

SÉMANTIKA NARATIVNÍHO PROSTORU

Soňa Šinclová – Tomáš Kubíček

a kol.

Olomouc

2015

Katalogizace v knize

Publikace vznikla v rámci projektu *Inovace bohemistických studií v mezinárodním kontextech*. Tento projekt je spolufinancován Evropským sociálním fondem a státním rozpočtem České republiky.

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat občanskoprávní, správněprávní, popř. trestněprávní zodpovědnost.

Recenzovali: PhDr. Jan Schneider, Ph.D.

Mgr. Martin Tomášek, Ph.D.

1. vydání

© Univerzita Palackého v Olomouci, 2015

eds. © Soňa Šinclová, Tomáš Kubíček, 2015

ISBN

2. Nepřirozený prostor fikčního světa	101
Ted Chiang: <i>Babylónská věž</i> (Jiří Vladimír Matýsek)	103
Italo Calvino: <i>Vzdálenost Luny</i> (Martina Šviráková)	108
Ursula Kroeber le Guin: <i>Kosti země</i> (Barbora Malíčková)	113
3. Hybridní prostor fikčního světa	118
Karel Čapek: <i>Šlěpěj</i> (Mirna Šolić)	121
Karel Čapek: <i>Šlěpěje</i> (Soňa Šinclová)	125
Jan Weiss: <i>Zrcadlo, které se opožďuje</i> (Barbora Malíčková)	131
Michael Ende: <i>Kolonáda Borromea Colmiho</i> (Martina Šviráková)	136
II. Ontologicky zmnožený fikční svět	121
1. Střídání ontologicky odlišných světů	143
Stephen King: <i>Zkratka paní Toddové</i> (Barbora Malíčková)	145
J. R. R. Tolkien: <i>Kovář z Velké Lesné</i> (Soňa Šinclová)	150
2. Vložený iluzorní prostor	155
Jan Balabán: <i>Emil</i> (Mirna Šolić)	157
C. S. Lewis: <i>Krajina bez výrazu</i> (Martina Šviráková)	161
Karel Hynek Mácha: <i>Pout' kerkonošská</i> (Jiří Vladimír Matýsek)	167
Summary	177
Věcný rejstřík	179

Úvod

Prostor fikčního světa je znak a znakový systém současně. Je výsledkem intencionální strategie, která koordinuje významové dění literárního textu k zamýšlenému účinku. Konstrukce prostoru je pak způsobem zavádění a připisování významu k objektům, do jejichž rámce jsou zakládány události a příběhové struktury. Budeme-li mluvit o konstrukci prostoru, budeme používat výraz charakteristika podobně, jako je tomu v případě konstrukce postav. Prostor je stejně jako postava figurou narativního textu, může být charakterizován jak přímo (vypravěčem či některou z postav) tak nepřímo (na základě implikovaného významu, k jehož dekodování je čtenář vyzván). Význam prostoru nenesou jen stabilní objekty fikčního světa, ale i vztahy mezi nimi, jejich konfigurace. Stejně jako má slavná Čechovova puška svůj určený význam při výstavbě dramatu, má i každá část prostoru a prostorové konfigurace své určení, které vede k celkovému významu literárního textu. Jinými slovy lze tedy říci, že porozumění účelu výstavby a charakteru prostoru je synonymní s porozuměním celku fikčního světa, jeho významu.

Prostor narativního textu podléhá omezením, která vyplývají z charakteru fikčního světa jako světa malého (jak o tom mluví Umberto Eco). Množství objektů, z nichž je tvořen, je konečné. Z této povahy prostoru vyplývá, že právě na tomto principu je třeba zvažovat jiné ecovské pojmy jako je dezinterpretace či hyperinterpretace. Rozhodující je v tomto smyslu interpretační pohyb, který směřuje dovnitř do textu (sleduje intencionální funkci významů – doleželovsky řečeno). Či ještě jinak: prostor fikčního světa je tvořen právě těmi zna-

ky (objekty a jejich konfiguracemi), z nichž je tvořen a které projektují sjednocující význam v rámci textu (textové organizace) jako celku. Tak jako je tomu v případě dalších narativních figur, i prostor ověřuje své potenciální významy ve vztahu k celku fikčního světa. Skutečnost, že je možné jej z narativního textu izolovat a analyzovat samostatně neznamená, že konečné ověření významu by mělo abstrahovat od sémantického komplexu narativního textu. Navzdory tomu však, jak jsme přesvědčeni, je figura prostor nositelem významu, který odkazuje k celku a implikuje ho. Poznání části tu tak vede k poznání celku.

Prostor je však současně znakem, který se dovolává zkušenosti čtenáře nejenom s podobnými doménami z oblasti; umění (piktoriální modely), ale i jeho empirické zkušenosti či jeho kulturní encyklopedie (ta samozřejmě není založena pouze na empirii). V tomto významu se aktivuje extensionální funkce znaku. Prostorový objekt či prostorová konfigurace se dovolávají významu, který je pouze naznačen či implikován v literárním textu, ale jehož „použití“ je pro porozumění podstatné. Nazýváme tento významový pohyb „vně“ mimetickou zkratkou. Tímto označením máme v úmyslu vyjádřit, že jedním z podstatných důvodů (i důsledků) této strategie je výrazná textová ekonomie. Příkladem mohou být obecně známé objekty, jako je Eiffelova věž či Karlův most. Jejich aktivitou pak dochází ke konstrukci obecného prostoru, který má charakteristické rysy francouzského města Paříže či českého města Prahy (a nikoliv naopak). Princip malého světa tu však zároveň ukazuje, že najdeme-li v textu postavu, která spěchá do bezpečí svého bytu v podkroví, konstruujeme mentální obraz prostoru, v němž k tomuto pohybu dochází, ale pouze jako mlha-

vý, neurčitý prostor, který není možné (a z povahy fikčního světa ani nikdy nebude možné) dále specifikovat. A současně, jak už Umberto Eco ve svých *Šesti procházkách literárními lesy* doložil, rozporovat reálný prostor skutečného města (v Ecově případě Paříže) s prostorem stejnojmenného města nějakého fikčního textu (v němž probíhají pařížskými ulicemi tři mušketýři) je nesmyslné, neboť fikční světy mají právo budovat své vlastní mapy a podřizovat si prostor své vlastní potřebě. Což ale neznamená, že tento rozpor nemůže být interpretačně významný (srovnej například obraz města v Arbesových romanech a téhož města v Nerudových *Povídkách malostranských* – ačkoliv oba typy textů vznikají přibližně ve stejné době a oba nabízejí rozsáhlé deskriptivní pasáže věnované městu, které má v textu shodný název *Praha*, jsou tyto dvě reprezentace absolutně odlišné a v mnoha momentech důsledně protikladné).

Funkce prostoru v narativním textu je tedy mnohočetná. I o tom bude následující studie. Ta si přitom vymezuje svoji oblast pozornosti směrem na rovinu příběhu (uvažujeme-li narativní text jako pásmo příběhu a pásmo vyprávění). Použijeme-li rozčlenění oblastí narativního textu, jak jej navrhuje Gérard Genette (a jak je obecně přijímán v moderní naratologii), půjde nám o oblast *histoire*. Je však třeba doplnit, co už bylo předesláno a co vyplývá ze znakové povahy prostoru: Budeme-li se pohybovat na rovině *histoire*, znamená to současně, že náš myšlenkový pohyb bude vycházet z oné třetí genetovské domény, z domény *narration*. Tedy z oné domény, kterou Genette nazývá dění vyprávění, na niž se narativní významy dožadují současně kooperační spolupráce, tedy oné figurativní aktivity, díky níž text předpokládá, že (jak opět říká Ge-

nette), naše schopnost transfigurace je s to zohlednit všechny významy. Tato komplexní sémantická operace je samozřejmě dostupná pouze ideálnímu či modelovému čtenáři a konkrétní čtenář na ní může jen částečným způsobem participovat. I z toho důvodu jsou analýzy, které nabídneme v druhé části textu, nutně dílčí (a to nikoliv jen proto, že se zabývají jedinečnou figurou narativního textu) navzdory tomu, že míří k celku významového pole fikčního světa.

Publikace, kterou čtenáři předkládáme, vznikla jako výsledek studentského projektu, v jehož rámci jsme se pokusili nejenom rozplést různé návrhy, které literární teorie do této oblasti přináší, abychom zjistili, že tato aktivita není produktivní, ale především pokračovat v té cestě, která se nám ukázala jako nejvíce systematická, neintuitivní a nezatížená ideologickými předsudky – tedy v cestě sémiotiky. Publikace přináší návrh komplexní sémantiky prostoru jako způsobu charakterizace objektů fikčního světa a konfigurace vztahů mezi nimi. Jde o návrh, který by měl být dále diskutován.

První část nabídne základní pojmy, typologii a charakteristiku – tedy analytické nástroje, s nimiž budeme dále pracovat při aplikačních analýzách vybraných textů. Metodologickým a teoretickým východiskem se pro nás stala klasická naratologie a sémantika fikčních světů. Z Doleželova rozčlenění ontologického statutu fikční světů také vychází naše základní typologické rozčlenění. K analýze prostoru (v druhé části této publikace) přistupujeme ve dvou krocích: nejprve zvažujeme v typologické části ontologickou podstatu prostoru, následně na ni navazujeme jeho charakteristikou. Řazení analýz je podřízeno typologii, která je postupně prezentována před příslušnými oddíly. V rámci typologie nejprve rozlišujeme fikční svě-

ty prezentující ontologicky jednotný prostor, následně zvažujeme možné propojení ontologicky odlišných prostorů. Vedení tímto kritériem stanovujeme pět základních ontologických variant prostoru, které mají důsledek pro celek fikčního světa. Ontologicky jednotný svět se může prezentovat jako svět možný či nemožný, na základě tohoto rozlišení uvažujeme prostor přirozený, nepřirozený a hybridní (jako jejich prolnutí). Dochází-li ke střídání (nikoliv k propojení) těchto prostorů, vzniká ontologicky zmnožený prostor fikčního světa. V těchto případech zvažujeme kvalitu jednotlivých světů a na jejím základě dále rozlišujeme střídající se a vložené iluzorní fikční světy. Texty, které byly vybrány pro příkladové analýzy, byly voleny tak, aby ilustrovaly různé typy prostoru či různé funkce těchto figur v narativním textu. Protože bylo třeba respektovat ekonomiku našich analýz (i jejich přehlednost), rozhodli jsme se opřít se materiálově o drobný prozaický žánr. Předpokladem je, že charakter povídky velí ke koncentrovanější práci s narativními figurami a i rejstřík funkcí je omezený, neboť není možné jej rozvinout na románové ploše. Domníváme se však, že navzdory tomu je možné navržený instrumentář použít i pro analýzu komplexnějších narativní děl – novel či románů.

Konečně ještě jedno upozornění: Analýzy, které nabízíme ke čtení, se v maximálně možné míře zabývají pouze kategorií prostoru – jeho charakteristikou a funkcí. Přesto však, abychom ulehčili našemu čtenáři orientaci, nabízíme vždy i velmi kusou synopsi příběhu, respektive tam, kde to cítíme jako potřebné, osvětlujeme vztah prostoru k dalším figurám narativního textu.

Teoretická část

Vyprávěný prostor

Prostor je jedním ze základních naratologických pojmů a je vedle pojmu událost a pojmu postava součástí pásma příběhu. Spolu s nimi je tedy konstitutivní podmínkou příběhu. Postava (kterou ale můžeme synonymizovat s událostí¹) jako konatel fikčního světa realizuje své jednání či myšlení v nějaké situaci, která má nutně (ať už explicitní či implicitní) prostorový charakter. Prostor v příběhu může být různou měrou konkretizován – od abstraktního prostoru, který je jen sumou několika deiktických šifterů², až po detailně zaplněné prostory realistických vyprávění.

Budeme-li používat pojem **prostor** jako sjednocující pojem pro určitou oblast fikčního světa, je třeba od tohoto pojmu odlišit ještě další dva pojmy. Pro přehlednost je zapojíme do definice pojmu prostoru a následně je budeme definovat samostatně.

Prostor je soubor objektů vyprávěného světa, které vytvářejí *prostředí*, jímž se postava pohybuje nebo ve vztahu k němuž koná. Současně je prostor souborem vztahů mezi těmito elementy, způsob jejich vzájemné *konfigurace* a *struktura* (poziční, směrové, objemové či rozsahové). Součástí prostoru jsou nejenom izolované či do podoby *prostorové mapy* zapojené objekty, ale i symbolické významy, které nesou *místa*. Prostor je pak jak kombinací primárních významů prostorových objektů (antropologický význam), tak současně jejich kulturních významů (institucionální významy).

¹ Upamatováváme zde na Barthesův výrok *co jiného je postava než ilustrace události*.

² Jak o nich mluví Roman Jakobson.

Je-li prostor pojmem syntetizujícím, je třeba nyní odlišit dva dílčí pojmy, které se na jeho konstituci podílejí.

Prostředí je pojem, jímž do textové komunikace významu vstupuje extensionální funkce. Konfigurace objektů v textu vytváří komplexy, které se dožadují čtenářovy zkušenosti s podobným typem konfigurací. Takovým typem konfigurace může být například maloměsto, periférie (jako je tomu v případě povídky *Evelina* Jamese Joyce), nádraží (Vyskočil), zámek, továrna, panelák, jídelna, auto, ... V takovém případě může text využívat mimetickou zkratku, s jejíž pomocí čtenář konstruuje rozumění vztahům mezi objekty a doplňuje mentální mapu prostoru.

Místo je pojem, který je složitě kulturně konotován. Jeho sémantickým základem je kulturně kódované sdělení, které nevyplývá ani z antropologického rozumění prostorovým vztahům, ani jednoduše z empirické zkušenosti s prostorovými konfiguracemi. K pochopení sdělení, které nese místo, je třeba mít k dispozici specifickou podobu slovníku, který může být různou měrou závislý na příslušnosti původce textu a recipienta textu k určité sociální, kulturní, vzdělanostní či například národní skupině. Reprezentací místa tak může být například rajská zahrada či babylonská věž (Chiang), hranice, koldům, ale třeba i chaloupka (jako topos české realistické prózy konce 19. století), prostor ratibořického údolí v *Babičce* (což je nejenom prostor figuralizující idylu, ale současně jeden ze symbolicky nejvíce zatížených prostorů české národní identity) nebo znovu maloměsto – tentokrát ovšem konotované v souvislosti s jeho významem pro českou kulturu a s jeho pozicí v české literatuře.

Některé objekty tak mohou vzhledem k textovému kontextu využívat jak prostý význam prostorové reprezentace,

tak mohou integrovat symbolický význam. Například lípa jako národní strom, Slavín, Golgota. I v takovém případě se při rekonstrukci sdělení musíme spoléhat na obsah naší složitěji kulturně založené encyklopedie.

Základním způsobem realizace prostoru v literárním textu je popis. Je-li v textu konstruováno prostředí, jedná se tedy o pasáže nedějové, v nichž se zavádějí jednotlivé objekty a místa do mapy prostoru, která je následně čtenářem uvědomována jako reprezentace na ose vzdáleností a směrů (horizontální i vertikální). Popis může být buď subjektivní (ve vztahu k některé z postav příběhu či k vypravěči), nebo objektivizovaný (bez příznaku hodnocení; synonymem takového popisu je věcnost). Objekty, z nichž je prostor tvořen, mohou mít podobu obecných pojmů (věž, dveře, stůl, útes), toponym (Řím, Dunaj, Paříž, Amerika), vlastních jmen (Habřiny, Sviňary, Pot'ouchy, Konečná – viz Vyskočil). Vztahy mezi objekty pak vytvářejí deiktické výrazy (tady, tam, vpravo, vlevo, nahore, dole) či výrazy jako prošel, proběhl, přeskočil, vstoupil (ty odkazují k subjektu, ale současně mají schopnost konstruovat vzdálenosti či hranice), míry typu kilometr, světelný rok, dlouhý, krátký, dále výrazy, které konstruují prostorové objekty (plochý, kulatý, trojúhelníkový, pyramida), popřípadě výrazy, které využívají naši zkušenost s podobnými typy objektů našeho aktuálního světa (na půdě synagogy [viz Meged], na úpatí Sněžky [viz Máchal]).

Zobrazení prostoru je v literárním textu vždy selektivní³ (v tom smyslu, že zobrazení nikdy nemůže být kompletní

³ Selektce může být dvojího typu: První typ doložme v případě, kdy vyprávění využívá mimetickou zkratku, stačí pak výběr jediné prostorové reprezentace pro konstrukci rozsáhlého kulturního prostoru (například výraz *Španělské schody* má schopnost vytvořit imaginární prostor Říma). Druhý typ

a i mimetická iluze skutečnosti nutně zůstává jen iluzí a sebe-detailnější popis musí respektovat charakter fikčního světa jako malého světa; viz Eco), proto může být součástí rekonstrukce sdělení nejenom to, co je zobrazeno, ale i to, co zůstalo jako důsledek selekce označeno jako nevybrané. Této abstraktní tezi lze lépe porozumět, upamatujeme-li se například na charakter prostoru Malé Strany, jak jej konstruuje v „realistické“ metodě Jan Neruda, který však důsledně popírá, že by se na Malé Straně nacházely paláce či vznešená sídla aristokracie (dokonce nejsou zmíněny ani Hradčany) – tedy typické objekty Malé Strany (jak nám říká naše empirická zkušenost). Podobně ale uvážíme-li například texty, v nichž je zobrazení prostoru svěřeno postavě dítěte, z jehož perspektivy se nejenom význam (a tedy hodnotová hierarchie) objektů proměňuje, ale i „prosté“ zobrazení musí respektovat antropologické konstanty a kognitivní rámce dětského vidění (například výrok „obilí se rozevřelo“ konstruuje dětskou perspektivu, z níž je prostor zobrazován).

Skutečnost, že popisné pasáže jsou charakterizovány jako nedějové, neznamená, že by se nepodílely na vytváření emocionálního vztahu recipienta k textu, ale právě naopak. Často je právě prostorová reprezentace zdrojem či koproducentem textového napětí (viz E. A. Poe: *Zánik domu Usherů*) či harmonie (opět upamatujme na ratibořické údolí). Prostorová reprezentace je jedním ze základních způsobů konstrukce sdílených piktorálních modelů, které spojují umělecké směry (zobrazení romantického, realistického, surrealistického pro-

je typem směřující nikoliv do oblasti extense výrazu (jako v případě předchozí), ale jeho intense. Ten můžeme doložit na příkladu *Zániku domu Usherů*, kde pro zobrazení prostoru jsou vybírány důsledně pouze ty objekty, které vytvářejí tísnivou atmosféru hororovému příběhu.

storu) či žánry (cestopis, idyla), ale i kultury (křesťanské zobrazování prostoru blízkého východu, mapy Země se středem v Jeruzalému popřípadě integrující tušený Ráj, či například mapa Kosmase Indicopleustése v cestopise *Křesťanská topografie* (kol. 550 n. l.), v níž má Země – jako důsledek kombinace biblické deskripce a empirie – podobu velkého kvádru, nad nímž se klene nebeská bář).

Charakteristika prostoru

Prostor je tedy jednou ze základních naratologických kategorií, a pozornost literární teorie (respektive „předteoretického“⁴ uvažování o literárním díle) k sobě poutá již od antiky, většinou však bývá uvažován či analyzován jako součást komplexu literárního textu a až do okamžiku nástupu sémiotických teorií dominuje jeho analýza jako mimetické reprezentace skutečnosti resp. je pozornost věnována jeho symbolické či psychologicky motivované výstavbě. Zvýšená pozornost jako samostatné kategorii je k němu směřována zejména až od druhé poloviny minulého století.

Ponecháme-li stranou pojmání prostoru jako kategorie podpůrné,⁵ kdy pouze slouží pro definování jiného pojmu, bývá prostor v teoretických přístupech vymezován na základě

⁴ Protože se literární teorie vylupuje z obecné filologie jako samostatná disciplína až na přelomu devatenáctého a dvacátého století, označuje přístupy, které předcházejí tomuto emancipačnímu procesu jako předteoretické, ačkoliv jsme si vědomi, že toto označení není zcela šťastné.

⁵ Pojetí prostoru jako podpůrné kategorie nalezneme například v přístupu V. J. Proppa. Ve středu jeho zájmu stojí vybrané funkce, které jsou vykonávány postavami ve specifické roli; prostor je zastoupen jako součást funkce, není však věnována pozornost jeho charakteru.

funkčních opozit. Příkladem takového přístupu může být strukturalisticky motivovaný přístup Jurije Lotmana (1970), který prostor charakterizuje na základě opozitních vlastností (např. levý – pravý, vysoký – nízký či otevřený – uzavřený), jiný typ rozlišení prostoru, tentokrát v rámci kategorií příběhu a vyprávění, poskytl teorii Seymour Chatman (1978) a zmiňme třeba ještě jeho vymezení za pomoci prostorové deixe a kognitivních rámců (Herman 2001) či jako mentální konceptualizace a psychického okolí postav (Ryanová 2009).

Vedle sémioticky orientovaných přístupů hrají důležitou roli při analýze prostoru i teorie mimetické, fenomenologické, ale i různě ideově zakotvené (genderové, postkoloniální, marxistické přístupy ke zkoumání zobrazení prostoru atp.). Velmi vlivný a dominantní směr takového uvažování reprezentuje ještě i v současnosti například Gaston Bachelard (1957) či u nás se tímto směrem vydala Daniela Hodrová (poetiky místa). Zdá se však, že každý z těchto přístupů nabízí pojetí, které je nějakým způsobem významově předjednáno – jednoduše řečeno, v textu se hledají projevy dopředu aretováných významů. Budeme-li pak vycházet z mereologické teze, že ve funkčním uspořádání textu část implikuje celek, a analýza části tak nabízí pochopení celku, zřetelně vidíme, že pro takovou analýzu v případě prostoru nemáme dostatečně vyba-vený instrumentář.

Možnost pojímat prostor jako komplexní kategorii se nám nabízí při kombinaci několika základních postupů, které prostor v narativu konstituují. Oproti výše zmíněným přístupům budeme zkoumat prostor prostřednictvím naratologických kategorií a jejich funkcí v narativním textu, a to s vědomím, že prostor nikdy nestojí v narativu samostatně, ale je vždy doplněn dalšími kategoriemi/figurami. Přesto považů-

jeme prostor za natolik jedinečnou složku narativního textu, že je možné k ní přistupovat samostatně se specifickými analytickými nástroji, dokonce že si právě takovýto přístup její komplexní analýza vyžaduje.

1. Prostor

Jeden z možných způsobů vymezení prostoru literárního textu nabízí Jurij Lotman v monografii *Struktura uměleckého textu* (1970), kde označuje „prostorové vztahy jako jeden z prostředků chápání skutečnosti.“ (s. 251) Lotman nejprve poukazuje na opozitní dvojice (např. prostor vysoký – nízký, blízký – vzdálený, otevřený – zavřený či ohraničený – neohraňovaný), které mu následně slouží jako základ pro výstavbu prostoru s kulturním příznakem.⁶ Při našem základním rozlišení budeme nyní následovat tuto lotmanovskou (a vlastně strukturalistickou) tradici binárních opozic, ale zatímco Lotman základní konstitutivní rysy dále nestrukturuje (nestanovuje princip, vůči němuž by bylo možné je dále zpřesnit či zjemnit), my se právě o toto pokusíme.

1.1 Horizontální hranice prostoru

Ohraničenost prostoru je jednou ze základních kvalit prostoru. Pouhé Lotmanovo rozlišení na prostor uzavřený a otevřený se však ukazuje jako nedostatečné. K otázce po existenci hranice v prostoru je třeba ještě přidat otázku po charakteru této hranice.

⁶ Základní prvky výstavby prostoru jsou s odkazem na různé modely světa doplněné příznaky (např. prostor hodnotný – nehodnotný, dobrý – zlý, vlastní – cizí, smrtelný – nesmrtelný atd.).

A. Prostor uzavřený

Uzavřený prostor vyžaduje hranici a podobně jako je tomu v našem reálném světě, kde je náš pohyb omezován různými typy hranic, i fikční světy staví hranice, které mají různé charakteristiky a různé účely. Hranice je ale určena nejenom k tomu, aby vytvářela předěly v prostorovém uspořádání příběhu, ale její funkce je vždy modelována i ve vztahu k ději a tedy k postavě.

Hranice je ve skutečnosti velmi široký pojem, což je rovněž dáno množstvím úkolů, které v textu může plnit, jejím základním principem však je, že v příběhu dochází k vytvoření překážky, která tematizuje rozdělení či rozčlenění prostoru. Hranice uzavřeného prostoru může mít dvě základní podoby, a to ve vztahu ke své *zřetelnosti*. Můžeme pak rozlišit **hranici „pevnou“** (s variantami prostupná a neprostupná) a **hranici „rozvolněnou“**.

Pevná hranice je zřetelná a jednoznačně odlišuje dílčí prostory. Příkladem uzavřeného prostoru s pevnou hranicí bude v následující analytické části textu půda v povídce *Šabat* Aharona Megeda. Hlavní postava povídky se pokouší proniknout na uzamčenou půdu nad synagogou a poznat její tajemství. Hranice (zámek, dveře) je v povídce překročena a charakter uzavřeného prostoru se proměňuje (z prostoru neznámého se stává prostor známý, postava se do tohoto prostoru ukryje, a prostor tak získá charakter soukromý a bezpečný, opětovně prolomení hranice ostatními postavami promění opět charakter prostoru). Jiný případ představuje hranice, která je zřetelně vymezená, ale není ve vyprávění překonána. V povídce *Dům* Edgara Dutky je hlavní hrdina uvězněn v domě, o němž neví, jestli je jeho vlastním, či nikoliv. Možnost vyjít ven a přesvěd-

čít se mu však není dopřána, jeho pohyb je ohraničen zdmi domu. Zůstává nejistota ze zdánlivě známého prostoru.

Prostupnou hranici můžeme také doložit v řadě podob a tedy v řadě funkcí. Například v povídce *Cestuje do města D.* Ladislava Klímy, překročí postava tematizovanou hranici nebezpečného lesa, v povídce *Hlídač* pak jiná postava hledá bezpečí za hranicemi strážného domku a naopak nebezpečí je v téže povídce umístěno na tematizovanou hranici ústí černého tunelu. Specifickou variantu představují hranice, které neumožňují projít, ale je jimi možné například nahlížet do jiných prostorů. Typickým je například okno (ale na podobném principu fungují i křišťálové koule). Tyto **vizuálně propustné** hranice mohou pak umožňovat například funkci svědectví, kdy postava přihlíží dějům, na nichž ale nemusí (či nemůže) v daném okamžiku participovat či být jimi bezprostředně ohrožena. Kupříkladu postavy v povídce *Díváci* Ireny Douskové sledují dění na ulici skrze okno ve třetím patře domu, což jim umožňuje být v samém ohnisku krvavých dějů francouzské revoluce a přesto si zachovat bezpečný odstup od událostí. Dívá-li se jiná postava, Evelina z Joycovy stejnojmenné povídky, z okna, má i tento pohled, a tedy tato hranice, své funkční opodstatnění, opět však jiného typu. V tomto případě konstruuje kontext pojmu domov a sociální statut jeho obyvatel i osamocující oddělení.

Ne u všech hranic však můžeme stanovit, kde přesně leží. I tento charakter je významný pro vlastnosti fikčního světa. Pro tyto typy hranice budeme používat označení **rozvolněná hranice**. Zatímco cílem pevné hranice je prostor či prostory zřetelně oddělit, rozvolněnou hranicí vzniká přechodové pásmo (prostor země nikoho – jako v případě povídky *Stařec u mostu* Ernesta Hemingwaye; prostor, v němž se kombinují

vlastnosti dvou či více prostorů – jako je tomu v povídce Italo Calvina; nebo prostor, zpochybňující realnost vjemu z důvodu posunuté perspektivy – jako je tomu v případě podivuhodné kolonády v povídce Michaela Endeho).

Hranice mezi dílčími prostory fikčního světa, které jsme ve vybraných podobách nastínili, nejsou spojené pouze s motivovaným překonáním vzdálenosti z bodu A do bodu B. Například Čapek ve své povídce vytváří obraz konce městečka, prostoru, který přechází v prostor otevřený, z něhož pak vede do nekonečného prostoru řetízek náhle ukončených stop. Není pak bez významu, že takto tematizovanou hranici v případě první varianty námětu (*Šlépěj*) nenajdeme. Charakter prostoru tak výrazným způsobem posouvá smysl, a tedy interpretaci příběhu. Podobně může hranice znamenat nejenom předěl mezi různými prostory, ale i ukončení (ohraničenost) prostoru.

B. Prostor otevřený

Jako otevřený je třeba vnímat takový typ prostoru, kdy se tato vlastnost stává součástí jeho významu. I v tomto případě tedy musí být neexistence hranice tematizována, v opačném případě by její analýza postrádala smysl a byla by zcela proti logice povahy fikčního světa (jako nutně neúplného, a tedy ecovsky řečeno malého).

Otevřený prostor bez hranic je opět funkčně provázán s postavou. Putování člověka otevřenou krajinou je výchozí situací Čapkovy povídky *Šlépěj*:

„Pokojně, nekonečně padal sníh na zmrzlý kraj. Se sněhem vždycky padá ticho, myslil si Boura, ukrytý v nějaké boudě, a bylo mu zároveň slavnostně i tesk-

no, neboť se cítil osamělý v širé krajině. Země před jeho očima se zjednodušovala, sjednotila a rozšířila, srovnána v bílých vlnách a nerozrytá zmatenými stopami života.“ (s. 11)

Pocity osamělosti, které v postavě vyvolává otevřený prostor bez svědectví o lidské přítomnosti, jsou kombinovány s harmonií, která je však rozbita narušením tohoto prostoru nevysvětlitelnou stopou, jež vyvolá potřebu přemýšlení o hranicích (o jistotě hraničních bodů zmenšujících nekonečný prostor: „Kdož ví, třeba předchozí kroky jsou u Pardubic a Kolína a následující u Rakovníka.“; s. 15).

Jako doplnění kategorie otevřeného prostoru můžeme chápat i takové typy, které kombinují vlastnosti otevřeného a uzavřeného prostoru. Mluvíme pak o **otevřeném prostoru s částečnou hranicí**. Například v již uvedené povídce Ladislava Klímy *Cestuje do města D.*, v níž vypravěč přechází z otevřeného prostoru do prostoru lesa, v jiném případě mohou tuto hranici představovat například venkovská humna, kdy postava nechává za zády uzavřený a tematizovaně malý svět venkovské společnosti a vstupuje do prostoru otevřené krajiny, které jej láká k odchodu. Specifickou variací je labyrint, prostor s jasně vytyčenými hranicemi, který je však nekonečný (opět tento význam či tuto kvalitu využívá Klímova zmíněná povídka). Podobnou konfrontaci dvou prostorů (uzavřeného a otevřeného) najdeme například v povídce *Evelina*, v níž je konfrontován prostor periferie, uzavřený stereotypní zástavbou a evokující bezútěšnou stereotypnost života hlavní postavy, s prostorem oceánu a Ameriky – vytvářející význam jiného života, nesevřeného do opakující se každodennosti.

Místo hranice však může být tematizován i střed, například v povídce Jana Balabána *Emil* se tímto středem, kolem něhož se vyprávění rozvíjí a jehož centrální pozici tematizuje i vypravěč, stává lampa stoprocentního alkoholu, která pak přechází ve snu postavy do podoby majáku. O takovém typu prostoru bychom pak měli uvažovat jako o centrovaném, tedy zaměřeném ke středu. Tento význam například využije C. S. Lewis (*Krajina bez výrazů*), když konstruuje fantaskní prostor imaginace, jehož zdroj je umístěn v jeho středu, k němuž je třeba dojít. Toto putování ke středu tak postupně konstruuje prostor, a je tedy i kompozičním principem pointace.

1.2 Množství (dílčích) prostorů

Další důležité kritérium pro analýzu prostorového uspořádání fikčního světa vychází rovněž z existence hranic. Ve fikčním světě pak můžeme mluvit o více dílčích prostorech, které tvoří následně prostorový celek fikčního světa.⁷ I tyto dílčí prostory mohou být složeny z více prostorových částí a hierarchie mezi nimi má rovněž důležitou roli v sé-mantice celku fikčního světa.

A. Jeden prostor

Světy s jediným prostorem jsou nejméně častými způsoby prostorových reprezentací. Předpokladem pro konstrukci fikčního světa o jediném prostoru je výsadní postavení tohoto prostoru (ve významu uzavřené scény, resp. dějové koncentrace), které je pro příběh natolik zásadní, že je byt' implicitní doplnění dalších dílčích prostorů pro narativ irelevantní. V povídce *Ště-*

⁷ Následně proto, že v případě narativu je možná pouze sukcesivní výstavba prostorového celku.

pěj zaměřuje Karel Čapek svou pozornost na jediný (otevřený) prostor: neohrazená zasněžená krajina rezonuje svou rozlehlostí a zdánlivou nekonečností v postavě a motivuje úvahy o životě, o jeho nesmírnosti. Jiným způsobem je jediný prostor vystavěn v povídce Jana Weisse. Několikapodlažní podzemní sál v povídce *Zrcadlo, které se opožďuje* je prezentován jako uzavřený prostor dokonalé symetrie, v němž však není možné nalézt úkryt – což je opět využito pro kompoziční katastrofu, kdy zrcadlo nemilosrdně odhalí všechny účastníky podivného karnevalového reje.

B. Více prostorů

Ve vzorku povídek, které jsme podrobili analýze (viz dále) se ukázalo, že nejzákladnější prostorovou konfigurací fikčního světa jsou dva typy dílčích prostorů, většinou založené na odlišných významových principech a tedy vlastnostech. To odpovídá charakteru drobného prozaického žánru, který jsme zvolili. Rozsah povídek pak ukazuje, že s jeho nárůstem dochází (zpravidla) i k zvyšování počtu prostorů – což je dáno událostním charakterem narativu: událost má svoji „scénu“ a množství událostí generuje množství scén, ty se většinou neodehrávají v jediném prostoru, i když i to je možné (jednota místa).

Tradiční uspořádání dílčích prostorů může být lineární nebo soustředné. Soustředné uspořádání převažuje u těch povídek, v nichž stojí ve středu fikčního světa prostor (místo), k němuž postava směřuje. Příkladem mohou být povídky *Šabat* Aharona Megeda či *Kolonáda Borromea Colmiho* od Michaela Endeho.⁸ Tyto povídky staví do centra fikčního světa prostor,

⁸ Ve velkém románovém prostoru můžeme tuto konfiguraci doložit napří-

se kterým se touží hlavní postava obeznámit, či k němuž směřuje, prostor, který vyvolává její zájem. Zatímco však Megedova půda nad synagogou je zároveň součástí dalšího uzavřeného prostoru (ten reprezentuje židovský kibuc), v Endeho povídce je využit spíše význam neuzavřeného prostoru, z něhož cestující přichází do Říma, směřuje k jeho středu, jenž pro něj tvoří tajemná kolonáda.

Lineární uspořádání dílčích prostorů naopak staví cíle postavy mimo uzavřený prostor, který musí postava překonat, jak je tomu například v povídce Ladislava Klímy *Cestuje do města D.*⁹ Dílčí prostory fikčního světa se v takovém případě střídají a motivují (jejich existence je tedy funkčně podmíněna) děj.

V neposlední řadě může být řazení dílčích prostorů fikčního světa podřízeno jeho ontologickému charakteru. Zatímco v přirozeném prostoru fikčního světa se řazení prostorů zakládá na logických možnostech, ve světech s prostorem hybridním a nepřirozeným nemusí být tyto limity respektovány. Fikční svět Teda Chianga v povídce *Babylónská věž* propojuje nebeskou klenbu se zemským povrchem a vytváří tak svět podobný pečetnímu válečku¹⁰ (nekonečně se opakující).

Ve všech těchto případech mluvíme o více prostorech bez závislosti na tom, zda jde o jiné typy fikčních světů (světů s ontologicky odlišným prostorem). Kombinovány totiž mohou být jak prostory, které se podřizují stejné fikčně světové

klad v podobě Tolkienovy Hory osudu, k níž je směřována nejenom pozornost všech postav, ale nakonec i veškeré dějové linky.

⁹ Už titul přitom signalizuje bod, k němuž se cestovatel ubírá, a vlastně i kompoziční princip vyprávění.

¹⁰ Pečetní váleček je jeden z motivů tohoto vyprávění.

logice (přirozené či nepřirozené světy), tak prostory, které mají odlišné principy fungování (hybridní světy).

1.3 Proměnlivost prostoru

Další vlastností prostoru, která určuje funkční kvalitu a význam celku fikčního světa, je proměnlivost prostoru. Ve vztahu k tomuto rysu pak můžeme rozeznat dva typy prostoru – prostor **bez proměny** a prostor **proměněný**. Opět se tato charakteristika prostoru stává cílem analýzy pouze tehdy, je-li tento akt proměny textem tematizován.

A. Prostor neproměnný

Nedojde-li k fyzické proměně prostoru, budeme tento typ realizace označovat jako prostor **neproměnný**. Zásadním kritériem při posuzování proměnlivosti prostoru je jeho de-subjektivizace: v této části charakteristiky nesledujeme, zda se v narativu mění vztah subjektu k prostoru (pak by se proměnila pouze jeho kvalita ve vztahu k postavě, ale ostatní postavy by jej nutně musely vnímat jako neproměnný. Šlo by tedy o změnu kvality vnímání a nikoliv kvality prostoru), ale zajímá nás, zda došlo k faktické proměně prostoru (která pak ovlivňuje jednání postav).

B. Prostor proměněný

Fyzická proměna prostoru může v narativu nabývat různé podoby. K proměně prostoru přitom může dojít od změn na rovině dílčích částí prostoru až po změnu jeho ontologie.

Proměňuje-li se v narativu pouhá část prostoru, jedná se především o ty komponenty, které stojí ve středu „zájmu“ po celé jeho trvání. *Šlépěje* Karla Čapka poukazují ve svém zá-

věru na možné vyřešení bezvýchoďné situace, která jinak neu-
možňuje postavám rozřešení případu:

„Pan Rybka se ještě jednou ohlédl po těch šlépějích,
jež vedly do neznáma. Ale tam, kde byla poslední
šlépěj, byly teď dva důkladné otisky služebních bot
strážníka Mimry; a odtud pokračovaly ty široké šlápo-
ty pravidelnou a jasnou řádkou dál.“ (s. 164-165)

Přešlapáním tajemných šlépějí dochází k proměně části
sledovaného prostoru, přičemž však zůstává ontologie prostoru
fikčního světa zachována.¹¹ Na opačném pólu změny prostoru
stojí takový zásah do prostoru, který je schopen vynutit
si změnu ontologie prostoru. Příkladem natolik zásadního
zásahu je zničení zrcadla, které se opožděje, ve stejnojmenné
povídce Jana Weisse. Kompletní destrukce předmětu (který je
reflektován jako část prostoru, která zapřičiňuje jeho hybridní
ontologickou povahu) vede v závěru povídky k proměně pro-
storu v prostor ontologicky přirozený.

Změny prostoru bývají častěji spojené s proměnami
jeho větších celků. Prostor přitom může procházet částečnou
nebo úplnou proměnou. Úplnou proměnu můžeme doložit
například v povídce *Přijdou vlahé deště* Raye Bradburyho, kde
proměna je současně finálním zničením plně automatizovaného
domu.

V narativech, které nezachycují ontologicky přiroze-
ný prostor fikčního světa, může docházet k větší míře pro-
měn prostoru. Lze předpokládat, že proměnlivost prostoru je
určována i žánrovými normami – s takovým charakterem pro-

¹¹ Přešlapáním šlépějí se pouze vyřeší vztah subjektu k nim, fakticky zůstá-
vají v prostoru přítomné i poté, co na ně naváží šlépěje strážníka.

storu se jistě budeme více setkávat ve světech fantasy, sci-fi či pohádek.

1.4 Stratifikace prostoru

V první části jsme sledovali možné rozdělení prostoru horizontální hranicí. V případě **stratifikace prostoru** je aktivován význam vertikálního rozvrstvení prostoru. Jedním ze základních prostředků se stává deixe, ale i různé prostorové objekty, které mohou vystavět různé vertikální vrstvy (věže, stromy, kostely, výrazy jako sublunární či superlunární, v povídce Teda Chianga *Babylónská věž* jsou to například planety, oblaka, patra atd.). Tradiční deixi doložíme například v povídce *Hlídač*, kde vypravěč nejenom sestupuje do průrvy v zemi, ale ještě před tím volá na hlavní postavu ostentativní: *Haló, tam dole!*

2. Subjektivizace prostoru

Funkční kvalitu a hodnotové ukotvení prostoru ve vztahu k celku fikčního světa ovlivňuje i míra a charakter jeho subjektivizace. Subjektivizace prostoru může vycházet ze světa postav (homodiegetické vyprávění), ale jejím zdrojem může být i heterodiegetický vypravěč.

2.1 Množství subjektů

Pro určení povahy subjektivizace prostoru je důležité nejprve rozpoznat, z kolika perspektiv je prostor vnímán. Rozhodnutí o množství perspektiv – a tedy o množství subjektivních vztahů k vyprávěnému – je výsledkem záměru, a má tedy sémantickou povahu. Podobně je tomu i v případě zprostředkování příběhu pomocí heterodiegetického či homodiegetického vy-

pravěče, kde sehrává roli způsob a míra subjektivizace. Významné je v této souvislosti i **zaplňování prostoru** (v jehož rámci se důležitou otázkou rovněž stává, zda je prostor zaplňován explicitně či implicitně – za pomoci mimetické zkratky, v náznaku, v rámci žánrových schémat – horor, dobrodružné vyprávění, popřípadě jako výsledek inklinace textu k některému z literárních směrů – impresionismus, surrealismus. Prostor jako sdílený piktorální model pak nese podstatné části těchto určení či záměrů).

Pro následující analýzy (které obsahuje aplikační část této publikace) je typická situace reprezentace prostoru jediným subjektem (to je dáno opět rozsahem drobného prozaického žánru). Specifickou situací se může stát kombinace vyprávěcí techniky heterodiegetického vypravěče s vnitřní fokalizací (jde o situaci reflektora). V takovém případě však rovněž mluvíme o jediném subjektu (jako v případě povídky *Evelina* Jamese Joyce). O dvou subjektech by bylo možné uvažovat jen tehdy, kdyby bylo možné doložit v plánu vypravěče (heterodiegetické figury) hodnotící výrazy, které by se podílely na subjektivizaci prostoru a nebylo by možné je ztotožnit s perspektivou postavy. K desubjektivizaci prostoru může dojít, jestliže zobrazení prostoru postrádá příznak hodnotícího vnímatele. Tradičně mluvíme o objektivním vyprávění, v němž vypravěč maximálně ustupuje z vyprávění. V takovém případě nemůžeme pojem subjektu aktivovat a styl vyprávění je charakteristický věcností (v našem případě se jedná o povídku Raye Bradburyho *Přijdou vlahé deště*). Desubjektivizace vyprávění je jedním z výrazných funkčních stylů nejenom v modernistickém vyprávění a i z tohoto důvodu je nutno jej zde označit. Ve většině případů však dochází k subjektivizaci prostoro-

vých reprezentací – a to už proto, že ve vyprávění se většinou pohybují postavy, které ke svému okolí (a tedy i k prostoru) obvykle zaujímají nějaký vztah (což právě neodpovídá situaci Bradburyho povídky, v níž se ocitáme ve světě po jaderné katastrofě a subjekt – a s ním i hodnocení děje – tu absentuje).

S otázkou subjektivizace je spojeno nejenom rozlišení množství perspektiv a jejich angažování na rovině příběhu či na rovině vyprávění, ale současně i další aspekty určující kvalitu vnímání. Například volba dětské perspektivy vytvoří jiný způsob vnímání prostoru, než volba perspektivy dospělého případě staré osoby. Figura cizince rovněž určí rámce a strukturu zobrazení, které budou odlišné od jiných, právě tak jako i stereotypy genderových reprezentací ovlivní způsob konstrukce prostoru. V případě našich analýz uvidíme, že volba vypravěče je i v tomto smyslu klíčová.

Budeme-li mluvit o vnímání prostoru více postavami, pak nikoliv automaticky v těch případech, kdy v narativu promlouvá více než jedna postava, ale pouze tehdy, kdy je tato narativní strategie zřetelně aktivována ve prospěch zdvojení vztahu k prostoru či ve způsobu jeho konstrukce. Význam této narativní strategie pak uvidíme například v povídce *Hlídač* Charlese Dickense nebo *Štěpěje* Karla Čapka. Rozdílný pohled na prostor je v druhém případě způsobem vedení dialogu o hodnotovém uspořádání světa a významu tajemství v něm, v prvním pak principiálně podobným způsobem výstavby sémantického kontrastu mezi racionálním a emocionálním způsobem vnímání skutečnosti.

2.2 Reflexe prostoru subjektem

V tomto případě se budeme zabývat vzájemnou působností prostoru a subjektu, která se bude odrážet ve vnímání a hodnocení prostoru subjektem.

A) Vztah subjektu k prostoru

Základní kontrastní dvojici této kategorie tvoří **prostor známý** a **neznámý**. Ty se liší podle toho, jestli s nimi má mluvčí již předchozí zkušenost či nikoliv. Jako doplnění této kategorie lze uvažovat o prostoru cizím. V takovém případě jde o odlišný postoj, nežli tomu je v případě prostoru neznámého.¹²

Známary prostor je prostorem, v němž se subjekt pohybuje bezpečně, s obeznámeností jeho uspořádání. I tato základní kvalita se však může proměnit, důsledkem je však proměna prostoru ze známého v neznámý či cizí (a odpovídajícím způsobem z bezpečného v nebezpečný – viz dále in Působnost prostoru). S proměnou vnímání známého prostoru pracuje například v povídce *Krajina bez výrazu* C. S. Lewis. Zde dochází k tomu, že detaily, které v úvodní deskripci profesorské pracovníky absentovaly, se objevují teprve na závěr a zvyšují reálnost a obyčejnost prostoru vyprávění. Zde jde o jakousi variaci proměny známého v ještě známější – což má pro postavu uklidňující a konejšivý význam. Podobně je hra s kvalitou známý – neznámý použita v povídce Edgara Dutky, v níž je postava konfrontována s prostorem, který je nejprve vnímán jako neznámý, posléze rozpoznán jako známý a následně vyjednáván vnímatelem jako cizí, neboť jeho ztotožnění s významem vlastní by znamenalo větší stupeň ohrožení.

¹² Prostor se stává cizím při komparaci s prostorem známým (ve smyslu domov/cizina – tedy jako dvou odlišných kulturních systémů, v němž ten, z něhož postava přichází, má v tomto vztahu *a priori* kladnou povahu).

Známý prostor tedy můžeme dále specifikovat podle vztahu, jaký k němu subjekt má. Prvním typem je **prostor osobní**, ke kterému má subjekt vytvořený pozitivní vztah. Tento typ prostoru může být realizován jako **prostor soukromý** a **veřejný**. Přidanou hodnotou, která určuje **prostor soukromý**, je pocit bezpečí. Typickou reprezentací je domov.¹³ **Prostor veřejný** na rozdíl od prostoru soukromého není spojen s pocitem bezpečí, jedná se ve své podstatě o ty části prostoru, které jsou postavě důvěrně známé, jsou však přístupné i dalším postavám, k nimž ovšem vnímající subjekt nemá žádný osobní vztah. Příkladem veřejného prostoru jsou např. kostel, náměstí, náves, nádraží, ulice atp. J. R. R. Tolkien konstruuje v povídce *Kovář z Velké Lesné* vesnici, která sestává téměř výlučně z veřejných staveb.

V opozici k prostoru osobnímu stojí **prostor neosobní**. I zde přitom může být tato základní kvalita variována charakteristikou soukromý a veřejný. Soukromý prostor bytu, který však je charakteristický neosobním zaplněním anonymizujícími předměty, je častou kulisou příběhů o lidech, kteří si nedokáží vytvořit domov či kteří se pokoušejí i ze soukromého prostoru vypudit svědectví o sobě samém, respektive (jako tomu bývá v distopických vyprávěních) jejichž soukromí je unifikováno ve prospěch vizuální či emocionální kontroly Velkým Bratrem (Orwell) či Dobroditelem (Zamjatin). V druhém jmenovaném případě pak má důležitou roli charakter *soukromých bytů*, které jsou budovány ze skla, a tedy se stávají součástí *veřejného prostoru*, umožňují však v předem ohlášenou dobu a na základě předběžného schválení stáhnou záclony pro *intimní*

¹³ Součástí prostoru soukromého může být i **prostor intimní**. Intimní je prostor kvalitativně posunující vztah subjektu k poli absorbující tajemství.

setkání dvou lidí. Zamjatin zde zřetelně využívá jak potvrzujícího významu kvalit prostorových reprezentací (intimní, soukromý, veřejný), tak je současně zcizuje či neguje. V našem případě můžeme doložit odosobnění soukromého prostoru v případě povídky *Hlídač* a strážného domku, který hlavní postava obývá.

B) Působnost prostoru na subjekt

Jestliže předchozí část byla založena na vztahu subjektu k prostoru, v této části dochází k obrácení tohoto poměru. I prostor může v tomto vztahu hrát aktivní roli (může se do jisté míry subjektivizovat (oživlý les) a určovat vývoj událostí příběhu, respektive jeho kvality mohou subjekt natolik ovlivnit, že dochází k proměně postavy – nikoliv jejího pouhého vnímání). Zdá se, že základní rozlišení se v tomto případě děje na ose **bezpečný – nebezpečný**. Přičemž ve středu této škály stojí vlastnost **neutrální**.

Je-li prostor bezpečný prostorem s pozitivními konotacemi, je nebezpečný prostor prostorem s konotacemi negativními (projevujícími se jako strach, úzkost, obava). Možné námitce, že v případě této kategorie je nadbytečné uvažovat o prostoru neutrálním (tedy o netematizovaném vztahu) lze předejít poukazem na realizaci této kvalitativní charakteristiky prostoru v případě analyzované povídky Charlese Dickense *Hlídač*. Zde je prostor kolem strážného domku vnímán z pozice vypravěče jako nebezpečný, hlídač, který jej však obývá, jej svým jednáním (rutina) i svým ustrojením (racionalita), svojí charakteristikou v přímé řeči (věcnost) či skutečností, že nijak necítí potřebu jej jakkoliv poznamenat svojí přítomností (všechny předměty, které jej obklopují, jsou funkčně určeny k obsluze stanice) označuje jako neutrální prostor.

Použité prameny a literatura

Prameny

BALABÁN, Jan

2004 „Emil“, in týž: *Možná že odchážíme* (Brno: Host), s. 9–13

BRADBURY, Ray

1950 „There Will Come Soft Rains“, *Collier's*, č. 18, s. 34

CALVINO, Italo

1968 „Vzdálenost Luny“, in týž: *Kosmické grotesky* (Praha: Československý spisovatel), s. 7–21

ČAPEK, Karel

1939 „Šlépěje“, in týž: *Povídky z jedné kapsy* (Praha: Fr. Borový), s. 154–165

1981 „Šlépěj“, in týž: *Boží muka. Trapné povídky* (Praha: Československý spisovatel), s. 11–16

ČEP, Jan

1991 *Dvojí domov* (Praha: Vyšehrad)

DICKENS, Charles

1968 „Hlídač“, in Stamberger, Walter (ed.): *Fantastické povídky* (Praha: Svoboda), s. 97–111

DOUSKOVÁ, Irena

2004 „Diváci“, in táž: *Čím se liší tato noc* (Brno: Petrov), s. 38–46

DUTKA, Edgar

2007 „Dům“, in týž: *Stažení z kůže ze tmy vycházíme* (Praha: TORST), s. 54–71

ENDE, Michael

1994 „Kolonáda Borromea Colmiho“, in týž: *Vězení svobody* (Praha: Arcadia), s. 54–60

HEMINGWAY, Ernest

1974 „Stařec u mostu“, in týž: *Povídky* (Praha: Odeon),
s. 76–78

CHIANG, Ted

2011 „Babylonská věž“, in týž: *Příběhy vašeho života* (Praha: Plus), s. 9–33

JOYCE, James

2012 „Evelina“, in týž: *Dublňané* (Praha: Argo), s. 29–33

KING, Stephen

2007 „Zkratka paní Toddové“, in týž: *Mlha* (Praha: Beta),
s. 194–219

KLÍMA, Ladislav

1999 „Cestuje do města D.“, in Slavík, Ivan (ed.): *Příběhy temnot v české literatuře XIX. a XX. století* (Brno: Host),
s. 213–222

LEWIS, C. S.

1998 „Krajina bez výrazu“, in Haining, Peter (ed.): *Čaroplavci* (Praha: Talpress), s. 100–109

MÁCHA, Karel Hynek

1906 „Pout' krkonošská“, in týž: *Romány a povídky* (Praha: Jan Leichter), s. 88–99

MEGED, Aharon

2006 „Šabat“, in Levin, Hanoach (ed.): *Plus mínus. Antologie izraelských povídek* (Praha: Argo), s. 53–62

NERUDA, Jan

1954 *Povídky malostranské* (Praha: Mladá fronta)

NĚMCOVÁ, Božena

1931 *Babička* (Praha: Šolc a Šimáček)

ORWELL, George

2000 *1984* (Praha: Levné knihy KMa)

POE, Edgar Allan

2002 „Zánik domu Usherů“, in týž: *Jáma a kyvadlo* (Praha: Levné knihy KMa), s. 184–212

TOLKIEN, J. R. R.

2008 „Kovář z Velké Lesné“, in týž: *List pro Nimrala a jiné povídky* (Praha: Argo), s. 109–128

2012 *Pán prstenů* (Praha: Argo)

VYSKOČIL, Ivan

1963 „Habřiny aneb Vítězství držadla“, in týž: *Vždyť přece létat je tak snadné* (Praha: Mladá fronta), s. 18–21

WEISS, Jan

1979 „Zrcadlo, které se opožďuje“, in týž: *Bláznivý regiment* (Praha: Československý spisovatel), s. 99–115

ZAMJATIN, Jevgenij Ivanovič

1990 *My* (Praha: Odeon)

Literatura

BACHELARD, Gaston

2009 *Poetika prostoru* (Praha: Malvern)

2010 *Poetika snění* (Praha: Malvern)

BARTHES, Roland

2002 „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“, in Kyloušek, Petr (ed.): *Znak, struktura, vyprávění. Výbor prací francouzského strukturalismu* (Brno: Host), s. 9–43

DOLEŽEL, Lubomír

2003 *Heterocosmica* (Praha: Karolinum)

ECO, Umberto

1997 *Šest procházek literárními lesy. Přednášky na Harvardově univerzitě* (Olomouc: Votobia)

2004 *Meze interpretace* (Praha: Karolinum)

- GENETTE, Gérard
2007 *Discours du récit* (Paris: Éditions du Seuil)
- HERMAN, David
2005 *Přirozený jazyk vyprávění* (Brno–Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR)
- HODROVÁ, Daniela
1997 *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie* (Jinočany: H&H)
- CHATMAN, Seymour
2008 *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu* (Brno: Host)
- JAKOBSON, Roman
1960 „Closing Statement. Linguistics and Poetics“, in Sebeok, Thomas A. (ed.): *Style in Language* (Cambridge: MIT Press), s. 350–377
- LOTMAN, Jurij
1990 *Štruktúra umeleckého textu* (Bratislava: Tatran)
- PROPP, Vladimir Jakovlevič
2008 *Morfologie pohádky* (Jinočany: H&H)
- RYAN, Marie–Laure
2010 „Narativní prostor“, *Aluze*, č. 3, s. 38–46

Analytická část

I. Ontologicky jednotný fikční svět

1. Přirozený prostor fikčního světa

Nejobvyklejší podobou prostoru fikčního světa je prostor přirozený. Podstata tohoto prostoru spočívá ve shodě s pravidly aktuálního světa, jedná se tedy o svět *možný*.¹⁴ V přirozeném prostoru platí přírodní zákony aktuálního světa, oporou je tomuto prostoru kulturní encyklopedie, která napomáhá formou mimetické zkratky orientaci ve fikčním světě.

¹⁴ Pod pojmem „možný svět“ rozumíme kulturní konstrukt, jenž představuje svět alternativní ke světu aktuálnímu.

Aharon Meged: *Šabat*

Povídka *Šabat*¹⁵ izraelského spisovatele Aharona Megeda vyšla v českém překladu v *Antologii izraelských povídek Plus minus*. Povídka byla autory výběru převzata ze svazku *Aseret hadibrot, 10 sipurim jisra'elium bnej z'namenu*, vydaného roku 1994 v Tel Avivu.

Povídka *Šabat* je příběhem o porušení pravidel a o tajemství, o střetu dětského světa se světem dospělých. Dějištěm příběhu je uzavřená, izolovaná židovská vesnice ležící v poušti¹⁶. Protagonistou je chlapec, který hledá příležitost k vytržení z nudy a tuto příležitost mu poskytne prostor půdy nad synagogou. O šabatovém odpoledni se rozhodne proniknout za zamčené dveře půdy a prozkoumat její tajemství. Na půdu se zdárně dostává, užívá si chvíli klidu, záhy je ale ve své skrýši odhalen a zahrán domů skupinou dětí.

Události jsou zprostředkovány heterodiegetickým vypravěčem využívajícím perspektivu dětské postavy. Perspektivizace vyprávěného světa pracuje s dětskou představivostí, hodnocením je vystaven vědomostně a zkušenostně limitovaný svět. Události současně na symbolické rovině aktivují význam přechodu z dětství do dospělosti.

Prostředí, ve kterém žije hlavní hrdina, je líčeno velmi podrobně a postupně je popsán známý svět postavy jako ce-

¹⁵ Meged, Aharon: „Šabat“, in Levin, Hanoach: *Plus minus. Antologie izraelských povídek*. Praha: Argo, 2006, s. 53–62.

¹⁶ Prostředí židovské obce ležící v oblasti Blízkého východu je spojeno s náboženskými a kulturními konotacemi, čehož se v povídce také využívá. Už název povídky konotuje židovské tradice a rituály. S šabatem se pojí také přísné zákazy, např. zákaz vaření, manipulace s ohněm a elektřinou, koupání, cestování. I to je v povídce významově využito.

lek, s jeho obyvateli a stereotypy. Vstup do vyprávění zavádí situaci, v níž je zdůrazněna nehybnost a nečinnost:

„Nad dlouhou písčitou ulicí **viselo žhnoucí ticho**. Otec i matka zaspávali šabatové odpoledne ve **vyhřáté boudě**. Na druhé straně, uvnitř **příkrčeného** žlutého **domku** obehnaného vysokými palisandry, spali pan Feldman a jeho dva dospělí synové. Zahlédl jsem je skrz zelené sloupky terasy [...] **Všech deset domů** lemuujících po celé délce písčitou ulici osady bylo ponořeno do **hlubokého spánku**. Ozývalo se jen **bzučení much** poletujících na dvorku nad ostrůvky uschlého hnoje.“ (s. 53)

Takto líčený svět je prost tajemství, vše je zde přehledné a přehlédnutelné, známé a odhalené, nic nezůstává skryto:

„Podél proutěného plotu byl **asi loket široký pruh** jemného a chladného písku. **Pes od Rusů vylezl z boudy** a začal štěkat, ale **hned mě poznal** a zmlkl. Jeho majitelé podřimovali na ledabyly **ustlaných postelích ve své chatrči**. **Na dvorku se popelily červené slepice** a máváním křídel vířily prach. V **holubníku dřímali holubi** s hlavou zabořenou do peří. Mezi sloupky visely korále cibulí a červených paprik. **Lilky** vysázené v rádcích překrývaly širokými vroubkovanými listy čerstvě zalitou trávu. Pak přede mnou zazářily velké bachraté **dýně** s tlustou stopkou, oranžové a zlaté se blyštěly na slunci. Z vyschlých a vydlabaných dýní, ve kterých to při poklepu zadunělo, si staří ruští manželé vyráběli nádobí. [...] Následovalo **pole řezavě ostré miličky**, jejíž klásky s hebkými

fousky zůstávaly po jednom trhnutí mezi ukazovákem a palcem.“ (s. 54)

Funkce prostoru spočívá jednoznačně v zobrazení malého, důvěrně známého a všedního světa. V takto vytvořeném světě se uzavřená půda stává zdrojem tajemství, a tedy kontrastním prostorem. Chlapcova posedlost půdou je motivována zdánlivě banální otázkou, na kterou chlapec nedostává uspokojivou odpověď:

„**Co je tam na půdě?** Zeptal jsem se otce. **Vůbec nic. Je prázdná,** odvětil a obrátil se ke mně zády. Jsou tam jen myši, smála se maminka. Už jsem dál nenaléhal. Věděl jsem, že přede mnou **něco skrývají,** tak jako přede mnou **tajili, že nevěří v Boha.** Když maminka chtěla o šabatu rozdělat oheň, pošeptala cosi otci, a ten mě vyvedl na dvorek, abych nic neviděl. Předstíral jsem, že nechápu, ale stále jsem na to myslel. Za boudou jsem se rozplakal, protože mi bylo jasné, že je stihne trest. Stokrát za den jsem zvedal oči k **půdě zahalené tajemstvím.**“ (s. 55)

Vysvětlení rodičů chlapec nepřijímá, potřeba ověřit jejich tvrzení vyrůstá z nedůvěry panující v jeho vztahu rodičům. Když mu tají, „že nevěří v Boha“ (s. 55), co dalšího ještě tají? Půda chlapce trvale přitahuje a podněcuje jeho fantazii. Představuje si ji jako tajemný a sakrální prostor, kterým stoupají modlitby, je prostorem spojení s nebesy.¹⁷

¹⁷ V židovské kultuře je zvykem pochovávat vyřazené modlitební knížky do země, ovšem v pouštních oblastech probíhá pohřeb opačně. Jsou ukládány do bezpečí půdních prostor. Není rovněž pravidlem, aby tyto prostory byly přímo v synagogách, protože neexistuje žádný restriktivní požadavek na

„Větší písmena vylétla na půdu v havraní podobě a drobná písmenka zase jako vrabčáci. Najednou všichni vstali, všude kolem mě se náhle tyčily obrovité nohy a kývaly se jako stromy v lese. Stražil jsem uši a pokoušel se zachytit, co se děje nahoře **nad neprostopupným dřevěným stropem**. Někdy jsem slyšel škrábání, jako by po dřevě někdo neúnavně přejížděl nehty, jindy to znělo jako vrkání holubů v holubníku nebo slabé praskání, jaké vydávají rozvrzaná prkna. Kdepak myšl! **Půda** před mýma očima **rozevírala svůj černý chřtán**, v němž se ukrývalo moře modlitebních knížek ve zvětšelych svazečcích.“ (s. 56)

Pro realizaci plánu proniknout na půdu si chlapec zvolil šabatové odpoledne, kdy všichni obyvatelé obce odpočívají ve svých domovech, schovávající se zároveň před úmorným vedrem a prudkým sluncem. Nikým nerušen ani pozorován se nejdříve vydal za vesnici vykopat pod palmou uschovaný *poklad* – pečlivě uložené nástroje. Vybavil se kleštěmi, dlátem a kladivem (což potvrzuje dlouhodobou přípravu, promyšlenost a nespontánnost akce) a zamířil k synagoze. Tiše, aby nevyrušil rodiče, vynesl zpoza jejich domu (v textu označovaného jako bouda) odhozený, ztrouchnivělý žebřík. S jeho pomocí vystoupá na půdu, kde si může „prohlédnout celý svět“ (s. 58), který se současně potvrzuje jako prostor uzavřený, ostře ohraničený a zcela přehledný:

architektonickou podobu synagog, ty mohou, ale také nemusí obsahovat půdní prostory.

„Ulici utopenou v písku, osamělé domy **ponořené** do ticha v chabém poledním stínu, vyschlé brázdy s půdou popraskanou suchem. Vybledlá políčka melounů a dýní, hustý eukalyptový háj s kobercem, který zašustí při každickém kroku, bachratý vodojem na kopci, zelené oázy sadů **utopených v údolí**. Úhor a pole miličky, turecké zákopy. Byl jsem **vysoko jako holubník** na rušném dvorku Rusů. Mohli jsme spolu rozmlouvat na dálku **jako dvě věže**.“ (s. 58)

Dosažení půdy, tento přechod postavy ze známého do neznámého prostoru, je spojen s až náboženským vytržením:

„Seděl jsem na patách s rukama na knihách. Jestli takhle vydržím až do večera, uvidím, jak **modlitby stoupají sem nahoru**. Uslyším jasný a silný hlas: **Požehnáň buď**, Bože, na věky věků, pak hlasy umlknou a synagogu náhle naplní tiché šumění větví venku. Tíše se **zachumlám do sladkých tajemství** jako do peřiny, jak to dělám v noci, aby každý zvuk, který se ozve zvenčí, v sobě skrývá dobrodružný příběh. Nikdo mě nebude rušit. Dokonalý klid **beze špetky strachu**.“ (s. 60)

Chlapec nachází v půdě místo poskytující úkryt, samotu a únik od důvěrně přehledného světa. Až doposud byl svět zobrazen jako nudný, prosluněný všespalujícím sluncem a se vzduchem prosyceným všudypřítomných prachem. Půda nad synagogou nabývá vzápětí vícero funkcí – stává se místem s tajemstvím, místem zahánějícím nudu, úkrytem před spalujícím horkem poskytujícím vzácný stín, únikem před světem venku:

„Může to být moje **tajná skrýš**. Až bláznivý pasák krav s rudými tvářemi otevře ústa plná žlutých zubů, zavrčí a vystřelí po mě chvějícím se jazykem jako chameleon, vyšplhám na půdu jako kočka a **zavřu za sebou dvířka**. Nebo až nechá pupkatý, vrásčitý Arab ležet osla ve stínu, nikým nespátrěn mě zatáhne za boudu a bude mi ukazovat své pohlaví. Až se za mnou požene kramář Weinberg s holí. Až mi krásná Cipora, která má podpaždí zarostlá tmavými chloupky hustými jako les, naznačí prstem, abych šel blíž, a já nebudu vědět proč. Až maminka omdlí a já si budu myslet, že je mrtvá. Až modrooký koželuh vyrazí z háje za dýňovým políčkem.“ (s. 60)

V jinak horizontálním a plochém světě, jsou půdní výšiny prostorem, ze kterého lze obhlédnout „*celý svět*“ a získat tak přehled i skrýš před případnými nebezpečnostmi. Půda nyní přestává být prostorem neznámým, ale nakrátko se stává prostorem soukromým, ne-li dokonce intimním. Chlapcovo snění a pocit intimity jsou ale přerušeny zásahem z vnějšího světa. Z půdy jako prostoru bezpečného se stává prostor nebezpečný, v okamžiku, kdy je chlapec přistižen, kdy zaslechne dětské hlasy a uvědomí si nebezpečí odhalení spolu s důsledkem svého provinění¹⁸. Rozhodne se opustit skrýš, která se proměnila v past:

¹⁸Židé neznají pojem svatokrádež, nezavádějí žádné zákazy týkající se posvátných prostor. Neexistuje tak riziko znesvěcení, je kladen důraz pouze na záměr, se kterým jedinec do náboženských prostor vstupuje, pokud jsou jeho záměry mírumilovné, nedá se v žádném případě uvažovat o znesvěcení. Půda není povinnou součástí synagogy, proto nemůže být chápána jako prostor posvátný nebo zakázaný. Je zvykem, že si dané náboženské komunity zavádějí různé individuální zákazy a omezení, pro což ovšem v *Šabatu*

„Číhal jsem jako **myš v díře**. Je to **past. Roztopená pec**. Drobné nožky pobíhaly sem a tam a mé srdce s nimi tlouklo o závod. Objeví žebřík. A rozbitý zámek. Zavolají mého otce. **Budu souzen**. Zatoužím utéct a ukrýt se na půdě, abych se nemusel zodpovídat.“ (s. 61)

Chlapec je odhalen, „odpolední sen se rozplynul jako pára nad hrncem“ (s. 61). Výkřiky *ho zasypaly jako kamenná smršť* a žebříkem cloumalo osm dětí, dokud nebyl provinilec shozen do písku. Zahnali ho a zatlačili do rodičovského domu – „naší boudy“ – a pomyslné kamenování bylo dovršeno vržením skutečného kamenu proti okenici.

„Ve vyhřáté boudě panovalo polední přítmí, protkané **nitkami zlatavého prachu**. Stál jsem **uvězněn mezi nimi**, hlavu nepokrytou, záda sežehnutá, a kousal jsem se do rtu. V očích mě **pálily slzy**. V boudě nebyly žádné stíny. **Půda zůstala otevřena dokořán** a všechna **tajemství z ní uprchla** mezi písečné duny.“ (s. 62)

Povídka je tak zakončena scénou, v níž je chlapec uvězněn za imaginárními mřížemi ze slunečních paprsků. Slunce, sluneční svit je tak potvrzen jako další prostorová složka povídky. Světlo bývá obvykle považováno za kladnou veličinu. V *Šabat*u slunce a světlo figurují jako jevy, před nimiž je třeba se skrývat. Chvilí, kdy slunce pronikne do místa

nemáme textové důkazy. Překročení zákazu v povídce se tak netýká náboženské oblasti jako spíše rodičovskému zákazu, případně obecního zvyku.

s tajemstvím, je tak současně možné vnímat jako symbolický přechod z dětství do dospělosti, ze světa s tajemstvími do světa tajemství prostého.

Prostorovým i významovým jádrem povídky je půda nad synagogou. Přestože došlo k výrazné proměně ve vnímání půdních prostor postavou (z prostoru s tajemstvím v prostor bez tajemství), samotná půda zůstává neproměněna. Prostor je spojen s výrazně subjektivním vnímáním postavy – tajemný prostor ztrácí intimní příznak. Prostor/y povídky se vyznačují uzavřeností a ostrými hranicemi. Význam prostoru půdy nad synagogou spočívá rovněž v jeho iniciační funkci – přechodu od dětského k dospělému vnímání světa.

Ladislav Klíma: *Cestuje do města D.*

Povídka Ladislava Klímy *Cestuje do města D.*¹⁹ vyšla jako součást posmrtně vydané knihy *Slavná Nemesis* (1932). Řada povídek má podobný tematicko–motivický charakter, vyskytuje se v nich popis znepokojivé, kouzelné krajiny budící hrůzu a pocity zmatenosti. S touto krajinou je mnohdy spojena tajemná, až nadpřirozená postava (přízrak), se zlými úmysly (*Slavná Nemesis, Jak bude po smrti, V létě 1902, V zasněném údolí, Cestuje do města D.*).

Příběh je retrospektivním vyprávěním homodiegetického vypravěče, které zachycuje události části jeho cesty do města D. Příběh začíná v dopoledních hodinách v neznámé vesnici na kraji rozlehlého lesa. Cestovatel, neznaje cestu, žádá v hostinci o radu; té se mu dostává spolu s varováním před zablouděním. Hrdina však odmítne průvodce a vyprovázen hostinského slovním popisem cesty, vyráží skrz les. Jeho výchozím emocionálním stavem je reflektovaná pohoda a sebejistota, ty však mizí po překročení hranice lesa a postupně se u něj stupňují pocity úzkosti a ohrožení. Po hodinách bloudění v horšícím se počasí a ubývajícím světle volá o pomoc. Na volání zareaguje záhadný muž, který se nabídne vyvést jej z lesa. Vypravěč pocíťuje z neznámého hrůzu a nedůvěřuje mu, ale následuje ho. Po nějaké době neznámý cestovatele opouští, ale před tím mu ukáže cestu, která podle jeho slov vede z lesa. Ve skutečnosti však míří do bažin. Jen díky vyzvání zvonů z blízké vesnici unikne hrdina smrti a dostane se

¹⁹ Klíma, Ladislav: „Cestuje do města D.“, in Slavík, Ivan (ed.): *Příběhy temnot v české literatuře XIX. a XX. století*. Brno: Host, 1999, s. 213–222.

do bezpečí hostince. Zde se dozvídá, že narazil buď na *lesního ducha* či *d'ábla samotného*, který *se mstí za to, že byl vyrušen ze svého křidu*. Příběh je zasazen do reálného, ontologicky jednotného přirozeného světa, jehož realističnost je posilována uváděním počátečních písmen místních jmen: „Cestuje do města D. dorazil jsem do vesnice M.“ (s. 213) Tedy zatajení celého jména místa ukazuje na motivaci nenechat je poznat čtenáři. Jde o autentifikační moment zesilující efekt reálného. Motivů cesty se přizpůsobuje kompozice událostí a jejich časová posloupnost:

„Bylo deset hodin. Několik bělostných obláček svítilo z nebe a činilo jednotvárnou azurovou poušť veselější. – V nejradostnější bujně náladě spěchal jsem k lesu – na nějž nikdy nezapomenu–. Octl jsem se u první borovice a v témž okamžiku skoro rázem přestalo slunce svítit. Slabý, nepříjemný pocit zachvátil mne ještě dřív, než mne napadlo: Hle! Právě když vstupuješ do tohoto lesa, zatmělo se slunce, dnes poprvé... Bylo mně trapně, pokušení les raději obejít se mne zmocnilo... Ale zastyděv se ponořil jsem do **zeleného pološera**. Slunce hned zas vysvitlo, a veselá nálada se vrátila.“ (s. 214)

V ukázce je patrné využití kontrastních významů prostorových reprezentací: proti azurovému nebi s několika obláčky se staví setmění, které přichází s hranicí lesa s a cestovatelovým ponořením se do *zeleného pološera* – hranice je propustná, její překročení se neděje náhle, cestovatel se zanořuje do lesa povolna. Už v úvodu vyprávění byl využit barevný kontrast: „Z neposkrvněné oblohy **zářilo vesele slunce** a oblažovalo snivou, dojemnou záři nivy i **černý, ohromný les**.“

(s. 213) V následující části se tato funkce světla a tmy ještě posiluje:

„Obláčky na nebi stávaly se stále čtenějšími a většími, **azur** mezi nimi **šedl** stále víc – až konečně slila se oblaka v jednotvárnou **šed'**, z níž však zářil po mé pravé ruce **rozmazaný kotouč** sluneční“...“ Šedivá nebeská **zed' houstla**, že ani paprsky všemocného slunečního oka nemohly jí proniknout. Ztratil jsem i směr.“ (s. 214)

Pocity ohrožení se dále stupňují a vycházejí opět z charakteru prostoru:

„A **nebe temnělo** stále víc, tmavé koruny jako oživené příšery šuměly a zmítaly se stále silněji, **vzduch ochladl** a zima zalomcovala mými údy.“ (s. 215)

Působení prostoru na subjekt prochází vývojem: z prostoru neutrálního (vesnice M./V.²⁰), přes prostor znejistěný (les), prostor ohrožující (bažina) až po závěrečný prostor bezpečí (vesnice s hostincem).

V příběhu je využit konvenční topos lesa – jako kouzelný, čarovný a zároveň nebezpečný prostor, obvykle obývaný nadpřirozenými bytostmi. Les je základním prostorem povídky, je nepravidelně rozlehlý (přímou cestou je to do města D. tři a půl hodiny pěšky, ovšem když pocestný ztratí směr a zamíří na sever, bude v něm bloudit deset hodin). Město D.

²⁰ V úvodu povídky je výchozí vesnice označena iniciálou M., ovšem v závěru povídky je zmíněna jako V.

samo je pak jen zmíněno, ve vyprávění mu není věnováno více pozornosti, je pouze bodem, do něhož cestovatel vyrazil.

Varování hostinského před cestou lesem bez průvodce se týká nepřehlednosti lesních cest a stezek s množstvím křižovatek a rozcestí. Když hrdina odmítne průvodce, hostinský mu alespoň popíše cestu, když se však poutník zamyslí, ukolébán tichem a chůzí, ztratí se a les se mění v labyrint. Charakteristické je pro vznik tohoto významu množství křižovatek, neustálé rozvětňování cest i stezek a pohyb poutníka, který probíhá nejprve směrem dopředu a zpět, poté opisuje kruh, posléze v úsilí o systematickosti a racionalizaci pohybu volí hrdina možnost odbočit na každé křižovatce vlevo, aby nakonec rezignovaně zvolil cestu přímo:

„Půjdu za svým nosem [...], vykročil jsem prudce vpřed, odhodlán jít přes hory a doly, potoky, nejhustší houštiny...“ (s. 216)

Když ani toto řešení nepřinese úspěch, odhodlá se hrdina zavolat o pomoc. Na jeho volání odpoví *dutý, silný hlas*.

„Podivno! Místo abych se byl zaradoval, pocítil jsem leknutí. Bylo to konečně přirozeno: uslyšíme-li po dlouhém tichu v hloubi lesa pojednou silný hlas, ulekneme se vždy – jak možno pozorovat v čítárnách, když úředník hlásí, že je čas opustit místnost! Což teprve v hloubi lesa! Ale uleknutí mé bylo nezvykle silné, podivné, skoro strašidelné... Kolena až pode mnou klesala.“ (s. 216–217)

Vypravěčova úzkost se stupňuje a opět zde hraje důležitou roli prostorová charakteristika, která nadále pracuje

s motivy světla a tmy: „Slunce chýlilo se k západu, světlý pruh zhasl, déšť ustal, byli jsme v pustém lese, soumrak rostl.“ (s. 219)

Na základě pokynů neznámého průvodce se hrdina dostává až na pokraj bažiny, ze které ho před smrtí zachránil zvon z nedaleké vesnice, díky nim na poslední chvíli změnil směr:

„Po utrpení hodiny trvajícím, strašném, nevysvětlitelném – tichý, posvátný, něžný hlásek zval mne k spáse, kynul mně vlídně k sobě – vznešeně zaléтал ve smutnou temnotu hrozného lesa... A zřetelně jsem postřehl, že zní z levé strany – i soudil jsem, že sotva čtvrt hodiny odtud vyvírá stříbrný ten zdroj...“ (s. 220)

Povídka se odehrává v ontologicky jednotném – přirozeném – fikčním světě. Prostorové charakteristiky korespondují s emocemi mluvčího a spoluvytvářejí atmosféru příběhu. Důležité je budování prostorové mapy jako labyrintu a pohybu postavy znejišťující význam směru vpřed a zpět. Poutník na konci vyprávění nevychází na druhé straně lesa, ale na té (ovšem v jiném místě) z jaké do lesa vstoupil. Významově jsou využita i místa, která ohraničují cestu – poutník jde z bezpečí jedné hospody do bezpečí druhé hospody. Fantazijní charakter prózy je dán postavou tajemného muže, který je v závěru označen jako lesní duch, prostor má důležitou roli pro vznik hororové atmosféry a odráží nejen vnitřní pocity postavy, ale současně má i funkci ve vztahu k žánrovému určení vyprávění.

Irena Dousková: *Diváci*

Povídka *Diváci*²¹ od Ireny Douskové je součástí sbírky *Čím se liší tato noc* (2004), která variuje téma centra a periferie, velké historie a všednodenního života. V prostředí revoluční Francie sledujeme manželský pár Marjánu a Françoise, kteří, skryti za oknem svého pokoje, pozorují a komentují revoluční události na ulici a přilehlém náměstí, kde probíhají i popravy.

Základním narativním postupem je dialog ústřední dvojice postav,²² který je doplněn čtveřicí komentářů vedených z pozice heterodiegetického vypravěče. Funkce poznámek spočívá vedle určení času příběhu také v potvrzení správnosti výroků/vnímání postav: „**A skutečně.** Ulicí [...] rozletěl se vítr a jako zběsilý roztácel shora běloskvoucí vločky a zdola zvedl všechen prach a kal” (s. 40) či „**A opravdu.** Z protržených mračen vytekla řeka čisté, chladné vody [...]“ (s. 41) Čas příběhu popisuje události, které se staly v průběhu jednoho ročního cyklu. Čtyři komentáře časově implikují zimu (běloskvoucí vločky), jaro (protržená mračna a bláto pod nohama davu), léto (pálící slunce vysušující kaluže) a podzim (hřmění a blýskání podzimních plískanic). Tyto poznámky rovněž metaforicky usouvztažňují prostor a revoluční události: první prostorový komentář, pojednávající o větru, který zběsile roztočil a svrhl bílé vločky a vyzvedl prach a kal, odkazuje na

²¹ Dousková, Irena: „Diváci“, in *Čím se liší tato noc*. Brno: Petrkov, 2004, s. 38–46.

²² Z důvodů dialogičnosti textu je zásadní užití deiktických slov (implicitně doprovázených gesty) k referenci mezi prostory, které jsou oddělené vizuálně propustnou hranicí: např. „Marjáno, pocem, něco se tam děje. Pojď honem, pojď se podívat!“ „Kde se co děje?“ „No na ulici přece. Voni se perou, koukni. Ale jak!“ (s. 38)

nepokoje v ulicích Paříže tematizované v úvodní části povídky. Stejná strategie výstavby textu je využita i ve zbývajících poznámkách. Na této rovině narativu propojují pasáže heterodiegetického vyprávěče události a prostor, proměny společenského ovzduší revoluční Paříže²³ přitom korespondují s charakterem ročních období.

Hranice ústředního prostoru povídky jsou dané prostorem jediného bytu, do něhož doléhají události vnějšího světa. Kontrast mezi velkým (dějinným) prostorem a jeho ozvěnou v malém světě je umocněn rolí dvojice ústředních postav – diváků (ta je avizována už názvem povídky). Díky pozici bytu se stávají postavy přímými svědky (nejprve vzrušujícího a posléze nebezpečného) dění, současně však zůstávají v bezpečí domova. Tohoto efektu je dosaženo vizuálně propustnou hranicí (oknem) mezi uzavřeným prostorem bytu a vnějším světem. Charakteristika okna se v průběhu narativu proměňuje. Jeho úvodní negativní reflexe mužskou postavou je zapříčiněna těžkými životními podmínkami hrdinů, po-
tažmo koresponduje s dobovou náladou:

„To vokno taky stojí za hovno, to ti můžu říct.“

„Proč u něj teda pořád dřepíš?“

„Co je z něj vidět? Vlastně skoro nic. Šedivá ulice a kus jednoho z těch špinavejch, blátivejch plácků, kterejm se tady v Paříži vznešeně říká náměstí. Do prdele s takovým voknem!“

„Tak proč teda?“

²³ Na první prostorovou poznámku, tematizující rozvříení vrstev společnosti, způsobené její nejnižší vrstvou („prach a kal“), navazuje prolévání vody implikující krev při popravách. Uklidnění situace je následně obrazně spojeno s vysoušením prolité krve. Závěrečná časově prostorová poznámka předznamenává nové nepokoje, které uzavírají společenský koloběh.

„Protože i tak je to pitomý vokno jediný, co v týchle hnusný díře za něco vůbec stojí.“ (s. 39)

Charakter okna se ale pozvolna mění; začíná skýtat zábavu a aktivuje pocit zadostiučinění, s nímž postavy sledují dění na ulici: „„Taková podívaná a zadarmo! Kdo by si to byl pomyslel. Okýnko moje zlatý!“ (s. 41), „ta vyhlídka je skvělá, k nezaplacení.“ (s. 43)

Rozdělení povídky do pěti scén je zásadní pro proměňující se působnost prostoru na dvojici postav. Francois i Marjána reflektují v úvodních scénách narativu prostor téměř totožně, jejich vnímání se však v závěru povídky na pozadí událostí rozchází. Charakteristikou emocionálního vnímání přitom procházejí dva prostory, které okno odděluje. Oba prostory přitom mají příznak známosti: byt manželů nabývá charakteru prostoru intimního (ač v první scéně nepříznivě charakterizovaného), zatímco ulice zůstává prostorem veřejným, což je zdůrazněno pozitivním příznakem ve čtvrté scéně: „Je to, jak kdyby do **naší ulice** vlítla bouřka a nechtěla už nikdy přestat hřmít!“ (s. 44) I pojmenování ulice (Chez deux fous²⁴) nese význam ve vztahu k postavám.

Nespokojenost obou hrdinů s podmínkami, v nichž žijí, je dominantní v první scéně povídky a explicitně negativní postoj vyjadřuje především Francoise:

„„Nech bejt mou matku, nebejt jí, už bysme dávno byli na dlažbě. Zaplat' bůh, že nás tu nechává bydlet.‘
„Nechává bydlet? Chtěla si říct hnít! V týchletý zasmrádlý, špinavý díře nás nechává shnit zaživa.“
(s. 39)

²⁴ Překl. z fr. ulice U Dvou bláznů.

Rozdílný přístup postav k prostoru a jeho vnímání se odráží v rozporných charakteristikách. Marjána se nejčastěji zmiňuje o událostech soukromých, přičemž v popředí stojí její vztah k matce. Po matčině popravě se proměňuje vztah Marjány k vnějšmu světu, události, které do té doby vnímala pozitivně, nyní odsuzuje.

Francoisova perspektiva (a tedy hodnocení) je odlišná. Ve vstupní scéně povídky negativně hodnotí jak byt, tak to, co je za oknem. Pejorativní příznaky, které přisuzuje bytu („Nechává bydlet? Chtěla si říct hnít! V týhleť zasmrádlý, špinavý díře nás nechává shnít zaživa“; s. 39), jsou ale postupně neutralizovány. Souhlas se sledovanými popravami doprovázený vulgárními komentáři koresponduje s Francoisovou rolí diváka, která mu vyhovuje. Neochota opustit byt, který skýtá pocit relativního odloučení (a tedy bezpečí) od vnějších událostí, na nichž se odmítá aktivně účastnit, se zřetelně projevuje v nesouhlasu s názorem Marjániny matky²⁵: „Matka říká, že bys tam měl jít, a podle mě má pravdu. Dej pokoj s matkou, ať si tam jde sama.“ (s. 44) Deiktické výrazy *zde* a *tam* mají kontrastní význam bezpečí a nebezpečí. Francoisova reflexe prostoru se neproměňuje ani po matčině popravě, ta mu spíše jen poskytuje argument pro setrvání v roli diváka. Závěrečná scéna, která ústí do obrazu přicházející zimy, využívá významové klišé sněhu (času), který milosrdně zakrývá předchozí hrůzné události:

²⁵ Ve scéně, v níž Marjána vybízí svého manžela k zapojení se do dění ve „vnějším prostoru“, dochází opět k zesílení deiktického odkazování, které demonstruje ostré rozlišení prostoru bytu (jako prostoru tady) a vnějšího světa (prostoru tam).

„Tak už toho nech. Pojď sem, pojď děvče. Dneska je to dobrý, vážně dost dobrý. Hele, padá sníh! Panečku sníh, **bílej, číst'oučkej**. Za chvíli všechno přikreje. Marjáno, pojď sem, pojď, dej na mě, to ti správně náladu.“ (s. 45–46)

V povídce *Diváci* je nejdůležitějším elementem prostoru okno, jež prochází proměňující se charakteristikou podle zábavy, kterou poskytuje. Umožňuje současně bezpečný odstup od událostí, které se odehrávají za oknem. K němu směřuje i prostorový pohyb, jenž tematizuje jeho funkci („Marjáno, pocem, něco se tam děje“; s. 38; „Bože můj, pojď sem! Pojď sem, Francois!“; s. 40; Marjáno, honem, pospěš si. Už jedou!; s. 41; „Tak už se netrap, Marjáno, pojď se radši dívat.“; s. 45). Význam voyeurismu, který osudové události proměňuje v zdroj zábavy, je budován na prostorovém uspořádání a emocionálních charakteristikách prostorových elementů. Významnou roli má i časoprostorová charakteristika trvání příběhu, která konstruuje uzavřený roční cyklus.

Ernest Hemingway: *Stařec u mostu*

Povídka *Stařec u mostu*²⁶ byla poprvé vydána časopisecky v roce 1938 a stejného roku i knižně ve sbírce *The Fifth Column and the First Forty-Nine Stories*. Povídka vychází z osobní zkušenosti Hemingwaye jakožto novináře během občanské války ve Španělsku. Historicko–geografické upřesnění je naznačeno i v závěru povídky: „Byla neděle velikonoční a fašisté postupovali k Ebru.“ (s. 78)

Příběh se odehrává u pontonového mostu, přes který přejíždí vojenská vozidla a přecházejí vojáci a uprchlíci. Základem příběhu je dialog mezi vypravěčem a starcem, který sedí u mostu. Zatímco vypravěč přišel do krajiny s úkolem zjistit, „jak daleko už postoupil nepřítel“ (s. 76), stařec je uprchlíkem, který by měl po chvíli odpočinku pokračovat v cestě do bezpečí. V dialogu postav dochází k tematizaci starcových vzpomínek na domov, především na domácí zvířata, o která se staral. Stařec definuje sebe sama jako obyčejného člověka, který nestojí *na žádné straně* a jenom se obává, aby se něco nestalo s opuštěnými zvířaty. Vypravěč se ho pokouší ujistit, že se zvířatům nic nestane a že by měl pokračovat v cestě. Stařec vstane, ale poté se posadí zpátky do *prachu* u cesty.

Prostor a hlavní postava jsou popsány již v úvodním odstavci:

„Při silnici seděl stařec v brýlích s ocelovými obroučkami a v šatech pokrytých prachem. Přes řeku vedl

²⁶ Hemingway, Ernest: „Stařec u mostu“, in *Povídky*. Praha: Odeon, 1974, s. 76–78.

pontonový most a přes něj přejížděly dvojkoláky a nákladní auta a přecházeli muži, ženy a děti.“ (s. 76)

Vyprávění je svěřeno homodiegetickému vypravěči. Prostor je vystaven na vizuálně selektivním principu: „očima jsem sledoval protější konec mostu“ (s. 76); „očima jsem sledoval protější břeh“ (s. 76); „upíral jsem oči na most a na africky vypadající krajinu v deltě řeky Ebro“ (s. 76); „„Tohle není dobré místo na zastavení, řekl jsem“; „Jestli dokážete dojít nahoru po silnici až tam, kde odbočuje na Tortosu, najdete tam nákladní auta.“ (s. 77)

Jedná se tedy o prostor přirozený, geograficky konkrétní. Z jedné strany jej ohraničuje město San Carlos, ze kterého stařec vyšel, a z druhé strany město Barcelona, do něhož by měl dojít. Středem zobrazeného prostoru je most, jeho funkce je symbolická: na jedné straně představuje tranzitní prostor (z nebezpečí do bezpečí) pro vojsko a uprchlíky. Na druhé straně je paralelou k situaci starce, který se rozhodl, že po dvanáctikilometrové cestě z domova již nezvládne dál pokračovat a přes most nepřejde.

Stařec se nachází *u mostu* – v prostoru „mezi“.²⁷ V povídce označuje „mezi“ prostor mezi domovem jako prostorem známým (který se ale stal nebezpečným) a prostorem neznámým (který ale paradoxně nabízí bezpečí). Stařec je v situaci u mostu na pomezí známého a neznámého prostoru.

Z perspektivy vypravěče se jedná o prostor neosobní, ale ne neznámý. Vypravěč jej pojmenovává tak, že aktivuje paralelu s africkou krajinou:

²⁷ To je v Hemingwayových povídkách častá prostorová situace.

„Upíral jsem oči na most a na africky vypadající krajinu v deltě řeky Ebro a byl jsem zvědav, za jak dlouho už spatříme nepřítele, a po celý ten čas jsem naslouchal, až zaslechnu první zvuky, které vždycky ohlásí tu tajemnou událost, které se říká styk s nepřítelem, a ten stařec tam ještě seděl.“ (s. 77)

Stařec do tohoto prostoru vnáší význam pojmu domov. Tematizuje rovněž cestu a únavu uprchlíka: „Ušel jsem dvanáct kilometrů a myslím, že dál už neujdu ani kousek.“ (s. 77) Prostor za mostem je pro něj nejenom neznámý, ale neosobní:

„Chvilku tu počkám,“ řekl, „a potom půjdu. Kampak jedou ty nákladáky?“ „Směřem na Barcelonu,“ řekl jsem mu. „Tamtím směrem **nikoho neznám**,“ řekl, „ale mockrát vám děkuju.““ (s. 77)

Stařec tedy zřetelně ani neměl ponětí o směru své cesty.

Ve starcově řeči ožívají vzpomínky a nebezpečný prostor reality proměňují v bezpečný, protože takový v minulosti býval. Jeho město San Carlos, odkud pochází (s. 76), jeho rodné město (s. 76), je známým a osobním prostorem domova, který je prostorem zabydleným jeho domácími zvířaty (*dvě kozy, jedna kočka a čtyři páry holubů*; s. 77). Stařec reflektuje proměnu charakteru prostoru a začíná přemýšlet o tom, jestli se zvířatům něco stane a jestli se jim prostor podaří opustit:

„Nechal jste holubník otevřený?“ zeptal jsem se. „Ano.“ „Tak to uletí.“ „Ano, samozřejmě že uletí. Ale ty ostatní. Radši na ty ostatní nemyslet.“ (s. 78)

Prostor je tedy v povídce konstruován na základě rozdílu mezi dvěma perspektivami: selektivní perspektivou vypravěče a starcovým vnímáním prostoru, které je v některých případech kontrastní či vede ke zmnožení charakteristiky prostoru. Zatímco pro vypravěče se jedná o prostor otevřený, neosobní a nebezpečný, pro starce je prostor neznámým a k tomu i neosobním, proti němu konstruuje ve vzpomínce svět kontrastní – svět domova. Či jinak: pro vypravěče je prostor, v němž leží San Carlos, prostorem, z něhož přichází nebezpečí. Stařec však spíše zvýznamňuje pojem domova, a tedy aktivuje význam bezpečí. Prostor vzpomínky je dominantní pro významový střet v povídce. Stařec si z tohoto důvodu neustále opakuje jeho základní charakteristiku: jeho jméno, konkrétní vzdálenost od mostu, informaci o zvířatech, o která se staral. Pojmenovaný a konkrétní prostor opuštěného domova (jenž stojí proti nejasnému a abstraktnímu cíli cesty) je také důvodem proč stařec nakonec znovu usedá do prachu u cesty.

James Joyce: *Evelína*

*Evelína*²⁸ je povídka ze souboru *Dubliňané*, který vznikl od roku 1905 a vydán byl v roce 1914. Evelína líčí příběh dívky, která se rozhoduje odejít z domova a následovat svého milého za prací do Ameriky.

První informace o prostoru kombinuje údaje časové i prostorové a využívá pro jeho evokaci smyslové vnímání protagonistky: „Seděla u okna a dívala se, jak večer vpadá do ulice. Hlavu opírala o záclonky a do chřipí jí čpěl zaprášený kreton. Byla unavena.“ (s. 29) Finální výraz odstavce *unavena* tak Joyce používá jako potvrzující k významu, který byl již zkonstruován vnímáním prostoru. Únava je obsažena ve významu večera, v gestu opřené hlavy i ve vjemu zaprášeného kretonu.

I v následující části vyprávění využívá Joyce smyslové vnímání postavy, které určuje význam událostí a subjektivizuje prostor jako prostor transformující paměť. K významu únavy se přidává význam osamění – poslední dům evokuje okraj, zmínka o polích za domy aktivuje význam periférie, zalidněný prostor minulosti–dětství (signifikantní je zde množství jmen) stojí proti vylidněnému prostoru přítomnosti – a prostor má při tomto sémantickém pohybu opět důležitou roli. Dominantním významem se ovšem stává význam *známý* (i tomuto významu slouží scéna, v níž postava, ačkoliv nevidí pohyb postavy chodce, na základě sluchového vjemu konstruuje neviděný děj a prostor):

²⁸ Joyce, James: „Evelína“, in *Dubliňané*. Praha: Argo, 2012, s. 29–33.

„Chodilo málo lidí. Domů se vracel člověk z posledního domu. Slyšela, jak na cementové dlažbě cvaká a potom dál chřestí na škvárové pěšině před novými červenými domy. Kdysi tam bylo pole, kde si večer hrávali s ostatními dětmi. Pole pak koupil nějaký člověk z Belfastu a vystavěl na něm domy – ne takové hnědé domky jako jejich, ale světlé cihlové s lesklou střechou. Děti z ulice si na tom poli hrávaly – Devinovy, Waterovy, Dunnovy, mrzáček Keogh, ona a její bratři a sestry.“ (s. 29)

Bez významu není ani proměna prostoru (která se udála před přítomností), příznačná pro zobrazené prostředí.²⁹ Z otevřeného prostoru pole, jež je prostorem dětských her, se stává stereotypní prostor složený z červených domků. Z otevřeného prostoru se stal prostor uzavřený. Tento význam kooperuje s významem samoty hlavní postavy. A opět, teprve poté, co prostor byl vykreslen jako proměněný, potvrzuje Joyce tento význam explicitním výrokem, jenž už obsahuje i dramatickou zápletku příběhu:

„To bylo dávno, zatím sama i bratři a sestry dospěli, matka umřela. Umřel i Tizzie Dunn a Waterovi se vrátili do Anglie. Všechno se mění. Jako druzí i ona odejde, opustí domov.“ (s. 29)

Význam pojmu domov (uzuálně spjatý s kladným) je však už v předchozích odstavcích negativizován významy samota, proměna, uzavřenost, vyprázdnění („Ernest umřel

²⁹ Architektonické proměny v městské zástavbě aktivují kulturní encyklopedii, přičemž zasazují příběh do konkrétního geografického místa a času.

a Harry, který obchoduje s devocionáliemi, je pořád někde na venkově.“; s. 30).

Následující odstavec, začínající výrokem domov provázeným výraznou intonací, už pracuje s tímto významem a zesiluje akcent na uzavřenost, osamocení, stereotypnost, čímž sekundárně vytváří (posouvá k) význam(u) lhostejnosti. (Tento význam je přitom důležitý, neboť tragičnost postavy Evelyny, která se rozhodne navzdory všemu neopustit domov, spočívá v návratu právě do tohoto typu prostoru.) Význam lhostejnosti nese i obrázek, umístěný na zdi i pokažené harmonium, které už neplní svoji funkci a zůstává na svém místě jen ze zvyku.

„Domov! Koukla po pokoji, pohlédla na všechny ty známé věci, která po léta den co den oprašovala a marně dumala, kde se na nich ten prach bere. Třeba už ty věci, od nichž odloučit se by jí ani ve snu nenapadlo, jakživa nevidí. A přece za ta léta nepřišla na to, jak se jmenuje kněz, jehož zažloutlá fotografie visí na stěně nad pokaženým harmoniem vedle barevné litografie blahoslavené Markéty Marie Alacoque. Byl to otcův spolužák. Když tu fotografii ukazoval otec nějakému hostu, pokaždé ji odbyl slovy: Je teď někde v Melbourne.“ (s. 29–30)

Není rovněž bez významu, že fotografie přináší do vyprávění atribut dálky. Ten je Joycem využit hned v následující odstavci, který líčí rozhodnutí Evelyny opustit domov a odejít do *nového domova v daleké neznámé zemi*.

Subjektivně je tento nový prostor Evelynou projektován v kontrastním významu k předchozímu: „Zato v novém domově, v daleké zemi, to bude jiné.“ (s. 30) Pozitivní charak-

ter získává nový budoucí prostor i prostřednictvím dalšího smyslového vjemu, jímž je vztah k partnerovi (Frankovi), který ji k této cestě vyzval. I v případě Franka je využita prostorová charakteristika evokující jiné, neznámé, lákavé (zde můžeme hovořit i o aktivaci potenciálního významu dálky, který je spojen s fotografií kněze, žijícího *někde v Melbourne*).

„[Frank] Vyprávěl o dalekých zemích. Za libru měsíčně jako plavčík začínal na lodi Allanovy linky jezdící do Kanady. Vypočítal jí názvy lodí, na nichž sloužil a vyprávěl o strašlivých Patagoncích. V Buenos Aires prý vybědl z nejhorsího a do staré vlasti se vrátil jenom na dovolenou.“ (s. 31)

Vyprávění zde zřetelně využívá v souvislosti s takto konstruovaným prostorem významy, které jsou ostře kontrastní k předchozím významům, jež jsou navrženy pro pojem domova. Frankův prostor je otevřený, dynamický, neustále se měnící. Význam nový (lákající Evelinu) se opozitně odráží i v pojmenování Irsko v promluvě, kterou můžeme označit jako polopřímou řeč (Evelina transformuje do svého vnitřního monologu promluvu Frankovu): „...do staré vlasti se prý vrátil jen na dovolenou.“ (s. 31)

Vyprávění se po této vnitřní reflexivní projekci vrací do prostoru domova, k okamžiku, kdy Evelina „seděla u okna hlavou opřena o záclonku a vdechovala zaprášený kreon.“ (s. 31) (Joyce opakuje celý významový celek jako návratný motiv.) Dominantní roli opět přebírá význam známého a opakující ho se: „Z dálky na ulici se ozýval kolovrátek. Zná tu melodii.“ (s. 31) Melodie vzbudí vzpomínku na matku a evokuje Evelině „žalostnou představu matčina života – života každo-

denních obětí, nakonec ústícího v pomatenost.“ (s. 32) Tato vidina opět ústí do apelu, který má charakter prostorový a pracuje na bazálním hodnotovém půdorysu spjatém s pojmy *tady* a *tam*. „V náhlém záchvatu hrůzy vstala. Utéct! Musí utéct.“ (s. 32) Tento význam je však už nyní hodnotově upevněn pozitivně ve vztahu k výrazu *tam*. To je potvrzeno i v následujícím výroku spojujícím explicitně s prostorem *tam* (s odchodem z domova) výraz štěstí („Má právo na štěstí“; s. 32).

Poslední část povídky, formálně oddělená výrazným předělem, se odehrává na nábřeží v okamžiku odjezdu lodí, kdy se Evelina rozhodne, v panice, kterou v ni vyvolal otevřený prostor světa, že nebude Franka následovat. Evelinina panika je opět konstruována prostřednictvím prostorové metafory:

„Všechna moře světa se jí valila do srdce. On ji do nich táhne: on ji utopí. Oběma rukama popadla železné zábradlí.

Pojď.

Ne! Ne! Ne! Není to možné. Urputně svírala zábradlí. Zprostřed moře vyrážela úzkostný křik!“ (s. 32)

Konstrukce prostoru v povídce Evelina se vyznačuje úspornou zkratkou a jejím účelem je vystavět prostor domova, který současně využívá některé atributy, které uzůálně k tomuto prostoru patří, a současně je zcizuje jako fráze bez obsahu. Domov je Joycem konstruován jako prostor, který pozbyl svoji hodnotovou a pozitivně formující funkci, jako prostor, který neposkytuje žádné hodnotové ukotvení, přesto je prostorem, z něhož se hlavní hrdinka nedokáže vymanit.

Tragičnost příběhu je tak budována na charakteru domova, který je utvářen významy zcizujícími jeho tradiční podobu a funkci.

Základní charakterovou dominantou Joyceem budovaného prostoru (jenž je typem ontologicky jednotného, přirozeného prostoru) je uzavřenost prostoru (v napětí s významem otevřený) budovaná s velkou měrou rozlišení (soustředění se na časový i prostorový detail). Z toho vyplývá další význam – známý (s negativním příznakem stereotypního). Jde o prostor silně subjektivizovaný (odpovídá tomu technika vnitřního monologu a polopřímé řeči) a k tomu významu se pojí význam nebezpečný (tedy charakter, který otevřenému prostoru připisuje Evelina) a bezpečný (stereotypní a vyprázdněný domov). Joyce pracuje i s významem hranice v prostoru (okno, poslední dům, široká vrata skladišť, železné zábradlí, bariéra oddělující v závěru povídky Franka od Eveliny) – ty však není možné označit za dominantní motivy.

Edgar Dutka: *Dům*

Povídková sbírka Edgara Dutky *Stažení z kůže ze tmy vycházíme*, z níž pochází i povídka *Dům*,³⁰ byla poprvé publikována roku 2007. Společným jmenovatelem povídek je střet člověka s režimem. Ve vyhraněné podobě se s tímto tématem setkáváme i v povídce *Dům*. Hlavní hrdina a současně vypravěč je vězněn a mučen na místě, o němž po určité době zjistí, že se pravděpodobně jedná o jeho vlastní dům.

Povídka je zprostředkována homodiegetickým vypravěčem, který zároveň vystupuje jako jediný subjekt příběhu. Ostatní postavy – vězňitelé – zůstávají v anonymitě, vypravěč k nim odkazuje pouze jejich funkcemi. Ústřední místo mezi nimi zastávají „protihráč“ a „referent“. Zatímco *protihráč* vystupuje jako nejvyšší autorita, se kterou se ale hrdina osobně nesetkává, *referent* provádí za pomoci podřízených mužů mučení.

Hlavním nástrojem mučení se stává vyvolání pocitu nejistoty, který souvisí se ztrátou časové a prostorové orientace. Hrdina zažívá strach a úzkost, která je na rovině jazyka reprezentována zneklidňujícími durativy:

„Ani nedokážu odhadnout, jak dlouho už ji [tu hru; pozn. SŠ] hrajeme. Měsíc, dva nebo půl roku. Dny se nedělí na dny a noci. Hraje se v absolutní tmě a jen občas mi svítí přímo do tváře silný reflektor.“ (s. 55)

³⁰ Dutka, Edgar: „Dům“, in *Stažení z kůže ze tmy vycházíme*. Praha: Torst, 2007, s. 54–71.

Tyto momenty, kdy hrdina přiznává obavu z úplné ztráty orientace, představují návratné motivy ve vyprávění a vyprávění je využívá k postupné gradaci:

„**Nemám představu o čase**, možná jsem tu měsíc, nebo půl roku, rok to nejspíš ještě nebude, i když mi to stále častěji tak připadá, ale to nic nemění na skutečnosti, že ani na chvíli nesmím nějak šetřit silami, uvolnit se, protože nezkoncentrovaný bych tu či onu překážku nezvládl a můj konec by byl okamžitý.“
(s. 62)

Základním rysem nebezpečí prostoru je tma. Ta je v první fázi spojena významově s neznámým prostorem:

„Hned po příjezdu sem do neznámého domu můj protihráč využil své převahy a jen tak vyzkoušel moje pudy ve tmě, počítal totiž s přirozenou lidskou zvědavostí, která je větší (alespoň u mne) než strach ze tmy či strach z neznámého obecně.“ (s. 57)

V druhé části povídky se však tma spojuje se známým prostorem. Hrdina ve tmě rozpoznává (hmatem) obrysy známých věcí. Vztah hrdiny k prostoru se tak proměňuje v okamžiku, kdy původně neznámý (ale i anonymní) prostor se mění na tušený prostor vlastního bytu. Proměna vytváří nejenom stupňující se význam zmatení, ale i mnohem vyšší míry ohrožení. Ohrožení, které nyní přichází z osobního a známého prostoru.

Vypravěč je prostřednictvím *referenta* konfrontován s prostorem, který je díky řadě záludností nebezpečný:

„Aby byla hra zábavnější, referent, který je protihráči vždycky k ruce [...] a který mne do této místnosti přivedl a zamkl za mnou dveře, mě tiše upozornil, že kus podlahy chybí, bohužel v té absolutní tmě ani on nevidí kde přesně, abych tedy dával pozor, protože bych se tou dírou mohl nečekaně propadnout kamsi dolů a polámat si nohy nebo ruce.“ (s. 57)³¹

Nejistota z prostoru je součástí mučících praktik. *Referent* ji využívá k pořádní nekonečných vycházek po chodbách domu:

„Nejhorší jsou **každonoční** nekonečné vycházky. [...] Referent jde přede mnou, a protože mi ani na vycházce pásku nikdy z očí nesundá, tak mne vede za sebou na provaze. Jako pohůnek a jeho neposlušné

³¹ V pasážích, v nichž vypravěč popisuje zkoumání místnosti, ve které je vězněn, můžeme sledovat důsledné zaplňování prostoru ve snaze vytvořit mentální mapu neviděného. Vypravěč si uvědomuje nejen přesný rozsah místnosti, charakter jejího povrchu a vybavenost, ale díky tmě je schopný zapojit vedle hmatu i další smysly, na základě kterých dovozuje pravděpodobný vzhled místnosti a typ domu: „S úlevou jsem také objevil, že místnost, do které mně zavřeli, není žádný těsný betonový karcer, ale rozlehlý sál zprvu se strašidelnými rozměry bezedného vesmíru, později jsem ji odkrokoval, přepočteno na čtvereční metry, má nějakých šedesát metrů. [...] Při té opatrné okružní cestě kolem stěn jsem také nenarazil na žádnou překážku, což znamená, že u stěn nestojí nábytek a na stěnách nevisí žádné obrazy. Čichem, který mi po celý čas nahrazuje oči, jsem však rozeznával místa, kde klížená malba měla silnější pach či na ní dokonce visel cár zaprášené pavučiny, což znamenalo, že tu visely obrazy a není to tak dávno. Dále jsem zjistil [...], že ve dvou protějších stěnách byla široká, symetricky umístěná okna a na dlouhé stěně kolmě k oběma stěnám s okny byly široké dvoukřídlé, nejspíš celé prosklené dveře, které se v létě daly dokořán otevřít na terasu nebo přímo do rozkvetlé zahrady. To mi potvrzovalo, že tento dům je výstavní vila, nejspíš v okrajové čtvrti uprostřed osířelé zahrady.“ (s. 58-59)

tele spolu **deset patnáct hodin chodíme jakýmsi labyrintem chodeb.**“ (s. 60–61)

Strach z neznámého však jen předchází strachu ze známého. Když vypravěč začíná tušit, že je uvězněn ve vlastním domě, jeho strach se rozšíří ze strachu o sebe sama o strach o své blízké:

„Rozhlédl jsem se a najednou jsem rozeznával jednotlivé kusy nábytku – starožitná sedací souprava, ušák s perským koberečkem a s bílou poduškou pod hlavou, regály dubové knihovny až ke stropu. A přímo před sebou jsem měl i svého milovaného gerstla, svůj psací stůl s intarziemi, který jsem si před chvílí zničil inkoustem. [...] **Srdce mi vletělo až do krku, nebo co to je, když marně lapáte po dechu a nepovede se vám nadechnout.** Podle drobností [...] jsem jasně rozeznával kusy nábytku ze své pracovny, když jsem přehlédl celou místnost, **nevěděl jsem jistě, jestli jsem či nejsem ve své vlastní pracovně.** Jak bych se tam dostal? [...] ‚Vítám vás opět doma,‘ ozval se hlas protihráče za mémi zády.“ (s. 65)

Konkretizací (provázející zaplnění) do té doby neznámého prostoru, v němž vypravěč nyní identifikuje předměty z vlastní pracovny, se proměňuje vypravěčův vztah. Známý prostor však na něj nepůsobí uklidňujícím dojmem, ale právě naopak. Hrdina se nyní snaží přesvědčit sám sebe, že jde jen o nápodobu jeho domu:

„Je jisté, že nejsem v naší vile, protože v ní nemáme žádnou sallu terenu se zazděnými okny, ve které teď

bytuji. **Nemáme?** Třeba stačili zazdíť okna i dveře do zahrady. Hra je hra. V místnosti do zahrady máme koberec přes celý pokoj a nemohu si vzpomenout, jestli pod tím peršanem není náhodou leštěný mramor. Dům zařizovala moje žena. Bydlíme v něm teprve rok. [...] **Ne, to není možné.** Prostě sem přivezli nábytek z mé pracovny, aby mne zmáčkli, aby mi naznačili, že ho jako bonus získá vítěz, že já se do své pracovny vrátím, jen když vyhrají.“ (s. 66–67)

Psychický tlak v důsledky proměny prostoru graduje (jak dokládají momenty váhání a popírání v předchozí ukázce) a představuje vrchol mučení:

„V hlavě se mi honily nesmyslné představy a všechny ty otázky bez odpovědí a na nich založené hypotézy mne dostaly do stavu, kdy jsem měl pocit, že zešílím.“ (s. 67)

Během posledních hodin, které povídka zachycuje, uvažuje hrdina i o svém vztahu k prostoru:

„Ve své vlastní pracovně jsi vypil i referentovu moč (už nemáš chuť se do ní vrátit), ale to není vůbec nic proti tomuto nehybnému stání na místě a rozhlížení se po vlastním nábytku. Zevluješ a říkáš si: Jsi doma? Byl toto tvůj domov? Už stojím na jednom místě třetí den a zakrátko nejspíš přijde konečná třetí noc, jak mne poučil referent, déle to žádný organismus nevydrží.“ (s. 69)

Nebezpečný prostor se tak postupně variuje ve vztahu k aspektu známosti: zatímco při mučení v neznámém prostoru

dosahuje pouze příznaku znejistění, v momentě, kdy je hrdina postaven před možnost, že je mučen ve vlastním domě, se charakter prostoru přiblíží k meznímu pólu ohrožení. Dutka přitom buduje význam povídky na zcizení základních atributů, vlastních výrazu domov. Prostorové zmatení navozuje nejenom tma, ale i charakter labyrintu, který vzniká v důsledku tápavého pohybu a nekonečných procházek. Dutka vlastně tematizuje ve vyprávění jeden ze základních vztahů mezi člověkem a prostorem založený na apriorní bázi důvěry a nedůvěry.

Edgar Alan Poe: *Zánik domu Usherů*

Povídka *Zánik domu Usherů*³² vznikla roku 1839 a je součástí sbírky *Jáma a kyvadlo*.

Homodiegetický vypravěč a současně hlavní hrdina popisuje v povídce své zážitky z návštěvy Rodericka Ushera, dávného přítele z mládí. Při krátkém pobytu na jeho rodovém sídle se stává svědkem domnělé a následně i skutečné smrti Roderickovy sestry Madeline, s níž souběžně umírá i vypravěčův přítel, její dvojče. Při svém útěku z domu pozoruje vypravěč nejen zánik rodu Usherů, ale i rodového sídla, které končí v troskách.

Pro povídku jsou charakteristické rozsáhlé popisné pasáže, které jsou průběžně střídány dějovými úseky. Řada prostorových reprezentací je spojena nejenom s žánrem hororu (vytvářející ponurou atmosféru místa), ale i s postupy romantické literatury:

„Po celý **kalný, ponurý podzimní** den, v němž se **neozval jediný hlásek**, v němž **tísnivé** mraky visely z **nízké** oblohy, projížděl jsem zcela sám na koni **neobyčejně pustou** končinou země a teprve s večerními **stíny** dorazil jsem na dohled k **neblahému** domu Usherů.“ (s. 184)

Již od vstupního popisu prostoru se v textu objevují proleptické výrazy, které předznamenávají další odvíjení příběhu. V případě prvního odstavce se tak děje například označe-

³² Poe, Edgar Alan: „Zánik domu Usherů,“ in *Jáma a kyvadlo*. Praha: Levné knihy KMa, 2002, s. 184–212.

ním Usherova domu jako *neblabého*, což v předchozí vypravěčově zkušenosti nemá žádnou oporu. Charakteristika prostorových reprezentací tak má současně význam osudovosti, neodvratitelnosti. Pro prostor je příznačná i jeho subjektivizace: prvky prostoru jsou bezprostředně vztažené k postavě, která ho popisuje, a následně, v závěru povídky, je dům dokonce fyzicky spojen s osudem vymírajícího rodu.

Popisy Usherova domu a jeho okolí, které vypravěč navštěvuje poprvé, motivují pocit vzrůstající nejistoty (zprvu připisované smyslové přecitlivělosti), postupně gradující až v tušení nebezpečí.

„Zahleděl jsem se na scénérii před sebou – na vlastní dům a prosté rysy krajiny kolem, na holé zdi, na prázdná, očím podobná okna, na pár trsů bujné ostřice, na několik bílých kmenů zetlelých stromů – hleděl jsem na to všechno s takovou **sklíčeností v duši**, jakou nemohu přirovnat k žádnému pozemskému zážitku [...]. Na srdce mi dolehl **mrazivý chlad, skleslost, ošklivost** – myšlenky prostoupila **neskonalá pustota** a ničím na světě nedokázal jsem vykresat z fantazie špetku vznešenosti. Co to jen je, uvažoval jsem, co mne tak **podlomilo** při pohledu na dům Usherů?“ (s. 184)

Usherův dům je konstruován rovněž z částí, které mají podobnou funkci jako předchozí líčení celkové scénérie, v níž se dům nachází. Motivovaně výběrový popis hororového krajině kolem domu je vystřídán stejně selektivním popisem interiéru, jehož důsledkem je opět vznik tajemné atmosféry.

„Pokoj, do kterého jsem vstoupil, byl velmi prostorný a vysoký. Okna tu byla dlouhá, úzká, lomená a tak vysoko nad černou dubovou podlahou, že byla z místnosti naprosto nepřístupná. [...] Celkové zařízení bylo bohaté, ale nepohodlné, zastaralé a zchátralé. Povalovalo se tu mnoho knih a hudebních nástrojů, ty však obraz nikterak neoživovaly. Cítil jsem, že dýchám ovzduší smutku. **Úděsný, niterný a nezaplašitelný stesk snášel se všude a vše prostupoval.**“ (s. 188)

I výběr místností, které jsou v domě zmíněny a zobrazeny, odpovídá důsledně uvedenému klíči. Krypta, do níž je uloženo tělo zemřelé lady Madeline, se nachází několik úrovní pod obytnou částí sídla, avšak přímo pod vypravěčovou ložnicí.

Symbiotický vztah mezi obyvateli domu a domem se objevuje poprvé v básni *Očarovaný palác*, kterou Roderick Usher přednáší vypravěči, a je potvrzen v závěrečné scéně, kdy je smrt sourozenců následována zánikem domu:

„Náhle šlehlo přes cestu ohnivě světlo; ohlédl jsem se; chtěl jsem se podívat, odkud se vzala tak neobyčejná záře, vždyt' za mnou byl jen ohromný dům a jeho stín. To měsíc tak zářil, zapadající, krvavě rudý měsíc v úplňku – jasně prosvítal trhlinou v domě, dříve sotva rozeznatelnou, táhnoucí se klikatě od střechy až k základům. Jak jsem na ni upřeně hleděl, začala se rozseddlna rychle šířit; [...] hlava se mi zatočila závratí, když jsem viděl, jak se mohutné zdi na kusy rozpadají. Pak se ozval táhlý, burácivý řev jako hlas tisícerych vod – a hluboký, černý močál u mých

nohou se chmurně a teskně zavřel nad troskami
„Domu Usherů.“ (s. 203–204)

V povídce můžeme doložit trojí podobu prostoru. Jednak je tu neznámý prostor, do něhož přichází hlavní hrdina, aby navštívil svého přítele. Pak je tu neutrální prostor, prostor, z něhož vypravěč přijíždí a který kontrastuje s Usherovým domem a jeho okolím. A konečně nebezpečný, tedy rozpadem hrozící a rozpadající se prostor. Závěrečné zničení domu, které vede k proměně prostoru, zároveň poukazuje na možnost, že se jedná o ontologicky hybridní prostor fikčního světa. Tato možnost však zůstává ve stádiu nerozhodnutelnosti (což je klíčová podmínka žánru fantastiky). Charakteristická je dominantní popisnost ve vyprávění, silná subjektivizace a personifikace prostoru, selektivnost gradující napětí a postupné zobrazování prostoru dané pohybem postavy. I tato strategie – postupné zobrazení jen toho, co je viditelné, zvyšuje žánrové napětí.

Ray Bradbury: *Přijdou vlahé deště*

Povídka Raye Bradburyho *Přijdou vlahé deště*³³ byla poprvé publikována 6. května 1950 v americkém časopise Collier's. Ještě téhož roku se stala součástí knihy *Mart'anská kronika* (The Martian Chronicles); v tomto souboru vyšel text v upravené verzi.³⁴ V následujícím textu analyzujeme verzi původní, časopiseckou.

Dějštěm příběhu je plně automatizovaný dům budoucnosti, který před jadernou katastrofou obývala čtyřčlenná rodina. Dům i přes to, že jeho obyvatelé jsou již mrtví, vykonává naprogramované činnosti: chystá snídani, uklízí, zalévá zahradu, chystá pro své majitele karetní stolky, napouští vanu, předčítá nepřítomné paní domu básně před spaním. Zápletkou povídky je katastrofa, k níž dojde po té, co v deset hodin večer rozbije okno domu větev a shodí láhev čisticího prostředku na žhavý vaříč. Následný požár dům zničí.

Text je rámován deskriptivními odstavci. První ukazuje dům jako dokonale funkční stavbu zaměřenou na to, aby se jeho obyvatelé cítili v pohodlí a bezpečí. Závěrečný odstavec popisuje proměněný prostor, a to ruiny, které po osudné noci z domu zůstaly. V průběhu vyprávění sledujeme nejprve činnost dokonalého mechanismu a posléze pozvolné narušování mechanické rutiny domu, které provází jeho destrukci.

³³ Bradbury, Ray: „There Will Come Soft Rains“, Collier's, 18/1950, s. 34.

³⁴ Byla posílena zejména chronologie jednotlivě vydávaných textů i jejich vnitřní návaznost vytvářející dojem oné titulní kroniky. Mezi verzemi jsou i drobné, byť podstatné textové rozdíly, které mnohdy poněkud mění význam celého textu, např. v knižním vydání se nachází i přesný geografický údaj, město Allandale v Kalifornii.

Dějištěm příběhu je planeta Země v roce 1985, blíže neurčenou dobu po atomové válce:

„A jednoho dne se svět otřásl a vybuchla exploze, následována deseti tisíci explozemi a rudým ohněm na nebi a deštěm popela a radioaktivity, a šťastné časy skončily.“³⁵ (s. 34)

Prostor je popisován heterodiegetickým vypravěčem. Jedná o ontologicky jednotný, přirozený prostor fikčního světa. Dům samotný je prostorem s pevnou, částečně propustnou (okna), hranicí. Vypravěč nám sice předkládá několik informací o zničené a popelem pokryté krajině okolo, děj je přesto omezen jen na vnitřek domu (resp. k plotu pozemku). Vnitřní prostory jsou vypravěčem zaplňovány předměty symbolizujícími technický pokrok – domácí spotřebiče a další vybavení automatizovaného domu. Prostorové reprezentace tu tak mají funkci vytvoření prostředí sci-fi žánru.

Dům je v textu často personifikován, v některých případech výrazy, které zvyšují dojem jeho činné existence: „V deset hodin začal dům pomalu odumírat.“³⁶ (s. 34) Dům má i vlastní hlas, kterým komentuje právě prováděnou činnost a své obyvatele upozorňuje na to, co by měli dělat, případně jim předkládá vlastní doporučení:

„Dešti, dešti, odejdi, pro dnešní den gumáky a přišplášt.“ „Paní McClellan, jakou báseň byste si dnes ve-

³⁵ „And then one day the world shook and there was an explosion followed by ten thousand explosions and red fire in the sky and a rain of ashes and radioactivity, and the happy time was over.“ [překlad do ČJ SŠ]

³⁶ „At ten o'clock, the house began to die.“ [překlad do ČJ SŠ]

čer ráda poslechla?“ „Pomoc, pomoc, hoří, utíkejte!“³⁷
(s. 34)

Podobně i další neživé věci v domě jsou vypravěčem často popisovány jako s vlastní existencí:

„[...] všechny dráty byly odhalené, jako kdyby chirurg odtrhl kůži, aby nechal rudé žíly trást se ve žhnoucím vzduchu“, „Okna se rozrazila a přirazila, jako nerozhodná ústa.“³⁸ (s. 34)

Rovněž časové určení příběhu je konkrétní. Hned v úvodu se dozvídáme, že dům byl postaven v roce 1980, děj povídky se odehrává přesně 28. dubna 1985. Ve spojení s odkazy na jadernou katastrofu je tak vykresleno postapokalyptické prostředí, příznačné svým zakotvením v určitém čase po ničivé události, která zásadním způsobem poznamenala své okolí. Text je rovněž zaplňován dalšími přesnými časovými údaji, které vytvářejí sled událostí v jediném dni: od rána do večera. Rutinní činnost automatizovaného domu je podepřena i zobrazením běžných, každodenních činností, vázaných na pevný denní harmonogram:

„Devět hodin, patnáct minut, čas uklízet.“ (s. 34), „Deset hodin. Po dešti vykooklo slunce.“ (s. 34) „Pět ho-

³⁷ „Rain, rain, go away, rubbers, raincoats for today.“ „Mrs. McClellan, what poem would you like to hear this evening? „Help, help, fire, run!“ [překlad do ČJ SŠ]

³⁸ „[...] all the wires revealed as if surgeon had torn the skin off to let the red veins qiver in scalded air“. „Windows snapped open and shut, like mouths undecided.“ [překlad do ČJ SŠ]

din. Vany jsou naplněny horkou čistou vodou.“³⁹
(s. 34)

Samotný prostor domu je chápán jako prostor osobní a implikuje v sobě bezpečí. To je ještě podpořeno výrazně ochránářskými a pečovatelskými rysy domu:

„Dům byl stejný jako mnohé jiné domy z toho roku: krmil a uspával a bavil své obyvatele. [...] Všechny vymoženosti pro bydlení, hřejivé věci, hudba a poezie, knihy, které mluvily, postele, které se samy zahřívaly a zastlávaly se, ohně, které se samy večer rozžžaly v krbech, byly v těchto domech a život v nich byl plný pohodlí.“⁴⁰ (s. 34)

V závěru textu dochází k proměně prostoru. Plně funkční dům se vlivem nečekaných okolností hroutí:

„V ruinách zůstala stát jediná zeď. Ze stěny se znovu a znovu ozýval hlas, i přesto, že slunce povstalo, aby zářilo nad navršenou sutí a párou.“⁴¹ (s. 34)

³⁹ „Nine fifteen, time to clean“, „Ten o'clock. The sun came out from behind the rain.“ „Five o'clock. The bathtubs filled with clean hot water.“ [překlad do ČJ SŠ]

⁴⁰ „The house was like many other houses in that year: it fed and slept and entertained its inhabitants. [...] All of the fine things of living, the warm things, music, poetry, books that talked, beds that warmed and made themselves, fires that bulit themselves in the fireplaces of evenings, were in the house and the living there was a contentment.“ [překlad do ČJ SŠ]

⁴¹ „In the ruins, one wall stood alone. Within the wall, a voice said, over and over again, even as the sun rose to shine upon the heaped rubble and steam.“ [překlad do ČJ SŠ]

Prostor domu v povídce Raye Bradburyho je výrazným způsobem deskribován a personifikován vypravěčem, který je jedinou entitou schopnou vnímat prostor. Sám prostor je bez vnímajícího subjektu. Vypravěč prostor domu pečlivě zaplňuje, vytváří dojem bezpečného, známého prostoru. Klíčový pro dějovou strukturu povídky je postupný rozpad obvyklé pracovní rutiny domu, během jasně ohraničeného konkrétního dne.

Ivan Vyskočil: *Habřiny aneb Vítězství držadla*

Povídka Ivana Vyskočila *Habřiny aneb Vítězství držadla*⁴² je vyprávěním o iniciačním zážitku, který bezejmenného vypravěče přivedl k jeho neobvyklé sběratelské vášni, sbírání držadel „z tramvají trolejbusů, letadel, rikš, lodí, výtahů.“ (s. 21) Text zastupuje Vyskočilovu poetiku absurdity a je součástí sbírky *Vždyť přece létat je snadné* z roku 1963.

Vypravěčův zážitek je v textu přesně prostorově zasažen do městečka Habřiny, konkrétně na jeho nádraží, do čekárny. Už v úvodní části je zvýrazněna absurdní proměna názvu nádražní stanice z původního Konečná (přestože se nejednalo o konečnou) na Habřiny (navzdory tomu, že samotná vesnice Habřiny je poměrně daleko od stanice a „obyvatelé osady Habřiny [chodí] na zastávku Jahodnice, protože je o 6 km blíže než nádraží Habřiny;“ s. 18). Dráha rovněž, z důvodu *nemravnosti jména*, zamítla žádost obyvatel obcí Sviňary a Pořouchy pojmenovat nádraží podle jejich obce, ačkoliv obě jsou mnohem blíže nežli Habřiny.

Už tato hra s pojmenováním, která chystá absurdní situaci povídky, má významný zdroj v prostorové orientaci a v konstrukci prostoru. Samo místo je stabilně označováno jako nádražíčko, a tedy jako něco malého, až bezvýznamného. Pojmenování míst pak jednak navozuje obyčejnost a implikuje známost (Konečná, Habřiny, Malý Hrádek, Bohánky), jednak je kombinováno s komickými jmény Sviňary a Pořouchy. Líčená složitost a komplikovanost spojená s přejmenování ná-

⁴² Vyskočil, Ivan: „Habřiny aneb Vítězství držadla“, in *Vždyť přece létat je tak snadné*. Praha: Mladá fronta, 1963, s. 18–21.

dražíčka pak využívá kontrastu nevýznamného a celý úřední zásah se v důsledku jeví zbytečně a absurdně a jde proti přirozenosti, přičemž za přirozené lze považovat přejmenování nádraží podle obce, ke které náleží. V neposlední řadě pak dochází k založení prostorové mapy, která vytváří situační kontext místu, v němž se vypravěč nalézá.

Absurdita úvodní části tedy nevzniká v důsledku nepochopitelnosti (světa, příběhu, děje – prostor v textu tak nelze označit za prostor ontologicky nepřirozený), ale v důsledku předimenzovanosti samotného problému přejmenování. I z toho důvodu vypravěč aktivuje detailní prostorové vztahy mezi jednotlivými místy prostorové mapy, která je – v kontrastu k procesu přejmenování – přehledná:

„Obyvatelé osady Konečná ale na znamení protestů chodí od těch dob na dráhu na zastávku Krásně, která je o pět kilometrů dál než nádražíčko Habřiny. Obyvatelé osady Habřiny na zastávku Jahodnice, protože je o šest kilometrů blíže než nádražíčko Habřiny. Na nádražíčko Habřiny občas přijdou obyvatelé Sviňar a Pot'ouchů, kteréžto osady jsou blíže než Habřiny, ale dále než Konečná.“ (s. 18)

Hlavní postava se ocitá v opuštěné čekárně. Implikovaná obyčejnost, všednost a známost prostoru je narušena nezvyklým objektem – držadlem, které visí na tyči, jež je upevněna ve zdi. Jinak prázdný a všední prostor – vypravěč nezmiňuje žádný detail, ten by mohl působit rušivě a mohl by zrušit efekt nepatřičnosti (byť některé součásti vybavení čekárny lze očekávat, tedy jsou na principu mimetické zkratky

implikovaný) – je atakován (tyč **ční** ze zdi) předmětem, který postrádá ve stabilním a známém prostoru smysl.

Přítomnost nesmyslného předmětu vyvolá potřebu nalezení jeho smyslu. Vypravěč nejprve zkouší tento nový smysl získat ve vztahu držadla k prostředí čekárny („cukne se jím a spadne nádraží“; s. 18), po té se snaží přesvědčit své smysly, že záhadný (ale kontrastně vlastně obyčejný) předmět neexistuje („není držadla v čekárně, není držadla v čekárně, opakoval jsem si, ale věděl jsem příliš jasně, že je“; s. 19), zvažuje jeho symbolický význam (pocta slavnému rodákovi), uhaduje možné místní specifikum držadla („otec přijde domů z práce, a tak se chvíli podrží. Žena se taky podrží a děti taky“; s. 19). Nepomáhá ani návrat k definici funkce držadla, která má, jako mantra, obnovit smysl věci („Držadla [...] jsou zařízení bezpečnostní v těch prostorách, kde člověk je ve stabilitě ohrožován prudkým hnutím základen těchto“; s. 19), ani přímý dotaz na funkci držadla v čekárně vznesený k přednostovi nádražička, od něhož se dozví pouze „je tam, protože tam bylo“; s. 20). Neuspokojení jej pohne k činu: nemá-li držadlo smysl, musí být odstraněno. Ulomí tyč i s držadlem. Následně však cítí vinu a rozhodne se dát držadlu nový smysl. Odnese si jej domů a vybuduje kolem něj sbírku držadel.

Umístění držadla (obyčejného předmětu, který je funkčně spojen s prostorem tramvaje) do obyčejného prostoru nádražička (přehledného a samozřejmého) je úhelným kamenem, kolem kterého je vybudována absurdita Vyskočilova fikčního světa. Zdánlivě obyčejná nádražní čekárna se mění v prostor s tajemstvím. Obyčejný prostor spojením s obyčejným předmětem v nezvyklé kombinaci vytvoří nesmyslnou situaci.

Prostor čekárny je konstruován jako prostor uzavřený. Je to místo souboje, který není jen intelektuálním, ale stane se i fyzickým. V prázdné čekárně, pomyslném „ringu“, v prostoru, který je jinak nezaplňený, je jen vypravěč a držadlo. Držadlo je personifikováno: „Ale v ruce jsem měl už zase rukojet’ držadla. Nedovolilo pokračovat ve sporu se slavným rodákem. Chtělo, abych se věnoval jemu samému.“ (s. 19) O něco později je dokonce naznačeno, že držadlo má schopnost pohybu, neboť se v jeho ruce „chvěje.“ (s. 19)

Bez významu není ani skutečnost, že si vypravěč odnáší držadlo domů (další podoba známého a přehledného prostoru). Zde je opět nepatřičný objekt konfrontován s prostorovými atributy, které využívají princip obyčejnosti, a princip kombinace z první části povídky se zde pouze variuje:

„[Držadlo] leželo chvíli v kuchyni v kredenci, chvíli v pokoji v knihovně [implikuje se tedy, že je neklidně přemísťováno]. Jeho marnost a nesmyslnost se prohlubovala. Byl jsem odpovědný za jeho smysl. Neměl jsem dost prostředků k tomu, abych zakoupil tramvaj, kde bych je instaloval. A tak... Tak vynikla má světová sbírka držadel, která mne proslavila. Aby měl opodstatnění můj hrdinský zápas v čekárně, začal jsem sbírat držadla.“ (s. 20–21)

Předmět tak získá nový smysl, který však (opět absurdně) zcizuje jeho primární funkci, je tedy nesmyslný, respektive má stejně nesmyslnou funkci, jako bylo jeho předchozí umístění.

Konstrukce prostoru ve Vyskočilově textu se významnou měrou podílí na vytvoření absurdity, která je pro celý text

klíčová. Absurdita zde vzniká v důsledku zneplatnění původní funkce držadla a posunu významu funkce (která se váže k předmětu) a smyslu (který se váže k člověku). Prostor v této proměně hraje důležitou roli, neboť jí poskytuje kontrastní dějiště. V textu se jedná jednak o lokálně velmi přesné (až předimenzovaně přesné) zasazení děje do kontextu obcí, jednak o samotné kontrastní umístění nepatřičného předmětu (držadla), respektive jeho vytržení z kontextu obvyklého, tj. tramvaje, do prostoru nepatřičného – čekárny na opuštěném nádraží. Význam absurdní je umocňován kontrastní obyčejností zvolených prostorů (nádraží, byt).

Charles Dickens: *Hlídač*

Povídka Charlese Dickense *Hlídač*⁴³ poprvé vyšla v roce 1866 v povídkovém souboru *Mugby Junction*, publikovaném v rámci vánočního vydání časopisu *All the Year Round*. Na napsání souboru se kromě Dickense autorsky podíleli také Charles Collins, Amelia B. Edwards, Andrew Halliday a Hesba Stretton. Povídky tematicky i prostorově spojuje motiv železnice.⁴⁴

V povídce je vyprávěn příběh setkání hlavního hrdiny s drážním hlídačem, který mu vypráví fantastický příběh o zjevování tajemné bytosti, která ohlašuje neštěstí.

Prostorové koordináty hrají důležitou roli už od první věty vyprávění. Povídka začíná přímou řečí, voláním hlavního hrdiny: „Haló, tam dole!“ (s. 97) Ten se tímto způsobem pokouší přivolat pozornost drážního hlídače, který však navzdory vši logice nereaguje tak, že by se podíval přímo po původci hlasu, ale namísto toho se obrací směrem k ústí tunelu:

„Místo aby se podíval nahoru na hřeben hlubokého zářezu, kde jsem stál téměř přímo nad jeho hlavou, otočil se a díval se někam rovně po trati.“ (s. 97)

Teprve na druhé zvolání muž zareaguje a vypravěč jej požádá, aby mu ukázal cestu dolů. Hlavní hrdina pak sestupuje

⁴³ Dickens, Charles: „Hlídač“, in Stamberger, Walter (ed.): *Fantastické povídky*. Praha: Svoboda, 1968, s. 97–111.

⁴⁴ „Mugby Junction“ je železniční křižovatkou, kam hrdina náhodně přijíždí z velkoměsta. Všechny další příběhy jsou pak umístovány na jednotlivé linky vedoucí z této křižovatkou – Main Line a No. 1 – No. 5 Branch Line.

do *zářezu*, který je *nesmírně hluboký* a *mimořádně strmý*. I další charakteristiky vymezují dějiště příběhu silně negativně:

„Zářez byl nesmírně hluboký a mimořádně strmý. Byl **prokopán** v kluzké slizké skále, která cestou dolů čím dál tím víc **mokvala** a **vlhla**. Proto mi sestup trval dost dlouho a já měl čas oživit si přitom v myslí zvláštní výraz zdráhavosti nebo donucení, s nímž mi muž ukázal na pěšinu. Jeho místo bylo v místě tak **odlehlem** a **pustém**, že **odpudivější** jsem v životě ještě neviděl. Po obou stranách **mokvající** a **kapající** stěna ostrohranných balvanů, zastírající veškerou vyhlídku kromě na pruh oblohy; výhled na jednu stranu byl pouze zakřivené prodloužení této obrovské **žalární kobky**; kratší výhled na opačnou stranu končil chmurným červeným světlem a ještě **chmurnějším** portálem černého tunelu, v jehož mohutných zdech byl **drsný, těžký a odporný** vzduch. Do této jámy zabloudil tak málokdy i jen sporý paprsek slunce, že měla zemitý, **hrobový pach**; a neustále ji prometal tak silný studený vítr, že mě až **mrazilo v zádech**, jako kdybych byl opustil přirozený svět.“ (s. 98–99)

Tento deskriptivní odstavec je klíčový pro prostorovou koncepci Dickensova příběhu. Sestává výhradně z expresivních adjektiv s negativními konotacemi – „mokvající a kapající“, „odpudivé“, „drsný, těžký a odporný“ – a ty se váží s představami slizké vlhkosti, rozkladu a zániku. Adjektiva na tomto krátkém úseku mají výrazně hodnotící charakter a v textu jsou prezentovány v řetězcích („odlehlem a pustém“, „mokvající a kapající“, „chmurným červeným“, „zemitý, hrobový“). Vypravěč opisuje dějiště příběhu slovy: jáma, žalární

kobka, hrob – tato slova emocionálně označují místo jako důsledně negativní. Z vypravěčova pohledu se jedná o prostor neznámý a dokonce nebezpečný. Shlukování silně negativně hodnotících výrazů zesiluje jejich účinek. Výrazy *brobový pach* a spojení *opustil přirozený svět* již zcela prvoplánově zakládají hororovou atmosféru místa. Navíc je k tomuto sestupu do jámy záhy přirovnáván i životní příběh hlídače. V krátké synopsi svého dosavadního života mluví hlídač o tom, jak se *spustil* na studiích přírodních věd (exaktní přístup ke skutečnosti má v příběhu o nevysvětlitelné záhadě své opodstatnění), „žil nevázaně, propásl několik příležitostí, **klesal stále níž** a už se nikdy nevzpamatoval.“ (s. 101) Hlídač rovněž osvětluje příčinu svého nelogického jednání z úvodu vyprávění. Zvoláním „Haló, tam dole“ se totiž ohlašuje přízrak, který předchází neštěstí, a provází jej zoufalou gestikulací u ústí tunelu.

Vypravěč, zlákan podivným příběhem, se vrátí za hlídačem ještě dvakrát, podruhé jej však nalézá mrtvého, zabitého projíždějící lokomotivou. Strojvůdce pak při líčení neštěstí a svého jednání, jímž chtěl zabránit srážce, přesně opisuje chování přízraku.

Zdrojem textového napětí (hororového žánru) je nevysvětlitelné zjevení. Kulisy, a tedy prostor, v němž se příběh odehrává, však podstatným způsobem umocňují účinnost tohoto nevysvětlitelného jevu. Určujícím principem jeho výstavby je dvojí optika, ležící v subjektivizujícím pohledu (vnímání) dvou postav příběhu – hlídače a návštěvníka. V základě tu proti sobě stojí pohled cizince, který přichází do neznámého prostoru a intenzivně jej vnímá, a hlídače, který prostor obývá a jehož „nelidskost“ mu už zevšedněla. Prostor, kde se příběh odehraje, je přitom ostře oddělen od okolního světa. Směrem vertikálním je dostupný jen s velkými obtížemi a předpokládá

se i znalost *obtížně přístupné cestičky vedoucí téměř svisle dolů*. Dozvídáme se také, že hlídač není na svém pracovišti pořád, občas průrvu opouští. Kam odchází a jak žije mimo svět průrvy, však není v textu zmíněno. Silná vizualizace a prožívání prostoru jsou charakteristické především pro postavu vypravěče, ten při svém prvním setkání s hlídačem užívá konfrontující pohled směrem dolů:

„[...] jeho postava na dně toho hlubokého výkopu byla ve stínu a z mé perspektivy se jevila jako sražená, kdežto já jsem stál vysoko nad ním tak zalit krvavou září zapadajícího slunce, že jsem si musel rukou clonit oči, abych ho vůbec viděl.“ (s. 98)

Prvotní oční kontakt mezi postavami, který je provázen nepochopením či nesrozumitelností, je umocněn nenadálým chvěním země a silným náporům větru. Už tady je kompozičně využit princip gradace a napětí. Teprve následně je jako původce tohoto nečekaného dění identifikována lokomotiva, která právě projela tunelem:

„Díval se na mne **nahoru** a neodpovídal, a já se zase díval na něj **dolů**; nechtěl jsem ale na něj příliš naléhat, a proto jsem svou nicotnou otázku hned nezapomněl. Právě v té chvíli se začala země a vzduch nejasně zachvívat, chvění rychle zesílilo v prudký rytmický tepot a nenadálý nápor větru mě donutil, že jsem mimoděk **uskočil dozadu**, jako kdyby měl sílu **strhnout** mě dolů. Když kolem mne přeletěl oblak páry, který se z rychlíku stačil vznést až ke mně **nahoru**, a ubíhal dál krajinou, podíval jsem se znovu

dolů a viděl jsem, jak muž stáčí praporek, který při průjezdu vlaku rozvinul.“ (s. 98)

Běžný průjezd rychlíku je zde tedy líčen velmi dramatickým prožitkem, při němž důležitou roli opět hrají prostorové výrazy: nahoru, dolů, dozadu či strhnout dolů.

S tunelem, další prostorovou reprezentací, jsou v povídce spojovány dvě barvy – *červené* světlo v ústí tunelu a *černá* barva tmy za portálem. Ústí tunelu je místem, v němž se hlídači zjevuje přízrak, místem, přes které vynášejí oběti tragické nehody, ale i místem, na němž v projíždějícím vlaku náhle umírá *krásná mladá žena*.

Pro hlídače je průrva pracovním místem, neutrálním prostorem, nevnímá jej tak expresivně jako vypravěč, neboť je to pro něj pouze místo výkonu práce. Dalším důležitým objektem v prostoru je strážní domek. Ten vytváří v zneklidňujícím prostoru doménu bezpečí, která je zaplněna důvěrně známými, neosobními věcmi. Důležité místo mezi nimi má oheň, který má za funkci konotovat bezpečí, teplo, světlo.

„Vzal mě do svého domku, kde byl **oheň, pult** pro služební knihu, do které musel činit určité zápisy, **telegrafní přístroj** s cívkou, číselníkem a **pisátkem** a **malý zvonek**, o kterém jsem se již zmínil.“ (s. 101)

Hlídačův domek je tedy popsán kontrastně věčně, téměř výčtem, pouhými třemi adjektivy – „služební“, „telegrafní“ a „malý“, přičemž ani jedno – na rozdíl od části popisující sestup a onen *umělý kaňon* – nemá hodnotící charakter. Prostor uvnitř domku je oddělen od vnějšího prostoru dveřmi, které tematizují hranici mezi bezpečným a nebezpečným: dve-

ře jsou zavřené, aby *downitř nemohla* nezdravá vlhkost (s. 101), muž pak několikrát ostře utne rozhovor, aby se vydal ke dveřím, otevřel je a podíval se ven. I druhé setkání a důvěrný rozhovor se děje uvnitř domku, za zavřenými dveřmi. (s. 103) Hranice je pak zvýznamněna v otázce, již hlídač žádá po návštěvníkovi svědectví o přízraku:

„Šel byste se mnou do dveří a podíval se, jestli tam je teď? [...] Otevřel jsem dveře a postavil jsem se na schůdek venku, kdežto on zůstal stát ve dveřích.“
(s. 107)

V povídce *Hlídač* Charlese Dickense, je prostor klíčovým prvkem při výstavbě hororového příběhu. Velkou měrou se podílí na atmosféře, deskripce se v tomto případě skládá převážně z výrazů zahrnující příznak strachu, nejistoty a nebezpečí, jež plynou právě z prostoru. Nepochopitelné či nevysvětlitelné tak získává své kulisy. Dominantním rysem prostoru je dvojí perspektiva (perspektiva vypravěče a perspektiva hlídače). Prostor je konečně vymezen ostrými hranicemi a je vertikálně i horizontálně uzavřený.

2. Nepřirozený prostor fikčního světa

Protože přirozený prostor funguje a je organizován v souladu s platnými přírodními zákony a pravidly aktuálního světa, může čtenář při sledování jeho sémantiky využívat své znalosti a vědomosti o aktuálním světě. Nepřirozený prostor naopak oporu v aktuálním světě nemá (není-li čistě principem negace existujícího) a jako svět *nemožný* proto nepřivolává zkušenostní rámce, které ověřují platnost jeho prostorových reprezentací.

Takovým nepřirozeným prostorem je v povídce Italo Calvina prostor Luny i její cyklické přibližování k Zemi tak, že je možné mezi oběma světy procházet. Podobným prostorem je u Teda Chianga Babylonská věž, v níž se počátek setkává s koncem. Tyto prostory či prostorové konfigurace vykazují neshodu s pravidly fungování našeho přirozeného světa a v důsledku toho je prostor *založen* (Calvino) či *rozpoznán* (Chiang) jako nepřirozený.

Druhou možnou variantu nepřirozeného prostoru, častou pro žánr fantasy a sci-fi, využívá při budování prostoru Ursula Kroeber le Guin. Příběh odehrávající se v tzv. Zeměmoří nemá oporu v kulturní encyklopedii aktuálního světa. Tento prostor je součástí nemožného fikčního světa, tedy jeho „uvěřitelnost“ není závislá na platnosti přírodních zákonů, neboť tento typ světa si zavádí své vlastní.

Nepřirozený prostor zakládá nemožný svět. Ten může být buď *myslitelný* (jak to označuje Umberto Eco⁴⁵ a jak to do-

⁴⁵ Viz Eco, Umberto: *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2009.

kládá například grafika M. C. Eschera), nebo může být *nemyslitelný* (v logice výroku o hranaté kouli).

Ted Chiang: *Babylónská věž*

Povídka *Babylónská věž*⁴⁶ Teda Chianga poprvé vyšla v časopisu *Omni* v listopadu 1990. Jedná se o narativ, který volně pracuje s biblickým příběhem o stavbě babylónské věže.⁴⁷

Hlavním hrdinou povídky je mladý horník Hilalúm. Společně s dalšími druhy se vydává na cestu z rodného Elamu do Babylonu, aby zde pracoval na stavbě Babylónské věže. Úkol, který před nimi stojí, je důležitý pro završení celé stavby: mají prokopat nebeskou klenbu. Čeká je úmorná cesta vzhůru věží. Věž je přitom popisována jako tak vysoká, že dělníci z nejvyšších pater už ani neslézají, ve věži žijí se svými rodinami, pěstují zde zeleninu a ani nemají přání se kdy podívat na pevnou zemi.

„Žijeme na cestě do nebes a veškerá naše práce slouží jen jejímu dalšímu budování. Až věž opustíme, bude to po vzestupné rampě, ne po sestupné.“
(s. 20)

Úkol prorazit nebeskou klenbu je provázen obavou z možného proražení božských nádrží na vodu:

⁴⁶ Chiang, Ted: „Babylónská věž“, in *Příběhy vašeho života*. Praha: Plus, 2011, s. 9–33.

⁴⁷ Gen 11: 2–4 Když lidé putovali na východ, našli planinu v zemi Šineár a usadili se na ní. Tehdy si spolu řekli: „Pojďme, udělejme cihly a vypalme je v ohni.“ A tak měli cihly místo kamene a asphalt místo malty. Řekli si totiž: „Pojďme, postavme si město a věž, jejíž vrchol dosáhne až k nebi.“ (Bible. Překlad 21. století. Praha: Biblion, 2009).

„Kdysi dávno Jahve rozpoutal Potopu, vypustil vody shůry i zdola; vody z Propasti vytryskly ze zemských pramenů, vody nebeské se lily ze stavidel v klenbě. Teď si klenbu prohlíželi zblízka, jenže žádná stavidla nikde neviděli. S přimhouřenýma očima se rozhlíželi do všech stran, ale žulovou planinu nenarušovaly žádné otvory, žádná okna, žádné spáry.“ (s. 25)

Při práci došlo skutečně k proražení nádrže a Hilalúm byl uvězněn v proražené jeskyni. Tlak vody jej však vynesl do temné, suché prostory, ze které se postupně dostal až ven na světlo. Neocítl se však na druhé straně klenby, jak se domníval, ale nedaleko Babylonu. Tato skutečnost jej vede k přehodnocení obrazu světa, z něhož vycházela i babylonská stavba:

„A pak se mu rozbřesklo: *pečetní váleček*. Když jím přejedete po tabulce z měkké hlíny, rytý váleček zanechá obtisk, který vytváří obrazec. A dva obrázky se mohou objevit na protějších koncích tabulky, i když jsou na válečku vedle sebe. Celý svět je takový váleček. Lidé si představují, že nebesa a země jsou na koncích tabulky a že nebe a hvězdy se rozkládají mezi nimi; svět je však sbalený sám do sebe způsobem tak nepředstavitelným, že se nebesa a země dotýkají.“ (s. 33)

Hilalúm se vrací do Babylonu, aby tuto zprávu předal ostatním.

Text otvírá výrazně popisná pasáž, která představuje dějiště povídky – babylonskou věž – a její monumentální rozměry.

„Kdybyste věž položili přes Šineárskou planinu, od jednoho konce ke druhému byste pěšky šli dva dny. Věž ale stojí, a tak trvá celého půldruhého měsíce, než vystoupáte od paty na vrcholek, a to jen pokud nene-
sete žádné břemeno. S prázdnýma rukama však na věž stoupá málokdo; většinu zpomaluje kára s cihlami, kte-
rou táhnou dva mezi sebou. Od chvíle, kdy cihlu nalo-
ží na káru, do okamžiku, kdy ji z něj složí a ona se sta-
ne součástí věže, uběhnou čtyři měsíce.“ (s. 9)

V celém textu je velikost věže často popisovaná pomo-
cí dimenze času: „Muži stoupali čtyři dny.“ (s. 10), „[...] dostal
jsem se až do dvacetidenní výšky“ (s. 12), „člověk stačí odříkat
modlitbu, než dopadne na zem.“ (s. 17) Druhý způsob
deskripce se děje pomocí perspektivy postav a jejich pohledu
na vzdalující se zemi či přibližující se nebeskou klenbu.

Prostor v textu je vertikálně stratifikovaný. Děj povíd-
ky se odehrává jako pohyb vzhůru. Vypravěč prostor rozděluje
zejména ve vyšších částech věže na úrovně, jejichž výšku
označuje umístěním nebeských těles: „Zanedlouho se ocitli na
stejně úrovni jako měsíc [...]“ (s. 20), „Potom se přiblížili ke
slunci“ (s. 20) „A potom se dostali na úroveň hvězd“ (s. 21)
Babylonská věž je v textu pečlivě popsána vypravěčem a to
včetně rozměrů základny i samotné věže. Funkční účinek po-
pisných pasáží spočívá i v tom, že paradoxně je popis nesku-
tečné stavby věže prost hodnotících výrazů, stavba je popiso-
vána věcným jazykem:

„Základna věže se podobala prvním dvěma stupňům
obyčejného zikkuratu. Obrovský čtverec měl strany
asi dvě stě loktů dlouhé a byl čtyřicet loktů vysoký,
trojitě schodiště vedlo po jižní straně. Na prvním

stupni byl další, menší, na který šlo vylézt jen po ústředním schodišti. A na druhém stupni začínala samotná věž. Jedna její strana měřila šedesát lóktů; věž se zvedala jako čtverhanný sloup nesoucí tíhu oblohy. Kolem něj se vinula rampa s mírným sklonem, zapuštěná do stěny, a otáčela věž jako kožený pásek omotaný kolem rukojeti biče. Ale ne; když se Hilalúm podíval znovu, zjistil, že rampy jsou dvě a proplétají se. Vnější okraj každé rampy lemovaly sloupy, ne moc silné, zato dost široké, aby poskytovaly trochu stínu. Když klouzal pohledem nahoru po věži, viděl střídající se pásy, rampa, cihly, rampa, cihly a pak už to od sebe nešlo rozlišit.“ (s. 12–13)

Čtenáři je tak nabídnut poměrně detailní popis celé stavby. Vypravěč prostor zaplňuje detaily, které pomáhají vytvářet obraz soběstačného světa, kterým se věž – čím výše po ní postavy stoupají – z velké části stává. Prostor je ukončen nebeskou klenbou, která má být proražena. Ta je pevná: „na omak hladká a chladná. Jako by byla z jemnozrné bílé žuly, neposkvrněné a zcela jednotvárné.“ (s. 24) Proražením klenby se nebe spojí se zemí – ale jinak, než se stavitelé věže domnívali.

Homodiegetický vypravěč využívá pro výstavbu prostoru místní názvy (geografické výrazy) jako například Babylon či Eufrat. Děj je zdanlivě zasazen do ontologicky přirozeného světa, který je však po probourání se nebeskou klenbou rozpoznán jako prostor světa ontologické podstaty nepřirozené. Jedná se proto o prostor, který je nejprve uzavřený, posléze se otevírá, aby se jeho otevření změnilo v nekonečnou smyčku. Prostor v povídce Teda Chianga se velkou měrou podílí na utváření celkové atmosféry textu. Jeho dominantním rysem je

vertikálnost, vertikální rozlehlost. Vypravěč nám předkládá svět, který má sice pravidla jako ontologicky přirozený svět, ale – jak je dokázáno v závěru textu – je fyzikálně nemožný.

Italo Calvino: *Vzdálenost Luny*

*Vzdálenost Luny*⁴⁸ je prvním textem ze souboru povídek *Kosmické grotesky* spisovatele Italo Calvina vydaných v italském originále roku 1965. Zastřešujícím tématem povídek fantastického charakteru, jimiž provází vyprávěcí postava Qfwfq, je motiv změny a proměny, vyvolávající nejen nostalgii po zaniklém období, ale také nutnost vyrovnat se s paradoxem počátku, kdy něco vzniká z ničeho, neboť podněty vyvolávající proměnu chybí.

Povídka *Vzdálenost Luny* je příběhem, který využívá strukturu mýtu (formou vyprávěče a charakterem celku fikčního světa i explikativním obsahem). Pojednává o období, kdy byla Luna velmi blízko Země, takže se na ni dalo bez větších obtíží vystoupat, a o událostech, jež následovaly po noci, během níž se od Země nečekaně oddálila. V příběhu je důležité jednání tří postav – vyprávěče Qfwfq, jeho bratrance Hluchého a Kapitánovy ženy. Vyprávěč Qfwfq spolu s Hluchým vystupovali pravidelně na Lunu sbírat měsíční mléko. Hluchý znal Lunu lépe než kdokoli jiný, což trápilo Kapitánovu ženu, která Hluchého tajně milovala a na Lunu žárlila. Qfwfq, jenž našel zalíbení v Kapitánově ženě, žárlil zase na bratrance. Gra-dační vrchol povídky nastává v momentě, kdy se Luna od Země oddálí a Kapitánova žena ve snaze získat pozornost Hluchého na ní uvízne. Qfwfq se ji pokusí zachránit, avšak v pasti na vzdalující se Luně zůstává spolu s ní. Po uplynutí měsíce se Luna dostane zpět k místu nejbližšího střetu se Ze-

⁴⁸ Calvino, Italo: „Vzdálenost Luny“, in *Kosmické grotesky*. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 7–21.

mí. K záchraně a návratu na Zem ovšem svolí pouze vypravěč. Kapitánova žena se rozhodne na Luně zůstat.

Na rovině příběhu nám je vypravěčem předkládán svět, v němž se Luna pravidelně přibližuje k Zemi a v němž lidé přecházejí z jednoho tělesa na druhé, jako svět možný. Tomu odpovídá i předpokládaný (projektovaný) souhlasný postoj fikčních adresátů. Avšak čtenář je konfrontován se světem, který odporuje jeho vlastní zkušenosti s realitou. Dochází přitom ke kontaminaci jevů aktuálního světa jevy, které jsou v aktuálním světě nemožné: ačkoli Luna mění svůj tvar v závislosti na fázi měsíce, tedy je kulatá jen v úplňku, ve zbylém čase má tvary srpku, vyprávění konstruuje tuto pravidelnost proti platným fyzikálním zákonům aktuálního světa (zde se ukazuje jedna z funkcí a jeden z principů mýtu). V důsledku tedy vyprávění vytváří ontologicky nepřírozený svět.

Prostor povídky je vymezen možnostmi vnímání vyprávěcí postavy, jde tedy o homodiegetického vypravěče a interní fokalizaci. Vypravěč ručí svojí autoritou (formou svědecké výpovědi) za pravdivost vyprávění: „vy se na to nemůžete pamatovat, ale já ano.“ (s. 7) Autentifikační funkci pak mají pohledy dalších postav, které vypravěč zprostředkovává a které mají jeho vyprávění poskytnout souhlas. Podobnou funkci má i tzv. hromadná perspektiva: „Jednou **nás** Luna div nerozmáčkla, podruhé letěla daleko od **nás**.“ (s. 7) nebo místní názvy, které verifikují to, s čím mají zkušenost posluchači vyprávění, a které s velkou detailností popisují prostor, v němž se příběh odehrává a vytvářejí tak efekt reálného. Vzhledem k tomu, že vypravěč zprostředkovává pohledy více postav, vytváří se v rámci vyprávění názorové polarity. Ty jsou patrné především v zaujímání rozdílných stanovisek postav ve vztahu k Luně vedoucích k rozdílům v jednání.

Výrazná je dále vizualizace prostoru, která využívá barevnosti:

„Voda byla za oněch nocí velmi klidná, vypadala jako postříbřená rtuť, a ryby ve vodě se zdály fialové.“
(s. 8)

Mnohem větší pozornost než popisu Země (zde se předpokládá zkušenost publika), je věnována popisu povrchu Měsíce (kde přímá zkušenost chybí). Vypravěč jej charakterizuje jako *neschůdný*, neboť Lunu pokrývá *kůra ze špičatých šupin, která je plná ostrých hrotů a zúřážených a pilovitých okrajů*. Měsíční povrch není kůrou pokryt rovnoměrně, na některých místech se nacházejí nepravidelné oblasti bledé mazlavé hlíny. Vypravěčova charakteristika měsíčního povrchu je bohatá na smyslové vjemy, a to nejen hmat a zrak, k dispozici máme i vypravěčovu čichovou reflexi.

„Docela se podobala i břichu ryby, a pokud se pamatuji, i mírně páchla, i když ne docela jako ryba, tedy o něco mírněji, řekněme jako uzený losos.“ (s. 8)

Mezi vesmírnými tělesy periodicky vzniká a zaniká další prostor. Jeho existence je příznačná časem i místem – hranicí střetávání se Luny a Země. „Tak tedy soupeřily přitažlivost Země a Luny o **prostor** mezi oběma tělesy.“ (s. 13) Prostor mezi tělesy je prostorem, který musí být překonán, ať už za využití žebříků nebo vlastní mrštností. Tento prostor se stává ve vztahu k subjektu prostorem intimním. Právě zde vyvrcholí a zároveň i končí jeho láska ke Kapitánově ženě.

„Splnění mého snu o lásce trvalo jen tu chvíli, v níž jsme se spojili, když jsme se točili mezi Zemí a Lunou.“ (s. 18)

Tento prostor periodicky vzniká a zaniká, stýkají se v něm gravitační pole Země i Luny a jejich vzájemné působení umožňuje, aby mezi nimi mohly postavy přecházet. Prostřednictvím charakteristiky tohoto meziprostoru je také poprvé vyslovena možnost, že by se Luna mohla vzdalovat.

„Mořský povrch **nebyl napjatý a téměř vyduť** vstříc nebi jako vždycky při úplňku, vypadal teď **po-volený a splasklý**, jakoby na něj měsíční přitažlivost vůbec nepůsobila. A také měsíční světlo nám připadalo jiné než obvykle při úplňku, snad že tma zhoustla.“ (s. 15–16)

Postavy jsou konfrontovány se změnou fyzikálních zákonů:

„Obrovská měsíční koule nade mnou se **proměnila**. Zdálo se dokonce, že už to není ona, tak se zmenšila, dokonce se neustále scvrkávala, jako by ji můj pohled tlačil stále dál, a vyklizené nebe se otevíralo jako propast, na jejímž dně se množily hvězdy a noc na mě chrlila řeku prázdnoty, zaplavovala mě úděsem a závratí.“ (s. 16–17)

Proměna trajektorie planet způsobí, že není možné předvídat budoucí děje, mizí pravidelnost, díky níž bylo možno na Lunu vstupovat. Jestliže byla Luna dříve znepokojujícím prostorem, stává se nyní prostorem nebezpečným. Této pro-

měny si všímáme především prostřednictvím užitých atributů. Okamžitě po dopadu na vzdalující se Lunu označuje vypravěč měsíční šupiny jako *chladné* a chuť měsíčního mléka jako *důvěrnou*, ale *nakyslou*. Vypravěč, upírající pohled k Zemi, touží spatřit *rodné moře, náš známý břeh*, ovšem pozoruje místo toho jen prostory cizí, nebezpečné: *oceány hluboké jako propasti, pouště se sopečným pískem, skalnaté bradby, ostří prudkých řek, bažinatá města, tufová pobřežistě i říše z hlíny a bláta*. Pocit odloučení a ztráty Země je opět uvozen explicitně, Země je *starou* planetou. Nabývá zároveň charakteru prostoru bezpečného oproti Luně, která se proměňuje v prostor nebezpečný.

Země se tedy z neutrálního prostoru, jímž byla v úvodu vyprávění, stává prostorem bezpečným (žádoucím).

„Nemyslel jsem na nic jiného než na Zem. Byla to Země, která způsobovala, že každý byl tím, kým byl a ničím jiným; [...] Dychtil jsem po návratu na Zem a chvěl jsem se v obavách, že jsem ji ztratil.“ (s. 18)

Prostor konstituovaný v povídce *Vzdálenost Luny* má charakter ontologicky nepřirozeného prostoru. Dochází v něm ke kontaminaci zákonů přirozeného světa jevy, které jsou v možném světě nemožné (odporují jeho fyzikálním zákonům). Hlavním tématem příběhu je změna. Z úvodního, zdánlivě dynamického, ve skutečnosti však svou podstatou fixního prostoru (Luna se k Zemi vždy přibližovala na stejném místě s periodickou pravidelností), vzniká po oddálení Luny prostor proměněný. Změny prostoru se přitom promítají i do charakteristiky postav.

Ursula Kroeber le Guin: *Kosti země*

*Kosti země*⁴⁹ vyšly v souboru povídek *Příběhy ze Zeměmoří* (česky 2003). Kroeber je spisovatelkou sci-fi a fantasy literatury, proslavila se především souborem románů i povídek situovaných do fikčního světa Zeměmoří.

Příběh povídky *Kosti země* se odehrává na jednom z ostrovů ležících ve světě Zeměmoří. Významnými členy zeměmořské společnosti jsou Čarodějové, kteří pomáhají obyvatelům tohoto světa svým uměním a pečují o jejich bezpečí. Nejinak je tomu na ostrově Gont, který bývá opakovaně postihován ničivými zemětřeseními. Mistr Heleth a jeho učedník Ticho společně zmírní následky hrozivého zemětřesení a zachrání životy i majetek obyvatel přístavu. Mistr Heleth při záchraně ostrova položí život. Ticho nastoupí na Helethovo místo a pokračuje v zaběhnutém cyklu.

Prostor ostrova je popisován⁵⁰ po vertikále, vybírána jsou místa, která přímo souvisejí s dějem (hory, případně útesy na pobřeží):

„U Rissiny studny to vzal zkratkou a před polednem vyšel na Semerově pastvině, rovné terase na **úbočí hory**. O **míli níž**, v místech teď již zalitých sluncem, stála usedlost schovaná **za kopcem**, přes nějž se jako stín mraku pohybovalo stádo ovcí. Přístav Gont a jeho zátoka se skrývaly za **strmými**, k sobě natlačený-

⁴⁹ Le Guin, Ursula Kroeber: „Kosti země“, in *Příběhy ze Zeměmoří*. Praha: Triton, 2002, s. 168–188.

⁵⁰ Explikativní charakter popisu je příznačný pro příběhy situované do nepřírodných fikčních světů.

mi **pahorky**, které **se zvedaly** za městem do vnitrozemí.“ (s. 180)

Přístav Gont je významným lidským sídlem, jež mají čarodějové za úkol chránit před zemětřesením. Umístěním přístavu do zátoky chráněné útesy chrání jeho obyvatelé před nájezdy pirátů, na druhou stranu jsou samy zdrojem rizika:

„Přístav Gont leží u vnitřního konce dlouhé úzké zátoky mezi **strmými břehy**. Od moře k němu vede přístup mezi dvěma **mohutnými mysy**. Říká se jim Přístavní brány nebo Ozbrojené **útesy** a mezera mezi nimi není širší než sto stop. Obyvatelé přístavu Gont jsou tak v bezpečí před piráty. Jejich bezpečí je však zároveň jejich rizikem: dlouhá zátoka sleduje trhlinu v zemi a **čelisti**, které se kdysi otevřely, mohou sklapnout.“ (s. 183)

Ostrov je tak prostorem nebezpečným. Obyvatelé žijí v permanentním pocitu nejistoty, která jednou za čas přechází od znejistění k přímému ohrožení (když dojde na ostrově k otřesům).

Dům čaroděje Heletha je situován „o samotě severně od ostatních domů, na začátku Převisu“ (s. 188), tedy o samotě, mimo lidskou společnost. Mistr Heleth je ochráncem ostrova a vyhledávaným učitelem: „Věděl, že je dobrý učitel, nejlepším na Gontu.“ (s. 171) Heleth přijal a vyučil svého posledního učedníka jménem Ticho (pravým jménem Aihale, známý též jako Ogion):

„Když se pán přístavu Gont znovu pokusil Chaluhu přesvědčit, aby sestoupil z hory a udělal ve městě, co

bylo třeba udělat, Chaluha poslal mladíka místo sebe a Ticho už ve městě zůstal.“ (s. 176)

Čaroděj Heleth oplývá nezvyklou magickou mocí, kterou čerpá ze samotného ostrova: „Ale toto byl jeho ostrov, jeho skály, jeho hlína. Jeho čarodějná moc z něho vyrostla.“ (s. 172) Jeho moc tedy pochází ze spojení s přírodou:

„Voda se zachvěla. Ucítíl to nejdřív na stehnech, šplouchnutí podobné šimravému doteku srsti. Pak uviděl, jak se hladina po celé tůni chvěje. Nebyly to kruhové vlnky, které způsobil on, ty již zanikly, ale tiché vibrování, které zesílilo a přešlo v otřes. Tak se to opakovalo znovu a znovu. [...] Pak vyskočila z černé, chvějící se hladiny šedobílá ryba, dlouhá jako jeho dlaň. A jak vyskočila, zvolala slabým, čistým, hláskem v tomtéž jazyce: „Yaved!“ (s. 181)

Díky této schopnosti komunikace s přírodou se také dovídá, kde leží epicentrum rodícího se zemětřesení:

„Bylo to místo, kde se rozbíhaly hřebeny, kousek ve vnitrozemí od přístavu Gont, hluboko ve spleti kopců pod městem. Zemětřesení s ohniskem v tomto místě mohlo setřást celé město, strhnout lavinu a vyvolat obrovskou vlnu, srazit útesy v zátocě k sobě, jako když se tleskne rukama.“ (s. 181)

Čaroděj se vydává do epicentra a používá staré transformační kouzlo, díky kterému doslova srůstá s horou a zastavuje tak šíření trhliny: „A byl v klidu, nehýbal se, držel – skála ve skále, země v zemi uvnitř ohnivého temna hory.“ (s. 187)

Prostor se vlivem postavy čaroděje změní – je zastaveno šíření trhliny a zároveň je do původní skály včleněn nový prvek – člověk se proměňuje v kámen a vrůstá do jeho struktury.

Prostor má ve vztahu k postavám funkci charakterizační (skromné obydlí čarodějovo), což se projevuje například i v pasáži, v níž čaroděj prochází krajinou, která nese rysy důvěrné známosti:

„Znal cesty a cestičky v jeho okolí stejně dobře jako sebe. U Rissiny studny to vzal zkratkou a před polednem vyšel na Semerově pastvině, rovné terase na úbočí hory. O míli níž, v místech teď již zalitých sluncem, stála usedlost schovaná za kopcem, přes nějž se jako stán mraku pohybovalo stádo ovcí. Přístav Gont a jeho zátoka se skrývaly za strmými, k sobě natlačenými pahorky, které se zvedaly za městem směrem do vnitrozemí.“ (s. 180)

Prostor krajiny je tu projektován z pohledu procházející postavy, která dokazuje obeznámenost s jeho jednotlivostmi. A konečně plní prostor i žánrovou funkci (to se odráží především v pojmenování a ve volbě míst, kde se příběh odehrává: Mluví se zde o horách, o kořenech ostrova, o temnotě pod vodami, kde se ostrovy dotýkají, o přístavu Gont, o Temné tůni, Ozbrojených útesech, Přístavních branách.

Z hlediska ontologie se jedná o jednotný prostor nepřírozaného fikčního světa. Vzhledem k situovanosti příběhu na ostrov se jedná o prostor uzavřený s pevně vymezenou hranicí, kterou představuje moře. Kvůli častým zemětřesením je ostrov místem nebezpečným, nejvíce ohroženým je přístav

Gont, což vyplývá z jeho geografické polohy. V závěru povídky dochází k proměně prostoru včleněním nového prvku do jeho struktury.

3. Hybridní prostor fikčního světa

Hybridní prostor vzniká kombinací přirozeného a nepřirozeného prostoru fikčního světa. Do přirozeného prostoru je *zasazena* oblast nepřirozené podstaty, která popírá svými vlastnostmi přírodní zákony. Oblast „nepřirozeného“ může nabývat různých podob. Karel Čapek směřuje ve svých povídkách pozornost na tajemné otisky, Michael Ende vytváří hybridní prostor nekonečné kolonády, která je ale umístěna do konečného domu. Krystalickým příkladem prolínání dvou typů prostoru (jejich souběžné existence) je fikční svět *Druhého města* Michala Ajvaze, kde lodi projíždějí domy, kouty obsahují jiné dimenze a Národní knihovna v Praze se nekonečně větví v pralesním labyrintu. Tyto prostorové reprezentace zde však existují v napětí s jinými typy prostorů, které důsledně kopírují podobu reálných objektů Prahy a zakládají onen druhý svět, v němž se pohybují postavy příběhu.

Hybridní prostor na rozdíl od přirozeného a nepřirozeného prostoru snáze podléhá změnám. Vlivem událostí může dojít k proměně prostoru hybridního v prostor buď přirozený (odstranění nepřirozené oblasti), nebo nepřirozený (nepřirozené pak funguje jako virus, jímž je celek fikčního prostoru napaden). První možnost využije Jan Weiss v námi analyzované povídce o zrcadle.

Karel Čapek: *Šlápěj*

Povídka *Šlápěj*⁵¹ byla poprvé vydána roku 1916 v časopise *Lumír*, knižně o rok později ve sbírce *Boží muka*.

Ústřední postava povídky pan Boura jde po silnici v neznámé zasněžené krajině a potkává anonymního chodce, který se k němu přibližuje z opačného směru. Neznámý ukazuje na záhadnou stopu asi *šest metrů od silnice* (s. 11), na níž oba stáli. Tajemství přitom spočívá v tom, že se jedná o izolovanou stopu: „Byla jediná uprostřed pole, a před ní ani za ní nebylo stopy kročejů.“ (s. 11) Pan Boura a anonymní chodec se pokoušejí vyřešit záhadu racionálním zdůvodněním: „Musíme hledat přirozenou konjunkturu.“ (s. 12) Po selhání této snahy se nabízí vysvětlení přítomnosti šlápěje jako *zázraku* (s. 14) a konečně hledání podobných příkladů. Žádná z těchto hypotéz avšak nevede k vysvětlení původu šlápěje a Boura i anonymní chodec pokračují každý svým směrem.

Již v úvodním, deskriptivním odstavci povídky se setkáváme s navozením povahy prostoru, který je příznačný po celý narativ: „Pokojně, nekonečně padal sníh na zmrzlý kraj.“ (s. 11) Sníh ve vyprávění funguje jako signál času. Již na začátku narativu dochází ke splnutí perspektivy nadosobního vypravěče s vnitřní reflexí prostoru subjektem – Bourou:

„Se sněhem vždycky padá ticho, myslil si Boura ukrytý v nějaké boudě, a bylo mu zároveň slavnostně i tesknou, neboť se cítil osamělý v širé krajině. Země

⁵¹ Čapek, Karel: „Šlápěj“, in *Boží muka. Trapné povídky*. Praha: Československý spisovatel, 1981, s. 11–16.

před jeho očima se zjednodušovala, sjednotila a rozšířila, srovnána v bílých vlnách a nerozrytá zmatenými stopami života.“ (s. 11)

Osamocená a zasněžená krajina je pro Bouru zároveň prostorem neznámým:

„Váhavě boří chodec nohy do nedotknutého sněhu a je mu divně, že on první poznamenává kraj dlouhým řádkem svých kroků.“ (s. 11)

Neznámost prostoru má svůj původ v absenci vztahu subjektu ke krajině. Nevede však k pocitu nebezpečnosti: veškerá pozornost obou postav je soustředěna na šlépěj jako na tajemství, které ale nepřidává prostoru příznak bezpečnosti či nebezpečnosti. V důsledku její přítomnosti, charakteristické neočekávaností, „zázračností“ a nevysvětlitelností jejího původu, rozpoznáváme, že se jedná o prostor hybridní.

I když se ve vyprávění objevuje jako ještě druhá postava anonymní *protichůdce*, prostor vnímáme jenom z perspektivy Boury. Druhá postava prostor nereflektuje a nemění jeho charakteristiku. V průběhu povídky Boura zdůrazňuje povahu prostoru jako prostoru neporušeného člověkem: Boura se cítí divně, že on „první poznamenává kraj dlouhým řádkem svých kroků“ (s. 11), pole bylo „nezorané“ (s. 11), „plocha mezi silnicí a šlépějí byla panenská, bez sebelehčí stopy nějakého dotyku“ (s. 11), „nebylo možno učiniti cokoliv shora bez střesení sněhu se stromu.“ (s. 13) I když je prostor opět neosobním z důvodu absence lidského zásahu, funguje i nadále z hlediska působnosti na subjekt jako prostor neutrální – ani bezpečný, ani nebezpečný.

Sníh nese ve vyprávění význam času. Jednak signalizuje zimu (to však je méně podstatné a ve vyprávění není tento potenciál využit), především však poskytuje bílou plochu pro zápis stopy. Padání sněhu rovněž funguje jako časový rámec příběhu. Na začátku vyprávění tak čteme: „Pokojně, nekonečně padal sníh“ (s. 11); a na jeho konci: „Začal se znovu snášeti sníh a padal stále hustěji.“ (s. 14) Samotný příběh – objevení šlépěje a diskuse o jejím původu – se odehrává v čase, kdy sníh nepadá: „konečně prořídil a zastavil se tanec vloček, jediný pohyb v tom slavném tichu.“ (s. 11)

Již v úvodní části se prostor objevuje jako prostor otevřený – Boura vnímá krajinu jako otevřenou (*v širé krajině*; s. 11). Otevřenost prostoru je také zdůrazněna pozicí šlépěje a hypotetickým směrem příchodu a odchodu jejího tvůrce:

„Stopa je obrácena patou k silnici; kdo ji udělal, šel tímto směrem. Kdyby šel do vesnice, musel by jít vpravo; na tuhle stranu jsou jen pole, a co k čertu teď někdo hledá v polích?“ (s. 12)

Ani možnost, že šlépěj mohla být udělána z výšky (teorie, že „pták ji [botu, poznámka MŠ] upustil v letu do čerstvého sněhu a zase ji zvedl“; s. 12) neovlivňuje otevřenost prostoru.

Krajina podél cesty není tvořena pouze rovinou: svahy a kopec představují odchylky od horizontály, nepředstavují ale vertikální rozlišení prostoru. Podobné je to i se stromem, který stojí nad stopou, ten hraje pouze roli jenom pro odmítnutí hypotézy o přirozeném původu šlépěje:

„Zrovna nad šlépějí se vznášely krajní větve stromu: několik tenkých větviček obalených sněhem, jenž nikde nebyl setřen nebo střesen. Při lehkém zaklepaní na větev opadával sníh v celých kusech. Hypotéza „shora“ naprosto spadla.“ (s. 13)

Dominantním rysem prostoru v povídce *Šlépěj* je zneklidňující přehlednost. Prostor je z hlediska vypravěče i Boury líčen jako neosobní. Neznámost prostoru je způsobena tím, že ani Boura nemá k prostoru vytvořený vztah, navíc do něj ani nezasahuje. Neosobní charakter prostoru je dán tím, že neobsahuje stopy lidské činnosti a i jediná stopa, která je umístěna na bílou stránku sněhu, je mimo lidskou zkušenost. (Tento neosobní charakter prostoru vynikne ve srovnání s druhou variantou námětu, kdy Čapek zaplní prostor doklady lidské činnosti – obyčejnosti.)

Karel Čapek: *Šlápěje*

Povídka *Šlápěje*⁵² byla poprvé vydána roku 1920 jako součást *Povídek z jedné kapsy*, souboru příběhů s detektivním námětem.

Základním prostředím povídky je zasněžené městečko. Ústřední postava narativu, pan Rybka, se vrací domů čerstvě zasněženými ulicemi a sleduje šlápěje ve sněhu. V momentě, kdy přichází ke svému domu v odlehle zahradní uličce, ale zjišťuje, že poslední šlápěje, jež směřují přímo k jeho vratkům, najednou končí uprostřed ulice. Pan Rybka se snaží najít vysvětlení tohoto úkazu, ale nenachází racionální zdůvodnění. Obrací se proto na policejního komisaře Bartoška, se kterým pokračuje v „šetření“. Ten ale nenachází žádný důvod, proč by se měl šlápěji zabývat, odkazuje přitom na fakt, že se nejedná o žádný přestupek či zločin. Do rozhovoru obou postav se tak promítá jejich odlišný názor na narušení „řádu“, které každý z nich spatřuje v něčem jiném. Problém šlápějí (svědectví o nevysvětlitelném), je v závěru povídky „vyřešen“, když nově příchozí strážník Mimra tajemné stopy pošlape, a tím zničí evidenci nevysvětlitelného.

Již v úvodní části povídky se setkáváme s reflexí prostoru první postavou – panem Rybkou:

„Bože, **to je krása**, mínil pan Rybka; město pod sněhem, to je najednou docela malé město, takové starosvětské městečko – člověk by skoro věřil v ponocné a v dostavníky; to je zvláštní, jak sníh vypadá starodávně a venkovsky.“ (s. 154)

⁵² Čapek, Karel: „Šlápěje“, in *Povídky z jedné kapsy*. Praha: Fr. Borový, 1939, s. 154–165.

Takto pojatý až idylický prostor navozuje atmosféru bezpečí, která doprovází Rybkovu cestu známými ulicemi domů, přičemž se idyličnost odráží i na rovině užitých jazykových prostředků. Deminutiva, jež jsou použita pro deskripci prostoru (např. cestička, ulička, vrátka atd.), dokreslují pozitivní vztah subjektu k známému prostoru, jenž je proměněn čerstvou sněhovou pokrývkou. Po cestě zasněženou zahradní uličkou je pozornost pana Rybky věnovaná pouze proplétajícím se liniím šlépějí, ničeho jiného si nevšímá, a to až do momentu, kdy se přiblíží k vlastnímu domu, kde poslední pětice šlépějí znejistí do té doby známý prostor. Proměna charakteru prostoru, který se až do tohoto momentu jevil jako prostor ontologicky přirozený (tedy prostor neobsahující žádné nepřirozené prvky), je indikována i na rovině příznakových prostředků, když při pojmenování částí prostoru mizí citové zabarvení. Pan Rybka se pokouší interpretovat nepokračující linii šlépějí v intencích přirozeného prostoru, což se mu ale nakonec nedaří:

„To jsem blázen, řekl si pan Rybka – snad se ten člověk vrátil na chodník! – Ale pokud dohlédl, byl chodník hladce a kypře zasněžen bez jediného lidského kročeje. Inu safra, divil se pan Rybka, nejspíš ty další šlépěje budou na druhém chodníku! I obešel obloukem ten nedokončený řádek kroků; ale na druhém chodníku nebylo jediné šlápoty; a celá ulice dál svítila nedotčeným a hebkým sněhem, až se dech tajil nad tou čistotou; nikdo tudy nešel od té doby, co napadl sněh.“
(s. 155)

Takto zpochybněný přirozený prostor se projevuje jako prostor hybridní. Šlápěje přitom představují evidenci nepřirozeného, které zůstává nevysvětleno.

Pan Rybka se před znejistěným, dříve známým a bezpečným prostorem uchyluje do svého domu, kde pátrá po dalších nepřirozených jevech, které ale nenachází:

„Krouť hlavou odemkl vrátka a vešel do svého domu; ačkoli věděl, že je to nesmysl, díval se, nejsou-li uvnitř domu nějaké sněhové nášlapky; to se rozumí, kde by se tam vzaly! Snad se mi to jen zdálo, bručel znepokojeně pan Rybka a vyklonil se z okna; na ulici ve světle lucerny viděl jasně pět ostrých a hlubokých šlápějí, končících uprostřed ulice; a dál nic.“ (s. 156)

Prostor uvnitř domu tedy neprochází proměnou a obhájí status známého, soukromého prostoru.

Pan Rybka se snaží sám sebe přesvědčit, že šlápěje nepředstavují žádný nepřirozený úkaz, ale veškeré své „rekonstrukce“ možné události, které by vedly k jejich vysvětlení, je nucen postupně zavrhnout jako nemožné. Rozhodne se proto zavolat o pomoc osobě, která je pro vyšetřování narušení pořádku povolanejší – policejnímu komisaři Bartoškovi. V telefonním hovoru se přitom odráží Rybkova zvědavost a potřeba přijít na kloub podstatě tajemných šlápějí:

„Vrtě hlavou začal se svlékat; ale najednou toho nechal, šel k telefonu a zavolal stísněným hlasem policejní komisařství: „Haló, pan komisař Bartošek? Prosím vás, tady je taková divná věc, moc divná – Kdybyste sem někoho poslal, nebo raději přišel sám – To je dobře, já na vás počkám na rohu. Já nevím, oč

jde – Ne, já myslím, že není žádné nebezpečí; jde jen o to, aby ty stopy nikdo nepošlapal – To nevím, či stopy! Tak dobře, já na vás počkám!“ (s. 156)

Rybka se vydává čekat na komisaře na roh ulice, než se však muž zákona na „místo činu“ dostaví, dochází k další proměně sledovaného prostoru a změnou vypravěčské perspektivy. Prostřednictvím konstatování, která souvisejí s vymezením prostoru, ztrácí prostor zřetelné hranice, které mu pan Rybka přisuzuje. Souběžně se zpochybněním hranic ztrácí prostor příznak prostoru bezpečného. Malý prostor (prostor městečka, přehledný uzavřený prostor konce ulice) se náhle rozšiřuje do celku vesmírného prostoru: „Bylo ticho a země obývaná lidmi pokojně svítila do vesmíru.“ (s. 157) Toto rozšíření je zneklidňující.

Komisař Bartošek analyzuje šlépěje a automaticky dovozuje tělesnou konstituci neznámého, který je zanechal:

„To byl čahoun, skoro metr osmdesát,‘ mínil, ‚podle šlápoty a délky kroku. Boty měl slušné, myslím, že ručně šité. Ožralý nebyl a šel dost rázně. Já nevím, co se vám na těch šlépějích nelíbí.‘ ‚Tohle,‘ řekl krátce pan Rybka a ukazoval na nedokončený řádek kroků uprostřed ulice. ‚Aha,‘ děl komisař Bartošek [...]. ‚To nic není,‘ řekl uspokojeně, ‚jen docela normální, pevná šlápoty. Váha spočívala spíš na patě; kdyby ten člověk udělal další krok nebo skok, přenesla by se váha na špičku nohy, rozumíte? A to by bylo vidět.“ (s. 157)

Věcnost tohoto popisu, který propojuje šlépěje s prostorem ontologicky přirozeným, ale Rybku neuspokojuje,

touží zjistit, kam muž zmizel. Na tuto otázku ale nedostává od komisaře uspokojivou odpověď a své naléhání stupňuje: „Ale to se přece musí vysvětlit,“ zabreptal pan Rybka. [...] „Když se teda nevrátil,“ naléhal tvrdošíjně pan Rybka, „kam se ztratil?“ (s. 158) Bartošek ale tyto otázky odmítá řešit:

„To je jeho věc,“ bručel pan komisař. „Koukejte se, když nic neprovedl, tak my nemáme právo se plést do jeho věci. To bychom museli mít na něho nějaké udání; pak ovšem zavedeme předběžné vyšetřování...“ (s. 158–9)

Postoje (a tedy perspektivy, způsoby vnímání) obou mužů jsou neslučitelné. Proti Bartoškovu nazírání světa se staví Rybkovy opozitní postoje. Bartošek se navíc pokouší doložit, že problém není v jevu jako takovém, ale v jeho vnímání: „Devětadevadesát lidí by šlo podle těch šlápějů a ničeho by si nevšimli. A vy sám si nevšimnete devětadevadesáti věcí, které jsou zatraceně záhadné.“ (s. 161) Toto stanovisko je umocněno po příchodu strážníka Mimry, jenž podává svému nadřízenému hlášení z pochůzky:

„Tamhle v čísle sedmnáct mňoukala venku kočka; tak jsem na ně zazvonil, aby ji pustili domů. V čísle devět neměli zavřená vrátka. Na rohu rozkopali ulici a nedali tam červenou lucernu, a u hokynáře Maršíka se na jedné straně uvolnila vývěsní tabule; budou to muset ráno sundat, aby to někomu nespadlo na hlavu.“ (s. 164)

Mimra nejenom zavádí přirozené vnímání prostoru, ale svým jednáním obnovuje jeho harmonii:

„Tam, kde byla poslední šlápěj, byly teď dva důkladné otisky služebních bot strážníka Mimry; a odtud pokračovaly ty široké šlápoty pravidelnou a jasnou řádkou dál. ‚Zaplat’pánbůh,‘ oddychl si pan Rybka a šel spat.“ (s. 165)

Povídka Šlápěje představuje ontologicky jednotný prostor hybridního světa, ve kterém se nejprve proměňuje známý prostor v místo s nevysvětlitelnou záhadou. Ta zpětně znejišťuje přirozenou povahu skutečnosti jako takové. Konfrontací dvou neslučitelných perspektiv dochází ke zpochybnění jediného způsobu vnímání skutečnosti. Zdánlivě bezvýhodná situace je nakonec vyřešena opětovnou proměnou prostoru fikčního světa zrušením záhady (pošlapáním šlápějí) a tím znovunastolením navyklého pořádku. Pro tematizaci relativní povahy světa a jevů přitom Čapkovi slouží jako klíčový prostředek prostor, který se proměňuje a stává se víceznačným. Záhada zůstává ve skutečnosti nevyřešena a prostor (a tedy svět) si ponechá své tajemství.

Jan Weiss: *Zrcadlo, které se opožďuje*

Povídka Jana Weisse *Zrcadlo, které se opožďuje*⁵³ je titulním textem stejnojmenné povídkové sbírky z roku 1927.

Groteskní příběh o „zrcadlu, které se opožďuje“ se odehrává v prostorách podzemního paláce o devíti patrech. Klub individualistů se v neobyčejných prostorech paláce chystá uspořádat pravidelný maškarní rej. Téma karnevalu se zrodilo ve snu režiséra Petra Jonáše (ústřední postavy příběhu). Tímto tématem jsou Duše v očistci, kdy si muži obléknou masky ďáblů a ženy převleky andělů. Specifickou součástí prostor sálu je tajemné zrcadlo, jehož obraz se bez jakékoliv pravidelnosti a mimo přírodní zákony opožďuje oproti realitě. Podle původního plánu měl maškarní rej vyvrcholit půlnoční scénou:

„Smíření ďábla s andělem. Okamžité vysvobození a propuštění všech dušiček z očistce, prominutí všech trestů... Peklo zaniká, triumfální návrat ďáblů do nebe.“ (s. 100)

K tomuto aktu ale dochází při nečekaném výpadku proudu, kdy se celý sál ponoří do tmy a v nastalé temnotě se tanečníci oddají spontánním orgiím. V momentě, kdy se světlo opět rozsvítí, se pozornost všech obrátí k zrcadlu, které odráží právě skončené události. Petr Jonáš, dříve než může dojít k znesvěcení „posvátného okamžiku, v němž svatební ložnicí

⁵³ Weiss, Jan: „Zrcadlo, které se opožďuje“, in *Bláznivý regiment*. Praha: Československý spisovatel, 1979, s. 99–115.

se stala propast paláce pod nebesy valčíku“ (s. 113), zničí zrcadlo ranou z revolveru.

Příběh, který je zprostředkován heterodiegetickým vypravěčem s narativními úseky dialogu postav Petra Jonáše a Olgy Rumlerové, předchází rozsáhlá deskriptivní pasáž, která podrobně popisuje prostor. V závěrečné fázi pak dominuje dialog, umocňující scénický charakter dramatického aktu. Úvodní zaplněnost prostoru dokumentuje pasáž, v níž jsou zvýrazněna slova, jejichž úkolem je vytvořit dokonale uzavřený, přehledně uspořádaný prostor, výsledek jeho architektonického řešení je však značně paradoxní:

„Karneval v obrovském sále, 40 metrů **pod hladinou dlažby**. Byla to kulatá **propast** o devíti poschodích do **lůna země**. Propast, jejíž **stěny byly posety žárovkami**. **Kulatý strop** přiklopen **jako víko na obrovském zlatém sudu**. Sál měl vlastně jedinou stěnu, vinoucí se kruhem, jako **válec**. **Čtyři schodiště**, ústící na jeho dno, byla umístěna proti sobě tak, že se jejich myšlené spojnice protínaly **v pravých úhlech**. Také čtyři velká zrcadla ve zlatých, rokokových rámech byla umístěna proti sobě **v dokonalé souměrnosti**, vždy uprostřed každého dílce stěny mezi dvěma schodišti. Vznikala tím jakási **dezorientace** v davu, který se pohyboval v této kružnici na dně válce. Nebylo možno se vyznat, které schodiště vede na balkóny, které do zimní zahrady, do kuřáckého salónu či do bufetu...“ (s. 101)

Umístění příběhu do podzemního paláce vytváří prostor izolovaný od vnějšího světa. Kulatá, dokonale souměrná *propast*, geometricky symetrická a harmonická, paradoxně vy-

volává v návštěvnicích pocity dezorientace. Zdrojem zmatení jsou čtyři totožná zrcadla, umístěná proti sobě („byla sobě podobná jako hvězda hvězdě“; s. 102), čímž se implikuje nekonečné zmnožení prostoru. Jedno z nich je pak nevšední: opožděje se v zobrazování a vypravěč jej označuje jako „ohavnou, ne-li ďábelskou hříčku.“ (s. 104) Tajemstvím je i původ předmětu; objeveno bylo náhodou při rekonstrukci *starého divadla* a bylo odkoupeno majitelem podzemního paláce po jeho dostavění. Opožděné zobrazování pak vyvolává v lidech nepříjemné pocity:

„Děsivá prázdnota čísel z jeho hlubiny a člověk se vzdaloval s mrazením po hřbetě, obávaje se náhlého zjevení své vlastní tváře...“ (s. 103)

Fantaskní charakter tohoto zrcadla je umocněn popisem, jenž proměňuje i běžné či obyčejné zrcadlo v mystický předmět:

„Každé zrcadlo je záhada, hluboká jako vesmír. Toliko svým okrajem umísťuje se mezi věcmi, které vidíme. Zrcadlo samo o sobě je neviditelné! Všechno v něm spatřit – mimo ně! – Ale jak vypadá, když se do něho nedíváme? – Co zrcadlí v pustém sále? Dvě zrcadla proti sobě? Nekonečnost! – Ale jaká záhada vězí uvnitř obrovské koule, jejíž stěny jsou slity v jediné duté zrcadlo?“ (s. 106–107)

Vzhledem k tomu, že existence zrcadla zjevně narušuje řád přirozeného světa a zároveň ostatní atributy přirozený svět nepopírají, jedná se z hlediska ontologie prostoru fikčního světa o hybridní.

Režisérovy cílem bylo dopřát návštěvníkům plesu pocit svobody. Konstrukce prostoru, která zdůrazňuje odloučení od všednodenního světa, pak slouží tomuto účelu. Ostatně tento plán je v textu jasně tematizován v podmínkách účasti:

„Zanechat doma všechny filigránské drobnosti, jimiž se obtěžkávají kapsy mužů a kabelky žen: **osvobodit se** na jeden večer od těch nesmyslně důležitých trapíčků, kteří člověka zotročují, přibíjejí do země a překážejí fantazii.“ (s. 101–102)

Poté, co v sále zhaslo světlo, nevzniká chaos či zmatek, ale opět v kontrastu nová přehlednost:

„Dole na dně propasti, se však utvořily narychlo docela **jiné podmínky a zákony slepoty** nežli na visutých stěnách. – Nebylo hrůzy, nebylo tápání... Takové těsné, jednomyslné společenství vzniklo v horkém kvasu těl, jež se kolébala bez reptání a rytmicky v laskavém a tichém dorozumění. – Zde nebylo výstražných signálů, nebylo srážek a smíchu a prokletí. – Nikdo nebloudil, každý poznal svoji neznámou uličku v tomto koloběhu...“ (s. 109)

Zamýšlený vrchol maškarního reje se v důsledku nové situace proměňuje ve vášnivý akt milostného zápasu: „Dívce zuřivá obrana žádala útok krutý a bezohledný.“ (s. 113) Skryté orgie jsou ale následně odhaleny zrcadlem.

„Ve stříbrné hladině se zlatými břehy rokokového rámce odehrávala se před jejich očima minulost... Čtyři minuty, jež se naplňovaly ve tmě, byly náhle

a nemilosrdně osvětleny tisícem žárovek! – Zrcadlo je zradilo! – Bylo to blízké jako dlaň a jasné jako úplněk! – Ti, kteří to prožili svými ústy i rukama i celým tělem, jež osleplo, spatřili to nyní svými očima.“ (s. 112)

Ve finální scéně plesu Petr Jonáš zrcadlo zničí výstřelem z revolveru, který mu podala jeho partnerka Olga:

„Třeskla rána a zrcadlo se rozsypalo. Ale k nesmírnému údivu publika nebyly to střepy. –

Zrcadlo se rozsypalo v prach, ve stříbrný prášek, ve stříbrnou hromádku prachu a nic víc.“ (s. 114)

Zničením nepřirozeného prvku dochází k proměně ontologické podstaty prostoru fikčního světa, který se stává prostorem přirozeným.

Dominantním rysem povídky *Zrcadlo, které se opožďuje* je dezorientace vyvolaná konstrukcí sálu a jeho umístěním do izolace pod úroveň země. Přehlednost (tu doplňuje i přesnost při popisu architektonického řešení sálu) kontrastuje se ztrátou kontroly (v prostoru, ale i v jednání). Hybridnost fikčního světa je dána spojením přirozeného prostoru s předmětem vykazujícím nepřirozené vlastnosti, přičemž v závěru povídky dochází k proměně ontologické podstaty zobrazeného prostoru.

Michael Ende: *Kolonáda Borromea Colmiho*

*Kolonáda Borromea Colmiho*⁵⁴ je součástí povídkového souboru Michaela Endeho *Vězení svobody* poprvé vydaného v německém originále *Das Gefängnis der Freiheit* v roce 1992.

Příběh je vyprávěn homodiegetickým vypravěčem. Po příchodu do Říma se hrdina dozvídá o existenci poslední dochované stavby mága a architekta Borromea Colmiho.⁵⁵ Jde o kolonádu, která nerespektuje pravidla přirozené perspektivy a popírá fyzikální zákonitosti přirozeného světa. Ačkoli se nachází v domě, jehož půdorys je 42 krát 37 metrů, je – podle povrchního odhadu – dlouhá osmdesát až sto metrů. Její skutečnou délku nelze určit, neboť uvnitř chodby všechny rozměry proporčně ubývají. Vypravěč a jeho žena se v závěru povídky připravují vstoupit do kolonády s cílem nevrátit se dřív, než dosáhnou jejího konce.

Povídka nese formální ráz osobní zповědi i informačního zápisu:

„Snad bude moje následující zpráva takovému budoucímu topografovi skutečností alespoň trochu k užítku. Jen tato naděje mi dodává odvahu k psaní.“
(s. 54–55)

Hlavní postava (jejíž jméno není uvedeno) se psaním jednak vyrovnává s neskutečným zážitkem uvnitř kolonády,

⁵⁴ Ende, Michael: „Kolonáda Borromea Colmiho“, in *Vězení svobody*. Praha: Arcadia, 1994, s. 54–60.

⁵⁵ Jde o aluzi na Francesco Borrominiho a jeho kolonádu v paláci Spada.

jednak pořádá informace o tajemném životě a díle Borromea Colmiho. Její tajemnost zvyšuje její exkluzivita:

„Je podivné, že všechna jeho další architektonická díla byla tím či oním způsobem zničena, například vodní varhany v Giardino del Liocorno v Cefalú, plovoucí Tempietto v domě Villa Capolli u Monte Fiascone nebo Il trono del gigante, zámeček v podobě obrovské židle v zahradách kardinála Alessandra Spady v blízkosti Ravenny.“ (s. 56–57)

Úvodní pasáže, v nichž dochází k rekonstrukci Borromeova života, nejsou tedy dějové, ale popisné. Vlastní příběh začíná vstupem do kolonády, v níž jsou vypravěč a jeho žena konfrontováni s nepřírozenou perspektivou chodby.

„Uvnitř chodby všechny rozměry proporčně ubývají – všechny, i velikost návštěvníka. Člověk se tedy při vstupu ne zdánlivě, ale doslova zmenšuje. Jelikož se však okolní sloupy zmenšují ve stejných proporcích, nevšimneme si ničeho, dokud se neobrátime.“ (s. 59)

V povídce máme k dispozici několik prostorových modelů. První vychází z kulturní encyklopedie místně spojené s pojmem Řím. Vypravěč přichází do Říma jako cestovatel. Město je pro něj prostorem, do kterého vstupuje, aby ho poznal, ne aby v něm žil. Obraz Říma je vybudován na základě zmínky ikonických památek.

„Během prvního roku, kdy jsme si koupili byt v bezprostřední blízkosti města, jsme pochopitelně vyhledávali nejprve všechny slavné památky, které

Řím skrývá, muzea, katakomby, pomníky, stavby, vykopávky, zříceniny a kostely.“ (str. 55)

Prostor je tak konstituován za využití mimetické zkratky. V textu jsou přímo pojmenované pouze Španělské schody. Následně se mluví o Palazzo Barranova,⁵⁶ který je lokalizován zcela vágně do „jedné z nejstarších a nejvykřičenějších čtvrtí Říma.“ (s. 57) Kolonáda Borromea Colmiho má jako nepřirozený prvek za důsledek vznik ontologicky **hybridního** prostoru. Je součástí světa, který je (i odkazy na Řím) možným světem, a vlastní popis paláce, v němž se kolonáda nachází, respektuje autoritu fyzikálních veličin a volí přesný jazyk:

„*Základy paláce Barranova* měly 42 krát 37 metrů. Ze všech čtyř stran byl obklopen ulicemi. Kolonáda podle vnitřního uspořádání domu odbočuje v pravém úhlu z chodby, která probíhá přízemím podél západní stěny. Počítáme-li tři metry šířky této chodby, může být zmíněný koridor dlouhý nanejvýš 34 či 33 metrů.“ (s. 57–58)

Ve chvíli, když dochází k popisu vlastní kolonády, řeč jednoznačných čísel ustupuje metaforickému jazyku:

„Před námi bylo sloupořadí, které podle povrchního odhadu měřilo na délku asi osmdesát až sto metrů; možná víc, neboť se sbíhalo do jednoho bodu, z něhož nám zářil takřka s bolestivou jasností vstříc tenounký, zelený paprsek světla.“ (s. 57)

⁵⁶ Může jít o aluzi na Palazzo Barberini, který Borromini rekonstruoval společně s architektem Berninim.

Hybridnost prostoru je doložena přesným svědectvím pozorovatele:

„Viděl jsem, jak se věrně s proporcemi a se zvětšující vzdáleností zmenšovala, okolnost, která by při takzvané falešné perspektivě nebyla možná.“ (s. 58)

Soulad s přirozenou perspektivou se nedostavuje ani po vstupu do chodby, (který by odhalil iluzivnost vnímání⁵⁷). Naopak, po vstupu do kolonády má návštěvník pocit, že se stává součástí vnitřní, neskutečné perspektivy:

„Člověk se tedy při vstupu ne zdánlivě, ale doslova zmenšuje. Jelikož se však okolní sloupy zmenšují ve stejných proporcích, nevšimneme si ničeho, dokud se neobrátime.“ (s. 59)

Na základě hybridnosti je prostor chodby zároveň uzavřený (kolonáda se nachází v budově obklopené jinými domy, chodba je rámována sloupořadím a vchodem) i otevřený (kvůli pravidelně se zmenšujícím proporcím chodby se stává nekonečným prostorem).

Při vstupu do kolonády je tematizován horizontální aspekt prostoru – vzdálenost. „**Před** námi bylo sloupořadí.“ (s. 57) nebo „Jsme pevně rozhodnuti nevrátit se dřív, než dosáhneme **druhého konce chodby**.“ (s. 60)

Hybridnost, která je produktem střetu několika rozdílně fungujících realit a která zpochybňuje nejenom jednu skutečnost, ale i jediné vnímání skutečnosti, tematizuje sám vypravěč:

⁵⁷ Jak je tomu u skutečné Borrominiho kolonády.

„Není-li však toto vědomí, jak víme, v žádném případě u všech lidí a ve všech národech stejné, můžeme právem předpokládat, že na různých místech země existují různé reality, ba že na jednom a tom samém místě může být klidně několik druhů skutečnosti.“ (s. 54)

Kontrast popisného jazyka, jímž se zpřítomňují jevy, s nimiž máme běžnou zkušenost a metaforického jazyka, jímž se vypravěč pokouší sdělit skutečnost, která se vzpírá fyzikálním zákonům, umocňuje charakter hybridního prostoru jako prostoru dvojí zkušenosti. Prostor tu tak má současně funkci pro výstavbu světa, jenž je metodou založen v magickém realismu. Tento charakter prostoru pak můžeme považovat za verbální variaci geometrických prostorů M. C. Eschera.

II. Ontologicky zmnožený fikční svět

1. Střídání ontologicky odlišných světů

Fikční svět může sestávat z více ontologicky odlišných prostorů. Základním principem výstavby (fungování) ontologicky zmnoženého světa je střídání odlišných typů prostoru. Na rozdíl od prostoru hybridního, ve kterém oba typy existují současně jako jeden jediný, v případě zmnoženého typu dochází k aktivaci významu *hranice*, kterou je třeba překročit. Za touto hranicí pak platí odlišné zákony, které však opět ztrácejí svoji výlučnou platnost po návratu z výpravy do prostoru za hranicí.⁵⁸ Příkladem by nám mohli být nejrozšířenější adaptace příběhu o malé Alence, která králičí norou vstoupí do světa, který funguje v rozporu s naší zkušeností. Návrat králičí norou však vrací zpět i pravidla, která známe. Tímto způsobem však zacházejí s příběhem adaptace, zohledníme-li však skutečnost, že v knize samotné dochází k Alenčinu dobrodružství jen ve spánku, máme tu před sebou další typovou podobu fikčního světa, která vychází vstříc skutečnosti, že daná událost (a tedy i to, co ji obklopuje) se ve fikčním světě reálně nestala, a je tedy jen iluzorní.

⁵⁸ Různé podoby hranice mezi fikčními světy vymezila např. Marie Nikolaeva v monografii *The Magic Code: The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*.

Stephen King: *Zkratka paní Toddové*

Povídka *Zkratka paní Toddové*⁵⁹ vyšla poprvé v časopise *Redbook* roku 1984. O rok později se stala součástí sbírky *Skeleton Crew*, jejíž český překlad vyšel roku 2007 pod názvem *Mlha* (dle titulní povídky *The Mist*).

Hlavní postavou příběhu je paní Toddová, která se snaží nalézt nejkratší cestu mezi městy Castle Rock a Bangor v americkém státě Maine. Pátrání ji vede od běžně používaných cest, přes cesty málo známé, zapomenuté až po ty, které v mapách nejsou zakresleny vůbec. Cesty paní Toddové začnou postupně popírat fyzikální zákony, když v důsledku přeložení mapy překonává vzdušnou vzdálenost 126,5 kilometrů po silnicích, které podle počítadla kilometrů měřily v součtu pouhých 50,5 km. Nepřirozené cestování paní Toddové je líčeno jako překročení hranice reálného světa do světa jiného typu, v němž se mění vztah prostoru a času. Čas se zkracuje a také mění směr svého plynutí – a paní Toddová mládne.

Přestože je paní Toddová hlavní postavou příběhu, jeho vypravěčem je vedlejší postava – Homer Buckland, jenž vše vypráví (než se sám vydá cestou paní Toddové) svému příteli – ten následně zprostředkovává jeho vyprávění posluchačům (jde tak o narativní hru s intradiegetickým vypravěčem). Homerovo vyprávění je tudíž vloženo do svědeckého vyprávění jeho přítele. V důsledku této narativní strategie není třeba logicky zaplňovat příběh, neboť zde chybí přímý svědek

⁵⁹ King, Stephen: „Zkratka paní Toddové“, in *Mlha*. Praha: Beta, 2007, s. 194–219.

událostí a zůstává pouze svědek původního (tedy Homerova) vyprávění.

V povídce jsou popsány dva typy prostoru. Prvním je prostor, v němž Homer vypráví příběh svému příteli. Jde o prostor s charakteristikami důvěrně známý a přehledný. Autor obsazuje tento prostor vlastními jmény pojícími se k městu (nejbližší okolí tvořené obchody a domy, je pojmenovááno jmény jejich majitelů, čímž se zdůrazňuje důvěrná obeznámenost vypravěče s prostředím). Funkcí vlastních jmen je i konkretizace prostoru a vytvoření zdání přehlednosti. Výsledkem je vznik prostředí maloměstského, stereotypního světa (k čemuž napomáhá i opakující se rytmus času, který odměřuje stále stejné úkony obyvatel městečka):

„Seděli jsme tehdy [...] na lavičce před **Bellovým obchodem** s potravinami [...]. Byl říjen, což bývá v Castle Rocku **období klidu**. Spousta chat u jezera sice ještě o víkendech ožije, ale všechno to vtíravé, opilecké letní kamarádíčkové už je tou dobou za námi a na lovce s těmi jejich flintami a drahými sezónními loveckými lístky připnutými na oranžových čepicích je naopak **ještě brzy**. **Úroda** už je víceméně pod střechou.“ (s. 194)

Takto vytvořený prostor je kontrastním vůči druhému typu prostoru. Tímto druhým prostorem, „místem přehybu“, hrdinka (později i s Homerem) projíždí při hledání nejkratší možné cesty. Oproti místně konkrétnímu prostoru vyprávění je tento prostor založen na attributech, které odporují zkušenosti se skutečností:

„Řítíli jsme se po další lesní cestě a najednou jsme vyjeli – to přísahám – na fakt pěknou asfaltku, na který byla cedule s nápisem Dálnice B. Slyšels někdy o tom, že by v Maine byla nějaká Dálnice B?“ (s. 208)

Hranice vstupu do neznámého prostoru je zřetelná, objevuje se prudká změna prostředí – z lesní cesty se rázem hrdinové ocitají na asfaltové silnici, jejíž existence je v této oblasti označena jako málo pravděpodobná („kolem dokola [nebylo, poznámka BM] vidět nic než samý lesy, lesy a lesy“; s. 208). Prostor je současně výrazně personifikován:

„Taky vypadala [krajina] anglicky. Kolem rostly takový stromy jak vrby a větve jim visely nad silnici [...] když jsem si všimnul, že nefouká žádný vítr, a přitom se větve těch stromů jako by chvějou a natahují. Nechtělo se mi věřit vlastním očím. Pak mi jedna z nich strhla z hlavy čepici a já pochopil, že se mi to jen nezdá. [...] Když se sehnula, tak auto trochu zakličkovalo, a já se podíval vedle do lesa [...] Všechno se tam hýbalo. Tráva mávala ze strany na stranu a některý rostliny byly tak propletený dohromady, že to vypadalo jako obličje, a zahlídl jsem tam sedět něco na pařezu, připomínalo to ropuchu, ale bylo to velký jak dospělá kočka.“

(s. 208–209)

Výjezd z *druhého světa* je jasně ohraničen linií denního světla: „Támhle před námi už je denní světlo... nic se nám nestane.“ (s. 208) Prostor druhého, tj. nepřirozeného světa, ve kterém se postavy na krátký čas ocitly, než přejely hranici a vrátily se do světa přirozeného, je líčen jako tajemný, dobrodružný, s oživlými rostlinami a cesta v něm probíhá často příšeřím

a její kulisou se stávají lesy a močály.

Rostliny i zvířata jsou v tomto světě líčena jako neznámá a nebezpečná a to jak v prostředí, ze kterého pochází, tak i po jejich přenesení do přirozeného světa:

„Nebyly to chaluhy, ale byly to nějaký vodní rostliny a hýbalo se to [...] Zkusil jsem se jedný z nich dotknout, a hned se mi začala **omotávat kolem ruky** [...] Po celým předním skle byly rozmazaný mouchy – akorát nepřipomínaly žádný mouchy, jaký jsem za celej svůj život viděl. Taky tam byl motýl velikej jako vrabec [...] Připomínala [potvora, poznámka BM] nějakýho křížence sviště s lasičkou, ale mimo nich se do toho přimíchala ještě sousta dalších věcí [...] na prackách tomu **trčely drápy**, jako kočičí, akorát delší [...] **dlouhý tenký zuby**, který vypadaly skoro jako látací jehla a koukaly kus z huby [...] a bylo mi jasný, že má v sobě tolik **jedu jako chřestýš**.“ (s. 214–215)

V povídce *Zkratka paní Toddové* sledujeme střídání ontologicky odlišných světů – přirozeného a nepřirozeného. Nepřirozenost druhého světa spočívá ve výskytu neznámých rostlin a živočichů a také odlišných fyzikálních zákonů. Nepřirozený svět je pro postavy a priori nebezpečným prostorem. Tento svět však není součástí výchozího přirozeného světa, svou dostupností nezpochybnuje jeho přehlednost. Je od něj oddělen a je možné jej dosáhnout teprve splněním specifických podmínek. V důsledku tu nemáme co do činění ani s povídkou magickorealistické metody, ani s todorovovskou fantastikou, ale charakter fikčního světa směřuje povídku k hororovému žánru (což je umocněno podivnými bytostmi a jednáním tradičně neživých předmětů z nepřirozeného světa). Existence

druhého světa je potvrzena nejenom dvěma svědky (paní Toddovou a Homerem), ale i bytostmi, které zůstávají přisátý na kapotě automobilu – to vyhovuje žánrové prvoplánovosti textu. Dva různé a ostře kontrastní typy prostorů vytvářejí dva typy realit.

J. R. R. Tolkien: *Kovář z Velké Lesné*

Pohádkově laděná povídka *Kovář z Velké Lesné*⁶⁰ J. R. R. Tolki-ena byla poprvé publikována roku 1967 a je jedním z posledních děl vydaných za autorova života. Příběh o kováři, který může díky kouzelné hvězdičce putovat po Čarovné říši, přináší propojení dvou ontologicky odlišných světů, mezi nimiž se mohou pohybovat pouze vyvolení.

Prostor výchozího světa narativu je charakterizován v úvodním odstavci, a je uveden tradičními pohádkovými formulacemi:

„Byla jednou jedna vesnice. Nebyla moc dávno pro ty, kdo mají dlouhou paměť, ani moc daleko pro ty, kdo mají dlouhé nohy. Říkalo se jí Velká Lesná, protože byla větší než Malá Lesná, která byla pár mil hlouběji mezi stromy; nebyla ovšem nijak velká, přestože byla v té době blahobytná a žilo tam celkem dost lidí, dobrých, špatných i smíšených, jak už to bývá.“ (s. 109)

Prostor fikčního světa je tedy vystavěn na určení vztahu mezi několika vesnicemi, z nichž jedna zastává pro příběh ústřední postavení. Názvy vesnic přitom odkazují ke svému geografickému umístění (např. odvození názvu Lesné od lokace u lesa) a jsou kombinované s určením jejich velikosti (**Velká** a **Malá** Lesná).

⁶⁰ Tolkien, J. R. R.: „Kovář z Velké Lesné“, in *List pro Nimrala a jiné povídky*. Praha: Argo, 2008, s. 109–128.

Pro ukotvení příběhu je nejdůležitější popis částí prostoru uvnitř vesnice. V centru popisné aktivity přitom stojí takové budovy, které slouží celé vesnici:

„[Vesnice] Měla velikou **Kuchyni**, která patřila Vesnické radě, a Mistr Kuchař byl důležitou osobou. Kuchařův dům a Kuchyně byly přistavěny k **Velké síni**, největší a nejkrásnější stavbě v celé vsi.“ (s. 109)

Význam veřejných míst ve vesnici je zdůrazněn použitím velkých počátečních písmen.⁶¹ Kromě nich je ve vesnici popsán například i dům hlavní postavy, Kováře. Kontrast těchto částí prostoru spočívá v jejich popisu: zatímco popisu veřejných prostor je věnována detailní pozornost, obytné části zůstávají mimo pozornost vypravěče, což podtrhuje význam událostí, které se v Kuchyni a Velké síni odehrávají.

Tradiční událostí ve Velké Lesné je Hostina čtyřiadvacítí. Očekávaným hřebem této slavnosti je Velký dort, v němž mohou děti najít zapečené cetky pro štěstí. Příběh zachycuje osudy chlapce, který ve svém kousku dortu nachází hvězdičku, která pochází z Čarovné říše. Hvězdička se chlapci zachytí na čele a umožňuje svému nositeli putovat do neznámých krajů Čarovné říše.

Na pozadí putování již dospělého Kováře se ustavuje i ontologická podstata prostoru fikčního světa. Ontologicky přirozený prostor, v němž se nachází Velká Lesná a okolní vesnice, se dostává do kontrastu s Čarovnou říší, která je pro-

⁶¹ Podobné strategie je využito i při pojmenování postav, z nichž většina vystupuje pod označením vykonávané profese (např. Mistr, Kuchař, Učedník, Kovář), přičemž v povídce jsou výběrově zmíněna i jejich křestní jména.

storem nepřírozeným. Ponecháme-li stranou obyvatele tohoto světa, samotný prostor vykazuje rysy neslučitelné s přirozeným prostorem. Vedle nepřírozené mapy tohoto světa se jedná i o předměty, které si z něj Kovář odnáší (např. nevadnoucí květina, zvonky atd.) a jež se stávají opatrovaným dědictvím jeho rodiny.

Při svém opakovaném putování navštěvuje Kovář několik částí Čarovné říše. Cíl jeho první cesty je motivován touhou poznat hranice neznámého světa; snaží se tedy dosáhnout jeho konce:

„Když se poprvé vydával do dálky bez průvodce, domníval se, že najde druhý konec té země; zvedly se však před ním vysoké hory, a když je dlouhými cestami obešel, dospěl nakonec na opuštěné pobřeží. Stál u Moře bezvětrných bouří, kde se modré vlny jako zasněžené kopce mlčky valí z Nesvětla na dlouhou pláž a nesou bílé lodě, které se vracejí z bitev na Temných pomezích, o nichž lidé nic netuší. Spatřil velikou loď vrženou vysoko na souš, a vody beze zvuku v pěnách opadly zpět. Elfští mořeplavci byli urostlí a strašliví; jejich meče zářily, kopí se blyštěla a v očích měli pronikavé světlo. Náhle pozvedli hlasy vítězoslavnou písní, Kovář se srdce roztřásl strachem, padl na tvář, oni ho překročili a zašli do kopců, rozléhajících se ozvěnou. Víckrát na ono pobřeží nešel.“ (s. 116)

Popis Kovářova prvního putování představuje tři hlavní rysy Čarovné říše. Na rovině pojmenování částí prostoru dochází ke změně oproti přirozenému světu: obecné názvy vesnic a jejich částí jsou vystřídány konkrétními jmény, která se neslučují s pojmenováním v přirozeném světě (Nesvětlo, Moře

bezvětrných bouří, Temná pomezí). Ve vztahu k postavě Kováře nabývá nový svět dvou výrazných rysů: jedná se o prostor neznámý, který se zároveň stává prostorem znepokojení, postupně přerůstajícího v ohrožení. To se explicitně projeví při návštěvě údolí ve Vnějších horách, kde je stíhán personifikovaným Větrem. Při této příležitosti je taktéž poprvé konfrontován s myšlenkou, že do tohoto světa nepatří. Ta je následně potvrzena při setkání s tanečnicemi, kdy si Kovář uvědomuje, že hvězdička na jeho čele je nejen propustkou do Čarovné říše, ale stává se mu vstupenkou i na místa, kam nemají povoleno vstoupit ani mnozí její obyvatelé.

Kovářova putování po neznámém světě jsou v povídce střídána s útržky z jeho života ve vesnici, zejména ve vztahu k rodině. Přejít mezi ontologicky odlišnými světy je několikrát tematizováno, není však vztaženo ke konkrétnímu místu či způsobu, jak Kovář hranici mezi nimi překonává. Po setkání s tanečnicemi je nabídnuto vysvětlení, proč není hranice jednoznačně popsána:

„Z putování po tom setkání si nepamatoval vůbec nic, **až si náhle uvědomil**, že jede cestami v rodném kraji; v některých vesnicích na něho lidé hleděli s úžasem a dívali se za ním, dokud jim nezmizel z očí.“ (s. 118)

Přejít mezi světy tedy může probíhat neuvědoměle, Kovář až v určitý moment putování zjišťuje, že již překročil nejasně vymezenou hranici mezi oběma světy. Povídka je rámcově vymezena nadcházející Hostinou čtyřadvacíti, před níž je Kovář osloven Kuchařem, ve skutečnosti Králem Čarovné říše, aby se hvězdičky vzdal ve prospěch další generace. Kovář tak učiní a ztrácí možnost přecházet hranici mezi světy.

Povídka *Kovář z Velké Lesné* je vystavěna na kontrastu dvou světů, jejichž prostor nabývá odlišné ontologické podstaty. Kovářův rodný kraj vykazuje rysy známého a bezpečného prostoru, který je dále ve vztahu k subjektu rozlišen na prostor intimní (prostor obývaný Kovářovou rodinou) a veřejný, v němž se odehrávají pro vesnici zásadní události. Zaplněnost tohoto prostoru, v jehož středu stojí obecnými názvy označené budovy (Kuchyně, Velká síň), se odlišuje od ontologicky nepřirozeného prostoru druhého zobrazeného světa, Čarovné říše, v němž jsou části prostoru konkrétně pojmenované (Údolí věčného jitra, Moře bezvětrných bouří atd.). Během svých putování prochází Kovář neznámým prostorem, který je na rozdíl od rodného kraje zaplněn místy, jež ho znepokojují, a která následně nabývají až rysů prostoru nebezpečného. Schopnost překračovat hranice mezi oběma světy je Kovářovi na omezený čas propůjčena hvězdičkou (tedy kouzelným předmětem), kterou nosí na čele.

2. Vložený iluzorní prostor

Překročení reálné hranice mezi ontologicky odlišnými prostory není jedinou variantou dosažení jiného světa. Další možnost, která se při zkoumání kombinatoriky světů nabízí, pracuje se světy odlišné povahy. O světech, které nejsou faktické, ale jen myšlené či sněné, je třeba mluvit jako o iluzorních. Zdánlivé překonání hranice, doprovázené „ocitnutím se“ postavy v jiném světě, je spjaté s rozpoznanou iluzorní podstatou tohoto světa. Jedná se nejčastěji o představy, přeludy či sny.

Vložený iluzorní prostor může být různé ontologické povahy. Ve výsledku tak může být výchozí prostor příběhu kombinován s iluzorním přirozeným prostorem (Jan Balabán), nepřirozeným prostorem (C. S. Lewis) či s prostorem hybridním (Karel Hynek Mácha).

Jan Balabán: *Emil*

Povídka *Emil*⁶² Jana Balabána byla poprvé vydána roku 2004 knižně ve sbírce *Možná, že odcházíme*.

Povídka je příběhem vzpomínky a snu, které prožije hlavní hrdina Emil jako součást cyklicky, až stereotypně se opakující situace noční nespavosti. Z hlediska narativního hlasu jde o kombinaci první a třetí osoby vyprávění. Úvod vyprávění je svěřen ichformě Emilově, zbývající dvě třetiny pak vyprávění přechází k perspektivě reflektora. V obou částech tak zůstává silná subjektivizace vyprávění.

V první části vyprávění vzpomíná Emil na dobu normalizace, na svého bratra a na jeho dar desítilitrové lahve plné stoprocentního lihu.

„Kdysi za komunistů se dalo pít jen do desíti, maximálně do půlnoci, a láhve kupovat jen do devíti, a to snad jen na dvou místech ve městě.“ (s. 9)

Láhev se stává *lucernou, oltářní svátostí* „jejíž světlo mi [Emilovi; MŠ] vydrží až do konce i té nejdelsí noci.“ (s. 10) Druhou část vyprávění tvoří sen, který se Emilovi zdá poté, co opět usíná. V ní je Emil hlídačem majáku a stává se svědkem ztroskotání motorového člunu. Poslední část vyprávění (v níž už se nemění narativní perspektiva) se odehrává po probuzení a líčí stereotyp obvyklé cesty do práce.

Z hlediska prostoru máme před sebou dva odlišné typy, které ale vycházejí z tradičních prostorových klišé. Tato

⁶² Balabán, Jan: „Emil“, in *Možná, že odcházíme*. Brno: Host, 2004, s. 9–13.

prostorová klišé mají význam narativní zkratky. Prvním je prostor Emilova bytu, do něhož doléhají (či *brzy dolehnou*) zvuky ranních tramvají, popelářských vozů, splachovaných záchodů a hukot vody v koupelnách. Funkcí takto utvářeného prostoru je nejenom obyčejnost, všednodennost, ale i vytvoření významu monotónní stereotypičnosti. Další předměty v tomto prostoru suplují nepřítomnost kdysi blízkých bytostí, a tedy zavádějí význam osamocení:

„Přijdu zvuky bytu. Pes škrábe na dveře, chce venčit. Vrzou dětské postele, nehybná žena na vedlejší matraci se pohne... Nepohne! V důvěře po ní sáhl: nebyla tam.“ (s. 9)

Ve středu druhého prostoru je maják, který opět využívá významová klišé tradičně s tímto prostorem spojená. V tomto případě však pojmy jako osamocení a noc jsou provázány pozitivními konotace, které spočívají ve smysluplnosti práce hlídače majáku, který ochraňuje loď a životy. Práce a osamocení tu tak má význam dobrovolné oběti. Nepřítomnost druhého je nahrazena komunikací s ním formou dopisů:

„Desátý rok udržuji svou lampu plnou a píšu dopisy ženě, která se také zabývá mořskými ptáky. Je krásná jako alka, jako terej a její dopisy se skládají jako křídla albatrosa.“ (s. 10)

V popisu města hraje roli zvuk – tedy noční vjem. Jako součást stereotypního prostoru, v němž se odehrávají stereotypně se opakující děje, se akcentuje význam osobní (uvnitř bytu) a přítom odcizený (bez přítomnosti dříve blízkých bytos-

tí), lhostejný (vnější prostor) a přitom důvěrně známý (protože se předpokládá jeho neměnnost):

„Už za dvě hodiny to začne. Přijdou zvuky ulice. Nákladní automobily začnou vyjíždět ze skladů. Tramvaje se rozjedou jako dětské vláčky, když připojíš baterii. Popeláři začnou lomozit pod okny. Přijdou zvuky domu.“ (s. 8)

Významové spojení obou prostorů nabízí lampa (zdroj světla). První variace v podobě lahve s lihem, kterou Emil stále uchovává, druhá v podobě světla majáku: „Dál už mys pokračuje jen kamenitým hřbetem a na jeho konci strmí nad temnou pohyblivou masou moře věž majáku a na ní září jasným světlem lampa, o kterou pečuji.“ (s. 11) Světlo majáku představuje orientační bod v nočním prostoru: „Zvedám pohled a nalézám světlo majáku na protější straně.“ (s. 10) Spojuje se tak s významem pojmů jistota a bezpečí. Současně je místem zcela izolovaným. Neboť: „žádná loď tam přistát nemůže bez toho, aby ztroskotala.“ (s. 12)

Třetí část vyprávění se vrací k významu stereotypičnosti, po obvyklém ranním rituálu (Emil vstal z postele, přesunul se do koupelny a pak si udělal kávu), se vydává do práce a po cestě se zastaví v obchodu na rohu (obchod na rohu je opět klišé důvěrně známého, každodenního světa).

Prostor je v povídce konstruován (za využití klišovitých významových spojení, které ovšem přispívají k vnitřní konzistenci, sevřenosti povídky) na základě prolínání konkrétního prostoru města a vloženého prostoru snu. Oba prostory jsou vnímány jako prostory známé (oba obsahují význam stereotypu), z hlediska významu však proti sobě stojí v ostrém

kontrastu – v prvním z nich hrdinův život postrádá smysl, druhý je naopak ověřuje. Oba jsou charakterizovány opakující se činností a každodenností, ta druhá každodennost je však líčena jako osvobozující.

C. S. Lewis: *Krajina bez výrazu*

Povídka *Krajina bez výrazu*⁶³ od C. S. Lewise byla poprvé zveřejněna v časopise *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* v roce 1956. Vypráví o fantastickém zážitku oxfordského profesora (vypravěče povídky), který se během rozhovoru s bývalým žákem Durwardem a jeho snoubenkou Peggy bez vysvětlení ocitá na neznámém, neurčitěm místě, kde *stromy nemají větve, tráva nemá stébla* a lidé jsou *chodícími věcmi*.

Příběh je možno rozdělit do čtyř úseků, které jsou ve výstavbě vyprávění poskládány částečně retrospektivně. Toto rozdělení má především kompoziční záměr, ovšem jednotlivé úseky se liší i ve vztahu k líčenému prostoru. První úsek zavádí narativní přítomnost (vypravěč sedí v jedenáct hodin večer ve své pracovně a chystá se rekonstruovat zvláštní zážitek, který se mu přihodil ten den dopoledne). Další časové roviny respektují chronologiku událostí, ale jsou ve vztahu k úvodní scéně retrospektivní. V druhém úseku vypravěč líčí realitu své pracovny a náhlý přechod do neskutečného světa. Třetí úsek je znovu situován do prostoru pracovny, v časové následnosti jde o dobu navazující na „návrat“ hrdiny z nepřírozeného prostoru. Čtvrtý, závěrečný úsek se opět odehrává v narativní přítomnosti, která tak vytváří reflektující rámec vyprávěnému zážitku.

V prvním úseku je vytvářena či potvrzována realnost světa (vypravěč se o ní ujišťuje). K tomu slouží zdůrazňování konkrétního času a místa, to je podpořeno rovněž deikcí nebo

⁶³ Lewis, C. S.: „Krajina bez výrazu“, in Haining, Peter (ed.): *Čaroplavci*. Praha: Talpress, 1998, s. 100–109.

přivlastňovacími zájmeny. „Těše se, jak pevně věřím, dobrému zdraví a myslí, **sedím zde**, v jedenáct hodin večer, abych zaznamenal podivný zážitek, který se mi přihodil dnes dopoledne, dokud jej mám v živé paměti.“ (s. 100) Původní „*zde*“ se následně zaplňuje coby pracovní fakulta. „Stalo se to **v mé pracovně na fakultě**, v níž právě píšu,“ (s. 101) Výraz *má pracovní* tu má vedle prostorové funkce (známost) rovněž funkci charakterizační (sociální postavení vypravěče). Konkrétnost je i obsahem odkazu na přesný čas (*je jedenáct hodin večer*) a na přesné místo (*pracovní na fakultě v Oxfordu*), které počítá s aktivitou čtenářovy kulturní encyklopedie a má za úkol potvrdit skutečnost místa i prostoru. Konkrétnost, přehlednost a známost prvního prostoru je následně projektována jako kontrastní k tomu, co tvoří druhý prostor příběhu.

„Stalo se to v mé pracovně na fakultě, v níž právě píšu, a začalo to nanejvýš obyčejně telefonním hovorem.“ (s. 100)

Zápletkou povídky je návštěva bývalého žáka, který nečekaně přivádí i svoji snoubenku Peggy. Ta svojí přítomností narušuje přátelskou intimitu mezi oběma mužskými postavami. Profesor není schopen se soustředit na předmět hovoru a začne se nudit:

„Ve chvílích, kdy se nudím, většinou civím do prázdna, a obávám se, že jsem musel civět na tu dívku, navíc bez špetky zájmu. Každopádně jsem tak činil v okamžiku, kdy onen podivný zážitek začal.“ (s. 101)

V okamžiku, kdy se vypravěč ve svých myšlenkách od-
poutá od hovoru, dojde zároveň k jeho mentálnímu přenosu
do jiného prostoru. Tento jiný prostor má charakteristické rysy
iluzorního prostoru. Přechod z jednoho do druhého světa je
tematizován jako náhlý:

„Zcela náhle, bez jakéhokoli pocitu slabosti, nevol-
nosti nebo něčeho takového, jsem se **ocitl** na napros-
to odlišném místě. Znamá místnost zmizela, Du-
rward a Peggy zmizeli. Byl jsem sám. A stál jsem.“
(s. 101)

Vypravěč charakterizuje krajinu, v níž se ocitl, jako
*zvláštně rozmazanou za velice bezvýrazného, pošmourného a nanicova-
tého dne.* (s. 101) Vše, s čím se zde postupně setkává, je pro něj
zklamáním: *jakés takéš stromy, mazanina trávy, skvrny květin, chu-
chvalce okvětí* aj. Vypravěč tak svět nejen pozoruje, ale přede-
vším subjektivně hodnotí. Prostor podivné krajiny je přitom
konstruován v závislosti na pohybu hlavního hrdiny (tento
princip výstavby se ukáže jako určující ve vztahu k pointě).

„Mohlo to čistě teoreticky být nebe za velice bezvý-
razného, pošmourného a nanicovatého dne, ale chy-
běla tomu perspektiva.“ [...] „O něco **níž** a **blíž** ke
mně se tyčily vzpřímené siluety barvy neurčité, ovšem
značně mdlé zelené.“ [...] Přišel jsem **blíž** a pro-
zkoumal je. [...] všiml jsem si onoho světla – jednoli-
té stříbrné záře **opodál** v Bezvýrazném lese.“ (s. 101)

Prostor ale není budován výhradně jako beztvářý, po-
stupně se v něm objevují také předměty přesně rozeznatelné:

„Uprostřed vší té bezvýraznosti jsem znenadání narazil na narcisy. Opravdové narcisy, vyšlechtěné, svěží a dokonalé. Sehnul jsem se a dotkl se jich. Znovu jsem se narovnal a kochal se jejich nádherou.“ (s. 102–103)

V prostoru se tak opakuje systém konstrukce, v němž dochází ke střídání předmětů rozeznatelných a rozmazaných, zřetelných a nejasných. Následně se ukazuje, že předměty, které jsou zřetelné, podléhají určité selekci, což tematizuje sám vypravěč při setkání s *chodícími věcmi*:

„Potom jsem začal registrovat zajímavé výjimky. Tu a tam se některý z nich odlišoval: tvář, klobouk, nebo šaty vystoupily v plném detailu. Zvláštní na tom bylo, že výrazné části oblečení byly vždy ženské, zatímco rozpoznatelné tváře patřily pouze mužům.“ (s. 103)

Selektivní princip je zvýrazněn ve výroku: „Nebyla tomu, jako mnoha dalším věcem v tomto světě, věnována **pozornost**.“ (s. 105) V důsledku tak vzniká druhá perspektiva, která určuje pravidla zobrazení předmětů a jevů v tomto druhém světě. Ten je sice vnímán (rozpoznáván) hlavní postavou, ale rozhodující roli pro jeho konstelaci má někdo jiný.

Po tomto zjištění přichází na scénu i faktický zdroj zobrazení snového světa. Objevuje se v něm obrovská dívčí postava, v níž profesor rozeznává snoubenku svého přítele. Aktivní role dívky ve vztahu k prostoru, který ji obklopuje, je zvýrazněna v následující scéně:

„A jak jsem se tak díval, pozadí – ten absurdní kousek pláže – se začalo měnit. Obryně se zvedla, stála

na koberci. Kolem ní vyrostly stěny, okna a nábytek.
Ocitla se v ložnici.“ (s. 106)

Zážitek je přerušen stejně náhle, jako k němu došlo a profesor si uvědomuje sám sebe, jak sedí v pracovně. Opět je tematizován rozpor mezi prostorem iluzorním a přirozeným, tentokrát prostřednictvím kontrastního detailu. Zatímco ve světě živého snu byly rozeznatelné jen věci luxusní, okrasné (věci identifikující „ženskost“), ve světě přirozeném si vypravěč všímá detailů zdánlivě nicotných, všedních. Obyčejnost a všednost tak kontrastuje k snovému zážitku a obnovuje realnost věcí:

„Za oknem zpívali ptáci, na obložení stěny dopadaly skutečné sluneční paprsky. Ta deska potřebovala nový nátěr, ale já jsem toužil k ní pokleknout a políbit tu oprýskanou a poškrábanou plochu – tak dokonale reálná a hmatatelná věc to byla.“ (str. 108)

Funkce prostoru pracovny je jednak autentifikační (ověřuje realnost a ubezpečuje o realnosti); tomu odpovídají rysy, jimiž je vztah vypravěče k prostoru určován na základě významu známý, přehledný a osobní. Důsledně kontrastně je k prostoru pracovny utvářena krajina (iluzorní prostor); je cizí, neznámá, dynamická, časoprostorově nepříznivá (sen) a pro vypravěče je prostorem neosobním, znejšťujícím. Vedle autentifikační funkce je další funkcí prostoru krajiny funkce charakterizační, a to ve vztahu k postavě Peggy, kterou vypravěč označuje za původce projekce iluzorního prostoru, ale sekundárně i ve vztahu k vypravěči příběhu. Profesor rozpoznává, že nahlédl do cizího vidění světa. Vytváří tak možnou projekci

způsobu vnímání světa podle Peggy, čímž nabízí její interpretaci (interpretací pravidel strukturování a selekce iluzorního prostoru). Jedná se však stále o profesorovo vidění, vnímání a hodnocení – v dvojí reflexi se tak střetávají odlišné soubory hodnot obou postav.

Karel Hynek Mácha: *Pout' krkonošská*

Mácha napsal básnickou prózu *Pout' krkonošská*⁶⁴ v letech 1833 – 1834. Poprvé vyšla v souboru *Obrazy ze života mého*.⁶⁵ Text je aluzí na Máchovu pout' na Sněžku, ta inspirovala i prózu *Sen*, která je pro *Pout' krkonošskou* výchozím textem.

Pout' krkonošskou otevírá vstupní báseň, s níž pocestný usedá mezi dívky a výměnou za nocleh se jim chystá vyprávět příběh. Jeho hlavním hrdinou je mládenec, který kráčí Krkonošemi pod vrchol Sněžky. Po západu slunce, *když hodiny oznamovaly půlnoc*, se před ním na temeni Sněžky zjevil *napolou již zřícený klášter a nákladný chrám*. Jinoch zamíří k němu a s nadcházejícím jitem vchází do jeho bran. Vítá jej mnich, který jej zavede do středu kláštera, kde se nachází síň s mrtvými mnichy. Ti jednou za rok na hodinu ožívají, k čemuž má právě dojít. Poutník dostane možnost do síně vstoupit a zeptat se mnichů na cokoliv si přeje. Jedinou podmínkou je, že se při kladení otázek nesmí zastavit. Jinoch vbíhá do síně a mniši ožívají. Poutník však nevyužije ani vyměřeného času a v hrůze vybíhá ven z kláštera do otevřené krajiny. Po cestě z kláštera se chce ještě zastavit na hřbitově, aby vzdal poctu pohřbeným mnichům. Duchové mnichů z kláštera však mladíka pronásledují, a když jej dohoní, minou jej a někteří se vrhají dolů ze skály, jiné shání vítr k temeni kopce, kde se za nimi opět zavírají brány kláštera. Povídka končí jinochovým probuzením do krásného jitra.

⁶⁴ Mácha, Karel Hynek: „Pout' krkonošská“, in *Romány a povídky*. Praha: Jan Leichter, 1906, s. 88–99.

⁶⁵ Což aktivuje význam autobiografičnosti.

Poutník vyšel před čtyřmi dny z Prahy (zmíněn Vyšehrad, jako místo s „hrobkami českých králů“; s. 89), do divoké horské přírody (Krkonoše) naplněn očekáváním:

„On s roztouženým srdcem vstoupil v svět, doufaje, že všechny sny, které mladost jeho růžovými zdobily věnci, zde v opravdivosti změněné nalezne.“ (s. 90)

Horská příroda se však stává místem mladíkovy deziluze. Tento proces je zobrazen pomocí série prostorových obrazů:

„Chtěl utrhnout kvítko z luhu při záři měsíční, a rosa noční co slza chladná skropila vřelou mu ruku; sehnul se k rozvité, růži okouzlen vůní její, a spatřil, že z časného vykvétá hrobu; za svítání obdivoval se sněhobílé záři lilie, než již v noci viděl ji skláněti korunu stříbrobílou k vlhké zemi; hledal lid, který žil ve snách jeho, a pouhé larvy s úsměchem hleděly v oko jeho cituplné.“ (s. 90)

Krajina je pro hrdinu naplněna temnotou, teskností, vyvolává v něm pocity melancholie, smutku a je pro něj prostorem neznámým. Tento charakter je výsledkem pečlivě selektivní deskripce přírody v nevlídném počasí:

„Bylo chladno, studený vítr skučel mezi horami a zdola hučely lesy a řeky pospíchající z pustých hor do krajů úrodných.“ (s. 92)

Klíčovým okamžikem je chvíle, kdy se v této nehostinné krajině objevuje motýl:

„V tom nesl vítr okolo tváře jeho motýla; ouzkostlivě nadarmo se bránil křídélkama barevnýma, chtěje nazpět dolů v květné kraje, odkud ho vítr bouřlivý byl zanesl.“ (s. 88–89)

Motýl se stává sebeprojekcí samotného mladíka, kterého také *nezměrné síly* dovedly z „květných krajů“ do „pusté“ země.

Prostor krajiny je otevřený, nemá žádné jasně definované hranice. Byť se mladík pohybuje po „ouzké“ stezce a nad ním se tyčí vrcholky hor, stále je kolem něj *rozlehlá šířost* krajiny. Krajina je – romanticky – silně subjektivizována a stává se odrazem mladíkovy bouřlivé a toužící duše.

V kontrastu k otevřenému prostoru krajiny stojí uzavřený prostor kláštera, který je situován na nejvyšší bod v krajině, pod vrchol Sněžky. Do kláštera vede jediný vstup skrz bránu. Celý klášter je pojímán jako prostor, který vykazuje odlišnosti od ostatních prostorů světa příběhu. Jeho objevení se děje náhle, o půlnoci.

„Rychle ohlédl se jinoch a – klamal paprsek měsíce zemdlelé zraky jeho? Či byla opravdivost strašná, co spatřil? – Zdálo se, jakoby se rozlehl vrchol Sněžky a visel zrovna nad ním; skvostný, v gotickém slohu stavěný, teď napolou již zřícený klášter [...]“ (s. 92–93)

Zjevení se děje ve snu, jedná se tedy o iluzorní prostor, který nijak nenarušuje homogenitu ontologicky přirozeného světa Máchovy povídky. Pravidla snu jsou legitimně v rozporu s pravidly přirozeného světa. Iluzorní prostor je prostorem

hybridním. Vložený iluzorní svět je vyprávěčem důkladně popisován (výsledkem je piktorální model romantického prostoru, s podobným piktorálním modelem však Máchu pracuje i při zobrazení romantické přírody v rámcových částech vyprávění):

„Vysoké schody vedly k vchodu goticky vyklenutému; štíhlé sloupy, mistrovsky tesané, někde však již zpřerážené sochy stály okolo vysokých gotických klenuť, jimiž se loudil svit měsíce, a paprsky hvězd proletovaly zřícenými okny, stříbrce tam pozůstatky drobných sloupků a jiných ozdob gotických, a ty zase obrazy se o obrazy rozličných svatých, jejichž postavy vyznačeny byly pestrými barvami v sem tam pozůstalém skle oken goticky klenutých. Po obou stranách stály věže silné, polo však již zřícené; jako stavení celé, i ty zdobily štíhlé sloupky, hlavičky lidské, zvířat, stromů atd., však tak drobné z kamene tesané, že povýšenějších nebylo možno v světle měsíčním rozeznati; všecky postavy tyto zdály se v třepetajícím se paprsku žít a se pohybovati. Uprostřed stavení chrámového mezi věžmi nejvyš byly hodiny; na tabuli, vypadající co zatmělé slunce, zářily jako písmo hvězdné litery číselní, a jasně zlatá ručička svítila co měsíc ve čtvrti poslední bledou nocí, ukazujíc právě půlnoc.“ (s. 93)

Sám prostor kláštera je dále stratifikován. Od brány, přes vnitřní prostory kláštera až po „rozlehlou síň, v níž kdo z mnichů tamních po jistých obřadech vstoupil, ztuhl i jako by zemřel, ale každoročně jednou v jistý den obživil, po skonání pak dne toho opět ztuhl a trval celý rok do samého dne.“

(s. 94) Gotická síň „nesmírné velikosti“ se pak stane místem setkání s obživlými mnichy:

„S napřaženou jeden rukou, jakoby něco vypravoval, podle něho druhý, opřeny naň maje oči mrtvé, jako by pilně byl poslouchal řeč prvního. Třetí se shýbal ještě mrtvý v zemi, něco zvedaje, čtvrtý kleče se se-pjatýma rukama, zdál se modlití.“ (s. 95)

Mladíkův pobyt v síni je naplněn výraznou pohyblivostí, což, jak bylo řečeno, je podmínkou vstupu mezi mnichy. Mladík vbíhá do místnosti a mniši se dávají do pohybu jako „stínové pohnutí od běhu zbouřeným povětrím.“ (s. 96)

Mácha využívá repertoáru časově příznačných atributů – večer, noc, půlnoc, poledne, jitro druhého dne – dokonce přesně vymezuje čas, který mladík může v síni strávit na jedinou hodinu.

Velký význam pro charakter krajiny má také její usouvzažnění s pocity poutníka. Krajina odráží jeho nálady či opačně je ovládá. Tato náladovost je typická pro popis přírody:

„Pusto kolem,“ povzdychl jinoch, „pták i zvěř mívá kraj tento, ani strom ani květ nevzejde tuto, jen člověk jediný tiskne se vždy výš a výše v čistější nebe blankyt, a nenalézá zde leč tajemně šustící mech a studený sníh.“ Vtom nesl vítr okolo tváře jeho motýla; ouzkostlivě nadarmo se bránil křídélkama barevnými, chtěje nazpět dolů v květné kraje, odkud ho vichr bouřlivý byl zanesl. „Nešťastný! Toužíš nazpět v luhy pestré, které ti byly kolébkou; – ty jsi nechtěl v kraje tyto? Proti vůli tvé tě v chladnou výši zanáší tentýž vítr, jenž tě v mládí tvém kolíbal na líci rozvi-

tého kvítí?“ Privil jsem, že člověk se tiskne vzhůru k jasnému nebi ... „A on musí!“ zvolal jinoch zastíraje si rukou čelo, „musí!

—

Postup mi, vichřice, motýla tohoto, já jej vezmu s sebou zpět v kraje ony, odkudž jsi jej zanesla.“ V tom lapil motýla, on však byl již ustydl, umořen zde panující zimou; jinoch sesmutnělý usedl na osamělém skalisku, časem zrak svůj obraceje k temným lesům, příkrývajícím krajinu českou.“ (s. 88–89)

Konečná přírodní scenérie pak sleduje očistnou proměnu snu: Vzápětí se vzhled krajiny ostře proměňuje:

„Krásné jitro vzešlo nad hlubokým dolem východu hor Krkonošských, Tmavé jedle a borovice stály po horách v oděvu rosném, s vysoké skály padala řeka ve vymletou hlubinu zčeřená v bílé pěny kde však tišeji odplývala, byly vody její čisté a jasné, hlubina její zelenala se co lučiny z jara.“ (s. 99)

Příroda tak je nejenom scenerií proměny mladíka, ale sama symbioticky touto proměnou prochází. Máchova povídka využívá základního repertoáru prvků, které jsou typické pro romantismus. Je to zejména využití krajiny jako odrazu duše protagonisty a dále využití některých prvků – zejm. architektonických (několikrát zdůrazňovaná gotika) či atmosférických, které se podílejí na celkovém dojmu z prostoru v romantické povídce. Mácha děj zasazuje do ontologicky zmnoženého fikčního světa, když do přirozeného prostoru zanořuje prostor iluzorní, snový, který pracuje s vlastními pravidly, jež umožňují využití fantastických atributů.

Použité prameny a literatura

Prameny

BIBLE

2009 *Bible. Překlad 21. století* (Praha: Biblion)

AJVAZ, Michal

1993 *Drubé město* (Praha: Mladá fronta)

BALABÁN, Jan

2004 „Emil“, in týž: *Možná že odchážíme* (Brno: Host), s. 9–13

BRADBURY, Ray

1950 „There Will Come Soft Rains“, *Collier's*, 18, s. 34

1991 *Mart'anská kronika* (Praha: Magnet–Press)

CALVINO, Italo

1968 „Vzdálenost Luny“, in týž: *Kosmické grotesky* (Praha: Československý spisovatel), s. 7–21

CARROLL, Lewis

2010 *Alenka v říši divů* (Tábor: Sova Libris)

ČAPEK, Karel

1939 „Šlépěje“, in týž: *Povídky z jedné kapsy* (Praha: Fr. Borový), s. 154–165

1981 „Šlépěje“, in týž: *Boží muka. Trapné povídky* (Praha: Československý spisovatel), s. 11–16

DICKENS, Charles

1968 „Hlídač“, in Stamberger, Walter (ed.): *Fantastické povídky* (Praha: Svoboda), s. 97–111

DOUSKOVÁ, Irena

2004 „Diváci“, in táz: *Čím se liší tato noc* (Brno: Petrov), s. 38–46

DUTKA, Edgar

2007 „Dům“, in táz: *Staženi z každé ze tmy vycházíme* (Praha: TORST), s. 54–71

ENDE, Michael

1994 „Kolonáda Borromea Colmiho“, in táz: *Vězení svobody* (Praha: Arcadia), s. 54–60

HEMINGWAY, Ernest

1974 „Stařec u mostu“, in táz: *Povídky* (Praha: Odeon), s. 76–78

CHIANG, Ted

2011 „Babylonská věž“, in táz: *Příběhy vašeho života* (Praha: Plus), s. 9–33

JOYCE, James

2012 „Evelina“, in táz: *Dublňané* (Praha: Argo), s. 29–33

KING, Stephen

2007 „Zkratka paní Toddové“, in táz: *Mlha* (Praha: Beta), s. 194–219

KLÍMA, Ladislav

1999 „Cestuje do města D.“, in Slavík, Ivan (ed.): *Příběhy temnot v české literatuře XIX. a XX. století* (Brno: Host), s. 213–222

LE GUIN, Ursula Kroeber

2002 „Kosti země“, in týž: *Příběhy ze Zeměmoří* (Praha: Triton), s. 168–188

LEWIS, C. S.

1998 „Krajina bez výrazu“, in Haining, Peter (ed.): *Čaroplavci* (Praha: Talpress), s. 100–109

MÁCHA, Karel Hynek

1906 „Pout' krkonošská“, in týž: *Romány a povídky* (Praha: Jan Leichter), s. 88–99

MEGED, Aharon

2006 „Šabat“, in Levin, Hanoch (ed.): *Plus minus. Antologie izraelských povídek* (Praha: Argo), s. 53–62

POE, Edgar Allan

2002 „Zánik domu Usherů“, in týž: *Jáma a kyvadlo* (Praha: Levné knihy KMA), s. 184–212

TOLKIEN, J. R. R.

2008 „Kovář z Velké Lesné“, in týž: *List pro Nimrala a jiné povídky* (Praha: Argo), s. 109–128

VYSKOČIL, Ivan

1963 „Habřiny aneb Vítězství držadla“, in týž: *Vždyť přece létat je také snadné* (Praha: Mladá fronta), s. 18–21

WEISS, Jan

1979 „Zrcadlo, které se opožďuje“, in týž: *Bláznivý regiment* (Praha: Československý spisovatel), s. 99–115

Literatura

LOTMAN, Jurij

1990 *Štruktúra umeleckého textu* (Bratislava: Tatran)

Summary

Literary space is one of the fundamental terms of narratology. Together with *event* and *literary character*, they represent the constitutive condition of story. Literary character is the bearer of the action in the fictional world and its behaving and thinking is necessarily (explicitly or implicitly) of the space character. Literary space can be in narratives variously concretized – from the abstract space (which is presented as a sum of a few deictic shifters) to the most minutely filled spaces of the realistic narration.

The presented publication represents the result of the project (solved by the group of students and academic workers), which is focused on the research in the field of the existing approaches to literary space. Based on the analysis of the previous approaches, we choose the most systematic, non-intuitive and ideologically free approach – the semiotics approach. The publication presents the proposal of the complex semantics of literary space as the way of characterizing of objects in the fictional world and configurations among them. It is a proposal which should be further discussed.

The first part offers the basic terms, a typology and a characteristics – thus, analytical tools for further use for analyzing of the selected texts. The methodological and theoretical starting point represented for us the classical narratology, and the semantics of the fictional world. Doležel's approach to the ontological status of the fictional worlds is the base for our typological division.

Towards the literary space (analyzed in the second half of the publication) we approach in two steps: first we focus on

the typological part of the ontological essence of the space, then we add the main characteristic features. The order of the analyses is submitted to the typology, which is successively presented before the relevant groups of analyses. The ontological essence of the space can be united or multiplied. Based on that criterium we recognise five basic ontological variants of the space. Ontologically united space can be presented as a possible or impossible world. Based on that distinction we distinguish the natural, unnatural and hybrid space (as their permeation). If the narrative consists of more than one ontological space and these spaces alternate, we denote it as the ontologically multiplied space of the fictional world. In this case we weight the quality of the particular spaces and based on that we distinguish them as alternates spaces and the embedded illusory spaces.

The texts, selected for the analyses, were chosen to represent different types or various functions of these figures in narrative texts. To respect the economics of our analyses and for the maximal clarity, we decided to focus on short novels as the genre, which concentrates on the work with selected narrative figures and the limited index of functions. In spite of that we are convinced that the presented instruments is possible to be used for the analyzing of more complex narratives (such as novellas and novels) as well.

The presented analyses are primarily focused on the category of literary space, on it's function and characteristics. To help the reader, we also offer a short synopsis of the story which emphasizes the literary space in relation to other elements of the narrative text.

Věcný rejstřík

Hranice

- částečná, 23
- horizontální, 20, 29, 100, 123, 139
- neprostupná, 20
- pevná, 20, 22, 86, 117
- propustná, 21, 56, 60, 86
- prostupná, 20–21
- rozvolněná, 20, 22

Místo, 13–14, 18

Prostor

- bezpečný, 21, 33, 35, 52, 67, 74, 85, 88–89, 99–100, 112, 122, 126, 128, 154, 159
- cizí, 19, 32, 33, 112, 165
- dílčí, 20, 22, 24–26, 28
- hybridní, 9, 28, 84, 119, 122, 127, 130, 134, 138, 140, 143, 170
- iluzorní, 9, 155, 163, 165–166, 170, 173
- intimní, 33–34, 52, 54, 62, 111, 154
- neosobní, 34, 66–68, 122, 124, 165
- nebezpečný, 21, 33, 35, 52, 57, 61, 66–68, 74, 76, 80, 82, 84, 97, 99, 112, 115, 118, 122, 148, 154
- neproměnný, 27
- nepřirozený, 9, 27, 91, 101, 106, 109, 112, 114, 119, 147–148, 152, 154, 155, 161
- neutrální, 35, 57, 84, 99, 112, 122
- ohrožující, 57, 80, 115, 153
- osobní, 33–34, 67, 76, 88, 156, 165

otevřený, 18–20, 22–25, 68, 70, 72–74, 106, 123, 139,
167, 169
proměněný, 27–28, 70, 84–85, 113, 118
přirozený, 9, 26, 29, 45, 56, 66, 86, 101, 106–107, 112,
119, 126–127, 129, 133, 135–136, 147–148,
151–152, 155, 165, 170, 173
soukromý, 21, 33–34, 52, 127
střídání, 9, 143, 148
uzavřený, 18–20, 23–26, 47, 49, 51, 54, 61, 70–71, 74,
93, 100, 106, 117, 128, 132, 139
veřejný, 33–34, 62, 151, 154
znejistěný, 80, 115, 127, 165

Prostředí, 13–15, 47–48, 60, 70, 86–87, 92, 125, 146

Stratifikace, 29, 105, 171

Svět

aktuální, 15, 45, 101, 109
možný, 9, 14, 109, 112, 138
myslitelný, 101
nemožný, 9, 101, 107, 109, 112
nemyslitelný, 101
ontologicky jednotný, 9, 56, 59, 74, 86, 117, 130
ontologicky zmnožený, 9, 143, 173

Sémantika narativního prostoru

**PhDr. Soňa Šinclová – prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.,
a kol.**

Publikace vznikla v rámci projektu *Inovace bobemistických studií v mezo-
borových kontextech*. Tento projekt je spolufinancován Evropským
sociálním fondem a státním rozpočtem České republiky.

Výkonná redaktorka Agnes Hausknotzová
Odborná redaktora Soňa Šinclová, Tomáš Kubíček
Odpovědný redaktor Jana Kreisová
Jazyková korektura Soňa Šinclová
Technická redaktorka Jindra Pavelková
Autor obálky Lucie Semianová

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc
www.vydavatestvi.upol.cz
www.e-shop.upol.cz
vup@upol.cz

1. vydání
Olomouc 2015

ISBN
NEPRODEJNÁ PUBLIKACE

vup 2015/