

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra bohemistiky

**Próza Josefa Jedličky *Kde život náš je v půli se svou poutí*
v kontextu vybraných autorových textů a doby**

**Prose *Midway Upon the Journey of Our Life* by Josef Jedlička In the
Context of Authors Selected Texts and Epoch**

Bakalářská diplomová práce

Bára Meda Řezáčová

Studijní obor: Česká filologie

Vedoucí práce: Mgr. Petr Komenda Ph.D.

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně za použití literatury uvedené v seznamu.

V Olomouci dne 14. 12. 2020

Bára Meda Řezáčová

Děkuji Mgr. Petru Komendovi Ph.D. za odborné vedení této práce, podnětné rady a připomínky.

Obsah

Úvod	5
1 Svědectví ztracené paměti.....	7
1.1 Ztráta paměti místa.....	7
1.2 Ztráta osobní paměti.....	10
2 Ztráta kontroly.....	14
2.1 Locus terribilis	14
2.2 Pronikání mýtů do prostoru fikčního světa.....	16
3 Bytová krize	18
3.1 Střet idejí funkcionalismu a reality fikčního světa.....	18
3.2 Způsob obývání prostoru a avantgardní principy	21
4 Bezdomoví a obsazení prostoru	25
4.1 Rozevírání domova	25
4.2 Vyprázdňenost znaku	26
5 Avantgarda.....	28
5.1 Motivace vlastního osudu.....	28
5.2 Přitakání revoltě?	31
Závěr.....	34
Anotace.....	36
Seznam použité literatury	38

Úvod

Ústředním rysem Jedličkovy novely *Kde život náš je v půli se svou poutí*, který se stává předmětem charakteristik a dalších úvah literárních teoretiků, je její fragmentární kompozice, přičemž každý z autorů se tímto pojmem zabývá v odlišných kontextech své práce¹. Tato práce se zabývá souvislostmi mezi kompozičními a tvárnými postupy novely, její fragmentaritou (zejména retardace vyprávění, zdánlivě volné spájení motivů) a žánrem „svědecké výpovědi“, spolu s kritickou reflexí a dekonstrukcí socialistického ideálu a avantgardních idejí. Cílem práce je interpretace Jedličkovy novely v kontextu jeho eseje *Ornament*, vybrané korespondence a v kontextech sledovaných avantgardních ideálů, principů a jejich důsledků.

Ve fikčním světě Jedličkovy novely se střetává deziluzivní realita socialistického Československa 50. let s revolučními ideály a idejemi avantgardních směrů. Reprezentativním prostorem fikčního světa, v němž dochází k tomuto střetu, je litvínovský koldům a okolní sídliště. Abychom mohli konfrontovat avantgardní ideály s fikční realitou, opíráme se o statě Karla Teigehe z oblasti teorie umění a vybrané spisy týkající se architektury. Bakalářská práce je rozdělena do pěti kapitol – pěti tematických celků s dílčími podkapitolami. Každá z těchto částí akcentuje jiný aspekt novely, do všech se ale v odlišných kontextech promítá reflexe avantgardních ideálů.

V naší analýze vycházíme z charakteristiky prostoru fikčního světa a jeho *genia loci*, oporou pro tyto úvahy jsou zejména knihy *Genius loci: k fenomenologii architektury* Christiana Norberga-Schulze a *Vztahy. O vazbě k místu v architektuře* Tomáše Valeny. Nezůstáváme pouze u topografické charakteristiky, ale zabýváme se také nemateriální složkou místa, zejména pamětí místa a její destrukcí, přičemž sledujeme, jaký vliv má na proces destrukce totalitní moc a idea funkcionalismu. V této části hledáme souvislost mezi destrukcí paměti místa, destrukcí autobiografické paměti a jejich vztah k charakteru narativu.

V druhé části práce navazujeme na zjištěné poznatky o vztazích mezi charakterem fikčního prostoru, pamětí, funkcionalistickým racionalismem a interpretujeme je vzhledem k mytologickým motivům ve fikčním světě.

Ve třetí kapitole konfrontujeme ideu funkcionalistické bytové výstavby dle Karla Teigehe s jejím obrazem ve fikčním světě. Na tuto část navazuje čtvrtá kapitola, která rozvíjí

¹ Pro příklad odkazujeme ke třem textům, které v různých ohledech reflektují fragmentaritu novely, a které jsou navzájem odlišné nejen svým charakterem, ale také dobou vzniku: *Kde život náš [...]* (Grebeníčková 2003: 380), *Kde život náš [...]. Poetika každodennosti v moderní literatuře* (Málek 2016) a *Dante v perziánové beranici [...]* (Soukupová 2016: 4).

problematiku v širších kontextech lidského obývání nejen bytových prostor, ale také sféry jazyka. Zde se opíráme o Jedličkův esej *Ornament*.

Pátá kapitola se zabývá konfrontací vybraných rysů a principů surrealismu a poetismu vzhledem k charakteru narativu Jedličkovy novely a interpretací aluzí na tyto směry, které ve vyprávění nacházíme.

1 Svědectví ztracené paměti

Důležitým rysem fikčního světa je pojetí bydlení, respektive charakter obývaného prostoru a jeho vzájemné vztahy se zde žijícími lidmi. Do utváření fikčního prostoru se propisují jak myšlenky původní avantgardní funkcionalistické výstavby, tak její následná deformace mocí socialistického realismu. Naproti pouhým idejím se však zhmotňují i důsledky, které původně nebyly jejich obsahem, a fikční svět je tak prostorem, na němž je možné oba tyto systémy ve vzájemném vztahu konfrontovat. Christian Norberg-Schulz tvrdí, že „[...] jestliže člověk bydlí, je umístěn v prostoru a zároveň vystaven určitému charakteru prostředí. Ony dvě psychické funkce, jež jsou do tohoto procesu zapojeny, můžeme označit jako ‚orientaci‘ a ‚identifikaci‘. Aby člověk našel oporu pro svou existenci, musí být schopen se orientovat, musí vědět, kde je. Ale také se musí identifikovat se svým prostředím, tj. musí vědět, jaké je určité místo“ (Norberg-Schulz 1994: 19). Při rozboru fikčního světa a nazírání na charakter obývání prostoru bude tento pohled jedním z našich východisek.

Jakkoli zde hovoříme o fikčním světě, jsme si vědomi jeho předobrazu v reáliích tehdejšího Československa. Ačkoli by vzhledem k autobiografickému charakteru novely snad bylo možné polemizovat o užívání přívlastku „fikční“, budeme tohoto pojmu důsledně užívat při analýze jednotlivých kategorií Jedličkovy narativu. Hovoříme-li tedy o fikčním světě, máme na mysli jeho existenci v Jedličkově novele, ovšem bez snahy zpochybňovat či blíže zkoumat jeho vazby na svět empirický.

Tomáš Valena vymezuje s odkazem na Christiana Norberga-Schulze kategorie, které se podílí na vzniku *genia loci*. Jedná se o ty elementy, které se přiřazují ke konkrétně vymezenému místu a způsobují, že dané místo začínáme pocítovat personifikovaně – tedy jako živou bytost schopnou komunikace. Tomáš Valena sice podotýká, že „[...] *genius loci* je ve své komplexnosti nedělitelný“, sám nicméně připouští, že je možné analyzovat jednotlivé aspekty izolovaně (Valena 2018: 50). V následujícím textu budeme využívat pouze dílčí aspekty jednotlivých elementů, které utvářejí *genia loci* fikčního prostoru Jedličkovy prózy. S pomocí Valenova rozboru těchto elementů se pokusíme o charakteristiku *genia loci* fikčního světa, z níž budeme dále vycházet při naší interpretaci.

1.1 Ztráta paměti místa

Dominantním rysem krajiny, ve které se vypravěč pohybuje, je její devastace člověkem. Jestliže Valena píše, že součástí *genia loci* je osidlování krajiny člověkem, jeho mnohdy efemérní

působení na místo, které jeho činností ožívá (Valena 2018: 72–73), v tomto případě je tomu téměř přesně naopak. O efemérnosti lidského působení ve fikčním světě nemůžeme hovořit, neboť působení člověka zůstává trvalým a určujícím aspektem tvořící charakter místa. Krajina není člověkem jen osidlována, ale spíše násilně přivlastňována a původní krajina pod rukou člověka mizí ve prospěch města. Mění se vegetace, stromy jsou neustále káceny, aby udělaly místo novým stavbám, travní porost je nahrazován betonem, a dokonce půda samotná je přemísťována. Proměna ovšem nezůstává jen u odstraňování vegetace, člověk mění dokonce samotný reliéf krajiny. Po bombách v krajině zůstaly krátery, které se za deště proměňují v malá jezírka, vznikají nově navršené násypy, okolí je ovlivněno těžařskou činností.

Celou krajinu vypravěč charakterizuje jako „umělou“ a „pustou“. „Travní porost, nebo všeobecně půdokryvný porost,“ píše Valena, „je pro zkušenost z místa zásadní, neboť určuje, jak se lze místem pohybovat“ (Valena 2018: 50). Působením tak rychlých změn se povrch krajiny nutně stává unifikovaným. To samé se pak děje i se vztahem člověka k této půdě. Současně s tím také zaniká možnost, jak se s takovým místem skrze svou osobní zkušenost identifikovat.

Společně s násilným přetvářením krajiny se ničí také paměť místa. O paměti místa zde hovoříme ve významu tohoto pojmu, jak o něm pojednává Aleida Assmanová. Paměti místa rozumíme „[...] genitiv subjektivní, [jedná se] tedy o paměť, která je sama lokalizována v místech; sugestivní je toto slovní spojení proto, že naznačuje možnost, že místa sama se mohou stát subjekty, nositeli vzpomínky a pravděpodobně disponovat paměti, která daleko přesahuje paměť lidí“ (Assmannová 2018: 335–336).

V případě fikčního světa je současně devastován jak „materiální“, tak „nemateriální“ historický sediment (Valena 2018: 59). K devastaci místa tedy nedochází pouze ve smyslu materiální destrukce, ale především se jedná o zničení a deformaci širokých kulturně historických kontextů svázaných s její paměti. Důvodem tohoto násilného přetváření krajiny včetně ničení její paměti je podřizování veškerých struktur účelnosti v duchu funkcionalismu, a především jejímu revolučního étosu. Architektonická avantgarda byla spojována s „revolučním a bojovným“ postojem a architektonická tvorba se proměňovala doslova v „politickou sílu“ usilující o budování nového světa (Teige 2012a: 43). Obsah avantgardní ideje byl však uzurpován a deformován totalitní mocí. To, čeho jsme svědky ve fikčním světě, je tedy postupné vyprazdňování obsahů a paměti místa, jeho redukce na pouhou funkci, aby poté tento vyprázdněný prostor mohl být účelově nahrazen jiným obsahem. Snahou totalitní moci je tedy radikálně a jakoby stříhem paměť místa přepsat tak, aby odpovídala jejím politickým potřebám. Toho dosahuje nejen zničením samotné paměti, ale také její deformací a ovládnutím

prostřednictvím jazyka. Fabriky ve fikčním světě totiž vznikly nejen přetvořením, ale převážně pouhým přejmenováním bývalého nacistického podniku, domky pro brigádníky vznikly z bývalých koncentračních táborů. Jestliže ke změně funkce stačí pouhá změna názvu, potom jazyk prezentuje prostředek, který se podílí na ovládnutí místa totalitní mocí².

Uvažujme o fikčním prostoru města a krajiny jako o textu, jak o něm pojednává Daniela Hodrová. Nikoli tedy jako o jazykovém útvaru, nýbrž jako o obecně znakovém systému s vnitřní strukturou (Hodrová 2006). Jak jsme již řekli, krajina je totalitou zbavena vnitřního obsahu. V tomto smyslu ji lze chápat jako vyprázdněnou, a pokud o ní budeme uvažovat jako o textu, stává se pouhým vyprázdněným znakem. Josef Jedlička nazývá znak ornamentem, pokud ztrácí svůj původní význam. Je vyprázdněn v důsledku přerušení dosavadní tradice a jeho forma je pak naplňována libovolnými významy (Jedlička 2006a: s. 5–41). Jestliže tedy uvažujeme o krajně jako o textu, lze ji nazvat také ornamentem v jedličkovském smyslu, respektive hovořit o její postupné „ornamentalizaci“ totalitní mocí.

I přes veškerou snahu ovládnout paměť místa zůstávají vzpomínky dosud na některých místech zapsané a připomínají se, ačkoli totalitní moc podnikla kroky k jejímu důslednému umlčení: „Kdekoli zde zaryje buldozer hlouběji do země, aby vyhloubil základy pro novou stavbu, hrne před sebou lidské kosti“ (Jedlička 2019: 41).

Historické sedimenty místa jsou pouze překrývány dalšími nánosy současnosti, avšak není zde nikdo, kdo by usiloval o historickou kontinuitu místa. Pro paměť místa to znamená, že jeho genius loci není uchovávan a aktualizován v nových historických kontextech (Norberg-Schulz 1994: 18), ale jen násilně přerušen. Přetržením kontinuity lineárního časového vývoje místa je narušena psychická funkce identifikace s místem. Znemožněná identifikace je nahrazena pocitem odcizení (Norberg-Schulz 1994: 20), který se ve vnímání vypravěče stává charakteristickým mezilidským druhem vztahu ve fikčním světě. Se ztrátou identifikace s místem souvisí také proměna individuální paměti jednotlivce, což se podílí na jeho možném ovládnutí totalitní mocí. „[Místa] upevňují vzpomínku a dosvědčují ji tím, že ji lokálně zakotvují v půdě, ztělesňují také kontinuitu trvání, která přesahuje srovnatelnou krátkodobou vzpomínku jednotlivců, epoch, ale i kultur, konkretizovanou v artefaktech“ (Assmannová 2018: 336). Místo přestává být ve fikčním světě schopné ukotvovat vzpomínku, neboť samo podléhá destrukci. O důsledcích této tendence pro autobiografickou paměť vypravěče a vztazích mezi

² (O podílu jazyka na ovládnutí fikčního světa pojednáváme v samostatné podkapitole „Vyprázdněnost znaku“. Na tomto místě se omezuje na tento dílčí závěr pouze ve vztahu k fikčnímu prostoru.)

paměti místa a osobní paměti pojednáváme blíže v následující kapitole.

1.2 Ztráta osobní paměti

Narativ Jedličkovy novely je fragmentární bez scelující dějové linie. Alena Příbáňová za konstrukční princip označuje metodu montáže, jejími slovy jde o „zdánlivě“ volné „[...] řazení fragmentů postřehů, historek, vzpomínek a úvah, nevysvětlovaných a ponechaných bez komentáře“ (Příbáňová 1998: 78). Jak i Příbáňová podotýká, volnost řazení je skutečně zdánlivá. Nacházíme silně dostředivou tendenci celého narativu, která jej sceluje, byť ne v rovině dějové. Pomiňme na tomto místě, že volnost je možné nazývat „zdánlivou“ ve významu autorské tvorby, neboť je patrné, že narativ má vnitřně složitou promyšlenou strukturu. O zdánlivé volnosti zde hovoříme, neboť celé vyprávění je podřízeno jediné ústřední motivaci, jež ho sceluje. Touto dostředivou silou se stává snaha vypravěče podat svědectví doby příštím generacím. Vypravěč se konkrétně obrací četnými apostrofami ke svému synovi Jakobovi.

Destrukci vlastního vyprávění provádí vypravěč lyrickými vsuvkami a sebereflexivními pasážemi. Narativ je rozrušován prolínáním různých časoprostorových rovin, z nichž jednou je rovina vlastních vzpomínek vypravěče na svou osobní minulost.

Již jsme uvedli, že totalitní moc se snaží zničit paměť místa. Stejně tak je její snahou ovládnout paměť společnosti, což má přímé důsledky také na proměnu autobiografické paměti vypravěče. Jan Assmann rozlišuje paměť komunikativní a kulturní jako dva typy kolektivní paměti, jež se vzájemně podmiňují, doplňují a současně vzhledem k sobě existují ve vzájemném korektivu (Assmann 2015: 50–57). Komunikativní paměť rozumí tu, která se vztahuje ke každodenní komunikaci, je nestrukturovaná, s důrazem na orální kulturu, a pohybuje se v časovém horizontu asi sta let, ovšem tato hranice je dána subjektivně vzhledem ke konkrétnímu jedinci (Assmann 2015: 51–52). Obsahem vyprávění v Jedličkově novele se z tohoto pohledu stává právě komunikativní paměť. Vypravěč hovoří o událostech přímo svého života, o událostech, které z časového hlediska nepřekračují horizont předchozí generace. Ačkoli jeho vyprávění pojímá mnohé skutečnosti zdánlivě nesouvisející s jeho životem, vždy je vztahuje ke svému postavení – tím skutečnost subjektivizuje a ve svém vyprávění tedy zobrazuje vlastní každodennost. Vlastností komunikativní paměti je to, že se utváří v interakci s různými sociálními skupinami včetně národa: „[...] vytvářejí společný obraz či pojmenování sebe samých, tj. své jednoty a své svěbytnosti, a opírají jej o vědomí své minulosti. [...] Každý jednotlivec je zapojen do množství podobných skupin, a podílí se tak na množství kolektivních

sebeobrazů a paměti“ (Assmann 2015: 53). Kulturní paměť se vyznačuje pevnými časovými body, je institucionalizovaná a formalizovaná kulturou (tamtéž). Jak komunikativní, tak kulturní paměť je druhem paměti kolektivní.

Aleida Assmannová pojímá vztah dějin a paměti jako dva vzájemně se doplňující mody pamatování a dochází k rozlišení paměti funkční a úložné (Assmannová 2018: 147–160)³. Ačkoli její rozdělení nespočívá v odlišení individuální paměti a paměti kolektivní, obsahy jí vymezených pojmů se z velké části překrývají s kolektivní pamětí, proto jejich myšlenek využijeme. Když Assmannová hovoří o úložné paměti, lze její tvrzení vztáhnout na paměť kolektivní, tedy komunikativní a kulturní. Assmannová tvrdí, že totalitní moc se snaží o ovládnutí úložné paměti, konkrétně zmiňuje praktiky stalinského Ruska. Z úložné paměti „kterou lze chápat jako zásobník budoucí funkční paměti“ (Assmannová 2018: 156) potom zbývá jen to, „co prošlo oficiálním sítím doktríny“ (tamtéž). Totalita tedy ničí kolektivní paměť, neboť tehdy přestává existovat její normativní a reflexivní funkce, je ztracena „hodnotová perspektiva“ a skupinová identita (Assmann 2015: 54-57). Tento krok byl ve fikčním světě totalitou učiněn revolučně, tedy radikálním přerušением dosavadního vývoje a nastolením nového řádu. Doložme na tomto místě slovy Haralda Welzera, jak hluboká propojenost mezi pamětí autobiografickou a pamětí společnosti panuje: „[Autobiografická] paměť, kterou považujeme za jádro sebe samých, vykazuje mnohé aspekty, jež se ve společenství s druhými nejen utvářely, ale dokonce jen tímto způsobem mohou ožít. Podstatné aspekty našeho Já a našich rozhodnutí se váží na instituce“ (Welzer 2015: 80).

Toto přerušení, které zničilo či zdeformovalo kolektivní paměť, také započalo destrukci autobiografické paměti vypravěče. Nikoli ve smyslu jejího znegování, totální amnesie, ale vytvořila se propast mezi minulostí a současností, kterou nelze překonat.

Vypravěč se ve vzpomínkách navrácí ke dvěma obdobím své minulosti před rokem 1948, která od sebe nejsou příliš časově vzdálená. Jedním z nich je období, kdy vypravěč prožíval lásku ke své milence Alici. Prostorově jsou tyto vzpomínky svázané s Paříží a Francií, jež v narativu odkazují k francouzskému surrealismu dvacátých let a jeho ideálům. Obsah těchto vzpomínek je pro vypravěče spojený s obdobím svobody. Vypravěč v nich prožívá dosud ničím nezkažený revoluční ideál, neboť zatím převládá v rovině idejí bez vynucování represivními metodami

³Funkční, neboli také obývanou pamětí, rozumí takovou, která se vyznačuje těmito charakteristikami: „pojí se s nositelem potenciálně představovaným skupinou, institucí či jednotlivcem, vytváří přemostění přes minulost, přítomnost a budoucnost, postupuje selektivně [...], zprostředkuje hodnoty poskytující základ pro utváření profilu identity a norem jednání“ (Assmannová 2018: 150). Úložná paměť vystupuje vzhledem k funkční jako její pozadí (Assmannová 2018: 153) a naproti ní je „nezávislá na konkrétním nositeli, radikálně odlučuje minulost od přítomnosti a budoucnosti, [...] vše je pro ni stejně důležité [a] stanovuje pravdu, přičemž ruší platnost hodnot a norem“ (Assmannová 2018: 150).

totality. Vzpomínky na tuto dobu se stávají stále více útržkovité, vypravěč není schopný si s jistotou vybavit celý obsah. Vypravěč si přestává vybavovat celou vzpomínku, ta se tříští, začíná prostupovat současnost, a vzpomínky nabývají charakteru snové reality. Obsahy vzpomínek jsou doslova přehlušovány realitou 50. let, v níž zanikají: „Marseilleisa zatím zanikla v dunění zvonů Blagověščenského chrámu“ (Jedlička 2019: 18). Vypravěč se však k této době nepřestává obracet. Spolu s dobou se předmětem jeho stesku a touhy stává také postava Alice, k níž se opakovaně obrací v mnoha apostrofách „lásko“ a „má milá“. Tím, ke komu je vyprávění směřováno, se narativ rozpíná na opačných koncích časového horizontu. Na jednu stranu směřuje do budoucnosti, neboť vyprávění je „svědectvím“ pro syna Jakuba, na druhé straně směřuje do minulosti neustálým vyvoláním někdejšího, byť s vědomím, že již nenastane: „[...] už nikdy, ty sladká, přítomně minulá,“ (Jedlička 2019: 39). Vzpomínky z této doby jsou pro vypravěče idylou, jejíž obsah je v časoprostorové realitě vypravěče nedosažitelný. Vypravěč pocítuje úzkost, neboť si uvědomuje, jak vzdálený tomuto obsahu je, a že již nikdy nemůže nastat. Vzniká ostrý šev mezi idylickou vzpomínkou a deziluzivní realitou, což umocňuje existenciální strádání vypravěče.

Druhým obdobím, které se stává obsahem vzpomínek, je revoluční období předcházející Únoru 1948. Vypravěč je součástí těchto událostí a spolu s dalšími podléhá opojení z revolučního snu. Samotný obsah vzpomínek se nyní jeví jako naivně utopický, což ostře kontrastuje s ironií a odstupem, jaký postoj vůči této době zaujímá vypravěč v současnosti. Vypravěč se do revolučních událostí zapojoval z pozice intelektuála okouzleného ideou svobody a míru. Když se účastní demonstrace, nazývá v opozici k dělnicím dokonce svůj hlas „pokojevým“ (Jedlička 2019: 34). Nyní svou minulost podrobuje sebereflexi: „Nejsem už dnes s to najít patos té chvíle. [...] Jen jakási trapná přiboudlina ve mně zůstala,“ (Jedlička 2019: 35).

Vzpomínky na obě období se pojí s určitým pocitem idyly, snu, vypravěč je označuje dobou „nevinnosti a naděje“ (Jedlička 2019: 20). Jejich obsahy v původní podobě jsou nedostupné a tím je umocněný pocit stesku a deziluze. Vzniknuvší ostrá hranice mezi idylou a realitou je způsobena zničením kolektivní paměti totalitou, ovládnutím jejich obsahů, čímž se idylický obsah stává nedostupným. Tímto oddělením idyly a reality, přítomnosti a nedostupné minulosti, vzniká trauma. Ruth Caruthová charakterizuje trauma jako psychickou újmu, kterou nedefinuje charakter samotné události, nýbrž způsob její recepce. „[U]dálost není plně přijata nebo prožívána v době, kdy se odehrála, ale se zpožděním v době posedlosti toho, kdo událost zažil. Být traumatizován znamená právě posedlost obrazem či událostí“ (Caruthová 2015: 124). Traumatizující se vlastní minulost pro vypravěče stává, neboť totalita zničením kolektivní paměti, přehlušením revolučního ideálu, zničila i část minulosti vypravěče. Ačkoli tato

minulost nebyla v době vlastního prožívání nikterak traumatizující, zásahem totality se traumatem zpětně stává právě jejím oddělením od přítomnosti.

Prostor minulosti i přítomnosti je obsazen totalitní mocí, most mezi těmito časovými horizonty byl zničen. Minulost i přítomnost tedy není ve své kompletnosti dostupná pro vypravěče, zůstává přístupná pouze ve fragmentech.

Zničením časové kontinuity kolektivní a v návaznosti na ni i osobní paměti se pro vypravěče začíná čas slévat. Vzpomínky se začínají rozplývat v proudu dění, obrazy minulých událostí, ze současné perspektivy traumatizující, se neodbytně navracejí. Minulé se pojí s přítomným i budoucím, „jako by se minulost k nerozeznání mísila s přítomností v tísnivé illusion du déjà-vu“ (Jedlička 2019: 33).

Vzniká narativ jako jednolité proud událostí bez jejich hierarchizace, který je odrazem bezbřehé doby 50. let. Vyprávění je ustavičně retardováno epizodickými událostmi, reflexivními a úvahovými pasážemi. Rozlišit časovou ani významovou hierarchizaci událostí již pro vypravěče není možné. Přestože čas vyprávění v dílčích epizodách plyne, čas výchozího vyprávění je zastaven. Novela rezignuje na chronologický děj, vypravěč neustále ukončuje vyprávění a současně hned začíná s vyprávěním novým. Tuto skutečnost, tedy charakter narativu, který odráží jeho prožitek doby, také sám reflektuje: „A syžet prakticky neexistuje. Dialektické protiklady splynuly v nekonečné harmonii a začít a skončit lze kdekoli. Neboť zde opravdu vše jest – naprosto a bez omezení“ (Jedlička 2019: 118). Ustavičnými retardacemi vyprávění se čas ve fikčním světě zastavuje a nastává bezčasí, v němž je vypravěč zachycen, a které umocňuje jeho pocit existenciálního osamocení.

Řekli jsme, že minulost vypravěče se z jeho současné pozice stává traumatickou a v tomto smyslu neobnovitelnou. Jak píše Caruthová, trauma jako prožitek dané události přichází až s odstupem, v době trvání samotné události jako traumatická pocitována není (Caruthová 2015: 127). Znamená to tedy, že traumatem se může stát pouze událost z naší minulosti. Vzhledem k tomu, že vypravěč se nachází v bezčasí, v prostoru, kde „dialektické protiklady splynuly“ (Jedlička 2019: 118), splynula tedy i přítomnost a minulost, tvrzení o časovém odstupu traumatu od traumatické události neplatí zcela. Traumatické vzpomínky se vracejí, což ještě podstatě traumatu neodporuje. Tyto vzpomínky však naplňují jeho současnost, prostupují ji a vypravěč pocítuje i samotnou přítomnost jako traumatizující. Jelikož se nachází v bezčasí, prožívá traumatickou skutečnost neustále.

Vypravěč sám označuje své vyprávění jako svědectví, kterým zaznamená skutečnosti fikčního světa, aniž by do nich sám zasahoval nebo se pokoušel o jejich interpretaci. Právě v přítomnosti

svědeckého tónu vypravěče upozorňují někteří autoři na blízkost Jedličkovy prózy s poetikou Skupiny 42 (například Málek 2016, Košnarová 2005, Komenda 2008).

Jak jsme již uvedli, vypravěč se často obrací oslovením ke svému synovi Jakobovi a ve vyprávění lze spatřit snahu předat vlastní svědectví, příběh vlastního života potomkovi. V tomto smyslu „svědectví“ se tedy od poetiky Skupiny 42 naopak vzdalujeme. Namísto toho se vypravěč svou výpovědí blíží autobiografickým žánrům, jejichž motivací je „[...] vnitřní potřeba zaznamenat a v nedílné jednotě s tím zreflektovat vlastní běh života, předat o sobě hodnotící zprávu jiným, současníkům a potomkům“ (Kupcová 2004: 29). Ve vypravěčově způsobu podání vlastního života však chybí scelující linie, která by události spojovala a interpretovala tak, aby vyprávěním vznikl obraz či smysl jeho života. Vyprávění v tomto smyslu selhává, je nahrazeno fragmentární třísť událostí historických i z vlastního života vypravěče. Těmto událostem již nelze dát vnitřní smysl a sestavit tak příběh života právě kvůli destrukci paměti, neboť „[p]aměť utváří smysl a smysl stabilizuje paměť“ (Assmannová 2018: 153). Autobiografická paměť se proto proměňuje ve sběr a shromažďování informací, poetikou narativu se stává „protokolární záznam“, „poetika policajta“ (Jedlička 2019: 47).

Funkce vyprávění v tomto smyslu nemůže být naplněna, přesto vypravěč s vyprávěním donekonečna pokračuje. Tento vnitřní rozpor samotného vyprávění, tedy jeho opakované selhávání, a přesto znovu generované vyprávění lze vyložit také jako analogii ke způsobu sdělování či snahy o pochopení traumatického zážitku. „Traumatické znovuprožívání události s sebou zároveň nese to, co Dori Laub nazývá ‚kolapsem svědectví‘, tedy nemožnost poznání, jež toto svědectví zakládá“ (Caruthová 2015: 129). „[...] trauma ‚znemožňuje vlastní zaznamenání‘, jedná [se] o ‚záznam, který má být teprve vytvořen‘ [Laub 1991]“ (tamtéž: 126). Jestliže je trauma záznamem, „který má být teprve vytvořen“, potácí se v tomto paradoxu, v mezeře mezi současností a budoucností, i vypravěč. Tento fakt se v narativu odráží v neukončenosti a bezcílnosti vyprávění a v přesto neutuchající snaze v něm pokračovat.

2 Ztráta kontroly

2.1 Locus terribilis

Dominantními atmosférickými jevy utvářející genia loci a zároveň přímo působící na vypravěče jsou vítr a mlha. Okolní krajina fikčního světa je téměř neustále zahalená do šedivé, často páchnoucí mlhy, nebo do kouře z místních fabrik. Mlha prostupuje místem, zakrývá jeho části a znesnadňuje tak orientaci (potažmo pohyb) v něm. Ze snahy vybudovat prostor jasně strukturovaný a unifikovaný se stává prostor nevyzpytatelný, nepřehledný a temný. „Svět je

skryt za zorným polem, zahalen do mlhy, a proto nebezpečný“ (Valena 2018: 56).

Vítr je dle Valeny jediný aktivně jednající atmosférický jev, který nás nutí svým působením k přímé konfrontaci s ním (Valena 2018: 57). Rozlišuje dva symbolické významy větru – první jako „[...] obraz pomíjivosti, nestálosti, něčeho, co není ani předvídatelné, ani uchopitelné, co nemá trvání, tedy je koneckonců neskutečné – nic“ (tamtéž: 58). Druhý potom jako symbolický dech života (tamtéž: 58). V prostoru fikčního světa je vítr elementem, který bychom spojovali spíše s prvním významem. Vítr umocňuje vypravěčovo vnímání prostoru jako místa opuštěného, neohrazeného, místa, s nímž se nelze identifikovat. Vítr je zároveň elementem, který přináší úzkost vyvolanou dobou a jejím bezčasím. Je to do jisté míry vítr, ne jako objektivně poznatelný meteorologický jev, ale pouze subjektivní pocit vypravěče, který mu zvědomuje jeho současnou situaci. Jde o vítr, který vane napříč věkem a způsobuje tak pronikání jiných časoprostorových realit nebo jejich prvků do fikčního světa, v němž se pohybuje vypravěč. V souvislosti s tím můžeme v narativu spatřovat analogii charakteru fikčního světa Jedličkovy novely s Dantovým Peklem, ale i životní situace Dante Alighieriho v době vyhnanství s pocitem osamocení a situací, v jaké se nachází vypravěč Jedličkovy novely. Na mnoha místech v textu se setkáváme s aluzemi na Dantovo Peklo, ale také s explicitním ztotožňováním situace Dante Alighieriho a situací vypravěče: „[...] zachvíraje se chladem půlnočního větru, který fičel Dantovi kolem uší, když zůstal sám v mlhách a temnotách“ (Jedlička 2019: 47).

Ve středověkém vnímání prostoru se vyčleňovala dvě archetypální místa – locus terribilis a locus amoenus. Locus terribilis, lesní pustina, je prostor nepřehledný, homogenní, nediferencovaný, a tedy nebezpečný a neuchopitelný. „Každý krok hlouběji do amorfního lesa je ztrátou vzpomínky a identity“. (Valena 2018: 53). V opozici k němu stála zahrada, locus amoenus, jako prostor přehledný, strukturovaný, bezpečný, mající střed a své hranice. Tyto dva prostory jsou vymezené ve vzájemné opozici na základě vztažnosti lidské existence k místu a jsou dle Valeny „obrazy bytí a nebytí“ (Valena 2018: 54).

Člověk se snaží místo fikčního světa racionálně strukturovat a uchopovat tak, aby maximálně podléhalo jeho volním aktům.

Násilné přetváření prostoru spojené s ničením jeho historických sedimentů v duchu revolučního budování socialistického ideálu však s sebou přináší pravý opak. Vypravěč o krajině svědčí jako o prostoru neuchopitelném, temném a nepřehledném. Vinou člověka tak vzniká prostor, který bychom mohli označit jako „druhotný locus terribilis“. V původní představě o locu terribilis nepřehlednost a homogennost místa způsobovala vegetace. Ve fikčním světě je vegetace téměř všechna zničena, tísnivý a ohrožující prostor vzniká působením člověka a jeho

architektonickými zásahy. Šumění stromů, které umocňovalo ve středověké představě tohoto archetypálního místa jeho tíseň, je nahrazeno zvuky fabriky. Jsme zde svědky jak selhání původních funkcionalistických přístupů usilujících o strukturování prostoru na základě „[...] všestranně pochopené, praktické, sociální, hospodářské i psychoideologické účelnosti,“ (Teige 1994: 229), tak selhání v budování nové socialistické vlasti jako místa shodného s mytologickým Rájem (Macura 2008: 21). Vypravěčovo svědectví o krajině je svědectvím o prostoru, nad kterým člověk naprosto ztrácí kontrolu.

2.2 Pronikání mýtů do prostoru fikčního světa

Jak jsme již uvedli, krajina ve fikčním světě podléhá snaze člověka ji nejen racionálně opanovat a strukturovat, ale v duchu revolučního budování nové socialistické vlasti je spolu s její deformací ničena také kulturní a historická paměť místa. Spolu s přeměnou krajiny se neodmyslitelně stávají objekty stejné snahy také její obyvatelé. Konečným produktem této přeměny by měl být člověk zbavený individuality, vědomí dějinné a kulturní kontinuity. Hannah Arendtová charakterizuje takového ideálního občana totalitního státu jako „[...] exemplář lidského druhu redukovaný na nejzákladnější reakce, svazek reakcí, který lze kdykoli nahradit kterýmkoli z dalších svazků reakcí o úplně stejném chování“ (Arendtová 2013: 615). Neboť pouze člověk zbavený nejen vlastní individuality, ale také spojení s kolektivní pamětí, je pro totalitní stát bezpečným, a může se stát nositelem ideje o budování nové socialistické vlasti. Jakkoli se tyto snahy zdají být úspěšné, nelze tvrdit, že je tomu tak beze zbytku. Svou činností totiž člověk paradoxně znovu uvádí v život mnohem starší historické a kulturní sedimenty, které jeho snaze nejenže nepodléhají, ale naopak se z ní vymaňují a podílí se tak na tvorbě nepřehledného světa, který jsme výše nazvali „druhotným locus terribilis“.

Daniela Hodrová tvrdí, že zejména od druhé poloviny 20. století se ve stavitelství motivovaném duchem funkcionalismu setkáváme s domy s holou fasádou, „[...] bez výčnělků, soch – tedy bez prvků, od nichž by se mohl odvíjet příběh, [a které by] naznačovaly jiný smysl než prosté a pouhé účelové bydlení“ (Hodrová 2006: 266). Pomineme nyní motivace této tendence ve spojitosti s avantgardním myšlením a budeme se soustředit pouze na jejich mytologický aspekt, který vyzdvihuje Daniela Hodrová. Dle jejího názoru tento typ architektury eliminuje zdobné nebo ozvlášťující prvky fasády, neboť poukazují k „mytologickému kontextu, k příběhu“ (Hodrová 2006: 267). „Do nemytologických, bezpříznakových fasád a půdorysů činžovních domů [...], jako by se nevědomky promítala obava z mýtu, mytologického příběhu, kterému

obyvatel města nerozumí [...] a spolu s ní hrůza z nevědomí, ze Stínu“ (tamtéž: 267). Jakkoli jsou však tendence eliminovat tyto prvky silné, odkazy k mýtům nebo jejich prvkům nacházíme v narativu jak ve vnitřních monolozích vypravěče, tak se v jeho očích stávají i přímou součástí fikčního světa, o němž podává své svědectví. Krajinu fikčního světa tak začínají prostupovat postavy z mýtů, jako jsou například faunové: „[...] a kdesi za domy, které postavil Severočeský hnědouhelový revír pro své zaměstnance, mu plaše odpovídají faunové,“ (Jedlička 2019: 89–90). Ačkoli se člověk snažil tyto části kolektivní kulturní paměti dle Hodrové záměrně potlačit, derou se na povrch a vymaňují se z vůlí ovládané sféry. Mýtus a nevědomí se tak dostává znova do pohybu a proniká do fikčního světa.

Ve fikčním světě Jedličkovy novely se také setkáváme s četnými významovými paralelami mezi událostmi mýtu a situacemi vypravěčovy reality nebo s dílčími reminiscencemi mýtu a s jejich splýváním s prvky fikčního světa. Vypravěč například ztotožňuje píšťalku svého syna, ačkoli je vyrobená ze stalinitu, s mytologickou syrinx (Jedlička 2019: 118). V narativu dochází díky významovým paralelám, mytickým reminiscencím a jejich splýváním s realitou fikčního světa k tomu, že do narativu kromě mýtu samotného proniká také ahistorický cyklický čas mýtu. Ačkoli nás vypravěč informuje o značném množství událostí fikčního světa, retrospektivně o událostech vlastního života, čas ve výchozím narativu přestává existovat, zastavil se a nastává slovy vypravěče, jak jsme již řekli, „bezčasí“. Ve vyprávění tak vzniká kontrast mezi lineárním během historických událostí, o kterých vypravěč informuje, a jeho vlastní pozicí vůči nim.

Kromě času mýtu přichází do fikčního světa také jeho osudovost, z níž se ani sám vypravěč nesnaží vymanit, ale naopak ji přijímá. Vypravěč vnímá události fikčního světa jako neúprosný běh, který se již nedá zastavit a nad nímž člověk ztratil kontrolu: „A příběh pokračuje. Neúprosně pokračuje. Donekonečna pokračuje“ (Jedlička 2019: 148). Jeho postoj vůči těmto událostem nejenže není nestranný, ale je také silně motivovaný. Píše sice, jak sám říká, „svědectví doby“, současně se však nevzdává převzetí odpovědnosti za současné události, neboť byl součástí poválečného dění. „A tak tomu opravdu bylo, v těch prvních letech po válce, kdy jsme na závěr svých milostných dopisů psali Čest práci! To my sami jsme vysnili svůj vlastní osud“ (Jedlička 2019: 45). Jeho vyprávění tak není jen kritickou reflexí doby 50. let, ale také bilancováním vlastní dosavadní životní cesty. Způsob, kterým se rozhodl převzít díl své vlastní morální zodpovědnosti na skutečnosti světa, je právě psaní onoho svědectví.

Shledali jsme, že mnohé prvky fikčního světa jsou již součástí reality mýtu a jeho osudovosti. Vladimír Macura píše, že emblematika vztahující se k budování nové socialistické vlasti byla „[...] doslova „rajská“, pramenila z tradičních mytologických představ o ráji – Edenu [...]. Byla

formována na pozadí antické tradice“ (Macura 2008: 21). Ačkoli se mytologické prvky podílejí na charakteru fikčního světa, domnělá představa socialistického ráje nenastává. Namísto toho se motivy pojící se s archetypálním mýtem aktualizují v kontextech fikčního světa a dochází tak k tvorbě nového mýtu založeného na jeho deziluzivní realitě. Petr Málek vykládá přítomnost mýtu ve fikčním světě jako konfrontaci mytologických revolučních ideálů s realitou fikčního světa, čímž se tento mýtus demystifikuje (Málek 2016: 60). Současně jsme však svědky transformace skutečnosti v jiný mýtus, vznikající transcendencí každodennosti: „To je i perspektiva Jedličkovy knihy a její „mytický úkol“: zobrazit lidskou přirozenost, v níž spočívají důvody k zpusnutí světa“ (tamtéž: 65). Tento nově vznikuvší mýtus založený na banalitě každodennosti se již ovšem neshoduje s původním smyslem mýtu. Původní význam mytologií v tradičních společnostech bylo „[...] označovat ‚pravdivý příběh‘, který je navíc navýsost cenný, protože je posvátný, příkladný a významný“ (Eliade 2011: 8). Mýtus je vyprávění o prvotních událostech, které je považováno za pravdivý příběh, vyjevující jen to, „[...] co se skutečně stalo“, protože jeho obsah se „vztahuje ke skutečností“ (Eliade 2011: 11). Jeho vyprávěním je stávající skutečnost osvětlována a znovupotvrzována. Obsah, který se však ve fikčním světě s mýty pojí, skutečnosti naprosto neodpovídá. Existence revolučních ideálů o šťastné budoucnosti ve fikčním světě přetrvává pouze v rovině slov a hesel, které nemají ani tak platnost vyprázdňené fríze, jako spíše lži, neboť realita fikčního světa je silně deziluzivní. Mýtus ve svém původním smyslu tedy selhává, přesto ve fikčním světě nachází své místo. V jeho vyprávění se však spíše pokračuje ze setrvačnosti a ve snaze utvrdit sebe sama v hodnotách, které mýtus slibuje a jež však nenastávají. V tomto smyslu se projevuje hlavně jako plané sliby o domácím a rodinném štěstí, kterým se v některých epizodách postavy snaží uvěřit. Účelově a systematicky je však tento nový mýtus totalitou využíván jako nástroj moci a manipulace.

3 Bytová krize

3.1 Střet idejí funkcionalismu a reality fikčního světa

V odpovědi na řešení bytové krize ve dvacátých a třicátých letech přichází architektonická moderna s mnoha projekty nových forem bydlení, mající za cíl tento problém vyřešit. Karel Teige jako přední teoretik české avantgardy východisko z této krize nenachází v pouhé inovaci a proměně stavebních principů. Požaduje odstranění samotné příčiny tohoto problému, tedy „odstranění původních kořenů zla“, „odstranění kapitalistického systému“ (Teige 2012a: 43).

Moderní architektura se stává politickým bojem. Vyřešení bytového problému v kapitalistickém systému není možné, a tak revoluční moderní architektura musí „přejíti z iluze a snu k věci, k realitě, od abstrakce ke konkrétnímu, z akademismu k praktické sociálně revoluční práci, k životu“ (Teige 2012a: 44). Vzniknuvší nová forma bydlení je potom produktem proletářské kultury a jejím modelovým uživatelem je opět proletariát: „[...] je to nová forma architektonická pro nový sociální a kulturní obsah“ (Teige 1932: 275). V realitě fikčního světa je tato snaha o budování socialismu již završena: „Skončilo se období kapitalismu a byl nastolen nový společenský řád, řád socialistický“ (Jedlička 2019: 38). Spolu s politickou rovinou je tento řád uplatňován i v rovině architektury a kultury. V narativu se však na místo utopických Teigových vizí setkáváme s jejich absurdními důsledky, které nabývají opačných hodnot na rozdíl od původních idejí. Domnělé řešení bytové krize se naopak podílí na prohlubující se existenciální krizi a rozpadu dosavadních společenských a kulturních struktur.

Typ architektury, který je schopný odpovídat na požadavky moderního světa a člověka-dělníka, je funkcionalistická výstavba. Reprezentantem tohoto typu architektury je ve fikčním prostoru litvínovský koldům. Karel Teige formuluje funkcionalistickou architekturu a bytovou výstavbu jako vědu, která je schopná komplexního pohledu na potřeby člověka a v odpovědi na ně nabízí syntetizující řešení v oblasti architektury (Teige 1969: 40). Teige tvrdí, že funkcionalismus v tomto navazuje na konstruktivismus, současně ho však překračuje a je vyspělejší etapou vývoje avantgardní architektury (Teige 1969: 43). Z konstruktivismu přebírá vypracování architektonické formy jako výsledku účelu a racionální konstrukci. Tyto aspekty architektury ovšem funkcionalistickému pohledu nestačí a obohacuje je o „ideologické a psychologické funkce, které jsou významnou složkou architektonického úkolu“ (Teige 1969: 34). Tomuto komplexnímu pohledu na člověka měla odpovídat funkcionalistická architektura, která nevytváří jen „praktické prostory výrobní, obytné či shromažďovací procesy, nýbrž má i organizací svých materiálních, konkrétních a účelně determinovaných forem působit na psychický život a ovlivňovat životní tonus člověka“ (tamtéž).

Tato idea se stává realitou fikčního světa nejen v oblasti výstavby, ale ve všech sférách společnosti.

Propojení architektury, krajiny a života v narativu nacházíme, ale jde o spíše deziluzivní, ironizující obraz. Krajina a lidské pobývání v ní je normováno a limitováno aktuálně stanovenou funkcí. Půda je rozparcelována a každému z obyvatel předložen malý, přesně vymezený výsek pro vlastní zahrádku. Musí být ovšem splněn stanovený „veřejný ráz prostranství“ (Jedlička 2019: 12), který je kontrolován a v případě porušení hrozí trest.

Vypravěč tuto situaci ukazuje v absurdním obrazu a popisuje ji s ironickým odstupem: „Zůstalo tu však mnoho rozbitých cihel, prken [...], a vítr, který vane, kam chce, zasil maně tu astru, tu měsíček, takže hned od počátku vznikala nejistota, co vlastně je a co není samovolný zásah“ (tamtéž: 13).

Novou formou bydlení a řešením bytové krize, se kterým přichází funkcionalismus, je „nejmenší byt“. Jeho koncept vychází z transformace a redukce obytného prostoru předchozích typů bytů (Teige 1932: 234). Protože však nestačí pouhá redukce obytné plochy, dochází k racionalizaci obytného prostoru a některé funkce obydlí se centralizují mimo byt (tamtéž: 234). Vzniká tak nový typ bytu, otevřená buňka, která není soběstačná a „jež se nedá charakterisovat ‚domácím prahem‘; je určena jen fyziologicko-rekreačnímu a psychologickému procesu bytovému“ (tamtéž: 237). Byt ve fikčním světě se skutečně v duchu funkcionalismu stává nesamostatnou a otevřenou jednotkou. Opakovaným motivem ve vyprávění jsou samovolně otevírající se dveře, které bouchají v průvanu. Tento motiv vypravěč často užívá při charakteristice svého vlastního obydlí, avšak rozevření domova, absence „domácího prahu“ se stává obecným rysem fikčního světa: „Dodnes zní za větrných dnů tím boucháním celá čtvrť, je to organický zvuk jako přiboj anebo hučení lesa“ (Jedlička 2019: 12). Motivem „rozevírání domova“ se zabýváme v samostatné kapitole. Na tomto místě pouze konstatujeme, že zrušením „domácího prahu“ je zrušena hranice mezi veřejným a soukromým prostorem a domov není schopný plnit svou původní funkci. Ačkoli avantgarda požadovala, aby funkce, které již nemůže plnit byt jako samostatná jednotka, byly centralizovány v jiných strukturách, ve fikčním světě není vytvořena žádná taková, jejíž funkce by mohla naplňovat lidskou potřebu domova. Není to totiž možné ani žádoucí. Ztrátou domova se člověk stává ovladatelný a kontrolovatelný státní mocí. Tu ve fikčním světě ztělesňuje postava policajta, jímž je vypravěč sledován a ohrožován. Pokusy centralizovat jiné funkce bytu v podobě společných prostorů v koldomu selhávají: „Elektrickou lednici brzy přestali používat, když se tam krade, skříňky na donášku potravin použili na uskladnění bot, a na místě projektované knihovny zřídili stanici SNB“ (Jedlička 2019: 50). Nahrazení kulturní instituce policejním orgánem totalitní moci umocňuje státní dohled a současně dokládá, jak může být obsah funkce vyprazdňován a nahrazován jiným.

Ideou funkcionalistické architektury byla stavba, která by jako odpověď na všestranné lidské potřeby v sobě inkorporovala kulturní, psychologickou a ideologickou funkci (Teige 1969: 41). Bytu ve fikčním světě zůstává zachována „intimní a kulturní funkce“ jen jako rezultat biologických potřeb jeho obyvatel (a to navíc v omezené míře).

Funkcionalistická architektura proklamuje, že ústřední hodnotou je pro ni samotný člověk:

„[...] měřítkem architektury je živý člověk“. (tamtéž). Jakkoli byla tato hodnota obsahem avantgardní ideje, v realitě fikčního světa se setkáváme s jejím ironizovaným a deformovaným obrazem. Teige sice zamýšlel v koncepci avantgardní architektury péči o člověka jako celistvou osobnost, ale paradoxně je tu člověk tím posledním, čemu se architektura podřizuje. Člověk je v prostoru koldomu nucený žít v podmínkách, které mnohdy ani nenaplnují základní lidské potřeby: „Občas se netopilo a promrzlým mužům nezbyvalo po návratu ze směny nic jiného než si lehnout do postele“ (Jedlička 2019: 51).

Naprosto dominantní se na úkor jiných funkcí stává funkce „ideologická“. Cestu k této deformaci ovšem otevřela avantgarda sama. Jestliže totiž funkcionalismus stanovuje účel jako prostředek k naplnění svých cílů, stává se zneužitelný. Teige píše, že funkcionalisté „[...] chápali konkrétní účel zároveň jako prostředek, jak zdokonalit, zjemnit a přivést na nové cesty a k novým formám život člověka; vyplnění konkrétního účelu nebylo jim samo o sobě účelem, nýbrž cestou a prostředkem“ (Teige 1969: 51). Sama funkce se však stává vyprazdňovanou a může být naplněna jakýmkoli obsahem, jak jsme toho svědky ve fikčním světě, kde je obsah ovládán totalitní státní mocí.

3.2 Způsob obývání prostoru a avantgardní principy

To, jak je pojmána kategorie domova, obecně souvisí s charakteristikou fikčního prostoru a lidskou tendencí jej opanovat, strukturovat. Navracíme se zde tedy opět k principům funkcionalismu, jež stály v základě myšlenky výstavby litvínovského koldomu, reprezentativního obytného prostoru Jedličkovy prózy. Základní princip funkcionalistické architektury dle Karla Teigeho tkví v tom, že vyvozuje „[...] strukturu stavebního díla co nejdůsledněji [...] z účelu, jemuž má sloužit, aby je učinila přenosnou rezultantou rozřešení a rovnováhy funkčních a ekonomických faktorů“ (Teige 1994: 227). Christian Norberg-Schulz k funkcionalistickému přístupu k architektuře namítá, že jeho snaha uchopit beze zbytku tak komplexní kvalitativní pojem jako je „místo“ pomocí analytických racionálních pojmů vede k tomu, že „[...] abstrahuje od daností, aby dosáhla neutrálního ‚objektivního poznání‘“. Tímto způsobem se však analýzou od podstaty místa vzdalujeme, neboť se při ní ztrácí „[...] náš každodenní žitý svět“ (Norberg-Schulz 1994: 8). O tomto ideovém rozporu a jeho důsledcích svědčí vypravěč: „Některá zařízení se však brzy ukázala jako nepoužitelná a nová doba, přinášející nové potřeby, s nimiž projektanti nepočítali, si vyžádala další úpravy“ (Jedlička 2019: 50).

Koldům, projekt poválečné architektonické avantgardy, je vypravěčem vnímán jako dominanta okolní krajiny. „Jenom z jakési cudnosti nepostavili na Koldům ještě čtrnácté, patnácté

a osmnácté patro, jenom z radosti nad utajenou silou nezdvihli žulovou Stalinovu hlavu do řídkého vzduchu velehor,“ (Jedlička 2019: 63).

Ačkoli měl koldům ztělesňovat domov, jakýsi intimní prostor omezený hranicemi, pro více než půldruhého tisíce lidí, vypravěčem se k němu staví s odstupem. Vypravěč stojí vně jeho hranic a svědčí o jeho vztahu k okolnímu prostoru. Koldům se tak pro vypravěče stává pouhým tělesem ve smyslu strukturního rozvrstvení prostoru, ne prostorovým místem (Valena 2015: 64–65). Je nutné zdůraznit, co s sebou nese prožitek hmotného tělesa. Zatímco u prostorového místa vnímáme intimnost prostoru, to, že jsme obklopeni jeho hranicemi, že nás doslova „[...] místo se svým pláštěm obejmě“ (Valena 2018: 65), prožitek hmotného místa naopak směřuje spíše k vnitřní distanci od objektu. Tento základní vztah vypravěče k prostoru, ve kterém se pohybuje, je jednou z příčin jeho existenciální úzkosti. Jak již bylo řečeno, vypravěč sám se totiž v objektu, který dominuje jeho místu, nepohybuje. Namísto toho zůstává pouze v jeho okolí, které není vymezeno hranicemi, neposkytuje tedy žádné pevné body, ke kterým by bylo možné se vztahovat, které by přinášely pocit jistoty a možnost sebeidentifikace.

Vypravěčův vztah k fyzické existenci koldomu však zakládá především idea, která tuto stavbu motivovala a k níž se vypravěč vztahuje stejně. Jestliže stojící koldům se svým okolím způsobuje vypravěči jakousi fyzickou úzkost působenou absencí domova, potom projekt stavby koldomu a současně selhání za ním stojících avantgardních myšlenek působí tuto úzkost v rovině duševní.

Funkcionalistická idea racionální analýzy, „objektivního“ poznání, a její důraz na účelnost pak přenesen do měřítka skutečnosti s sebou přináší v tomto smyslu i jistý „objektivizovaný“ pohled na člověka. Individualita člověka je stírána ve prospěch kolektiva a on sám se tak stává určitým článkem vyšší struktury. Ztrátou individuálního pohledu na člověka a jeho potřeby identifikace s prostorem, v němž žije, však tato skutečnost sama nemizí, ale naopak se skrytě manifestuje jinde.

Ve chvíli, kdy člověk vybočuje z těchto předem daných standardů, struktur, dohání ho původní funkce do mezní situace, která znovu útočí na jeho zbylou individualitu nebo autentičnost. Se smutným cynismem a jistou nadsázkou na tuto skutečnost poukazuje vypravěč v narativu mimo jiné i následující scénou: smrt starců v mezipatrech není jen důkazem absurdního odlidštění a nelítostnosti doby, ale převážně absolutním důsledkem, a tedy i potvrzením účinnosti původního důrazu na funkci, zde ovšem v krajnosti a praxi fikčního světa.

I když zde tyto důsledky uvádíme jako krajní následek účinnosti funkcionalistických idejí v praxi a logice Jedličkova fikčního světa, nelze opomenout, že jsou i v prostoru fikčního světa

neoddělitelně spojeny s represivními metodami komunistického režimu. Poukažme zde proto na následující souvislost. Jak jsme doposud ukázali, Josef Jedlička ve své próze vidí ztrátu individuálního pohledu na člověka a s ním spojené důsledky jako jeden z krajních následků podstaty funkcionalistické ideje. Obdobný rys, a sice snahu o zničení veškerých individuálních projevů a spontaneity, uvádí Hannah Arendtová jako jeden ze základních postupů totalitarismu při uzurpování moci ve státě (Arendtová 2013: 614, 615).

Druhou oblastí důsledků, do které ústí socialistická idea, je konzumní způsob života. Vypravěč to dokládá množstvím sond do osobních životů rodin. Milostný vztah Milušky s jejím mužem Ladislavem Plachtou je od začátku založen na majetku a honbou za vyšší životní úroveň. Plachta si Milušku získá ve chvíli, kdy jí koupí drahý svetřík, je to však i nadále majetek, který tvoří milníky úrovně jejich vztahu: „Jen děti Miluška nechtěla. – Na děti je vždycky dost času, až budeme všechno mít, řekla, když se o tom jednou zmínil“ (Jedlička 2019: 136).

Ve vztahu k obývanému prostoru se projevuje ve společnosti nepřiznaný pocit existenciálního strádání. Erich Fromm rozlišuje stav bytí a vlastnický stav jako dva módy lidské existence. Projevem vlastnického stavu je „[...] že můj vztah ke světu je vztahem přivlastňování a majetnictví, vztahem, ve kterém si chci každého a každou věc, včetně sebe, učinit svým majetkem“ (Fromm 2014: 40). Formou vlastnění je konzumování, tedy stav, který „[...] utiňuje úzkost, protože to, co člověk má, už mu nelze odejmout; ale žádá, aby člověk konzumoval stále víc“ (Fromm 2014: 43). Vlastnický mód existence ve fikčním světě vzniká mimo jiné i jako důsledek nenaplněné potřeby domova. Vztah ke kategorii bydlení (tedy k bytu i jeho vybavení) je ryze majetnický a syčení jeho potřeby pouze prohlubuje tento stav. Byt a domov zde nemá charakter existenciální jistoty, jak o něm pojednává Gaston Bachelard, ale vlastněním je ztvrzována vlastní existence, identita, sociální status, na jeho základě jsou budovány milostné vztahy. Erich Fromm spojuje vlastnický mód existence také se získáváním moci a s uplatňováním násilí (Fromm 2014: 100). Jestliže se nacházíme ve vlastnickém módu, koncentrace moci a použití násilí je nutné k tomu, aby byl stávající majetek udržen a nový získán. Tento princip je pak uplatňován i ve fikčním světě. Uvedme zde jako příklad až groteskně vyhlížející situaci závidi a sporu dvou sousedících rodin o pračku, která vyústí ve fyzické napadnutí jednoho ze sousedů druhým a zničením samotné pračky.

Původní socialistická vize neintimního otevřeného domova existujícího ve vzájemné pospolitosti s dalšími domovy selhává, protože touha po vlastnictví tlačí postavy fikčního světa k uplatňování násilí mezi sebou navzájem. Selhává ale také proto, že vlastnictví moci a strach z ní se stává obecným principem, který formuje charakter fikčního světa, tvoří jeho sociální hierarchii a moc je spojována se státním aparátem.

Vytváření a strukturování obytného prostoru na základě určení účelu jednotlivých míst zde selhává, neboť je opomíjena základní lidská potřeba „identifikace“ s prostorem, jak o ní hovoří Norberg-Schulz. Současně však dochází k této krizi i z dalšího důvodu. Jestliže je vše podřízeno funkci a účelu, chybí zde základní idea, která by zde byla stálou „hodnotovou osou“ funkcionalistických myšlenek. Tento fakt pojmenovává Karel Teige ve stati *Konstruktivismus a likvidace umění*. Dle jeho názoru nově nastupující konstruktivismus popírá funkcionalismem dosavadní formalistní přístupy (Teige 1966: 129). Konstruktivismus zde vymezuje jako přístup kritický a skeptický, negující myšlenková dogmata a ustálené hodnoty. „Konstruktivismus ví, jak vyhlížet svět bez absolutních hodnot“ (tamtéž: s. 133). Ačkoli je zde u konstruktivismu a jím reprezentovaného funkcionalismu vyzdvižována nepřislusnost jakýmkoli apriorně stanoveným hodnotám, oba směry se pojí s revoluční myšlenkou socialismu. V důsledku svého racionalistického skepticismu, postulované absence jakýchkoli absolutních hodnot a důrazem na účel však dochází k tomu, že se sám funkcionalismus stává vyprázdňenou formou, která je naplňována různými obsahy. „Porevoluční boj proti analfabetismu je ojedinělý historický jev i tím, že se tu v gigantickém měřítku mocensky zavedly nové kódy do společnosti starých kódů neznalé, což dalo příležitost vládě, aby odpoutala občany od kontaktu s nežádoucí minulostí, s tradicí jako ‚paměťí‘“ (Jedlička 2006a: 29). Povaha avantgardních myšlenek sama dala vzniknout situaci, „[...]ve které se v padesátých letech uvolnil prostor pro ‚všechno‘ a pro ‚cokoliv‘, což ve fatální důslednosti o to více simulovalo rozklad komunikací a hodnověrnost výpovědí a dalo posléze vzniknout ovzduší, v němž cokoli tvrdit, přijímat, odmítat, eventuálně – probůh – normovat, je prostě ‚faux pas‘“ (Jedlička 2006a: 39). Původní funkcionalistický přístup poválečné avantgardy je tak deformován obsahem socialistického ideálu ustáleného po roce 48 do podoby závazné státní ideologie. Rozporu mezi původními avantgardními snahami, socialistickými myšlenkami a jejich deformací politickou mocí ve státě stanovovanou a vynutitelnou dogmatickou kulturní politikou se věnuje Karel Teige ve stati *Surrealismus proti proudu*. Současně se zde otevřeně distancuje vůči tomuto „[...] náhlému ideologickému obratu o 180 stupňů, který provedla svým kursem komunistická propaganda a kulturní politika“ (Teige 2012b: 495).

Prostor fikčního světa je formován oběma těmito ideovými proudy a vypravěčovo svědectví je svědectvím jejich důsledků. Ve fikčním prostoru tedy neselhává pouze utopistická socialistická vize, ale v základu i avantgardní myšlenky původních uměleckých směrů, které se podílejí na výsledné realitě fikčního světa. Ty jsou dle Jedličky prázdnými komunikačními kódy podílejícími se na krizi komunikace a umocňující lidské odcizení (Jedlička 2006a: 12–13),

neboť mocenskému aparátu tyto prázdné komunikační kódy umožňují, aby sdělení interpretovaly a deformovaly za účelem udržení vlastní moci.

4 Bezdomoví a obsazení prostoru

4.1 Rozevírání domova

Francouzský fenomenolog Gaston Bachelard se zabývá v *Poetice prostoru* charakterem různých míst a jejich vztahem k lidskému bytí. Zvláštní pozornost věnuje významu uzavřených prostor, zvláště pak domova, jehož základní význam pro lidskou existenci spočívá v tom, že se zásadně podílí na vědomí vlastní existence a její koheze, tedy „že dům je jednou z největších sil, které integrují lidské myšlenky, vzpomínky a sny“ (Bachelard 2009: 32). Dům a jeho charakter je pro život člověka a jeho existenci ve světě zásadní, neboť „[...] vypuzuje nahodilosti a opakovaně nabádá k souvislosti. Bez něj by člověk byl rozptýlenou bytostí. Dům ochraňuje člověka v bouřích nebe i v bouřích života. Je duší i tělem. Je prvním světem lidské bytosti“ (tamtéž).

Vlastní domov vypravěč charakterizuje jako místo chladné, syrové, neutěšené, jako mizerně postavený domek, „který lze odemknout kterýmkoli klíčem“ (Jedlička 2019: 19) a jímž fičí „mrazivý vítr, který cuchal Dantovi vlasy“ (tamtéž: 102). Tato nehostinnost domova, jakkoli je platná na fyzické úrovni, má význam převážně v rovině metaforické. Domov zde není intimním místem, ale otevřeným prostorem, ve kterém je setřena hranice mezi soukromým a veřejným. Význam domova, jak jej formuluje Bachelard, zde tedy nenalzáme.

Jak již bylo řečeno, neustále proudící vítr přivádí pozornost vypravěče ke skutečnostem i mimo jeho žitou realitu: událostem vzdáleným časově i prostorově, ale též událostem mytickým. S jejich vědomím je vypravěč potom schopný nadhledu, reflexe současné situace a vlastního postavení v ní. Podstatné však je, že pocit rozevření domova a s ním souvisejících významů je vlastní pouze vypravěči. Vypravěč jediný je tedy schopný prožitku této skutečnosti a vydání jejího svědectví. Je tedy schopný ze své pozice o okolní situaci hovořit, rozevření stěn domova však s sebou nese důsledek pronikání okolní reality do prostoru jeho domova, a také do jeho vědomí.

Jako kdyby tedy padly veškeré stěny a původně uzavřený prostor domova se stal otevřeným pro pocítění plynutí času a v něm i současného stavu reality. Vladimír Macura se v rámci emblematické socialistické kultury věnuje také fenoménu domova a jeho zobrazování. Podotýká, že princip otevírání domova a posouvání jeho hranic od intimního k veřejnému, bylo jedním ze žádoucích prvků emblematické domova v rámci budování socialistické vlasti:

„Programové otevírání a rozrušování intimního prostoru“ domu na „opačném konci“ téhož procesu budovalo s tradičními atributy domova (jistota, klid, mír, stabilita, odolávání tlaku nepřátelského vnějšího světa) představu velké socialistické vlasti jako společného obydlí všech“ (Macura 2008: 82). V Jedličkově fikčním světě vidíme důsledky této tendence. Ani vzdáleně se nepřibližuje vizi šťastné socialistické vlasti, idyle, o kterou bylo usilováno. Zborcením pevných stěn, jistoty, která je nahrazena prouděním větru času, tedy elementem, jehož význam se pojí s neustálou změnou, se stává i sama lidská existence neukotvenou, a vypravěč se tak doslova stává onou „rozptýlenou bytostí“ v prostoru a čase, jak píše Bachelard.

Intimita a bezpečí domova jsou nahrazeny nejistotou a možností vnikání okolního nebezpečí. Bezprostřední pocit ohrožení a nejistoty vnáší do prostoru okolo vypravěče postava „souseda policajta“. Tato postava proniká do bezprostřední blízkosti vypravěče a nic z jeho života mu nezůstává ukryto. Postavou policajta však není míněna pouze tato konkrétní fyzická osoba, ale skrze něj je přítomný i celý státní aparát, reprezentovaný touto konkrétní postavou. Dozor státního aparátu je tedy všudypřítomný, integrovaný do všech společenských vrstev. Jak píše Hannah Arendtová, „Úkolem totalitní policie není odkrývat zločiny, ale být po ruce, když se vláda rozhodne pro zatýkání určité populační skupiny“ (Arendtová 2013: 577). Přítomnost „souseda policajta“ je pro vypravěče o to tísnivější. Není možné předem odhadnout jeho jednání, neboť jak víme, sám nezná vůli autority, ale je prozatím „po ruce“ a vyčkává. Vypravěč se nejprve neustálého dozoru obává, snaží se vyhybat jeho pozornosti, a především před ním udržet v bezpečí svůj mentální svět. Ačkoli se na fyzické úrovni mezi postavou vypravěče a „souseda“ nic nemění, dochází k proměně v mysli vypravěče. Postupně na jeho přítomnost rezignuje, symbolicky otevírá svou mysl a původně skryté obsahy svého vědomí zveřejňuje, mezi nimi i své vlastní svědectví doby.

4.2 Vyprázdňenost znaku

V předešlých částech a kapitolách jsme se pokusili vyložit, jak se podmanění obývaného prostoru totalitní mocí podílí na existenciální opuštěnosti jednotlivce a na jeho následném ovládnutí touto mocí. Pocit existenciálního bezdomoví je však i důsledkem další z tendencí totalitárního státu, jíž bude zde věnovaná pozornost. Ve svém eseji *Ornament* (Jedlička 2006a: 5–41) se Josef Jedlička zabývá sémiologickou krizí, kterou spojuje s krizí mezilidské komunikace, relativizací hodnot, důvěry v samotný komunikační kód a z toho plynoucí růst

vzájemného odcizení. V eseji je toto odcizení dokonce označováno personifikovaně, jako „strašidlo odcizení“.

Ačkoli se Jedličkův sémiologický výklad věnuje z velké části komunikaci uměleckého artefaktu s dosavadní kulturní tradicí a jeho komunikaci s potenciálním adresátem, vztahují se jeho myšlenky i k samotnému jazyku jako systému znaků. Josef Jedlička ve výkladu dochází k tomu, že používá pojem „ornament“ ve významu obsahové vyprázdněnosti a nadbytečnosti, která vzniká přetržením dosavadní kontinuity. Umělecký artefakt (a stejně tak jazykový kód) se stává v tomto smyslu „ornamentem“ v současné době, neboť umění bylo „[...] vymaněno [...] okolnostmi z původní vázanosti – nemohlo najít potřebnou novou energii k dalšímu formování v ničem jiném, než v ornamentalizaci a konečně v ornamentu samém jako výrazovém prostředku“ (Jedlička 2006a: 29). Kódy tak přestávají být nositeli informace, jejich obsah je vyprázdněn a zůstávají pouze jako „formální dekorace“. Tuto tendenci a současně i záměr připisuje Jedlička zejména systémům „[...] maximálně kumulované moci – obsah zpráv je nezřídka dokonce přímo orientován na zatajení všeho, co by mohlo vést k rozpoznání pravé podstaty věci“ (Jedlička 2006a: 13).

Stejný názor jako v tomto eseji nacházíme i v Jedličkově soukromé korespondenci s Václavem Wildem. Jedlička zde nazývá obsah komunikace státu směrem ke svým občanům „kulisou a dekorací“, za nimiž je prázdnota (Jedlička 2006b: 28). Rozvažuje zde nad tím, zda jde o intenci vládních struktur tak, jak ji i my později vykládáme, nebo zda se i mocenský aparát stává pouhou součástí této nově generalizované společenské skutečnosti, jež se ustavila jako reakce na konstruktivistické uvažování o umění a jazyce (tamtéž: 28). Hovoříme zde o přetržení dosavadní tradice, připomeňme proto slova Karla Teigehe o revolučním smýšlení poválečné doby 20. let, v němž Josef Jedlička spatřuje také příčinu situace 50. a 60. let. Karel Teige zdůrazňuje odtržení od dosavadního umění a revoluční charakter nastávajícího období: „Nikdo nechce restaurovat. Konstruovat lze jen na pročištěném terénu; analytická destruktivní práce musila předcházet“ (Teige 1971a: 609).

Ve fikčním světě novely je dle vypravěče touto sémiologickou krizí ovlivněn samotný jazykový kód: „Ke kterým počátkům, předcházejícím jiné počátky, se musíme vrátit, abychom byli s to nalézt společný srozumitelný kód pro jitřní mlhu a poražený strom, pro náhlé poklesnutí ptačího letu a pro mlčení ve tmě plné kulichů a sýčku?“ (Jedlička 2019: 20). Jazyk přestává plnit svou původní funkci komunikace a stává se pouze souborem vyprázdněných znaků, který lze naplnit jakýmkoli obsahem, neboť „[...] každá věc může být pojmenována kterýmkoli slovem a každé slovo může znamenat kteroukoli skutečnost“ (Jedlička 2019: 55). Dosavadní ukotvení jazykového znaku v kulturní paměti je přerušeno a původně touto tradicí motivovaný jazykový

znak je nahrazen znakem arbitrárním. Tuto myšlenku nacházíme ostatně opět i v soukromých dopisech Josefa Jedličky příteli Václavu Wildovi: „[...] předpokládají-li formalisti a strukturalisti, že každá skutečnost může být pojmenována kterýmkoli ze slov, [...] myslí ve stejných kolejích jako Lenin, [...] že jej lze tedy kdykoli [...] skládat libovolně do jakýchkoli uskupení“ (Jedlička 2006b: 62). Komunikace, která je realizovaná podle takového kódu, nejenže neumožňuje rozlišovat mezi pravdou a lží, ale umocňuje také existenciální úzkost subjektu. Jestliže jsme před tím ukazovali, jak je znemožněna identifikace s prostorem a krajinou fikčního světa, zde se paralelně k tomu ukazuje, že je záměrně znemožněno také samotné obývání jazyka. Pocit existenciálního bezdomoví tedy výrazně vytváří kontrola jazyka a jazykového znaku totalitní mocí. Útokem na samotný jazykový znak je schopná v maximální míře kontrolovat celý žitý prostor člověka, včetně něj samotného. Důsledky této skutečnosti, kterou zde pojmenováváme jako účelové vyprázdnění jazykového znaku, spojuje Hannah Arendtová s účinností totalitní propagandy. Bezobsažnost, ale vnitřní koheze takto vytvořeného systému umožňuje manipulaci s člověkem a jeho ovládnutí:

„[Masy] nevěří v nic viditelného, v realitu vlastní zkušenosti; nevěří svým vlastním očím a uším, věří jen svým představám upoutaným čímkoli, co je univerzální a zároveň vnitřně konzistentní“ (Arendtová 2013: 486).

5 Avantgarda

5.1 Motivace vlastního osudu

Avantgardní umění 20. let je reprezentované specificky v československém kontextu poetismem, který měl být slovy Karla Teigehe „uměním života, uměním žít a užívat“ (Teige 1971b: 555). Postavení poetismu je v teoretických úvahách Teigehe formulováno jako komplementární směr vzhledem ke konstruktivismu. Konkrétněji řečeno poetismus jím byl zamýšlen jako směr, který měl naplňovat v mnoha ohledech lidskou senzibilitu v konstruktivismem ovládaném světě a podílet se tak na možnosti člověka prožít plnohodnotný život ve všech oblastech. Vyzdvihněme zde tyto dílčí charakteristiky poetismu: „[...] je ukazatelem cesty, která odnikud nikam nevede, točí se v nádherném parku, neboť je to cesta života. [...] Nic než lyricko-plastické vzrušení před podívanou moderního světa. [...] Poetismus chce udělat ze života velkolepý zábavní podnik. Excentrický karneval, harlekynádu citů a představ, opilé filmové pásmo, zázračný kaleidoskop. [...] Krása poezie je bez intencí, bez velkých frází, bez hlubokých úmyslů, bez apoštolátů. Hra krásných slov, kombinace představ, předivo obrazů, a třeba beze slov“ (tamtéž: 557-558).

Narativ novely Josefa Jedličky jako by byl do absurdních důsledků konstruován tímto principem. Jeho události nejsou mezi sebou kauzálně ani chronologicky propojeny, jednotlivé motivy v narativu se vzájemně proplétají a vytváří se tak složitě strukturovaná mozaika. Vypravěč zůstává připoután k místu a prostoru fikčního světa v bezčasí obrazů, které vypráví. Vzniká tedy něco, co bychom slovy Karla Teigeho mohli nazvat oním „kaleidoskopem“ nebo „harlekynádou citů a představ“. V kontextu fikčního světa však nejsme svědky „radostné podívané plné života“, i když jsou obsahem vyprávění události prosté, ze života, ba přímo banální. Hodnotová polarita se obrací a nám je předestřen spíše obraz temného panoptika. Josef Jedlička tak podrobuje kritické reflexi skutečnost Československa 50. let, která dle jeho názoru nastala mimo jiné i jako nevyhnutelný a předem nedomyšlený následek avantgardních idejí. Neoponuje potřebě tehdejší avantgardy učinit radikální odtržení od předchozího umění. Poukazuje na nevyhnutelnost „osudovosti“, hybných sil, které člověk uvádí vchod, aniž si toho je vědom. Výsledkem je tak kritická a ironická konfrontace, průsečík původních avantgardních idejí a jejich absolutního a absurdního uplatnění ve skutečnosti, v níž je obrácená jejich hodnota.

Narativ Jedličkovy novely je sledem obrazů a jestliže Teige hovoří u poetismu o jeho jisté „nemotivovanosti“, převádí Jedlička i tuto skutečnost do absolutna a vypravěč s ironií a cynismem při reflexích vlastního vyprávění říká: „Hledám motivaci svého osudu“ (Jedlička 2019: 71).

Ztráta motivace se propisuje nejen do struktury narativu, jak jsme psali výše, ale vypravěč tak relativizuje také vlastní motivovanost svého osudu, tedy i své postavení ve fikčním světě. Předmětem reflexe se tak nestává jen stav skutečnosti, ale také jeho vlastní role v ní.

Vypravěč nachází východisko pro sebe samého (a v něm čtenář nachází také důvod, proč je generováno stále další vyprávění) ve snaze podat svědectví o době skrze vyprávění o ní. A to i přes to, že, jak jsme ukázali v kapitole Ztráta osobní paměti, je vyprávění tohoto druhu v pravém slova smyslu a celistvosti nemožné. Je to jeho potřeba vydat svědectví pro příští generace, která motivuje jak jeho pobyt ve fikčním světě, tak charakter narativu kladoucí důraz na vyprávění jako akt.

Připomeňme na tomto místě autobiografičnost Jedličkovy novely a přejděme k obdobnému tématu, které nacházíme v jeho korespondenci s Václavem Wildem. V jednom z dopisů se zabývá vztahem a úlohou spisovatele vzhledem ke společenské situaci. „Já věřím, že je „třeba“ měnit svět – a má-li už se měnit literaturou, pak to samozřejmě musí být literatura, kterou lidi čtou. Ještě nikdy nebylo psát do šuplíku tak absurdní, jako dneska“ (Jedlička 2006: 18).

Východiskem z existenciální úzkosti způsobované dobou, a to nejen pro postavu vypravěče novely *Kde život náš je v půli se svou poutí*, ale zdá se, že i pro Josefa Jedličku samotného jako empirického autora, je umělecká tvorba, literatura, která vyvěrá z autentického prožitku a která se tak může podílet na proměně skutečnosti.

Veronika Košnarová spatřuje v charakteru narativu a významové mnohovrstevnatosti novely autorské gesto, jímž se Jedlička vymezuje vůči dobové literární normě a spojuje jej s uměleckou etikou: „[...] v odvaze tvůrčího subjektu, který se navzdory střetům s institucionalizovanou dobovou literární normou a institucionalizovanými interpretacemi reality rozhoduje pro tak tvarově odvážné a dobovému kánonu vymykající se prózy, spatřují hlavní etický rozměr a odkaz Jedličkova beletristického díla. Jedličkovo umělecké gesto je odvážné a autentické. Tvůrčím imperativem nejsou žádné vnější normy, ale vlastní svědomí umělce, jeho osobité vidění světa a přístup k tvorbě“ (Košnarová 2007: 99).

S tvrzením Veroniky Košnarové souhlasíme. Obrátme však nyní toto tvrzení ze směru od charakteristiky narativu k autorskému gestu zpět k vnitřním souvislostem mezi charakterem narativu a vypravěčem. Zůstaňme potud v úvahách pouze ve vnitřních strukturách vlastního textu. Jestliže je fikční svět novely místem natolik ovlivněným sémiologickou krizí, že dle vypravěče není možné najít společný pravdivý jazykový kód (Jedlička 2019: 20), potom je ohrožen samotný jazyk vyprávění, neboť vypravěč je součástí tohoto fikčního světa. Přístupovat na oficiální komunikační kód, který se stává vyprázdněným znakem, jak jsme pojednali výše, by znamenalo pro vypravěče přijmout tuto hodnotu za svou a přistoupit na ni. Jestliže chce hovořit o své době kriticky a s nadhledem, fragmentární narativ je potom pro něj jedinou cestou, jak podávat zprávu o své době a současně nepodlehnout institucionalizované kultuře totalitního systému, jejímu jazyku a zůstat v tomto smyslu zůstat věrný svým hodnotám, autentickým⁴.

⁴ Aleš Haman hovoří o autenticitě v beletrii ve dvou směrech. První z nich směřuje od fikčního světa ke čtenáři. V tomto smyslu je autenticitou míněno, že fikční svět vzbuzuje ve čtenáři dojem, „že imaginární svět jeho díla je ekvivalentní světu, v němž žije, ježž zakouší“ (Haman 1998: 29). „V druhém případě nejde o věrohodnost, ale nýbrž o pravost obrazu vytvořeného umělcem. Jde tedy o atribuci autorství, která ovšem může mít různý smysl“ (tamtéž). O Jedličkově novele je zajiště možné smýšlet v obou významech tohoto pojmu. Není naším cílem se blíže zabývat vztahem empirického světa a autora k této novele, než jak jsme učinili doposud, ani blíže nechceme zkoumat „věrohodnost“ vytvořeného obrazu v této novele. Konstatujeme však, že jakkoli jsou přítomné autentizační tendence, protipól k nim tvoří výrazná literárnost a stylizovanost novely.

5.2 Přitakání revoltě?

V novele nacházíme četné pasáže útržkovitých vzpomínek na minulost spojenou s Francií a zejména pak s Paříží. Vypravěč se k těmto vzpomínkám vztahuje teskně, jako k již nedosažitelné skutečnosti, vzbuzují v něm lítost a prohlubují úzkost z právě prožívané reality fikčního světa. Vzpomínky, nebo spíše jejich záblesky, zde však nejsou pouze jako fragmenty z osobní minulosti vypravěče, ale vytváří významovou rovinu celého narativu. Obsah těchto vzpomínek odkazuje k revolučním idejím avantgardy 20. let a spolu s dalšími strukturami v textu je lze vykládat jako nedosažený a ve fikčním světě selhávající ideál, který umocňuje vypravěčovu existenciální úzkost. Do popředí se dostává konkrétně surrealismus, se kterým vede vypravěč skrze tyto reminiscence dialog. Vypravěč se opakovaně skrze apostrofy vztahuje ke své dávné lásce v Paříži, četné jsou reminiscence typické francouzské vůně parmských fialek.

V některých pasážích textu je možné apostrofu nevztahovat přímo jen k osobě milenky, ale přisoudit ji do jisté míry jejímu splynutému obrazu s personifikací avantgardní ideje, ke kterému se vypravěč obrací s obdobnou lítostí: „Sbohem, lásko! Nikdy, ach nikdy už tě nespátřím vlevo obrácenou, jak se díváš do slunce“ (Jedlička 2019: 122).

Na evokaci avantgardního snu, surrealistických revolučních ideálů se podílejí i francouzské slovní výrazy v promluvách vypravěče. Jeho vlastními slovy bychom realitu fikčního světa, v níž se mísí přítomnost i minulost, která má spíše nádech nedostupného snu, jako „tísňivé illusion du déjà-vu“ (Jedlička 2019: 33). Tato významová vrstva tedy proniká do narativu doslova i ve volbě lexikálních prostředků, především však dochází ke střetávání její hodnotové orientace s realitou fikčního světa a surrealistické evokace tak nabývají posunutých významů. Vypravěč podrobuje kritické reflexi rovinu surrealistických ideálů skrze její střet s deziluzivní realitou fikčního světa. „Nelze dát smysl nesmyslnému. A toto je prosté a docela všední setkání deštníku a šicího stroje na operačním stole, neboť se Oděvní tvorba, lidové družstvo, stěhuje do chirurgického pavilonu a prší“ (Jedlička 2019: 64). Spojení deštníku a šicího stroje bylo užíváno surrealisty jako reprezentativní obraz vypovídající mnohé o podstatě samotného směru. Tento surrealistický obraz však působí ve fikčním světě nepatřičně, je karikaturou či píše deformací původní ideje. V rovině fikčního světa již nenabývá původních významů a nelze mu porozumět v původní podstatě. Ve spojení s fikčním světem je prezentací důsledků, v něž vyústila avantgardní idea v totalitním státním zřízení. Vypravěč dokonce explicitně poukazuje na rozpor mezi avantgardním snem a pozdější revoluční realitou, v níž sám žije: „Tenkrát ještě většina lidí nepocítovala principiální rozdíl mezi Bretonem a socialistickým realismem“ (Jedlička

2019: 12). Ačkoli je tento rozdíl a s ním spojené důsledky nyní zdrojem jeho úzkosti a deziluze, staví na počátek této rovnice avantgardní myšlení. Osvobozená imaginace již v původním smyslu není možná, neboť totalitarismus, jak jsme psali výše, zavedl absolutní arbitrárnost znaku, která může být řízena mocenským aparátem, a zrušil tím dosavadní systém motivovanosti jazykového znaku.

Surrealistická idea osvobozené imaginace je ironizována a ve fragmentární struktuře narativu je nahrazena autorovým důsledným důrazem na propojování motivů odlišné hodnotové nebo tematické příslušnosti.

Tak jako realita vzpomínek není plně obnovitelná v osobní rovině, je stejně nedosažitelný původní obsah avantgardní ideje surrealismu. Zůstává pouze zklamání, „hořká pachut“ a ironické vyznění v kontextech světa, v němž se pohybuje vypravěč.

Jakkoli je vypravěč kritický vůči důsledkům, ve které avantgardní tendence vyústily, neodsuzuje samotný revoluční étos tohoto myšlení, revoluční akt. Albert Camus ve svém eseji *Člověk revoltující* tvrdí, že při revoltě člověk vyslovuje absolutní „ne“ vůči řádu, ve kterém žije a odvrhuje ho. Současně je však v této negaci obsaženo i „ano“ pro potvrzení hodnoty, pro kterou člověk revoltuje. V rámci paradoxu tohoto vyslovení člověk potvrzuje i svou vlastní lidskou hodnotu, kterou objevil, a proto je pro Camuse revolta pozitivním aktem. „Revolta, na první pohled negativní, neboť nic nevytváří, je hluboce pozitivní, protože odhaluje v člověku to, zač je vždycky třeba bojovat“ (Camus 1995: 29). Revoltu Camus spojuje dokonce s obecně lidským projevem existence, skrze ni člověk nachází své místo v kolektivu a je to i revolta, která vytrhuje člověka z jeho osamocení: „Revoltuji, tedy jsme“ (tamtéž: 32). V tomto smyslu spatřujeme v novele Josefa Jedličky přitakání revoltě, nebo spíše shovívavé porozumění vypravěče lidské, a tedy i své vlastní potřebě revoltovat. Tento názor nacházíme i v soukromé korespondenci Josefa Jedličky. Václavu Wildovi v jednom z dopisů píše: „[...] zdá se mi, že ani vy před léty ani my o třicet let později jsme se vnitřně příliš nemýlili, když jsme se angažovali pro revoluci: nechtěli jsme přece nic jiného, než aby od určitého okamžiku, najednou, náraz, zvratem [...] chtěli jsme být zčista jasna proměněni, vytrženi z toho stavu kukly, který je časnou a věčnou smrtí, přijme-li jej člověk jako svou vlastní a hotovou podobu“ (Jedlička 2006b: 38).

Jako absolutní revoltu proti všemu, „bezvýhradné buřičství, sabotáž podle všech pravidel, humor a kult absurdity“ vykládá Camus prvotní surrealismus (Camus 1995: 98). Toto je surrealismus, který je obsahem vzpomínek vypravěče a vůči kterému zrcadlí v rovině reflexe jeho vlastní vyústění. Spojení surrealismu s marxistickou revolucí Camus vykládá jako jejich cestu k naplnění programu a poetiky, kterou hlásají. Současně však podotýká, že potřeby, které

surrealismus k marxistické revoluci dovedly, jsou od marxismu samotného naprosto odlišné, a to vedlo k jejich deziluzivnímu rozchodu (Camus 1995: 100-103). Tato skutečnost se stává realitou fikčního světa, o němž svědčí vypravěč. Albert Camus příčiny této deziluze a rozkolu vykládá takto: „[...] marxismus požadoval od iracionálna naprosté podřízení, zatímco surrealisté povstali, aby iracionálno bránili i s nasazením života. Marxismus směřoval k dosažení totality a surrealismus, jako každý duchovní výboj, k jednotě. Totalita může žádat podřízení iracionálna, jestliže racionálno samo stačí k dobytí vlády nad světem. Ale touhu po jednotě není tak snadné uspokojit. Nestačí jí, aby všechno bylo racionální. Jejím hlavním cílem je smířit racionální a iracionální na téže rovině. Žádná jednota nemůže být založena na okleštění“ (tamtéž: 103).

I přes to, že nacházíme v novele jisté přitakání revoluci či revoltě v camusovském smyslu, následky skutků, které byly učiněné, byť v oparu revolučního snu, podrobuje vypravěč kritické reflexi.

Ideály revolucí a revolučních snů jsou v novele nedostupnou rovinou idejí, která stojí v protikladu k žité realitě, a touto kritickou konfrontací jsou usvědčovány ze svého pochybení. Tímto postojem však vypravěč neomlouvá ani samotné skutky konané v duchu revolty. Naopak, jedinou možnou cestou pro něj je převzetí zodpovědnosti za události, které již proběhly, a přijetí jejich nevyhnutelnosti: „A visí-li na zdi puška, jak prý pravil Čechov, pak se z ní také musí do konce příběhu vystřelit. [...] Žádné slovo už nemůžeme vzít zpátky. Všechno má platnost a cenu samého života – zde v této chvíli, kdy nám rukama prochází materiál zárodečně univerzální“ (Jedlička 2019: 123).

Závěr

Cílem naší práce bylo interpretovat novelu Josefa Jedličky *Kde život náš je v půli se svou poutí* v kontextu vybraných dopisů Václavu Wildovi, eseje *Ornament* a v kontextu střetu socialistických ideálů, avantgardních idejí a reality 50. let. Zaměřili jsme se na fragmentární kompozici této novely a pokusili se ji interpretovat ve výše zmíněných kontextech. Východiskem pro naše úvahy se stala charakteristika fikční krajiny a prostoru, které jsou výrazně modelovány a deformovány racionalismem a účelností funkcionalismu. Na této proměně krajiny se podílí také totalita, která funkcionalistickou ideu deformuje a proměňuje ve svou mocensky vynutitelnou doktrínu. V duchu revolučních ideálů je přetržena dosavadní historická kontinuita místa, dochází k násilnému přetváření reliéfu krajiny a spolu s ním je ničena také kulturní paměť. Tím totalita podniká kroky k postupnému ovládnutí tohoto prostoru a také jedince. Zničením paměti místa je znemožněna potřeba člověka identifikovat se s tímto místem a současně s tím je narušena také jeho vlastní autobiografická paměť. Destrukci kolektivní paměti totalitní mocí, učiněním nežádoucích obsahů nedostupnými, se stává nedosažitelnou také část osobní minulosti vypravěče pro něj samotného. Vypravěč tedy, ač charakterizuje vlastní vyprávění jako „svědectví doby“ a směřuje své vyprávění synovi Jakubovi, není schopen podat scelující obraz svého života. Stejně, jako je jeho osobní minulost a paměť roztržena, se tříští do fragmentů také jeho vyprávění. Vyprávění jako „svědectví“ v pravém slova smyslu je nemožné a dochází k jeho retardacím.

Zdánlivá volnost spájení motivů se nám jeví vnitřně složitě promyšlenou, lze v ní spatřovat aluze na charakter či principy surrealismu a poetismu. Převedením některých principů do struktury narativu se však setkáváme s jejich ironizovanou podobou s cílem vypravěče problematizovat a reflektovat avantgardní ideje. S kritickou reflexí avantgardy se ve vyprávění setkáváme výrazně v podobě charakteru obytných prostor a jejich způsobu obývání, které motivovala funkcionalistická výstavba. Jedlička převádí ideje, které motivovaly jejich výstavbu, do absolutních důsledků a absurdity fikčního světa. Obytný prostor v narativu ztrácí svůj původní význam a funkci domova a toto místo obsazuje totalitní moc se svým dozorem. Opakujícím se předmětem reflexe v celé novele je důraz funkcionalismu na účelnost. Jak ukážeme zejména za pomoci Jedličkovy *Ornamentu*, funkce jako pouhý rezultat účelu se ve fikčním světě stává zneužitelnou totalitní mocí, neboť tímto podřizováním účelnosti dochází k vnitřnímu vyprazdňování obsahu, který poté lze libovolně vytvářet. Této tendenci ve fikčním světě podléhá také samotný jazykový kód. Vypravěč nemůže své vyprávění strukturovat jako přehlednou a chronologickou prózu, neboť tím by přistoupil na oficiální sdělovací styl

a uchyluje se k nescelené, nepřehledné a interpretačně mnohoznačné fragmentárnosti.

Vyprávění tak není pouhou reflexí doby 50. let, jejím svědectvím nebo snad kritickou bilancí dosavadní životní cesty vypravěče, byť vše zmíněné je do jisté míry platné, jak jsme se snažili ukázat v této práci. Jedlička v novele podrobuje kritické reflexi avantgardní ideály, nedochází však k absolutnímu odsouzení avantgardy jako takové, zejména ne jejího revolučního étosu, neboť nachází, domníváme se, k potřebě revolty pochopení.

Anotace

Jméno a příjmení autora: Bára Meda Řezáčová

Název katedry a fakulty: Katedra bohemistiky Filozofické fakulty UP v Olomouci

Název práce: Próza Josefa Jedličky *Kde život náš je v půli se svou poutí* v kontextu vybraných autorových textů a doby

Vedoucí práce: Mgr. Petr Komenda Ph.D.

Počet znaků: 81 283

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 33

Klíčová slova: genius loci, koldům, destrukce paměti, bydlení, avantgarda, socialistický ideál, Josef Jedlička, Ornament, *Kde život náš je v půli se svou poutí*

Práce se zabývá interpretací novely Josefa Jedličky *Kde život náš je v půli se svou poutí* v kontextu eseje *Ornament*, vybraných dopisů autora Václavu Wildovi a v kontextu střetu socialistických ideálů, avantgardních idejí a deziluzivní reality 50. let. V práci se zaměřujeme na souvislost mezi kompozičními a tvárnými postupy novely, její fragmentárností (zejména retardace vyprávění, zdánlivě volné spájení motivů) a žánrem „svědecké výpovědi“, spolu s kritickou reflexí a dekonstrukcí socialistického ideálu a avantgardních idejí.

This bachelor thesis is about the interpretation of the novel *Midway Upon the Journey of Our Life* by Josef Jedlička in the context of his essay *Ornament* and his selected letters to the author Václav Wild, exploding the juxtaposition of socialistic ideals, avant-garde ideas and the disillusionment of the reality of the 50'. In my work I am focusing on the methods the author uses to compose and form his writings, its fragmentation (especially the fractured narrative

and seemingly loose connections of the motive) and genre testimony to critically reflect upon the deconstruction of socialist ideals and the disillusionment of the times.

Seznam použité literatury

Primární literatura

JEDLIČKA, Josef:

2019 *Kde život náš je v půli se svou poutí*. (Praha: Karolinum), 157 s.

Sekundární literatura

ASSMANN, Jan:

2015 „Kolektivní paměť a kulturní identita“, in: KRATOCHVIL, A. (ed.): *Paměť a trauma pohledem humanitních věd* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i. ve spolupráci s nakladatelstvím Filip Tomáš – Akropolis), s. 50–61

ASSMANNOVÁ, Aleida:

2018 *Prostory vzpomínání. Podoby a proměny kulturní paměti* (Praha: Karolinum), s. 147–162

ARENDTOVÁ, Hannah:

2013 *Původ totalitarismu I-III* (Praha: OIKOYMENH), 679 s.

BACHELARD, Gaston:

2009 *Poetika prostoru*. (Praha: Malvern), s. 29–59

CAMUS, Albert:

1995 *Člověk revoltující*. (Praha: Český spisovatel), 303 s.

CARUTHOVÁ, Cathy:

2015 „Trauma a historie“, in: KRATOCHVIL, A. (ed.): *Paměť a trauma pohledem humanitních věd* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i. ve spolupráci s nakladatelstvím Filip Tomáš – Akropolis), s. 123–312

ELIADE, Mircea:

2011 *Mýtus a skutečnost*. (Praha: OYKOIMENH), 157 s.

FROMM, Erich:

2014 *Mít nebo být?* (Praha: AURORA), 242 s.

GREBENÍČKOVÁ, Růžena:

2003 [1966] „Kde život náš je v půli se svou poutí“, in: PŘIBÁŇ, M. (ed.): *Z dějin českého myšlení o literatuře 3 /1958–1969/*. s. 379–383

[online] [přístup 1. 12. 2020]

<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejin/3/grebenickova.pdf>

HAMAN, Aleš:

1999 „Fikce autenticity a autentizace fikce“. In: KŘIVÁNEK, V (ed.): *Autenticita a literatura*. (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, Opava: Filosoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity, Opava: Slezské zemské muzeum)

HODROVÁ, Daniela:

2006 *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*. (Filip Tomáš – Akropolis), 416 s.

JEDLIČKA, Josef:

2006a „Ornament“, in: Jedlička, J: *Ornament (výběr z esejistické tvorby)*. (Litomyšl: Paseka), s. 5–41

2006b *Milý pane Wilde* (Praha: Torst), 253 s.

KOMENDA, Petr:

2008 „Skupina 42. Mezi imanencí a transcendencí. Sémiotika fragmentu“. In: GILK, E., NEUMANN, L. (eds.): *Omyly a objevy v umění 20. století*. [online] [přístup 2. 12. 2020] <http://ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2008/SMVII/SMVII.pdf#page=129>

KOŠNAROVÁ, Veronika:

2005 „Česká experimentální próza jako reakce na ideologizaci literatury“. [online] [přístup 4. 12. 2020]

<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2005/iai/kosnarova.pdf>

2007 „Český intelektuál druhé poloviny dvacátého století: otázky etiky života a etiky tvorby“ [online] [přístup 28. 11. 2020]

<https://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2007/SMVI/16.pdf>

KUPCOVÁ, Helena:

2004 „Autobiografie“, in: MOCNÁ, D., PETERKA, J: *Encyklopedie literárních žánrů* (Litomyšl: Paseka), s. 28–32

MACURA, Vladimír:

2008 *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. (Praha: Academia), 351 s.

MÁLEK, Petr:

2016 „Kde život náš je v půli se svou poutí. Poetika každodennosti v moderní literatuře“, in: KLIMEŠ, I., WIENDL, J. (eds.): *Kultura a totalita IV: Každodennost*. (Praha: Filosofická fakulta Univerzity Karlovy), s. 19–68

NORBERG-SCHULZ, Christian:

1994 *Genius loci: k fenomenologii architektury*. (Praha: Odeon), 218 s.

PŘIBÁŇOVÁ, Alena:

1998 „Svědectví Josefa Jedličky“. [online] [přístup 21. 11. 2020]

https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/104933/V_BohemicaLitteraria_01-1998-1_14.pdf?sequence=1

SOUKUPOVÁ, Klára:

2016 „Dante v perziánové beranici. Prvotina Josefa Jedličky mezi tradicí a experimentem“. *Tvar*. roč. XII, č. 22. s. 4.

TEIGE, Karel:

1932 *Nejmenší byt* (Praha: Václav Petr) s. 216–276

1966 [1925] „Konstruktivismus a likvidace ‚umění‘“, in: TEIGE, K.: *Svět stavby a básně: studie z dvacátých let* (Praha: Československý spisovatel), s. 129–143

1969 „Vývoj sovětské architektury“ in: TEIGE, K., KROHA, J.: *Avantgardní architektura* (Praha: Československý spisovatel), s. 7–84

1971a [1924] „Naše základna a naše cesta“, in: VLAŠÍN, Š. (ed.): *Avantgarda známá a neznámá I* (Praha: Svoboda), s. 607–618

1971b [1924] „Poetismus“, in: VLAŠÍN, Š. (ed.): *Avantgarda známá a neznámá I* (Praha: Svoboda), s. 554–561

2012a [1931] „Architektura a třídní boj“, in: TEIGE, K.: *Zápasy o smysl moderní tvorby: studie z třicátých let* (Praha: Společnost Karle Teiga), s. 26–49

2012b [1938] „Surrealismus proti proudu“, in: TEIGE, K.: *Zápasy o smysl moderní tvorby: studie z třicátých let* (Praha: Společnost Karle Teiga), s. 469–541

1994 [1930] „Moderní architektura v Československu“, in: TEIGE, K.: *Osvobození života a poezie: studie ze čtyřicátých let* (Praha: Aurora ve spolupráci s nakladatelstvím Československý spisovatel), s. 186–234

VALENA, Tomáš:

2018 *Vztahy. O vazbě k místu v architektuře*. (Praha: Zlatý řez, z.s.)

WELZER, Harald:

2015 „Co je to komunikativní paměť a z čeho se skládá“, in: KRATOCHVIL, A. (ed.): *Paměť a trauma pohledem humanitních věd* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i. ve spolupráci s nakladatelstvím Filip Tomáš – Akropolis), s. 73–89