, neboť evokuje vjemy nejen vizuální, ale rovněž sluchové, hmatové a v menší míře také čichové.

Všechno to jen v siluetách a leda tušených barvách přeneslo se nyní zrcadlem jeho duše a všechny ty ledové obrazy, které nadýchal tam život, tříštily se ještě v nekonečné množství drobných a jemných odstínů, a každý z nich měl svůj smysl, barvu, vzduch, z jehož vůně nebo zápachu zjemnělý a skoro až chorobně předrážděný jeho cit poznal hned [...] (Mrštík 1969: 71)

2.2.1.3.1 Sluch

Na čtenáře přímo útočí „výbuchy zvuků“, jež vhodně doplňují vizuální obrazy a dávají tušit neviděné. Zdůrazňují například množství lidí, jejichž hlasy nikdy nezazní jednotlivě, ale splývají v jeden mohutný chorál: „Všechny ty výbuchy zvuků, šeptání ulic, hluché pády klád, všechny ty prudké otřesy lehce zvířeného a tisícerými zvuky proudícího vzduchu splývaly tu v jeden veliký, široký, tu slaběji, tu silněji se ozývající chorál měst, kterým hučely tam dole nakupené jezy lidstva“ (Mrštík 1969: 176).

Panoramatické výhledy na Prahu doprovází často zvuky zaznívající z ulic:

Když Jordán okno otevřel, zdola zavanul k němu ten známý dlouhý, táhlý, nepřetržitý hukot velikého města, přerušovaný ostrým skřípěním koles, pak temným jakýmsi duněním kladiv, rachotem vozů, suchými třesky kočárů, pískáním a troubením vojenské hudby a žalostným, přerývaným nářkem odkudsi zblízka se nesoucího kolovrátku (tamtéž: 175).

Pomocí zvuku je vyjadřována blízkost a vzdálenost, je jím strukturován evokovaný prostor: „Zbystřil sluch a hlavou protáhly mu táhlé, vlnivé otřesy tónů, které se odkudsi z daleka, z daleka nesly večerní tmou. Měkké, zeslabené dálkou [...]“ (tamtéž: 179). Přibližující se, zesilující zvuk může navozovat pocit strachu: „[V]zdálený, táhlý, dlouhý,

stále silnější dunivý, strašný rachot hlasů. Chlapci se zachvěli. To byl pravý uragán, trhavé, praskající bomby, které otřásaly perónem“ (tamtéž: 49). Hluk je součástí mnoha expresivních výjevů:

A perón při tom zařval hrozným jakýmsi rykem zběsilého množství, jehož hlas ječivý a vzteklý ohromil splašený zvuk zvonku, vřeštění trubky, nárek píšťal, sípění a hadí sykot páry [...] nic, jen to táhlé, hučivé, zemí i prostorou otřásající dunění lidského hlasu rozléhalo se perónem (tamtéž: 41).

Jednotlivé zvuky jsou personifikovány, interagují mezi sebou jako živé bytosti, nebo jsou zpodobňovány jako přírodní živly (kaskády vody, bortící se skály...):

[P]od třesoucími se těmi spoustami zvuků, které se křížily, doháněly, po sobě se vzpínaly, rostly do závratné výše, odtud tříštily své skály a za hřmotu tympanů, výskání a pláče lkající flétny dolů se hrnuly a v efektní kaskádě se slévaly v jeden mocný a jako z posledních sil vydechnutý akord konce... (tamtéž: 52).

Praha k Jordánovi i ke čtenáři promlouvá, ale nikoli ve své personifikované podobě, nýbrž jako hlučící kolos plný života, proto promlouvá nesrozumitelně. Jezy lidstva hučí, zvony blábolí: „[V]zduch se otřásal pod nesmírnou tou klenbou nad Prahou se křížících a zase jako jedním dechem k nebi vychrlených výkřiků v zmatené modlitbě dole blábolících kostelů“ (tamtéž: 180). Běžný zvuk, jakým je vyzvánění kostelních zvonů, útočí na Jordánovy emoce a vyvolává v něm silné reakce: „Prsa se šířila, rty se otvíraly a duše plným douškem pila tu krásu večerních zvonů nesoucí se večerní tmou“ (tamtéž). Může se zdát, že do těchto zvuků Jordán projektuje své vlastní pocity. Vnímá tóny jako výkřiky, jako výraz smutku, který on sám pociťuje: „[P]oslouchal, jak mohutně ty rány znějí, mocně buší do prsou a duši jeho bouří nevýslovnou tesknotou. Jak smutně tu hrály ponuré ty žalmy večerního chorálu!“ (tamtéž: 179). Mluvčí využívá expresivně zabarvené výrazy k modifikaci kvazi entit, jako je zvuk zvonu, dává jim určitý příznak. Vyzvánění se v textu prakticky nikdy neobjevuje jako schematická kulisa, nýbrž je zatíženo významy – zaznívají v něm emoce, evokuje rozlehlost, velkolepost, svátečnost apod.

Často se Jordán zdá být jediným adresátem písně, již noční Praha procítěně zpívá: „A zvuky ty jako by si hrály, slévaly se vzduchem, doháněly se a rostly v dojemnou harmonii půlnoční písně, podivnou v té chvíli, kdy na tisíce lidí spí a neslyší malebného jejího znění“ (tamtéž: 55). Nedostatek živoucích posluchačů je zdůrazněn personifikací zařízení bytu (jediných Jordánových společníků): „A tak všechno poslouchalo, i ty židle, pilíř, okna, zdi“ (tamtéž: 254).

Rovněž absence zvuků působí na Jordánovy emoce. Ticho spojuje se smutkem, postrádá hluk ulic, jako by se jeho vzdálením vzdalovala samotná Praha: „Nikdo tudy nešel, bylo prázdno kolem, ticho smutno, jen roury zvonily stékající vodou. – Lekl se té prázdnoty, zarazil jej ten smutek černých, oblezlých keřů, obrátil se a šel zase zpět do hluku, lomozu, řvaní kočárů a burácení narážejících kol“ (tamtéž: 245). Zvuky ulic mohou být naopak rušivé v situaci, kdy si Jordán přeje naslouchat sám sobě: „Stál a čekal od sebe odpověď, ale neslyšel nic, jen těžké, nákladní vozy burácely ulicí a valily se na širokých kolech k nádraží“ (tamtéž: 242). Hluk vně kontrastuje s tichem uvnitř. Chvillemi jako by dokonce vnější svět pozbyl významu: „Všechno, co slyšel, jako by neslyšel; byly to jen bolestné otřesy nervů, nic víc“ (tamtéž: 45).

Některé zvuky jsou zde zjevně zatíženy symbolicky. Metaforou falešného tónu lze např. vyjádřit duševní nesoulad postavy: „[V] Jordánovu duchu pojednou zazvonil podivný jakýsi zvuk špatně naladěné citery“ (tamtéž: 242). V samém závěru prózy tři údery zvonku symbolizují hranu a připomínají předzvěst zkázy tušenou již na počátku Jordánovy cesty do Prahy: „[V] uších jeho jako zlověstné nějaké znamení příšerně mu znělo temné bití nádražního zvonku, jehož srdce zazvonilo o kovová prsa a uhodilo poprvé – podruhé a – potřetí“ (tamtéž: 261).

2.2.1.3.2 Hmat

Hmatové vjemy se v textu objevují nejčastěji při vyjadřování protikladu zimy chudého bytu a tepla těžko dostupných hostinců: „Bylo chladno ve světnici, prázdno, smutno, teprve teď to cítil [...] kam ruku položil, bylo studeno, všude jako by sáhl na led“ (Mrštík 1969: 189). Chlad je spojován s materiální i duševní bídou, s osaměním. Teplo může být naopak znakem vášně, radosti: „[O]čekávání něčeho, proč nikdo neměl jména a co přece zářilo z těch rozpařených tváří, co dýchalo z rozohněných těch úst, co kypělo a třáslo se v planoucích těch očích [...]“ (tamtéž: 41). Vstupuje-li postava do vyhřáté místnosti, vnímáme pozitivní dojmy: „Přestoupili práh. Teplo dýchlo jim do tváře“ (tamtéž: 157); „A ty tváře se usmívaly, ruce sháněly jako mouchy do čel vlající vlasy, rozčileně se zarývaly do vyhřátých rukávníků [...]“ (tamtéž: 41). Rozpálené čelo může evokovat nadšení, rozrušení – zvláště patrné v kontrastu s ledovým klidem zimní krajiny či s chladnou plochou oken: „Hlavy srážely se k sobě, čela se dotýkala studeného skla“ (tamtéž: 48).

Vzájemné doteky postav představují často cosi nežádoucího. Jordán je nedůtklivý vůči slovům i vůči fyzickému kontaktu: „Jordán cítil, že mu Slezákova ruka sahá pod krk [...] Setřel tu ruku se sebe, jako se stírá odporný hmyz [...]“ (tamtéž: 56). Dotýká-li se jej žena, bývá Jordánova reakce popisována jako zvláštní směs pocitů: „Jako by se dusil v silném, opojném tom vzduchu ženského těla, ustoupil o krok zpět od těch těžce oddychujících, volně rozložených prsou“ (tamtéž: 135). Ženy jako by nad ním získávaly převahu: „Sama svým tělem tlačila jej k zavřeným dveřím“ (tamtéž: 136). Své milé Kláry se skutečně dotkne pouze dvakrát – když ji jedinkrát políbí a když se rozhněvá natolik, že se přestane ovládat: „Děvko sprostá, – zatřepal jí ve vzduchu a pozdě se pamatuje vypustil z rukou outlá její ramínka, – ve kterých zapísklo cosi jako smáčknutá loutka s vytlačenýma, strachem rozšířenýma očima“ (tamtéž: 214).

Hmatových dojmů lze využít rovněž v metaforických výrazech. Např. k vyjádření úzkosti a bezradnosti pomocí škrtící a stále se stahující obruče: „Ba tatáž síla života [...] rozevřela před ním ničivou svou náruč v podobě jen několika hubených číslic, ale ty stahovaly se kolem krku jako železný kruh, který nepovoloval, naopak každým dnem se zužoval [...]“ (tamtéž: 192).

2.2.1.3.3 Synestézie

Zabýváme-li se smysly, které dílo oslovuje, všimneme si četných výskytů synestézie, tedy směšování vjemů či vyvolání určitého smyslového vjemu jiným. Např. použije-li mluvčí slovní spojení „[s]yrové chladno tmy“ (Mrštík 1969: 245), spojuje hmatový vjem chladu s vizuálním vjemem tmy. Stejně tak je připojen hmatový vjem ke zrakovému ve slovech „[s]uchý sirnatý lesk“ (tamtéž: 6). Rovněž barvám a stínům jsou přisuzovány vlastnosti hmatových dojmů: „Už celé černé budovy vylezly z *mokré té běloby* tajícího sněhu a jenom mezi vikýři a v *tvrdých stínech* krylo se něco neposkvřené jeho barvy“ (tamtéž: 237, kurzíva HD). Některá synestetická spojení jsou již lexikalizovaná: „Pofukoval ostrý, noční vítr“ (tamtéž: 256); „Zavanul ostrý, břitký chlad podvečerního mrazu“ (tamtéž: 49).

Vysokou koncentraci synestézie zaznamenáváme ve scéně stmívání ve 22. kapitole. Zrakové vjemy zde evokují sluchové: „[A] nebe plálo ještě v tichém světle západu“ (tamtéž: 177); „[A] čekala, až nad hlavou se jí zjeví tichá záře hvězd“ (tamtéž). Nebo zrakové vjemy evokují hmatové: „Vzduch ztuhl rázem v tvrdé modré stíny“

(tamtéž); „Barvy uстыdly“ (tamtéž). Poněkud konvenční námět – západ slunce – poskytuje mluvčímu prostor pro barvitě vyjádření, pro obohacení textu nejen o synestézii, ale také o pestrá epiteta, personifikace a další tropy.¹⁶⁵

Na několika místech je sluchový vjem spojen s vizuálním, jako by každý zvuk byl obdařen barvou: „Z temna vlály tmavými tóny [...]“ (tamtéž: 179); „[T]emné dunění Vltavy“ (tamtéž: 54); „[Z]avládlo zas to prázdné bílé ticho spících niv“ (tamtéž: 46). Zvuk může také působit těžce (hmatový dojem) či vesele (což evokuje spíše náladu nežli smyslový dojem): „[R]ány hučivé, dunivé, těžké jak hluboké nárazy zvonů, a hned nato zas jiné, lehké a veselé jako idylický cinkot rolniček“ (tamtéž: 55).

2.2.1.4 Expresivita

Již výše jsme upozornili na expresivní vyjadřování mluvčího, které je pravděpodobně motivováno subjektivizací vyprávěcí perspektivy. Fokalizátorem, jehož pohled nás provází ve většině textu, je umírající postava stížená současnými. Na smrtelné posteli vzpomíná na svá mladická léta a především na svůj pobyt v Praze, jenž byl zakončen na nemocničním lůžku, odkud již postava nevstane. Tento narativní rámec poskytuje oporu pro expresivitu řečových aktů hojně protkávajících celé vyprávění. Můžeme jej vnímat jako opodstatnění expresivního výraziva v textu, anebo naopak můžeme považovat expresivní slovník za doklad hypotézy, že hlavní vyprávěcí linií románu je vzpomínání chorého člověka.

2.2.1.4.1 Chorá mysl

Postava Jordána je charakteristická sněním a přemýšlivostí. Ve chvílích, kdy jsou v textu zobrazovány jeho fantazie, se nejčastěji objevuje expresivita vyjadřování mluvčího. Někdy takovýmto výjevům předchází incipit: „Byl opilý pivem, opilý dojmy, opilý sebou, opilý vším“ (Mrštík 1969: 82); „Opojny ten ruch, váda, skřek, život stoupal mu k hlavě, tlačil ho na místa volnější, klidnější – prázdnější, kde by si zrak odpočal, sluch ochabl, vzkřísila se utlačená mysl“ (tamtéž: 108). Výjevy líčené se silným emotivním zabarvením jsou vždy prezentovány jako viděné, resp. vnímané Jordánem: „Obrazy rychle se před ním střídaly, čas letěl s úžasnou rychlostí. [...] domy, páry, zvuky, výkřiky, stromy, všechno nabylo v něm zvláštního jakéhosi vzezření, na všem, na dlažbě,

¹⁶⁵ Viz také kapitulu 2.2.1.2.1 Světlo.

ve vzduchu i na tvářích lidí lpěl divný, divný, žlutavý jakýsi třpyt“ (tamtéž: 206). Vnímání této postavy je specificky modifikované, její vidění objektů připomíná impresionistická vyobrazení – shluky barev, z nichž ojediněle vystupuje určitý tvar, snad i předmět nebo část postavy (čímž obraz získává na dynamice): „Zimničtě rozšířenýma očima hltal zrovna do sebe před ním rychle se měnící tvary“ (tamtéž: 243).

[N]a všem spočinul, všeho si všiml chvilkově napjatý jeho zrak, ale všechno viděl jaksi o sobě, v jednom řetěze za sebou, a ten jako by sebou ustavičně zmítal, stále měnil svoji tvářnost, různil svoji podobu – vlny jako by se přelívaly, hned vyvrhly na břeh ten nebo onen tvar, tu neb onu barvu, rachot, pískot, zvuk a všechno zase smícháno, zmateno převalovalo se tu před jeho zmatenou duší a už jen jako v mlhovém refrénu vracely se k němu tytéž výkřiky, tytéž záblesky, tytéž pohyby nohou i rukou [...] (tamtéž: 206–207).

Povšimněme si, že panoramatické výhledy na město z okna, jež jsme podrobně popsali výše, jsou ztvárněny převážně impresionisticky, zatímco pohyb postavy v ulicích města je podáván primárně expresivně: „[V]rhl se zas do těch zástupů veselých a zalitých proudem zlatého světla, do kterého domy vrhaly svůj modrý stín, proplítal se hučivými víry těl, které se kroutily, roztahovaly a zase spínaly jak články podrchaných řetězů [...]“ (tamtéž: 106). Běží-li ulicemi, je Jordán zmítán jakousi silou, je zahlcen dojmy, které se mu matou v hlavě v jeden veliký, vířivý chaos.

Bože, jaký to byl zmatek, jaký vír! Točil se v něm jako tříška vržená do víru, chtěl se zastavit a nemohl, chtěl vidět a neviděl, slyšet a neslyšel, dojmy se střídaly, hned rostly a hned zase hasly, ti lidé jako by vymizeli v ulicích, potáceli se v bizarních jakýchsi pohybech a skocích, všechno splývalo v chaos, bláznovství [...] (tamtéž: 207).

Mluví přímo chrlí jedno pojmenování za druhým v rychlém sledu, čímž navozuje pocit dynamičnosti, až závratné rychlosti, v níž se rozplývají detaily, a zůstává pouze určitý dojem. Pohyb postavy doprovází dynamické proměny okolí: „Stále v rychlejším a rychlejším, v prudším a mocnějším chvatu, jako by opravdu hnal útokem proti tomu kopci, který s dlouhou řadou domů vyrůstal do nebe, hnal se k Vinohradům [...]“ (tamtéž: 257).

Jordánův chorobný stav je někdy pouze naznačován drobnými zvláštnostmi v modifikaci vnímání: „Socha za sochou nořila se z dálky – živé postavy plazily se podél nich“ (tamtéž: 256), jindy je explicitně vyjadřován: „Vyhybal se vozům, utíkal před tramvaj, a přitom

stále se křičel, neustále s kýmsi zápasil sám v sobě [...] Neviděl, neslyšel, jen cosi jako rozbouřené vody hučelo kolem něho a uvnitř stále ten povyk, stále ten křik“ (tamtéž: 246). Okolní předměty dokonce provádějí groteskní kousky: „A pojednou, zcela neočekávaně světla se zamíchala na svých místech, vozy s rudými a modrými lucernami vyvrátily se i s dlažbou zkrivenou a mokrou nahoru, kočáry, domy, paláce, hrady i svatovítský dóm jako by se vypáčily ze svých základů [...]“ (tamtéž: 250). Vše se obrací vzhůru nohama, nebo se pohybuje tak rychle, že se jednotlivé předměty rozmazávají a mění se k nepoznání: „Pojednou se mu zmátly v očích všechny okolní předměty, dveře i s mosaznou klikou, strop i s červenou růžicí, okna, záclony – Praha“ (tamtéž: 237).

Výjimečně se i pohled shora (z okna) ztrácí v bizarních obrazech, připomínajících spíše přírodní scenérii plnou nepravidelností a nelogičnosti než lidmi vystavěné město:

[C]elý ten prales bizarních výstupků, vyesdlých arkýřů, staletých věží, gloriétů, bání a vížek vynikl nad šedé moře střech, které jak vlny stržené a rozptýlené na všechny strany hrbatily svoje hřbety a ohřívaly v slunci omšeny svůj prejz. Dům z domu jako by vyrůstal, dům nad domem trůnil, v dálce stály skoro na sobě a v sobě, spečené jako nakupené balvany stále výš a výše stavěly své příkré srázy; podobny skalám blýskaly nahotou svých stěn [...] (tamtéž: 140–141).

2.2.1.4.2 Hemžení lidstva

Expresivně se mluvčí vyjadřuje, kdykoli zmiňuje větší množství lidí, ať už se jedná o dav na ulici, nebo zástup na peróně. Shluk lidí bývá spojován s chaotickým pohybem, který zastrašuje a vzbuzuje negativní konotace: „[V]šude tentýž život, tentýž ruch, totéž proudění do sebe vrážejícího a vedle sebe plynoucího lidstva, které nechtělo mít konce a všude se sbíhalo jako k spiknutí“ (Mrštík 1969: 44). V očích fokalizující postavy splývá v jeden celek – živoucí, zmítající se, až přízračný: „[J]ak podivného vzezření nabyl celý ten hemživý, pestrobarevný rej lidí, když s celou svou nádherou a měnivou směsicí tónů padl zas do světlem přeplněných jeho zřítelnic!“ (tamtéž: 107).

Otázkou zůstává, zda je chaos a neorganizovaný pohyb lidstvu vlastní, anebo mu jej přisuzuje vnímající postava: „[F]renetický, chorobný jakýsi ruch a chvat sebou zmítajícího lidstva, jehož proudy se rozlévaly, jak vlny narážely o kamenné zdi budovy a zase se vracely zpět až k svítivým hadicím zkrivených i rovně natažených kolejí“ (tamtéž: 40–41). Vzhledem k Jordánovu pokřivenému vnímání, jež jsme rozebrali výše, se přikláníme k modifikaci vnímaného objektu chorobným stavem mysli vnímatele.

Lidé mu, spíše nežli osoby, evokují hmyz: „[H]leděl před sebe na hemžící se roje lidstva“ (tamtéž: 42), anebo přírodní živly: „[R]ozličné, stále divočejší, stále ještě rostoucí vrstvy lidstva, do jejichž vln padaly“ (tamtéž: 41).

Pohybuje-li se Jordán ulicemi města, vnímá lidi jako překážku, cosi odlidštěného: „[P]rosmýkl se sraženými řadami o sebe se troucího množství, které z dálky činilo dojem bizarního zmatku mask [...]“ (tamtéž: 247), nebo dokonce odporného: „[V]šechny ty veselé a povykující vrstvy lidu v duši jeho zanechávaly dojem odporu a hnusu“ (tamtéž: 249). Lidské postavy pozbývají svých tvarů, až se zcela rozplývají: „V ovzduší těch krásných scén mizeli před ním lidé, jejich lesk i kal; celý ten překotný boj navzájem se křížících a ve všem si překázejících žádostí a vášní splýval tu před ním v jeden jediný stále se měnící, ale věčně týž a týž ropot města [...]“ (tamtéž: 119).

Namísto pohybujících se postav vnímá Jordán především pohyb samotný: „Než sotva se dotkl dlažby, živé proudění lidstva, které jako by se toulalo ze světla do stínu a ze stínu v záři po obou stranách ulice visících lamp – rázem ho přivedlo na jiné dojmy, měnivé, tékavé jako ty tečky rozházených lidí přecházejících sem a tam“ (tamtéž: 180). Nevšímá si lidskosti ostatních osob, redukuje je na pouhé nosiče věcí: „Skvostné defilé všech možných vyznání a kast, živá, ve výkladních skříních jak v zrcadle se zhlížející výstava drahocenných těl a po zemi se vlekoucích látek, pestrá směs mužských i ženských rouch, prosycená parfémy teplých alkoven i čpavým puchem cigaret“ (tamtéž: 107). Už tímto způsobem pohledu se od zbytku lidstva distancuje.

2.2.1.5 Romantika hrůzy

Škála způsobů vyjadřování mluvího textu je velmi široká, kromě impresionistických a expresivních zahrnuje rovněž aspekty romantické. Čeho si nelze nevšimnout, jsou prvky romantiky hrůzy – např. hřbitovní tematika: „Vzduchem táhl ostrý vítr, zdvihal z mostu prach a z prázdna sochy jako černé mrtvoly vyvstávaly po obou stranách mostu. Jordán se ohlédl za sebe a chvatem, jako by ze hřbitova utíkal, běžel na Křižovnické náměstí“ (Mrštík 1969: 57).

Romantický je Jordánův pohled na Prahu, avšak nejen ve smyslu milostném. Vnímá ji sice jako objekt milostné touhy¹⁶⁶, ale některé její obrazy využívají kontrast krásy a děsu. Podobu milenky střídá podoba mrtvoly: „Mrtvo, pusto, smutno bylo na těch místech,

¹⁶⁶ Viz kapitolu 2.2.4.3 Antropomorfizace.

kde jako na břehu rozlitého moře v mlhách nebylo vidět nic, jenom ty těžké, kalné kusy dýmu, topící se v příboji mlh – roztřepených, šedých jako rubáš kryjící nahotu své mrtvoly“ (tamtéž: 176). Určité scény jsou přitažlivě fascinující a zároveň odstrašující: „Byly hrůzné a krásné zároveň ohnivé ty spousty západu, ve kterém všechno tonulo a jehož odlesk nesl v sobě i dým“ (tamtéž: 178).

Jedná se sice o deziluzivní román, ovšem zmíněná metaforika nepřipomíná naturalistické ani kriticky realistické vyjadřování, mnohem více připomíná romantickou poetiku. Např. je-li Praha zobrazena jako místo zániku – pohřebiště či spáleniště:

A Praha vypadala v tu chvíli jak ohromné černé spáleniště zahalené nocí, kde jen živý ještě popel doutnal a živen větrem v rozptýlených jiskrách svítil z temných propastí – odevšad jenom ty jiskry bylo vidět a hvězdy visící v ohromné klenbě nebes – a víc nic – jen zblízka prosvítaly kusy ozářených zdí. Jinak všude tma a tma a smutná, vlhká čern (tamtéž: 179).

Metafora pustiny s jediným živým tvorem – černým havranem vylétajícím z mlžného oparu halícího celé město – se zdá být přímo opakem rušného života v ulicích, jímž se Praha vyznačuje v jiných pasážích textu. Evokuje určitou majestátnost, snad vznešenost, jež je ovšem záhy popřena a odsunuta do minulosti:

Hrůzný a krásný pohled zároveň s jedinou tou černou dekorací z mlhy letícího ptáka, který zdoluhavým, úmorným letem táhl přímo nad městem, a již i ten jako by si cestu razil víc mlhami než vzduchem, umdlával v letu, dlouho a těžce letěl přes celý obraz nakupených chmur... Nebylo Prahy víc. To snad havran letěl nad pohřebištěm kdysi tak popšné a slavné její podoby (tamtéž: 176–177).

2.2.2 Cesty

V celém textu, v průběhu celého sujetu, je budován kontrast velkoměsta a menšího města. Není čtenáři jednoduše představen, nýbrž je konstruován postupně – nejprve v neprospěch Prahy: „Přišla mně draho ta Praha!“ trpce si pomyslí Jordán [...]“ (Mrštík 1969: 12). Ve vzpomínkách hlavní postavy, které tvoří nejdelší část textu, je naopak Praha ctěna jako vrchol možností člověka (českého studenta), jako místo oplývající krásou, vznešeností, velkolepostí: „[S]nad posud nikdo neodolal kouzlu těch obrazů a rád se jimi obírá a ku Praze se obrací, jako by tam bylo jejich sídlo a mimo ni nebylo světějšího místa na světě...“ (tamtéž: 30).

Hlavní postava románu se pohybuje mezi dvěma místy – (oslavovanou, či proklínanou) Prahou a (opovrhovaným Brnem). Každá cesta mezi nimi představuje významnou událost, a proto bychom jim nyní rádi věnovali náležitou pozornost.

2.2.2.1 Z Moravy

Hlavní postava je silně determinována prostředím, ze kterého pochází. A to jednak prostředím geografickým, jednak sociálním. Jordán se identifikuje jako Moravan: „Tož, tož, tož – – vy jste Moravan, pravda?“ „Když jsem z Brna, pak jsem také Moravan.“ (Mrštík 1969: 111). Nepocituje ovšem žádnou zvláštní blízkost k lidem ze stejné oblasti (což lze vysvětlit i tím, že obecně nepocituje blízkost k lidem mimo svou rodinu – nemá přátele a nestojí o ně). Při prvním seznámení s pražskou dívkou zahajuje konverzaci otázkou: „Jen bych rád věděl, nebyla-li jste někdy v Brně“ (tamtéž: 110). Sám svůj původ tematizuje, nestydí se za něj, ale prahne po životě na jiném místě, touží po Praze. Pravděpodobně pro jeho touhu neexistuje opodstatnění geografické, pouze idealistické – Praha je mu více symbolem lepšího života nežli krásným městem o sobě.¹⁶⁷

2.2.2.1.1 První (triumfální) cesta

Jordán podniká celkem dvě cesty do Prahy: první je slavnostní, druhá osamělá. Obě jsou zatíženy smutkem – poprvé Jordána trápí myšlenka, že utíká z domu bez vědomí rodičů, podruhé jej tísní nejistota z nastávajících změn a předtucha neblahého konce.

Na svou první návštěvu vyjíždí s divadelním vlakem plným spolužáků a krajanů, vlak je vyzdoben, všichni jsou vyšňořeni, všeobecně panuje bujně veselí: „Byla to triumfální cesta do Prahy“ (Mrštík 1969: 44). Ovšem Jordán se podle svého zvyku distancuje od ostatních i od jejich radosti: „[P]oložil se zas do koutku vagónu; nevšímal si veselí, které proudilo po celém vlaku“ (tamtéž: 38). Sám se považuje spíše za svědka dění než za jeho aktéra: „[J]akoby neznámou silou odříznut, oddělen byl ode všech, odcizen všemu, co žilo a vřelo v pozdviženém tom množství; byl pouhým svědkem celého toho divadla a nic víc“ (tamtéž: 45).

Vyjadřování mluvčího ve scénách vítání Moravanů získává na expresivitě: „Vlak se ještě nezastavil, a živá ta hradba zapotácela sebou kupředu i nazad, a jako by nevíkala,

¹⁶⁷ Viz kapitolu 2.2.4.4 Objekt touhy (Santa Lucia).

ale přepadala vlak, trhala dvířka z hladkých jeho boků, vzpínala se vzhůru a divě sájala vnitřnosti jeho ven“ (tamtéž: 41). Osoby jsou odlidštěny, zobrazeny jako masa těl. Pohyby vlaku jsou popisovány dynamicky – buďto letí, anebo se vleče a plazí: „Choceňské nádraží letělo rychle vstříc. Už zdaleka bylo vidět přeplněný perón, jak zavalen lidstvem, vykrášen krví sokolských košilek pestřil se na slunci a čekal v mávání šátků a kývání ramen, až černá Urania říčící z dálky dovleče své tělo k nádraží“ (tamtéž: 40). Kolektivní nadšení je plné očekávání nepojmenovatelných zážitků:

Nikdo neslyšel, nikdo neposlouchal, všechno, celý perón, celý vlak, celé to prostranství zastavěné lidstvem a vozy trvalo v sladkém očekávání něčeho, proč nikdo neměl jména a co přece zářilo z těch rozpařených tváří, co dýchalo z rozohněných těch úst, co kypělo a trásl se v planoucích těch očích [...] (tamtéž: 41).

Praha představuje vytyčený cíl, ačkoli není explicitně vyjádřeno, co přesně od ní Moravané očekávají. Jméno „Praha“ s sebou nese patos národní hrdosti. Je spojováno se slavnými pamětihodnostmi a s českými pověstmi, ale přesto výprava studentů za kulturou připomíná ze všeho nejvíce bouřlivou pitku.

Jordánova touha po Praze je naproti tomu velmi osobní, tajnůstkářská, úzkostlivě střezaná. Jeho uzavřenost působí na pozadí burácejícího nadšení davu nepatřičně: „Jordán setřel jeho ruku dolů, jak se stírá prach, a položil se zas do koutku vagónu; nevšiml si veselí, které proudilo po celém vlaku“ (Mrštík 1969: 38). Poprvé v životě se dostává do blízkosti míst, o nichž jen snil, avšak realita jej zklamává svou všedností.¹⁶⁸

Také Jordán zavadil okem o lipanskou mohylu, ale nebyl to ani zdaleka ten krásný pocit prsou, který v něm budila kdysi jména památných měst [...] jaké to byly dojmy, představy, vzpomínky na minulé věky při zvuku těch starodávných jmen! A dnes jel kolem nich a nic zvláštního na nich neviděl (tamtéž: 47).

Mluvčí nás upozorňuje, že je vidění postavy modifikováno: „[V]šechny určité rysy roztékaly se před ním v špinavý, odleskem sněhu prostoupený kal“ (tamtéž: 45). Jordánova zatrpklost se promítá do jeho vnímání okolí. Jeho vyhraněný individualismus se projevuje v transformaci ostatních lidských bytostí v neprostupné hradby či děsivě se vzpínající vlny: „Ale to nebylo už jen nádraží, to byl celý snad Kolín ležící tu táborem s nekonečnými, tu mírnějšími, tu příkřejšími svahy vln, které se převalovaly a v hrozivém

¹⁶⁸ Stejně zklamání zažívá při setkáních s Klárou. Její vidinu – ideál – miluje více než dívku samotnou.

jakémsi vzezření se tlačily k volnému prostranství v písku rozestřených kolejí“ (tamtéž: 44).

Vizuální vjemy doprovázejí také sluchové. Ve vlaku zaznívají postupně dvě písně: nejprve *Moravo, Moravo*, posléze *Kde domov můj*. Obě dvě vyjadřují patriotismus. Prostřednictvím první z nich potvrzují Moravané sounáležitost s místem svého původu. Druhou se hlásí k češtví, k celku národa. Na konci cesty oslavné písně střídá téměř posvátné ticho: „A ve vagóně pojednou bylo ticho, mrtvo jako v kostele [...] Všichni na špičkách čekali Prahu“ (tamtéž: 48).

2.2.2.1.2 Brno vs. Praha

Jordán si nijak neváží města, ve kterém žije. Ačkoli je Brno rovněž velkým městem, jehož ulice jsou také zaplněny lidmi a kočáry, v Jordánových očích představuje přímo kontrast ke krásné živoucí Praze: „Čím bylo teď Brno proti nádheře a lesku elegantních Příkopů!“ (Mrštík 1969: 50). Po prvním seznámení s podobou Prahy se jeho opovržení Brnem ještě prohlubuje: „Když se Jordán po třech dnech vrátil do Brna, jaky [sic!] by přišel do vsi. Jak bylo malé to Brno, směšné chodníky – nizounké domy!“ (tamtéž: 50). Praha se mu zdá jediným možným místem k životu.

Zde kolem něho chodili také lidé, po ulicích šuměl tentýž život velkých měst, hrčely kočáry, zvonila tramvaj, zvony slavily i zde svou podvečerní chvíli, měsíc zrovna tak mile se usmíval z nadoblačných výšin jako nad Prahou, ale jak zcela jiný život bouřil tam, jak zcela jinak zněly mu tamty hlasy, svítil tamtěk zrak! (tamtéž: 66).

Život v Brně bují zrovna tak jako jinde, avšak Jordán jej ignoruje. V parku zaspí jeho přehlídka: „[V]šechn elegantní i chudý svět Brna pestrým věncem vinul se kolem lavičky, a Jordán posud spal [...]“ (tamtéž: 68). Zatímco před ním defilují lidé nejružnějšího věku a postavení, lidé nejružnějších tříd, Jordán sní, ztrácí se ve svých představách. Tato scéna představuje paralelu k celému jeho nešťastnému životu: žije iluzi, zatímco realitu co nejvíce přehlíží. Vysněná podoba vzdálené metropole je mu bližší než jeho rodné město.

[T]o všechno v plné, neustále se měnící a stále nové a nové, ne-li nádhernější podobě viděl Jordán i v Brně, ale zde zdálo se mu všechno jaksi jiné, všechno jaksi světlejší, módnější, čistší, davy hustší, boky tenčí, ulice širší, domy vyšší, kostely, paláce mohutnější, nebe velebnější, svět daleko krásnější a všechno jaksi bližší, známější,

jako by to nebyla ani Praha, ale město, kde se narodil, kde žil, kde bydlel po celý svůj věk (tamtéž: 108).

Na jediném místě v textu se objevuje líčení pohledu na brněnskou krajinu rovnocenné s četnými líčeními pražského panoramatu: „Jordána bavit chvíli pohled na slunné to panoráma v záři rozlitého údolí, chvíli jej poutal živý rej barev, které na vodách svých roznášel tichý proud [...]“ (tamtéž: 70). Jordánův chvilkový pohled na přírodu v okolí Brna vyústí v úvahy o dosavadním životě zde a o nejasné budoucnosti: „[M]ysl jeho celá točila se zas v zmateném tom kruhu roztržštěných plánů a marných nadějí“ (tamtéž: 71). Nijak na tomto místě nelpí ani se s ním dojatě neloučí, stále se zaměstnává představami ideální krajiny v pražské kotlině.

I Jordánovi rodiče, ačkoli dlouho nesouhlasí s jeho přesídlením, sdílejí jeho názor na neuspokojivost prostředí Brna: „[T]ím škaredým začouzeným Brnem. Buď rád, že jsi v Praze. Každý druhý z nás co by za to dal!?“ (tamtéž: 12). Bláhově věří, že si syn polepšil, avšak opak je pravdou. Dopisy z domova představují prostředek zobrazení ironického kontrastu naivních představ se skutečností. Jejich čtení je doprovázeno Jordánovými sebeironickými poznámkami nebo bláznivým smíchem.

2.2.2.1.3 Škola

Na brněnském gymnáziu strávil Jordán svá školní léta, na něž vzpomíná v nejčernějších barvách. Doba strávená ve školní lavici jej zásadně ovlivnila, formovala jeho osobnost. Z jeho povahových rysů převládá vzdor: „Žil v přímém odporu se vším, co na ústavě viděl kolem sebe“ (Mrštík 1969: 21). Prostřednictvím několika výjevů z průběhu studia je Jordán nepřímě charakterizován jako inteligentní a zároveň pasivní, až pasivně agresivní. Jeho zpočátku pouze tušená nechuť k přísnému systému, jenž hodnotí více memorování a poslušnost nežli logické uvažování, se postupem času dostává na povrch: „[H]ranatá jeho lebka už přímo a bezohledně čelila všemu, co zapáchalo mrtvou formou, prachem a strojeností školní kasárny“ (tamtéž: 61). Škola je popisována prostřednictvím metafory kasáren či kasemat: „Zde poprvé nahlédl pod roušku světa, třeba se mu jevil posud jen pod formou kamenného a víc kasárnám než učilišti podobného stavení, kde trnulo všechno strachem a úzkostí [...]“ (tamtéž: 20). Kriticky je upozorňováno na to, že vyučující s panujícími poměry souhlasí. Dokonce se přímo vyjadřují o studentech jako o vojácích, kteří musí poslouchat, zda ovšem také myslí, již nestojí za pozornost: „„Student je jako voják,“ pravil nakonec, „neposlechne-li, pryč s ním. Je jako prašivá

ovce, která nakazí celé stádo“ (tamtéž: 61). Jordán pro sebe odpovídá: „Student není žádný voják. Student je student, nic více a nic méně, a basta“ (tamtéž: 61). Polemizuje se zavedeným systémem, ale nezmůže se na víc než tichý na vzdor. Sedává „nedbale v lavici složený“ (tamtéž: 58). Je „[v]e škole otloukaný, odstrkovaný po osm let do zadních lavic“ (tamtéž: 35). Pozice vzadu znamená z hlediska kognitivní vědy negativní postavení – upozadění, potlačení důležitosti a v tomto případě také osamocení a distanci.

V případě odsouzení zkosnatělého školního systému se nejedná pouze o subjektivní hodnocení postavy, rovněž vypravěčův pohled je velmi kritický a používá stejné metaforické vyjadřování: „Poměr čistě vojenský – aparát, který ovládá kteroukoliv kancelář“ (tamtéž: 21). Kromě vojáků jsou dále studenti přirovnáváni ke cvičeným zvířatům: „[J]ako v cirku kůň, který stokrát už oběhl svou vyměřenou, jednotvárnou jízdni dráhu a stále ještě nad sebou tuší bič, palčivé šlehnutí knuty při sebemenší odchylce chybného kroku“ (tamtéž: 26).

Po složení maturitní zkoušky opouští Jordán nenáviděný ústav, jako by se osvobozoval od těžkého břemene nesmyslných povinností: „Konečně stříšl ze sebe galejní ty okovy ponižující kázně, byl volný, lehký, mladý, silný [...]“ (tamtéž: 28). Spolu se školou opouští i své spolužáky, jež nevnímá jako přátele, jako individuality, ale spíše jako součást prostředí. Dobrovolně se od nich distancuje: „Jednou z ústavu ven, bouchl za sebou dveřmi a zpřetrhal všechny provazy zvyku a slušnosti, které jej vázaly posud ke škamnám. Ať se tam radují, ať se tam líbají, ať si tam komu chtějí pijou na zdraví, co je mu už do nich!“ (tamtéž: 70). S odstupem času se však i do Jordánova zatvrzelého srdce vkrádá nostalgie, čímž se celý náhled na věc relativizuje: „Ve stínu toho smutku ani ty dřevěné lavice ve škole nezdály se mu tak tvrdé, holé zdi tak protivné, život v nich tak zlý [...]“ (tamtéž: 28).

Vyprávění o negativních zážitcích z gymnázia je proloženo dvěma příhodami – s jedním laskavým profesorem a se soucitným inspektorem. Pouze ti dva dokáží ocenit Jordánovy znalosti a především jeho způsob uvažování. Zkoušející inspektor na něj hledí přímo zasněně (jeho zamyšlení se podobá Jordánovým stavům odpoutání se od skutečnosti): „[O]bjevilo se pojednou tolik měkké hloubky, tolik vážnosti a síly, tolik snivosti a marné touhy po něčem, co tékalo tu mezi ním a Jordánem [...] roztálo v tichém blouznění a snu“ (tamtéž: 63). Rovněž profesor dějepisu je Jordánem zaujat, dokonce sestupuje na jeho úroveň, aby jej pochválil: „Usmál se, sestoupil z katedry, přistoupil k Jordánovi, položil

mu ruku na hlavu a hladil ji“ (tamtéž: 23). Stejně jako kontrastují při líčení Prahy podoba krásy a mrtvolné ošklivosti, jsou i tyto scény výjimečného pochopení a přízně dány do kontrastu k nepochopení a výsměchu: „Výborně?!“ ptal se, a švihnuv Jordána přes přivřené, úkosem na pokaňhanou lavici hledící oči, dal se do hlasitého smíchu“ (tamtéž: 24).

2.2.2.2 Do Prahy

Jordánova touha po Praze je nakonec vyslyšena. Podaří se mu utéci před děsivou vidinou kariéry kněze a dostane se mu možnosti začít nový život podle vlastních představ: „[V]ýhledy do nedaleké budoucnosti, z které proti němu stály jenom dva možné východy: buď železem pobitá, jako do kláštera vedoucí vrata semináře, anebo druhá a snad poslední jeho cesta do Prahy“ (Mrštík 1969: 73). Za vydatné pomoci rodiny a nově nabytého přítele Hégra odjíždí do vysněného města, kde stráví přibližně tři měsíce. Poznává nové prostředí, jímž je nejprve okouzlen, posléze ovšem zdeptán, a strádá jak duševně, tak fyzicky.

2.2.2.2.1 Druhá (poslední) cesta

Do Prahy není Jordán veden rozumem, ale citem: „Na cestu nevedlo jej ani tentokrát nic určitého, pevného. Byla to stále ta neklidná tucha něčeho, co ukryto bylo ve snách“ (Mrštík 1969: 89). Jelikož je postavou velmi emotivní, jeho chování působí impulzivně, až lehkomyšlně (např. výběr studijního oboru se zdá být čistě náhodným).

Před samotnou cestou i v jejím průběhu přichází několikeré varování. Nejprve z úst rodičů: „Má starost [...] že se tam v té Praze ztratíš“ (tamtéž: 86). Objevují se symbolické předzvěsti smrti: „Ostatní stáli stranou jako při pohřbu“ (tamtéž: 90). Truchlivost scény loučení může konotovat konec jedné životní etapy, a sice mládí, popř. dětství. Poprvé se odpoutává od rodičů, sedí „schoulen v koutku jako rozmazlené dítě“ (tamtéž: 93). Ovšem výstavba sujetu, na jehož samém počátku je Jordán uveden jako smrtelně nemocný, nás vede spíše cestou chápání loučení jako definitivního, zračícího nevyhnutelnost zániku. V samém závěru románu se opět objevuje vzpomínka na odjezd z Brna, vzpomínka symbolizující příchod smrti: „[T]enkrát, když v pokřiku konduktérů kola se pod ním pohnula a v uších jeho jako zlověstné nějaké znamení příšerně mu znělo temné bití nádražního zvonku, jehož srdce zazvonilo o kovová prsa a uhodilo poprvé – podruhé a – potřetí“ (tamtéž: 261). Tato hrana odzvoněná nádražním

zvonkem se ovšem ozývá ve vzpomínkách umírajícího a čtenáři jsou ponecháni na pochybách, zda ji jako „zlověstné znamení“ vnímala postava již tenkrát, anebo do ní význam zpětně projektuje.

Jakmile je rozhodnuto, že cestu do Prahy skutečně podnikne, Jordán začíná mít první pochybnosti: „Všechn vniterný jeho žár, všechna ta radost, všechno dosavadní nadšení nad blízkým shledáním se s Prahou pojednou jako by vyhaslo a mysl jeho jasněji než jindy stavěla si před oči otázku: Proč vlastně do Prahy jede?“ (tamtéž: 92). Okamžiky zamýšlení ovšem zdaleka nedosahují počtu okamžiků snění. Vážné otázky často zůstávají nezodpovězeny, Jordán se více zabývá svým citem. Jeho vnitřní pochybnosti a smutek se projevují i fyzicky: „Když vyjeli z Adamova, Jordánem trhla pojednou zima“ (tamtéž: 93).

V rozhovoru s medikem Hégre formuluje Jordán své myšlenky o poznání jasněji a utvrzuje se ve svém stanovisku – ve svém úmyslu žít v Praze – o to více, oč jej Hégr zrazuje: „Vy jste student, já jsem student, vy do Prahy teprve jedete, já už tam byl [...] Vemte tady tu svou tašku, seberte se, vystupte v nejbližší stanici ven, prchněte nazpět do Brna“ (tamtéž: 94). Jordán trvá na svém: „[...] ,já jsem rád, že jedu,‘ a zavrtěl sebou rozmarně na svém místě, z kterého by se už nebyl dal vyhnat žádnou mocí na světě“ (tamtéž: 94). Nevěří cizí zkušenosti: „Špatně mně radíte, když hned na prvním kroku mne zrazujete od Prahy“ (tamtéž: 95). Domnívá se, že jeho osud bude jiný, neboť jeho osobnost je jiná: „A já sám nevím ani jak, ale já to cítím, že Praze křivdíte: svádíte na ni, čím jste vinen snad sám [...]“ (tamtéž: 97). Odvolává se především na cit, i když se snaží logicky argumentovat a své pocity obhájit: „[I] když nemá člověk před sebou žádného určitého cíle, že aspoň kapku všeho toho nosí v sobě, že cítí v sobě duši všeho toho, co jej vede do Prahy [...]“ (tamtéž: 98).

Hégrovy promluvy jsou zpravidla pronášeny skepticky, tónem člověka, který se považuje za moudřejšího, což mu dovoluje cynicky se vysmívat: „[Z]hořknou každému v ústech ta slova národní život, národní práce, národní ideál, zrovna tak jako národní káva, národní mýdlo, národní hnůj“ (tamtéž: 99). Rozporuje vše, co si Jordán o Praze vysnil. Snaží se jej varovat: „[P]očkejte, až přijdete do té kutě, které teď říkáte Praha [...] Zatočí s vámi někdy ta Praha, že se vám celá obrátí horem nohama a vy s ní,‘ [...]“ (tamtéž: 97). Posměšně i vážně kritizuje idealistické vidění Prahy: „Ale nyní, jako by Praha byla továrna na génie, každý tam nese to svoje nejlepší, své srdce, hlavu, nervy, krev, a domů se vracejí mrzáci“ (tamtéž: 99).

Podobně jako jeho vlastní rodina se i Hégr rozhodne přes veškerý nesouhlas a odrazování Jordánovi pomoci. Vezme jej k sobě do bytu, čímž jej alespoň zpočátku ušetří útrap a strádání. S ranním sluncem vjíždí Jordán do Prahy, svítání symbolicky provází nový začátek, plný očekávání a naděje. Cesta je zakončena uvedením Jordánovy nové adresy: „Na Smetanku!“ prohodil Hégr, podáváje sluhovi tašku, a vedl Jordána z nádraží do Prahy“ (tamtéž: 101). Právě na Smetance stráví Jordán značnou část svého pražského pobytu, sedě jako přikován k oknu den co den pozoruje svou lásku – Prahu.

2.2.2.2.2 Pokoj

Jordánův pobyt v Praze by bylo možné rozdělit podle místa do dvou oblastí – pobyt uvnitř a pobyt venku.¹⁶⁹ Místnosti (vnitřní prostory) zahrnují nemocnici, kavárny, navštěvované byty a pronajatý pokoj. Ve svém pokoji tráví nejvíce času, avšak místnost sama je popisována pouze střídmě: „Světnice vysoká, studená, ale příjemná“ (Mrštík 1969: 102). Vyskytuje-li se Jordán doma, pak ve většině případů proto, aby pozoroval krajinu za oknem. Pověštinou je zde sám, a ačkoli se úmyslně straní lidí, pociťuje osamělost: „A usedavé vzlyky se rozléhaly v prázdné světnici a slyšely je zase jen ty čtyry holé stěny, viděla jej zase jen ta ohromná, příšerně v prázdnu stojící Praha! – Byl sám doma, Hégrovo lůžko prázdné – bílé svítilo proti světlu měsíční záře“ (tamtéž: 259).

Jordán se v pronajatém pokoji necítí jako doma, nemá k němu příliš osobní vztah, což je zřejmé z mnohých negativně hodnotících vyjádření – ačkoli je místnost zprvu hodnocena jako „příjemná“, čiší z ní chlad, stěny jsou holé, po podlaze se válejí pohozené boty: „Bylo hrozné na něho podívání, když ležel na posteli pod nataženou houní, která mu nyní nahrazovala velkou peřinu. Viděly ho v ní jenom ty čtyry nahé stěny a ohromná okna, kterými čišela zima“ (tamtéž: 203–204).

Proč se zde tedy Jordán zdržuje tak často? Důvodem je výhled z okna, k němuž se upíná a jímž žíví svou fantazii. Hégr prohlašuje: „Mám krásný pokoj v nejelegantnější části Vinohrad [...] Z oken mám překrásnou vyhlídku na Prahu“ (tamtéž: 101), aniž by věděl, jak důležitá bude tato vyhlídka po zbytek Jordánova života. Sám se o krásu výhledu nestará, vnímá ji pouze jednou, právě ve chvíli, když o ni již jeho nemocný a zdeptaný spolubydlící ztrácí zájem.¹⁷⁰ Nejvíce působí tato změna pohledu obou postav jako ironie,

¹⁶⁹ Přičemž fyzický pobyt uvnitř v pokoji zpravidla doprovází duševní nepřítomnost. Jordánova mysl se potuluje po okolí, nebo přesněji po vysněné Praze, namísto aby vnímala bídu přítomného okamžiku.

¹⁷⁰ Viz kapitolu 2.2.3.2 Hégrova Praha.

ale může se také jednat o prostředek opodstatnění posledního barvitého líčení Prahy – Jordán umírá, proto jeho úlohu pozorovatele přebírá někdo jiný.

Loučení s bytem na Smetance probíhá tiše – Jordán je doprovázen Hégrem a odvážen do nemocnice. Tváří se plaše, zamlkle a rezignovaně:

A už navždy zmizel z výšin vinohradských pahorků, kde si před třemi měsíci najal se soudruhem byt, kde sedal dlouho do noci sám a sám [...] Němý jako stěna, tichý jako stín vytratil se z nádherného toho domu, jako by ho nikdy ani nebylo a jako by tam nebyl nikdy ani patřil (tamtéž: 260).

Honosný dům – metafora lepší společnosti – jej nikdy nepřijal, pouze jeho přítomnost dočasně toleroval. Stojí nepoznamenán Jordánovou přítomností ani jeho odchodem. Nejsou do něj projektovány žádné emoce, ačkoli byl svědkem Jordánova marného toužení, drobných radostí i jeho utrpení.

2.2.2.2.3 Nedostupný prostor

Určitá skupina míst je pro Jordána nedostupná. Jedná se o zábavní podniky, jako jsou divadla, varieté či kavárny, a také o byty měšťanů: „Soukromý život, v rodinách, toho ani tu nepoznáte. Dveře jsou před vámi zavřeny“ (Mrštík 1969: 99). Důvodem jejich nepřístupnosti je Jordánův sociální status spojený s nedostatkem financí. Má-li pro jednou dostatek peněz, zažívá ojedinělou zkušenost – zavítá do hospody, baví se se sklepníci a užívá si jejich přízeň.¹⁷¹ Ta ovšem záhy spolu s penězi opět mizí: „[T]loukl sebou v kleci sevřených číslic, do kterých zavřen byl nynější jeho život. Po několikadenním vzletu byl chycen zas – zavřen, jen mřížemi se díval na širý boží svět“ (tamtéž: 172). Jordán znovu zažívá pocity vydědění: „Až úzko mu bylo někdy, když se tak zastavil v chůzi a oknem se díval do osvětlených kaváren a nádherných restaurací, kde v kouři a světle při koncertu se bavily k sobě nakloněné a jako na sebe složené hlavy“ (tamtéž: 124).

Jordánův chudý život kontrastuje s životem zaopatřené Kláry. Jordán právě jejich rozdílnému společenskému postavení připisuje nemožnost vzájemného hlubšího porozumění: „„Já nevyrostl z toho světa a vy neznáte zase ten můj““ (tamtéž: 144). Avšak z charakteristik obou postav je zřejmé, že jsou i velmi povahově odlišní, navíc každý očekává od života něco jiného a něco jiného si přeje. Jordán s útrpností

¹⁷¹ Viz kapitolu 2.2.4.4.1 Vábení špinavých lokálů.

prohlašuje: „Mne nechte tam, kde jsem, tady je mně taky dobře!“ (tamtéž: 202) a Klára nechápe, že se jeho volba zakládá především na bolestném vědomí sociální nerovnosti. Tvrdohlavě, sebestředně odpovídá: „[...] já na vašem místě bych si zas přála být na zábavě, kde jsem já, a vám je to lhostejné“ (tamtéž: 203).

Půvab nedostupných míst zažívá Jordán pouze ve snu nebo ve snění podníceném cizím vyprávěním:

Jordánovi stačilo nemnoho a před očima vyrůstal mu celý ten zářivý svět bohatství a krásy, všechna ta sněhobílá ramena obrážející se v příkrém světle divadelních pater, všechny ty účesy, ozdoby, vlající sukně, viděl celou tu výstavu plesu a nádhery, v které tonula pro něho neviditelná a jenom jím tušená rozmařilá Praha (tamtéž: 123).

Při poslechu historek z rozmařilého studentského života prožívá protichůdné pocity: „Hégr ani netušil, že svými vtipy bouří v jeho duši lásku k tomu světu a nenávisť zároveň“ (tamtéž: 124). Závidí jiným možnosti, které sám nemá, cítí neodolatelnou přitažlivost k místům, na němž, jak dobře ví, nesmí znovu vkročit. Tento vnitřní boj eskaluje ve scéně, kdy se rozhodne zajít do hospody a odejít bez placení: „[U]vnitř v jeho duši rvala se radost s něčím, co se bál nazvat jménem“ (tamtéž: 245).

Do měšťanských bytů je mu dovoleno nahlédnout pouze, přichází-li prosit o práci. V takových okamžicích je kladen důraz na popis přepychových místností: „Jaká nádhera, jaké bohatství leželo tu kolem něho! Kam noha vkročila, všude koberce těžké, tlusté dusily krok, kam oči pohlédly, všude se ve světle jiskřilo sklo [...] co přepychu, bohatství, peněz složeno tu bylo v několika těch kouscích nábytku a tret!“ (tamtéž: 135).

Po několika měsících neúspěšného živoření začíná Prahu samotnou vnímat jako nedostupnou. Stává se pro něj jednak nedosažitelným objektem touhy, jednak nepřístupným prostorem: „Když před závěrkou účtu poslední desetník vyhodil domovníkovi, zdálo se mu hned, jako by zavíral za sebou Prahu“ (tamtéž: 173). Snivé pohledy z okna získávají hořký nádech – těší, ale zároveň trýzní: „[V] sentimentálním jakémsi blouznění po Praze živé, které se nyní omezit musilo zas na zamyšlené pohledy do Prahy mrtvé, staré, jak ji rozloženou viděl před svými okny“ (tamtéž: 173).¹⁷²

Zklamání nad nemožností proniknout mezi pražskou společností je v textu vyjádřeno např. prostřednictvím metafory neprostupné zdi: „Posud se nikde nezachytil, nikde

¹⁷² Viz kapitolu 2.2.4 Čtvero zobrazení Prahy.

nepřikoval, kamenné stěny Prahy odrážely jej od sebe vši silou svého života jako kdykoliv předtím“ (tamtéž: 192). Nikde se nemluví o Pražanech, ale pouze o Praze jako o jakémisi organickém celku. Město samotné je málokdy vnímáno jako místo, neživá soustava budov a ulic: „[Š]vihl pohledem po Praze. Nebylo v ní pro něho místa [...]“ (tamtéž: 193), je především vnímáno synekdochicky jako uskupení lidí (nebo jako prostředí včetně obyvatel v něm žijících). Ovšem, jak jsme již zmínili výše, lidstvo je Jordánovou perspektivou modifikováno: „[N]enašlo se ani té krůpěje zlata v ohromných těch rozlohách nákladem statisíc a miliónů vystavěných budov, v mraveništi toho nepřehledného množství lidstva, které tam proudilo dole řečištěm v nadbytku vypravených tříd“ (tamtéž). Jordánův pohled na pražské měšťany je velmi kritický, upozorňuje na rozevřené sociální nůžky a především nerovným finančním možnostem dává za vinu svůj neúspěch.

2.2.2.2.4 Nemocnice

V nemocničním pokoji děj románu začíná i končí. Tento pokoj tvoří rámeček celého příběhu. Jeho nevlídnost koresponduje se zádumčivou náladou umírajících postav: „Zdalo se, že ty položivé, polomrtvé bytosti, natažené v řadě za sebou, odpočívají, oddychují po těžké práci“ (Mrštík 1969: 5). Jordánovo vidění je zakalené nemocí, proto jsou okolní objekty a ostatní postavy modifikovány, např. zaměňovány za stíny: „Kolem něho se točily v matném přisvitu dne kalné obrysy postav; skláněly se k němu a zase se výšily do světla jako stíny“ (tamtéž: 8).

Úvodní popis pokoje je poznamenán impresionismem, především výrazný je kontrast světla a příšeří: „V sále bylo pojednou neobyčejně jasno. Černý příkrov mračen na chvíli se roztrhl, bílý průsvit stříbrně ozářených prostor shlédl na mokrou zem; blankyt se usmál na smutnou Prahu a několik teplých, jiskřivých paprsků slunce dotklo se nahých, šerých jejích zdí“ (tamtéž: 10).

V první a poslední kapitole se symbolicky opakuje scéna smrti a modlitby za mrtvého. Nejprve umírá jeden z neznámých pacientů: „Uprostřed sálu stálo klekátko pokryté ubrusem bílým jako sníh a mezi dvěma hořícími sloupky svící stál černý kříž“ (tamtéž: 10). V závěru textu umírá hlavní postava: „Uprostřed sálu hořely už dvě voskové svíce po obou stranách křížku“ (tamtéž: 261). Obě výpovědi (popisy scény) se navzájem podobají, mluvčí používá tytéž rekvizity – svíce a kříž. Každá scéna

má ovšem svůj význam – první je jednak výjevem z běžného života (bezejmenné postavy), jednak předznamenáním osudu ostatních pacientů včetně Jordána; druhá scéna má poněkud jiný náboj, je zatížena podrobnou znalostí povahy i osudu postavy, je součástí konkrétního příběhu. To se projevuje i ve slovech modlitby, k níž jsou v závěrečné pasáži přidána slova „Santa Lucia!“ (tamtéž: 261).

2.2.3 Vztah pozorujícího subjektu a pozorovaného objektu

Výše jsme se věnovali modifikaci promluvy vlivem subjektivizace vyprávěcí perspektivy.¹⁷³ Zajímalo nás, jak se se změnou fokalizace mění způsob vyjadřování mluvčího textu a jeho slovník. Nyní se zaměříme na modifikaci samotného objektu, resp. kvazi objektu. Pro srovnání uvedeme tři postavy, jež mají každá určitý vztah k Praze. Daný vztah modifikuje vyjadřování o Praze v souvislosti s konkrétní postavou a udává specifický způsob vyjadřování v rámci promluvy této postavy. V textu se tak utváří tři nestejně podoby Prahy, jež mezi sebou kontrastují a upozorňují čtenáře na extrémní idealizaci, či naopak skepsi té které postavy.

2.2.3.1 Jordánova Praha

Již dříve jsme zmínili, že Jordán je silně emotivním pozorovatelem. Prahu nevnímá jako místo každodenního života, nýbrž jako objekt zájmu, dokonce jako živoucí entitu působící na jeho emoce.¹⁷⁴ Proto není zobrazována objektivně realistickým popisem, je zachycována formou líčení, dynamicky, proměnlivá a plná kontrastů. Způsob vnitřního prožívání postavy ukazuje na určité její vlastnosti – v případě Jordána především emocionalitu, sklony k rozrušení, zádumčivost a melancholii. Své emoce a nálady přisuzuje pozorovatel pozorovanému místu: „Zadrnčela okna, stromy sebou pohnuly, vítr se zdvihl a do tváře i do duše zavanul sychravý chlad“ (Mrštík 1969: 178). Jeho nálada se projektuje do ovzduší: „Vzduch zaváněl smrdutou atmosférou plačtivého dne“ (tamtéž: 239). Subjektivizace líčení je v textu tematizována. Je naznačeno, že vnímané jevy jsou zobrazovány skrze fokalizátora: „Byl smutný, zádumčivý večer, ale zdálo se, že nikdo toho nedbal [...]“ (tamtéž). Nebo je naopak zdůrazněn pohled neosobního

¹⁷³ Viz kapitoly 2.2.1.2 Impresionismus a 2.2.1.4 Expresivita.

¹⁷⁴ Viz kapitolu 2.2.4 Čtvero zobrazení Prahy.

vypravěče, s nímž se Jordánův subjektivní pohled neshoduje: „Praha celá posud byla tak krásná pod jasným nebem jako před chvílí; Jordán už jí neviděl“ (tamtéž: 56).

Jordán si Prahu idealizuje a do své idey je přímo zamilovaný, když se však setkává s Prahou skutečnou, zachvívá jím strach: „[V]ykročil nakřivo jako opilý, a dříve než vstoupil na půdu Prahy, poznamenal se znamením svatého kříže“ (tamtéž: 49). Jeho strach je pouze neurčitý, nevnímá žádné přímé ohrožení, možná pouze ohrožení svých ideálů. Nedokáže Prahu vnímat i s jejími negativy, jeho pohled je nekritický, vše si přibarvuje: „Konečně stál na půdě Prahy, dýchal její vzduch, sál do sebe první barvy začmouzených ulic“ (tamtéž: 49). V jeho očích je Praha poetickým místem: „Jordán strhl oči z nebe a v duši mu zaplanulo moře hvězd. To Praha jako jedna do sebe spečená masa budovy, jeden do sebe složený palác rozžihala večerní svoje světla a chystala se k nočním zábavám“ (tamtéž: 102–103).

Jordánova Praha je především Prahou za oknem. Je rámována jako obraz: „[V] obrubě čtyř tmavých ráků pod závojem rozhozených záclon rozkládalo se bílé panoráma severu“ (tamtéž: 232). Stává se objektem pozorování a objektem představ: „[V]ysedával zas v chudém svém svrchníčku u svého okna a hrál si se svými dojmy, útěchami a fatalistickými sny, jak si s nimi hrál v Brně už i zde v Praze do poslední chvíle“ (tamtéž: 173). Snivá povaha Jordána se živí výhledy do krajiny, jeho pasivní pozorování aktivně utváří podobu pozorovaného objektu. Při sledování proměnlivé podoby města je Jordán nejšťastnější, proto jím tráví celé dny: „Celý první den proseděl u okna a díval se na Prahu, jak u nohou mu leží a kouří lehkými obláčky dýmu přes hrbaté hřbety střech“ (tamtéž: 102). A stále znovu se k němu vrací. Opouští ulice Prahy, aby se jí mohl kochat s odstupem: „[K]dyž doběhl domů, první jeho cesta vedla k oknu před Prahu“ (tamtéž: 140). Pociťuje radost, oslnění krásou a vznešeností a všechny pozitivní dojmy splývají mu až v milostný cit: „Byla to rozkošná dostaveníčka s Prahou, milá a teplá, dokud venku slunce ještě hrálo a Jordán u otevřeného okna seděti mohl tváří v tvář obrácen k ohromnému tomu divadlu kostelů a domů, které jako mraveniště hlučelo mu pod nohou a vzhůru k němu vysílalo přitlumené svoje vzdechy [...]“ (tamtéž: 119). Prahu si personifikuje, oslovuje ji: „„Hned, hned, Praho, hned!““ (tamtéž: 190). Přisuzuje jí milou povahu, představuje si ji jako vzdychající ženu, jež může sdílet jeho touhu a s níž může komunikovat: „Když pak zavíral okno, odehnán chladem černého večera, bývalo

mu, jako by se byl vyzpovídal někomu živému s měkkou, sdílností přístupnou myslí“ (tamtéž: 119).¹⁷⁵

Praha je v textu představována jako mnohotvárný objekt – proměnlivý, dynamický. Nejen, že je odlišně nahlížena různými postavami, ale i v pohledu jediné postavy dokáže několikrát proměnit své vzezření.

Ráno i navečer, v poledne i v noci, za každé pohody, za každé chvíle obratem ruky měnila svou podobu, měnila svůj šat... Hned jasná ležela v stínech a líbati se dala sluncem, hned v mlhy halila svůj tvar, jako nevěstka, když klade svoje tělo v průsvitavé závoje. V západu hned růžemi si zdobila čelo, hned v černo halila svou sličnou podobu a jiskry hvězdných perel svítily jí nad hlavou. I při své nepřístupnosti jak byla krásná, jak byla vzácná v neustálých těch přeměnách, v neustálých přechodech ze světla v stín a ze stínu v nové hry barev! (tamtéž: 173–174).

V tomto nedlouhém úryvku můžeme vidět na malé ploše koncentrované prvky líčení Prahy typické pro celý text. Mluvčí explicitně zmiňuje dynamiku pozorovaného objektu a evokuje okouzlení jeho proměnami. Zdůrazněna je distance pozorovatele (fokalizátora), jenž pouze pozoruje nepřístupný svět za oknem. Pozorovaný objekt je antropomorfizován – o Praze se hovoří jako o ženské bytosti, která je přirovnávána k nevěstce, ale vzápětí je velebena pro svou vzácnou krásu. Impresionistické rysy zřetelně vystupují do popředí při práci se světlem a stínem, objevují se zde barvy západu slunce a noci. Černě ozářená jiskrami hvězdných perel představuje zkratku mnoha podobných popisů nočního města.

Míra Jordánova okouzlení Prahou je do značné míry ovlivněna jeho náladou a emoční situací: „Praha se mně posud nikdy tak nelíbila jako v těchto dnech, tak dlouho a tak vytrvale jsem před ní posud nikdy nevyseděl jako dnes například“ (tamtéž: 185). Jeho pohledy se proměňují: „Jen z okna ji zas viděl ohromnou, kamennou, chladnou a napohled prázdnou, jak ji vídal ještě před týdnem“ (tamtéž: 173). Starosti o přežití jej postupně začínají zaměstnávat natolik, že již krásy Prahy nevnímá, stává se k nim lhostejným:

Praha v poledním slunci byla ještě krásnější, bělejší, jasnější než zrána. Ale marně upíral oči do bílých jejích závějí – marně objímal sněhy zaklopený věnec hor za okrskem města, marně věže počítal, po střeších bloudil, v letu mraky stíhal,

¹⁷⁵ Viz kapitolu 2.2.4.3 Antropomorfizace.

kde v závratné výšce na výsluní se třásli holubi – duše jeho v tu chvíli počítala minuty [...] (tamtéž: 236).

Jordánova náhlá laxnost vůči půvabům Prahy jasně vystupuje na pozadí jejich zdůraznění. Město je „ještě krásnější“, ale on toho nedbá. Zdá se, že zanevřel na celý svět, když rezignuje na svůj oblíbený pohled: „A Jordán oddychnuv si krátkým povzdechem svěřil ramena a – ku podivu! – skoro usmířen sedl si na židli zády obrácen k městu“ (tamtéž: 237). Takové odvrácení od Prahy představuje velký převrat v duševním dění postavy. V textu je signálem změny – jednak dějového zvratu, jednak změny perspektivy, resp. nové modifikace vidění postavy. Stále ještě vnímáme ozvuky předešlého způsobu vnímání, nevrátí se však v plné síle: „Když se hodně setmělo, Jordán teprve se obrátil na židli, a jako by z mrtvých vstával, rozhlédl se soumrakem [...] a přitom se ohlížel po Praze“ (tamtéž: 238). Prahu nyní vidí jako šedou a smutnou (přesně v souladu se svojí náladou): „Z továrních komínů jak smuteční závoje Prahy valily se černé vlny sazí“ (tamtéž). V líčení jsou nyní zdůrazňovány odstíny smutku – šedá a černá.

Loučení s Prahou neprobíhá na samém konci narativu, nýbrž ve chvíli, kdy Jordán ztrácí poslední naději na možnost života zde. Nostalgicky prochází známými cestami v předtuše definitivního odchodu: „Cosi jej tam táhlo k řece dolů neodolatelnou, jemu neznámou dosud mocí jako člověka, který tuší brzký svůj odjezd a ještě jednou, než odejde, navštívit si žádá milá sobě místa [...] a čeká, až osud ho odtud zavolá a přenese do jiných končin světa“ (tamtéž: 247). Poté ještě jednou vyhlíží z okna svého pokoje, ale tento výhled již není popisován více nežli pohled „na zamženou Prahu“ (tamtéž: 259). Konec života postavy nese s sebou konec barvitého vidění, konec impresionisticky malebných panoramat. Poslední pohled z okna je velmi odlišný od těch předchozích – je nezúčastněný, představuje více dějovou kulisu nežli emotivní líčení: „[...] mrtvě, krotce oknem se díval na zamženou Prahu, zahrčela před domem drožka, zastavila se před Smetankou a za chvíli už síní naplněnou lidmi vyváděli Jordána a snášeli jej po schodech dolů“ (tamtéž). Okna bytu se stávají pouhým záchytným bodem ve vzpomínkách: „V náručí Hégrově ještě se obrátil, rozhlédl se kolem tázavým pohledem chorých, a zavadiv letmo o skrytou v mlhách Prahu, dříve ještě, než vstoupil do drožky, pohlédl vzhůru k dvěma těm sousedícím oknům v průčelí, u kterých proseděl a prožil *nejkrásnější svůj věk*“ (tamtéž, kurzíva HD). Toto hodnocení můžeme chápat jako subjektivní názor postavy, anebo jej můžeme považovat za vyjádření nadosobního vypravěče,

jenž upozorňuje na marnost Jordánova života, na prostomyslnou investici jeho nejlepších sil do pasivního pozorování.

Vyjma ojedinelých zážitků v pražských ulicích, se Jordánův kontakt omezuje pouze na pozorování: „Byl v Praze, a nebyl. Viděl Prahu z okna, a mimo to kamení posud ji nepoznal“ (tamtéž: 124). Sice se nachází v Praze, ale je od ní implicitně oddělen, nevnímá se jako její součást, nepatří mezi „tam dole nakupené jezy lidstva“ (tamtéž: 175). Jeho pozice je vyvýšena oproti všem lidem *dole* v ulicích, skrývá se v tichu a samotě před hlukem davů, které pouze pasivně sleduje: „Když Jordán okno otevřel, zdola zavanul k němu ten známý dlouhý, táhlý, nepřetržitý hukot velikého města“ (tamtéž.: 175).

Objevují se ovšem okamžiky, kdy Jordán zatouží zrušit tuto distanci: „A Jordán těšil se, jako se každý těší na svůj svátek, že na chvíli aspoň opustí vyvýšené to stavení, že se spustí tam dolů trochu níž a hloub se ponoří do těch šplouchajících vln velkého města [...]“ (tamtéž: 141). Nemůže-li svoji touhu naplnit, uchyluje se opět k pozorování. Svou pozici již však vnímá jako nucenou, neuspokojivou: „[Z]chváceným, bezmocným krokem vracel se domů, bezvládně klesl na židli a aspoň za sklem se díval na ni hříšnou, když nemohl k ní“ (tamtéž: 173).

Vnímání Prahy primárně skrze okenní clonu silně determinuje Jordánovy pocity – dojmy z osamělého pozorování přebijí aktuální dojmy z přímého kontaktu: „[J]ako by osaměl pojednou i v nejživější části vinohradských Příkopů; cítil pojednou jakési prázdno kolem sebe, jako by posud seděl sám u okna doma se svými dojmy a s dojemnými těmi zvuky venku“ (tamtéž: 181).

2.2.3.2 Hégrova Praha

S Jordánovým snivým pohledem na Prahu ostře kontrastuje střízlivý, až cynický pohled Hégrův. Ačkoli si sám užívá studentský život zde, haní jej a zrazuje svého přítele od jeho naivních snů: „Tady v Praze, milý příteli, to není život, to je kalup! – Každý je rád, když doběhne sám, kdož by se staral ještě o jiné [...] Ano, kamaráde, to je Praha, to je Praha!“ (Mrštík 1969: 217). Posměšně se vyjadřuje jak o poměrech ve společnosti, tak o své vlastní roli přespolního studenta: „Studenti jsou v Praze jen na to, aby odtancovali karneval, a dost“ (tamtéž: 99).

V Hégrově promluvě je – stejně jako v Jordánově – Praha personifikována. Jsou jí však přisuzovány jiné, veskrze negativní, charakterové rysy: „A Praha mě může mít ráda.

Je to kuběna, která stráví nejlepší naše mízy, tělesné i morální, a usměje se na vás jenom tenkrát, když z vás může týti, – kuběna, a dost –“ (tamtéž: 100). Srovnáme-li Hégrův pohled z okna na Prahu s Jordánovým, zjistíme, že je silně redukován. Postrádá impresionistické rysy i emoční zabarvení, je lhostejný: „[D]íval se na obě strany, na lesy věží vpravo, na lesy věží vlevo [...] ten ‚les věží‘ – to byly asi všechny detaily, kterých si kdy z celého toho panorámatu, které se rozkládalo před jeho okny, všimly unavené jeho oči [...]“ (tamtéž: 121–122).

První vnímavější pozorování se objevuje ve chvíli, kdy Jordán leží nemocen a vyhlídku na Prahu nevidí. Hégr zaujímá jeho místo u okna a pohnutě sleduje ranní kouzlo města: „Jak tu bylo krásně dnes! [...] Praha sama, podobna bájnému jakémusi zjevení, jaké se jen dětským duším jeví v pohádkách, jásala v nových svých šatech [...]“ (tamtéž: 230). Způsob líčení typický pro Jordánovu fokalizaci je pro Hégerovu fokalizaci příznakový. Jeho kritický náhled je náhle obměkčen, doprovází jej pozitivní emoce: „V očích je bílo, na srdci lehko, duše překypuje dobrotou“ (tamtéž: 230). Poprvé se jeho slova o krásné vyhlídce z bytu nezdají být prázdňovou frází, získávají na obsahu.

2.2.3.3 Klářina Praha

Klářino vidění Prahy je poznamenáno jednak její povrchní povahou, jednak skutečností, že zde žije již delší dobu a prostředí kolem sebe vnímá jako všední. Sama tematizuje rozdíl svého lhostejného přístupu oproti snivému postoji Jordánovu: „Vypravujte mně raději něco o Praze. Vy tolik na ní vidíte pěkného a jí nic. Přála bych si mít ty vaše oči“ (Mrštík 1969: 143).

Její pohled se – shodně s případem Hégrovým – proměňuje v okamžiku, kdy Jordán zažívá nepříznivou životní situaci a jeho vlastní vnímání je otupeno, rozostřeno, až zakaleno. Klářina výpověď získává pojednou na poetičnosti, cítíme z ní nadšení: „To je světla, podívejte se! To jsou řady, to jsou dálky, a domů ani vidět není, jenom ta světla – jenom to jasno, zář. – A já tak ráda se dívám na tiché ty jiskřičky na pokraji města!“ (tamtéž: 210). Její promluva je plná impresionistického oslnění světlem. Objevuje se metafora jisker lamp, příznačná pro líčení fokolizované Jordánem. Mluví zdůrazňuje proměnu Klářina vnímání i mimo řeč postavy:

Světla na pokraji Vinohrad skutečně zářila jako osvětlené brány vedoucí do jiného světa. Klára opravdu s rozkoší hleděla na jasné, tak známé, a přece vždycky tak nové

a vzácné skupiny hořících lamp, které ji kdysi paprsky svými vítaly na rozhraní nového, v mlze ukrytého života (tamtéž: 211).

Opěvování krásy večerní Prahy je ovšem zakončeno ironicky: „,[K]dykoliv se na ta světla dívám, vždycky si vzpomenu na tu krásnou chvíli, kdy jsem jako děcko jela sem a poprvé v svém životě jsem viděla tu krásu večerních lamp. Tenkrát se mně zdálo, že jedu do jiného světa, že začínám jiný, daleko krásnější, bohatější život, a zatím –“ (tamtéž: 210). Změna jí zevšedněla, opět se vrací znuděný tón řeči.

2.2.4 Čtvero zobrazení Prahy

Praha je v textu zobrazována více než čtverým způsobem.¹⁷⁶ Zde se však omezíme na čtyři z jejich dominantních podob: **místo** (neživé město sestávající ze staveb a ulic), **prostředí** (bezprostřední okolí postavy), **antropomorfizované individuum** (ztělesněná, či zosobněná Praha-žena) a **objekt touhy** (idea, symbol). Tentokrát se naše rozdělení neřídí způsobem zobrazení, nýbrž výslednou podobou zobrazeného kvazi objektu.

2.2.4.1 Místo

Místní jméno „Praha“ můžeme vnímat jako označení určité vymezené oblasti – soustavy budov a cest. Má vztah k reálnému místu téhož názvu a vztahuje se zároveň také k Praze existující v pověstech a v literatuře. Nese s sebou mnohé konotace, jejichž šíře vždy závisí na čtenářových kulturních znalostech a osobních zkušenostech. Stále však zůstává Prahou svébytnou, zobrazenou určitým způsobem. Jedná se o originální umělecké pojetí, její podoby v textu podléhají nejrůznějším modifikacím.

V několika pasážích textu se objevují místní názvy: „Petřín, Belvedér, Maltézský klášter, kostel sv. Jiří, Daliborka, Mariánské hradby, kostel sv. Mikuláše, Chotkovy sady, ostrov Kampa, Lobkovicův palác, Oujezdské kasárny... všechno jako z cukru vysekáno [...]“ (Mrštík 1969: 54). Jednotlivé památky jsou nakupeny v prostém výčtu, jako by se míhaly před očima pozorovatele, jenž je zahlcen jejich množstvím. Reálie jsou zde poskládány vedle sebe bez zřetelného vzájemného vztahu: „Prašná brána, Příkopy, železný most, nábřeží, kamenný most s mlčenlivými sochami, Malá Strana, královské zahrady, ostré věže Strahova – Praha celá plynula tak kolem něho [...]“ (tamtéž: 66). Mnohé výčty

¹⁷⁶ Pytlík v doslovu k *Santa Lucii* z roku 1990 jmenuje několik způsobů líčení Prahy, jež se v románu objevují (např. snovou vizi, panoramatický obraz či personifikaci), viz Pytlík (1990: 313).

viděných objektů jsou synekdochické: „[R]ysy budov, řezy paláců, hřbety kostelní hrdě vystupovaly [...] Bylo vidět každou hranu, každý svah a vížku zvlášť a celou Prahu v celku [...]“ (tamtéž: 233). Každý ze jmenovaných detailů přispívá k jakési obrovské mozaice Prahy. Stejně tak jednotlivé objekty evokují např. roztržitý dojem divadla: „Balkóny, jeviště, partery, lóže, rudý aksamit, světlé zdi, vonný, parfémový prosycený vzduch!“ (tamtéž: 50). A nejsou to jen objekty, ale i samostatné barvy či jas: „Hranoly věží, malebné římsy, báně, kříž, azur, jas – zakřivené domky, visuté zdi, černé komíny, bílé věnce kolem věží [...]“ (tamtéž: 234).

Pověštinou je při subjektivizovaných popisech pozornost věnována spíše dojmu (např. mihotavému odrazu světla v oknech budovy nebo emocím, jež vyvolává určitý barevný kontrast) než realistickému popisu: „Malebná skupina prastarých budov, kostelů a věží na Starém Městě v překrásné, černé malbě na modrém nebi stála proti němu, tichá v bílé záři nebe, smutná v chladných stínech noci“ (tamtéž: 256). Praha je líčena jako starobylé město opředené řadou pověstí podněcujících fantazii: „Když vešli na Malou Stranu, jako by všechno, co připomínalo moderní svět, zapadlo za rozevřenou branou mosteckých vížek, duši mimoděk se zdálo, že vchází do šestnáctého století“ (tamtéž: 52–53). Postava Jordána má (podobně jako někteří čtenáři) určité předporozumění, určitá očekávání, s nimiž vstupuje na půdu Prahy a jež modifikují objekty, s nimiž se setkává: „[Z]astavoval se u každého rohu, nad každým arkýřem, tajemnou sochou, ohlížel se po bizarních fasádách, malebných římsách starobylé části města Prahy, o které už jako dítě slyšel, že na červených jejích prejzech zčernala krev století“ (tamtéž: 53).

Postava Jordána se opakovaně vrací k Vltavě jako k ikonické dominantě pražské přírody a stejně tak se k ní vrací i mluvčí při svých líčeních. Řeku částečně antropomorfizuje, její údolí nazývá klínem: „[T]am kdesi dole v tmavém klíně Vltavy splývaly k sobě s lehoučkým nádechem páry nad sebou, která v obláčcích plovla tichými těmi hřbitovy“ (tamtéž: 233). Tok vody je popisován jako dynamický pohyb, navíc jsou zapojeny expresivní výrazy (např. přívlastek „bizarní“): „[V] bizarním zmatku droboulinkých kaskád i zešíroka rozevřených proudů řítily se dolů a mizely jako všechny v lůně Vltavy“ (tamtéž: 233). Stoupá-li z řeky pára, halí břehy do mlžného oparu, v němž se rozplývají určité rysy objektů. Pára či mlha propůjčuje scéně specifickou atmosféru, jež by mohla být součástí impresionistického obrazu: „[N]ěkdy navečer, kdy Praha se kladla v modravé

vlny mlh [...] celá Praha už zářila v husté mlhy nad ní se rozkládala zlatá záplava“ (tamtéž: 132), anebo také romantické scénérie.

Celá Praha je halena do závoju mlhy, jako by ukřývala nějaká tajemství – jako by skrývala nepopsatelnou krásu, anebo naopak mrtvolnou strnulost: „Celá jako zaprášená nořila se v popelavé tóny podvečerních mlh a z jejich houšťky teprve jako stíny vyrůstaly domy, věže, kupole, chrámy, Praha celá, tichá napohled jak sen, klidná jako nehybná tvář masky, přehozená řídkou clonou podvečerních závoju“ (tamtéž: 102). Tímto postupem mluvčí podporuje fantazii čtenáře, jenž si může skryté taje domýšlet podle libosti. Zamlžené scénérie také mohou evokovat smyslové klamy: „Propadajíc se stále hloub a hloub do měkkých peřejí svých mlh, vyrůstala už jen hroty nejvyšších svých věží nad roztřepené vlny par. A ty začaly blednout, sinat a pojednou zmizely jak vzdušný klam“ (tamtéž: 102). Oblaky páry a bílá mračna rámuji impresionistické výjevy, spíše než rám (rámeček) jim ovšem dodávají příznak neohraničenosti. Nechává-li mluvčí obzor ztrácet se v mracích, evokuje nekonečnost prostoru:

Sněhy se loučily s nebem, obzor se propadal, nebe se řítilo dolů; vzdálené předměty plovaly ještě do větší dálky. Mizely tvary [...] chvílemi nebylo vidět nic, jen bílou, jemnou tu tmou, která z levé strany šikmo se hnala k zemi. I nejbližší budovy se ztrácely a v podobě velkých, tmavých balvanů kácely se do nedozírné hloubky bílého moře (tamtéž: 230).

Jednotlivé předměty ztrácejí svou podobu, rozplývají se, propadají se do bílé tmy. Mluvčí zde opět působivě pracuje s barvami a světlem. Mračna mohou být také emotivně hodnocena – např. působí hrozivě: „Čím dále k polednímu, mraky rostly, šířily se a nabývaly hrozivého vzezření. Mohutné kotouče dmuly se až nad střechy a v šedých sloupech přesouvaly jemňoučký, nad celou Prahou rozestřený prach“ (tamtéž: 176).

Praha se před svým pozorovatelem rozprostírá horizontálně i vertikálně, zabírá celé jeho zorné pole. Zdá se nekonečná, její hranice se rozplývají. Budovy nestojí, ale plavou v mracích: „Konečně až tam se vzduly tiché stěny mlh a dóm jako by nestál, ale ze základu vytržen, volný plovav v širém prostoru“ (tamtéž: 102). Pokud se ojedinělý objekt vynoří z všeobjímající páry, získává rys přízračnosti: „Ale jaký to byl Strahov! Jak zjevení se vzeplal podepřen mraky a nížil se zas, když vítr přestal dýchat, mlhy sbíhati se začaly zas do svých míst“ (tamtéž: 177).

Rozlehlost místa je evokována rovněž zvukem: „Jez hučel a v jeho hukotu z blízka i z dálky bily hodiny“ (tamtéž: 247). Postupné šíření zvuku je nejvýraznější v nočních scénách:

A pojednou hodiny se ozvaly z blízka i z dálky, rány hučivé, dunivé, těžké jak hluboké nárazy zvonů, a hned nato zas jiné, lehké a veselé jako idylický cinkot rolniček nesly se sněhobílou nocí [...] A zatímco umírala vzduchem divná ta píseň, zas vlaky z dálky spustily tu svou a jaksi neobyčejně dlouho táhly vzduchem svůj pronikavý, v terci padající hvizd (tamtéž: 55).

Dochází k personifikaci odbíjení, cinkotu, hvizdu... Jednotlivé zvuky se mísí a slévají se v hukot města. Zaznívající polyfonie je pojmenována jako „divná píseň“ – takové označení nás upozorňuje na určitou modifikaci kvazi objektů (např. zvuků). Metaforická vyjádření se stávají pro text bezpříznakovými: „Šel alejí vzhůru, ruch velkých tříd dozníval k němu jako tiché šplounání vzdáleného vlnobití moře“ (tamtéž: 108).

2.2.4.2 Prostředí

Praha v románu zastává roli prostředí, jež determinuje postavy – ovlivňuje jejich povahu i běh jejich života. Poblouznění Prahou představuje v textu zásadní významový prvek, je hybnou silou děje. Původ postav jako by se dělil na *pražské* a *mimopražské*, přičemž nejsou brány v potaz žádné hlubší nuance. Poněkud schematické, černo-bílé vyjádření dvou protikladů není v textu ojedinělé, viz např. opozici chudý – bohatý. Konkrétní Pražané vystupující v příběhu mají povětšinou negativní charakterové rysy (Klára je rozmazlená a panovačná; muž, který si u Jordána objedná opis textu, je nevlídný a lakomý a jeho žena se chová nanejvýš povýšeně). Přespolní studenti si s sebou nesou kromě svých individuálních charakteristik dva společné rysy: jednak okouzlení Prahou, jednak (větší, či menší) odhodlání táhnout za jeden provaz (Hégr nechává Jordána u sebe bydlet za snížené nájemné; Plachetka jej vezme s sebou do hospody, aby se pobavil; Robek jej ze svého skromného kapesného pozve na jídlo).

Jordán pochází z chudých poměrů. Každý z členů jeho rodiny, ať starší, nebo mladší, pracuje, aby se domácnost užívala. Jediný Jiří nepracuje, ale touží se vydat na studia. Jeho sociální status jej trápí, neustále se srovnává s ostatními lidmi, jež potkává. Na bohaté občany pohlíží se závistí, jež přerůstá až v krutý výsměch: „Ty dva zlaté vám daruju, když jste tak chudí. – Patrně je potřebujete víc než já“ (Mrštík 1969: 139). Ze svého osudu zpravidla viní ostatní, vyčítá jim, že k němu přistupují jako k méněcennému,

ale ještě více to, že mu svůj názor neřeknou přímo do očí: „Proč jste mně to neřekla, proč jste se mnou mluvila, proč jste se se mnou špinila, když jste viděla, že mám obnošený klobouk, staré spodky a – a – “ (tamtéž: 213).

Pohybuje-li se postava Jordána pražskými ulicemi, užívá mluvčí citově zabarvených sloves – nechodí, ale pobíhá, vleče se, potácí se: „[U]bíral se jako somnambul po ulicích dolů [...]“ (tamtéž: 137). Potácivá, náměsíčná chůze koresponduje s vnitřními rysy postavy, již charakterizuje permanentní únik do světa myšlenek. Nezřídka je okolím vnímán jako blázen: „[T]ělo jeho bezděčně vráželo do kolemjdoucích lidí. Strkán ze strany na stranu, necítil prudkých těch nárazů, neslyšel hlasitých poznámek, které provázely potácivý jeho chod, bledé jeho rty pohybovaly sebou, jako by mluvily z cesty [...]“ (tamtéž: 103), anebo pobuda: „[B]ezúčelně toulal se sem a tam [...] Vypadal jako jeden z těch, kteří vylezli ze svého brlohu a nevěděli, kam se obrátit“ (tamtéž: 166). Jordánovi samotnému se naopak zdá, „že se všechno potácí kolem něho jako pitomé“ (tamtéž: 249). Blouzní a prostředí kolem něho získává nebývalých rysů: „[L]ehké obrysy věží roztékaly se před ním v sinavý kal, řada zdí v špinavou, čímsi bledým postříknutou stuhu“ (tamtéž: 257). Nesmyslně pobíhá po městě a není schopen rozumně uvažovat: „Utíkal posud, jako by ho někdo hnál. Bláto nebláto, kaluž nekaluž, jako opilý potácel se mezi lidem“ (tamtéž: 241).

Specifický způsob pohybu ulicemi zachovává i ve chvílích radosti: „,[B]ylo toho ve mně tolik najednou, že jsem nevěděl, kam s tím, pobíhal jsem ze strany na stranu a nevěděl jsem hned, kudy se obrátit, kam dřív. – Lidé do mne strkali, koně mě mohli zajet [...]“ (tamtéž: 184). Rozjařen z prvního výdělku, uvažuje „[k]am teď zalétnout, kam se podívat dřív“ (tamtéž: 140). Snad pouze na procházkách s Klárou je mu přisouzen rozvázný krok.

2.2.4.3 Antropomorfizace

Pojem *antropomorfizace* znamená zosobnění, polidštění stejně tak jako *personifikace*. V NESČ jsou oba výrazy uvedeny jako synonymní (viz Jelínek 2007). Ačkoli se v literární vědě hovoří častěji o personifikaci, přikláníme se zde vzhledem k etymologii slova k užívání termínu „antropomorfizace“.¹⁷⁷ Praha je sice mnohokrát v románu personifikována – jsou jí přisuzovány lidské vlastnosti, popř. činnosti, v některých

¹⁷⁷ Slovtvornými základy termínu „antropomorfizace“ jsou řecké výrazy „anthrōpos“ (člověk) a „morfé“ (tvar).

případech nabývá však pouze lidských tělesných tvarů, aniž by byla nějakým způsobem oduševněna.

Nabývá-li Praha podoby lidské bytosti, jedná se ve většině případů o ženu, méně často o blíže neurčenou osobu a výjimečně o jakýsi polyorganismus. Ten je opatřen mnohonásobně zmnoženými částmi lidského těla: „Zdalo se, že se tak celá Praha chystá k veliké jakési slavnosti a že právě zažihá v svých klínech oltáře“ (Mrštík 1969: 176). Objevují se např. ústa: „Ta pára se nesla z Prahy od tisícerych jejích úst [...]“ (tamtéž: 175), ale převládají oči: „[S]kláněl hlavu před milostnou tou paní, která klidně vždy hleděla na úsměvy i slzy tím věčně krásným pohledem svých tisícerych očí“ (tamtéž: 191). Praha představuje jakousi jednotu – je o ní hovořeno pouze v jednotném čísle, přesto jí mluvčí přisuzuje části mnoha těl, jako by tvořila jakýsi souhrn svých obyvatel. Vzhledem k bohatému metaforickému vyjadřování v textu bychom mohli také chápat „pohled tisícerych očí“ jako označení pro okna budov: „A Praha ho viděla, Praha se dívala velikými okny [...]“ (tamtéž: 191), „klíny“ jako pojmenování údolí, „ústa“ vydechující páru jako označení pro komíny apod.

Jordánova touha po Praze je ve většině případů vyjadřována jako touha po ženě. Proto, je-li vyprávění fokalizováno, nabývá Praha ženské podoby: „Byl by nejraději hned letěl za ní, bez plánů, bez peněz, bez zaměstnání, jen s tou tichou láskou k ní a s tou divnou žádostí v prsou, třebas jenom na chvíli si pohověti v jejím klíně a pomilován buď rozloučit se s ní, nebo navždy zůstat v ní...“ (tamtéž: 29). Zbožňovaná Praha-žena zastává ovšem hned několik rolí: je neodolatelnou svůdnicí, vřelou milenkou, krutou trýznitelkou, nebo prodejnou kuběnou. Mísí-li se v Jordánovi touha spolu s vědomím nedostupnosti vytouženého cíle, je Praha nazývána svůdnicí: „Svůdnice černá! Jak žila v něm ukryta v nedbalkách bílých vltavských mlh!“ (tamtéž: 29). Její dráždivost je stupňována užíváním výrazů vhodných pro intimní scény (nedbalky, náruč, koupel...): „Krasavice černá. Jak se pyšnila ztajenými svými vděky, jak skrývala své rysy, stále výš a výš! Hovic si v mlžné koupeli, zatahovala nad sebou své vzdušené záclony a čekala, až v tichu noční chvíle navštíví ji sen“ (tamtéž: 102). Praha nítí nejen fantazii Jordánovu, ale i mnoha dalších mladých mužů (v tomto ohledu představuje Jordán typizovanou postavu): „Praha tak rostla živá v jejich paměti, krásná v rudé záři hořícího krbu, svůdná v žhavých barvách nadsmyslných iluzí“ (tamtéž: 31). Je pozoruhodné, že vášeň k Praze-ženě je zároveň důvěrná i kolektivní: „Chtěl být sám a sám, nerušen v svém tichém tête-à-tête s tou divně krásnou Prahou, která se kladla právě do bílé náruče mlživé

noci“ (tamtéž: 49); „Morava celá, Čechy celé se pohnuly v milostné své touze [...]“ (tamtéž: 31).

Jordán o Praze sní jako o své milence: „Doma svou lásku tajil, v noci o ní snil [...] u své milé hýřil čtyři dny!“ (tamtéž: 29). Chová k ní vřelý cit, zřejmě nejsilnější, jakého je schopen: „V té myšlence, že s ní vejde v život jeden, že její krev tu sloučí s krví svou, lnul k ní s vášní dítěte, v kterém poprvé [sic!] se bouří oheň mužných sil“ (tamtéž: 90). Jeho láska je ovšem nazývána dětskou, nerozvážnou, impulsivní:¹⁷⁸

Doma věděli o jeho náruživé lásce ku Praze. Zpočátku, dokud se jim jevila v podobě marného, dětského žvatlání u rozžhavených koksových kamínek, nešíkali si sentimentálního jeho miliskování s Prahou. [...] posud nevinný jeho poměr ku Praze zvrhl se v jejich očích v cosi hříšného, nezákonného, rouhavého v těch poměrech, v jakých žila celá rodina (tamtéž: 32).

Obrazy Prahy-ženy jsou v Jordánových reflexích nejprve něžné: „[P]rvní a ty nejkrásnější chvíle, které prožil se svou milou tête à tête [...]“¹⁷⁹ (tamtéž: 103), posléze velmi smyslné:

[C]hvilí ještě postál před nahou, sluncem zulíbanou tou Prahou v nejkrásnější její podobě, ještě chvíli měřil řízné její stíny – liboval si osvícené její boky, hořící báně a osvícené obláčky stříbrného dýmu, ale pak odtrhl se od pyšného toho obrazu, – jako by se nasýtil chladných jejích půvabů a toužil po jiných, živějších, sladších rozkoších slibného jejího klínu (tamtéž: 141).

Praha je vysvlékána z nedbalek a pojednou stojí před svým pozorovatelem nahá. Má nejen tvar ženské postavy, ale i ženské rozmary: „[J]ak ji celou má před sebou, jak mění svůj ústroj, převlíká šaty, hned bílá leží mu u nohou, hned černá a nahá líbatí se dává slunkem. Praha navečer, zrána, v poledne, o půlnoci, Praha, když usíná, Praha, když spí, jak oddychuje a hlučí [...]“ (tamtéž: 113–114).

Jordán ji vnímá jako nedostupnou nejdříve pro její hrdost (podobně jako Kláru):

Měl dvě teď milé – obě stejně chladné, obě stejně dráždivé v pohledu i slovu. Jedna, která před ním prechala jako sen, druhá pyšně rozkládala svoje boky po malostranských výšinách. Jedna vůbec se před ním neobjevila, vyhýbajíc se mu dříve ještě, než ji zhlédly jeho oči, druhá vystavovala před ním svoje vnady jemu jako na posměch (tamtéž: 173).

¹⁷⁸ Někdy jsou hodnotící výrazy vkládány do úst postavám, jindy náležejí promluvě vypravěče.

¹⁷⁹ Francouzský výraz „tête à tête“ znamená „důvěrně ve dvou“.

Posléze ji začne vnímat jako prodejnou ženu, již mu upírají jeho bídné finance: „[V]yhýbal se jí jako krásce, které zaplatil za prohýřenou noc a více se k ní hlásit nesmí. A přece jej zas sváděla hříšná, lákala jej k sobě, i když z daleka se na ni díval a Praha odpočívát se zdála v tmách. Spala, svůdná, v náručí těch, kteří platili víc“ (tamtéž: 173). Nedosažitelná láska Prahy-ženy je popisována v až vulgárně erotickém smyslu: „Šuměla za ním, temným hukotem provázela ztlumené vzdechy svých nenasytných úst, a když nemohla jinak, hlasitými výkřiky připomínala mu z dálky, že vlaky se blíží k jejímu tělu a nové a nové davy, nové a nové oběti se ztrácejí v bezedný její klín“ (tamtéž: 173).

Jordánova trýzeň spočívá v neustále vzbuzované a zklamávané naději: „Ustavičně drážděn, ustavičně týrán, pronásledován a zase hlazen, konejšen a milován Prahou tu otevřenou a tu zavřenou zas a nepřístupnou jak vězni svět [...]“ (tamtéž: 192). Rozdíl chvilkového úspěchu a bezútěšné bídy je vskutku propastný a odráží se jasně v Jordánově vidění Prahy. Ve chvílích zoufalství ji dokonce personifikuje jako krutou trýznitelku a vražedkyni: „Praha jako by se mstila za svoji krásu, vraždila ho nyní na každém kroku“ (tamtéž: 240).

2.2.4.4 Objekt touhy (Santa Lucia)

Výše jsme uvedli, že zbožňovaná Praha má v textu nejčastěji podobu ženy. Láska k ní je někdy vyjadřována velmi smyslně, někdy ale naopak platonicky, jako láska k nedosažitelnému ideálu: „Praha stává se tak vysněnou onou bytostí, svatyní, modlou, kterou každý spatřit touží a o ní sní, jak o ní snívaly a při přeslicích vyprávěly šedovlasé báby“ (Mrštík 1969: 30). Praha je součástí kolektivní historie, její opěvování se předává z generace na generaci: „A byla to Praha, zase ta zlatá, pohádkami vyzdobená, dětstvím a srdcem odchovaná Praha, která jej lákala tajemnými vděky v mlhách a dálce ukryté své podoby“ (tamtéž: 35). Na několika místech textu je zdůrazněna naivita Jordánova poblouznění a neurčitost jeho představ o životě ve skutečné Praze. Jeho snění je např. pojmenováno jako „blouznivé výlety do říše snů, kde byl sám králem a kde nikoho necítil nad sebou“ (tamtéž: 72). Cesta do Prahy znamená únik do říše snů. Láska k ní je láskou k ideálu, jež na sebe náhodou vzal podobu konkrétního místa. Se jménem Praha jsou spojovány nejušlechtlejší city:

Jména cit, láska, práce zněla mu pouhými slovy, jejichž kořínky plápolaly vzduchem a všechny se ohýbaly tam, kde jediné hledaly svou půdu a bez ní tušily svou záhubu.

Všechno vtěleno, všechno složeno a rozřešeno, jasno zdálo se mu být pouze v jediném tom zvuku Praha (tamtéž: 66).

Ale proč právě s tímto jménem? „[S]ám si nebyl jasně vědom určitých důvodů a výhod, proč do Prahy jede, co tam chce“ (tamtéž: 72). Proč se právě ona stává symbolem snů a vizí, nedosažitelnou dokonalostí? Možná zde působí kulturní tradice – hledaný ideál je předáván a sdílen prostřednictvím pověstí o Praze, o slavné kolébce české kultury:

A byla to Praha, ta poetická, stověžatá Praha se skalnatými srázy, vysokými břehy teras, od které si sliboval vysvobození z dusného toho karceru svých nejkrásnějších dnů. V jejich černých konturách vybájl si zcela jiný, čistě ideální svět, takový, jaký každý si snad staví v době osmnácti – dvacíti let (tamtéž: 27).

Zde vidíme zobecnění pocitů celé věkové skupiny. Dochází k typizaci postavy, její myšlenky a emoce slouží jako exemplifikace, konkrétní podoba určitých obecnějších tendencí. Mladická touha po objevování nového se snoubí s touhou vymanit se z okovů bídy, uniknout kamkoli do neznáma, neboť známá současnost se stává neúnosnou: „[S]tál před jejím obrazem [...] jako by stál na břehu neznámého moře, za kterým tušil jinou, krásnější a bohatší zem, než byla ta, na které stál nyní“ (tamtéž: 35). Praha je často vymezována negativně – jakožto něco jiného než bída, život jinde než zde, něco neznámého vůči známému: „[N]eustále hladná jeho zvědavost, jací jsou ‚tam‘ lidé, jaké jejich mravy, zvyky, zákony, celý jejich život, najde-li tam to ‚něco‘, které marně hledal zde [...]“ (tamtéž: 35).

Postava Jordána přímo utváří podobu Prahy, v tomto smyslu není pouze pasivním pozorovatelem (jakého bychom našli v realistickém románu): „Vkládal do jejích zdí víc, než byla pravda, a všechno v daleko svůdnějších, krásnějších barvách, jaké si vybájl sám, o jakých slyšel vypravovat jiné“ (tamtéž: 141). Přehnaná idealizace Prahy bývá někdy v textu ironizována: „[V]šechno, i ten prach a špína staroměstských brlohů zdály se mu nyní ozdobou té Prahy [...]“ (tamtéž: 66–67). Jindy se naopak projevuje prvek soucitu či sentimentálního smutku: „A všechny ledové ty květy nadějí, do kterých vykouznil si skvělou podobu Prahy, pojednou roztály před ním, sotva k nim přistoupil, sotva na ně dýchl horkou svou duší“ (tamtéž: 28). Mluví dojímá působivými kontrasty – víře v lepší budoucnost je souzen prchavý okamžik přítomnosti, naděje na život nese s sebou smrt:

[V] té víře v svoje obrazy Praha zdála se mu vykupitelkou a spásnou jakousi metou od všech béd a ústrků, kterými zmitán byl až posud mladý jeho život. Vytvořil si proto Prahu v podobě tak ideální, že ve své lásce k ní rostl a nutně hynul zároveň

už dávno předtím, než do Prahy nastoupil první krok. Hynul, jako hynout musí každý člověk odsouzený k vzdušným výtvarům svých snů a živený sám sebou a okolním světem k představám, které v poměru ke skutečnému a nadlouho nezměnitelnému životu nutně už ve svém vzniku nesou zárodek smrti (tamtéž: 72).

Některé naděje a sny jsou ovšem projektovány do Prahy tak silně, že se zdá, jako by se zhmotnily. Z Jordánova pohledu je město popisováno jako nádherně barevné, majestátní, ale zároveň podivně snové (povšimněme si např. spojení „nevysvětlitelné průchody“):

To už nebyl prelud, ale Praha živá a hlučná, ulice šeré, zasmušilé domy, starobylé fasády, sochy, pilíře, věže, lomenice, výklenky, nevysvětlitelné průchody a vchody, otlučené kouty, nakřivené střechy, arkýře a vížky za každým rohem, jedna černější druhé a všechny jako les stojící v růžových barvách (tamtéž: 65).

Do pražských ulic nevede Jordána pouze idealismus (ačkoli na ten je v textu kladen důraz), ale rovněž hlad „po rozkoších a smyslných radostech“ (tamtéž: 35). Jeho temnější pudy se projevují ponejvíce ve vztahu k ženám (dokáže být vášnivý a krutý), ovšem také ve vyhledávání nízkých radostí, v nichž zkouší najít krásu a úlevu od své přemýšlivosti a záдумčivosti. Poprvé se opije v Brně – v lokále, kde poprvé zaznívá píseň *Santa Lucia* (zpívaná se strhující vášní).

2.2.4.4.1 Vábení špinavých lokálů

Brněnská krčma se, stejně jako pražské kavárny a hospody, topí v kouři. Jeho oblaka vymezují prostor, naplňují jej a zároveň jej rámují: „Kouř zalil celý obraz krčmy“ (Mrštík 1969: 130). Podobně tomu bylo i v případě líčení pražského panoramatu. Dým halící město ovšem měl pouze zřídka podobu špinavých šedých mračen, která jsou v textu příznačná pro hospody. Prochází-li kouřem světlo, nabývá přízračné podoby: „[U]ž seděl za mramorovým stolkem ve žlutém světle plynu v oblacích kouře jako svatý“ (tamtéž: 127). I v tomto prostředí lze rozeznat impresionistické zachycení dojmu pomocí světla: „Na trnožích stolic a hranách sklenice šířil se modravý svit rána“ (tamtéž: 165).

Líčení lokálů opět evokuje nejen vizuální dojmy, ale rovněž čichové: „[V]cházel do čpící síně pivovaru u Fleků, – odkud už zdaleka bylo cítit nakyslý zápach pivem prosáklých místností“ (tamtéž: 149), hmatové a sluchové: „Přestoupili práh. Teplo dýchlo jim do tváře. Oči se přivřely v náhlém přívalu světla. V bouři dopaly nohy, praštěl smích. Z kuchyně šla pára“ (tamtéž: 157).

Někdy je pozornost soustředěna na konkrétní postavy, někdy všechny splývají v jediný rozmazaný pohyblivý obraz: „Ať ses podíval kam podíval, všude tentýž pohyb, tentýž život, ruch“ (tamtéž: 158). Pohyb představuje život, aktivitu kontrastující s Jordánovou pasivitou. Je čímsi novým, co jej přitahuje: „[C]elý ten bábel nočního doupěte v neustálém vzruchu a pohybu míjel před Jordánovými očima, zachvacoval krk a vlekl jej k sobě“ (tamtéž). Zde, ve špinavých lokálech, prožívá něco opravdu nového, něco jiného než svůj dosavadní život: „Jordán byl jako na jiném světě. – – Tolik dojmů posud nezažil“ (tamtéž: 160).

2.2.4.4.2 Deziluze

Vysněná Praha se všemi krásami a radostmi je ovšem pouze snem, který se nenaplní, což je uvedeno hned v úvodu textu. V průběhu vyprávění je tato skutečnost několikrát připomínána, téměř v každém potěšení je naznačován trpký tón či přímo varování: „Byla mu klíčem jeho života, pohádkou bez konce, orákulem tajemného znění. Poddával se slepě lásce k ní a nedbal, co z té lásky pojde, jaký bude její plod“ (Mrštík 1969: 89–90). Když si Jordán prozpěvuje nářev písně *Santa Lucia*, poprvé tak činí v radostném pohnutí: „*Ó krásné město – nebeský ráji –*“ (tamtéž: 88). Tytéž verše (ač s drobnou pravopisnou obměnou) ale posléze vnímá jako ironickou připomínku vlastní naivity: „*Ty krásné město, nebeský ráji –* – vzpomněl si pojednou a nářev začpěl mu v ústech odpornou jakousi příchutí a jenom ta tma ho kolem slyšela, jak tichem večerní chvíle zavanul šeptem pronesený vzdech: *Santa Lucia!*“ (tamtéž: 125). Ojedinělý chuťový dojem je použit jako obrazné vyjádření pro rodící se smutek a vztek.

Jordánův přístup k Praze postupně prochází proměnou. Od čistého obdivu její ideální podoby přechází k náruživé touze po fyzickém kontaktu: „Necítil už té sentimentální blouznivé radosti nad Prahou, kterou ještě před týdnem v něm budila sličná její podoba; jiné, daleko lehčí, smyslnější, hříšnější myšlenky těkaly dnes jeho krví“ (tamtéž: 141). Dále přichází nepříjemné prozření, uvědomění si sebeklamu: „Všechny ty jeho blouznivé, plynulé, už v zárodku nejasné sny zvrhly se pojednou před ním v prázdné, syrové, šovinismem vzbouřené, odporné mlhy, s aureolou Prahy nad sebou, a ty se rozplynuly a rozplynutí musely jako všechny mlhy na světě“ (tamtéž: 194). Jordán dokonce přitakává skeptickému pohledu svého spolubydlícího: „Hégr měl pravdu, když řekl, že Praha není pro všechny. Jeden se tu tlačí na druhého, navzájem si kradou chleba od huby. A každý myslí, že tu na něho čekají, že se té Prahy nají“ (tamtéž: 194).

Jeho deziluze ovšem nekončí smutkem a myšlenkami na návrat, ale vyhrocuje se směrem k sebedrskacství: „[T]restal sám sebe jako vetřelce, který se do Prahy dostal ze žádného jiného důvodu, jen aby v ní byl, aby v ní užíval a každou svou radost ozdobil aureolou jejího jména“ (tamtéž: 196). Opět se projevuje Jordánova silná emocionalita – lásku překlápí v nenávisť: „[V]zhůru se pozvedly a zoufale o sebe narazily dvě víc kostem než rukám podobné pěsti, povýšené proti Praze. ‚S-Santa Lucia!‘ zasípal koktavý, chraplavý jeho hlas a chladem zvukuprázdné světnice rozlehl se suchý smích, jakým se smějí tiší blázni“ (tamtéž: 214).

Mluvčí v textu ukazuje bídu nenaplněné lásky k ideálu. V řeči vypravěče je na hodnotící výroky poněkud skoupý (zdůrazňováno je pouze Jordánovo mládí a krásné zuby), zato postava hořekuje sama nad sebou: „„Jediná moje vášeň byla Praha, a jak jsi mně prorokoval, draho jsem ji zaplatil““ (tamtéž: 221). V jejím projevu jsou patrné známky zahořklosti, ačkoli stále vnímáme ozvuky nádherných snů, jimž se zcela nevysmívá, spíše pro ně truchlí.

2.2.5 Shrnutí

Při analýze způsobu vyjadřování mluvčího textu jsme se nejprve soustředili na prostředky, jimiž: a) evokuje multisensorický zážitek (2.2.1 Smyslová orientace); b) vyjadřuje dynamiku, pohyb a psychické stavy postavy (2.2.1.4 Expresivita); c) popisuje místa a prostředí postav, vyjadřuje proměny vnímání míst a pohyb postavy mezi nimi (2.2.2 Cesty); d) formuje vztah pozorovatele k pozorovanému (2.2.3 Vztah pozorujícího subjektu a pozorovaného objektu).

Za předmět zkoumání jsme zvolili dvojici kvazi objektů Praha – Jiří Jordán. Nejvíce pozornosti jsme věnovali vztahu postavy k Praze jakožto k objektu (idealizovanému a antropomorfizovanému), jakožto k místu a k determinujícímu prostředí. Jordán je postavou velmi emocionální, jeho vazby k Praze jsou silně citově zabarvené (ať pozitivně, či negativně), což mluvčí často vyjadřuje expresivními výrazy. Líčení města Prahy jsou rovněž zabarvena Jordánovými emocemi, mluvčí se v nich soustředí mnohem více na dojem nežli na předmět popisu a svou promluvou aspiruje na oslovení všech smyslů recipienta.

Zabývali jsme se krátce rovněž vztahy dalších dvou postav k Praze, abychom ukázali rozdíly a podobnosti ve způsobu vyjadřování mluvčího, hovoří-li o perspektivě různých

postav. Subjektivní vztah každého ze tří jedinců k témuž objektu je vyjadřován jak v promluvě postavy, tak mimo ni (např. v popisu pohledu postavy z okna).

Vyjadřovací prostředky mluvčího textu jsme analyzovali vždy s ohledem na to, co těmito prostředky vyjadřuje a o čem se vyjadřuje. Zohledňovali jsme tedy nejen slohové postupy (např. líčení), umělecké styly (např. impresionismus) a možné efekty promluvy na recipienta, ale také propoziční obsah jednotlivých výpovědí. V kapitole 2.2.4 Čtvero zobrazení Prahy jsme vycházeli ze čtyř rozličných podob jediného kvazi objektu a sledovali jsme, jak je těchto podob v textu dosaženo a jak spolu vzájemně souvisejí. Usouvztažnili jsme je v logickém prostoru.

V rámci zachování určité kompaktnosti studie jsme se vyhnuli mnohým dalším tématům hodným pozornosti – např. spojování určitého místního názvu s konkrétní událostí, pro niž se stává metonymickým označením („tenkrát u Karlova“ apod.). Podrobnější zkoumání by rovněž vyžadovala paralela Jordánových vztahů k Praze a ke Kláře. Vzhledem k rozsahu práce však nelze v dostatečné míře zohlednit všechny relevantní prvky textu. V budoucnu snad na tento výzkum budeme moci navázat.

2.3 Plochozemě

Abbottovův román *Plochozemě* bývá řazen k žánru sci-fi, tedy k vědecké fantastice,¹⁸⁰ zároveň se o něm mluví jako o sociální satíře¹⁸¹ či o společenské alegorii – toto zařazení je nám bližší, neboť vnímáme zobrazené geometrické útvary jako alegorie lidských bytostí a zobrazené vztahy mezi odlišnými obrazci jako vztahy společenské. Nepokoušíme se o historické (ani novohistorické) čtení, a proto rezignujeme na srovnávání třídní společnosti v Plochozemi s dobovou společností, v níž žil autor díla. Namísto toho se – stejně jako v předchozích dvou případových studiích – zaměříme na několik vybraných kvazi objektů a analyzujeme vztahy mezi nimi.

V centru naší pozornosti se ocitá postava vypravěče Čtverce, jehož přesvědčení a názory na prostředí, ve kterém žije, jsou silně ořeseny s příchodem postavy Koule. Budeme sledovat, jakým způsobem mluvčí vyjadřuje interakci mezi oběma postavami, jak odlišuje jejich způsob promluvy, argumentace apod.

Položíme si následující otázky: Jak se liší slovníky reflektující zkušenost pobytu v odlišných dimenzích (0–3D)? Jak jsou v textu konfrontovány výpovědi jednotlivých postav – Bodu, krále Prímkozemě, Čtverce a Koule? Dochází mezi nimi k zjevnému (ne)porozumění? Používají jiné výrazivo, anebo stejnými výrazy vyjadřují rozdílné významy?

Stejně jako v předchozí studii nás budou zajímat cesty – přesuny postavy z místa na místo, především její pohyb mezi dimenzemi (ve druhé části textu nazvané „Jiné světy“). Budeme sledovat subjektivní hodnocení při porovnávání jednotlivých míst. Budeme se ptát, zda jsou v textu uplatňovány orientační konotace typu „vyšší“ – „lepší“. Dále si všimneme podobnosti mezi jazykovým vyjádřením rozdílnosti světů 1–2D, 2–3D a 3–4D. Orientace v každé z dimenzí je něčím specifická – např. upřednostňováním používání jednoho smyslu před ostatními. I tomuto tématu se budeme blíže věnovat.

V závěrečné části studie budeme zkoumat dílčí komunikační situace – rozhovor mezi Čtvercem a Koulí, mezi Čtvercem a Úsečkou a konečně specifický způsob komunikace mezi Čtvercem a Bodem. Každá ze sledovaných komunikačních situací zahrnuje mluvčí, kteří pocházejí ze zásadně rozdílného prostředí, mají jinou životní zkušenost a jiná přesvědčení o světě, a dokonce uznávají jiné logické zákonitosti. Nejneobvyklejší

¹⁸⁰ Např. v knihkupectvích a knihovnách.

¹⁸¹ Viz např. Števků (2017: 7).

je pokus o dialog s Bodem – dochází sice k určitému kontaktu obou mluvčích, ale komunikační záměr Čtverce zcela selhává.

2.3.1 Geometrická alegorie

Lexikum textu tvoří z velké části termíny euklidovské geometrie. Jedná se o elementární geometrii založenou na několika postulátech známých většině absolventů základní školy (každý pravý úhel má velikost 90° apod.). Jedná se o idealizovaný model, který abstrahuje od skutečné (fyzické) podoby světa. Postavy v textu jsou pojmenovány podle útvarů – rovinných obrazců (Trojúhelníky, Kruhy...) či prostorových těles (Koule, Krychle...) – a místa, kde se vyskytují, jsou rovněž nazývána geometrickou terminologií (přímka, plocha, prostor...). Je zřejmé, že text klade na recipienta určité nároky. Je sice velmi názorný – doprovází jej náčrtky, které jsou mluvčím detailně popisovány (viz např. Abbott 2013: 18), ale předpokládá základní matematické znalosti: „Představte si obrovský list papíru a na něm Přímky, Trojúhelníky, Čtverce, Pětúhelníky, Šestiúhelníky a jiné Obrazce [...]“ (tamtéž: 17).¹⁸²

2.3.1.1 Antropocentrismus

Ačkoli je vypravěčem románu Čtverec, plochý, tedy dvojrozměrný obrazec pohybující se ve světě nepodobném našemu, mluvčí textu *Plochozemě* vychází ze standardního lidského vnímání trojrozměrného prostoru. Jeho záměr se zdá být zřejmý: přizpůsobuje svoji promluvu čtenářům, u nichž předpokládá základní znalosti prostoru trojrozměrného, antropocentricky orientovaného. Sám tuto intenci tematizuje v úvodní větě první části: „Zvu náš svět Plochozemí nikoli proto, že mu tak skutečně říkáme, ale spíše abych jeho podstatu lépe objasnil svým přešťastným čtenářům, kteří se těší výsadě života v Prostoru“ (Abbott 2013: 17).

Na pozadí intersubjektivně sdílených přesvědčení o světě tří rozměrů vysvětluje odlišnosti dvojrozměrného světa (a posléze světů dalších rozměrů). Adresátem promluvy je jedinec zvyklý na prostorové vnímání ve třech dimenzích: „I ten nejprůměrnější Matematik v Prostorozemi mi zajisté ochotně uvěří [...]“ (tamtéž: 42). Jeho reakce se mluvčí snaží předjímat: „Jistě jste si hned uvědomili, že je zhola nemožné,

¹⁸² Nepoučený čtenář by mohl text recipovat specifickým způsobem, což by mohl být zajímavý předmět výzkumu. Simulace takového čtení zde však, bohužel, nejsme schopni.

aby v takovéto zemi existovalo to, co vy nazýváte „prostorovým“ (tamtéž: 17). Předpokládá určité otázky a odpovídá na ně. „Plochozemský“ pohled na osoby a objekty popisuje detailně, přičemž využívá analogie s lidskou zkušeností: „V Prostorozemi jsem se doslechl, že velice podobnou zkušenost mají i vaši námořníci, když plují po moři [...]“ (tamtéž: 19).

Také jsou připojeny ilustrace, které se stávají nedílnou součástí díla, neboť je na ně v textu přímo odkazováno: „Každé prostorozemské Dítě z přiloženého náčrtku pozná [...]“ (tamtéž: 95). Tímto řečovým aktem mluvčí připomíná, že hovoří k lidem vnímajícím tři rozměry, a zároveň nepřímo vybízí k tomu, aby si čtenář ilustrace všiml. Z použité fráze je jasně patrna snaha o jednoduchost a explicitnost vyjádření. V jiné části textu je ilustrace přímo popisována: „Na obr. 1 je zachycen [...]“ (tamtéž: 18).

Dílo je věnováno „všem obyvatelům Prostoru“ (tamtéž: 7) a ve shodě s touto dedikací se mluvčí snaží o nepřiliš učený, široké veřejnosti srozumitelný projev (včetně náčrtů). Přesto individuální znalosti čtenáře (především matematické) nutně ovlivní recepci a interpretaci díla. Někdo si např. pod pojmem *mocniny* nepředstaví nic konkrétního a výrazy jako „tři na druhou“ a „tři na třetí“ pro něj postrádají jakékoli konotace. Některý z recipientů možná přeskočí podrobná vysvětlení matematických problémů, která jiný recipient naopak ocení. Např. následující pasáž z výkladu adresovaného Čtvercovu vnukovi:

„Nuže tedy, pokud Bod urazivší tři centimetry utvoří Přímku tři centimetry dlouhou a vyjádřenou číslem tři a pokud z Přímky o délce tři centimetry pohybující se rovnoběžně k sobě samé vznikne Čtverec o straně tři centimetry, což vyjádříme třemi na druhou, pak musí rovněž platit, že pokud se Čtverec o straně tři centimetry nějakým způsobem pohybuje rovnoběžně k sobě samému (i když nevím jak), pak z něj musí vzniknout cosi jiného (i když nevím co), čehož strany budou mít tři centimetry na délku – a to vyjádříme třemi na třetí“ (tamtéž: 87).

Důvodem, proč mluvčí koncipuje svou promluvu jako vyprávění spojené s výkladem recipientovi neznámých skutečností, je pravděpodobně snaha o porozumění na základě určité společné znalosti. Pomocí rétorických prostředků, jako je např. analogie, přibližuje mluvčí postupně téma hovoru (zákonitosti 2D apod.). Nejen pro vzájemné porozumění, ale rovněž proto, aby byly vůbec možné názorové odlišnosti a neshody, je mezi subjekty

(a to i mezi mluvčím textu, tedy kvazi subjektem, a recipientem) potřebná majoritní shoda v přesvědčeních o světě.¹⁸³

[I]f I am able to have a disagreement with someone, despite the fact that disagreement may seem to be quite ‚radical,‘ it must be the case that this person and I actually agree on quite a lot, or else we would not know what it was we were disagreeing about. In fact, our area of agreement must be quite massive, and our disagreement quite small in comparison (Martin 1993: 134).¹⁸⁴

V promluvě mluvčího textu *Plochozemě* spatřujeme dvě tendence: poměrně detailně vysvětluje každou problematiku, snaží se o názornost a jednoduchost, ale zároveň prohlašuje, že nechce podceňovat intelekt recipienta: „Urážím však inteligenci svých čtenářů, když hromadím podrobnosti, které musejí být zřejmé každému člověku těšícímu se pobytu v Prostorozemi“ (Abbott 2013: 46). Podobné výroky působí jako určitá omluva recipientům, kteří mají rozvinuté abstraktní myšlení, a výklad jim proto může připadat dlouhý, rozvleklý a nudný.

2.3.1.2 Společenství geometrických útvarů

Všechny postavy v textu jsou personifikované¹⁸⁵ geometrické útvary a jejich prostředí je tvořeno dalšími útvary (např. pětiúhelníkovými domy). Povšimněme si, že se zde vyskytuje poměrově více subjektů nežli objektů. Když např. mluvčí vysvětluje proces plochozemského rozpoznávání jednotlivých tvarů, udává příklady výhradně z říše osob, nikoli věcí: „[J]e hlavním nástrojem rozpoznávání hmat, a to i při všech jednáních s Cizinci, a rovněž pokud není třeba odlišit jednotlivce, nýbrž třídu“ (Abbott 2013: 34).

Co je v textu zcela vynecháno, je živá příroda. Nehovoří se zde o zvířatech ani rostlinách, je zmiňováno pouze podnebí – např. „déšť, jenž padá vždy od severu a v určených obdobích“ (tamtéž: 20) a mlha „panující po větší část roku a s výjimkou horkých pásem i ve všech krajích“ (tamtéž: 38). Tím, že nedochází ke konfrontaci se živočichy,

¹⁸³ Podobně také teorie fikčních světů pracuje s principem maximální shody, srovnává-li podobu fikčního světa s podobou světa aktuálně existujícího, od níž je odvozena: „[A]by byly zvládnutelné, musí se sekundární ontologie řídit v nejvyšší možné míře vnitřní strukturou primárních ontologií, které používají jako svou základnu“ (Pavel 2012: 89).

¹⁸⁴ „[P]okud jsem schopen mít neshodu s někým, pak to navzdory faktu, že se tato neshoda může zdát zcela ‚radikální‘, musí být případ, že se tato osoba a já vlastně shodneme na docela hodně věcech, jinak bychom nevěděli, co je to, na čem se neshodneme. Ve skutečnosti naše oblast shody musí být docela velká a naše neshoda ve srovnání s ní docela malá“ (Martin 1993: 134, překlad HD).

¹⁸⁵ Na tomto místě mluvíme o personifikaci (oduševnění), nikoli o antropomorfizaci, neboť při popisu postavám nejsou připisovány vnější znaky podobné lidským, pouze s výjimkou očí a úst.

ale výhradně s personifikovanými geometrickými útvary, je zachována jistá homogenost. Čtverec např. ve třetí dimenzi obdivuje Krychli, jakožto vyšší formu sebe sama, nikoli člověka či zvíře, kteří by s ním byli nesouměřitelní:

Vzpomněl jsem si na Učitelovo tvrzení, že takovéto stvoření vznikne, když se Čtverec pohybuje Prostorem rovnoběžně k sobě samému, a rozradostnilo mě pomyšlení, že něco tak bezvýznamného jako já může být v jistém smyslu považováno za prapředka takto zářného potomka (tamtéž: 109–110).

Dvourozměrný protějšek živočicha (lze si jej představit jako kresbu zvířete) by měl nanejvýš nepravidelný tvar, a proto by byl vyloučen ze společenství posedlého pravidelností. Každý nepravidelný útvar je v Plochozemi odsouzen k zatracení, ne-li rovnou k usmrcení: „[U]káže-li se, že překračuje pevně stanovenou hranici pro odchylku, je buďto zabit, nebo uvězněn ve vládní kanceláři coby Úředník sedmé kategorie [...]“ (tamtéž: 47). Už pouhý rovnoběžník s nestejnými stranami je označován za „nestvůru“ (tamtéž: 46). A nejedná se pouze o vadu fyzickou, stavba těla je dána do přímé souvislosti s duševní povahou: „„Nepravidelnost Obrazce“ je u nás to samé, co u vás spojení mravní zvrácenosti a zločinnosti, a rovněž se k ní stejně přistupuje“ (tamtéž: 46–47), ačkoli pro takovou souvislost není uveden žádný přesvědčivý argument.

2.3.1.2.1 Společenské názory (argumentace)

Čtverec ve svém výkladu sice zaníceně obhajuje společenský řád vylučující nepravidelnost, avšak otázku sepětí tělesné konstituce a morálky nechává nezodpovězenou. Uvádí pouze, že „není nouze o hlasatele paradoxů, kteří tvrdí, že mezi geometrickou a mravní nepravidelností nemusí být nutně žádná souvislost“ (tamtéž: 47). Tito „hlasatelé paradoxů“ odůvodňují pokřivenost osobnosti necitlivým zacházením ze strany společnosti. Na obranu svého stanoviska Čtverec uvádí: „Všechny tyto krajně věrohodné argumenty mě nedokážou přesvědčit [...] že tolerance nepravidelnosti je neslučitelná s bezpečností státu“ (tamtéž: 47). Zatímco se jiní pokoušejí vysvětlit vztah mezi nepravidelností obrazce a jeho povahou pomocí kauzality, Čtverec jej nevysvětluje vůbec.¹⁸⁶ Namísto toho upozorňuje na opodstatnění společenského statusu nepravidelných obrazců skrze jeho účel. Mluví tedy o něčem zcela jiném.

¹⁸⁶ Uvádí svůj názor založený na osobní zkušenosti bez jakéhokoli kauzálního odůvodnění: „[Z]a sebe mohu říci, že jsem nikdy nepotkal Nepravidelného, který by nebyl tím, čím ho Příroda chtěla mít:

Čtverec hájí společenské zájmy, které zaštiťuje nespornými hodnotami, jako je civilizovanost: „Nemohla by vznikat ani ta nejjednodušší uspořádání. Civilizace by zkrátka sklouzla zpět k barbarství“ (tamtéž: 46). Jak by mohlo k této krizi společnosti dojít? Tím, že by se snížila efektivita společenských zvyklostí:

Pokud by naše strany byly nestejně dlouhé, mohla by se lišit i velikost úhlů. Místo aby k určení jedince stačilo ohmatat nebo zrakem odhadnout jediný vrchol, bylo by nezbytné podrobit pokusnému dotýkání veškeré úhly. Na takovéto úmorné sdružování je však život příliš krátký (tamtéž: 45–46).

Aby své názory podpořil, uvádí Čtverec, že jsou v souladu s přírodou (s něčím na člověku nezávislým): „[V]eškerý společenský život v Plochozemí spočívá na oné základní skutečnosti, že je vůlí Přírody, aby měl každý Obrazec všechny strany stejně dlouhé“ (tamtéž: 45). Dalším krokem je umělé sjednocení přírodních zákonitostí a společenských zájmů: „Na schvalování pravidelnosti tělesné stavby se tedy shodují jak Prospěšnost, tak Příroda. Ani zákon nezahálí a jejich snahy zdatně podporuje“ (tamtéž: 46). Společenství tedy podle této argumentace pouze udržuje zcela přirozený stav, který je navíc žádaný. Je pozoruhodné, s jakou samozřejmostí jsou zde ztotožňovány společenské zákony se zákony přírodními. Absence logické návaznosti jednotlivých tvrzení v rámci argumentace jako celku je zřejmá. Je možné, že by mluvčí textu chtěl touto cestou upozornit na nahodilost společenských konvencí, nebo přesněji na jejich motivovanost účelem, silně kontrastující s jakoukoli přirozeností.

Logicky neproblematické je tvrzení: „Chvilkové zahloubání a příklad z běžného života jistě každého přesvědčí, že na pravidelnosti úhlů je založen celý náš společenský systém“ (tamtéž: 46). Následující příklad pak skutečně podporuje nastíněný společenský řád, jeho užitečnost a důležitost. Nikde v textu ale není udán důvod pro usouvztažnění přírodních zákonů s tímto řádem. Pohlížíme-li na text jako na celek, domníváme se, že bez zmiňovaných „přírodních zákonů“ by se logický prostor textu mohl rozpadnout. Vazby mezi obyvateli Plochozemě, jejich způsob života (především vzájemná interakce) apod., jsou řečovými akty mluvčího nastaveny tak, aby měly určitou strukturu. Je zde patrna snaha o idealizovaný geometrický model, který bychom možná mohli popsat termínem „mikrokosmos“. Pokud by byla daná struktura narušena, zjednodušení

pokrytcem, misantropem a, v míře úměrné svým schopnostem, pachatelem nejrůznějších lumpáren“ (Abbott 2013: 48).

a omezení vztahů, k němuž v textu dochází, by nadále nebylo možné. Odchytky od nastolených zákonů jsou tedy povoleny pouze pokud, pokud jsou zanedbatelné.¹⁸⁷

2.3.1.2.2 Společenské třídy

Třídní systém společnosti Plochozemšťanů je založen na jednoduchém principu: čím více stran, tím vyšší třída. Obrazec s méně stranami, je oproti obrazcům s více stranami považován za méněcenný. Nejnižší postavení zaujímají ženy, které jakožto úsečky nemají ani strany, ani vrcholy, pouze dva konce.¹⁸⁸ Po nich následují rovnoramenné trojúhelníky – vojíni, důstojníci a dělníci. Mezi trojúhelníky se rozdílily ve společenském postavení posuzují podle délky základny. Čím je jeho základna delší, tím výše se jedinec ocitá na společenském žebříčku. Krátké základny jsou hodnoceny velmi negativně (mluvčí užívá výrazy jako „hanebný“): „Když jsou jejich základny nejhanebnější (tedy nikoli větší než tři milimetry) [...]“ (Abbott 2013: 23). Stejně tak ostré úhly, které jsou označovány za „hroživé“ (viz tamtéž). V určitých výpovědích jsou úhly obrazce dokonce ztotožněny s jeho mozkiem, a proto je ostrost úhlů spojována nejen se společenským postavením, ale také s inteligencí – např. ve spojení „ctihodný Dělník s úhlem neboli mozkiem devětapadesát stupňů, třicet minut“ (tamtéž: 35).

Velmi stroze je charakterizována střední třída: „Naše střední třída se skládá z Rovnostranných trojúhelníků“ (tamtéž: 23). Určitého respektu se dostává teprve vyšší střední třídě, čtvercům a pětiúhelníkům. Vypravěč se ke své třídě hrdě hlásí: „Naši Odborníci a Džentlmeni jsou Čtverce (do kteréžto třídy sám přináležím) a Pětistranné obrazce nebo Pětiúhelníky“ (tamtéž). Níže postavené obrazce jsou kritizovány a shazovány. Vypravěč je zatracuje, dokonce se zdráhá jim přisoudit status lidství: „Toto pravidlo se ne vždy vztahuje na Obchodníky, a ještě vzácněji platí pro Vojáky a Dělníky, kteří si stěží zaslouží být nazýváni lidskými Obrazci, jelikož nikoli všechny jejich strany jsou stejně dlouhé“ (tamtéž: 24).

Naopak výše postavení jedinci jsou uznáváni, dokonce až glorifikováni: „A konečně, když se množství stran natolik rozroste a strany samotné jsou tak krátké, že obyvatele nelze odlišit od Kruhu, je Plochozemšťan přijat do kruhového neboli kněžského řádu, což je nejvýše postavená třída ze všech“ (tamtéž: 23–24). Podobně jako byli

¹⁸⁷ Pokud se v textu mluví o nepravdivosti, vztahuje se pouze na geometrické obrazce, nezachází se dále (ke křivkám apod.).

¹⁸⁸ Vyjadřování o ženách v tomto textu by bylo vhodným předmětem pro feministickou interpretaci.

trojúhelníkoví muži a ženy při každé příležitosti hodnoceni negativně, jsou ve výpovědích o mnohoúhelnících téměř vždy obsažena pozitivní hodnocení: „[M]ůj nejmladší Vnuk, velice slibný mladý Šestiúhelník nebývalé chytrosti a skvělé úhelnosti“ (tamtéž: 86–87).

Postava Koule převyšuje všechny plochozemské obrazce, neboť je jednak prostorovým tělesem, tedy tvorem z vyšší dimenze, jednak je zcela pravidelným útvarem. Nejprve je oslavována jako dokonalý kruh: „Byl to nade vši pochybnost skrz naskrz kulatý a zcela uspokojivý Kruh“ (tamtéž: 90–91). Jakmile postava Čtverce spatří Kouly v trojdimenzionálním prostoru, opěvuje ji jako dokonalou bytost: „[D]okonale harmonické Cosi, pro co jsem neměl slov [...] V duchu jsem před svým Průvodcem padl na zem a zvolal jsem: „Jak to, ó božský ideále naprosté krásy a moudrosti [...]““ (tamtéž: 102). Povšimněme si, že je zde opět spojována fyzická krása (pravidelnost) s povahou jedince.

2.3.2 Román mnoha dimenzí

Podtitul *Román mnoha rozměrů* evokuje zamýšlenou víceznačnost textu. Nejedná se přitom zdaleka jen o „rozměry“ ve smyslu fyzikálních dimenzí, román disponuje rozměrem filosofickým, stejně jako sociálně kritickým. Zaznamenáváme rovněž určitou snahu působit na čtenáře výchovně: „[M]ířit stále výš a výš [...] a přispějí tak ke zlepšení představivosti a k možnému vzrůstu skromnosti, toho nesmírně vzácného a skvělého daru, u vytríbené rasy, trojrozměrného lidstva“ (Abbott 2013: 7).

V závěru vypravěč Čtverec pateticky vyjadřuje víru, „že si tyto paměti najdou cestu k lidstvu v nějakém, jakémkoli Rozměru a podníti rasu Rebelů, kteří odmítnou být nadále omezováni určenou Rozměrností“ (tamtéž: 126). Boj proti omezenosti dané určitým počtem rozměrů světa chápeme jako boj proti omezenosti lidského myšlení. V narativu je vzdor každé z postav proti většinovému myšlení marný. Zdá se, že každá snaha ukázat myšlenkový přesah ztroskotá. Přesto z rétoriky mluvčího textu vyvozujeme jeho víru v možnost změny. Jednak nechává postavu vypravěče přímo vyzývat k odporu proti omezenosti, jednak inspiruje příběhem o úžasných možnostech poznání, jehož se bytosti může dostat. Tím, že čtenáři předkládá „paměti“, odkazuje k žánru, s nímž se pojí určitá společensky uznávaná důvěryhodnost. Jako by text stylizovaný jako záznam osobní zkušenosti jedince hlásal: „Toto se skutečně stalo!“ Je zde patrna persvazivní

funkce, mluvčí používá prostředky, jejichž účelem je určitým způsobem ovlivnit recipienta.

Bylo by možné z textu abstrahovat jednoduchý sci-fi příběh, což by ovšem znamenalo ochuzení o řadu interpretačních možností, které nabízí.

2.3.2.1 0–3D

Kolik rozměrů je v díle tematizováno? Potenciálně nekonečno: „A pak se před námi rozletí brány šestého Rozměru, sedmého a osmého, aby uspokojily naše intelektuální tužby – Nevím, jak dlouho jsem pokračoval“ (Abbott 2013: 115). Mluvčí vyjadřuje své přesvědčení o nevyčerpatelnosti možností poznání prostřednictvím zobrazení touhy vypravěče dozvídat se stále víc. Tato touha ovšem nedochází naplnění, Čtverec je potrestán samolibou Koulí, jež ho sice poučuje o jeho omezenosti, sama je však obětí omezenosti vlastní: „Přiznal, že mé přání vznést se k Rozměrům přesahujícím trojrozměrný svět ho zprvu rozčílilo, ale od té doby pochopil, a nepřilíš hrdě svou chybu uznal“ (tamtéž: 118–119).

Sujet nepostupuje systematicky od nultého rozměru k vyšším ani od třetího rozměru k nižším. Děj se odehrává nejprve ve druhém rozměru (Plochozemě), následně v prvním (Přímkozemě), poté ve třetím (Prostorozemě, s potenciálním přesahem do dalších rozměrů) a nakonec v nultém (Bodozemě). Dané pořadí je jistě záhodno zohlednit při interpretaci textu. Situování počátku sujetu do dvourozměrného světa může být vysvětleno záměrem předvést omezenost myšlení tvora, který je přesvědčen o své moudrosti, při setkání s ještě omezenějším stvořením dokonce cítí převahu a neváhá stvoření poučovat o jeho nevědomosti, záhy je však sám konfrontován se skutečností přesahující jeho dosavadní chápání a je nucen přiznat si svou neznalost. Proč nemůže být hrdinou příběhu člověk zavítavší do světa čtyř rozměrů? Z důvodu, jež jsme tematizovali výše (viz kapitolu 2.3.1.1 Antropocentrismus): promluva mluvčího je přizpůsobena recipientům, u nichž se předpokládá standardní zkušenost se světem tří rozměrů. Čtvrtý rozměr pro ně může být těžko představitelný, naopak redukci rozměrů lze pochopit snáze a omezenost tvora uznávajícího prostor jen o dvou rozměrech je pro člověka jasně patrná. Nepochopitelnost standardní lidské zkušenosti pro postavu Čtverce může působit úsměvně a zároveň i poučně.

Vypravěčovo poznávání nižších a vyšších dimenzí se pravidelně střídá: „Hle,“ řekl můj Průvodce, „žil jsi v Plochozemi, zdálo se ti o Přímkozemi, se mnou jsi vystoupal do výšin Prostorozemě, a abys svou zkušenost završil, zavedu tě nyní do nejnižších hlubin existence, do říše Bodozemě, propasti nulových rozměrů“ (Abbott 2013: 117). Se světy méně rozměrů se vždy seznamuje ve snu, zatímco do vícerozměrného prostoru zavítá za plného vědomí. Domníváme se, že tento rozdíl není způsoben nahodilostí.

Setkání s tvory žijícími v méně než dvou dimenzích, tedy ve světě omezenějším nežli svět vypravěčův, slouží jako ilustrační případy střetu dvou racionálně uvažujících bytostí, které se neshodnou, neboť disponují zásadně odlišným systémem přesvědčení. Přestože jak systém přesvědčení krále Přímkozemě, tak systém přesvědčení Čtverce jsou vnitřně koherentní i konzistentní, vzájemně jsou tyto dva systémy nekompatibilní. Čtverec totiž zastává přesvědčení, že svět je rozlehlý dvěma směry, kteréžto přesvědčení podstatným způsobem ovlivňuje všechna jeho ostatní přesvědčení. Celý systém přesvědčení krále Přímkozemě je naproti tomu ovlivněn přesvědčením, že svět je rozlehlý pouze v jedné dimenzi. Jelikož jsou tyto dva systémy přesvědčení od sebe zásadně odlišné, mají obě postavy problém s určením svého komunikačního partnera jako rozumné bytosti. Opovrhují sebou navzájem pro hloupost či nevzdělanost: „Ten ubohý nevědomý Vladař [...]“ (tamtéž: 75); „„Jak se jen můžete tak hloupě ptát?“ Podivil se Vladař“ (tamtéž: 77).¹⁸⁹

Zkušenost s jedním rozměrem je – a z textu jasně vyplývá, že musí být – popsána jiným způsobem než zkušenost s nulovým rozměrem. K Přímkozemi se Čtverec přibližuje sám, zjišťuje, jak do ní vstoupit a jak vůbec oslovit zdejší bytost, aby jej vnímala. Jakmile se mu podaří navázat dialog, dozvídá se přímo od krále informace o zákonitostech jeho říše. K Bodozemi však přistupuje společně s průvodcem, Koulí. Ta mu vysvětluje, jak tento vesmír sám pro sebe funguje, přičemž se netají svým opovržením: „Všimni si jeho naprostého sebeuspokojení a zapamatuj si, že samolibost znamená ohavnost a nevzdělanost a že toužit je lepší než být slepě a nemohoucně šťastný“ (tamtéž). Protože není možné do bezrozměrné říše vstoupit, je přímý kontakt tentokrát nahrazen pohledem zvnějšku. Vést dialog s tvorem-bodem se ukazuje jako nemožné, jelikož cizí slova pokládá za vlastní myšlenky, proto jsou zde potřeba komentáře Koule jakožto průvodce. Svět uzavřený v jediném bodu je představen jako jakási kuriozita, extrémní

¹⁸⁹ Viz také kapitulu 2.3.4.1 Komunikační strategie.

případ omezenosti. Je mu věnována nejmenší pozornost a obě hlavní postavy jej záhy opouštějí.¹⁹⁰

Střety Čtverce s omezenějšími tvory představují analogii k jeho vlastnímu střetu s Koulí a s věděním přesahujícím jeho dosavadní znalosti. Stejně jako se Čtverec snažil přesvědčit vládce Prímkozemě a Bod, že existuje ještě další rozměr, pokouší se Koule o totéž: „Doufal jsem, že ve vás naleznu vhodného apoštola, neboť já sám smím Evangelium tří Rozměrů hlásat jen jednou za tisíc let“ (tamtéž: 99). Rozdíl je v tom, že Čtverec jako jediný následuje svého průvodce do říše více rozměrů.

2.3.2.2 Pohyb

2.3.2.2.1 Cesty mezi dimenzemi

Vtažení Čtverce do třetí dimenze není plánované, dochází k němu jako k náhodné události zapříčiněné Čtvercovou zarputilostí: „Měl jsme dojem, že slyším přicházet pomoc, a tak jsem se k němu přitiskl s dvojnásobnou silou a nepřestával jsme křičet [...] ,Ustupte ode mě, jinak se mnou musíte na místo, jež neznáte – do Země tří Rozměrů!“ (Abbott 2013: 101). Postava Koule má nejprve v úmyslu přesvědčit partnera dialogu logickými argumenty. Když se ale chce ujistit, že byly pochopeny, naráží na neporozumění: „Musím bohužel přiznat, že Lordstvu ani trochu nerozumím“ (tamtéž: 93). Proto posléze předvádí důkazy svých tvrzení: „Ted' klesám z Prostoru. Dvířka se nepohnula, jak vidíte. Jsem ve skříni a беру si tabulku. Mám ji. Nyní spolu s ní stoupám“ (tamtéž: 99–100). Jelikož ani tyto důkazy nedostačují zamýšlenému účelu, a sice přesvědčit Čtverce o existenci třetího rozměru, je zapotřebí jej s tímto rozměrem přímo konfrontovat. Toho je dosaženo dějovým zvratem: dochází k vyostření střetu názorů obou postav, jenž vyvrcholí násilím: „Zrůdo!‘ zaječel jsem. ,Ať už jsi podvodník, kouzelník, sen, či ďábel, nehodlám tvůj posměch snášet ani o minutu déle. Jeden z nás musí zahynout!‘ A s těmi slovy jsem po něm skočil“ (tamtéž: 98). Ve snaze vymanit se ze Čtvercova sevření utíká Koule směrem „nahoru“, je ale nucena jej vzít s sebou: „Ha! Takže až sem to dospělo?‘ zaburácel Cizinec. ,Necht' tě tedy stihne tvůj osud. Pryč s tebou z Plochy. Jedna, dvě, tři! A je dokonáno!“ (tamtéž: 101).

Patetický proslov Koule následuje pohyb obou postav směrem do výšky, odkud získávají nadhled nad Plochozemí: „Shlédl jsem a na vlastní oko jsem uviděl veškerou domácí

¹⁹⁰ Viz také kapitulu 2.3.4.3 Nemožnost komunikace?

osobitost, již jsem svými znalostmi až doteď jen vyvozoval“ (tamtéž: 103). Cestu postavy mezi dvěma místy doprovází cesta k novým vědomostem, tedy poznání. Svá dosavadní přesvědčení nahrazuje novými, neboť ve viděné vkládá větší důvěru nežli ve vlastní logické závěry: „Jak ubohá a matná byla má domněnka ve srovnání se skutečností, na niž jsem teď nahlížel!“ (tamtéž).

Postava Koule investuje poměrně velké množství energie do přesvědčování Čtverce, vede s ním dlouhý dialog (k němuž se ještě vrátíme v kapitole 2.3.4 Dialogická povaha textu), podává vícero důkazů – např. ukazuje a zároveň popisuje svůj pohyb stoupání z plochy do výšky: „Hleďte, nyní se vzesu a vašim očím bude připadat, že mé Kruhy jsou čím dál menší, až se nakonec scvrknou na jediný Bod a úplně zmizí“ (tamtéž: 95). Čtverec představuje význačnou postavu, k níž zaujímá Koule výjimečný postoj. Naproti tomu k plochozemským kruhům přistupuje s výrazně menší trpělivostí a ochotou, spíše svým chováním pouze provokuje negativní reakci: „Nato se s nesmírnou obratností vrhl do vln Plochozemě (smím-li ji tak popsat), přímo mezi shromážděné Radní. ‚Přicházím oznámit,‘ vykřikl, ‚že Země tří Rozměrů existuje!““ (tamtéž: 106). Strážní se jej pokouší zadržet, ale Koule opět uniká do výšky: „Držíme ho,‘ zvolaly. ‚Ne! Ano! Pořád ho držíme! Utíká nám! Je pryč!““ (tamtéž: 107). Tento kratičkový souboj představuje veškerou interakci Koule s jinými postavami kromě Čtverce (a jeho ženy).

Pohyb postav ve třech dimenzích je popsán krátce, zato návratu Čtverce do dvojrozměrného světa je věnováno více pozornosti. Cesta zpět do Plochozemě je postavou vnímána jednoznačně negativně. Plochozemi jsou přisuzovány přívlastky jako „jednotvárný“ či „obyčejný“. Sama cesta je označena jako „bídny pád“: „Nyní bohužel musím vypovědět příběh o svém bídném pádu – velice bídném, přesto zcela nezaslouženém“ (tamtéž: 110). Jedná se o pád jak ve smyslu fyzickém, tak i o úpadek duševní. Plocha – dříve pokládaná za nekonečný prostor – je označena jako „rovinatá divočina“, navíc je zdůrazněna omezenost vypravěčova pohledu spojením přívlastňovacího zájmena se slovem běžně označujícím nekonečně rozlehlý prostor („můj vesmír“): „[U]viděl jsem, jak se přede mnou naposledy rozrůstá ona jednotvárná, rovinatá divočina, která se měla opět stát mým Vesmírem [...] byl jsem opět obyčejným plíživým Čtvercem [...]“ (tamtéž: 115). Čtvercův pád je popsán dynamicky: „Dolů! Dolů! Dolů! Prudce jsem klesal“ (tamtéž) a dramaticky: „Následovala temnota a po ní poslední burácivé zadunění“ (tamtéž).

2.3.2.2.2 Pohyb v rámci určité dimenze

V několika pasážích textu se mluvčí věnuje pohybu postav v rámci světa daných rozměrů. Postavy (útvary) se velmi často pohybují, jejich poloha není statická, jako tomu bylo např. ve zkoumané novele *Oslovení z tmy*.¹⁹¹ Pohyb postav ovšem z větší části nepředstavuje cesty mezi různými místy, jak bychom mohli očekávat. Jedná se o prostředek usnadnění viditelnosti jednotlivých útvarů. V Plochozemi jsou např. ženy (úsečky) zákonem nuceny na veřejnosti nepřetržitě pohybovat svou zadní částí: „V některých státech mají dodatečný zákon, který Ženám pod pohrůžkou smrti zakazuje stát na veřejném prostranství nebo tudy procházet, aniž by neustále pohybovaly pozadím zprava doleva a upozorňovaly tak všechny za sebou na svou přítomnost“ (Abbott 2013: 29). Domníváme se, že tato výpověď oplývá potenciálem vyvolat diskuse na téma sexismus, zvláště když nedlouho po ní následuje výpověď: „K tomuto postupu se jednotně a ve všech dobře řízených státech uchylují Dámy pomýšlející na rozmnožování [...]“ (tamtéž).

Na počátku druhé části románu („Jiné světy“) nám mluvčí prostřednictvím snu postavy Čtverce přibližuje zkušenost s jedním rozměrem. Když se postava blíží k Přímkozemi, spatří úsečky a body v pravidelném pohybu: „[V]še se po jedné a té samé linii pohybovalo vpřed a vzad, a to, jak jsem usoudil, shodnou rychlostí“ (tamtéž: 73). Pohyb je doprovázen zvukem: „Dokud se Body a Přímky hýbaly, ozývalo se od nich zmatené a mnohohlasné šveholení nebo cvrlikání, chvílemi se ale zastavily, načež zavládlo naprosté ticho“ (tamtéž). Podobně jako tvar dvourozměrných obrazců je i pohyb jednorozměrných útvarů pravidelný. To, co může na recipienta působit jako posedlost pravidelností, je opět nazýváno „přírodním zákonem“: „Jednou týdně nás přírodní zákon nutí, abychom se rychle a nezvykle divoce pohybovali vpřed a vzad“ (tamtéž: 78). Tento prudký pohyb je nazýván „sborovým tancem“, kteréžto označení evokuje spíše ladné pohyby, a kontrastuje tedy s použitým výrazem „divoce“. Tanec je zde nerozlučně spjat se zpěvem, který slouží k identifikaci jedince na dálku:¹⁹² „Uprostřed tohoto sborového tance, při jednapadesátém tepu, se obyvatelé Vesmíru prudce zastaví a každý jedinec vydá ten nejsytější, nejplnější a nejsladší tón, jakého je schopen“ (tamtéž). Pohyb v tomto případě (stejně jako v předchozím) neslouží k přesunu mezi dvěma místy, nýbrž jako společenská událost, konvence a zároveň jediný způsob, jak najít partnera.

¹⁹¹ Srov. kapitulu 2.1 *Oslovení z tmy*.

¹⁹² Viz též kapitulu 2.3.3.3 *Sluch*.

V souvislosti s Bodozemí, světem o nulových rozměrech, není a logicky nemůže být řeč o pohybu. Jediný tvor (bod) vyplňuje celou říši, zabírá jediné místo, které se v ní nachází, a proto (pokud je ona říše stabilní) se nemůže pohybovat. Pokud by říše Bodozemě stabilní nebyla a celá se pohybovala vesmírem, pohyb Bodu by nebyl relativní vůči ničemu, co je schopen vnímat, takže by nevnímal ani samotný pohyb.

Mluvčí textu explicitně nesděljuje, kde se Bodozemě nachází. Uvádí pouze, že k ní (a od ní zpět) urazily Čtverec s Koulí určitou vzdálenost od Plochozemě: „Zvolna jsme se rozletěli zpátky k Plochozemi [...]“ (tamtéž: 118). Mohli bychom se domnívat, že se Bodozemě nalézá v Prostorozemi (na určitém místě ve třech dimenzích). Z následující poznámky však vyvozujeme, že jsou od sebe jednotlivé říše striktně odděleny a mezi nimi se nachází absolutní prázdno – vakuum: „Byl to natolik slabý zvuk, že dokonce ani v dokonale tichém vakuu jsme ho nezaslechli dřív, než jsme se zastavili přibližně ve vzdálenosti dvaceti lidských úhlopříček“ (tamtéž: 117).¹⁹³ Musíme ale vzít v úvahu také skutečnost, že s Bodozemí se postava setkává pouze ve snu (stejně jako s Přímkozemí). Logické zákony snu nemusejí být platné v promluvě, která se týká bdění.

2.3.3 Smyslová orientace v n dimenzích

Všechny postavy objevující se v textu *Plochozemě* disponují smyslovým vnímáním, aby se mohly orientovat ve světě, aby mohly vnímat vztahy mezi sebou a objekty, nebo mezi sebou a dalšími živými subjekty. Mluvčí ovšem na smyslové vnímání určitých skupin postav klade různá omezení. Postavy z rozdílných dimenzí zapojují zpravidla při orientaci ve svém prostředí rozdílné smysly. Pro obyvatele jednoho rozměru je zásadní sluch, jímž určují vzdálenost a poznávají ostatní tvory (dokonce si na jeho základě vybírají partnery); pro obyvatele dvou rozměrů je nejvyužívanějším smyslem hmat, který jim prozradí tvar a velikost každé bytosti; a pro trojrozměrné tvory je (stejně jako pro člověka) určující zrak.

2.3.3.1 Zrak

Lidská bytost žijící ve světě tří dimenzí používá zrak dennodenně k orientaci ve světě. Naproti tomu plochozemské obrazce vyhradili tento smysl pouze pro úzkou skupinu:

¹⁹³ Stranou ponecháme pochybnosti, zda by ve vakuu mohl být slyšet zvuk.

„K rozpoznávání zrakem se uchylují pouze vyšší třídy a pouze v mírném podnebí“ (Abbott 2013: 38). Šlechta a kněží se nesnižují k dotýkání ostatních bytostí. Studenti na univerzitách jsou za dotyk trestáni, zatímco žáci obecných škol se právě dotykem učí. Zásadně odlišným vzděláním se přispívá k rozdílu mezi aristokracií a nižšími vrstvami obyvatelstva Plochozemě. Ačkoli je zrakové rozpoznávání tvarů označováno za věc cviku, je sekundárně spojováno s původem jedince (jako by vyšší třídy měly vytríbenější instinkty): „Je ohromující, nakolik si lze umění – mám skoro chuť nazvat je instinktem – zrakového rozpoznávání osvojit navyklým procvičováním a vyvarováním se zvyku dotýkání“ (tamtéž: 43).

Proč se ale zrak uplatňuje pouze v mírném podnebí? Důvodem je trvale se vyskytující mlha. Mlžný opar obklopuje všechny tvary a umožňuje „prostorové“ vidění tím, že tlumí jasnost pozorovaného předmětu, a to tím více, čím dále se od pozorovatele nachází. Díky tomu, že v mlze při pohledu zepředu končetiny útvarů s ostřejšími úhly (např. trojúhelníky) matní mnohem zřetelněji než končetiny útvarů s tupějšími úhly (např. mnohoúhelníky), lze pouhým okem rozpoznat tvar obrazce, jenž by se za jasného světla jevil vždy jako úsečka: „Pokud by Mlha neexistovala, vyhlížely by všechny Přímky stejně a nerozlišitelně jasné“ (tamtéž: 39). „Přímka“ neboli úsečka je to jediné, co obyvatelé Plochozemě mohou spatřit. Nevidí „nic než Přímky a nic jiného také vidět nemůžeme [...]“ (tamtéž: 17), což je doloženo ilustrativním obrázkem (tamtéž: 18).

Mluvčí neopomíná opakovaně zdůrazňovat, jaké úsilí je nutno k úspěšnému zrakovému rozpoznávání vynaložit: „[P]o důkladném a neutuchajícím experimentálním pozorování relativní matnosti a jasnosti dokážeme s velikou přesností dovést tvar pozorovaného předmětu“ (tamtéž). Umění vidět je usnadněno permanentní přítomností světla neměnné intenzity: „[S]větlo u nás dopadá stejně uvnitř i venku, ve dne i v noci, ve všech dobách a na všech místech“ (tamtéž: 21). Na druhou stranu je znesnadňováno absencí barev.

Oproti plochozemským útvarům nevyužívají obyvatelé jednorozměrné Přímkozemě zrak téměř vůbec. Vladařova zkušenost se světem je velmi omezená, neboť „se nemohl pohybovat jinudy než v jedné linii, ani vidět mimo ni, neuměl si představit nic, co by ji přesahovalo“ (tamtéž: 76) a jeho „obzor se omezoval na jediný Bod [...] nebyl schopen spatřit cokoli jiného“ (tamtéž).

2.3.3.1.1 Barvy

Vypravěč Čtverec si svým čtenářům stěžuje: „[E]steticky a umělecky je náš život vskutku nesmírně nudný. A jak by mohl být jiný, když každou vyhlídku, každou krajinku, historickou památku, portrét, květinu i zátiší tvoří jediná Příмка lišící se pouze mírou jasů či nejasností?“ (Abbott 2013: 49). Za jediné umělecké rozptýlení v historii považuje tzv. chromatické povstání, jež vedl vůdce Chromatistes (jeho pojmenování je odvozeno od latinského slova „chroma“, či od řeckého slova „χρῶμα“, jež obě znamenají „barva“). Ten objevil a všeobecně rozšířil barvy. Ačkoli bylo později používání barev prohlašováno za „[n]emorální, prostopášné, anarchistické, nevědecké“ (tamtéž: 51), Čtverci se zamlouvalo: „Z hlediska estetiky představovaly úžasné dětství plochozemského umění – dětství, které bohužel nikdy neuzrálo v mužnost, ani nedosáhlo rozpuku mládí. Život sám byl tenkrát potěšením, protože žít znamenalo vidět“ (tamtéž). Mluvíci textu zde relativizuje hodnoty připisované barevnosti.

Barva dočasně sloužila jako prostředek pro zrakové rozpoznávání obrazců:

[B]ěhem dvou generací byly jedinými bezbarvými Obrazci v celé Plochozemi Ženy a Kněží [...] Ženy mají pouze jednu, a tudíž – nahlíženo plurálně a pedanticky – žádnou stranu. Kněží [...] měli ve zvyku pyšnit se tím, čím Ženy přiznaně opovrhovaly, a sice, že oni také nemají žádné strany, jelikož jsou požeňnání hranicí těla tvořenou jedinou Přímkou neboli obvodem (tamtéž: 50).¹⁹⁴

Tím, že bylo vidění usnadněno růzností barev, stalo se všeobecně přístupným. Ve společnosti zmizel zásadní rozdíl mezi vyššími a nižšími třídami, pěstovaný již od školních let, a sice výsada rozpoznávání pouhým okem. Všem bytostem bylo touto společenskou změnou dáno něco, co bychom mohli považovat za lidské právo, ne-li přirozenost – zrakové vnímání. Na základě smazání tohoto rozdílu začaly nižší třídy požadovat rovnoprávnost i v dalších ohledech:

Brzy zastávali názor, že poněvadž barva, pokládána za druhou přirozenost, skoncovala s nedostatkem aristokratických vlastností, měl by se zákon ubírat stejnou cestou a veškeré třídy a všichni jednotlivci by odted' měli být obdařeni stejnými právy a pokládání za plně rovnoprávné (tamtéž: 53).

Zrovnoprávnění všech obrazců se mělo projevit i v povinnosti nosit barvy. Nový návrh zákona je opodstatňován přirozeností, jež je opět směšována s účelností: „[O]dpověděli,

¹⁹⁴ Pokoušíme se zde odhlédnout od skutečnosti, že v českém překladu tvrzení neodpovídá základním geometrickým principům (obvod kruhu nemůže tvořit přímka).

že Příroda a Prospěšnost shodně velí, aby přední polovina každého člověka (to znamená část s okem a ústy) byla jasně odlišitelná od poloviny zadní“ (tamtéž). Despotičtí vůdci však veškeré snahy o zrovnoprávnění krvavě potlačili a používání barev bylo zcela zakázáno. Jak tomu bývá v totalitních režimech, zákon ošetřil i slovník: „Dokonce i vyřčení jakéhokoli slova označujícího barvu, pokud tedy nevyjde z úst Kruhů nebo vyškolených Učitelů věd, podléhá přísnému trestu“ (tamtéž: 60–61).

Za pozoruhodné považujeme vyjádření mluvčího o pronikání vlivu barevnosti do jazyka: „O nepochybné skvělosti a velkoleposti tehdejšího smyslového pokroku částečně vypovídá dobový jazyk a slovní zásoba. I ta nejprostší prohlášení těch nejprostších občanů žijících v časech barevné revolty jako by byla zalita sytější odstínem slov a myšlenek“ (tamtéž: 51). Zda (a jakým způsobem) barevnost prostředí může podnítit barvitost vyjadřování, je hodno zamyšlení.

2.3.3.2 Hmat

Postavy obývající dvě dimenze přikládají velkou důležitost hmatu: „Mezi ženami a nižšími třídami [...] je hlavním nástrojem rozpoznávání hmat, a to při všech jednáních s Cizinci, a rovněž pokud není třeba odlišit jednotlivce, nýbrž třídu“ (Abbott 2013: 34). O rozpoznání třídy hmatem je možno mluvit díky zavedené podmínce pravidelnosti geometrických útvarů (všichni muži ze třídy rovnoramenných trojúhelníků mají úhel velikosti 0,5–59,5°; všichni rovnostranní trojúhelníkoví muži mají úhel velikosti 60°; všechny čtverce mají úhel velikosti 90° atd.).

Proces vzájemného ohmatávání útvarů je v textu popsán poměrně detailně. Jeho účel je přirovnáván ke společenskému představování: „Čím je ve vznešenějších vrstvách v Prostorozemi představování, tím je u nás proces dotýkání“ (tamtéž). Mluvčí předpokládá lidskou zkušenost s určováním tvaru předmětu na základě hmatových dojmů a upozorňuje na rozdílné pojetí hmatového rozpoznávání v případě dvoudimenzionálních bytostí: „Nechť se ale můj čtenář nedomnívá, že dotýkání je u nás tím úmorným postupem, jakým by nepochybně byl u vás, nebo že považujeme za nutné dotknout se všech jedincových stran, abychom mohli určit, do jaké třídy náleží“ (tamtéž). Je srovnávána předpokládaná schopnost člověka rozpoznávat objekty hmatem s předpokládanou schopností rozpoznat je zrakem. Z tohoto srovnání vychází lépe zrak, zatímco pokud mluvčí popisuje smyslovou zkušenosti postav ze dvou dimenzí,

vyzdvihuje naopak hmat: „Náš hmat, posílený nutností a rozvinutý dlouhým cvikem, nám umožňuje rozpoznávat úhly daleko přesněji než váš zrak, pokud si nebere na pomoc pravítko nebo úhelník“ (tamtéž: 36). Čtverec spoléhá sice i na svůj zrak, ale při pobytu ve třech dimenzích jej pohled na Krychli klame: „,[A]le já před sebou vidím Nepravidelný obrazec [...] mám dojem, že se nedívám na Těleso, nýbrž na Rovinu [...]“ (tamtéž: 109) a je zapotřebí zapojit hmat, aby poznal její skutečný tvar: „,Ve skutečnosti jde ale o Těleso, jak teď hmatem zjistíš“ (tamtéž).

Nedozvídáme se pouze teorii rozpoznávacích praktik, mluvčí udává také příklady. Nejprve upozorňuje na obecné nebezpečí vznikající při dotyku ostrých úhlů. Zavádí při tom pojmy „Hmatec“ a „Hmataný“: „Kvůli Hmatcově bezpečí je nezbytné, aby Hmataný stál zcela nehybně“ (tamtéž: 35). Intuitivně bychom mohli očekávat opis „osoba, jež je ohmatávána“ apod. Posléze je uvedena příhoda ze Čtvercovy vlastní rodiny. Jeho předek se dopustil nechtěného ublížení na zdraví, k čemuž Čtverec vyjadřuje politování (nikoli ovšem nad obětí, nýbrž nad společenským dopadem události na rodinu – společenská prestiž je zde akcentována na úkor svědomí či soucitu): „Tato nešťastná příhoda zbrzdila naši rodinu na vzestupu k lepším věcem o stupeň a půl, zčásti kvůli předkově dlouhému uvěznění a úpadku, a částečně kvůli morálnímu šoku, který prostoupil všechny jeho příbuzné“ (tamtéž: 35–36).

Není opominuta příležitost opětovně upozornit na opovrhování nerovnostrannými obrazci (jak jsme již zmínili výše, velikost jejich nejmenšího úhlu je považována za stupeň inteligence): „Jistě není třeba dodávat, že hloupý a ostrý vrchol Rovnoramenného trojúhelníku je zřejmý i tím nejjemnějším dotykem“ (tamtéž: 34–35). Navíc představuje vytríbenost umění dotýkání jeden z třídních rozdílů: „Krom toho jsou Trojúhelníky drsného, obhroublého založení a necitlivé vůči jemnému dotyku převelice výkonného Mnohoúhelníku“ (tamtéž: 35).

Povšimněme si, jakou podobu má slovník postav užívaný při vzájemném představování: „,Dovolte mi prosím požádat vás, abyste se dotkl mého přítele, pana Toho a toho, a nechal jej, aby se vás dotknul“ (tamtéž: 34). V textu se setkáváme s celou škálou zdvořilostních frází. Působením jazykové ekonomie se fráze zkracují, čímž úměrně klesá míra jejich zdvořilosti. Nejdelsí verze jsou pronášeny v nejvyšší společnosti, zatímco kratší ve společnosti nižší: „Slova ‚a nechal jej, a by se vás dotknul‘ měšťané a živnostníci často vypouštějí a větu zkracují na: ‚Dotkněte se prosím mého přítele, pana Toho a toho‘ [...]“

(tamtéž). Nejkratší zdvořilostní fráze není však přisuzována nejnížší společenské třídě, nýbrž nejmladší generaci džentlmenů:

Naši ještě modernější a elegantnější mladí Džentlmeni – krajně znechuceni zbytečným vynakládáním sil a vrcholně lhostejní k čistotě mateřského jazyka – frázi dále osekávají tím, že sloveso „dotýkat se“ používají v technickém slova smyslu, maje na mysli „doporučit za účelem oplaceného dotknutí“ (tamtéž).

Postavou vypravěče je maximální zkracování motivované leností a lhostejností k tradici hodnoceno značně negativně: „A to pak ‚slang‘ zdvořilé či uspěchané společnosti vznešenějších tříd připouští takové barbarství jako ‚Pane Smithi, dovolte mi dotýkat vám pana Jonese‘“ (tamtéž).

2.3.3.3 Sluch

Mluvčí přisuzuje postavám vytříbený sluch – dvourozměrným obrazcům lepší nežli lidský, a jednorozměrným úsečkám dokonce ještě citlivější. V první části knihy („Tento svět“) označuje sluch za prostředek vzájemného rozpoznávání dvourozměrných útvarů: „Prvním prostředkem k rozpoznávání je sluch, kterýžto smysl je u nás mnohem rozvinutější než u vás a umožňuje nám nejenom rozlišovat po hlase naše přátele, ale také nacházet rozdíly mezi jednotlivými třídami, přinejmenším u nejnížších tří vrstev [...]“ (Abbott 2013: 33). Není ovšem prostředkem zcela spolehlivým, a proto je užíván pouze nižšími třídami obyvatel. Schopnost rozpoznávat tvory podle hlasu je „plebejskou ctností, která u Šlechty není příliš obvyklá“ (tamtéž: 33–34).

Ačkoli mluvčí vůbec nezmiňuje sluchové orgány (uši nebo jejich obdobu), upozorňuje u každého druhu geometrického obrazce na umístění úst, a dokonce zohledňuje hlasivky: „Hlasivkové orgány nejnížších vrstev jsou totiž vyvinuty daleko lépe, než odpovídá úrovni jejich sluchu [...]“ (tamtéž: 34).

Ve druhé části textu („Jiné světy“) je nám představena Přímkozemě, jejíž obyvatelé se orientují převážně pomocí sluchu. Tento smysl je u nich natolik vyvinutý, že jim Čtverec, jehož sluch je rozvinut mnohem více než lidský, připadá jako „ženská zrůda s hlubokým hlasem a zcela necitlivým sluchem“ (tamtéž: 77). Vladař Přímkozemě jej odsuzuje jako „zrůdu“, neboť Čtverec nezapadá do jeho známé podoby světa, odlišuje se, vybočuje. Pochází sice z vyššího rozměru, ale jednak úseče nedokáže zkušenost

se dvěma dimenzemi nijak zprostředkovat, jednak je jako cizinec neznalý místních mravů automaticky považován za hloupého (či předstírajícího hloupost).

Proč jej však Vladař pokládá za ženu? Je tomu tak proto, že fyziologie mužů a žen se liší ohledně mluvidel: „Jste si samozřejmě vědom, že každý Muž má dvoje ústa, a tedy dva hlasy – spolu se dvěma očima –, z nichž jeden je bas a druhý tenor“ (tamtéž). Ženy mají naproti tomu pouze jedna ústa a jeden hlas. Můžeme být šokováni (stejně jako postava Čtverce) zjištěním, „že manželství jsou naplňována prostřednictvím zvuku a sluchu“ (tamtéž). Přesto je třeba uznat, že toto tvrzení je s celkem Vladařovy výpovědi logicky koherentní: „„Jak by mohl být svazek dokonale harmonický, kdyby nebyli Čtyři spojeni v Jedno, jmenovitě Mužův bas a tenor se sopránem a kontraaltem dvou Žen?““ (tamtéž). Princip lásky, sblížení, a dokonce plození dětí je odlišný od lidské zkušenosti i od zkušenosti dvourozměrných útvarů (v textu je pouze implicitně naznačeno, že láska a partnerství ve dvou dimenzích představují obdobu lidské zkušenosti). Námluvy jednorozměrných útvarů mají podobu společenské události nazvané „svatební Sbor“ (tamtéž: 79): „„Uprostřed tohoto sborového tance, při jednapadesátém tepu, se obyvatelé Vesmíru prudce zastaví a každý jedinec vydá ten nejsytější, nejplnější a nejsladší tón, jakého je schopen. Veškerá manželství jsou uzavírána právě v tomto rozhodujícím okamžiku““ (tamtéž: 78).

Ve výpovědích postavy Vladaře Přímkozemě se objevují výrazy s pozitivním expresivním příznakem (např. „nádherný“), dokonce superlativa (např. „nejsladší“). Mluví-li o emocích, je jeho promluva emotivně zbarvena: „„Přízpůsobení basu sopránu a tenoru altu je tak nádherné, že Milovaní často i na vzdálenost sta tisíc kilometrů okamžitě poznají vstřícný tón Milence, který je jim souzen““ (tamtéž).

Postavy, které jsou úsečkami a body, nemohou pro poznávání svého okolí využívat zrak, ačkoli jim oplývají. Tuto skutečnost konstatuje vypravěč, nikoli přímo Vladař, neboť ten nemá možnost srovnání, takže si neuvědomuje omezenost svého vlastního zrakového pole: „Zajisté není třeba dodávat, že veškerý jejich obzor se omezoval na jediný Bod a nikdo z nich nebyl schopen spatřit cokoli jiného“ (tamtéž: 76). Jejich sluch jim ovšem umožňuje rozlišovat nejrůznější charakteristické rysy osob: „Pohlaví nebo věk šlo poznat jenom po hlase“ (tamtéž: 76). Rovněž po sluchu poznají např. délku úsečky – tento proces Vladař vysvětluje a zároveň ukazuje na vlastním příkladu:

„Teď [manželky] naslouchají zvuku mého hlasu, který je krátce nato následován hlasem druhým, a uvědomují si, že druhý hlas se k nim donese po uplynutí chvíle,

za niž zvuk urazí šestnáct celých čtyři centimetru. Z toho vyvodí, že jedna má ústa jsou od nich o šestnáct celých čtyři centimetru dál než druhá, a pochopí, že jsem šestnáct celých čtyři centimetru dlouhý“ (tamtéž: 81).

Ani poznávání hmatem se úsečkám nejeví jako využitelná schopnost, považují je za „surové“ a „drsné“ (viz tamtéž), navíc namáhavé a zdlouhavé. Naopak sluch pro ně představuje z našeho pohledu až nadpřirozený smysl: „,Víte, kolik by mě tahle nešikovná a nepřesná metoda stála času a sil? Naproti tomu jediným poslechnutím se mi teď povede sečíst svůj lid a zaznamenat umístění, tělo, duševno i duchovno každé živoucí bytosti v Přímkozemi“ (tamtéž: 82).

Omezené smyslové vnímání ovšem selhává v případě, kdy se s úsečkou pokouší komunikovat mluvčí nacházející se jinde než v přímce, jež tvoří Přímkozemi: „Když jsem jej poprvé oslovil, můj hlas zaslechl, zněl mu však tak odlišně od všeho, na co byl zvyklý, že raději neodpověděl, protože ‚nikoho nespatriil‘, a ‚slyšel pouze hlas, který jako by vycházel z mých vlastních střev“ (tamtéž: 76). Zvuk, který se šíří od mluvčího nalézajícího se na ploše, naráží na bok úsečky, jež ona sama považuje za své vnitřnosti.¹⁹⁵ Takovéto oslovení vnímá postava jako nanejvýš podivné. Nereaguje na ně, neboť na základě své omezené zkušenosti nedokáže vyslat adekvátní odezvu. Problémy v komunikaci postav pocházejících z různých rozměrů se budeme důkladně zabývat v následující kapitole.

2.3.4 Dialogická povaha textu

Jako jeden z komunikačních záměrů mluvčího textu jsme identifikovali upozornění na omezenost lidského myšlení. Dalším jeho záměrem se zdá být podnícení odporu proti omezenosti, a zvláště proti násilnému omezování myšlení.¹⁹⁶ Otázka hranic představivosti a otázka možnosti jejich posouvání jsou v textu problematizovány převážně pomocí sporu dvou postav. Většina dialogů má formu pře, a to z toho důvodu, že spolu rozhovor navazuje téměř výhradně dvojice postav, které se nacházejí ve specifickém vzájemném vztahu: 1) neznají se; 2) každá z nich pochází z jiného prostředí; 3) každá je zatvrzele přesvědčena o pravdivosti svých přesvědčení, s nimiž jsou názory druhé postavy v rozporu; 4) jedna z postav je pokládána za nevědomou,

¹⁹⁵ Rozdílným významům přikládaným slovům jako „vnitřek“ či „bok“ se budeme věnovat v kapitole 2.3.4.2 Komparace slovníků.

¹⁹⁶ Viz kapitolu 2.3.2 Román mnoha rozměrů.

zatímco druhá je pokládána za zrůdu či nebezpečného podvodníka. V dialogu je záměrem každého z komunikantů hájit svá přesvědčení, navíc je cílem postavy z vyšší dimenze přesvědčit postavu z nižší dimenze o pravdivosti svých tvrzení.

První spor, který se objevuje ve druhé části textu „Jiné světy“, se z výše uvedené charakteristiky poněkud vymyká. Čtverec zde poučuje svého vnuka, jenž klade záludné otázky: „Ty jsi mě ale učil umocňovat čísla i na třetí: 3^3 musí v geometrii něco znamenat. Co to znamená?“ „Vůbec nic,“ odpověděl jsem. „Přinejmenším v geometrii ne, protože geometrie pracuje pouze se dvěma rozměry“ (Abbott 2013: 87). V tomto případě se postavy vzájemně znají, jsou dokonce příbuzné. Jeden z mluvčích má ovšem i zde převahu nad druhým – Čtverec pronáší svá tvrzení z pozice staršího, navíc uznávaného matematika. Při četbě vnímáme napětí mezi autoritativností jeho výpovědi a její (z našeho pohledu zřejmou) chybností. Na tomto místě textu zaznamenáváme první z mnoha případů, kdy v debatě vítězí omezenost nad otevřeností a zvědavostí.

2.3.4.1 Komunikační strategie

Než se rozhovor mezi dvěma postavami vyostří v hádku, předchází určitá snaha o vzájemné porozumění, doprovázená jistou měrou úcty, jež postupně mizí. Vývoj dialogu znatelně ovlivňují emoce jeho účastníků. Např. Čtvercův slovník se v průběhu rozhovoru s Vladařem Přímkozemě i v průběhu rozhovoru s Koulí proměňuje – nejprve se vyjadřuje zdvořile, svému partnerovi vyká (Kouli dokonce oslovuje šlechtickým titulem): „Po této nečekané odpovědi jsem Jeho královské Veličenstvo požádal o odpuštění, jestliže jsem je čirou náhodou vylekal nebo obtěžoval“ (Abbott 2013: 74). Posléze jej ovládne hněv a začíná se vyjadřovat hrubě, dotyčnému tyká, a dokonce nadává: „Rozzuřen jeho zvráceností a obzvlášť podrážděn tím, že nezná mé pohlaví, jsem nerozvážně odsekl: „Zaslepená bytosti! Ty se považuješ za ztělesněnou Dokonalost, přestože jsi ve skutečnosti velice nedokonalá a pitomá“ (tamtéž: 84).

Obecně při komunikaci s postavami z jiné dimenze nastávají pro Čtverce dva zásadní problémy: zaprvé rozdílnost slovníků (viz následující kapitolu); zadruhé nedůvěra a nevěřičnost. Vypytává-li se na základní principy fungování Přímkozemě, jen stěží získává odpovědi, neboť je jeho neznalost pokládána za jednoduše nemožnou: „Když jsem se ale pokoušel získat informace o věcech, které mě zajímaly ze všeho nejvíc, narazil jsem na nesmírné potíže, neboť Vladař se nedokázal ubránit předpokladu, že vše,

co je jasné jemu, musí být jasné i mně a že nevědomost z legrace předstírám“ (tamtéž: 74–75). Jelikož Vladař Přímkozemě nepřipouští, že by mohlo být tvrzení o Čtvercově původu pravdivé, pokládá jej za jednu z bytostí ze svého jednorozměrného světa a automaticky mu přisuzuje zdejší všeobecné vědomosti: „Jak se můžete tak hloupě ptát?“ podivil se Vladař“ (tamtéž: 77). Protože považuje dotazované informace za zcela zřejmé, promlouvá ke Čtverci jako k dítěti, které se teprve učí poznávat své prostředí: „To přece musíte vědět. Poněvadž vás však těší předstírat nevědomost, poučím vás, jako byste byl tím nejmenším Dítětem v Přímkozemi“ (tamtéž). Dokáže však akceptovat naivní otázky pouze do určité míry: „Zacházíte ve své strojené prostotě příliš daleko!“ zvolal“ (tamtéž). V rozhovoru nechybí expresiva a zvolací věty, což oboje evokuje citové vypětí.

Pokud chce vypravěč někomu vysvětlit principy fungování Plochozemě, naráží na nepochopení, je obviňován z předkládání irelevantních důkazů apod.: „A co víc, nepřijdete za mnou se střízlivým popisem toho vašeho nového světa, nýbrž mi začnete líčit množství a velikost asi čtyřiceti členů mé družiny, kteréžto věci zná každé malé Dítě v Hlavním městě“ (tamtéž: 84). Znalosti, které Čtverec získá díky svým jinak vyvinutým smyslům a díky schopnosti navštívit vyšší rozměr, jsou Vladařem Přímkozemě považovány za bezcenné. Když ale podobný důkaz vědění předkládá Koule Čtverci, je považována za mocného kouzelníka: „Děsilo mě pomyšlení, že bych měl snášet život podrobený svévolným návštěvám Čaroděje, který umí dělat taková kouzla s lidským žaludkem“ (tamtéž: 100).

Čtvercovu trpělivému vysvětlování naslouchá Vladař značně skepticky. Jeho pokus o názornou ukázkou pohybu mezi dimenzemi, zakončený zvoláním: „Tak už mi konečně věříte?“ (tamtéž: 84), hodnotí jako „nějaké kouzlo“, které jej v žádném případě neohromí. Nakonec se na Čtverce oboří: „Uznejte svou pošetilost, nebo se kliděte z mého království“ (tamtéž). V tomto bodě dochází vypravěči trpělivost a reaguje až přehnaně, ponižuje krále a zveličuje vlastní důležitost: „Ty jsi Přímka, avšak já jsem Přímkou z Přímek, ve své zemi nazývaný Čtverec. A i já, tobě nekonečně nadřazený [...]“ (tamtéž). Na tuto urážku reaguje Vladař agresivně: „Jakmile to Král uslyšel, zamířil ke mně s výhružným výkřikem na rtech, jako by mě chtěl bodnout do úhlopříčky“ (tamtéž).

2.3.4.2 Hádky

Spor Čtverce s Vladařem Přímkozemě začíná gradovat ve chvíli, kdy se v jejich promluvách objevují vzájemné urážky. Vladař tvrdí, že Čtverec nemá „špetku důvtipu“ (Abbott 2013: 84), a označuje jeho řeč za „iracionální“ a „troufalou“ (viz tamtéž). Postava vypravěče na jeho potupnou řeč odpovídá hrubou urážkou: „Zaslepená bytosti! Ty se považuješ za ztělesněnou Dokonalost, přestože jsi ve skutečnosti velice nedokonalá a pitomá“ (tamtéž). Prohlašuje, že mu král není rovným komunikačním partnerem a nevyplatí se mu věnovat dosavadní míru pozornosti: „Nač na tebe dál plýtvat dechem? Postačí říci, že jsem završením tvého nehotového já“ (tamtéž). Čtvercovým záměrem bylo poučit Vladaře, jemuž dle jeho názoru chybí rozhled, ale po vynaložení marného úsilí nad ním láme hůl: „A i já, tobě nekonečně nadřazený, neznamenám téměř nic, nacházím-li se mezi velkými Šlechtici Plochozemě, odkud jsem tě přišel navštívit, že ti pomohu od nevědomosti“ (tamtéž: 84).

Vladař ovšem ve vlastním kontextu vnímá sebe jako moudrého, a naopak cizího návštěvníka jako nevědomého, a navíc nechápavého. Na jeho urážku reaguje fyzickým útokem, dokonce se k němu přidávají i ostatní úsečky a chystají se společně na vetřelce zaútočit: „Ze zástupu jeho poddaných se ozval mnohohlasný válečný pokřik, který nabral na síle, až se mi zdálo, že překonává řev stotisícové armády Rovnoramenných trojúhelníků a tisícíhlavé jednotky pětiúhelníkových Dělostřelců“ (tamtéž: 84–85). Vypravěč používá srovnání založená na jeho životní zkušenosti. Zůstává otázkou, zda budou čtenáři vnímat tyto obraty jako organickou část celku, anebo jim to, že si nebudou umět představit „řev stotisícové armády Rovnoramenných trojúhelníků“, bude ztěžovat recepci dané výpovědi.

Rozhovor Čtverce s Koulí je od samého počátku koncipován jako spor. Aniž by jej oslovil, nebo pozdravil, Koule ve své první výpovědi rozporuje Čtvercův odsudek vnukovy myšlenky: „Ten hoch je hlupák – 3^3 v geometrii nic neznamená.“ Okamžitě zazněla zřetelná odpověď: „Ten hoch není žádný hlupák a 3^3 má zcela očividný geometrický význam“ (tamtéž: 88). Koule od prvního okamžiku dává nepřiliš vybíravě najevo, že její rozhled je širší a vědomosti obsáhlejší: „Vždyť vy ani netušíte, co Prostor je. Domníváte se, že je tvořen pouze dvěma Rozměry, já jsem vám ale přišel oznámit, že existují Rozměry tři: výška, šířka a délka“ (tamtéž: 91). Čtvercův způsob myšlení připadá Kouli omezený a plochozemské zvyklosti zbytečně vyčerpávající: „Cizince délka

našeho představování pomalu unavovala a netrpělivě spustil: „Už jste se mne dost nadotýkal? Copak dosud nejsme představeni?“ (tamtéž).

Spor se brzy vyostřuje v hádku, postavy mluví „netrpělivě“, nebo dokonce „ječí“. Neustále opakují, že jeden druhému nerozumí: „Říkám vám, že pocházím z Prostoru, nebo spíše – protože *zřejmě nechápete*, co Prostor je – ze Země tří Rozměrů, kde jsem nedávno shlédl na Plochu, již *nepochopitelně* zvete Prostorem“ (tamtéž: 92, kurzíva HD). Slovní konflikt vyvrcholí fyzickým násilím, po němž dojde k zásadní změně vypravěčovy perspektivy: „Popadla mě nevýslovná hrůza. Zavládla temnota a po ní závatný, ohavný dojem vidění, který se vidění ani trochu nepodobal“ (tamtéž: 102). Čtverec reaguje zděšením, Koule mu ale jeho prvotní dojem vymlouvá: „„Bud’to jsem se zbláznil, nebo jsem v pekle!“ Ani jedno, ani druhé,“ odpověděl Koule klidně“ (tamtéž).

Ve třech dimenzích nacházejí obě postavy společnou řeč, ovšem pouze na okamžik. Čtverec uvěří v poselství, jež jeho nový známý hlásá. Vyvodí z něj však závěry, které se Kouli nezamlouvají:

„Odpusť,“ pravil jsem, „ó ty, kterého již nemohu dále nazývat nejdokonalejší krásou, ale tvůj služebník by tě rád požádal, abys mu laskavě umožnil pohlédnout na svůj vnitřek.“ Koule: Na mé co? Já: Tvůj vnitřek, žaludek, střeva. Koule: Proč ta špatně načasovaná, nevhodná žádost? (tamtéž: 111).

Domýšlivost vede Kouli k tvrzení, že trojdimenzionální svět je nejkomplexnější možný. Zatvrzele odmítá logickou argumentaci Čtverce, jenž pomocí analogie vyvozuje existenci vyšších rozměrů: „Žádná taková země neexistuje. Je to zcela nepředstavitelné. Já: Já si ji představit dovedu, můj pane, a proto by to měl svést i můj Mistr“ (tamtéž: 112). Koule je nakonec vyprovokována k agresi: „Koule bouřlivým hlasem marně přikazoval, abych mlčel, a vyhrožoval mi tím nejhrůznějším potrestáním, pokud nepřestanu“ (tamtéž: 115). Její hněv je Čtvercem vnímán jako velká krivda: „Nyní bohužel musím vypovědět příběh o svém bídném pádu – velice bídném, přesto zcela nezaslouženém. Vždyť proč by měla být žízeň po vědění vyvolána, pokud nemá být uhašena, ale naopak potrestána?“ (tamtéž: 110).

Případ střetu názorů na existenci čtvrté a vyšší dimenze je vystavěn analogicky k předchozím střetům, u nichž bylo patrné, který z komunikantů má pravdu. Čtverec je obeznámen s prostorem lépe než úsečka, Koule zase lépe nežli Čtverec. Čtenáři oplývající abstraktním myšlením pravděpodobně při četbě textu dovedou sledovat

argumentaci, z níž je vyvozována v každém z případů převaha tvora z vyšší dimenze. Problém může nastat ve chvíli, kdy se otázka začne týkat čtvrtého rozměru, s nímž lidský recipient nemá osobní zkušenost. Ve výpovědi Koule je sama možnost podobné zkušenosti zpochybňována: „Říká se to. Lidé se však nedokážou shodnout, zda je to pravda“ (tamtéž: 114).

Podle principu analogie by měl z argumentů ve prospěch čtvrté dimenze vyplývat závěr, že tato dimenze existuje, trojdimenzionální útvary jsou ale natolik omezené, že ji nevnímají, případně ani nechtějí odvodit. Na druhou stranu v textu nenalzáme žádnou postavu ze čtvrté či vyšší dimenze. Vypravěč o nich pouze spekuluje: „Krychle se tam bude před mým uchváceným okem pohybovat zcela novým směrem, přesto v naprosté shodě s Podobností [...]“ (tamtéž). Důkaz správnosti jeho uvažování – důkaz existence „nadtěles“ – je mu podán pouze ve snu, což zanechává čtenáře v nejistotě:

Nato mě zasvětil do záhad přesahujících dosavadní tajemství a metodami tak jednoduchými a snadnými, že by s jejich pomocí porozuměla i Žena, mi ukázal, jak pohybem Těles sestrojít Nadtělesa a jak pohybem Nadtěles vznikají Dvojitá nadtělesa, a to vše „v naprosté shodě s Podobností“ (tamtéž: 119).

Domnělé bytosti obývající čtvrtou dimenzi jsou nazývány neologismem „nadtělesa“, ještě vyšší bytosti jsou pak označovány za „dvojitá nadtělesa“. Skutečnost, že pro čtvrtou (a vyšší) dimenzi neexistuje již zavedený slovník, podporuje pochyby o její povaze, dokonce o její možnosti. Jeví se nedůvěryhodná, protože je nezachytitelná jazykem.

2.3.4.3 Komparace slovníků

Každá postava ze čtveřice Bod, Vladař Přímkozemě, Čtverec, Koule disponuje výrazně jinou životní zkušeností, což ovlivňuje logiku jejího diskursu (myšlení jakož i vyjadřování). Nejjednodušším příkladem je absence výrazů označujících směry, jimiž se postava nedokáže pohybovat. Tyto směry jako by pro ni neexistovaly:

[J]akým směrem se ubírá třetí Rozměr, mně neznámý? Cizinec: Zrovna jsem z něj přišel. Je nad vámi a pod vámi. Já: Můj pán jistě míní sever a jih. Cizinec: Nic takového nemíním. Hovořím o směru, jímž nemůžete pohlédnout, neboť nemáte na boku oko (Abbott 2013: 91).

Neznámý směr, jež nedokáže vhodně pojmenovat, se postava vypravěče pokouší vymezit alespoň negativně vůči směru známému: „[Čtverec] jako nějaké zaříkadlo stále dokola opakoval ‚vzhůru, ne na sever‘ [...]“ (tamtéž: 117).

Poněkud složitější příklad představuje označování rozdílných označovaných týmž výrazem. V takovém případě existuje ve slovníku dvou postav totéž slovo, ale má jiný význam, používá se za jiných okolností. Uvedme příklad užívání výrazů „sever“ a „jih“ dvoudimenzionálním Čtvercem a jednodimenzionální úsečkou: „‚Povězte mi ale, co míníte tím ‚doleva‘ a ‚doprava‘? Domnívám se správně, že to znamená ‚na sever‘ a ‚na jih‘?‘ ‚Nikoli,‘ odpověděl jsem. ‚Vedle vašeho pohybu na sever a na jih existuje ještě jiný, kterému říkám zleva doprava‘“ (tamtéž: 82). Ve slovnících obou postav se nacházejí tytéž dva výrazy „sever“ a „jih“, avšak v promluvě úsečky nahrazují výrazy „doprava“ a „doleva“, které se ve Čtvercově slovníku vyskytují společně s nimi.

Podobně se liší užívání slova „výška“ Čtvercem a Koulí. Dvourozměrný obrazec je pokládá za synonymní ke slovu „délka“: „I my mluvíme o výšce neboli délce či o šířce a tloušťce; čtyřmi jmény označujeme dva Rozměry“ (tamtéž: 91). Trojrozměrné těleso nesouhlasí, neboť v jeho slovníku zaujímá tento termín jinou pozici: „Já však nemyslím jen tři jména, ale přímo tři rozměry“ (tamtéž). Ve snaze porozumět, hledá Čtverec shodu, či alespoň podobnost se známými výrazy:

Smím se tedy domnívat, že Lordstvo propůjčuje jasů hodnotu Rozměru a nazývá vysokým to, co my zveme jasným? Cizinec: Nikoli, tak tomu není. Výškou chápu Rozměr podobný vaší délce, jenže u vás není výška tak zřetelná, jelikož je krajně malá (tamtéž: 93).

Liší se rovněž používání výrazů „bok“ a „vnitřek“ – pro Vladaře Prímkozemě je vnitřkem to, co dvojrozměrný obrazec označuje za jeho bok: „[S]lyšel jen nezřetelné zvuky narážející na to, co jsem považoval za jeho bok, ale co on sám nazval svým vnitřkem neboli žaludkem“ (tamtéž: 76). Čtverec rozumí vnitřkem plochu, kterou zabírá a kterou sám není schopen spatřit. Koule se o této rozdílnosti vyjadřuje následovně: „[A]byste viděl do Prostoru, musel byste mít oko nikoli na hraně, nýbrž na boku, který pravděpodobně zvete svým vnitřkem“ (tamtéž: 92). Postava Čtverce reaguje na takovou představu zděšením: „Oko v mém vnitřku! Oko v žaludku! Vaše lordstvo žertuje“ (tamtéž). Posléze, když se jí naskytne pohled na dvourozměrné obrazce z výšky, a spatří tedy jejich vnitřnosti, analogicky se dožaduje odhalení vnitřku Koule: „[J]eště rozměrnější Rozměrnost, z níž společně shlédneme na odkryté vnitřky trojrozměrných

Těles a kde tvé vlastní vnitřnosti, spolu s vnitřnostmi tobě podobných Koulí, budou odhaleny oku nebohého potulného vyslance Plochozemě [...]“ (tamtéž: 111).

Ačkoli je způsob vidění každé postavy výrazně odlišný, vzájemné rozdíly mezi jednotlivými stupni (dle počtu vnímaných rozměrů) jsou mluvčím popisovány velmi podobným způsobem. Omezenost vidění každé z bytostí je tvory z vyšších dimenzí považována za přímo tragickou. Např. Čtverec se rozhořčuje nad nedokonalostí úsečky:

Nevidět nic než Bod! Nemoci si prohlédnout ani Přímku! Ne, dokonce vůbec nevědět, co to přímka je! Dívat se, být však odříznut od přímočarých výhledů, jichž se nám laskavě dostává v Plochozemí! Jistě by bylo lepší zrak vůbec nemít, než vidět tak málo (tamtéž: 82).

Stejně povýšeně Koule hodnotí neznalost Čtverce: „Co vy nazýváte rozměrným, je ve skutečnosti povrchovým. Co vy nazýváte Prostorem, není nic než veliká Plocha. To já jsem v Prostoru a shlížím na vnitřek věcí, z kterých znáte jen vnějšek“ (tamtéž: 100). Za nejomezenější bytost vůbec je (Kouli i Čtvercem) považován Bod. Toto pozoruhodné stvoření se o sobě domnívá, že „[z]aplňuje veškerý Prostor [...] a co zaplní, tím je“ (tamtéž: 118).

2.3.4.4 Nemožnost komunikace?

Bod je zároveň bytostí i světem. Neguje prostředí, neboť žije sám v sobě. Nepřipouští možnost existence jiné živé bytosti, nemůže tudíž mít komunikačního partnera (ve smyslu, který jsme popsali v kapitole 1.1.1.3 Literatura jako komunikace). Pro nemožnost komunikace by ovšem podle našeho názoru byla nutná úplná izolace jedince. Bod je označován jako „drobný samomluvný tvor“ (Abbott 2013: 118), ale ačkoli mluví pro sebe, Čtverec s Koulí mu naslouchají a mohou na jeho promluvu reagovat.

Nejprve interpretují Bodovu promluvu: „Co má to titěrné stvoření na mysli, když říká ‚On‘?‘ zeptal jsem se. ‚Tím myslí sebe,‘ odpověděl Koule“ (tamtéž: 117). Poslouchají monolog, ve kterém se Bod ztotožňuje se svými slovy a myšlenkami. Sám si v komunikační situaci přisuzuje roli mluvčího a zároveň posluchače: „Co si myslí, to vysloví, a co vysloví, to uslyší, a pouze On je Myšlenkou, Vyslovovatelem, Posluchačem, Myšlenkou, Slovem, Slyšením“ (tamtéž: 118).

Rozčiloval-li se Čtverec nad samolibostí vladaře Přímkozemě, pak přímo zuří nad domýšlivostí Bodu. Nazývá ho „drobotinou“ a opovrhuje jím: „Ticho, ticho,

opovrženíhodný tvore. Nazýváš se Vším, ale jsi Ničím. Tvůj takzvaný Vesmír je jen tečkou na Přímce a Přímka je pouhým stínem ve srovnání s –“ (tamtéž: 118). Jeho trojrozměrný společník ho nenechá lamentaci dokončit: „Ticho, už jsi toho řekl dost,“ přerušil mě Koule“ (tamtéž). Považuje totiž Čtvercovo snažení za zcela zbytečné: „Vidíš?“ podotkl můj Učitel. „Ničeho jsi svou řečí nedosáhl“ (tamtéž).

Bod vysílá nějaké sdělení, to je sice adresováno jemu samému, ale přijímají ho další dva recipienti. Na rozdíl od jejich existence je jejich verbální reakce Bodem zaznamenána. Považuje ji sice za vlastní, ale podstatné je, že ji přijímá a odpovídá na ni: „Jeho vlastní Myšlenka za Ním přišla, aby Ho znevážila a tím zvětšila Jeho štěstí!“ (tamtéž). Mezi postavami probíhá dialog, i když v jakési hybridní formě.

Čtverec s Koulí se příliš nesnaží přijít na způsob, jak vnuknout Bodu nějakou myšlenku. Velmi rychle se vzdávají možnosti interakce: „Ponechme toho neznalého Boha Bodozemě jeho požitku ze své všudypřítomnosti a vševědoucnosti“ (tamtéž). Na závěr Koule dodává: „Ani jeden z nás ho před jeho domýšlivostí nemůže ochránit“ (tamtéž). Jeho výrok můžeme interpretovat dvojím způsobem: buďto chtějí postavy chránit Bod před nevědomostí a neznalostí okolního prostředí a pomoci mu ke kvalitnějšímu životu, anebo se mu snaží vstípit svá vlastní přesvědčení, přičemž spojení „ochránit před domýšlivostí“ je metaforickým odsudkem namyšlenosti.

2.3.5 Shrnutí

Text *Plochozemě* považujeme za alegorický román, neboť vztahy mezi kvazi objekty v něm mají určité vazby na společenské vztahy mezi lidmi. V kapitole 2.3.1 Geometrická alegorie jsme stručně popsali způsob vykreslení třídního systému ve společenství dvourozměrných tvarů. Zdůraznili jsme, že promluva mluvčího textu je značně antropocentrická – vychází z obecně lidské zkušenosti se světem a cílí na lidské recipienty. Postavami narativu jsou ovšem dvojrozměrné, jednorozměrné i bezrozměrné geometrické útvary. Chce-li mluvčí vykreslit jejich způsob života, jejich interakci s prostředím a s dalšími postavami, používá metodu výkladu (vysvětluje přírodní zákony, uvádí jejich výjimky a doplňuje konkrétní příklady), dokonce obohacuje text o obrázky s popisky.

Podtitul „Román mnoha rozměrů“ naznačuje určitý přesah – morální či filosofický. Pokud chceme mluvčímu textu připsat jisté intence, v první řadě se bude jednat o záměr

poukázat na omezenost lidského myšlení. Vypravěč ve svých promluvách explicitně nabádá k odporu proti omezenosti, zároveň se sám pokouší o šíření určité osvěty, leč marně. Tragické vyústění příběhu lze vnímat jako varování či jako podnět k zamyšlení. Název románu může však být také chápán doslovně: vyprávění o pohybu kvazi objektů mezi dimenzemi 0–3. Přejechy postav mezi jednotlivými rozměry představují hybné prvky děje. Oba úhly pohledu zohledňujeme v kapitole 2.3.2 Román mnoha rozměrů.

V každé z dimenzí, kterých se mluvčí ve své promluvě dotýká, se nachází jiný druh postav s jinými názory a jiným smyslovým vnímáním. V kapitole 2.3.3 Smyslová orientace v n dimenzích jsme srovnávali možnosti interakce jednotlivých postav s jejich prostředím. Ačkoli všechny postavy disponovaly týmiž smysly, míra jejich spolehlivosti se značně lišila, od čehož se odvíjel i vzájemný poměr jejich používání (např. jednorozměrné útvary pokládaly za nejspolehlivější sluch, neboť jejich zrak i hmat byly značně omezeny pevně daným umístěním vůči ostatním postavám v téže dimenzi).

V kapitole 2.3.4 Dialogická povaha textu jsme se soustředili na názorové neshody, mnohdy ústící ve spor, nebo dokonce fyzický střet dvou postav. Porovnali jsme pozici určitých výrazů ve slovnících několika postav a zjistili jsme, že některé slovníky jsou bohatší (např. obsahují označení pro směr, který v nižší dimenzi neexistuje). Setkali jsme se ale také s četnými případy výskytu téhož výrazu ve dvou slovnících, v nichž zaujímal odlišné místo (např. synonymie slov „délka“ a „výška“ pro dvoudimenzionální obrazec vs. jejich difference pro trojdimenzionální těleso). V textu jsme shledali několik analogicky jazykově vyjádřených náhledů postavy z vyšší dimenze na postavu z dimenze nižší (např. Koule hovoří o Čtverci jako o nechápavém, neznalém pojmu *prostor* či *výška*, přičemž stejně nadřazeně, dokonce až opovržlivě se vyjadřuje Čtverec o Vladaři Přímkozemě). Postavou, která má srovnání zkušeností ze dvou rozdílných dimenzí, je vždy ta vyšší vnímána jako lepší.

Text románu nabízí ještě mnohé možnosti pro budoucí výzkum. Mohli bychom se podrobněji věnovat výstavbě argumentace jednotlivých postav, mohli bychom zkoumat ideologické prvky textu, mohli bychom jej podrobit feministickému čtení apod.

2.4 Jáma a kyvadlo

Jáma a kyvadlo je nejkratším textem, který jsme vybrali k analýze, proto tato studie zabírá podstatně menší plochu než předchozí tři. Její struktura je ovšem podobná. Soustředíme se zde na vztahy postavy k okolním kvazi objektům a zkoumáme způsob jazykového vyjádření smyslového vnímání jedince, především v procesu poznávání bezprostředního okolí.¹⁹⁷ V závěrečné části se budeme věnovat logické výstavbě pásma myšlenek postavy a budeme hledat indicie odkazující k racionalitě, resp. míře iracionality subjektu.

Jedná se o hororovou povídku, pro niž je charakteristické napětí, překvapení, postupné odhalování tajemství apod. Během děje si hlavní postava utváří různá přesvědčení (např. o podobě místa, kde se nachází) a postupně je upravuje, přehodnocuje nebo nahrazuje jinými. V následujících kapitolách se budeme věnovat mimo jiné právě postupnému sdělování informací, jeho motivaci a jeho možným efektům na recipienta.

V názvu prózy se objevují označení dvou mučících nástrojů, jež reprezentují hrůzy zažívané hlavní postavou ve vězení. Obě jména jsou zatížena symbolickým významem – jáma symbolizuje peklo, tedy nejhorší možný trest pro hříšníka; kyvadlo odměřuje čas, poukazuje na omezené trvání lidského života, v důsledku odkazuje ke smrti. Těmto dvěma kvazi objektům věnujeme nejvíce pozornosti – zkoumáme jejich vztahy ke kvazi objektu postavy a jejich roli v procesu vyprávění (jak souvisí s jeho dynamikou apod.).

2.4.1 Multisensorialita

Mluvčí zprostředkovává čtenářům multisensorický zážitek. Během relativně krátké promluvy evokuje celou škálu smyslových vjemů – vizuální, při absenci světla hmatové, sluchové, a dokonce i chuťové a čichové. Skrze pojmenování smyslových dojmů dosahuje několika efektů: zdůrazňuje detail (např. zmiňuje silně ochucené jídlo, jež je později použito jako lákadlo pro krysy), upozorňuje na omezenost horizontu elementární dostupnosti (popisuje obtíže při ohledávání místa pouze pomocí hmatu) a pokouší se přiblížit čtenáři určitou zkušenost – uvádí např. specifické pachy, které představují součást prostředí, v němž se pohybuje hlavní postava: „A zároveň jako by se mi čelo hroužilo do lepkavého dýmu a do nozder mi stoupal podivný zápach tlející plísně“ (Poe 1978: 145).

¹⁹⁷ Poznávání toho, co Havel a Mitášová (2004: 169) nazývají „horizontem elementární dostupnosti“.

Když se postava probírá z mdlob, aktivují se jí nejprve dva smysly – hmat a sluch: „Znenadání se mi do vědomí vrátil pohyb a zvuk – zběsilý překotný pohyb srdce a jeho tlukot v mých uších“ (tamtéž: 142). Jen poznenáhlu se oblast vjemů rozšiřuje: „Pak opět zvuk a pohyb i hmatový vjem – šimravý pocit po celém těle“ (tamtéž). Nabývání vědomí a opětovné vlády nad vlastním tělem vrcholí prvním nejistým pohybem: „Pak prudké probuzení k vědomí a pokus o pohyb – který se zdařil“ (tamtéž). Fragmentární informace o scéně děje, jež jsme schopni z výpovědi mluvčího zjistit, vzbuzují zvědavost, mohou podněcovat fantazii, nabádat k pokračování čtení – jednak pro estetický zážitek, jednak pro radost z pátrání, či z touhy po racionálním vysvětlení neobvyklé situace.

Postavu vypravěče bychom mohli označit za vynalézavou. Snaží se ve svém okolí zorientovat a jeho vjemy, prožitky a zjištění postupně uspokojují a zároveň dále podněcují čtenářovu zvědavost. Např. ke změření hloubky jámy využívá vězeň zvuk padajícího zdiva: „Po mnoho vteřin jsem slyšel, jak při pádu naráží o stěny propasti; konečně se ozvalo duté žbluňknutí a po něm zvučné ozvěny“ (tamtéž: 145). Některé zvuky nesou s sebou různé konotace – např. srpek kyvadla „svištěl vzduchem“ (tamtéž: 148), jeho zvuk je spojen s rychlým pohybem. Může vzbuzovat zděšení či úzkost z krátícího se času. Zvuk hlasů slévajících se v nesrozumitelný šum je spojen s otáčivým pohybem: „Vyvolal ve mně představu *otáčení*, snad že se mi ve fantazii sléval s klapotem mlýnského kola“ (tamtéž: 140). Slova pronesená postavami inkvizitorů nejsou v textu zaznamenána, je ovšem pojmenován dojem, který v odsouzení zanechávají: „Poslední zřetelná slova, která jsem ještě zaslechl, byl rozsudek – strašlivý rozsudek smrti“ (tamtéž).

Prostředí, v němž se postava nachází, je popisováno jako specificky zapáchající: „Vždyť jsem už pouhým dechem nabíral do chřípí pach rozžhaveného železa! Vězení prostoupil dusivý zápach“ (tamtéž: 152). Nepříjemný pach vypravěče dusí: „Zalykal jsem se, lapal po dechu!“ (tamtéž), je spojen s tlakem žhavých kovových stěn i s představou stísněnosti uvězněného, k němuž neodbytně přichází smrt.

Vězeň zažívá fyzická muka všemi smysly – i jídlo, jímž jej vězňitelé udržují naživu, je součástí mučení: „S hrůzou jsem shledal, že džbán zmizel; ano, s hrůzou, neboť mne trýznila nesnesitelná žízeň. A moji mučitelé zřejmě zamýšleli tuto žízeň stupňovat – jídlo na misce bylo totiž palčivě okořeněno“ (tamtéž: 147). Vynalézavost postavy ovšem promění mučící nástroj v prostředek spásy: „Potřel jsem teď zbytky toho

mazlavého ostrého pokrmu svá pouta [...]“ (tamtéž: 151). Jídlo umožňuje dějový zvrat, stává se významným prvkem v rámci narativu.

Pohybuje-li se postava ve tmě, orientuje se primárně pomocí hmatu. Popisu specifického způsobu vnímání bez možnosti zapojení zraku se budeme věnovat v následující kapitole. Zde pouze dodejme, že hmatové dojmy mohou být intenzivní, i pokud je doprovázejí dojmy vizuální – např. kontakt postavy s krysy: „Jejich rostoucí houfy na mne nalehly, zaplavily mne. Svíjely se mi na hrdle, studenými čumáky mi očichávaly ústa, dusily mne těžkými těly, drtily mi hrud' hnusem, pro jaký svět nemá jméno, zmrazovaly mi srdce neodbytným slizem“ (tamtéž). Mluvčí rovněž využívá kontrastu horka a chladu (možnost zchlazení vnímá jako jediné pozitivum děsivé jámy): „Když jsem si pomyslel, jak se co nevidět uškvařím žárem, představa studené studně mne blažila jako balzám“ (tamtéž: 152).

2.4.1.1 Zkušenost ve tmě

Část textu vypovídá o pobytu postavy ve tmě. Mluvčí zde vytváří atmosféru hororové temné kobky prostřednictvím vyprávění vyděšeného vypravěče. Jeho největší obavou je právě temnota: „Až dosud jsem neotevřel oči [...] Chtělo se mi – a přece jsem si netroufal – použít zraku. Děsil jsem se prvního pohledu na své okolí. Ale neobával jsem se tolik spatřit věci hrozná, jako jsem se strachoval, že nevidím *nic*“ (Poe 1978: 142). Odepření vizuálního vjemu okolí vyvolává ve vypravěči hrůzu, jež je vyjadřována jak přímo: „Mé nejhorší obavy se naplnily. Obklopovala mne černá tma věčné noci“ (tamtéž), tak nepřímou pomocí dojmu stísněnosti a dušnosti: „Lapal jsem po dechu. Neproniknutelnost tmy mne tížila, dusila. Vzduch nesnesitelně tísnil“ (tamtéž).

Zpočátku se vnímající subjekt (vypravěč) nehýbe, leží na zádech a je ochromen hrůzou z neprostupné temnoty. Jako první ze smyslů mobilizuje hmat: „Natáhl jsem ruku; dopadla těžce na cosi vlhkého a tvrdého“ (tamtéž). Zprvu se oddává pouze svým představám a v obavě před jejich uskutečněním minimalizuje fyzický kontakt s okolím, přesto jej instinkt vede k ohledávání prostředí: „Zběsile jsem všemi směry rozhazoval rukama. Nic jsem nenahmatal – a přece jsem se bál na krok pohnout, abych nenarazil na stěny *hrobky*“ (tamtéž: 143). Jedná se o postavu vynalézavou a lačnou poznání, proto nezůstává dlouho statickou, ale pouští se do procesu zkoumání: „Pak už jsem nevydržel muka napětí a opatrně, s rukama napřaženýma jsem pokročil vpřed;

třeštil jsem oči z důlků, abych zahlédl alespoň chabý paprsek světla. Postoupil jsem tak o několik kroků – ale všude stále jen tma a prázdno“ (tamtéž). Nепrostupná temnota nepůsobí pouze jako charakteristika bezprostředního okolí, ale zároveň jako znak neznáma, oblasti nejistoty a nevědění.¹⁹⁸

Ve snaze se zorientovat osahává postava okolní předměty. Na základě hmatových vjemů se pokouší vytvořit si vizuální představu. To ovšem není možné, vychází-li pouze z dostupné evidence (množství získaných dat je minimální), a proto zapojuje inference, tedy doplňování chybějících informací ze své předchozí životní zkušenosti a z teoretických znalostí žalářů: „Ale jak jsem se opatrně sunul dál, začaly se mi v hlavě rojit tisíce temné pověsti o hrůzách Toleda“ (tamtéž). Domýšlí si, že se ocitl v podzemní hrobce: „Narazil jsem ovšem ve zdi na četné hrany a nemohl jsem si tedy vytvořit představu o tvaru krypty, ano, krypty – nezbývalo mi totiž, než to za kryptu považovat“ (tamtéž: 144). Rovněž recipient si může doplnit kusé informace o vlastní zkušenosti a fantazie.

Opět jsou zde používány výrazy „temný“ a „temnota“ jak pro absenci světla, tak pro neznámé a děsivé objekty a situace. Fyzický kontakt s předmětem, jež může postava podrobit zkoumání, je zřetelně přijímán s povděkem: „Mé napřážené ruce narazily konečně na pevnou překážku“ (tamtéž), ačkoli si pozorovatel počíná „obezřetně, nedůvěřivě“ (tamtéž: 143–144). Mluví se soustředěně na líčení hmatových dojmů postavy, používá rozvité přívlastky: „Byla to zeď, patrně kamenná – velice hladká, slizká a studená“ (tamtéž: 143).

Pečlivým ohmatáním obvodových zdí kobky se postava pokouší zjistit její tvar a velikost.¹⁹⁹ Ačkoli postupuje metodicky, ve svých výpočtech chybuje a při srovnání dojmu nabytého pouze hmatem s dojemem vizuálním je překvapena jejich rozdílností. Následně si ji vysvětluje modifikací vnímání vlivem vlastního psychického stavu: „[T]ak mocný má účinek naprostá tma na člověka, který procitá z letargie či spánku!“ (tamtéž: 146).²⁰⁰

¹⁹⁸ Pro uvažování hlavní postavy je ovšem příznačná racionalita, snaha o rozumové poznání. Viz kapitulu 2.4.3 Logické myšlení.

¹⁹⁹ Viz také kapitoly 2.4.2 Pohyb a staticita; 2.4.3 Logické myšlení.

²⁰⁰ Arnošt Šizling (2004: 64) uvádí, že „naš vjem prostoru je určen především světlem“. Pokud je tomu tak, nepřekvapí nás neschopnost postavy vytvořit si potmě odpovídající představu o podobě místa, kde se nachází.

2.4.1.2 Vizuální zkušenost

Zrakové vjemy v některých částech textu zcela chybí, v jiných se omezují pouze na detail: „Ještě okamžik jsem však viděl – ovšem s jakou děsivou zveličeností! Spatřil jsem rty černě oděných soudců [...] Ještě jsem viděl, jak tato ústa pronášejí rozsudek [...] jak se kroutí tou smrtonosnou formulí“ (Poe 1978: 140). Vidění postavy je modifikováno, synekdochicky redukuje subjekt soudce, zveličuje jednu fyzickou část jeho osoby, jež se stává znakem – ústa jsou orgánem rozsudku. Na specifické vnímání postavy vypravěče nás mluvčí upozorňuje na mnoha místech textu, např. zdůrazní-li viděné na úkor slyšeného: „Viděl jsem, jak pronášejí slabiky mého jména, a zděsil jsem se, neboť se nic neozývalo“ (tamtéž).

Po pobytu postavy ve tmě následují situace, v nichž jsou znovu zpřístupněny vizuální vjemy. Ostatní smyslové dojmy jsou však stále přítomny: „V témž okamžiku jsem zaslechl zvuk, jako by se mi nad hlavou rychle otevřely a právě tak rychle zavřely dveře, a tmou jako by náhle probleskl slabý zákmit světla, který zase tak náhle pohasl“ (tamtéž: 145). Jakmile začne vnímající postava opět rozeznávat své okolí zrakem, upozorňuje mluvčí na nepřirozené osvětlení: „V přízračné sirnaté záři – nevěděl jsem zprvu, odkud se linula – mohl jsem obhlédnout rozsah i tvar žaláře“ (tamtéž: 146). Jeho původ je vysvětlen v textu teprve později: „Tu jsem si také poprvé všiml, odkud se line ta sirnatá záře osvětlující celou. Vycházela ze škvíry asi půl palce široké, která se táhla kolem celé spodní hrany stěn“ (tamtéž: 152). Čtenáři jsou postupně sdělovány informace, jako by bylo pomalu odhalováno nějaké tajemství. Mluvčí tak buduje napětí a podněcuje fantazii.

Zajímavým se rovněž jeví srovnání zkušenosti ve tmě a ve světle – tyto dva typy poznání jsou popisovány diametrálně odlišně. V temnotě postava „tápe“, „šmátrá“ kolem sebe, cítí se „zmatena“. Vizuální vjemy jsou naopak prezentovány jakožto jisté, navzdory sporému osvětlení místnosti a přepjatému psychickému stavu vnímajícího subjektu. Přesvědčení získaná za pobytu ve tmě jsou konfrontována s nově nabytými přesvědčeními založenými na zrakových vjemech a jsou jimi bezprostředně nahrazována: „Pokud šlo o jeho velikost, značně jsem se zmýlil [...] Také v odhadování tvaru vězení mne cosi zmátlo“ (tamtéž: 146). Svě milné úsudky se postava snaží logicky vysvětlit. Uvažuje nad získanými informacemi, z nichž vyvozovala závěry, které se ukázaly jako chybné: „Když jsem tápal vpřed, nahmatal jsem ve zdi množství hran, což mi vnušlo představu velké nepravidelnosti [...]“ (tamtéž). V okamžiku, kdy *vidí*, že „[t]var žaláře

byl zhruba čtverec“ (tamtéž), nabývá o této informaci jistoty a dále ji nijak nezpochybňuje. Určitá míra nejistoty je ovšem ponechána u detailů, jež není postava schopna rozeznat pouhým pohledem: „Co jsem pokládal za zdivo, vypadalo teď jako obrovské pláty železa či jiného kovu [...]“ (tamtéž).

Mluvčí hovoří o obrazech pokrývajících zdi kobky jako o součásti procesu mučení. Jejich líčení působí emotivně, neboť využívá řadu subjektivně hodnotících výrazů (jako „odporný“ či „úděsný“): „Celý povrch tohoto kovového pásu byl počmáran příšernými, odpornými výplody [...] mnoho dalších, vskutku úděsných obrazů pokrývalo a hyzdilo stěny“ (tamtéž). Dojem se ještě umocňuje, když stěny začínají žhnout (zvyšuje se intenzita světla a přidává se hmatový vjem tepla): „Barvy teď začaly intenzivně prozařovat, takže strašidelné, satanské postavy dostávaly výraz, jaký by rozdrásal i silnější nervy, než jaké jsem měl já“ (tamtéž: 152). Barevnost se stává intenzivnější, převládají odstíny červené (barvy konotující oheň, peklo, ale také krev): „Obrysy krvavých hrůz rozlévaly stále sytější nach“ (tamtéž). Podoba d'áblů je synekdochicky redukována pouze na oči – těm jsou, stejně jako v předchozí části textu celým malbám, přisuzovány expresivní atributy: „Ze všech koutů, kde jsem předtím nic netušil, zíraly na mne tisíce démonske oči s tak zuřivou, úděsnou životností, hořely takovým zlověstným žářem, že jsem marně přemáhal obraznost, aby v nich viděla něco neskutečného“ (tamtéž). Odsouzenci se zdá, jako by jej namalované oči sledovaly: „Každou vteřinu žhnuly temněji ty oči, zírající na má muka“ (tamtéž). Vnímá je jako svědky svých muk. Je muže spatřit, zatímco inkvizitory nikoli. Pozoruje důmyslný mechanismus žaláře opatřený děsivými malbami a současně vnímá, že je pozorován svými vězňiteli: „Nepochybně jim nešel jediný můj pohyb“ (tamtéž). Ti reagují na jeho činy (např. útěk zpod kyvadla), ale jejich reakce, a dokonce jejich existenci, si postava dovozuje pouze z jejich pozorovatelných projevů (např. objevení džbánu s vodou či odstranění kyvadla z místnosti) inferenčními procesy.

2.4.2 Pohyb a státnost

Větší část příběhu se odehrává v uzavřené místnosti. V úvodu textu není místo děje nijak tematizováno, situaci odsouzení doplňují pouze sporé kulisy: „[Š]eré drapérie, jež zahalují stěny místnosti; a potom padl můj zrak na sedm vysokých svící na stole“ (Poe 1978: 140). Cesta do podzemního žaláře má charakter mlhavé vzpomínky. Není zmiňována podoba míst, kudy prochází „strašný průvod“ (tamtéž: 142), jen pocity,

jež pohyb v postavě vypravěče vzbuzuje: „Ty cáry paměti mi mlhavě vybavují vysoké postavy, které mne zdvihly a mlčky snášely kamsi dolů – níž a níž – až mne přepadla šeredná závrať z pouhé představy nekonečnosti toho sestupu“ (tamtéž). Naopak některé pocity zakoušené postavou jsou popisovány pomocí metafory pohybu: „[V]šechny vjemy a pocity jako by pohltil šílený, střemhlavý pád, v němž duše klesá do podsvětí“ (tamtéž: 141).

Dynamický sestup vzbuzující závrať vystřídá kontrastní nehybnost: „Pak jsem pocítil náhlé znehybnění všeho kolem, jako by ti, kteří mne nesli (ó strašný průvod), sestoupili až kamsi za meze bezmezného prostoru a po úmorné práci odpočívali“ (tamtéž: 142). Rozporuplné vyjádření „za meze bezmezného prostoru“ odkazuje k neskutečnu, přehnanosti, nebo může evokovat maximální odlehlost – místo, kam nedosvítí světlo, kam se nedostane žádná pomoc.

Vězeň je dopraven na neznámé místo, všechny jeho pohyby zde slouží k poznání bezprostředního a posléze širšího okolí: „Měl jsem pocit, že ležím nespoután na zádech. Natáhl jsem ruku; dopadla těžce na cosi vlhkého a tvrdého. Chvillemi jsem ji tak nechal a snažil se přitom představit si, kde jsem a kdo vůbec jsem“ (tamtéž). Subjekt je dezorientován nejen nezvyklou polohou a neznámým místem, ale rovněž pochybuje o vlastní osobnosti. Jeho smysly jsou zjitřené, jeho psychika otřesena.

Scény, v nichž se postava pohybuje statickým prostředím, střídají scény, kdy se postava nachází ve statické poloze, zatímco její okolí se pohybuje. Způsobu jazykového vyjádření pohybu postavy budeme věnovat pozornost v následující kapitole 2.4.2.1 Pohyb okolo jámy. Zasazení postavy do proměňujícího se prostředí budeme tematizovat v kapitole 2.4.2.2 Pohyb kovu.

2.4.2.1 Pohyb okolo jámy

Jak jsme již zmínili výše, pohyb postavy ve tmě probíhá v rámci horizontu elementární dostupnosti. Pouze hmatem, sluchem a čichem poznává uvězněný své okolí, jímž se pohybuje nejprve pomalu a nejistě: „Zprvu jsem postupoval nesmírně obezřetně, neboť podlaha, třebaže se zdála pevná, byla zrádně kluzká“ (Poe 1978: 144). Posléze se odhodlá k rychlejšímu pohybu, což se mu vzhledem k neznámému terénu málem stane osudným: „Konečně jsem si dodal odvahy a vykročil rázněji; umínil jsem si přejít prostor pokud možno přímočaře [...] pak se mi však připlepl pod nohy cár, visící z mé roztržené

kutny. Přišlápl jsem si jej a prudce upadl na obličej“ (tamtéž). Nevydařený pokus o přechod místnosti není pouze další z řady komplikací, na které postava při pohybu neznámým prostředím naráží. Jedná se o dějový zvrat, pád na zem ji totiž zachrání před mnohem horším pádem – pádem do jámy, jež je symbolem hrůzy, ač její podoba je pouze tušená. Nejprve je místo dopadu jen naznačeno: „Bradou jsem se totiž dotýkal podlahy, kdežto rty i horní část obličeje, třebaže zjevně spočívaly níže než brada, se nedotýkaly ničeho“ (tamtéž: 145). Mluvčí evokuje proces poznávání okolí postupným přidáváním informací (přičemž se jedná o poznávání nedokonalé, je explicitně uvedeno, že některé informace chybí): „Natáhl jsem ruku a zachvěl jsem se děsem, neboť jsem zjistil, že jsem upadl těsně na okraj kruhové jámy, jejíž rozměry jsem ovšem zatím nemohl odhadnout“ (tamtéž). Později mluvčí doplňuje další detaily, např. vizuální podobu jámy či její/jejich počet: „Uprostřed zela okrouhlá jáma, jejímuž jícnu jsem unikl; byla tu však pouze jediná“ (tamtéž: 147). Využití výrazu „jícen“ zde můžeme považovat jak za geologické, tak za obrazné pojmenování – jícen jako součást trávicího traktu, který se chystá někoho pozřít.

Mluví-li o zkušenosti pohybu ve tmě, vrací se mluvčí ve svých výpovědích k několika záchytným bodům (např. ke zdi, již postava vzhledem ke svým možnostem dostatečně prozkoumala), volný prostor mezi nimi zůstává nepoznán, děsí hrůznými možnostmi, podněcuje fantazii: „Drkotaje zuby, tápal jsem zpátky ke zdi a umiňoval si, že raději zahynu tam, než abych riskoval hrůzy šachet, kterých se mi teď v obraznosti vyrojilo několik v různých místech žaláře“ (tamtéž: 145).

Jámě se postava usilovně vyhýbá, neboť představuje největší hrůzu, nejvyšší trest. Protože se jedná o trest uvalený inkvizicí, zakládá se na křesťanské symbolice – jáma je zvolena jakožto „symbol pekla, podle pověstí považovaný za nejzazší vrchol všech jejich trestů“ (tamtéž: 148). Její podoba je zpočátku postavou pouze tušena, resp. vyfantazírována. Jakmile ji vězeň spatří v celé její děsivosti, je jeho vnímání zpomaleno, což zdůrazňuje dojem hrůzy. Percepce podoby jámy je vyjádřena jako proces zahrnující vnitřní boj, neochotu subjektu přijmout zrakový podnět:

Ztrhaným zrakem jsem upřeně pohlédl dolů. Záře z rozpálené klenby prosvítla její nejzazší kouty. Ale má mysl se ještě zoufalou vteřinu bránila přijmout dosah toho, na co jsem hleděl. Nakonec si to však prodralo, proklestilo cestu do mé duše – propálilo se to do mého zděšeného mozku (tamtéž: 152–153).

„Prodírání“ informace do mozku je vyjádřeno velmi expresivně. Expresivní jsou rovněž vypravěčova zvolání: „Ó kde je hlas, který to vypoví! Ó hrůzo! Ó raději všechny hrůzy světa – jen tuto ne!“ (tamtéž: 153). Ona hrůza není přímo popsána, je nepojmenovatelná. Její podoba může být libovolně doplněna na základě osobní zkušenosti a fantazie recipienta.

2.4.2.2 Pohyb kovu

Pohybuje-li se okolí postavy, je tento pohyb zaznamenáván primárně zrakem, posléze hmatem, případně sluchem. Zaměříme nyní pozornost na dvě konkrétní scény: mučení kyvadlem a transformaci žaláře.

Ve chvíli, kdy je vězni poprvé umožněno spatřit podobu vězení, je upoután na jedno místo: „Ležel jsem teď zcela natažen na zádech na jakémisi nízkém dřevěném rámu. Byl jsem k němu pevně připoután [...]“ (Poe 1978: 147). Postava vypravěče tak získává víceméně neměnnou perspektivu. Obhlíží tvar a rozměry místnosti, ale především pozoruje strop přímo nad sebou, neboť ten se ocitá v centru jeho zorného pole: „Hleděl jsem vzhůru a prohlížel si strop cely“ (tamtéž). Jako jediný detail stropu je nám představeno alegorické vyobrazení času: „Byla to postava Času, tak jak se obvykle maluje, až na to, že místo kosy držela v ruce cosi, co jsem na první pohled pokládal za malovanou podobu ohromného kyvadla, jaká vidáme na starých hodinách“ (tamtéž). Takto mluvčí uvádí na scénu kyvadlo – kvazi objekt s výraznou dějovou funkcí. Na rozdíl od první zmínky o jámě nejsou první výpovědi o kyvadle expresivně zabarveny. Nevzbuzuje okamžitou hrůzu, neboť pro postavu je tento objekt nový, nespojuje s ním dosud žádné negativní konotace. Nezaújatě jej pozoruje: „Jak jsem tak na ně vzhůru hleděl (kyvadlo viselo přímo nade mnou), měl jsem dojem, že se hýbá. Vzápětí jsem shledal, že je to pravda“ (tamtéž). Pohyby kyvadla jsou zpočátku pomalé a monotónní, takže postava rezignuje na jeho soustavné sledování. Opětovné pozorování po uplynutí určitého časového úseku ovšem přináší nové zjištění – v textu je zdůrazněno, že délku tohoto úseku neznáme: „Po půlhodině (snad uplynula i hodina – měl jsem nejasnou představu o čase) jsem opět vzhlédl“ (tamtéž).

Nejprve je postava udivena změnou chování kyvadla, jež je popisována bez výraznějšího emocionálního zabarvení: „Dráha kyvadla se prodloužila bezmála o yard. A jeho rychlost byla přirozeně také mnohem větší“ (tamtéž). Poté začíná být zneklidněna: „Ale hlavně

mne znepokojil dojem, že znatelně *pokleslo*“ (tamtéž: 147–148). A nakonec vyděšena: „Nyní jsem upozoroval – netřeba dodávat s jakým děsem –, že jeho spodní konec tvoří srpek třípytivé oceli, dlouhý asi stopu od hrotu k hrotu, které trčí vzhůru, a že hrana srpku je zřejmě ostrá jako břitva“ (tamtéž: 148). Výpověď o hrůze mučeného je uvedena zvoláním: „Proč vykládat o dlouhých, předlouhých hodinách smrtelného, ba víc než smrtelného děsu, kdy jsem odpočítával svištící kmity oceli!“ (tamtéž). Usilovné soustředění pozornosti na pohyb kyvadla a jeho pravidelnost je v textu vyjádřeno pomocí opakování výrazů: „Kyvadlo klesalo níž a níž – coul po coulu – zlomeček po zlomečku – po stupních rozpoznatelných jen v intervalech, které trvaly věky!“ (tamtéž). Výpověď je opět zakončena zoufalým (hyperbolickým) zvoláním. Pravděpodobně nadnesené tvrzení o délce trvání poklesu kyvadla evokuje modifikované prožívání postavy: „Teprve po několika dnech – ano, mnoho dní možná uplynulo – začínalo kmitat tak těsně nade mnou, že mne ovíval jeho břítký dech“ (tamtéž). Kyvadlo je částečně antropomorfizováno, je mu metaforicky přisouzen dech. Následují expresivní výrazy vyjadřující citové pohnutí postavy: „Modlil jsem se – zapřisahal jsem do omrzení nebesa [...] Běsnil jsem, šílel [...]“ (tamtéž). I ve chvílích silného rozrušení je ovšem postava schopna částečně jasně uvažovat a vyhodnocovat situaci: „Kyvadlo kmitalo v pravém úhlu k mému trupu“ (tamtéž: 149).²⁰¹

Pohyb vražedného nástroje je děsivý svou neúprosnou pravidelností: „[V]rátí se, znovu zachytí – znovu a znovu se bude vracet a sekat“ (tamtéž). Tři po sobě následující odstavce jsou uvedeny téměř stejnou frází: „Dolů – neustále dolů se šinulo“ (tamtéž); „Dolů – neodvratně, neúprosně dolů!“ (tamtéž); „Dolů – stále tak nepřestajně – stále nevyhnutelně dolů!“ (tamtéž: 150). Přibližování kyvadla vnímáme díky tomuto opakování velmi intenzivně. Vysvobození z pout, a tedy záchrana před jistou smrtí, je dramatizováno těsným přiblížením bříty k subjektu: „Avšak kyvadlo již dotíralo na mou hrud'. Rozřalo tkaninu na kutně. Prořízlo mi košili“ (tamtéž: 151). Mrazivá blízkost smrti kontrastuje s radostí z vítězství života: „Ještě dvakrát švihlo – všemi cévami projela mi ostrá bolest. Avšak nadešel okamžik úniku“ (tamtéž). Získaná volnost je paradoxní, na což mluvčí ihned upozorňuje: „Zatím jsem byl *volný*! Volný – v chapadlech inkvizice!“ (tamtéž). Poslední pohyb kyvadla směřuje vzhůru: „[V]iděl jsem, jak jej neviditelná síla vytahuje stropem. To byla výstraha, která se mi zaryla do duše“ (tamtéž: 152). Zmizení jednoho

²⁰¹ Viz kapitolu 2.4.3 Logické myšlení.

mučícího nástroje s sebou nese předtuchu zjevení jiného. Tentokrát se jím stává celá místnost.

Vězení, jehož zdi tvoří „pláty železa“ (tamtéž: 146), se rozpaluje a mučí uvězněného jednak narůstajícím vedrem a dusivým zápachem, jednak děsivými obrazy ďáblů.²⁰² Postava se snaží před nebezpečím uhýbat: „Uskočil jsem před žhavým kovem doprostřed cely“ (tamtéž: 152), avšak pohyb směrem od žhnoucí zdi vede směrem k děsivé jámě. Právě do ní směřují inkvizitoři svou obětí. Jejich záměr je odkrývá postupně, aby bylo docíleno co nejsilnějšího efektu odhalení: „Já blázen! Což mi dosud nenapadlo, že planoucí železo mě má zahnat *právě do jámy?*“ (tamtéž: 153).

Vězňovo okolí se postupně transformuje, jeho proměna je dokumentována s geometrickou přesností: „Žalář se proměnil podruhé – tentokrát se změnil jeho *tvar* [...] Prostor býval čtvercový. Teď jsem viděl, že dvě železné stěny tvoří ostrý úhel – a dvě pochopitelně tupý“ (tamtéž). Líčení pohybu zdí je multisensorické, oslovuje zrak, hmat i sluch: „S rachotivým, sténavým lomozem se děsivá proměna dovršovala“ (tamtéž). Spolu s transformací místnosti se mění i možnosti pohybu postavy – jsou stále více omezovány: „Uskočil jsem – avšak svírající se stěny tlačily mne neodbytně dál“ (tamtéž). Jejich zužování však nevede k naprostému omezení pohybu, tedy nucené stabilitě postavy, ale naopak k nežádoucímu pohybu, resp. pádu směrem dolů do jámy: „Cítil jsem, že vrávorám na samém okraji [...]“ (tamtéž). Jedná se o pohyb neúmyslný, nekontrolovatelný, podnícený zvnějšku. Rovněž záchrana (tentokrát definitivní) přichází zvenčí. Postava se poprvé v rámci sujetu stává pasivní, je odkázána na aktivitu jiných postav: „Natažená ruka zachytila moji ruku, právě když jsem v mdlobách klesal do propasti“ (tamtéž).

2.4.3 Logické myšlení

Vypravěč představuje v narativu hlavní a prakticky jedinou jednající postavu. Jeho perspektiva udává styl promluvy mluvčího textu. Protože postava nemá žádného partnera dialogu, promlouvá často vnitřním monologem: „A přece: kde jsem a co se se mnou děje?“ (Poe 1978: 143). Ačkoli text evokuje pohled postavy emočně otřesené, dezorientované stavy bezvědomí a opětovného probouzení, jednotlivé řečové akty na sebe logicky navazují, úsudky jsou platné, inferenční mechanismy neproblematické.

²⁰² Viz kapitolu 2.4.1.2 Vizuální zkušenost.

Je rovněž eliminována iracionální víra – např. ve vědomí vlastní smrti: „Vždyť něčemu takovému uvěřit – i když se o tom dočítáme v beletrii – zcela vylučuje vědomí samého bytí“ (tamtéž: 143).

Postava se vyznačuje matematickým myšlením a až posedlostí vše logicky odůvodnit: „Byl jsem však posedlý vyzkoumat každou maličkost a všemožně jsem si chtěl vysvětlit, jak jsem se při měření cely spletl“ (tamtéž: 146). Je to právě zkoumání a logické úsudky, co udržuje vězně při co nejjasnější mysli. I když sám uznává, že jeho úvahy postrádají praktický význam, vede jej zvědavost a snaha neztratit rozum: „Tyto výzkumy mnoho smyslu neměly – naděje nebyla pražádná – a přece mne jistá zvědavost nabádala, abych pokračoval“ (tamtéž: 144). Soustředí se na řešení racionálních problémů, aby unikl bídné skutečnosti, v níž se fyzicky nachází. Díky jasnému uvažování ale také reálně uniká před nebezpečím: „A nechybil jsem ve svých výpočtech, nevytrval jsem nadarmo“ (tamtéž: 151).

Touha znát situaci, v níž se nachází, žene postavu stále vpřed. Vymýšlí např. způsob, jak v naprosté tmě změřit velikost místnosti: „Takto jsem však nemohl zjistit rozměry svého žaláře; stěna byla zřejmě všude stejně ztvárněna, takže jsem ji mohl snadno obejít a vrátit se tam, odkud jsem vyrazil, aniž bych to postřehl“ (tamtéž: 144). Nejprve pocítuje nejistotu a nedůvěru ve vlastní schopnosti: „Bylo jistě lehké tuto neshodu překonat – a přece se mi v mé rozhárané mysli zdála zprvu nezdolatelná“ (tamtéž). Dokáže ovšem využít chudé nástroje, které má k dispozici: „Utrhl jsem kus obruby ze své kutny a rozprostřel jej kolmo ke zdi“ (tamtéž). O svém počínání a jeho předpokládaném výsledku vyslovuje určitou hypotézu: „Představoval jsem si, že budu tápat kolem cely a až kruh dokončím, jistě tento cár opět nahmatám“ (tamtéž). Přichází ale drobný dějový zvrat: „Nepočítal jsem však s rozlohou žaláře ani se svou slabostí [...] klopýtl a upadl“ (tamtéž). Nepředvídaná událost naruší exaktní počty a postava se ve výsledku zmýlí. Zdá se, že uvažuje jasně, když přepočítává kroky na jednotky délky: „Urazil jsem tedy dohromady sto kroků; počítal jsem se dvěma kroky na yard, a tak jsem odhadl vnitřní obvod žaláře na padesát yardů“ (tamtéž). Posléze ovšem hodnotí svůj psychický stav jako nenormální: „Byl jsem zcela vyšinutý, a tak jsem ani nepostřehl, že jsem na svou pouť vyrazil se zdi po levici a skončil se zdi po pravé ruce“ (tamtéž: 146).

Postava subjektivně hodnotí své intelektuální schopnosti: „Dlouhé útrapy zničily takřka nadobro mé nejzákladnější duševní schopnosti. Zhloupl jsem – byl ze mne idiot“ (tamtéž: 149). Takové hodnocení vnímáme jako nejisté, neboť jej lze relativizovat pouze vzhledem

k vypravěčovu zpětnému pohledu (vypráví v minulém čase z pozice přeživšího), nikoli k názoru jiné postavy či k nadhledu onnipotentního vypravěče. V okamžiku, kdy je vězeň s to vymyslet plán záchrany před čepelí kyvadla, hodnotí svůj psychický stav kladně: „Po mnoha hodinách a snad dnech jsem zase *přemýšlel*“ (tamtéž: 150). Konstruktivnímu řešení situace předcházejí záblesky myšlenek, jež není schopen domyslet: „[B]leskl mi hlavou jakýsi nedomyšlený nápad – byla v něm radost i naděje“ (tamtéž: 149). Pomocí těchto náznaků je budováno napětí, mluvčí vzbuzuje zvědavost recipientů. Uvedení obsahu myšlenky opakovaně oddaluje: „[B]lesklo mi cosi myslí, co bych mohl nejspíš označit jako druhou část oné nedomyšlené spásné myšlenky, o níž jsem se zmínil, jejíž úryvek mi mlhavě prolétl myslí [...]“ (tamtéž: 150).

V určitých situacích zažívá vypravěčský subjekt silné nervové vypětí, což text evokuje např. používáním expresivních sloves: „Běsnil jsem, šílel, vši mocí jsem se zdvíhal proti švihům strašlivého handžáru“ (tamtéž: 148). Momenty zběsilého pohybu kontrastují s odevzdaným klidem, který je následuje: „A pak jsem se znenadání utišil a jen se usmíval na blyštivou smrt jako dítě na podivnou cetku“ (tamtéž). Tentokrát je motivace jednání postavy emoční, nikoli rozumová. Emoce také brání vězni rozvíjet určité myšlenky, uvažovat do důsledků. Ačkoli ví, jak má kyvadlo postupovat, jak přesně jej má zabít, upíná se v představách k prvnímu kontaktu a kategoricky si zakazuje myslet/mluvit o další fázi: „A u této představy jsem se zastavil – netroufal jsem si zatím přemýšlet dál“ (tamtéž: 149). Objevuje se zmínka o iracionální víře: „Tak houževnatě jsem se do ní pohřížil, tak jsem na té myšlence ulpěl, jako bych jí mohl další sestup oceli zarazit“ (tamtéž). Subjekt se pokouší řídit postup svých úvah, potlačuje emoce a směřuje svou představivost ke zdánlivě nevýznamným detailům: „Nutil jsem se k úvahám o tom, jaký asi zvuk vydá ten srpek, až mi smýkne přes oděv – o zvláštním, mrazivém záchvěvu, jaký asi proběhne nervy, až se ocel otře o látku“ (tamtéž). V porovnání s představou brutální smrti jsou dojmy letmého dotyku skrze vrstvu látky na první pohled marginální, nesou s sebou však předzvěst blížícího se kontaktu, blížící se bolesti. Fyzickému mučení předchází mučení psychické. Představy jednotlivých detailů příchodu smrti jsou minimálně stejně děsivé jako okamžik smrti samotný: „Tak dlouho jsem se probíral těmito malichernostmi, až mi stydla krev v žilách“ (tamtéž). Mluvčí svou výpověď evokuje úzkost a panický strach, přestože ke smrti samotné nakonec nedochází.

Kontrast rozumové úvahy a prožívaných emocí se stává nejzřetelnějším v závěru prózy. Subjekt chápe smrt jako vysvobození ze stávajících útrap, přesto se jí děsí více

než očekávání nového druhu mučení: „[S]mrt by mi přinesla jen úlevu – ó jak nevýslovnou úlevu! A přece mne do morku kostí mrazilo pomyslení, že nepatrným posunem mechanismu se mi ta břitká, lesklá sekyra zatne do hrudi“ (tamtéž: 150). Pokaždé, když unikne některé z nástrah žaláře, zaraduje se, ale vzápětí své vítězství popře: „Volný! Zatím jsem unikl smrti za agoní jednoho druhu, ale jistě jsou pro mne přichystána muka nová a horší než sama smrt“ (tamtéž: 152). Logický úsudek ovšem nedokáže zvrátit naději na záchranu. Víra ve vyvážnutí ze spárů inkvizice je iracionální, neexistuje pro ni žádný logický podnět. Přesto v závěru textu přichází dramatický zvrát – deus ex machina, generál Lasall, vězně zachraňuje.

2.4.4 Shrnutí

V prvních dvou kapitolách této studie jsme analyzovali způsob jazykového vyjádření vzájemných vztahů mezi několika kvazi objekty, konkrétně mezi postavou vypravěče a jeho vězením, dále mezi postavou a jámou a mezi postavou a kyvadlem. Mluvčí textu nejprve promlouvá o procesu poznávání, do něhož jsou zapojeny postupně všechny smysly (2.4.1 Multisensorialita). Postava zkoumá místo, kde se nachází. Z malého množství informací získaných na základě smyslových dat vyvozuje různé závěry, její fantazie přitom doplňuje nejrůznější domněnky. Některá přesvědčení postavy se ukazují jako nepravdivá – to vzbuzuje překvapení a přesvědčení jsou revidována. Mluvčí takto buduje dojem postupného odhalování záhady. Udržuje čtenáře v napětí a pochybnostech o stavu poměrů mezi vnímající postavou a vnímaným prostředím.

Ve druhé kapitole (2.4.2 Pohyb a staticčnost) sledujeme, jak se v textu dynamicky střídají situace, v nichž mají vztahy mezi sledovanými kvazi objekty odlišnou povahu: pohyb postavy ve tmě nehybným prostředím následuje statická poloha postavy vůči pohyblivému objektu (kyvadlu), jenž je sledován. V závěru se pak pohybuje jak postava, tak její okolí (zdi cely). Všechny tři případy umožňují evokovat pocit strachu. Tápání po neznámém místě, při němž určitá očekávání střídají nenadálé objevy, zneklidňuje určitým způsobem, zatímco vědomí blížícího se nástroje smrti, prodlužované až k nesnesitelnosti, rozechvívá nervy způsobem jiným. Za zajímavé lze považovat vyjádření neutuchajícího lpění člověka na životě, zdůrazňovaného na pozadí útrap a beznaděje.

Ve třetí kapitole (2.4.3 Logické myšlení) jsme analyzovali soudržnost uvažování postavy. Zkoumali jsme motivaci jejího počínání a shledali jsme ji převážně racionální. Na některých místech textu jsme sice zaznamenali zvýšený výskyt expresivních výrazů vyjadřujících pohnutí mysli vnímajícího subjektu, a tedy možnou modifikaci vnímání a uvažování, avšak systém přesvědčení subjektu se zdál být koherentní i konzistentní (vyjma jediného – iracionálního přetrvávání víry v záchranu). Právě kontrast emoční vypjatosti a racionálního uvažování považujeme za působivý prvek textu.

Závěr

Pojem *literární prostor* je mnohoznačný. V této disertační práci jsme se jej rozhodli vymezit jakožto logický prostor literárního textu. Je pro nás prostorem pro realizaci řečových gest mluvčího a uskutečnění určitých záměrů skrze tato gesta. Zahrnuje možné vztahy mezi výpověďmi, mezi jednotlivými kvazi objekty v textu a také mezi mluvčím textu a recipientem.

Logický prostor není jednou z vrstev textu, není jasně vymezenou součástí určité struktury. Zahrnuje vše, co lze logicky vyvodit z řečeného (z promluvy mluvčího textu). Pojímá vztahy nejrůznější povahy – např. vzájemné vazby mezi řečovými gesty, vztahy různých řečových aktů k témuž kvazi objektu či vazby mezi jednotlivými kvazi objekty. Proto v rámci výzkumu logického prostoru literárního textu zohledňujeme rozličné oblasti, jako je barvitost jazyka, symbolika, opakování určitých motivů, patrné záměry mluvčího apod.

Již v první části práce jsme určili pozici, již zaujímáme na počátku každé analýzy konkrétního materiálu, vymezili jsme způsob, jakým k analyzovanému textu přistupujeme, a nabídli jsme určité nástroje ke zkoumání jeho logického prostoru. Literární text pro nás představuje promluvu složenou z výpovědí (řečových aktů). Mluvčího, jehož řečové akty jsou zapsány v podobě vět daného textu a realizovány recipientem v aktu čtení, považujeme za konstrukt vytvořený za účelem dosažení na pozici mluvčího v komunikační situaci. Mluvčí textu, který není totožný s autorem ani s vypravěčem, komunikuje s konkrétním recipientem, čímž vzniká jedinečná komunikační situace. Protože je kontext každé takové situace specifický (každý recipient má svou vlastní životní zkušenost, určité kulturní a literární znalosti atd., to vše proměnné v čase), je každá interpretace téhož textu originální. Vždy je však vázána na tutéž promluvu, jinak řečeno na totéž uskupení znaků vysílaných mluvčím.

Chceme-li analyzovat dílčí aspekty řečových aktů mluvčího textu, můžeme provést jednak rozbor jazykový (např. vyhledáváme příznakové výrazy), jednak sémantický (např. se soustředíme na určité kvazi objekty a jejich podobu v textu). Předmětem našeho zkoumání v případových studiích byl zprvým způsob jazykového vyjadřování mluvčího a zadruhé vztahy mezi vybranými kvazi objekty realizované v textu. Dané kvazi objekty jsme nahlíželi v „silovém poli“ textu, v němž jsme hledali prvky s nejsilnější přitažlivou silou. Např. v rozboru textu *Santa Lucia* jsme zvolili za centrální kvazi objekty Jiřího

Jordána a Prahu, k nimž se pojily nejružnější vlastnosti, další kvazi objekty a vzájemné vazby mezi nimi, přičemž jsme zohlednili mnohé jejich podoby a dynamické proměny. Pozorovali jsme, jak Jordánův pohled na Prahu osciluje mezi čtyřmi aspekty – nahlíží ji jako ženu, vysněný ideál, místo opředené pověstmi a prostředím pro život. U každého z těchto čtyř úhlů pohledu se navíc objevuje protipól kladného a záporného subjektivního hodnocení: Praha-žena je milována, až zbožňována, ale také proklínána; k Praze-ideálu se Jordán upíná s vírou v jeho čistotu, ale jeho sen jej hořce zklamává; Prahu-místo vnímá skrze sny a fantazie jako velkolepé, ale při osobním kontaktu cítí odcizení a blíže neurčené zklamání; Praha-prostředí jej láká nepoznanými možnostmi, Jordán však naráží na neproniknutelné hranice, jež ho od pražského života oddělují.

Ve všech čtyřech studiích jsme analyzovali primárně vztahy mezi dvěma druhy kvazi objektů – postavami a místy. Mluvíme-li zde o „postavách“ a „místech“, oba výrazy pro nás označují jistý druh kvazi objektu. Literární postava pro nás nepředstavuje fikční osobnost s víceméně komplexním psychologickým profilem, pojmáme ji jakožto soubor specifických aspektualizací, tedy určitý shluk řečových gest mluvčího. Které konkrétní řečové akty přináležejí do onoho souboru, závisí do jisté míry na interpretovi. Např. v rozboru textu *Oslovení z tmy* se nám nabízela možnost analyzovat postavu muže a postavu ďábla jako dva (na sobě závislé) kvazi objekty, ačkoli jsme je stejně tak mohli pojmovat jako jediný kvazi objekt nahlížený z vícero úhlů pohledu, či ocitající se v několika různých rolích. Místo nevnímáme jako nějakou část fikčního světa, v němž se pohybují postavy, ale chápeme ho jako bod v logickém prostoru, k němuž se upínají různé vazby. Např. v analýze povídky *Jáma a kyvadlo* jsme jámu vnímali jako místo, kam se může postava dostat, a zároveň jako prostředek psychického mučení i jako symbol pekla a ztracení. Vztahovali jsme ji jak k postavě vypravěče, tak k celku žaláře, k představě pekla nebo ke kyvadlu jakožto dalšímu mučícímu nástroji.

Pro každý rozbor jsme zvolili určitý omezený počet sledovaných kvazi objektů (dvojici postav z textu *Oslovení z tmy*; postavu a místo z textu *Santa Lucia*; postavu, její proměňující se prostředí a střety s dalšími postavami z textu *Plochozemě* a postavu a místo z textu *Jáma a kyvadlo*). Sledovali jsme způsob jazykového vyjadřování mluvčího o těchto kvazi objektech, analyzovali jsme příznakové jevy v jeho promluvě (např. expresivitu či iterativnost). Abychom zachovali určitou soudržnost, zaměřili jsme se u každého textu na jazykové vyjádření smyslového vnímání postavy, vyjádření pohybu

postavy mezi místy (případně naopak její statickosti) a vyjádření logických zákonitostí textu, v nichž jsme shledávali rozličná specifika.

Dospěli jsme k závěru, že smyslové vjemy reflektující postavy mohou představovat základ líčení určitého prostředí nebo nálady, jako je tomu v próze *Santa Lucia*. Mohou rovněž hrát fundamentální roli pro dynamiku děje, neboť postavě umožňují interakci s dalšími kvazi objekty, umožňují pohyb, poznání apod. Např. v textu *Jáma a kyvadlo* mluvčí evokuje řadu hmatových dojmů, kterými postava poznává své bezprostřední okolí při absenci světla, jež znemožňuje zapojení zraku. V textu *Plochozemě* je určitými postavami upřednostňován sluch před zrakem, tato preference je vyjádřena z pohledu postav samotných jako svobodná volba, zatímco z perspektivy postavy vypravěče jako vynucená okolnostmi (nepříznivými podmínkami v jedné dimenzi). Konfrontace rozdílných názorů na něco tak běžného, jako je smyslové vnímání, podněcuje úvahy o (ne)samozřejmosti způsobu lidského života.

Pohyb postavy mezi místy může v próze sloužit jakožto hybný prvek děje, ale také jako nastolení jisté problematiky nebo jako symbolické gesto k něčemu odkazující. V *Plochozemi* představuje přechod postavy z jednoho prostředí do jiného zásadní změnu perspektivy a konfrontaci s různými názory a hodnotami. Stejně tak je tomu v *Santa Lucii*, ovšem z rozdílných důvodů. Město Praha znamená pro postavu Jordána ideální místo k životu, legendární symbol národní hrdosti, inteligenční vyspělosti a vůbec všeho dobra, zatímco Brno, odkud pochází, je mu ve srovnání s ní špinavou vsí omezující rozlet jeho ducha. V obou románech jsou určitým způsobem vyjádřeny motivy ztráty iluzí, konfrontace jedince s většinovou společností a úpadku zapříčiněného touhou po změně. Kontext prvního textu ovšem otevírá jiné možnosti než kontext druhého. Mluvčí obou textů varují před určitými vlastnostmi lidské společnosti a před určitým chováním, jež vede k bídné smrti, avšak každý k tomu využívá jiné jazykové a narativní prostředky.

Logická soudržnost celku textu nebyla ani v jednom z analyzovaných případů znatelně narušena. Co nás zaujalo, bylo evokování dojmu nekoherentního, případně nekonzistentního uvažování jednotlivých postav. Např. způsob myšlení postavy vypravěče textu *Oslovení z tmy* hodnotíme jako rozporuplný. Jeho postoj k tvoru v zeleném svetříku se několikrát mění, a to bez zjevného důvodu (považuje jej střídavě za živého a mrtvého). Vypravěč povídky *Jáma a kyvadlo* opakovaně hodnotí svůj psychický stav, čímž mluvčí dosahuje několika efektů – vytváří dojem vhledu do mysli postavy, zároveň utváří specifickou atmosféru a znejišťuje validitu výpovědi postavy

v rámci narativu (vypravěč blouzní, jeho emoce jsou nanejvýš vypjaté, současně však racionálně rozebírá vlastní situaci).

Případové studie nám pomohly potvrdit předpokládané výhody našeho přístupu k literárním textům. Na základě analýzy konkrétního materiálu jsme ukázali, že lze respektovat individualitu každého textu, ponechat jednotlivým recipientům relativně velkou míru interpretační volnosti a zároveň se přidržovat pevné metodologické opory. Dosáhli jsme toho ne tím, že bychom interpretaci nastavili určité meze, nýbrž tím, že jsme určili výchozí bod společný pro všechny analýzy – jednotný přístup k literárnímu textu vnímanému jakožto promluva vykonstruovaného mluvčího, jenž v konkrétní komunikační situaci promlouvá ke konkrétnímu recipientovi, a jednotný přístup k logickým aspektům literárního textu. Z jediného bodu ovšem můžeme vést nekonečné množství rozbíhavých polopřímek, což znamená, že literární text nabízí potenciálně nekonečné interpretační bohatství. Proto jsme navíc zvolili směr, kterým se naše zkoumání bude ubírat – zaměřili jsme se na vybraný druh kvazi objektů a jejich vlastností.

Jelikož je logický prostor literárního textu příliš široký na to, abychom jej komplexně zanalyzovali uspokojivým způsobem, usuzujeme, že je potřeba při každém konkrétním zkoumání omezit množinu prvků textu, kterými se chceme zabývat, případně také kontext, k němuž daný text vztahujeme. Žádná z našich případových studií nepřináší podrobný rozbor celého textu, pokaždé jsme byli nuceni volit mezi řečovými akty mluvčího ty, které nás nějakým způsobem zaujaly a které podnítily naše uvažování. Abychom podrobili promluvu mluvčího dostatečně detailní analýze, náš komentář by rozsahem přesáhl daný text. Proto jsme se rozhodli směřovat k určité formě minimalismu a na začátku každého rozboru omezit předmět zájmu, abychom se nemuseli následně omezovat při jeho zkoumání.

Celkem jsme představili čtyři případy analýzy logického prostoru prozaického textu, abychom na nich demonstrovali využití určitého způsobu myšlení o literatuře v praxi. Tento způsob uvažování se ukázal jako produktivní. Rozbor vyjadřování mluvčího o každém z textů přinesl řadu informací. Domníváme se, že literární texty lze interpretovat a zkoumat z jazykového či stylistického hlediska mnoha legitimními způsoby. Zde jsme předložili jeden z nich.

Zdroje

Primární literatura

ABBOTT, Edwin A. *Plochozemě: román mnoha rozměrů*. Brno: B4U, 2013.

ABBOTT, Edwin A. *Plochozemí: příběh o mnoha rozměrech*. Praha: Argo, 2014.

FUKS, Ladislav. *Oslovení z tmy: svědectví o vítězství tvora Arjeha*. Praha: Melantrich, 1972.

MRŠTÍK, Vilém. *Santa Lucia*. Praha: Vyšehrad, 1969.

POE, Edgar A. Jáma a kyvadlo. In týž: *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*. Praha: Odeon, 1978, s. 140–153.

Sekundární literatura

AJVAZ, Michal. Je „zjednaný prostor“ subjektivní? In: AJVAZ, Michal, Ivan M. HAVEL a Monika MITÁŠOVÁ. *Prostor a jeho člověk*. Praha: Vesmír, 2004, s. 221–236.

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

BLANCHOT, Maurice. *Literární prostor*. Praha: Herrmann & synové, 1999.

CAILLOIS, Roger. *Hry a lidé: maska a závrať*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998.

DAVIDSON, Donald. *Inquiries into Truth and Interpretation*. New York: Oxford University Press, 1991.

DAVIDSON, Donald. O samotné myšlence pojmového schématu. In: PEREGRIN, Jaroslav (ed.). *Obrat k jazyku: druhé kolo (Jazyk, myšlení a svět v názorech postanalytických filosofů)*. Praha: Filosofia, 1998, s. 107–125.

DAVIDSON, Donald. *Problems of Rationality*. New York: Oxford University Press, 2004.

DAVIDSON, Donald. *Subjektivita, intersubjektivita, objektivita*. Praha: Filosofia, 2004.

DAVIDSON, Donald. *Truth, Language, and History*. New York: Oxford University Press, 2005.

- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula: role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia, 2010.
- FEDROVÁ, Stanislava. Popis a jeho subjekt: očima pozorovatele. In: JEDLIČKOVÁ, Alice. *O popisu*. Praha: Akropolis, 2014, s. 94–109.
- FEDROVÁ, Stanislava – Alice JEDLIČKOVÁ. *Viditelné popisy: vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripce*. Praha: Akropolis, 2016.
- FOUCAULT, Michel. Co je to autor? In týž: *Diskurs, autor, genealogie: tři studie*. Praha: Svoboda, 1994, s. 41–73.
- FREGE, Gottlob. *Logická zkoumání; Základy aritmetiky*. Praha: OIKOYMENH, 2011.
- GLÜER, Kathrin. Radikální interpretace: filosofie jazyka Donalda Davidsona. In: FIALA, Jiří (ed.). *Analytická filosofie. Třetí čítanka*. Praha – Plzeň: O.P.S., 2002, s. 133–175.
- GLÜER-PAGIN, Kathrin. Souvislosti a přechody. Rozhovor s Donaldem Davidsonem. *Aluze* 2001, č. 1, s. 47–53.
- HAVEL, Ivan M. – Monika MITÁŠOVÁ. Prostor prožívaný jako prostor k jednání. In: AJVAZ, Michal, Ivan M. HAVEL a Monika MITÁŠOVÁ. *Prostor a jeho člověk*. Praha: Vesmír, 2004, s. 153–220.
- HARRIS, Roy. *Racionalita a gramotná mysl*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2015.
- HIRSCHOVÁ, Milada. *Pragmatika v češtině*. Praha: Karolinum, 2013.
- HRABAL, Jiří. Perspektivizace narativního prostoru. *Slovo a smysl* 2012, č. 18, s. 40–45.
- HŘÍBEK, Tomáš. Jak je možná iracionalita? Davidson a rozštěpená mysl. In: DOSTÁLOVÁ, Ludmila – Tomáš MARVAN (eds.). *Studie k filosofii D. Davidsona*. Praha: Filosofía, 2009, s. 79–102.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Praha: Mladá fronta, 1971.
- HULEŠOVÁ, Helena. *Jazyk jako nástroj světatvorby*. České Budějovice, 2018. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Filozofická fakulta.
- INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989.

- JAKOBSON, Roman. Lingvistika a poetika. In: JAKOBSON, Roman, ČERVENKA, Miroslav (ed.). *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995, s. 74–105.
- JEDLIČKOVÁ, Alice. *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010.
- JEDLIČKOVÁ, Alice (ed.). *O popisu*. Praha: Akropolis, 2014.
- JUSTL, Vladimír. Doslov. In: Mrštík, Vilém. *Santa Lucia: román*. Praha: SNKLHU, 1958.
- KENT, Thomas. Interpretation and Triangulation: A Davidsonian Critique of Reader-Oriented Literary Theory. In: DASENBROCK, Reed Way (ed.). *Literary Theory after Davidson*. Pennsylvania: Penn State University Press, 1993, s. 37–58.
- KOŤÁTKO, Petr. *Interpretace a subjektivita*. Praha: Filosofia, 2006.
- KOŤÁTKO, Petr. Komunikace jako hra: klamná metafora? In: NOSEK, Jiří (ed.). *Hra, věda a filosofie: sborník příspěvků*. Praha: Filosofia, 2006, s. 149–162.
- KRÁLOVÁ, Daniela. Nová východiska literární vědy – návrat k začátkům. *Bohemica Olomucensia* 2018, č. 10, s. 187–191.
- KRAUS, Jiří. *Nový akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia, 2005.
- KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013.
- LAKOFF, George a Mark JOHNSON. *Metafory, kterými žijeme*. Brno: Host, 2014.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990.
- MARTIN, Bill. Analytic Philosophy's Narrative Turn: Quine, Rorty, Davidson. In: DASENBROCK, Reed Way (ed.). *Literary Theory after Davidson*. Pennsylvania: Penn State University Press, 1993, s. 124–143.
- MEJSTŘÍK, Vladimír (ed.). *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost: s Dodatkem Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky*. 3., opr. vyd. Praha: Academia, 2010.
- MERCIER, Hugo – Dan SPERBER. *Záhada rozumu*. Brno: Host, 2019.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Svět vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2008.

- MILLER, J. Hillis. *Speech Acts in Literature*. Stanford, California: Stanford University Press, 2001.
- MOURAL, Josef. Prostor, soustava míst a cest, a orientace. In: AJVAZ, Michal, Ivan M. HAVEL a Monika MITÁŠOVÁ. *Prostor a jeho člověk*. Praha: Vesmír, 2004, s. 79–88.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. Individuum a literární vývoj. In týž: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 336–352.
- NUSKA, Bohumil. Problémy „pojmu“ hra (Symbolonové kvality herních principů). In: NOSEK, Jiří (ed.). *Hra, věda a filosofie: sborník příspěvků*. Praha: Filosofia, 2006, s. 41–70.
- PAGIN, Peter. Semantic Triangulation. In: KOŤÁTKO, Petr, Peter PAGIN a Gabriel SEGAL (eds.). *Interpreting Davidson*. Stanford: CSLI Publications, 2001, s. 199–212.
- PAPOUŠEK, Vladimír. Filosofický obrat k jazyku a literární věda: Teorie řečových aktů, radikální překlad a radikální interpretace jako inspirace pro literárněvědná zkoumání z hlediska neopragmatismu. In: PAPOUŠEK, Vladimír, David SKALICKÝ, Martin KAPLICKÝ a Petr A. BÍLEK. *Pohyb řeči a místa nespojitosti: Postanalytické a neopragmatické iniciace v literární vědě*. Praha: Akropolis, 2021, s. 11–102.
- PAPOUŠEK, Vladimír. *Maxwellův démon. Objekty, slovníky a řečové akty v literatuře*. Praha: Akropolis, 2017.
- PAVEL, Thomas G. *Fikční světy*. Praha: Academia, 2012.
- PEIRCE, Charles Sanders. Grammatica speculativa. In týž: *Lingvistické čítanky I*. Praha: Universita Karlova, 1972, s. 11–104.
- PEREGRIN, Jaroslav. *Člověk a pravidla: kde se berou rozum, jazyk a svoboda*. Praha: Dokořán, 2011.
- PEREGRIN, Jaroslav. *Kapitoly z analytické filosofie*. Praha: Filosofia, 2005.
- PEREGRIN, Jaroslav. *Význam a struktura*. Praha: OIKOYMENH, 1999.
- PĚTOVÁ, Marie. Prostor jako prostor (k) jednání. In: AJVAZ, Michal, Ivan M. HAVEL a Monika MITÁŠOVÁ. *Prostor a jeho člověk*. Praha: Vesmír, 2004, s. 237–262.
- PLAŠIL, Šimon. *Filosofická inspirace ve vybraných dílech Ladislava Fukse*. Praha 2018. Diplomová práce. Karlova univerzita. Pedagogická fakulta.

- PYTLÍK, Radko. Doslov. In: Mrštík, Vilém. *Santa Lucia*. Praha: Československý spisovatel, 1990.
- PYTLÍK, Radko. *Vilém Mrštík: Osud talentu v Čechách*. Praha: Melantrich, 1989.
- RORTY, Richard. Analytická a konverzační filosofie. *Filosofický časopis* 2012, č. 6, s. 803–814.
- RORTY, Richard. Zkoumání jako rekontextualizace: antidualistické pojetí interpretace. In: PEREGRIN, Jaroslav (ed.). *Obrat k jazyku: druhé kolo (Jazyk, myšlení a svět v názorech postanalytických filosofů)*. Praha: Filosofia, 1998, s. 147–171.
- RYAN, Marie-Laure. Narativní prostor. *Aluze* 2010, č. 3, s. 38–46.
- RYAN, Marie-Laure, Kenneth E. FOOTE a Maoz AZARYAHU. *Narrating Space / Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*. Columbus: The Ohio State University Press, 2016.
- SEARLE, John R. Logický status fikčního diskurzu. *Aluze* 2007, č. 1, s. 61–69.
- SEARLE, John R. *Řečové akty*. Bratislava: Kalligram, 2007.
- SELLARS, Wilfrid. Význam jako funkční klasifikace. Pohled na vztah mezi syntaxí a sémantikou. In: PEREGRIN, Jaroslav (ed.). *Obrat k jazyku: druhé kolo (Jazyk, myšlení a svět v názorech postanalytických filosofů)*. Praha: Filosofia, 1998, s. 83–106.
- SCHMID, Wolf. Abstraktní autor a abstraktní čtenář. *Česká literatura* 2006, č. 2–3, s. 74–97.
- SCHWITZGEBEL, Eric. A Phenomenal, Dispositional Account of Belief. *NOŮS* 2002, č. 2, s. 249–275.
- SŁAWIŃSKI, Janusz. Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In: TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.). *Od poetiky k diskursu: výběr z polské literární teorie 70.–90. let XX. století*. Brno: Host, 2002, s. 116–129.
- ŠIZLING, Arnošt L. Zvířátka a prostor a prostor a zvířátka. In: AJVAZ, Michal, Ivan M. HAVEL a Monika MITÁŠOVÁ. *Prostor a jeho člověk*. Praha: Vesmír, 2004, s. 53–72.
- ŠTEVKO, Jerguš. *Pojem rozmeru v beletrii a moderných médiach*. Brno 2017. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Pedagogická fakulta.

- VELICKÝ, Bedřich. Role prostorové dimenze ve fyzice. In: AJVAZ, Michal, Ivan M. HAVEL a Monika MITÁŠOVÁ. *Prostor a jeho člověk*. Praha: Vesmír, 2004, s. 9–34.
- VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literárních směrů a skupin*. Praha: Panorama, 1983.
- VRAJOVÁ, Vladimíra. Rečové akty a referencia v literatuře (na příklade poviedok Ivany Dobrakovovej). *Mladá veda* 2021, č. 2, s. 25–42.
- WATZLAWICK, Paul, Janet Beavin BAVELAS a Don D. JACKSON. *Pragmatika lidské komunikace: interakční vzorce, patologie a paradoxy*. Brno: Newton Books, 2011.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Praha: OIKOYMENH, 2007.
- WOLF, Werner. *Popis jako transmediální modus reprezentace*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV, 2013.
- WOLF, Werner – Walter BERNHART (eds.). *Description in Literature and Other Media*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2007.
- ZMĚLÍK, Richard. Ke kategorii literárního prostoru. *Bohemica litteraria* 2014, č. 1, s. 149–182.
- ZORAN, Gabriel. K teorii narativního prostoru. *Aluze* 2009, č. 1, s. 39–55.

Elektronické zdroje

Cambridge University Press. Rationality. Cambridge Dictionary [online]. Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/rationality> [cit. 2021-11-22]

Český národní korpus. Prázdné prostředí. Slovo v kostce [online]. Dostupné z: <https://www.korpus.cz/slovo-v-kostce/search/cs/pr%C3%A1zdn%C3%A9%20prost%C5%99ed%C3%AD> [cit. 2022-09-26]

Český národní korpus. Prázdný prostor. Slovo v kostce [online]. Dostupné z: <https://www.korpus.cz/slovo-v-kostce/search/cs/pr%C3%A1zdn%C3%BD%20prostor> [cit. 2022-09-26]

- GREPL, Miroslav. MLUVNÍ AKT. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.), CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny [online], 2017. Dostupné z: [https://www.czechency.org/slovník/MLUVNÍ AKT](https://www.czechency.org/slovník/MLUVNÍ_AKT) [cit. 2022-03-28]
- JELÍNEK, Milan. PERSONIFIKACE. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.), CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny [online], 2017. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/PERSONIFIKACE> [cit. 2022-10-12]
- NEBESKÁ, Iva. INFERENCE. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.), CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny [online], 2017. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/INFERENCE> [cit. 2022-04-12]
- NEKULA, Marek. GENERICKÁ REFERENCE. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.), CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny [online], 2017. Dostupné z: [https://www.czechency.org/slovník/GENERICKÁ REFERENCE](https://www.czechency.org/slovník/GENERICKÁ_REFERENCE) [cit. 2022-05-26]
- NEKULA, Marek. INDIVIDUÁLNÍ REFERENCE. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.), CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny [online], 2017. Dostupné z: [https://www.czechency.org/slovník/INDIVIDUÁLNÍ REFERENCE](https://www.czechency.org/slovník/INDIVIDUÁLNÍ_REFERENCE) [cit. 2022-05-26]
- NEKULA, Marek. IZOTOPIE. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.), CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny [online], 2017. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/IZOTOPIE> [cit. 2022-04-12]
- NEKULA, Marek. KOHERENCE. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.), CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny [online], 2017. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/KOHERENCE> [cit. 2022-02-25]
- NEKULA, Marek. KOHEZE. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.), CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny [online], 2017. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/KOHEZE> [cit. 2022-02-25]
- NEKULA, Marek. TEXTOVÁ LINGVISTIKA. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.), CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny [online], 2017. Dostupné z: [https://www.czechency.org/slovník/TEXTOVÁ LINGVISTIKA](https://www.czechency.org/slovník/TEXTOVÁ_LINGVISTIKA) [cit. 2022-06-17]

RANSDORF, Miroslav. Racionalita. Sociologická encyklopedie [online], 2020. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Racionalita> [cit. 2021-11-22]

RYANOVÁ, Marie-Laure. Space. The living handbook of narratology [online], 2014. Dostupné z: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/55.html> [cit. 2022-04-06]

SCHWITZGEBEL, Eric. Belief. The Stanford Encyclopedia of Philosophy [online], Winter 2021 Edition, E. N. Zalta (ed.). Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/belief/> [cit. 2022-06-07]

Audio dokumenty

MATUŠKA, Waldemar. Santa Lucia. In týž: *Jo ho ho* [zvukový záznam na CD]. Praha: Supraphon, 1971.