

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra české literatury a literární vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

s titulem:

Proměny obrazu Prahy jako literárního toposu a jeho ztvárnění

ve vybraných dílech české literatury

Irena Koušková

Obor studia: Český jazyk a literatura - Kulturologie

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

PRAHA 2005

Proměny obrazu Prahy jako literárního toposu a jeho ztvárnění ve vybraných dílech české literatury

motto: „Město je stav mysli.“ (R. E. Park)

„Vždy znova a znova obluzuje svými čáry stará čarodějka Praha. Vábí a opojuje, okouzluje a zjařmuje si vždy nové služebníky. A v opak lidské ženy, tvora křehkého a přechodného jako motýl a květina, - právě kde je nejstarší, nejošlehanější větry nepohod věkův a sžehlá slunci bezpočetných jar, kde je nejoddálnější života dnešní doby, zasněná a jako zakletá v minulost, uchvacuje tato kamenná žena nejvíce.“ (A. Procházka – Kouzlo Prahy)

Na tuto práci se vztahuje autorský zákon č. 121/2000 Sb. Její využití je možné jen pro osobní potřeby. Další šíření nutno konzultovat s autorem nebo redakcí.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na Katedře české literatury a literární vědy napsala samostatně s využitím uvedené literatury.

V Praze, 10.12. 2004

.....

podpis

Za vedení diplomové práce i cenné připomínky k ní děkuji paní Doc.

PhDr. Marii Mravcové, CSc. a za odbornou konzultaci panu

PhDr. Vladimíru Czumalovi, CSc.

Vysoká škola: Univerzita Karlova
Katedra: Česká literatura a literární věda

Fakulta: Filozofická
Školní rok: 2004 – 2005

Zadání diplomové práce

pro: Irena Koušková

obor: ČJL – KULT

kontakt: IrenaKouskova@seznam.cz

Název tématu:

Proměny obrazu Prahy jako literárního toposu ve vybraných dílech české literatury

Zásady pro vypracování:

- obecné poučení o problematice města
- shromáždění poznatků o literárním toposu na základě odborných studií
- poetika míst v teoretické literatuře
- volba a výběr analyzovaných děl podle kritéria časové blízkosti vzniku (přelom století a začátek 20. století)
- město a „ne-město“, vnitřní a vnější, uzavřenost a otevřenost, centrum a periferie, interiér a exteriér, zakotvenost a nezakotvenost apod. – pokus o uchopení obrazu Prahy z hlediska polarit
- prozkoumat směrovou poetiku ztvárněného města (impresionismus X expresionismus) a poetiku individuální (autorskou)
- vytvoření osnovy pro komparativní uchopení tématu
- předběžný návrh analyzovaných textů: V. Mrštík – Santa Lucia, J. Karásek ze Lvovic – Gotická duše, F. Šrámek – Tělo

Seznam odborné literatury:

- Hodrová, D.: Místa s tajemstvím (1994), Poetika míst (1997)
Město v české kultuře 19. století (1983)
Macurová, A.: Výstavba a smysl Vančurova Rozmarného léta (1981)
Mareš, P.: Styl, text, smysl (1989)
Hausenblas, K.: Zobrazení prostoru v Máchově Máji (Realita slova Máchova, 1967)
Hrbata, Z.: Romantismus a Čechy (1999)
Janáčková, J.: Stoletou alejí (1985)
Krejčí, K.: Praha legend a skutečnosti (1981)
Viktora, V.: K zobrazení prostoru v české literatuře biedermeieru (Estetika, 1996)
Jirát, V.: Hlas Prahy v českém písemnictví (Portréty a studie, 1978)
Novák, A.: Praha a slovesná kultura (Kniha o Praze, 1932)
Norberg – Schulz, Ch.: Genius loci (1994)
Hrůza, J.: Město: Praha (1989)
Musil, J.: Sociologie soudobého města (1967)
Halík, P. – Kratochvíl, O. – Nový, O.: Architektura a město (1996)

Vedoucí diplomové práce:

Doc. PhDr. M. Mravcová, CSc.

Datum zadání diplomové práce:

Termín odevzdání diplomové práce:

.....

vedoucí katedry

V Praze dne

Obsah:

1. **Místo v prostoru jako topografický fakt lidské existence**
2. **Otevření tématu - východiska**
3. **Prostor města v historických podobách**
4. **Pražská asanace a její reflexe v literatuře**
5. **Pojetí literárního prostoru ve vybraných literárně teoretických pracích**
6. **Město jako konkrétní typ literárního prostoru**
 - 6.1 Pojetí města v literatuře 19. století s přihlédnutím k analyzovaným románům
 - 6.2 Město a idyla
7. **Vilém Mrštík – Praha jako neskutečná Santa Lucia**
 - 7.1 Cesta a hranice
 - 7.2 Praha – žena
 - 7.3 Praha ideál – Praha deziluze
 - 7.4 Hodnocení a líčení
 - 7.5 Okno, pokoj, vězení aneb prostor se uzavírá
 - 7.6 Místopis a mentální obraz města
 - 7.7 Čas
8. **Jiří Karásek ze Lvovic – Praha a její „gotická duše“**
 - 8.1 Město a „gotičnost“
 - 8.2 Tajemný dům a pokoj
 - 8.3 Románový chronotop podřízený dekadentní stylizaci

- 8.4 Praha jako symbol češství i odcizení
- 8.5 Obrazy Prahy
- 8.6 Polyvalentní chrám očima dekadence – gotická, středověká inspirace
- 8.7 Oživený středověk a dekadentní stylizace
- 8.8 Praha dekadencí aktualizovaného baroka
- 8.9 Jakub Arbes jako vzor – tvůrce tajemné atmosféry Prahy
- 8.10 Čas
- 9. Shrnutí poznatků**
- 10. Prameny**
- 11. Literatura**

1. Místo v prostoru jako topografický fakt lidské existence¹

„Místo je bezpochyby integrální součástí existence, míníme jím více než abstraktní polohu. Máme jím na mysli totalitu, kterou utvářejí konkrétní věci, jež mají hmotnou substanci, tvar, texturu, barvu. Tyto věci společně určují charakter prostředí, jenž je podstatou místa...(které) je dáno jakožto určitý charakter či atmosféra a je kvalitativním celostním jevem. Místo je fenomenologická kategorie a jako takové je utvářeno jak po stránce fyzické formy, tak po stránce významové člověkem. Existenciální vztah člověka k prostředí je obecně strukturován významy, body jejich zhuštění a koncentrace jsou místa. Česká etymologie poukazuje na těsný vztah mezi místem a městem. Město bylo konstituováno jako místo, koncentrace významů společně s koncentrací staveb, prostorů a v nich usazeného společenství lidí. Jde o soustředění významů pragmatických, provozních a účelových, stejně jako duchovních. Místa svou ohraničeností vůči okolí mají vždy charakter interiéru, ať chrámového či uličního nebo interiéru města v opozici vůči krajině. Jejich centrální charakter je dán tím, že je člověk prožívá jako jádro existenciálního prostoru, kam se vrací a odkud vychází.“²

Symptomatická je v tomto směru kulturní a sociálně psychologická definice města, která vyšla roku 1925 z pera Roberta E. Parka, představitele chicagské školy sociální ekologie. Otevírá totiž prostor pro interdisciplinární interpretaci města, jejíž platnou součástí může být i obraz města ztvárněný v literatuře. V definici se říká: „Město je něčím víc než pouhým seskupením lidí, ulic, budov a jiných sociálních zařízení, je také něčím víc než pouhou soustavou sociálních institucí a administrativních zařízení. **Město je spíše stavem myslí**, souhrnem zvyků a tradic, organizovaných názorů a pocitů, které se k těmto zvykům pojí a jsou tradicí předávány dalším generacím. Není tedy pouhým fyzickým mechanismem s umělou konstrukcí, nýbrž je přímo zakotveno v životních procesech lidí, z nichž sestává, a tudíž je produktem lidské činnosti.“³ Citovaná slova vystihují obsah termínu *genius loci*, s nímž pracují fenomenologicky orientovaní teoretici architektury, ale samozřejmě nejen ti. Stačí připomenout práci Román a „*genius loci*“ – Regionalismus jako pojetí světa

¹ název převzat z práce: Svobodová, H.: Místo v prostoru jako topografický fakt lidské existence. In: Kultura – příroda – krajina. (ed. H. Svobodová). Žďár nad Sázavou 1992.

² Halík, P. - Kratochvíl, P. - Nový, O.: Architektura a město. Academia, Praha 1996.

³ Park, R. E. - Burgess, E. W. - McKenzie, R. D.: The City. Univ.of Chicago Press, Chicago 1925. (Cit. dle Votrubeč, C.: Lidská sídla. Jejich typy a rozmístění ve světě. Academia, Praha 1980, s. 143).

v evropské a americké literatuře, kde se tento termín objevuje přímo v souvislosti s literaturou.⁴

Významová struktura místa však není stabilní, podléhá v průběhu času nepřetržitým změnám, neustále se rozšiřuje a komplikuje. Pragmatické významy se mění s civilizačním a technickým pokrokem, stávají se vzpomínkami, vstupují do oblastí kulturních významů. „Rostlá“ historická města tak představují stále komplexnější struktury, stávají se jakousi autonomní přírodou, utvářenou řadou nesčetných zásahů v čase, v souhře nebo v konfliktu s krajinou a právě v této své organické „rostlé“ podstatě jsou přirozeným prostředím lidské existence. Stejnou měrou se na nich podílí románský a gotický člověk jako člověk průmyslového věku, který jen rozšiřuje a adaptuje původní jádro, podstatu. Město, stejně jako jiná tvůrčí díla, má kdesi ve své hloubce uloženy určité umělecké zákonitosti, které do něj vkládaly generace jeho tvůrců. Město jako literární topos se v historickém pohledu rovněž proměňuje, utváří se v závislosti na prostoru reálného města a na jeho reflexi v rámci dobové atmosféry; jeho obraz se vytváří vždy na pozadí dřívějších městských evokací a zakládá se tak jakási paměť toposu města.

⁴ Housková, A. - Hrbata, Z. (red.): Román a „genius loci“ – Regionalismus jako pojetí světa v evropské a americké literatuře. ÚČSL – příloha ČL a SL. Praha 1993.

2. Otevření tématu – východiska

Praha patří mezi tzv. města románová podobně jako Petrohrad, Londýn, Paříž ad. Díky nezaměnitelné atmosféře a *geniu loci*, které se literatura pokouší opakovaně a nově vyjadřovat, pojmenovávat, je součástí kánonu světových měst, jimž bylo dáno ožít jako prostorům fiktivním. Praha jako město je v literárním uvažování tradičně pojímána pouze v kategoriích úzce jednooborových jako literární prostor či konkrétní chronotop a topos. My však vycházíme z „neliterární definice“ města („Město je stav mysli.“), která umožňuje nahlížet městský prostor jako téma interdisciplinární.

O Praze má smysl, i v intencích literárních, uvažovat také jako o městě reálném, které se v průběhu věků proměňovalo, přetvářelo a stalo se podkladem a inspirací pro paměť toposu města v literatuře. Historické změny města, především architektonické a stylové, reflektuje a modifikuje právě fiktivní svět literární. Na konkrétních dílech si všímáme relací mezi obrazem města v literatuře a jeho vizuální architektonickou podobou. Soustředíme se na Prahu konce 19. století a sledujeme souvztažnost města reálného a fiktivního, konkrétně na faktografii pražské asanace a její literární reflexi. Zabýváme se městskou asanací nejen proto, abychom ji identifikovali v motivech děl literárních, ale také abychom odhalili její vliv na strukturaci prostoru v románu (pojetí prostoru jako labyrintu). Obě varianty vztahu k městu – dokumentovou i literárně stylizovanou – pak pro nás představuje osobnost Viléma Mrštíka jako autora *Bestie triumphans* i *Santy Lucie*. Gotická duše Jiřího Karáska ze Lvovic zpodobuje jeden typ městského člověka ve stylizaci artistní a estetizované. Prahu jako město pak činí narozdíl od Mrštíka pouze toposem dílčím, nicméně výrazným a obohacujícím její obraz konce století o nové akcenty, které souvisejí s Karáskovou činností sběratelskou, zálibou ve výtvarném umění a pojmáním města v kategoriích estetických. Kritériem výběru Gotické duše Jiřího Karáska ze Lvovic jsou tedy také skutečnosti mimoliterární, ale s literaturou úzce související.

Problematika Prahy jako specifického románového toposu byla v české odborné literatuře z vývojového a interpretačního hlediska soustavněji zkoumána Danielou Hodrovou. Autorka si všímá několika aspektů v pojetí míst a města v české i světové literatuře, které analyzuje ve vztahu k syžetu a žánru, dobovým poetikám, výstavbě literárního díla, symbolice míst apod.; snaží se držet čistě literárně teoretických a

historických kategorií. Takto analyzuje také námi vybrané romány Viléma Mrštíka a Jiřího Karáska ze Lvovic.

Podle našeho názoru však problematika města Prahy v české literatuře z přelomu století nebyla vyčerpána. Na studie Daniely Hodrové navazujeme, jde nám ale současně o rozšíření úzce „literárního“ pohledu na město. Přitom máme stále na zřeteli pouze estetickou funkci zobrazeného města v analyzovaných dílech. Soustředíme se na obraz Prahy v české literatuře z přelomu století, abychom demonstrovali širší souvislosti proklamované přeměny provinčního historického tradičního města na moderní velkoměsto, která se odrazila v literatuře také jako kvalitativně nové pojetí role vnějšího prostoru: z pouhého prostředí se město stává prostorem – postavou. Operujeme s primárními i sekundárními významy literárních toposů, analyzujeme daný literární prostor ve vztahu k dobové románové poetice, k individuálnímu stylu autora, uměleckým směrům, struktuře literárního díla a jeho složek a plánů, dalšímu literárnímu i mimoliterárnímu kontextu. Zabýváme se také literárním prostorem obecně prostřednictvím vybraných literárně teoretických prací, poetikou města a pojetím jeho obrazu v literatuře 19. století.

Vycházíme z toho, že město Praha je fenomén kulturní, literatura je pak jeho neodmyslitelnou součástí. Metodologicky však pro nás zůstává určující základnou, která nabízí klíč k interpretaci souvislostí ostatních. Z tohoto hlediska se díváme také na oba uvedené romány. Karáskova Praha aktualizovala motiv Prahy gotické – středověké a barokní, věnujeme se proto hlouběji oběma těmto fenoménům a jejich přetvoření v dekadentní stylizaci a ukazujeme, jak se s motivy pražské gotiky a baroka vyrovnává také Mrštík.

Oba romány ztvárňují jako příznačný dobový pocit v přímé konfrontaci jedince a prostoru města (tato dichotomie střídá romantický svár člověka s přírodou) existenciální nejistoty člověka přelomu století. Vycházíme z toho, že vnější syžet není pro jejich interpretaci podstatný, je nahrazen vnitřním světem vztahujícím se buď k subjektu vypravěče, nebo postavy. Kontext vnějšího světa a subjektu postavy je zdůrazněn na úkor kontextu dějového. V námi vybraných literárních dílech se na obraze Prahy jako literárním toposu zrcadlí subjekty postav v odlišných stylizacích. Výstavbu románů dotvářejí také další románové toposy, které i v bezdějově koncipované próze zakládají obecné syžetové schéma překračování hranic uzavřených prostorů. Oba romány se odlišným způsobem vyrovnávají s idylickým obrazem Prahy generace jungmannovské a podrobují ho deziluzivnímu pohledu dekadentnímu a

impresionisticky lyrizovanému. Město národního mýtu se ukazuje být morálně zhoubným, nezdravým, vyčerpávajícím, nebo přízračně démonickým, a zároveň je nově vnímáno ve znamení národního odcizení. Představujeme dvě různé podoby Prahy jako místa s tajemstvím. Vybranými romány, které kromě shodných motivů a stylizací prostorů Prahy vyplývajících z atmosféry konce století, exponují a aktualizují také její odlišné potenciální významy, (mnohé je naznačeno např. už v názvu románu – Praha jako soudobá vábící žena a město gotiky), se pokoušíme přispět k analýzám města v české literatuře přelomu století a zároveň zaznamenat ztvárnění mimoliterárních skutečností ve vztahu k městu literárnímu v dílech Viléma Mrštíka *Santa Lucia a Bestia triumphans* a Jiřího Karáska ze Lvovic *Gotická duše* s přihlédnutím k dalším jeho pracím.

3. Prostor města v historických podobách

Architektonický prostor je konkretizací existenciálního prostoru člověka. Prostor, jak je člověku dán v jeho prožitcích, není neutrálním kontinuem, ale je vždy kvalitativně rozrůzněný a významově zbarvený. Má svou strukturu, která je určena právě tím, že je vnímán z perspektivy lidské existence. Prostorový aspekt lidského vztahu ke světu se v dějinách vyvíjí. Každá epocha má alespoň v určité kulturně společensky homogenní oblasti své pojetí prostoru jako takového, z něhož pak vychází konkrétní ztvárňování jednotlivých prostorů.

V našem dalším uvažování se soustředíme na literární reflexi městského prostoru v české literatuře z přelomu 19. a 20. století. V tomto časovém úseku totiž dochází k výrazné změně v pojetí města v české literatuře, která odráží jak snahu přetvořit provinční Prahu na velkoměsto, tak novou roli velkoměsta oproti tradičnímu maloměstu a venkovu. Prostor se rozšiřuje, komplikuje, decentralizuje, pomalu nabývá nových hodnot v jakési násilné opozici k obrazu města právě se končící éry, ale vlastně ještě v závislosti na ní (viz dále). Město prošlo dlouhým vývojem, jednotlivé historické etapy poznamenaly více či méně jeho tvářnost, historický vývoj obrazu města zde dokládáme jako podklad jeho literární reflexe.

V architektuře Prahy vedle sebe v unikátním souladu žijí románské, gotické, renesanční, barokní, secesní a kubistické budovy jako variace na jedno téma. Na urbanistickém a architektonickém formování Prahy se podílela všechna historická období. (Zcela jiného druhu je v tomto smyslu např. další z románových měst – Petrohrad – „Je poměrně mladé, stylově jednotné, je to, zdá se, první umělé moderní velkoměsto. Nevyroستlo z tradice ani z organických předpokladů, z jakých rostla většina evropských měst. Vzniklo ze strategických důvodů, z vůle absolutního panovníka. Stylová jednota mu dává zvláštní půvab a souměrnost, ale současně vyvolává pocit neskutečnosti...“⁵).

Základní prostorová struktura Prahy byla dána už epochou středověku. Pro středověké prostorové cítění je určující představa prostoru jako ohraničeného místa. Prostor jakožto místo není ničím abstraktním nebo formálním, ale v prožitcích tehdejšího člověka je ještě nerozlučně spjat s věcmi a stavbami, které jej utvářejí, i s procesy, které se v něm odehrávají. Je proto vždy významově zbarven antropo-

⁵ Kautman, F.: Nejfantastičtější město na světě. In: F. M. Dostojevskij – věčný problém člověka. Rozmluvy, Praha 1992.

morfními či náboženskými obsahy. Má posvátná centra i profánní periferii. Hranice, centrum a směřování k nebi jako předobrazu všech míst jsou základní souřadnice středověkého prostoru. Středověké město, které vzniklo jako ohrazené opevněné sídlo, tuto prostorovou představu stavebně vyjadřovalo městskými hradbami, uzavřeností náměstí, vertikální věží, apod.

Prostor středověkého města má na jedné straně antropomorfní charakter: dimenze půdorysu jsou do značné míry odvozeny z forem pěšího pohybu. Rovněž ztvárnění světské zástavby odpovídá měřítkům konkrétního smyslového vnímání. V protikladu k tomu je nadlidské měřítko gotických chrámů. Jejich výškou jako by se tehdejší člověk snažil vyjádřit svou touhu přesáhnout prostor, vysvobodit se z konečnosti lidského světa. V tomto smyslu je prostor středověkého města nejen antropomorfní, ale zároveň teocentrický. Je to místo, kde městská obec usiluje o spásu, v níž spatřuje poslední smysl veškerého konání. Ne náhodou mluví Ch. Norberg – Schulz, autor knihy *Genius loci*⁶ („genius loci“ je latinský termín pro vyjádření zvláštních a jedinečných znaků místa, sám pojem pak znamená ochranné božstvo nebo duch místa), o jedinečném souhrnu horizontality a vertikality pražského prostoru, který mu dodává plastické dynamičnosti a dramatičnosti. Praha se pak v Mrštíkově pojetí také díky vlastnostem jejího středověkého prostoru „*vznesla v záři*“, „*propadala se hloub a hloub do měkkých peřejí svých vln*“ apod.

Gotická Praha s chrámovými dominantami upozorňujícími na duchovní rozměr města, jímž se touží přiblížit Bohu, však s odstupem staletí, nejen v literatuře, původní významy a atributy ztrácí a nabývá nové – proměňují se na pozadí tradičního kontextu významové konotace pojmu „gotika“ (např. už nová aktualizace romantickou literaturou). Se ztrátou vyšších duchovních principů přesahujících člověka se z gotické ideové monumentálnosti chrámu stává pouze místo okázale profánní, esteticky působivé, ale bez Boha jakoby prázdné (nově sílí tyto pocity právě v literatuře přelomu století). Tato prázdnota, nově vyplňující chrámový prostor, se ztajemňuje, dostává specifický příznak místa démonického, falešného, hříšného: „*Zdi, vztyčené v závratnou výši, působily dojmem holého a bezútěšného černa žalářního (...) Vše tu svíralo a drtilo ... Zde bylo možno jen úpěti a hlavou bít o zemi. Nebylo možno rozjímati a modliti se.*“⁷ Do chrámu pak Karáskovi hrdinové vcházejí s hříšnou zvědavostí, krásy lačným estétstvím, chtivostí morbidity minulosti, s povýšeností moderní

⁶ Norberg – Schulz, Ch.: *Genius loci – K fenomenologii architektury*. Odeon, Praha 1994.

⁷ Karásek ze Lvovic, J.: *Gotická duše*. In: *Gotická duše a jiné prózy*. Vyšehrad, Praha 1991, s. 30.

duše nad přežilou moderní legendou, se starožitnickou zálibou, samolibou zaujatostí cizinců, touhou experimentovat se svou duší ...⁸

V obrazu středověkého města převládá ještě vertikálnost hrotitých linií věží, štítů a strmých střech jako plamenů, šlehajících k obloze a vytvářejících bohatou siluetu stověžaté Prahy, nad horizontalitou. („Rudá záře plamenů“ při západu slunce nad Hradčany je častou metaforou při líčení večerní Prahy – v obraze šlehajících plamenů se spojuje prostorový – architektonický a časový vjem města a zároveň literární metafora s vizuálním architektonickým dojmem). Díky rozmanitosti terénu převažuje v kompozici Prahy jako středověkého města nepravidelnost a asymetrie, které se stávají zdrojem prostorového bohatství města a mohou být jedním z původců onoho často připomínaného pocitu tajemna, který se zmocní návštěvníka křivolakých uliček Prahy – může mít dojem, že je zde možné pronikat stále hlouběji do vnitřku věcí a bloudit zde jako v labyrintu (viz níže).

Také postavy pražské literatury jsou se svými osudy „v područí této architektury“⁹. A jak píše Vojtěch Jirát: „...postavy vyrůstají z architektury, odlupují se poneháhu od chrámových a palácových zdí jako oživlé karyatidy...“ a jinde „Stavby, nejsou pro tyto autory (pražské – pozn.) ...ničím mrtvým: jejich simultánní pohled vidí je v průběhu časovém a zabydleny mrtvými pokoleními...“¹⁰ U Karáska, volně nakládajícího s kategorií času – s modem přítomnosti a minulosti, kdy přítomné navrací do minulosti a minulost oživuje (viz pasáž o pohledu z Petřína na město: červánky nad Prahou upomínají na bitvy o ni svedené; dávní předci ožívají v ulicích staré Prahy), čteme: „*Ted' v soumraku budovy změněné dávno v kasárny, v špitály, v soukromé domy, v skladiště nabývaly pojednou zase vzezření starých chrámův a klášterův. A také pouliční chodci v zádumčivých, zkroucených uličkách, plných stínů, jako by přijímali nenadálou tvářnost. Jejich kročeje zvažavěly. A zdáli se pojednou oblečení v dlouhé, splývavé pláště, jež činily jejich postavy jakoby prodlouženými...*“ (Gotická duše, s. 41)

Architektonický prostor minulosti ovládne perspektivu současných postav. Tajemství jejich životů, povah a charakterů dostává plastický výraz právě v zobrazených prostorech, bizarních budovách, starobylých domech, v atmosféře středověkého města. Tajemná komplikovanost lidské psychologie, zákruty lidské

⁸ volná parafráze dle Pihertová, V.: Praha Jiřího Karáska ze Lvovic. Praha 1923.

⁹ Ripellino, A. M.: Magická Praha. Odeon, Praha 1992.

¹⁰ Jirát, V.: Hlas Prahy v českém písemnictví. In: Portréty a studie. Odeon, Praha 1978.

mysli, bezútěšné pochybnosti a deziluzivní trápení jako by byly vetknuty přímo do kompozice tohoto městského prostoru. Vždyť do staroměstských domů lze vejít z více stran a některými částmi města díky průchozím dvorům se dá jít bez použití ulice – vnitřní a vnější prostory tu nejsou od sebe odděleny, ale do sebe vklíněny.

Středověk zformoval historickou pražskou dispozici a díla pozdějších historických období, která si oblíbila symetrii a osová řešení, se musela včlenit do většinou již zformovaných nepravidelných půdorysů a prostorů. Ale právě na přelomu století můžeme sledovat, jak asanační úpravy narušují středověký půdorys historického jádra města¹¹ – např. byla zbourána jedna z hlavních ulic středověké Prahy Platněřská ulice (o asanacích viz kap. 4) apod. Tyto proměny, jak ukážeme, nacházejí svou specifickou odezvu také v dílech literárních.

Středověk založil bohatou plastičnost obrazu Prahy: stěny domů i plochy střech se zalamují v neustálém střídání do sebe, architektonické dominanty se prolínají v nevypočitatelných zkratkách, a přece vytvářejí harmonický dojem dobře rozdělené plochy a z ní rezultující dobře vyvrcholené hmoty. To vyjádří Mrštík v Santě Lucii výrazněji, v obrazně poetické řeči literatury: „*Dům z domu jako by vyrůstal, dům nad domem trůnil, v dálce stály skoro na sobě a v sobě, spečené jako nakupené balvany stále výš a výše stavěly své příkré srázy; podobny skalám blýskaly nahotou svých stěn, až seskupeny v překrásnou skupinu na sobě složených a nad sebou vyvřezaných kontur, vystupovaly do šeré výše a tam boky svých paláců mířily do nekonečných výšin oblohy.*“¹²

Také u Karáska nacházíme líčení starých pražských domů, oproti malířské uvolněné, bohaté obraznosti impresionisty Mrštíka tu však propuká dekadentní zmrtvělá nálada, která s sebou přináší strnulou nehybnost i v rovině popisu: „*A vysoké masivní domy plny kamenné bizzarerie se zúžují, tísní, stlačují jej mlčícími vraty, smutkem úzkých malých oken, cítí blízkost vysokých zdí, nerozbornost hradeb mohutných kvádrů.*“ (cit. dle Pihertová, 1923) Domy těžké a masivní, přízemní, s nízkým podloubím, hluboko zasazenými vstupy apod. působí často v literatuře přelomu století jako prostory tajemné a hrozivé, nikoliv jako hřejivé a ochraňující. Nutno dodat, že tato představa středověkého města, částečně ovlivněná romantickou interpretací, je dána pohledem na středověk s odstupem několika staletí a také dalším vývojem měs-

¹¹ Pražská asanace sice narušila středověký městský půdorys, ale ve srovnání s asanací pařížskou, vídeňskou nebo třeba brněnskou poměrně dost z tohoto půdorysu zachovala.

¹² Mrštík, V.: Santa Lucia. SNKLHU, Praha 1958, s. 180 – 181.

ta. Středověké město, které dnes působí jako labyrint stísněných uliček, tvořily dříve budovy nižší, většinou jen jednopatrové, jež nezastiňovaly výhled k obloze. Katedrály byly tehdy bílé, ulice o úroveň výše apod.¹³

Středověk nerozšiřoval hotové útvary města, ale přičleňoval nové. Na podobě města se spolupodílely přirozené podmínky – Vltava vytváří půvabný meandr ve vztahu s krajinou. Z nábřeží a mostů jsou viditelné všechny rozhodující městské dominanty. Nikde se tok řeky neuplatňuje tak zřetelně ve všech základních městských vedutách, které patří také ke konvenčním obrazům literatury. Ty zůstávají i vzdor tomu, že od 40. let 19. stol. se radikálně mění vztah města k řece: „Dosavadní periferie uvnitř města se postupným budováním nových nábřeží měnila v atraktivní prostor, který do jisté míry suploval okružní třídy evropských měst.“¹⁴ Úprava pražských nábřeží na vyhlídkové korzo a stavba reprezentativních budov v jejich blízkosti vedla nepřímou také k radikální přestavbě labyrintu středověkého ghetta, k asanaci.

Jak nás informuje odborná literatura, objevuje teprve novověk v praxi prostor jako formální určení zbavené staršího významového obsahu. Otevření dalek zámořskými výpravami, politickohospodářské sjednocení rozsáhlých území rozšiřují a homogenují prostor a v souvislosti s tím se východiskem pojetí prostoru postupně stávají jeho formální stránky: změřitelnost, uspořádanost, výtvarný řád. Renesanční a barokní estetizace města již akceptují toto formální pojetí prostoru. Důraz na geometricko-vizuální princip organizace prostoru umožnil velkorysé prostorové koncepce, které byly s to uspořádat prostor města v jednotný formálně estetický řád. Středověkou mytologií prostoru vystřídala estetika prostoru a spolu s ní perspektiva, symetrie a hierarchie. Podle těchto principů vznikala nejen města renesanční, klasicistní, ale také periferie, činžákové čtvrtě. Také název Mrštíkova románu Santa Lucia odkazuje prostřednictvím písně opěvující Neapol na italskou renesanci s otevřenými symetrickými prostory, kterým je půdorys a atmosféra Prahy v zásadě protikladná.

Renesanční Praha zdůrazňuje ve hmotě města proti gotické vertikalitě horizontálu. Intenzivně jsou slučovány úzké středověké parcely, rostou fronty nových šlechtických a patricijských paláců i s novým obrysem střešních sedel a valeb. Roste hustota zastavění a bohatství architektonických výzdobných článků, jako jsou štíty, vytahované římsy, vížky, portály, sgrafita, štuky. Používá se maltová fasáda místo kamenné. Celek působí méně pitoreskně než středověká Praha. Renesanční přestavba se

¹³ k tomu uvádí odborná literatura – např. Fragner, B.: Labyrinty měst. Albatros, Praha 1984.

¹⁴ Czumalo, V. - Pošva, R.: Asanace. Poněkud nepohodlné výročí. UNI 4, 1994, č. 7, s. 9-15.

však týká pouze jednotek, nemá pronikavé tvořivé schopnosti vrcholné gotiky či baroka, aby změnila celek hmoty města. V Praze můžeme spíše hovořit o aplikaci klasického tvarosloví na pozdně středověké městské stavby, nikoliv o zásahu do obrazu městské scény – nedošlo k aplikaci ideálních půdorysů renesančních, prostor se neotevřel.

Od 16. století se rovněž začíná rodit umění vedut, které představují jakýsi druh portrétního umění měst. A právě už umění vedut objevuje ono klasické pražské panorama, které se stane typickým obrazem Prahy nejen ve výtvarném umění a jež bude konkretizovat charakter města v jediném pohledu na Hradčany. Paralelou v rovině slovesné a literární je mu celý rejstřík emblémů a atributů, vztahujících se k Vyšehradu, Vltavě, Karlovu mostu, který se brzy ustálil na neobměňovaných spojeních (Např. Vltava je smutná, velevážná, stříbrotoká, zlatonosná)¹⁵, která evokují onu starožitnou slavnou Prahu české minulosti. Jsou to stále stejné pohledy – ze stejných lokalit, z výšin, na panorama Prahy, na její centrum.

V baroku se perspektivní statické pojetí urbanistické scény začíná dynamizovat. Výstavba barokní Prahy má opět charakter podstatného zásahu do podoby města – vznikají nové dominanty a stavební skupiny v jádru města a jeho středověkém půdorysu. Prostor se sjednocuje a zatěžuje hmotou, která je však změkčena plastickou linií. Baroko to je zhmotněný pohyb a vzruch. Nestavělo vše na individualizaci stavební jednotky jako gotika, ale naopak z jednotek vytvářelo promyšlený a procítěný celek. Dosavadní rozdrobené hmoty a plochy, pestrost tektonických článků a aplikací ustupuje klidu. Místo drobných motivů arkýřů, vížek, jemně článkovaných etážových štítů nastupuje mohutný štít tabulový, těžké římsování, široce rozsedlý altán a kupole.

V siluetě se ztrácí pozvolná ostrohrotá vertikála gotiky a rozeklaná horizontála renesance a přichází prohnutý obrys měkkých linií, cibulovitých bání, plavně zvlněných štítů s plastikou robustních figur a váz. Barokní sochy působí dál svou extaticností a zjitřenými gesty, i když se jim později dostává nové interpretace vzdálené původnímu významu náboženských symbolů – Jordánovy sochy jsou „jako černé mrtvolky“. Barokní ráz zůstal Praze déle než trvání slohu. Ačkoliv byla barokní kultura do země prostřednictvím jezuitských řádů vnucena, postupně zde zdomácněla na-

¹⁵ Macura, V.: Praha. In: Znamení zrodu. H&H, Jinočany 1995.

tolik, že kunsthistorici mluví o specifickém druhu pražského baroka. Baroko Prahu přetvořilo, ale nenarušilo její původní identitu.

Právě tyto dispozice dynamických pražských prostorů umocňují literární pojetí města jako labyrintu. Každé velkoměsto je labyrintem, ale Praha působí tímto dojmem už svou historickou prostorovou strukturou. Obraz města v literatuře, který spojuje libovolně podle tvůrčího záměru prvky jednotlivých historických období, tyto elementy a etapy znovu redefinuje, přidává jim nový smysl, kombinuje je a přehodnocuje – např. z kultury baroka je na přelomu století aktualizována především jeho stránka tragická, vzrušená, dějinná, případně rudolfínská s bizarními postavami učenců a mágů. Líčení samotného prostoru města se soustředí na tajemství (ne na popis) chrámů a sakrální architektury, další rozměr, především vystižení barokního umění, chybí. V Mrštíkových barvitých líčeních se panoramaticky nazřená Praha zdá být se svými hranoly, jehlany a věžemi stoupajícími vzhůru gotická, vzdušná a vzletná. Praha v mlhách se zase dynamicky vlní, zhybňuje se také díky modelaci světlem a upomíná tak na principy barokního umění, stejně jako na tragické až apokalyptické vize zkázy města.

Také přízrak barokních soch na Karlově mostě, které budí dojem hřbitova, odkazuje na pozměněné chápání barokní architektury na přelomu století. Už jsme zmínili, že Mrštíkovi Jordánovi vyvstávají „z prázdná sochy jako černé mrtvolky...po obou stranách mostu.“ Ztratila se tu vnímavost moderního člověka pro vzrušení vírou, jejímž prostředkem je náboženská extáze, která sochy oživovala v kontextu významů a symbolů baroka. Mrštík ještě na tyto sochy nepohlíží jako na estetické objekty, ale jeho hrdina v nich, vzhledem k tomu, že měl být knězem, vidí poněkud kacířsky (ale není to explicitně zmíněno) pouze ztělesnění marnosti, žalu, nicoty, smrti. S analogickou estetikou se setkáváme jako s určující životní stylizací u Jiřího Karáska ze Lvovic. Karásek pracuje s dekadentně stylizovanými příznaky obou uměleckých epoch (gotiky i baroka), které spojuje prizmatem expresivity a dramatického napětí – gotickou duší toužící po absolutní kráse s barokními principy morbidity, protikladnosti, osudové vazby života a smrti, makabresní úděsnosti. Gotika středověku se stala pro Prahu tématem, hlavním motivem, který dál stylisticky upravuje a zabarvuje barokní vidění světa. Zvláště pro prózu Karáskovu můžeme konstatovat, že gotika ovládá vnější, venkovní prostor Prahy, barokní drama se pak odehrává v interiérech chrámů a domů.

V půdorysu Prahy se uplatňují četné iracionální momenty, které v krizové situaci národa (válka) a individua (na prahu sebevraždy, rozdvojené vědomí) začínají vystupovat, vepisují se do obrazu prostoru v románu a determinují jeho syžet (bloudění, objevení dvojníka).¹⁶ S výrazně expresivní stylizací Prahy a pojetí města jako labyrintu se setkáváme především v pražské německé literatuře, na kterou často odkazuje např. Angelo Maria Ripellino. (Ripellino, 1992) O městě jako labyrintu můžeme mluvit i v souvislosti s českou literaturou přelomu století, která odráží městský labyrint prostorový, mezilidský i symbolický jako úkaz nového způsobu života, který je vnímán na pozadí historické, památné části Prahy. Labyrintičnost města jako by byla opět objevena v souvislosti s asanacemi, se zájmem o bizarní prostor zchátralého pražského ghetta, které přímo kontrastovalo s nově budovanými předměstskými čtvrtěmi. To dokládá nejen literatura, z jiných druhů umění pak zřejmě nejautentičtější fotografie¹⁷.

Dojem labyrintičnosti prostoru dosahuje každý z autorů jinými prostředky. U Mrštíka konstatovala už Jaroslava Janáčková¹⁸ vyjevování celku i detailů nikoliv v systému příčin a následků nebo návazností, ale ve chvílkové napjatosti. Při zoufalém bloudění Prahou, které má podobu cesty labyrintem, se svět rozpadá v chaotickou tříšť jednotlivin, které pozbyly vazebnost a smysl. Labyrintičnosti prostoru se tak dosahuje technikou impresionismu. Karásek posouvá a překonává realistické vidění města zase jiným způsobem – jeho hrdina se nachází v „očarovaném kruhu“ chrámů, hrobek, kaplí, ambitů; jeho bloudění městem je bezvýhodné, vždy končí slepě, podobně jako cesty labyrintem. Sen a halucinace, fantastické sakrální prostory odpovídají spíše expresivnímu pojetí prostoru města jako labyrintu.

Teprve s 19. stol. přicházejí podstatné a radikální transformace. Došlo k prudkému růstu mnoha měst, která byla propojována sítí železniční dopravy, a začalo se do nich ve velkých počtech stěhovat venkovské obyvatelstvo. Z původních středověkých měst se stávala historická jádra, tvořící centrální oblasti průmyslových metropolí a podléhající často radikálním proměnám. Tento proces byl provázen velkou řadou inovací. Prudce rostoucí doprava si žádala narovnání a rozšíření ulic, z mnoha náměstí se staly dopravní křižovatky. Především se změnila typy staveb, zvýšila se

¹⁶ Hodrová, D.: Praha jako subjekt. ČL 36, 1988, č. 4, s. 315 – 327.

¹⁷ viz např. Scheufler, P.: Praha 1848 – 1914 (Čtení nad dobovými fotografiemi). Panorama, Praha 1986.

¹⁸ Janáčková, J.: Prameny impresionistického románu a jeho skladba. In: Stoletou alejí. ČS, Praha 1985.

podstatně hladina obytné zástavby a do prostorů měst vstoupila rozsáhlá řada nových typologických druhů veřejných budov nebyvalých rozměrů. Došlo tak k vyrovnávání a stírání dynamiky zástavby – ze hmoty zastavění stále méně výrazně vystupují církevní stavby, věže hradeb atd., což má vliv na hodnocení vnějšího obrazu města, jeho panoramatu – historické centrum je pohlceno novostavbou. V literatuře bude stále důležitější role při pohledu na město připadat městské periferii. Příznačná je v tomto smyslu citace z díla Antonína Sovy Ivův román¹⁹: „*Bohatství zmizelo však se sarkofágy králů a moře střízlivých budov vyrostlo na obzoru téměř ze země. Hle, století devatenácté obklíčilo středověk. Pozbylo vkusu přebytkem praktických vymožeností a úspor.*“ (s. 161) a na jiném místě: „*A ta směsice moderní nehotovosti, spekulace, shonu v tančícím spěchu každou chvíli odhodila do kouta něco, po čem se teprve potom zastýská. Ivo se obává, že uvidí zase něco podezřelého, nějaký vřezaný cíp, nějakou holou dáseň, nějakou smutnou architekturu. Člověk nebyl tu ničím jist. Bylo to snad jediné město v Evropě, na němž se každou chvíli mstila špatně pochopená svobodomyšlnost, laciná modernost polovzdělaných a zakrnělost domácího umění.*“ (s. 150 – 151)

K rychle se měnícímu obrazu městské scény přispělo i střídání „architektonických slohů“. Každá větší inovace se ohlašovala jako počátek procesu přetváření celé městské prostorové scény, jako by přicházela s novým programem, který dá městu novou podobu. Ale dříve než se stačila plně rozvinout, otřesy a události vyššího řádu, války, hospodářské krize, jej přerušily a po nich obvykle přišly změněné poměry i vkus. Proto jsou tato historická jádra měst „mnohvrstevná“ a obraz jejich scény tak pestrý. Přesto však město devatenáctého století zůstává městem tradičním, v němž prostor má dosud svůj pevně ohraničený tvar. V 19. století upadá stavba měst jako záležitost architektonická, na významu ztrácí církve, šlechta, podkladem rozvoje je hospodářský prospěch, civilizace, technika, hygiena, sociální problémy. Jsou bořeny fortifikace, město expanduje, rozšiřuje se o předměstí, reguluje se a asanuje nevyhovující stará zástavba.

¹⁹ Sova, A.: Ivův román. ČS, Praha 1961.

4. Pražská asanace a její reflexe v literatuře

Asanační přestavby v 19. stol. proběhly v mnoha evropských metropolích. Vzorem těchto přestaveb byla především Paříž, kde byla středověká půdorysná osnova překryta velkorysou sítí bulvárů a kde se jednotlivě uchráněné objekty ocitly ve zcela novém kontextu. Procesy asanace se nevyhnuly ani Praze, rozpoutaly však vlnu veřejných polemik, nevolí a sporů především kvůli obavám z nekonceptnosti celkového záměru. Asanace se znovu staly důvodem národních proklamací, Praha opět výrazně vystoupila jako symbol národa (viz Jiří Karásek), znovu byl konstatován úpadek domácí kultury: „...pobořiti kus Staré Prahy znamená doslovně zrovna tolik, jako spáliti několik svazků národních písní, v niveč obrátiti bohatství krásného muzea, a zničiti celé kusy zbývající nám staré kultury“²⁰. Moderní velkoměsto mělo totiž navíc přidech něčeho nedomácího, nenárodního, znamenalo úpadek národní individuality – „Kdo vylíčí ten český snobismus, bezhlavý shon po všem, co se nóbl, evropským, velkoměstským, civilisovaným zdá, rys, ve kterém se česká a slovanská povaha u nás jeví tak roztomile hloupě po česku?“ (Bestia triumphans, s. 20)

Problematika asanace části města se podstatně dotýká proměny obrazu Prahy, který byl reflektován také v literárním světě. Někteří autoři přímo o tomto urbanistickém problému ve svých dílech nemluvili, ale vnášeli život právě do těch objektů, o které se vedly urputné publicistické boje. Karel Krejčí uvádí Svatopluka Čecha, Zikmunda Wintra a Aloise Jiráska, jehož F. L. Věk přímo souvisí s Mrštíkovým bojem – vychází od roku 1890 a upozorňuje na ohrožené památky své doby, které ještě nebyly dostatečně starožitné²¹.

Vilém Mrštík je nejen autorem útočného spisu z roku 1897 „Bestia triumphans“²², ale roku 1893, kdy byl schválen císařem Františkem Josefem I. asanační zákon před osmi lety navržený, také vydává román Santa Lucia²³, v němž ne učinil Prahu prostorovou a významovou dominantou náhodou. Píseň Santa Lucia opěvuje italskou Nea-

²⁰ Mrštík, V.: Bestia triumphans. Vyd. jako příloha časopisu „Za starou Prahu“. Věstník klubu Za starou Prahu 30 (I.), č. 1-2/2000, s. 16.

²¹ Krejčí, K.: Praha legend a skutečností. Panorama, Praha 1981.

²² Mrštík, V.: Bestia triumphans. Rozhledy 1897. Autorkou ilustrace na obálce je Zdenka Braunerová – jako motiv zvolila právě zničenou partii Uhelného trhu, kde bývala kavárna U Šturmů. Pozoruhodné je, že ani článek Mrštíkův ani jiné mu příbuzné nehájí zachování bývalého židovského ghetta, jeho zánik je považován za přirozený. Vlastním podnětem k napsání Mrštíkova pamfletu byly pokusy malostranských měšťanů prosadit rychlou regulaci i na některých místech Malé Strany.

²³ Mrštík, V.: Santa Lucia. Knihovnice Matice lidu 1893.

pol a právě toto město prošlo rovněž asanací, která byla s pražskou srovnávána²⁴. Praze dal tedy Mrštík dvě tváře – Santa Lucia a Bestia triumphans²⁵. Asanační zásahy jsou v literatuře konce století nejednou kritizovány. Vrací se k nim později už z odstupem, bez nářků, se sarkasticky odlehčeným pohledem také moderní literatura – např. Vančurova povídka F. C. Ball²⁶. Pro ilustraci povídka začíná těmito slovy: „*Dělníci roztáli uzel Židovského města, a tam, kde opilý muž řval noční píseň, vyje pláč Klubu Za Starou Prahu. (...) „Kornout“ padl, „Zelená šiška“ byla stržena, ve- tešníci, pokud obchodují potravinami, byli přinuceni mýti se každý týden v pátek ve- čer a městský fysik sestoupil do záchodů...“*. (s. 63) Na jiném místě čteme: „*Zatím převratný stavitel města dravě a lítě se obořil na starou židovinu. Opraviv gotiku a barok, pokud byly moderní, zosnoval podivuhodný styl. Veliký kovář uchopil přežilé a mrtvé slohy všechny vejpůl a máčel je, louhoval, pral, přebíral, roztřepával, sušil, česal a pletl. Když byl hotov, po způsobu mistrů školy technické rozestřel zmožené tvary po povrchu chutných staveb...“* (s. 64)

Ideji „velkolepé“, „monumentální“ Prahy stály v cestě staré křivolaké ulice a do- my, které nevyhovovaly nastupujícímu životnímu stylu. Byly nahrazovány činžov- ními domy v tzv. asanačním slohu – cizím barevně i tvarově a přehnaně eklektickým. Jako by v něm ještě dozníval romantismus národního obrození podobně jako v části literární dobové produkce. V Bestii triumphans autor nazývá tyto činžovní domy „podle Havlíčka“ Wohnmaschinen - „*jeden dům jako druhý, pouhá zeď, okna, dvěře a trouba dešťová*“ (s. 11). V jedné ze slavných Čechových „broučků“ je eklektismus nové výstavby „podle nynější bláznivé módy“ vztažen k architektonické podobě do- mů z 15.století: „*Ale ted' všude samá věž, balkóny, sloupy, plno všelijakých tatrmanů, ba i strakatého malování, až člověku oči přecházejí. Inu, takový architekt neví, jak by hloupým lidem tahal peníze z kapes!*“²⁷

Z dnešního přehodnocujícího pohledu není asanační výstavba nahlížena jen zá- porně, naopak je vyzdvihována architektonická hodnota části postasanační výstav- by²⁸. Nicméně Mrštík proti asanačnímu slohu intenzivně a květnatě (F.X.Šalda to

²⁴ Wurzer, R.: „Zákon, daný dne 11. 2. 1893, Čís. 22 ř. z., o vyvlastňování k úpravě asanačního ob- vodu královského hlavního města Prahy“ – Jeho význam pro obnovu měst. In: Pražská asanace (red. K. Bečková). Muzeum hl. města Prahy, Praha 1993.

²⁵ Krejčí, K.: Boj Viléma Mrštíka za starou Prahu. In: Kniha o Praze. Orbis, Praha 1960.

²⁶ Vančura, V.: F. C. Ball. In: Dlouhý, Široký, Bystrozraký. Družstev. nakl. „Kniha“. Praha 1923.

²⁷ Čech, S.: Nový epochální výlet pana Broučka, tentokrát do XV.století. In: Výlety pana Broučka I- III. ČS, Praha 1985, s. 144.

²⁸ Pešek, J.: Od aglomerace k velkoměstu (Praha a středoevropské metropole 1850 – 1920). Scriptori- um, Praha 1999.

nazývá „krasořečnickým spíláním“²⁹) brojí, jeho projevy považuje za úpadek vkusu. Aby zdůraznil hloubku své distance, cituje z novinového článku, kterému dnešní architektura dává částečně za pravdu: „*Není tu žádnou vzácností i sebe horiblnější nesmysl. - Tak jsme četli v jednom feuilletonu: Kdož ví ostatně – bylo psáno na místě jinak velice důležitém – nebudou-li naši potomci po 200 – 300 letech zrovna tak obdivovat se architektonické kráse nynějších našich činžáků, jako my se dnes obdivujeme starodávným našim ulicím?*“ (Bestia triumphans, s. 17)

Spolu s asanací historického centra došlo také ke změnám názvů ulic. Mrštík konstatuje, že „*bezduché Vinohrady i tu jí byly vzorem.*“, „*A je pravda: Jaká hanba! slout pražským měšťanem a trpět, aby se jedné části Prahy říkalo ještě Malá Strana, Staré Město, Kotce! zatím co každé větší a moderní město má už svou I., II., III., IV., V. čtvrť! Jaká hanba mít ve středu svého města náměstí, které se jmenuje posud Senovážné! – Co si myslí cizinec, pováží-li při tom jméně, že se ještě do nedávna dováželo na toto místo seno!*“ (Bestia triumphans, s. 10) Nakonec autor shrnuje: „*Naši předkové básnili při stavění svých krásných příbytků, - každý ten arkýř – vížka – oblouk, nádvoří je toho důkazem, že požehnaní ti lidé nejen, že chtěli bydlet, ale ve svém stavení chtěli především žít – tj. krásně, poeticky, mile žít. – Vymýšleli si proto svoje fačady, své okrasy, dávali svým domům typická jména – bydleli u třech sluncí, u červeného raka, u zlaté ryby, u bílého beránka, u zlatého srdce a ne pod č. 7, 8, 6 – 763. – IV. čtvrť.*“ (Bestia triumphans, s. 17)

Zatímco Mrštík v Santě Lucii o asanacích přímo nemluví, u Jiřího Karáska najdeme v Gotické duši jejich připomínku: „*I mrtvé věci se měnily. Domy mizely, ustupující novým. Nové ulice vystávaly, staré se ztrácely. A v nových věcech nebylo už vábného, smutného stínu, tajemství vlastního každé starobě. Ze všeho válo zcizující, studené prázdno.*“ (Gotická duše, s. 70) Když Mrštík v Bestii triumphans obšírně vyjmenovává, ze strany jakého tisku se dostalo jeho manifestu potřebné podpory, píše o Karáskově a Procházkově Moderní revue uštěpačně: „*Přátelé ‚Moderní Revue‘ leží posud v žitě, ale slíbili povstati ihned, jakmile ve svém středověkém vzezření ohroženy budou Antwerpy nebo Amsterodam.*“ (Bestia triumphans, s. 22) ... Mezi literáty veřejně vystoupivšími v bojích o pražskou asanaci jmenujme např. Jana Nerudu, Renatu Tyršovou, Václava Hladíka, Jaroslava Hilberta, Otakara Hostinského a

Voděra, S.: Architektonicko – urbanistické zhodnocení výsledků asanace. In: Pražská asanace (red. K. Bečková). Muzeum hl. města Prahy, Praha 1993.

²⁹ Šalda, F. X.: Moderní literatura česká. Nakl. Grosman a Svoboda, Praha 1909.

mnohé jiné, kteří sice nepublikovali zásadní články v tisku, ale podepsali manifest „Českému lidu“ o Velikonocích 1896.

K dobovým literárně ztvárněným reakcím na pražskou asanaci ještě připojme Čechova Matěje Broučka v době husitské (román z roku 1889) – vyjadřuje se zde totiž typický názor praktického, střízlivě uvažujícího „domácího pána“, daňového poplatníka ve vztahu k pražským starožitnostem, které brání živnosti a podnikání. *„Věru skandál, že smí uprostřed moderního města strašit taková rachotina ... Nějaký Napoleon by měl přijít, jako tehdy v Paříži, postavit ze čtyř stran děla a sestřílet všechno na hromadu – to by byla nejlepší regulace! Ačkoliv, co je platno regulovat na jedné straně, když se jinde vyhazují peníze na opravu všelijakých starých bran a věží a kaplí, kterých máme v Praze posud až hanba a které zahrazují pasáži jen proto, aby na ně mohl tu a tam zevlovat některý potrhlý cizinec. Co by tu mohlo státi krásných, výnosných činžovních domů! Ale to máme z toho, že rozhodují na radnici všelijací doktoři a profesori.“* (Nový epochální výlet pana Broučka, tentokrát do XV. století, s. 142 – 143) Matěj Brouček se cítí přes svou dobrou znalost Prahy najednou v její historické podobě z 15. století dezorientován, což si vysvětluje zatouláním se do Židovského Města – *„Neboť tam jsou ještě, možná, takové ztracené, zanedbané kouty, do kterých jsem posud ani já nezapadl.“* (Nový epochální výlet pana Broučka ..., s. 142) Řádní měšťané se skutečně páté čtvrti vyhýbali, ale je příznačné, že jejich zvědavosti v souvislosti s přípravami demolice využila Ústřední matice školská k organizaci exkursí s výkladem do starého židovského města, s ponurými klenbami a průchody, vratkými pavlačemi, a činila tak zadost jejich senzacechtivosti³⁰. Svato-pluk Čech sám se připojil k protestům proti asanacím.

Asanační zákon vymezil definitivně hranice dvou asanačních obvodů – na Starém Městě to bylo 36 ha i s celým Židovským Městem a jeho okolím, na Novém Městě 2 ha ve Vojtěšské čtvrti. Tři roky po schválení asanačního zákona se začalo Židovské Město pod heslem ozdravení hygienicky nevyhovujících částí města bourat. V místech zbořeného ghetta, téměř neznatelné Maizlovy uličky, byla plánována reprezentační, 24m široká, tzv. asanační třída („avenue Meisel“), částečně realizovaná v Pařížské ulici.

Plány byly však daleko velkorysejší. Asanační třída měla totiž začínat Na Můstku, probourat se Melantrichovou ulicí k radnici a odtud teprve pokračovat do asanované

³⁰ Bečková, K.: Asanace – zatracovaný i obdivovaný projekt obce Pražské. In: Pražská asanace (red. K. Bečková). Muzeum hl. města Prahy, Praha 1993.

čtvrti. S tím souvisel projekt přebudování staroměstské radnice, jemuž měla padnout za oběť celá řada starých domů od „Zelené žáby“ až po výstupek mezi malým a velkým staroměstským rynkem. Některé ulice Starého Města měly být zarovnané podle lineálu a podstatně rozšířeny, např. Husova na 18m, po Karlově mostě měla jezdit tramvaj apod. Podobné plány se dotkly všech pražských měst.

Roku 1893 se zvedá první vlna odporu, když byl zbořen dům Jiřího Melantricha z Aventina. Aktivizují se různá sdružení, mezi nimi asi nejvlivnější Spolek architektů a inženýrů. Přidávají se spontánní akce: Vilém Mrštík byl hlavním autorem Velikonočního manifestu Českému lidu, který vyšel 5. 4. 1896 v Národních listech. Jeho iniciátory byli také spisovatel Václav Hladík a historik Jaroslav Kamper. Manifest apeluje na národnostní cítění a hodnoty, Praha tu pak jasně figuruje jako národní vlastenecký symbol: *„Praha není majetkem několika lidí, je majetkem nás všech a národ jediný v osobě každého jednotlivce má právo rozhodovat nad jejími osudy... Nechceme jen platonický protest proti vandalství, které se páše na **naší stověžaté, drahé Praze**. Víme, jak málo platný by byl. Chceme, aby celý národ mocným hlasem projevil svou vůli, aby zachováno bylo vše to, co k nám mluví kovovým hlasem našich dějin, v čem kotvíme celou svou minulostí a co jest nám tak drahým a nezadatelným, jako tato půda a jako **naš jazyk po předcích zděděný**. A národ náš má právo žádati, aby zachována byla ta stará Praha, **ten skvoucí pomník naší dávné slávy, ten zářivý ideál, jež nosíme v srdcích** a jenž nás silí a těší v trudných bojích přítomnosti.“* (Krejčí, 1960)

Na pozadí těchto slov výrazně vystoupí románová stylizace Prahy do „ženské“ podoby milenky a děvky. Toto deziluzivní a nactiutřačné označení nepatří Praze jako takové, městu jako prostředí, ale městu – subjektu (viz dále teorie Hodrové), které tak vnímá hrdinova citlivá subjektivita. Jde tedy o individuální stylizaci Prahy, ovlivněnou ztrátou vlasteneckých iluzí konce století. Uvedená citace z Velikonočního manifestu ale opěvuje populisticky Prahu za pomoci celé řady obrozeneckých klišé tak, jak to veřejnost očekávala. To je podoba Prahy kolektivní, na rozdíl od individuální, na přelomu století většinou tragické. Prahu starou je nutno zachránit a na nebezpečí spojené s Prahou novou upozornit tragickým příběhem – i tak by se dal interpretovat Mrštíkův dvojí postoj ku Praze.

Manifest podepsali lidé nejrůznějších táborů – staročeši, mladočeši, umělci, publicisté atd. Městská rada je donucena na tento nátlak reagovat, a tak zřizuje zvláštní uměleckou komisi jako poradní sbor při řešeních stavebních otázek a povolává do ní

přední odborníky, architekty. Demolice ovšem pokračují, tón protestů se zostřuje. Hlavními tribunami odpůrců se stávají Pelclovy Rozhledy a Lumír, zvláště když se jeho redakce ujímá V. Hladík; k tomu přistupují roku 1897 založené výtvarnické Volné směry. V Rozhledech malířka Zdenka Braunerová ve vystoupení s titulem Skutky Konyášovy přirovnává ničení pražských památek k protikulturnímu řádění Koniášovu.

Na tuto stať navazuje v březnu roku 1897 Vilém Mrštík ještě prudším útočným spisem, uveřejňovaným na pokračování v Rozhledech pod názvem „Bestia triumphans“. Název je vzat z tehdy populárního Nietzscheova spisu *Morgenröthe*. V roce 1898 je zbořena na Staroměstském rynku prelatura a Mrštík zapojuje do akce studentstvo. Píše do Lumíru epištolu „Studentstvu (Bestia moritura)“, v níž vybízí studenty, aby se postavili do čela boje za starou Prahu. V Karolinu manifestační schůze skutečně proběhla, zúčastnil se jí také primátor Prahy dr. Podlipný, podle Mrštíka reprezentant „bestiae triumphantis“, a agitace se široce rozbíhá také na venkov. Situace se dále komplikuje s politickými a zájmovými změnami na radnici, aby celý boj vstoupil roku 1900 do nové fáze založením klubu Za starou Prahu.

Asanacemi nebyly ztraceny pouze jednotlivé domy a stavby, ale také celé úseky uličních front, rozrušeny byly kompoziční hodnoty mnoha prostorů (historická jádra byla pocit'ována jako překážka rozvoje a modernizace měst), nicméně Praha si jako celek zachovala svůj historický ráz, a to nikoli díky úsilí zastánců staré Prahy, ale protože v provinčních pražských poměrech se podařilo prosadit asanaci opožděně a v skromném měřítku. V Praze byly tyto konflikty obzvlášť ostré, neboť se půlmilionové město konečně vymaňovalo ze své starosvětské provinciálnosti a chtělo být podle tehdejších představ hodno postavení hlavního města obrozeného národa.

Jako přípravu na předpokládaný růst města, v němž se do popředí dostávají nová, velká a lidnatější předměstí, probouralo 19. století městské hradby (nejprve byla zbořena Poříčská brána r. 1873; bourání hradeb následuje po prohrané prusko-rakouské válce r. 1866). V literární topologii nabývá pak na významu vedle motivu labyrintu také motiv vchodu a prahu. Spolu se zbouráním hradeb zanikl také systém bran, které přestaly sloužit jako vchody do města. Moderní velkoměsto pohltilo staré vchody, tradiční rozlišení vnitřního a vnějšího vůči prostoru města, a místo toho se prohlubuje rozpor centra (města s pamětí) a periferie (města bez pamětí). Město zrušilo svou

tradiční ohraničenost, rozšířilo se, ale zůstalo uzavřené, dokonce je reflektováno jako past - „*od přelomu století stoupá kryptizace prostoru*“³¹.

Až roku 1883 se stává součástí Prahy Vyšehrad. Sloučení s Prahou bylo v 80. letech nabídnuto také Vinohradům (v této době, do níž situuje Mrštík svého hrdinu a děj románu, odmítly připojení ku Praze z mnoha praktických důvodů – daně, postavení na radnici atd.³²), Holešovicím–Bubnům, Smíchovu, Karlínu, Bubenči a Nuslímu, avšak až se vznikem republiky ve 20. letech se podařilo hromadnější sloučení obcí, z nichž většina měla ještě statut vesnice. Vznikají tak vedle zámožných předměstí s honosnou architekturou bohatších společenských vrstev především městské dělnické periferie činžovních domů s malými byty, ale s velkou hustotou zalidnění, a Praha se výrazněji sociálně polarizuje³³.

Vinohrady, které jsou i literárním toposem v Mrštíkově Santa Lucii, patří do kategorie zámožného předměstí s bloky činžovních domů, velkými byty a městskou honorací. Této nové výstavbě bývá vytýkána nudná uniformita „jako nalinkovaných“ ulic bez zákoutí a křivolakosti či přezdobenost fasád eklektických historizujících slohů. Mrštík sám o tom těsně před koncem století píše: „...*ještě před třemi lety za ideál krásna města platily Vinohrady, Žižkov, Karlín, Smíchov, Vídeň a Berlín – dnes jsou odstrašujícím příkladem. Ba až donedávna platil jeden z nejhoupějších názorů, že „co nové, to pěkné...*“ (cit. dle Hruza, 1989) Královské Vinohrady patřily k nejrozvinutějším, sebevědomým pražským vnitřním předměstím, stavební konjunktura 80. let se tu rozběhla velkým tempem. Nebylo to město průmyslové ani obchodní, sloužilo jako bydliště úřednických, průmyslnických a obchodnických tříd. K faktografii Mrštíkova románu patří, že na přelomu století byly skutečně Královské Vinohrady sídelní oblastí pražského univerzitního studentstva. Mrštík ale nedává v románu Vinohradům po výtce místně specifickou podobu, jeho zájem se nevztahuje na pražské předměstí, ale stále ještě na historické centrum.

Jednotlivá předměstí se od sebe lišila nejen sociálně, ale již sama poloha v městské krajině vedla k vytvoření jejich svébytných rysů – Vinohrady na mírně stoupajících západních svazích připomínají, že se tu od středověku rozkládaly vinice šlechty, církevních institucí a pražských měšťanů. Toto pojmenování se zachovalo i později, kdy zde převládaly spíše sady, zahrady a usedlosti, jejichž názvy dosud ne-

³¹ Hodrová, D.: Brána a škvíra. In: Místa s tajemstvím. KLP, Praha 1994.

³² o problematice slučování předměstí s vnitřní Prahou píše např. J. Pešek. Pešek, J.: Od aglomerace k velkoměstu (Praha a středoevropské metropole 1850 – 1920). Scriptorium, Praha 1999.

³³ Hruza, J.: Město: Praha. Odeon, Praha 1989.

sou místa a ulice, jako je Rajská zahrada, Zvonařka, Smetanka atd. A právě na Smetanku do „*nejelegantnější části Vinohrad*“ umístí Mrštík hrdinu svého románu – plachého, chudého moravského studenta. Jiří Jordán tak bude z vinohradských svahů sledovat obraz své Prahy, oddělen od ní i z toho faktického důvodu, že Vinohrady byly ještě předměstím správně nepřipojeným. Zatímco protiklad centra a periferie je v Mrštíkově románu tematizován, Karáskův hrdina jako potomek starobylé rytířské rodiny patří k městu s pamětí a je se starou, až starožitnou Prahou osudově svázán.

Architektonické a urbanistické koncepce patří k tradičním pohledům na problematiku města, v rámci vyhrocených polemik a názorů veřejného mínění se k ní vyjadřovali, jak jsme ukázali na Mrštíkově Praze, ale i literáti, umělci a další veřejně činné osoby. Městský prostor se stal tématem mnoha společenských věd, je to téma interdisciplinární. Své pojetí prostoru, uchopené vlastním terminologickým aparátem, má také literární teorie a tematologie.

5. Pojetí literárního prostoru ve vybraných literárně teoretických pracích

Čas a prostor jako literární kategorie spolu úzce souvisí, tvoří nedělitelnou jednotu při ztvárnění fiktivního literárního světa, jsou zobrazovány na základě svého obvyklého lidského vnímání a pocíťování. Rozlišuje se na nejobecnější rovině čas a prostor textem zaujímaný a čas a prostor v textu ztvárněný. Konstituují se prostřednictvím nenázorných a neprostorových významů jazykových prostředků. Ztvárnění času a prostoru v literárním světě je nutně umělé, mezerovité, ale působí plně, protože existuje v relaci k jiným prostorům – především k prostoru prožívanému a k běžné představě prostoru euklidovského, texty se odlišují v míře explicitnosti, osobité organizovanosti.

Problematika prostoru nebo toposu v literární teorii je mnohvrstevnatá a lze se jí zabývat na různých úrovních a z pohledu rozdílných metodologií. Navíc se tu prolínají a střetávají pohled literárně teoretický a jazykově stylistický (např. jako charakteristika slovesného komunikátu)³⁴. Prostorem jako literární kategorií se zabývali každý z jiného úhlu pohledu a odlišného stanoviska také Michail Michajlovič Bachtin (práce z roku 1937/38)³⁵, Karel Hausenblas (práce z roku 1967)³⁶ a Daniela Hodrová (práce z 90. let)³⁷. Shrnující studii o prostoru v literatuře publikoval např. Janusz Sławiński³⁸ (viz dále). Pro analýzu konkrétních literárních děl má význam především jejich přístup k prostoru jako jedné ze složek výstavby díla, neboť: „Prvním problémem je prostor jako součást morfologie díla – součást jeho plánu zobrazení. V žánrové tradici ustálená prostorová topika, společensko–kulturní vzory prostoru, archetypální prostorové představy atd. jsou sekundárními (v logickém smyslu) interpretacemi a upřesněními, umístěnými nad jistým nutným prostorovým minimem, které svět *vyjádřený* v díle v sobě musí obsahovat.“ (Sławiński, 2002)

V literárním světě si lze těžko představit kategorii prostoru bez vztahu k času (čas dostává smyslově názorný charakter). Bachtin nazývá tuto souvislost jako „bytotný souvztah“, ale zároveň říká, že hlavním principem v chronotopu = časoprostoru

³⁴ např. Macurová, A.: Časové a prostorové charakteristiky slovesného komunikátu. In: Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech. UK, Praha 1977.

³⁵ Bachtin, M. M.: Román jako dialog. Odeon, Praha 1980.

³⁶ Hausenblas, K.: Zobrazení prostoru v Máchově Máji. In: Realita slova Máchova. Praha 1967.

³⁷ např. Hodrová, D.: Poetika míst. H&H, Jinočany 1997.

³⁸ Sławiński, J.: Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In: Od poetiky k diskursu. Host, Brno 2002.

v literatuře je čas (na rozdíl od prostoru ve výtvarném umění). Také s chronotopem pracuje jako s kategorií historickou. Definuje jej jako formálně–obsahovou literární kategorii, jako podmínku významu díla (také Hausenblas připomíná, že otázky prostoru zůstávaly v literatuře stranou, pokud se přistupovalo k básnickému dílu „od obsahu“ nebo „od formy“, tedy separátně).

Chronotop považuje za určující princip vývoje románu, který směřoval k postupnému osvojování si reálného historického času a prostoru. Jeho pojetí času je však širší a dynamické, neboť považuje chronotop za hlavní organizační princip ostatních složek románu jako je postava, děj, motiv atd. Chronotop má určující význam pro syžet: „Chronotopy představují centra, ze kterých se organizují základní syžetové události románu (...) chronotopům přináleží základní syžetotvorný význam.“ (Bachtin, 1980) – a má rovněž podstatný žánrový význam. Historické podoby románových chronotopů odrážejí vývoj společnosti a korespondují s obrazem člověka v jednotlivých epochách (viz např. vlna urbánních románů přelomu století). Bachtin charakterizuje v románu základní románové chronotypy – chronotop románu řeckého, rytířského, pikareskního, románu Rabelaisova, chronotop folklorní, idylický – ty sestávají z celé řady chronotopů dílčích. V každém díle a v rámci tvorby jednoho autora existují četné specifické chronotopy a vztahy mezi nimi (to ukázal např. na Máchově Máji Hausenblas).

Bachtin pracuje v rámci chronotopu s protikladem „vnitřní“ a „vnější“ prostor (svět), což znamená prostor soukromý a veřejný. Jiné je rozlišení vnitřního a vnějšího světa v rámci syžetové výstavby, kde je vnější svět prostorovým pozadím a vnitřní svět souvisí s rolí postav a subjektu. Jde o časté modelování literárního prostoru pomocí konfrontace protikladů (viz např. otevřený – uzavřený, ohraničený – neohraničený, statický – dynamický apod. Tyto opozice ukazují na důležitou charakteristiku zobrazení prostoru v literatuře – na orientovanost ztvárněného prostoru – na jeho usouvztažnění k nějakému subjektu)³⁹.

Prostorová pozice subjektu se promítá do prostorových charakteristik představeného „světa“ – z jeho perspektivy je literární prostor tvořen a stylizován. Představený subjekt může překračovat hranici mezi prostory, tím lze stejně jako při pojmání prostoru pomocí opozic nabývat významů hodnotících a hodnotových (např. prostorová

³⁹ tyto opozice cituje např. podle J. M. Lotmana Petr Mareš. Mareš, P.: Styl, text, smysl (O slovesném díle Josefa Čapka). UK, Praha 1989.

opozice „blízký – daleký“ umožňuje získávat hodnotící významy: vlastní – cizí, bezpečný – nebezpečný, moderní – zastaralý, sakrální – profánní ...).

Bachtin protiklad „vnitřní“ a „vnější“ nazírá z jiné – historicky vývojové roviny, ne z hlediska konkrétního románového subjektu. Proto mluví o veřejném člověku, který souvisí s chronotopem náměstí a abstraktním světem, a o člověku vnitřním, soukromém, pro nějž je typický chronotop domu. Tato problematika přerůstá specifické téma literárního prostoru, neboť jde o obecné antropologické kategorie lidského vnímání světa. V této souvislosti chceme připomenout např. práci německého historika architektury Heinze Coubiera⁴⁰, který srovnává tzv. „jižní“ a „severní“ národy a jejich mentality, aby ukázal, jak této dichotomii odpovídá vnímání prostoru a podoba města. I on s náměstím, agorou, veřejností a otevřeností spojuje člověka vnějšího, v jeho kulturní srovnávací terminologii „jižního“, a s domem, intimitou, soukromostí, uzavřeností člověka vnitřního – „severního“.

Jinak přistupuje k otázce literárního prostoru Karel Hausenblas. Jeho studie *Zobrazení prostoru v Máchově Máji*, kterou reagoval na Mukařovského rozbor Máchovy tvorby, je často citována jako zásadní a inspirující pro naše téma. Patří ke studiím, které si všímají literárního prostoru v díle jednoho konkrétního autora (kromě toho existují práce, které pojednávají o prostoru v jednotlivých žánrech, o jednom místě u více autorů či v celé kultuře). Podrobná analýza fungování prostorových kategorií v různých plánech stavby díla řeší otázku postavení prostoru k ostatním tematickým, jazykovým i stylovým kategoriím.

Hausenblas nevychází ve své analýze od chronotopu, ale od významu a stylu, které až ve spojení odhalují celou strukturu díla. Zobrazení prostoru patří do tematického plánu významové výstavby a s tímto určením operuje také ve své tematologii Hodrová. Vzhledem ke specifickému uplatňování významů jazykových prostředků (nejen v poezii) je však nutné sledovat prostorové prvky i ve stylové výstavbě díla.

V epických dílech je strukturace významu do řady různých kontextů pojmenována jako syžetová výstavba. Hausenblas rozeznává tři složky syžetové výstavby: kontext vnějšího světa (prostředí), kontext(y) postav, kontext děje. Je pak možné uvažovat např. o tom, v jakém vztahu jsou prostor kontextu postavy a prostor zobrazený. „Základnou zobrazení vnějšího světa je vymezení prostorové a časové, do něhož se zařazují další tematické prvky vytvářející vnější svět.“ (Hausenblas, 1967) Ve vzájem-

⁴⁰ Coubier, H.: *Europäische Stadt – Plätze. Genius und Geschichte*. Du Mont, Köln 1985.

ném vztahu ale nejsou jen jednotlivé složky syžetu, kontext vnějšího světa ovlivňuje např. i doba či literární směr – tím se zabývá Hodrová.

Mimo syžetovou výstavbu díla stojí proti vnějšímu světu ještě vnitřní svět vztahující se k subjektu vypravovatele a postav. V epické syžetové výstavbě bývá vnější svět pozadím. Toto konstatování je obecně platné, ale neplatí absolutně. Jak opět dokázala Hodrová, prostor nemusí být pouze prostředím, kulisou děje, ale rovněž subjektem v personifikujících metaforách nebo také postavou. Hausenblas ve své analýze básnické skladby mimo jiné upozorňuje na překročení tohoto pravidla, když označuje Máchův prostor za složku významového kontextu básně, který je nadstavbou nad epickým kontextem syžetovým. Prostor je tak podle Hausenblase, podobně jako u Bachtina, syžetu nadřazen, to platí pro specifickou situaci Máchova Máje. Významová výstavba syžetová je podle Hausenblase rovněž oslabena útržkovitostí promluv a postupy vizuálních záběrů, v nichž se zrcadlí vztah subjektu k prostoru.

Prostor nicméně není, podle našeho názoru, syžetotvorný v každém díle, nedostává se vždy do dominantního a určujícího postavení vzhledem k ostatním složkám výstavby literárního díla. Janusz Sławiński k tomu píše, že problematika prostorových vztahů v literatuře je dnes módním tématem. „Jsme svědky živé překladové akce; do jazyka prostorových otázek se dnes překládá problematika v minulosti zpracovávaná v jiných kategoriích a jinou terminologií...“, „Fabule, svět postavy, konstrukce času, literární komunikační situace, ideologie díla – se stále častěji jeví jako odvozeniny základní kategorie prostoru, jako jeho aspekty, části či převleky.“ (Sławiński, 2002) Sławiński sám ve své teorii rozlišuje tři roviny konstituování románového prostoru: popis, scenerii a rovinu přídatných – přenesených významů. Poslední ze zmíněných rovin je podle autora nadřazená rovině scenerie, která je v podobné relaci k popisu. Výskyt symbolických významů pak není v literatuře závazný a týká se pouze konkrétních děl.

Poměr zobrazení „světa“ díla k vypravěčskému subjektu je podstatný jak pro styl díla, tak pro jeho významovou výstavbu. V Máchově Máji je realizována jednota východiska a perspektivy prostorové. To je asi ten nejdůležitější důvod, proč kategorie prostoru může přesahovat ostatní složky díla. Perspektiva prostorová je východiskem, vzhledem ke kterému je učeněn obsah promluvy i základní perspektiva zobrazení světa. Tímto východiskem není u Máchy ani perspektiva subjektová ani časová. Chronotop je syžetu nadřazen, pokud je oním jednotícím principem, k němuž je možné vztáhnout ostatní složky výstavby díla.

Shrňme: Hausenblas rozlišuje dvojí významový kontext – syžetový, který je stylizován jako základní, a nadstavbový, ale celkově ústřední, jehož podstatnou složkou je právě zobrazení prostoru. Pro syžetovou výstavbu mohou být některé prostorové motivy zanedbatelné, tím větší je jejich úloha ve výstavbě kontextu nadstavbového a jeho prostorové složky. Hausenblas tak vlastně odlišuje i různé role prostoru podle vztahu k ostatním složkám – prostor syžetotvorný a prostor mu subjektem autora nadřazený – „symbolický“.

Hausenblas si zde všímá motivu hladiny jezera, který je nejen středem prostoru, „ale i místem, kudy vedou velmi četné spoje mezi různými částmi a objekty v nich umístěnými prostřednictvím odrazů a obrazů jevů ve vodách“. (Hausenblas, 1967) Podobně Bachtin vymezuje v románu chronotop setkání, s nímž souvisí chronotop cesty – na cestě se v jediném časovém a prostorovém průsečíku protínají prostorové a časové cesty nejrůznějších lidí (Bachtin zdůrazňuje především překročení společenských hierarchií a distancí – jeho chronotop má výrazně sociální charakter). Dalšími chronotopy v románu jsou: historický topos zámku, přijímacího salonu, provinčního maloměsta a prahu. Hodrová k tomu připomíná, že rozpětí těchto topoi je značné – zahrnuje jak prvky syžetové, které připomínají proppovské „funkce“ (setkání, rozchod, cesta), tak podoby prostoru a jednotlivých míst jako je práh, zámek. K určitým chronotopům se pak vážou charakteristické postavy jako je pikaro, blázen, dobrodruh, prostřáček aj.

Hodrová interpretuje Bachtinův chronotop z hlediska své literární tematologie. Konstatuje, že jeho teorie chronotopů je vlastně, i když ne na první pohled, specificky pojatou tematologií. „Tématem“ se pro Bachtina stávají čas a prostor, respektive způsoby jejich literárního ztvárnění. Bachtin „téma“ předvádí v jeho vývoji, proměnách. Témata – topoi jako cesta, práh, zámek, salon jsou pak blízké jejímu vlastnímu pohledu na literární prostor a místo. Práce *Poetika míst*, která je kolektivním dílem Daniely Hodrové, Zdeňky Hrbaty, Marie Kubínové a Vladimíra Macury, pojednává o topologických tématech jako je hrad, chaloupka, hospoda, škola, vězení, chrám, továrna, věž a pokoj. Pojetí prostoru je u Hodrové ovlivněno tendencí k hermetickému myšlení a zájmem o mysticismus (viz *Místa s tajemstvím* a *Román zasněžení*).

Topologie v pojetí Daniely Hodrové zahrnuje rovněž historicky vnímané stylizace toposů. Snaží se představit tradici literárního zpodobování daného místa, ukázat historickou poetiku prostoru jako součást poetiky literárního díla. Navazuje tak na historický přístup k tématu, zkoumaný v rámci historické poetiky – Curtius, Bachtin, Me-

letinskij. Hodrové literární tematologie jako jeden z novějších oborů zabývajících se literárním dílem, znamená odklon od obsahově–formálních složek díla, na místo nich se prostor a místo stávají tématem. Hodrová tedy nesleduje jako Bachtin vývoj žánru, ale vývoj toposu.

Poetikou prostoru se už v roce 1957 zabýval Gaston Bachelard, který představuje archetypální, ahistorické pojetí tématu, které pro Hodrovou značí jen „hlubinnou strukturu, na niž se vrší další, už literární vrstvy – celá tradice pojmání a zpodobování daného místa“. (Hodrová, 1997) Historickou poetiku prostoru, na kterou Hodrová navazuje, předložil Jurij M. Lotman. Z něj přejímá Hodrová pojetí vztahu prostoru k syžetu. Syžet je struktura založená na sledu a hierarchii míst, sémantických polí a oblastí (syžet se tu rozkládá na jednotlivá místa, aby byl zdůrazněn aspekt překračování hranic). Na těchto syžetově – prostorových strukturách se zakládají určité žánry nebo žánrové typy. Podle Lotmana fungují ve struktuře prostoru literárního díla analogické opozice jako ve struktuře prostoru mytického, což vede Hodrovou k úvaze o mytičnosti struktury uměleckého prostoru. V podstatě mytologickou strukturu nalézají podle Hodrové také Hausenblas v Máchově Máji – význam středu a horizontu krajiny s hlubinným vnitřním prostorem dává do souvislosti s pojetím prostoru v romantické poezii.

Historická poetika míst staví na předpokladu, že každé dílo představuje specifický model světa, ale tento model není zcela individuální, neboť je ovlivněn dobou, uměleckým směrem, žánrem. Nejen mezi místy a syžetem, ale i mezi místy a žánry existuje těsná provázanost. Hodrová ji vidí spíše ve folklorních a pokleslých podobách literárních žánrů. Bachtinovi se také daří teorie chronotopů prokázat nejzřetelněji na analýze románu Gargantua a Pantagruel. Místa jsou žánrem předurčena k určitému ději, určité události, zakládají paměť žánru (ale zároveň je žánr předurčen výskytem určitých typizovaných toposů – jako je např. cesta – topos, který zakládá tradici iniciačního románu nebo románu ztracených iluzí). Hodrová tak problematizuje základní otázku vztahu literárně teoretických kategorií časoprostoru, syžetu a žánru. Zatímco Bachtin považuje chronotop za určující pro syžet, který zakládá žánr, můžeme některé výstupy Hodrové chápat obráceně. Prostor jako aspekt žánrotvorný s tím, že až žánr má vliv na podobu syžetu.

V literatuře mají místa metaforický charakter a mohou se stát i aktuálním společenským symbolem (viz obraz Prahy kolektivní). V důsledku procesů mytologizace a metaforizace dochází v literárních dílech k posunům v pojetí určitého místa. Místo je

pojato jako kulisa, obraz a znak sociálně charakterizovaného prostředí, jako „hrací plocha“ nebo metafora, metonymie, jako část mytologicky pojatého prostoru. Také tyto změny v pojetí místa mají svůj vliv na syžet a ostatní složky literárního díla a nebyly dosud brány v úvahu.

Předmětem historické tematologie je, jak jsme řekli, tradice literárního zpodobování daného místa. Význam míst se ale neustále přehodnocuje – v nových kontextech se původní význam obaluje novými významy. To se může dít pouze na pozadí stabilního, vžitého významu místa, předurčeného k určité funkci. Hodrová pak uvažuje o paměti – programu místa a o procesu literárního svinování a rozvíjení významů a příběhů míst. „Každé téma bylo mnohokrát tematizováno, rozvinuto, určitý topos vystupoval v prostoru nesčetných děl, ale tyto jindy a jinde rozvinuté významy a příběhy jsou v něm implicitně přítomny, v různé míře jím při každém jeho užití prosvítají a v něm ožívají.“ (Hodrová, 1997) Dodejme, že ovlivňují i mimoliterární realitu v podobě dobových emblémů a symbolů, stávají se součástí dobového mýtu. Mytologizační proces zde vlastně znamená vnitřní proměnu místa v místo jiné, a to díky přehodnocování a obalování místa emblémy a atributy tohoto nového prostoru.

Podobně jako jsou některé žánry a syžety propojeny s určitým typem postav, je také povaha místa spjata s postavami. Místo do značné míry determinuje postavu a postava místo (nebo také může místo samo v personifikujících metaforách vystupovat jako postava, Hodrová pak mluví o městě nikoliv jako o objektu, ale o subjektu)⁴¹. Bachtin váže k určitým chronotopům charakteristické postavy, jež je možné vnímat jako svého druhu témata či topoi, ať už jde o postavy prostáčka, pikara, blázna, dobrodruha.

Hodrová dále rozlišuje mezi topikou kolektivní, která závisí na době a žánru, a osobní – autorskou. Tematologie a topologie Daniely Hodrové jsou součástí historické poetiky literárního díla a jako součást kolektivní topiky i vědy o mýtu. Nejsou stylistickým rozbořem, který by zohledňoval proměnu místa vždy ve vztahu ke všem složkám struktury díla.

Pozastavme se ještě nad jedním zjištěním Hodrové. Podle autorky mimotematické prostředky se na budování toposu podílejí vždy, ale stávají se relevantní pouze tam, kde je jejich prostřednictvím např. rýsována opozice míst – ta je zvýrazněna i rozdílným stylem a pojetím syžetu. To je v rozporu s uvažováním Karla Hausenblase, kte-

⁴¹ Hodrová, D.: Praha jako subjekt (Příspěvek k poetice města v českém románu). ČL 36, 1988, č. 4, s. 315 – 327.

rý rozboru podrobil lyricko–epickou báseň. V poezii, a u Máchy zvláště, ale také v próze, má jazykové vyjádření důležitou prostorovou úlohu. Jazyková výstavba doplňuje výstavbu tematickou. Hausenblas píše: „Nejen tematické prvky prostorové, nýbrž i sama významová stránka jazyka, zvl. svými ‚obnaženými‘ prostorovými lexicálními významy slov, dohromady tu vytvářejí značně hustou síť prostorového zobrazení.“ (Hausenblas, 1967) „Plné prostorovosti“ zobrazení se v Máji dosahuje označením jednotlivých částí prostoru, vzájemnou konstelací objektů, postupem pozorovatelova vizuálního „záběru“, krátkými výpovědními celky, zachycováním po částech atd.

Hodrová se ve své topologii pojetím prostoru jako symbolického literárního místa, jehož významy se v historické perspektivě mění v závislosti na kontextu a přesahují jako součásti dobového mýtu do reality mimoliterární, řadí k těm autorům, kteří považují místo nejen za topografický údaj, ale také za náboženský nebo duchovní symbol. Zároveň tento pohled otevírá prostor k interpretacím místa také z hlediska pomezí literárně vědných disciplín.

Nabízí se pohled společenských věd. Příkladem může být sociologie, která v podobě sociologie literatury může nahlížet místo jako „kondenzační jádro“, které umožní znázornit souvislost mezi postavou – individuálním osudem a společenskými ději. Jejím tématem je např. vztah demytizace a konkrétního místa. Jan Jandourek ve svém příspěvku do sborníku *Kultura a místo* přímo používá terminologii Daniely Hodrové.⁴² Doplňme jen, že analýzy prostoru mohou být nápomocné při interpretaci díla i tehdy, když zobrazení prostoru není základním tematickým prvkem.

Shrňme: Všichni tři autoři se zabývají funkcí prostoru ve struktuře literárního díla, všichni uvažují o vztahu prostoru k syžetu a žánru. M. M. Bachtin podřizuje historické analýze chronotopů románu ostatní složky výstavby díla. Hausenblas nahlíží časoprostor především ve vztahu k syžetu a subjektu, pro Hodrovou je prostor především tématem a konkrétním toposem, který se proměňuje. Prostor nahlíží z hlediska historického přístupu k tématu. Literární prostor je třeba zkoumat v souvislosti s časem, ve vztahu k žánrům, ve vztahu k jazykové, stylistické a tematické výstavbě díla a ve vztahu k toposu jako hlavnímu tématu díla.

⁴² Jandourek, J.: Kostelec, Praha, Toronto (Literární a společenské souvislosti místa v díle Josefa Škvoreckého). In: *Kultura a místo* (ed. Svatoň, V. - Housková, A.). FFUK, Praha 2001.

6. Město jako konkrétní typ literárního prostoru

6.1 Pojetí města v literatuře 19. století s přihlédnutím k analyzovaným románům

Problematika městského prostoru se v literatuře objevuje na několikere úrovni od počátku literatury. Stačí připomenout např. už Epos o Gilgamešovi z 18. stol. př. n. l., který oslavuje sumerské město Uruk, nebo naopak starozákonní Proctví Ezechielovo, které kritizuje hédonistický městský životní styl. Město vystupuje v literatuře trojím způsobem: 1) jako objekt, 2) jako prostředí, 3) jako postava. Tyto způsoby se, jak dále píše Hodrová, kombinují.⁴³ Město podobně jako obecně prostor v románu může vystupovat v různých úlohách a plnit v literárním světě několik funkcí: 1) je pouhou kulisou či arénou děje (to upomíná na představu města jako divadla se scénou a zákulisím), 2) je alegorizovanou zkušeností hrdiny nebo celého společenství, 3) personifikuje se, vystupuje jako postava, 4) odcizuje se, stává se neproniknutelným, hrdina jím bloudí, aniž kdy dospěje k poznání.⁴⁴ Román se od středověku vyvíjel od prostoru pojatého jako alegorie přes prostor - kulisu k prostoru – postavě a k prostoru odcizenému.

Pojetí prostoru a města v literatuře závisí na dobovém pojetí reality, historické zkušenosti společnosti, na poetice a historii žánru, vnitřních literárních souvislostech a kategoriích (viz výše).

Próza od národního obrození po přelom století procházela postupně všemi fázemi pojetí prostoru. A ač v tomto směru přece jen diferencovaná, zůstává v ní prostor do 90. let idylicky uzavřený, ohraničený malým světem důvěrné obeznamenosti. Tuto prózu charakterizují znaky idyly: brání se otevřenosti a cizotě velkého světa, je stálá a neměnná v čase – brání se dynamičnosti velkého světa, má těsný vztah k přírodě s jejím koloběhem ročních období, kterému se podřizuje i rytmus lidského života. To jsou topoi, která vytvářela po dlouhou dobu „hlubinu bezpečnosti“ české obrozenské literatury, pro níž střetnutí literárního hrdiny s cizím světem městské civilizace znamenalo zpravidla nejen ohrožení identity „idylického“ individua, ale i dosud nezajištěné národní existence.⁴⁵ Mezi historickými literárními toposy tomuto stavu společenského života odpovídal topos chaloupky a vesnice. Topos chaloupky se u nás nápadně nacionalizuje, stává se klíčovou součástí národní sebereflexe, ustalujícího se

⁴³ Hodrová, D.: Město. In: Místa s tajemstvím. KLP, Praha 1994.

⁴⁴ Hodrová, D.: Praha jako město deziluze v českém románu přelomu století. In: Město v české kultuře 19. století. NG, Praha 1983.

⁴⁵ Chvatík, K.: Pražská moderna a její vývojové etapy. In: Melancholie a vzdor. ČS, Praha 1992.

mýtu českého národa⁴⁶. Město pak nevystupuje jen v konvenční roli symbolu civilizace, přírodě odcizeného prostředí, světa společenské přetvářky a hříchu, ale je i znamením odcizení národního, popřením přirozeného češství.

Brzy po začátku urbanizace v Evropě, od konce 18. století, byla města považována za místa vysoké úmrtnosti, nízké porodnosti, zhoršující populační bilanci celé země, byla odsuzována a obviňována z nejrůznějších společenských zel. Město nebylo jen „nezdravé“, ale také „morálně zhoubné“, bylo viněno z „ničení tělesných i duševních sil národů“ jako středisko bídy, úpadku, vyčerpávajících povolání. Město si vybírá nejinteligentnější, nejčinnorodější a nejschopnější jedince. Města trvale olupují národ o nejlepší jedince, kteří zde brzy umírají.⁴⁷ Takto pojaté město souzní s obrazem v deziluzivních románech konce století a přímo předjímá atmosféru Prahy Viléma Mrštíka.

Velkoměsto 19. století chce ale být projektem – obrazem moderní civilizace, pokroku, optimistické budoucnosti, velkolepých urbanistických a technických plánů, národní hrdosti (viz asanační plány a koncepce přestavby města na konci 19. století podle vzoru pařížských bulvárů). Literatura koriguje tyto globální koncepty a dobovou rétoriku četnými námitkami a kritikou, kterou rozvádí svými vlastními prostředky v mezích čtivých literárních schémat, např. v románové formě označované za urbánní žánr. Hlavní město tak představuje hrdinům obecně iluzi o světě, o sobě, o národě, o lásce, která ovšem musí ztroskotat. Ztroskotává ve chvíli, kdy se nejen hrouť vlastenecké ideály, ale zároveň v širším kontextu se ztrácí tradiční skladba společnosti a původní jistoty spjaté se světem venkova. Tomu v české literatuře odpovídá podle Hodrové román deziluzivní, román ztracených iluzí.

Srovnání Mrštíkova *Santa Lucie* se světovými romány ztracených iluzí epochy realismu⁴⁸ ukazuje na tragické pojetí této bezvýchodné deziluze, nebo na konflikt v podstatě ještě romantický, ke kterému se romány tohoto typu staví kriticky. Zatímco se „klasický“ hrdina deziluzivního románu mění ze svého snilkovství v praktika, Jordán po ztrátě iluzí umírá. Konflikt snu a skutečnosti v titánském vzdoru pojmenuje, ale neřeší. Nestane se z něj pokrytecký „městský člověk“, umírá s „čistou“ duší venkovana. Město je ryze světským prostorem, vše, co svádí hrdinu od světa do mimosvětské idyly, co ho odtrhává od přízemní reality, se v průběhu děje odhalí jako

⁴⁶ Macura, V.: Chaloupka – projekt idyly. In: Poetika míst. H&H, Jinočany 1997.

⁴⁷ Musil, J.: Sociologie soudobého města. Svoboda, Praha 1967.

⁴⁸ srovnání českých románů ztracených iluzí vlasteneckých s deziluzivními romány světovými provedla D. Hodrová. Hodrová, D.: Román ztracených iluzí. In: Hledání románu. ČS, Praha 1989.

klam, od kterého se ale nelze odpoutat. Jordán, z něhož chtěli mít rodiče po absolutismu brněnského gymnázia kněze, se ve městě nestane právníkem. Překročení romantického konfliktu hrdinovou rezignací, prakticismem, z pohodlně sledujeme u Jordánova pražského zasvětilce Hégra. Jordánova závěrečná katarze, hrdost bídy i rezignace nevyústí v přizpůsobivý přerod, to je jasné už od začátku.

Světský prostor města je pojat jako deziluzivně sakrální v Karáskově Gotické duši. Praha se tu stává s vědomím pointovaného zjednodušení sakrálním městem démonických chrámů – jsou tajemné, odpírají víru, klamou svou podobou, uvnitř jsou jiné, než se zdají. Praha je městem, v němž jedinec hledá Boha pro svou spásu, ale v chrámu nachází jen své šílenství. Je to stověžaté město sakrálních staveb, které nedovolí člověku přesáhnout městské hranice fakticky, ani prostřednictvím náboženské kontemplace. Je to město, které pohlcuje a uzavírá. Posvěcené město jako součást národního mýtu se mění v přízračně démonické.

Hlavní město, dosud vnímané v souvislosti s výchovnou vlasteneckou funkcí jako historický obraz (tento obraz Prahy se rodí ve 30. a 40. letech 19. stol.), jehož předmětná stránka je jen poukazem k vysokým hodnotám, ztrácí jako město – subjekt funkce tohoto zobrazení (město jako kulisa zůstává převážně historickým prostředím). Cílem je ukázat město jako společenský a sociální fakt, takové, jaké skutečně je. Realizace tohoto záměru je rozdílná podle dobových poetik. Na konci století ale ještě nebyla zcela přerušena spojnice s klasickým obrazem obrozenské Prahy. Jiří Jordán nepřijíždí do konkrétního místa, ale do města – představy, čistě ideálního světa, což je možné chápat jako ironický pohled na představu obrozenské Prahy.

Překonávání obrozenského modelu se pak jeví jako zpochybňování, rozbíjení idylly, konkrétně pak idylického místa v románu. Pro romány přelomu století je příznačné, že v nich na pozadí původních atributů idylického místa už vystupuje nové individuum, které pozbylo středu a začalo bloudit v asymetrickém, mnohoznačném a deziluzivním prostoru města⁴⁹. Prostor tu začíná být zásadně nepřístupný, vnitřně nerozlišený a nehierarchizovaný. To má v románech 20. století své důsledky i v rovině postav a děje – zmnožení dějových pásem, rozpad na epizody, zdvojení postav, fragmentarizace. Jiří Jordán stojí se svou precitlivělou senzitivitou a horečnatými stavy někde na počátku těchto proměn.

⁴⁹ Hodrová, D.: Idylický a ideální prostor v české literatuře 19. století. *Opus musicum* 21, 1989, č. 2, s. 48 - 52.

Město bylo v literatuře 19. století vždy vnímáno jako příznakový prostor vedle tradičního toposu venkova a vesnice – velká koncentrace lidí, rozdílný způsob života, jiné typy postav a konfliktů. Český román a česká povídka sahaly pro zobrazení společenské skutečnosti až na občasné výjimky (např. Tyl, Světlá) jen k prostředí venkovskému, neboť jen venkovské bylo ryze české (s městskou tematikou nabývala próza ráz příliš kosmopolitní).

Na přelomu století má ovšem město, které si postupně dobývalo své pozice v literatuře, ještě často znaky maloměsta (týká se i Prahy) – maloměšťáctví bývá často kritizováno, v žánrovém zobrazení jsou prokreslena různá životní prostředí v drobných prozaických útvarech, ale sílí vědomí, že moderní román má být román velkoměstský. Jako dlouho očekávaný specifický román pražský a velkoměstský bylo r. 1890 vydáno dílo Ignáta Herrmanna *U snědeného krámu*. Přestože román vycházel časopisecky už v 80. letech, můžeme říci, že městskou problematiku v literatuře 90. let otevírá a *Gotická duše* z r. 1900 ji uzavírá. Konzervativní Herrmann, který ve Švandovi dudákovi otišťoval věci zesměšňující individualistické básnictví a symbolickodekadentní malířství⁵⁰, tu ukazuje přístup antipoetický, kriticky hodnotící, každodenně prakticistní, pokouší se o zachycení prostředí v „přírodopisu velkoměsta“. Jeho hrdina rovněž (stejně jako Mrštíkův Jordán a hrdina *Gotické duše*) jako osamocená postava ve své trpnosti a slabosti ve městě umírá, městské prostředí hrdinu přemáhá.

Herrmannův román nazvala Jaroslava Janáčková⁵¹ „realistickou analýzou deziluze“ – vypravěč ještě nesplývá s hrdinou (i když s ním soucítí), zůstává tu jako objektivní garant pravdy, děje a orientace v prostoru. O Praze jako městě deziluze na přelomu století píše Daniela Hodrová. Román *Mrštíkův* i *Karáskův* nazývá romány ztracených iluzí vlasteneckých, ale můžeme také mluvit o deziluzi dekadentní a impresionisticky lyrizované. Zatímco Ignát Herrmann se ve svých povídkách zajímá o konkrétní místa pražské velkoměstské periferie (Podskalí jako skrytá, okrajová část obehnaná exotikou a projevující se jako rušivé lidové „podsvětí“) a s tesknou nostalgií zachycuje její mizející tvář, pak Mrštíkova periferie – Královské Vinohrady – má rysy symbolizující moderní velkoměsto a naopak odkazuje na její rozrůstání. Mrštík ukazuje, že i bohaté předměstí, nejen chudá periferie, může být dějištěm tragických osudů.

⁵⁰ Pytlík, R.: Žánrové obrázky Ignáta Herrmanna. In: *Sedmkrát o próze*. ČS, Praha 1978.

⁵¹ Janáčková, J.: *Český román sklonku devatenáctého století*. Academia, Praha 1967.

6.2 Město a idyla

Idylické místo české prózy 19. století je uzavřené, má „ostrovní“ charakter a ryze antiurbánní ráz. Je to místo vnitřně sourodé, jednotné, a to i v tom případě, že sestává z několika míst. Syžet idylického žánru je zásadně monotopický na rozdíl od neidylických žánrů, v nichž mnohost míst – cesta z vesnice nebo menšího města do města, do Prahy – se váže s deziluzivním syžetem. Naopak pro iluzivně založenou idylu je příznačný pohyb opačný – z města, ve kterém hrdina ztratil iluze, do vesnice. Postavy se v idylickém prostoru pohybují po předem daných trasách herního prostoru idyly bez prvku náhody. Projevem plynutí času je běh ročních období, přičemž důležitý je jejich sled – kterou dobou dílo začíná a končí.

Idyla syžet zásadně potlačuje. Se syžetem založeným na překračování hranice, na události, na dobrodružství by vtrhl do idyly čas se svými změnami. Proto se jednotlícím hlavním syžetem stává de facto pouze běh ročních období a sled prací a svátků s jejich obřady a zvyky. Prostor idyl je z krajinného hlediska nedramatický, zcela protikladný krajinně romantické, také je sociálně otevřený a prostupný – vystupují tu ušlechtilí venkované a lidumilní aristokraté. Idylické místo je tedy otevřené sociálně v rámci svého světa, ale uzavřené vzhledem k tomu, co tento svět s jeho tradicemi narušuje – ke městu. Hra a svátek v idyle jsou jakoby univerzální. Celá existence ve své všednodennosti se ritualizuje, líčí se jako sváteční, obřadní. Stopy rozpadu idylického prostoru se od 60. let v próze množily v souvislosti s vlasteneckou aktualizací idyly a jejím postupným dozníváním⁵². Tradiční idylický prostor venkova se ale nejen v Mrštíkově románu značně problematizuje. Společenské změny přelomu století nezasahují pouze město. Snaha hrdiny opustit domov je motivována rovněž chudobou, bídou a vzdornou snahou najít lepší svět ve městě. V této „idyle“ se cítí jako ve vězení, které ho uzavírá.

Idylický model světa do určité míry souvisí i s městskou kulturou – kulturou maloměstského *biedermeieru*. Existuje také městská idyla s tématem rodiny, solidární komunity, retrospektivní kompozicí pohlížení na dětství. V obrozenské kultuře se prostupují prvky klasicistní s prvky rokokově preromantickými a později romantickými. Uvažování nad prostorem v české literatuře *biedermeieru*⁵³ vede k nově poja-

⁵² o idylickém prostoru v české próze 19. století píše D. Hodrová. Hodrová, D.: Idylický a ideální prostor v české próze 19. století. *Opus musicum* 21, 1989, č. 2, s. 48 – 52.

⁵³ Viktora, V.: K zobrazení prostoru v české literatuře *biedermeieru*. *Estetika* 33, 1996, č. 3, s. 57 – 62.

tému vztahu exteriéru a interiéru. Na rozdíl od obrozenské literatury s její evokací velké národní minulosti a ve shodě s idylickým světem konkrétních románových syžetů měl *biedermeier* výrazně oslabený historický rozměr, zřetel k současnosti překrýval zájem o historickou tematiku. Většina dobových aktivit inklinovala k uzavřenému prostředí přátelské a důvěryhodné společnosti, rodinné intimity nebo individuálního soukromí, k tradici, mravnosti, řádu bez patosu, vzrušení, myšlenkového střetávání. *Biedermeierovský* prostor směřoval k intimitě, uzavřenosti, převažuje prostředí interiéru, neboť autorský zájem se soustředil na dějové posuny a dialog.

Biedermeier se vzdal panoramatického vidění krajiny. Exteriér vyhledával ohraničené zátiší nebo pohled na stavení, v němž lze očekávat vlídné přijetí nebo jistotu. Při dějových zvratech zůstává prostor indiferentním svědkem. Prostor získal jakousi stabilizovanou a stabilizující funkci. Jistý typ události probíhal v odpovídajícím typu interiéru nebo přírodního zákoutí.

Národní obrození, podobně jako romantismus, monumentalizovalo prostor jako exteriér - od antikizující anakreontické vize bukolicky idylické krajiny k detailům české krajiny. Monumentalizace byla spojena s historickými reminiscencemi, s patosem probuzeného slovanského a vlasteneckého vědomí. Monumentalita byla podpořena vertikalizovaným chápáním prostoru. Kvalita exteriéru se nelišila od interiéru, k jejich protikladnému vyhocení došlo až v romantismu.

Monumentalizující prostor vytvářel sugestivní prostředí pro patos reflexe nebo bojového střetu. Prostor denního životního obzoru se setkával se sentimentalitou snů, s konfrontací charakterů, harmonizací lidských vztahů. Zobrazení interiéru nemělo v literatuře takovou tradici jako zobrazení exteriéru. Zásadně se s ním teprve vyrovnává realismus. Ovšem pozornost věnovanou interiéru spolu s morálními a harmonizujícími tendencemi našel *biedermeier*. K charakteristice idylického prostoru patří i fenomén interiéru.

Městský prostor jako reálný sociální organismus představuje místo antiiluzivní, idylickému prostoru venkova nebo maloměstskému *biedermeieru* přímo protikladné. Město se pro svou výjimečnost, zásah do tradic a ustáleného způsobu života stalo předmětem zájmu světové literatury – příkladem antiiluzivního zkoumání života velkoměsta jsou např. naturalistické romány E. Zoly. Pokud ale budeme uvažovat o Praze a její reflexi tradice jungmannovské, ukáže se nám i město v tomto mytickém pojetí jako idylický prostor. Napojení novodobého smyslu pro skutečnost moderního velkoměsta na obrozenskou ideologii je retardující. Praha je ožívována poukazem

k její velké minulosti (památky české minulosti vnímány v melancholické perspektivě) a klasickému hodnotovému schématu. To je uzavřené, rozvíjí se dovnitř obměňováním několika analogických atributů, je omezené jen určitým počtem kanonických motivů. (Macura, 1995) Minulostní příznak Prahy se propojuje s posvátným světem vlasteneckých idejí, ožívuje se dávné mytologické slovanské myšlení, které má ale pramálo společného s mytologií středověkého města. Město se posvěcuje. Mýtus Prahy ale zároveň pomáhá překlenout složitý proces společenských změn.

Obraz města konce 19. a počátku 20. století již vychází z jiné historické situace, která s sebou přináší do literatury nové syžety, postavy, poměr subjektu a vnitřního světa postav k vnějšímu prostředí apod. Město přestává být objektem literárního zpodobení a stává se subjektem. Město jako prostorový kolos plný vlastního ruchu poskytuje rozrušené bytosti příležitost uplatnit intenzitu vlastního citu, ať už v polohách souznění s atmosférou města nebo v kontrastu s ní. Stále více se akcentuje nová antinomie – mezi netečným městem a zápasícím jedincem, která střídá v zásadě romantickou antinomií mezi netečnou přírodou a zápasícím jedincem.

Město začíná vystupovat jako místo s tajemstvím, kde člověk bojuje s neznámem, ať už zhmotněným do fantastických rudolfínských postav jako jsou Golem, Faust a Ahasver nebo do osudově tragických událostí národní historie či do tajemného obrazu pražských lokalit. Tajemné jsou i vnitřní prostory bezpečí – domy, pokoje, které přestávají být idylickými interiéry. Získávají příznak vnějšího ohrožujícího prostoru. Vertikalita a monumentalita prostoru se potlačuje pohledem zdola, bez vědomí centra. Tyto rysy města jsou přirozeně oživeny v krizových chvílích dějin s pocity ohrožení a existenciální úzkosti, které 20. století pocítilo v souvislosti s oběma světovými válkami.

Do literárního obrazu Prahy konce století se promítá vzrušená atmosféra doby, mísí se věcnost s fantaskností, patos je střídán imaginativností, preludy a vizemi, objektivitě je strhávána maska. Pocity životní nejistoty, které nutně provázely rychlé stavební civilizační proměny, jsou zdrojem obecně sdílené atmosféry „fin de siècle“ – pocity smutku, stesku, opuštěnosti, samoty, lidské bídy. Proměňuje se pohled na město k subjektivitě, intimnosti, dramatizuje se v rozpornostech a kontrastech osobního vidění. Atmosféra města – bludiště, labyrintu umocňuje odcizenost lidských anonymních osudů. Vedle toho však dál vznikají pražské drobnokresby, které v obrazech starého známého prostředí přinášejí tóny idyly a jímavé nostalgie. Chaotické míšení různých kontextů, ztráta souvislostí, rychlé střídání nových pohledů, i to

jsou vlastnosti obrazu města, které spojují literaturu konce 19. století se stoletím dvacátým.

7. Vilém Mrštík – Praha jako neskutečná Santa Lucia

Praha je v české literární historii zkoumána ze dvou základních přístupů – je nahlížena jako literární prostor, tedy jako konkretizace prostorové složky díla, jeho struktury, jako topos, jehož obraz se v literárním vývoji různě reflektuje. Jiný pohled se zabývá spíše pražskými autory, co mají společného rodilí Pražané, jak se genius loci Prahy vepsal do jejich stylu a atmosféry díla, jak se od nich liší rodilí venkované, jejichž dílo rovněž inspirovala Praha.⁵⁴ Samostatnou kapitolu pak tvoří vliv Prahy na dílo pražských německy píšících autorů. Takto směřované uvažování činí z Prahy a jejího genia loci dominantní fenomén, kterému spisovatelé zde narození nebo do Prahy přišlí osudově podléhají – Praha stvořila své spisovatele, nebo spisovatelé stvořili Prahu jako laboratoř pro experimentální ověření vnitřních stavů svých hrdinů?

Santa Lucia, italská píseň opěvující Neapol (město „nerománové“, na rozdíl od Londýna, Paříže, Petrohradu, Vídně, ale také Prahy ad.) a také Neapol melodickým dvojslovím zosobňující, tu stojí v názvu pražského románu a Santa Lucia jsou slova, kterými tento román v celistvé kompozici také končí. Písňových a hudebních motivů je v románu celá řada, citovány jsou písně, které opěvují rovněž místa – „*Moravo, Moravo, Moravičko milá, co z tebe pochází chasa ušlechtilá*“ nebo národní hymna „*Země česká, domov můj*“. Díky nápěvu staré písně si Jordán vzpomene při závěrečném zúčtování s Prahou na tatínka, proti němuž se jako proti starému světu svým odchodem z domova postavil. Také venkovští starci zpívali starodávnou a smutnou píseň o Praze: „*Ještě jednou, dřív než umřu, Prahu chtěl bych viděti*“ – nostalgická melancholie je tu výrazná ve srovnání s životní radostí písně Santa Lucia: „*Ó krásné město - / nebeský ráji, / každý tvor plesá / v radosti máji. / Ty jsi ten pevný pás, / jenž všechny pojiš nás, - / Santa Lucia, / Santa Lucia !*“

Santa Lucia není jako město personifikovanou bytostí, na rozdíl od Prahy (viz níže), ale je uvedena ve spojení s mladou krásnou Vlaškou, plnou vášně a citu, která dává hold svému rodnému kraji písni. (Neapol jako město ženského rodu personifikuje např. J. S. Machar slovy: „*Pohádkově krásná, úžasně lehkomyšlná, věčně svěží, žena bez minulosti a budoucnosti ... Koketa každým coulem.*“)⁵⁵ Santa Lucia se pak

⁵⁴ příkladem takového pohledu na literární Prahu je studie V. Jiráta. Jirát, V.: Hlas Prahy v českém písemnictví. In: Portréty a studie. Odeon, Praha 1978.

⁵⁵ Machar, J., S.: Pod sluncem italským. Aventinum, Praha 1929, s. 49.

vybavuje hrdinovi průběžně ve chvílích radosti, smutku i deziluze, ale vždy jako sousloví, které patří Praze poetické a iluzivní, ať už je hodnocena jako planoucí panorama plné barev, lákající a zvoucí k navštívení, nebo jako pyšný obraz - chladná, zimní, prázdná, kamenná. Santa Lucia není zmiňována při evokacích Prahy jako ženy – milenky či děvky.

Praze se v jednom případě dostane dalšího označení jménem jiného města – španělské Granady. Tehdy, když Jordán stráví hýřivou noc v jednom z pražských podniků a konečně pozná i druhou tvář Prahy. Také konečné zúčtování s Prahou v gestu protestu a zoufalství je spojeno právě s prokletím Santy Lucie jako snu a ideálu. Citově zaujatý subjekt jedince, který si vytvoří ideální obraz města – sen o městě se tu dostává do střetu s realitou a tento romantický konflikt určuje syžet i vyvrcholení příběhu. „*Vytvořil si proto Prahu v podobě tak ideální, že ve své lásce k ní rostl a nutně hynul zároveň už dávno předtím, než do Prahy nastoupil první krok. Hynul, jako hynout musí každý člověk odsouzený k vzdušným výtvorům svých snů a živený sám sebou a okolním světem k představám, které v poměru ke skutečnému a nadlouno nezměnitelnému životu nutně už ve svém vzniku nesou zárodek smrti.*“ (Santa Lucia, s. 93)

Praha se v Mrštíkově románu stává subjektem – protihráčem hrdiny, jeho milovaným protivníkem. Prostor města není jen statickým prostředím, které ve své vrstvě vnějšího světa dotváří dějiště syžetu, ale prostor je tu tematizován (i názvem románu), vyzvednut jako prvek, který naopak organizuje ostatní složky výstavby díla. Překročení hranice prostorů, které představují nejen sociálně a emocionálně oddělené světy, má existenciální důsledky. Město se stává synonymem existenciální nejistoty. To je umožněno jen díky zásadní roli subjektu hrdiny a jeho vnitřního světa, jehož prostřednictvím je prostor nazírán a prožíván. Vycházíme z konstatování, že vnější syžet nehraje v tomto románu podstatnou roli, ta je nahrazena vnitřním světem, vztahujícím se k subjektu vypravěče a postavy. Kontext vnějšího světa a subjektu postavy je zdůrazněn na úkor kontextu dějového. Jiří Karásek k tomu napsal: „Jeho dílo má zásluhu, že první u nás se odvrátilo v próze od dějové kombinačnosti ...“⁵⁶, dějová linie je jednoduchá, bez odboček, zápletek a vedlejších dějových plánů, které orientují jedince v nové společnosti a zároveň ho s ní konfrontují. Děj románu se odvíjí přímočaře, bez překvapivých zvrátů. Také vlastní, pro tento román specifické,

⁵⁶ Karásek ze Lvovic, J.: Vilém a Alois Mrštíkové. In: Impresionisté a ironikové. Aventinum, Praha 1926.

zobrazení prostorů je pro syžetovou výstavbu zanedbatelné. Prostor je v Santě Lucii syžetu nadřazen. Tomu odpovídá povýšení prostoru na subjekt. Neznamená to ovšem, že by tu syžetotvorný prostor vůbec neexistoval, ale stojí v jiné rovině.

7.1 Cesta a hranice

Jiří Jordán nastoupil cestu překračování hranic uzavřených prostorů, což je jedno ze základních syžetových schémat v dějinách literatury. Jak jsme konstatovali už dříve, v kapitole Pojetí literárního prostoru ve vybraných literárně teoretických pracích, mezi místy a syžetem existuje podobná provázanost jako mezi místy a žánrem. Žánr je předurčen výskytem určitých typizovaných toposů – cesta je topos, který zakládá tradici románu ztracených iluzí, jehož českou variantou je román deziluzivní, Mrštíkův. Mrštíkův Jordán vykoná dvě kvalitativně odlišné cesty – nejprve z moravského venkova do města, zemského centra, a následně se ve městě pohybuje mezi periferií a centrem.

Bachtin kromě chronotopu cesty a dalších, které zde nepoužijeme, mluví také o chronotopu „práh“ a jeho vysoké emocionálně hodnotové intenzitě. Pokud budeme chtít etymologický původ slova „Praha“ interpretovat v této souvislosti, pak podle Bachtina se chronotop prahu váže s motivem setkání, ale nejpodstatněji se naplňuje v podobě chronotopu krize a životního zlomu, životně důležitého rozhodnutí. Chronotop cesty splývá s životní poutí člověka. V románu dochází obvykle k setkání na „cestě“. „Cesta“ je výsadním místem nahodilých setkání. Na cestě se v jediném časovém a prostorovém průsečíku protínají prostorové a časové cesty nejrůznějších lidí, jejich osudy. Čas jako by tu vplýval do prostoru a plynul po něm. (Bachtin, 1980)

Život jedince je vnímán jako cesta, která představuje stylizační rámec novodobého subjektu bezcílně bloudícího, zavrženého vydědence, tuláka života. Proti ní pak stojí mýtus domova. Hrdina má ale pevný cíl uchytit se v Praze, překročit svou prostorovou vázanost a zakotvenost, jako to činili jiní studenti. I když se mu přizpůsobení nezdaří, neznamená to zpětnou apoteózu zdravého venkova, ani ve venkovské chudé rodině s neměnným kruhovým životním cyklem nepanuje idyla. Hrdina se snaží překročit ohraničený prostor venkova, který je zároveň jeho omezeností. Hranice prostoru jsou zároveň hranicemi možností těch postav, které jsou v jistém ohra-

ničeném, hranicemi omezeném prostoru, ať už konkrétním nebo abstraktním, zakotveny⁵⁷. Překročení hranic neznamená jejich zrušení, ale pouze vnesení atributů jiného prostředí do dominantního prostoru, zakotvenost subjektu „jinde“ se tím nemění. Sama hrdinova existence v románu je ohraničena časově i prostorově v podřízení se jednotě místa a času.

Jordán tedy cestuje do Prahy („*jediný možný střed všeho světla, jediné ohnisko, z kterého se všechny paprsky rozbíhají, v něm se sbíhají*“) vlakem a potká se tu se svým protějškem - medikem Hégrem. Na zlom v Jordánově životě ho světácký elegant Hégr explicitně upozorní, je tu přímo vysloven: „*Věříte-li pak,*“ *pravil Hégr, „že právě před chvílí jste se loučil s nejkrásnější dobou svého života?“* Motiv nastoupené cesty je tu spojen s konvenční metaforou ptačího letu a stěhováním ptáků, jejím opakem je v kleci zavřený kanárek. „*Jako ptáci, když odrostou a rozpínati začnou křídla, (...) letí ku Praze. Jako křepelky, když se zdvihnou a plují do neznámých končin. Sta a sta jich přeletí, ale sta a sta se jich také nevrátí ... unaveny letem na stožáry sedají, aby si odpočaly, nebo na moře padnou a vlnami se unášeti dají ... jedno křídlo unaveně krčí k sobě, druhým rozepjatým se drží povrchu a tak plují, plují a samy nevědí, kam až doplují ...*“⁵⁸ (Santa Lucia, s. 38 – 39) Následovně je připomenut rovněž syžet středověkých románů, kdy panoši vyjížděli do světa, aby si v poli vydobyli ostruhy, který staví na chronotopu cesty - pouti. Let a rozpínání křídel představuje Mrštíkovi prudkost a žhavost, se kterou hrdina nedbá překážek a následuje svůj vysněný cíl. A nápověď středověké symboliky můžeme tušit i v podstatě kurtoazním motivu dobývání města jako dobývání ženy. Zároveň je tu předvedena vidina Prahy tragické, předznamenávající budoucí zklamání, ještě v autorově líčení, nikoliv v hrdinově prožitku.

Samotné cestování vlakem je pak moderním způsobem putování ztělesňujícím dynamismus nového života. Jordán přijíždí do Prahy nejprve divadelním vlakem, který svázal na představení obnoveného Národního divadla diváky z celých Čech a později i z Moravy⁵⁹. Jeho osobní cesta se stala součástí vlasteneckého putování za

⁵⁷ Macurová, A.: Prostor a čas. In: Výstavba a smysl Vančurova Rozmarného léta. Academia, Praha 1981.

⁵⁸ Motiv letících ptáků, kteří nedosáhnou svého cíle znavení únavou, se objevuje v literatuře přelomu století nejednou a stává se jakousi metaforou sebevnímání subjektu v omezených společenských poměrech. Julius Zeyer v jednom z dopisů Marii Kalašové píše: „Ach, jsem pravý syn toho století, mám aspirace, aspirace, ale žádnou sílu, chtěl bych vzlétnout, a nedovedu chodit. Leží to na nás všech, jsem jako ptáci se zlomenými křídly.“ (dopis č. 45) In: Ve stínu Orfea (Julius Zeyer a rodina Kalašových v dopisech 1879 – 1900), red. J. Zikmund. Nakl. B. Rupp, Praha 1949.

⁵⁹ Pohl, R. (ed.): Osudový vlak. Nakl. V. Svobody NN (III.), Praha 1995.

manifestací národní svébytnosti. Příznačné je, že sám Jordán se všeobecné radosti ze slavnostního uvítání na každém nádraží neúčastní a vše pozoruje spíše jako mlčenlivý svědek. Toho si všiml i Jiří Karásek ve své studii o bratřech Mrštících, která má podtitul stejně jako ostatní kritické studie souboru „dokumenty k psychologii literární generace let devadesátých“, celkově vyzdvihuje deskriptivní stránku románu s popisem, který není přesný, inventarizující, ale subjektivně dojemový, vybírající z reality ty předměty, které působí určitým dojmem na nitro reka a jsou reflektovány vzhledem k jeho psychickému stavu. Kriticky hodnotí právě pasáže líčení jízd divadelního vlaku do Prahy – „Tam, kde je popis pro popis (...), je partie i při vší líčené živosti mrtvá, ze společného celkového toku románu jako vyňatá.“ (Karásek ze Lvo-
vic, 1926)

Vypravěč, který splývá s hrdinou, personifikuje a oživuje vlak, který označuje „černá Urania“, podobně jako bude oživeno a do role subjektu uvedeno město. Moderní velkoměsto a železnice jsou téhož rodu – živí tvorové. Cesta vlakem je líčena s velkým obdivem k síle, rychlosti, majestátnosti stroje s množstvím naturalistických a na tělesnost odkazujících detailů.

S překračováním hranic prostorů souvisí i překračování sociálních mezí. Ačkoliv se Mrštík bránil tomu, aby Santa Lucia byla hodnocena jako román sociální, lze jej takto, nezávisle na dobových polemikách⁶⁰, interpretovat – zabývá se osudem jednoho z městských přistěhovalců (sociální problematika nemusí hned znamenat okleštěné postupy naturalistického determinismu, ačkoliv smrt chudého studenta ve velkoměstě k naturalistickým syžetům patří). Jako román sociální, román s dosahem společenským, interpretovala Santu Luciu také literární věda totalitní éry, když např. v doslovu Vladimíra Justla k vydání z roku 1958⁶¹ čteme o postavě „nového proletářského studenta, odbojného entusiasty“ a o sociální necitlivosti a naduté nadřazenosti tehdejší pražské společnosti.

Námět Mrštíkova románu – chudý student z Moravy umírá za nevyjasněných okolností v nemocnici (nikdo ho v Praze neznal, jako by sem ani nepatřil) - se mohl stát také východiskem pro senzační bulvární povídky „bahna velkoměsta“, které míšily žurnalistickou reportáž, černý román a sociálně psychologickou prózu⁶² a vznikaly v téže době jako román o Jordánovi. Vlastní kritiku města vkládá Mrštík nejprve

⁶⁰ např. podle monografie o Vilému Mrštíkovi. Pytlík, R.: Vilém Mrštík. Melantrich, Praha 1989.

⁶¹ Mrštík, V.: Santa Lucia. SNKLHU, Praha 1958. Vladimír Justl je rovněž autorem monografie Bratři Mrštíkové z roku 1963.

⁶² Krejčí, K.: Praha legend a skutečnosti. Panorama, Praha 1981.

do úst Hégrovi, který říká: „...jako by Praha byla továrna na génie, každý tam nese to svoje nejlepší, své srdce, hlavu, nervy, krev, a domů se vracení mrzáci“. (Santa Lucia 127 – 128) Dodejme: i „mrzáci“ zklamaní ve veřejném životě, kterým zhořkne národní ideál, pokud nechtějí hrát špinavou hru. „*Praha je kuběna, která stráví nejlepší naše mízy, tělesné i morální, a usměje se na vás jenom tenkrát, když z vás může týti, - kuběna, a dost*“. (Santa Lucia, s. 129 – 130) K tvrdé společenské kritice, obžalobě stávajícího řádu dospívá také v závěru románu hlavní hrdina.

7.2 Praha – žena

Praha byla v české obrozenské kultuře personifikována ženskou bytostí (matka, nevěsta, panna, královna, vdova) a alegorie Prahy tak mohla splynout s alegorií vlasti. Často dostávala atributy, které vyjadřovaly nelichotivou vizi české přítomnosti – Praha byla porobená, zotročená, královna v řetězech a dědička slávy ve vdovském závoji. Se srovnáváním ženských a mužských vlastností Prahy se setkáváme nejen v obrozenské literatuře. Například J. S. Machar v cestopise *Pod sluncem italským*, vydaném v roce 1929, píše: „*Naše česká řeč má v jmenování měst jednu velikou přednost před všemi jazyky světa. Zařazením jména města do určitého rodu vystihuje přechasto jeho charakter líp, než vlastní mateřština. (...) Proč je však rodu ženského Praha? Nemohl jsem si tohle srovnat nikdy se zevnějším ani historickým dojmem našeho města. Její krása není měkká, feministická, ale mužsky tragická...*“ (Pod sluncem italským, s. 48)

V deziluzivním Mrštíkově románu je Praha erotizována, jeví se jako vytoužená milenka nebo nepřístupná chladná dáma, jako nevěsta i děvka. Toto ztělesnění Prahy odpovídá představě ženského módního idolu konce století. Žena pražské módní společnosti byla elegantní, žila na promenádách, byla vyzývavě svůdná, osudová, oblékala se podle módy, která byla mimořádně erotická a estetická s množstvím doplňků, zdůrazňovala linii ženského těla. Ženským módním idolem byla „grisetta“ a demimondéna, bohyně polosvěta. Erotická složka byla vůbec součástí imaginace konce století, ale měla charakter spíše duchovní než sexuální. Žena byla původkyní tajemství života, inspirátorkou duchovního života.⁶³ Vedle této podoby Prahy, která má

⁶³ Vlček, T.: *Praha 1900. Panorama*, Praha 1986.

svůj pokleslý obraz v postavě, spíše figurce, sklepnice Berty z noční kavárny, je tu ještě Praha Santa Lucia, jejímž ztělesněním je slečna Klára – něžná, plachá, vrtošivá čtrnáctiletá dáma. I ona jako Praha má několik tváří i ona je v závěru románu prokleta jako děvka – „*směs ženskosti a zvrhlé škodolibosti*“. Klára představuje pro hrdinu touhu sblížit se se světem města, ale zároveň hodnotovou oddělenost města a venkova, když její duši vidí jako pokrytou prachem a pozlátky. Jordána zklamává a odvrací se od něj jak Santa Lucia, tak Praha profánního společenského podzemí.

Většina městských postav, se kterými se Jordán setká, není psychologicky prokreslena a chybí jim hlubší charakteristika, což je výrazem pouhé nezávaznosti, náhodnosti a povrchnosti vzájemných vztahů i městské anonymity, ale také hypertrofované individuality příznačně dobově osamoceneného jedince. F. X. Šalda v této souvislosti o Mrštíkovi napsal: „Všechny figury Mrštíkovi stojí na nohou vrátce, rýsují se málo určitě a ještě méně bývají prokresleny; bývají to jen mlžné obrysy a silhouetty jakéhosi všeobecného lidství ... Duševních dějů a processů u Mrštíka vůbec není; není básník – psycholog, jest jen malíř slova.“⁶⁴ Městský dav se jeví jako přízračné odosobněné panoptikum. „*Život lidí v Praze zůstal pro něj hádankou.*“ Nic konkrétního neví ani o životě Kláry (je pro něj jen slečnou z vyšší společnosti), kterou mimovolně charakterizuje také pomocí prostorové vázanosti k určitému typu prostoru – Klára se pohybuje na pražských korzech a moderních panských Vinohradech, kde bydlí, ne v uličkách Starého Města a Malé Strany. Z Hégrova života zná jen historky a život bez potřeby prostorové zakotvenosti.

„Ženská“ Praha se v literatuře ocitá v sousedství maskulinně vnímaných deziluzivních a schizofrenních měst – Paříže a zejména Petrohradu (také Jordán čte mezi množstvím knih Mickiewiczovy kletby na Petrohrad). Převrací se zde vztah mezi subjektem a objektem: prostor se ocitá v úloze aktivního principu, pronásleduje hrdinu, hrdina se ocitá v úloze pasivní, pronásledované oběti – antropomorfizace města tu nezůstává v oné idylické rovině obrozené. Ještě dál v antropomorfizaci města, a dokonce v použití zoologismů při jeho líčení, jde pražská německá literatura, např. Gustav Meyrink. Město se stává agresivním prostorem, který přemáhá hrdinu, ztrácí své posvěcení, je zprofanováno pohledem zdola – z královny se stává děvka. Tato proměna je vnímána jako příznaková právě na pozadí stabilní a vžitě metafory Prahy.

⁶⁴ Šalda, F. X.: *Moderní literatura česká*. Nakl. Grosman a Svoboda, Praha 1909.

7.3 Praha ideál – Praha deziluze

I pro Mrštíkova Jiřího Jordána je však Praha ve snech a dychtivých představách obrozenským ideálem. Praha se stala pro vnuky venkovských starců, kteří o ní vyprávěli, bájnou pohádkou. Je pro Jordána „čistě ideální svět“ jeho představ, přeměně kladný, aby o to většího účinku bylo dosaženo konfrontací s pražskou realitou. Pohled z okna z výšky moderních Vinohrad se konfrontuje s realitou špinavých ulic, pokoutních podniků, stísněných prostorů Malé Strany a Starého Města, kde žije ona druhá Praha – „...ze všeho čpěla Praha, i ta hubená i ta rozmařilá Praha, která se tu rozvalovala po staromódních židlích, pila bezpočetnou řadu sklenic a jen chvílemi jako by se ustrnula nad vyzáblými těmi tvářemi (...) – sáhala do svých kapes a házela do nastavených dlaní zašlé měďáky.“ (Santa Lucia, s. 198) K tomuto pohledu na ulice města patří také pražské tržiště s hokynářskými stánky u Mrštíka nebo u Ripelina Praha jako skládka trouchnivé, špinavé veteše, harampádí „prosáklého rezignovaným smutkem“.

Obraz Prahy, který si Jordán vybájlil, vychází z její poetické „přírodní podoby“ – „stověžatá Praha se skalnatými srázy, vysokými břehy teras“, kde žijí dobří, mravní, lidští lidé. To je výchozí podoba Prahy, která následuje po evokaci představ vyvolaných četbou Vergiliových selanek a která se bude nadále proměňovat. Poznání města zblízka, tedy nejen jeho lesku, ale také bídy, vede k jeho demytizaci – „Mýtus ze své podstaty tíhne k nadčasovosti či mimo-časovosti, a i když může být spojován s konkrétním místem, je jeho obsah především symbolický. Jakmile se ale na mýtus díváme zblízka (...), ztrácí mýtus svůj mimo-časový a mimo-prostorový rozměr. Divák náhle vidí i ty prvky, které mytizace potlačila.“⁶⁵

Ideální obraz Prahy je ale nejen produktem naivní polodětské duše. Závažnější a trpce ironicky nahlížený je tu druhý zdroj hrdinova pádu – obrozenskou ideologií vytvořený obraz neexistujícího města. Hrdina románu se s tímto obrazem plně ztotožňuje a podobně jako mnozí jiní literární hrdinové, kteří následují svou chiméru, berouce ji smrtelně vážně, musí skončit deziluzí. Rozčarování může být pojato humorně a s nadsázkou v satirických románech, nebo pokud je podepřeno ještě i deziluzí milostnou, končí tragicky.

⁶⁵ Jandourek, J.: Kostelec, Praha, Toronto (Literární a společenské souvislosti místa v díle Josefa Škvoreckého). In: Kultura a místo (red. Svatoň, V. - Housková, A.). FFUK, Praha 2001.

Vybájená Praha je městem mýtických postav a pověstí českých dějin, vyhořelého Národního divadla. Mrštíkovo město s pamětí má zcela jiný ráz než město s tragickou pamětí Jiřího Karáska ze Lvovic (viz kap. 8). Paměť města má pro Jordána vlastenecko-idylický ráz. „*Když vyhořelo divadlo, jako by hořela Praha. Slzami ji hasily zarosené jejich oči.*“ „*Praha stává se tak vysněnou onou bytostí, svatyní, modlou, kterou každý spatřit touží a o ní sní, jak o ní snívaly a při přeslicích vyprávěly šedovlasé báby. Tu Prahu s vyšehradskou skálou, královskými hrady, paláci, malostranskými břehy, zbudovanou lety, posvěcenou pravěky ... Tu Prahu s Vltavou uprostřed, o které už jako děti slýchali, že jako tepna bije srdcem Čech, -- Mahomedán Mekku, Rus Moskvu tak nemiluje (...)*“ (Santa Lucia, s. 40) – to je výčet jen některých atributů a emblémů, které patřily do dobové rétoriky a které jsou tady už z odstupů shrnuty. Upozorníme jen na obraz Prahy jako Mekky Čechů, tedy cíle poutí všech českých vlastenců. Poetická, vlastenecká Praha stojí v bezprostřední blízkosti personifikací typu: svůdnice černá, černá krasavice, její černé kontury ...

Praha tu nemá ještě ty rysy genia loci, které jsou charakteristické pro novodobé místo s tajemstvím (místo nazírané jen fragmentárně, bez vědomí celistvosti, místo bez dominant a jasného vymezení centra a periferie, místo proměňující se v ožvlou bytost, zatímco z člověka se stává zvíře apod.)⁶⁶ Její obraz staví na celistvém obrozenském modelu města, ale je přesto hrdinovi „*tajemným orákulem*“, místem zasvěcení. Mrštíkova Praha není fantastická s tajemstvími starých domů, ukrytých pokladů, nadpřirozenými bytostmi a tajemnými životy obyvatel temných uliček jako racionálně vysvětlitelné např. Arbesovo romaneto. Tajemství Mrštíkova města nevychází z jeho starobylého prostoru, ale z obrazotvornosti lyrického subjektu.

7.4 **Hodnocení a líčení**

Na úvod připomeňme roli popisu ve vztahu k prostorové složce díla. Prostor nemusí být vytvářen výlučně pomocí deskriptivních prostředků, ale popis se musí, podle Sławińského (Sławiński, 2002) nacházet na počátku narůstání daného prostorového celku jako jeho spouštěč. Pouze implikovaný prostor totiž není zobrazeným prostorem do té doby, dokud se nestal zjevným problémem pro subjekt sdělení pro-

⁶⁶ Hodrová, D.: Místa s tajemstvím. KLP, Praha 1994.

střednictvím lokalizujícího popisu. Popis jako slohový postup simultánní a prostorový zpomaluje a retarduje děj, pomocí této stylové kategorie je prostředí nejčastěji zpodobeno. U Mrštíka je to ovšem popis velmi dynamický, barvitý a pestrý (viz dále). Ačkoliv autor Santy Lucie využívá tohoto slohového postupu velmi často – líčení Prahy je dominantní součástí kontextu díla – nikdy to nečiní samoučelně⁶⁷. Lyrické pasáže pohledů na pražské panorama jsou v těsné spojitosti s dějem a v kontrastní poloze k realistickým postavám románu, zakládají obraz hrdinovy samotářské duše, jeho lyrického subjektu, nemají jen demonstrovat autorovo mistrovství krajinomalby, ačkoliv si na něm Mrštík zakládal – sám chtěl být malířem.

Praha je v Santě Lucii hodnocena, líčena a popisována iluzivně i deziluzivně. To je posun oproti dobovému realismu, jenž stavěl na postoji nezaujatého, bystrého a zkoumavého pozorovatele, který se tu mění v citově zaujatého jedince výjimečného prožitku. Stále se v próze z přelomu století můžeme setkat s mimořádným prostorem, který je věnován vypořádání prostředí, ale oproti próze realistické a naturalistické, „která chtěla dokumentovat a typizovat společenské a krajinné prostředí v jeho speci-
fičnosti a přitom ujasňovat, jak je člověk ovlivňován (až determinován) podmínkami své existence“⁶⁸, tu nacházíme popis a líčení s jinou funkcí. Stejně jako jsou všechny perspektivy zobrazení vztaženy k subjektu, tak je i vnější svět usouvztažen s postavou a jejím vnitřním světem. Mezi vnitřním a vnějším, postavou a prostředím vzniká jakási prostupnost. Postava je všudypřítomná a obšírný, pomalý popis prostředí, který by jenom dokresloval, vypořádával dějiště příběhu, je typickým znakem prózy minulosti – románu vesnického a dobové historické beletrie. Od popisu se nežádá, aby jen popisoval, ale aby „líče svět hmotný, (autor) popisoval zároveň svět vnitřní.“ (Karásek ze Lvovic, 1926) Autor nemá být pouze malířem bez vztahu k subjektu, nemá jen řetězit fakta bez vnitřní spojitosti. Právě propojením kontextu světa vnějšího a vnitřního může být prostředí oživeno, může být nebezpečné, zraňovat. Popis v próze přelomu století souzní s obecnou dobovou tendencí v umění k dekorativnosti, ornamentalitě, výběru rafinovaných detailů, později vnímaných jako pózovitost.

⁶⁷ impresionistické obrazy Prahy hodnotí odlišně např. Milena Honzíková jako „dokonalé portréty, které se ovšem – přes všechno autorovo úsilí – nepodařilo zasunout do vyprávění, vystupují z něho, existují na rozdíl od postav románu samostatně a mají svůj vlastní smysl, který se na ostatní váže jen náhodně a volně.“ Honzíková, M.: Julius Zeyer a Vilém Mrštík, dvě možnosti české moderní prózy. UK, Praha 1971.

⁶⁸ Janáčková, J.: Proměny krajiny a pohledů. In: Stoletou alejí. ČS, Praha 1985.

Líčení a dojmové popisy Prahy vycházejí z impresionistické náladovosti, z „logiky duše“, překračují ráz popisu, stávají se jakousi básní v próze. Nový, silný vztah k smyslově vnímatelnému světu je obecným rysem umění konce století. Jedna z recenzí Mrštíkovy románu tento obecný rys umění komentuje jako nutné východisko z hlubokého úpadku české beletrie. „Musilo se ukázat, že nestačí v beletrii přezvykovat moralistní schémata, že nestačí sentimentalizovat a bezobsažně a mdle blouznit, že nestačí také okreslovat v šedé, střízlivě tupé prozaické próze malé žánrové figurky. (...) A tu bylo docela přirozeno, že prvním stupněm této poetizace české prózy musila býti přirozeně hmotná a vnější deskriptivnost, že ta musila v přirozeném rozvoji věci státi se prvním evolučním stadiem v tomto procesu umělecké renesance.“⁶⁹

V Mrštíkových obrazech, někdy celých panoramatických celcích (celá několikastránková kapitola je věnována líčení Prahy), které umožňují zachytit obraz celistvý, kompozičně vyvážený, využívá autor celou plejádu barev, odstínů, proměn slunečního svitu a soumraku noci ... Snaží se zachytit nejen povrch, jevy a jejich kontury, ale i nálady, pocitový odstín, jenž obraz obestírá – „závratě smyslů“. Praha esteticky krásná v celé své syté barevnosti a barvitosti je jen jednou tváří Prahy, ta druhá je černá jako svůdná žena. Černá barva tu má hodnotící příznak a sekundární význam – je průvodním jevem deziluzivního hodnocení Prahy, metaforou podrobující si ženy a její proměny z původně něžné milenky.

Popis Prahy není realizován pasivním výčtem vnějších jevů, ale jde o spojení imprese s extatickými vizemi a hmotnými, naturalistickými detaily. Hmota města je ožívována poetizací nebo personifikací. Popis se navíc vyvíjí od letmých, chvilkových a konvenčních záběrů Prahy k lyrickým iluzivním dojmům, ale postupně přibývá dramatickosti, expresivity „... *vozy s rudými a modrými lucernami vyvrátily se i s dlažbou zkřivenou a mokrou nahoru, kočáry, domy, paláce, hrady i svatovítský dóm jako by se vypáčily ze základů...*“ (Santa Lucia, s. 320) až přízračnosti, jejímž vyvrcholením je popření města – město v záplavě mlhy zmizí, propadne se. – „*K poledni už Prahy nebylo. Namístej ní zela prázdná, ohromná, hluboká jáma zavalená čmou-dem, zaprášená sazemi. Země na tom místě jako by se propadla ...*“ (Santa Lucia, s. 226) K deziluzivnímu líčení patří i pojetí města jako na pohled prázdného, jako pouhého kamení a nepohnutého kolosu – tedy vyprázdněného, mrtvého a nehybně strnu-

⁶⁹ Pavel Kunz. Literární listy 1893. Cit. dle: Honzíkova, M.: Julius Zeyer a Vilém Mrštík, dvě možnosti české moderní prózy. UK, Praha 1971.

lého. Z pražské siluety vystupují hroty, holé zdi a stěny – chladné, materialistické detaily, které jsou výrazem hrdinovy touhy zabezpečit alespoň holou existenci a přežít – příznačná je expresivní stylizace typu: „...zachytit se tu na některém hrotu z těch bezpočetně rozmetených zdí, přišpendlit se, přiháčkovat někde na té zbožňované půdě ...“ (Santa Lucia, s. 246) Jak konstatuje Hodrová, pro devadesátá léta je charakteristický nejen pohled, svrhující Prahu z královského piedestalu do společenského podsvětí, ale především pojetí Prahy jako města odsouzeného k zániku, města apokalyptického, mrtvého⁷⁰. To upomíná na barokní apokalyptická proroctví, ale také např. na romantickou obraznost zkázy města u Karla Hynka Máchy.

Impresionistické vjemy jsou omezeny na zrakové a sluchové („tisíce zvuků stoupalo vzhůru jako z podzemí vycházející jek a syčení“ nebo hlahol zvonů), nelze mluvit o impresionistickém vnímání všemi smysly – ale objevuje se synestézie (vlhká čerň, světlé ticho), popis dotváří v bohaté míře personifikace. S tím souvisí množství hudebních motivů i dynamizování evokace prostoru metaforou moře. Evokace Prahy se objevují již od úvodního obrazu zimní, sychravé, zamračené, nečisté Prahy, působí na atmosféru v nemocnici a předurčují budoucí osud pacientů.

Ve většině záběrů je však Praha ztělesněním krásy a harmonie, výrazem snahy odpoutat se od stísněných poměrů, předmětem obdivu, který se vyvíjí stejně jako milostný cit. Od „sentimentální blouznivé radosti“ nad Prahou, která je spojená s panoramatickými pohledy z výšky okna vinohradského domu k „daleko lehčím, smyslnějším, hříšnějším myšlénkám“, jejichž výrazem je touha „opustit vyvýšené to stavení, spustit se tam dolů trochu níž a trochu hloub se ponořit do těch šplouchajících vln velkého města ...“

7.5 Okno, pokoj, vězení aneb prostor se uzavírá

Právě pohled z okna je určujícím zaměřením Prahy v románu, pohledem, který člení prostor specifickým způsobem – na vnitřní a vnější (okno může za jistých okol-

⁷⁰ Hodrová, D.: Praha jako město deziluze v českém románu přelomu století. In: Město v české kultuře 19. století. NG, Praha 1983.

ností symbolizovat i zrušení této distance nebo ji naopak umocňovat), ale také horizontální a vertikální. Hierarchie nahoře – dole je tu příznaková. Je to pohled z uzavřeného, ohraničeného, vyvýšeného pokoje na bezbřehé moře velkoměsta (častá metafora města nejen u Mrštíka). Známy, vlastní pokoj je obvykle povahy idylické, neznámy, cizí pokoj je nebezpečný až fatální. Hégrův pokoj Jordána přijme, ale zůstane mu neznámým, když se nakonec „z nádherného toho domu“ vytratí, „jako by ho ani nebylo a jako by tam nebyl nikdy ani patřil.“ Nevlastní se mu zcizuje, a i když blízké, zdá se velmi vzdálené. Obraz Prahy z perspektivy „nahore“ se zdá být bližší než samota čtyř stěn. Paradoxně pak Praha dostává atributy vnitřního prostoru obklopeného vnější cizotou. Jordánovým pokojem se v první části románu stala Praha. Symbolika pokoje je ale dále polyvalentní, zvláště ve srovnání s dalšími symbolickými topusy, které se v románu vyskytují (viz níže).

Pokoj představuje jakýsi prostor v prostoru, město ve městě – do jisté míry charakterizuje jako „pars pro toto“ město jako celek se svou neuspořádaností, provizorností, vnější pozlátkovostí a vnitřní bídou. Jordán ho obývá se studentem – životním praktikem Hégreem, který je v Praze již delší dobu a přizpůsobil se zdejšímu životu. V pokoji přebývá minimálně, žádné další významy do něj nevkládá. Je to pro něj krásný pokoj v nejelegantnější části Vinohrad – na Smetance, odkud je překrásná vyhlídka na Prahu. Pokoj je obrazem Hégrova života – na první pohled elegantní, ale jinak poloprázdný, rozházené věci, vnitřní chaos. Prahu, tolik obdivovanou Jordánem z okna pokoje, vidí jen jako „les věží“ – „to byly asi všechny detaily, kterých si kdy z celého toho panorama (...) všimly unavené jeho oči – z celé světnice ze všeho nejvíc se mu líbil červenou látkou potažený, ze široka rozvalený divan ...“ (Santa Lucia, s. 156)

Jordán vidí pokoj jinak, upřednostňuje jeho okna, zdá se mu vysoký, světlý, studený, ale příjemný. Po celkovém vjemu pokoje se sled jeho jednotlivostí už sémantizuje – pořadím ve sledu vybavení pokoje se vyjadřuje různá míra důležitosti předmětů vzhledem k subjektu, k tzv. perspektivnímu centru, tedy schopnost hierarchizovat takové předměty⁷¹. Jordán si nejprve všimne „dvou oken prolomených těsně vedle sebe“, což je autorem explicitně komentováno: „Nábytku si Jordán v první chvíli ani nevšimnul.“, ostatní jen „zahlédnul“. Motivů okna jako hranici mezi vnitřkem a venkem, kterým prosvítá světlo i tma, kterým je možné dívat se ven, ale zároveň být

⁷¹ Macurová, A.: Časové a prostorové charakteristiky slovesného komunikátu. In: Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech. UK, Praha 1977.

pozorován, je v textu přičítána velká důležitost. Ostatní zařízení bytu, i když vyjmenované, je nepodstatné – jednotlivé komponenty nejsou v prostoru přesně vůči sobě lokalizované a nemají zvláštní atributy.

Po třech měsících v Praze se vše mění – pokoj je jako samota obklopená čtyřmi němými stěnami s vyhaslými kamny, zavřenými okny. „*Bylo chladno ve světnici, prázdno, smutno, teprve teď to cítil.*“ Obraz světa se Jordánovi proměnil – pokoj pro něj znamenal jakýsi střed, orientační bod na jeho cestě poutníka, střed, který ho přímočarostí cesty, kterou se sem dostal, spojoval s obrazem světa venkovského moravského studenta. Odstředivý pohyb pak znamená ztrátu ideálů hrdiny a idyličnosti prostoru. Na cestě městským labyrintem jakékoliv místo ztrácí funkci středu. Jaroslava Janáčková k tomu píše: „Rozdíl mezi zdravým snílkem Jordánem a mezi Jordánem zlomeným spočívá v tom, že ten první vnímal detail jako součást něčeho celistvého, zatímco v očích vysíleného mladíka se svět rozpadá v chaotickou tříšť jednotlivin, které pozbyly vazebnost a smysl.“ (Janáčková, 1985) Tomu pak odpovídá impresionistická metoda zobrazení. Povaha pokoje je v Santa Lucii polyvalentní – pokoj je otevřený, když do něj okny vniká okolní svět, a uzavřený, když se do jeho čtyř stěn hrdina uchyluje znaven světem. Pokoj je místem pozorování a reflexe světa – hrdinovo přebývání u okna jako v divadelní lóži nebo místem usebrání a sebereflexe – pokoj jako mnišská cela a svého druhu vězení.⁷² Prostor se smršťuje a rozpíná v závislosti na stadiu hrdinova vývoje.

Studentský pokoj tu plní ještě jinou funkci, a to ve vztahu k mondénnosti městského salonu. Přepychový salon je odrazem společenského postavení jeho obyvatel i jejich volných mravů, ale také povýšenosti a velkopanské přezíravosti a lhostejnosti. Prostorem salonu je tak kriticky představena vyšší městská společnost, stejně jako hospodou a nočními lokály ta nižší.

K ambivalentnosti pokoje patří, že se může proměnit ve vězení, topos vězení těsně souvisí s významy pokoje. Pohled z pokoje jako z divadelní lóže otevírá pohled iluzivní, z pokoje jako z vězení je obraz deziluzivní. Mrštíkova Santa Lucia už není Prahou vlastenců, ale Prahou vězením, nebezpečným prostorem.⁷³ Podstatnou úlohu tu mají okna a dveře místnosti. Ve chvíli, kdy si hrdina románu sedá k oknu zády, a tak dalším gestem dává najevo své skoncování s Prahou, se uzavírá světu a propadá vězeňské „*samotě čtyř holých stěn*“. Brzy na to je převezen do nemocnice, která je

⁷² Hodrová, D.: Smysl pokoje. In: Poetika míst. H&H, Jinočany 1997.

⁷³ Hrbata, Z.: Romantismus a Čechy. H&H, Jinočany 1999.

dalším symbolickým vězením, představuje odcizené prostředí anonymních osudů. Také doma a na gymnáziu se Jordán cítil jako ve vězení, ze kterého musel uprchnout jako dobově specifický typ neklidného, nepokojného subjektu.

Vězení je prostor uzavřený, bez možnosti úniku, vězeň je tu sám, izolovaný od okolí, trpí hladem, zimou a také zde umírá ... Mrštíkův hrdina vniká do uzavřeného prostoru Prahy a je jí uvězněn. Stává se otrokem města – ženy, které přebírá nad vězněm moc i v rovině jazykově formální, neboť se mění perspektiva nahlížení prostoru. Z aktivního diváka Prahy, který ji obzírá z oken své divadelní lóže, se stává pasivní obětí města - „*Viděla jej zas jen ta ohromná, příšerně v prázdnu stojící Praha!*“, „*týrán a milován Prahou nepřístupnou jako vězni svět*“, když stejně jako ve vězení je teď sám sledován. Praha si ho nejprve podmaní, aby v zápětí se stal vyhnanecem, ne „*hostem v jejím klíně*“. Z přistěhovalce se stává vyhnanec. Pocity samoty uvězněného zažívá ale také paradoxně v ruchu ulice, která nepřehluší „*ticho světničky v duši*.“ Tak se prostor – pokoj, vězení stal součástí postavy.

7.6 Místopis a mentální obraz města

Jordánovy cesty Prahou vedou nejprve za jasnými cíly doporučených adres a na přednášky do koleje, následují procházky s Klárou, posléze směřování do nočních kaváren a zábavních podniků až po bezcílné bloudění nočními ulicemi a loučení se s původními obdivovanými pohledy na Prahu. Tyto cesty a hrdinovo putování Prahou je provázáno reálnými místopisnými fakty. Pojmenovány jsou nejen pražské dominanty a městské čtvrtě, ale také jednotlivé ulice a náměstí. Nicméně faktický popis prostředí je zachycen jen útržkovitě, mnohem větší prostor je dán subjektivnímu líčení prostředí.

Vedle toho je možné si vytvořit společně s Jordánem, který byl jako venkovan v Praze cizincem, mentální mapu Prahy, tedy duševní obraz prostoru, který si jedinec vytváří o prostředí, ve kterém žije. Ačkoliv největší symbolický význam přikládá Jordán královským Hradčanům, mytologickému Vyšehradu, monumentálním chrámům, nikdy tato místa nenavštíví, neožíví je svou přítomností, a tak zůstanou dál jen vzdáleným a dávným obrazem, který nemá vztah k prožívané realitě. Jeho cesty vedou z Vinohrad k Nuslím – za Klárou, do polí k Olšanům a nad Kanálku, tedy na pražský venkov, za brány města, kde ale nehledá oblíbené zábavní akce (arény, poutě

apod.) jako většina Pražanů té doby, kteří se sem vydávali na malé odpolední výlety, označované jako „Landpartije“⁷⁴, ale samotu, čistší svět, odpovídající jeho milostnému vzplanutí, a útěk od přetvářky.

Jordán prochází také ulicemi Nového Města, Starého Města a Malé Strany, hledá tady „živou“ Prahu. Historickou Prahu si netouží podmanit, aktivita vzdorujícího subjektu se promítá do cest jemu zapovězenou Prahou. Touha splynout s davem a nechat se unášet jeho proudem, ale také pocítit „*vzdor bitého psa*“ ho vede na rušné třídy Příkopů a Václavského náměstí, samota, touha po idylickém zákoutí a tichu postranních uliček, ale také za zábavou a prací, zase na Malou Stranu a k vodě, k mostu. Malá Strana se svým maloměstským charakterem sousedských vztahů v podobě, kterou jí dal Jan Neruda, je tu začleněna do celkového organismu velkoměsta. V horečném bloudění nakonec ztrácejí ulice svá jména, z města se stává labyrint – původní významy míst se vytrácejí. Na Karlově mostě se mu poprvé otevřel pohled na Prahu – most tehdy lemovaly sochy jako černé mrtvoly - a byl to také jeho pohled poslední. Jako by tak symbolicky sestupoval od pohledů shora na panorama města dolů k jeho dnu, k řece. Jordánovým tématem se stala potřeba přináležet k nějakému místu, která je silnější než patřit k určité skupině lidí.

7.7 Čas

Čas románového děje není obtížné určit vzhledem k autobiografickým souvislostem Mrštíkovy života⁷⁵, několika dobovým narážkám (znovuotevření Národního divadla), ale především k vlastní dataci citovaného dopisu od hrdinova otce – z 8. prosince 188*. Osmdesátá léta hodnotil např. F. X. Šalda takto: „Byla to podivná doba, ten konec let osmdesátých, ten začátek let devadesátých. Soumračná, vyprahlá, zoufalá, blízká sebevraždě do slova a do písmene. Staré bylo dávno dožito, odumíralo, ano odumřelo již, ale neodpadalo s větve života a bránilo tak v rozpuku nového, které se nemohlo narodit“.⁷⁶ Román počítaný mezi Mrštíkovy „studentské romány“ byl vydán v roce 1893.

⁷⁴ Scheufler, P.: Praha 1848 – 1914. Panorama, Praha 1986.

⁷⁵ Pytlík, R.: Vilém Mrštík. Melantrich, Praha 1989.

⁷⁶ Šaldův úvod k Juveniliím citován dle doslovu Vladimíra Justla k Santě Lucii (vyd. SNKLHU, Praha 1958)

Čas v románu neplyne chronologicky, lineárně, ale retrospektivně se vrací, což umožňuje volnější a subjektivnější nakládání s časovými prožitky. Základní temporalita románu je posunuta do minulosti a jejím prostřednictvím se pohlíží na románovou přítomnost, která tím nabývá od počátku pochmurný, tragický přídech. Vědomí konečnosti, která je nezměnitelná, od počátku daná, má vliv především na interpretaci románového prostoru. K této retrospektivní zádumčivosti a pochmurnosti, kterou např. Ripellino považuje za jakési literární *genius loci* Prahy (Ripellino, 1992), patří u Mrštíka také protest a trpká ironie v podobě „už vědoucích“ komentářů – „*A byla to Praha, od které si sliboval vysvobození z dusného karceru svých nejkrásnějších dnů*“. Čas je tu kategorií dějotvornou, postava se v jeho průběhu vyvíjí a přímo od polodětských snů a ideálů dospívá k poznání skutečnosti, které však není schopna se přizpůsobit.

Jordán strávil v Praze pouhé tři zimní měsíce. V kompozici románu a pro vývoj syžetu má velkou úlohu posloupnost ročních období – kterou roční dobou se dílo začíná a kterou končí. Jordán si nejprve Prahu ve svých snech představuje, je mu krásným květnovým snem v čase maturity, posléze přijíždí poprvé do Prahy v zimě na pouhé tři dny a vidí ji „*bílou v překrásné ozdobě zimy*“. Ale ke skutečnému opuštění idylického místa venkova a rodiny, k překročení prostoru velkoměsta, dojde na podzim „*Listí se stromů prší a smutno je tady*.“ Následují tři zimní měsíce, jimiž je čas příběhu ohraničen a předurčen jako v přírodním cyklu jarního zrodu a zimního skonu života. V tomto směru respektuje čas románu dějové předurčení ročních období jako v idylických románech. Logikou retrospektivního odvíjení času je dána výchozí i konečná scéna románu v nemocnici - s Prahou zimní, sychravou, zamračenou, smutnou. Po této zimě už nebude následovat jaro – to je zřejmé už od začátku. Jaro – s kvetoucími stromy v měsíci květnu zde figuruje pouze ve snu o oddané Klárině lásce.

Podzimní Praha se zdá být spíše přípravou na zimu, často se objevují narážky na chatrné Jordánovo oblečení – jeho „*zelený svrchníček*“. Podzimní hra barev, která by se pro impresionistické líčení pražského panoramatu přímo nabízela, tu není využita. Podzim v Praze je zde spíše mlhavý, sychravý, plný dýmu a přechází plynule v Prahu zimní, která ještě není zasněžená. Impresionistická metoda zobrazení tak v Mrštíkově podání staví především na světelných variacích, hře odlesků a stínů v proměnách dne a noci. Zobrazuje prostorově vnímatelné jevy v jejich pohybu a vývoji – spojuje prostor a čas.

Čas soukromý, vývoj postavy v čase, je dominantní nad časem historickým, společenským. Individuální hrdinovo prožívání a členění času odpovídá jeho prodlevám nad proměnami Prahy u okna a splývá s rytmem času historického města - „*Když vešli na Malou Stranu, jako by všechno, co připomínalo moderní svět, zapadlo za rozevřenou branou mosteckých vížek, duši mimoděk se zdálo, že vchází do šestnáctého století.*“ (Santa Lucia, s. 68) Subjektivní vnímání prostoru a času vede až k jejich deformaci při projevech Jordánovy nemoci – kdy se plynutí času s horečkou zrychluje a posléze zpomaluje – vrací se nechaotické vnímání reality. Praha pozorovaná z vyvýšené dálky je město staré, mrtvé, prázdné, kamenné, pyšné – město historické, až proniknutím do jeho níží se objevují znaky velkoměsta „*v ohromných těch rozlohách nákladem statisíc a milionů vystavěných budov, v mraveništi toho nepřehledného množství lidstva, které tam proudilo dole řečištěm v nadbytku vypravených tříd.*“ (Santa Lucia, s. 247) Pitoresknost pražského, v základě středověkého, prostoru se propojuje s existenciální situací pražského přistěhovalce konce století, tím se vytváří jakési ahistorické časového napětí, které vzbuzuje pocit tajemství a očekávání, je významotvorné.

Jordán přijíždí do Prahy nejprve k večeru, později za svítání – v obou případech Praha hoří v červáncích a slunci. Motiv hořící Prahy se pak vrací ještě jednou po prohýřené noci u Löflerů, kdy poznal i druhou tvář Prahy a uvědomil si, že je mu bez peněz nepřístupná. „*Světlo opřelo se v průčelí Hradčan a v královských komnatách jako by se požár vzňal, hrozná, krvavá záře vyšlehla z nich. (...) Byly hrůzné a krásné zároveň ohnivé ty spousty západu, ve kterém všechno tonulo a jehož odlesk nesl na sobě i dým.*“ (Santa Lucia, s. 228) Jak konstatuje Hodrová: „Západy slunce jsou konstantním motivem deziluzivních a apokalyptických vizí města.“ (Hodrová, 1983) Proměny světla a stínů, tepla a zimy souzní s hrdinovými pocity – po té, co obdrží peníze za opsání dokumentů, jeví se mu celá Praha krásnější a tomu odpovídá také průvodní scenerie: „*vlažný, skoro jarní vzduch povíval prostorem*“.

Nejpůsobivější a nejobsáhlejší evokace Prahy jako panoramatu (celá jedna kapitola) následuje po deziluzivní noci u Löflerů, sleduje proměny obrazu Prahy od rána do noci. Je to Praha ještě nezasněžená, před skutečným vypuknutím zimy a Jordánovy nemoci. Zasněžená Praha, Praha a sníh je častým motivem pražských autorů. (Ripellino, 1992) Prahu tu tedy nepokrývá onen sněhový, pohádkový závoj, ale je to město dýmu a mlh „*roztřepených, šedých jako rubáš kryjící nahotu své mrtvoly*“ nebo

„ohromné černé spáleniště“ a „prach“. Obsáhlost deskriptivní kapitoly vyjadřuje rovněž délku časové prodlevy u okna nad Prahou.

Se sněhem – „v očích je bílo, na srdci lehko, duše překypuje dobrotou“ – přichází opět krátký a poslední vzestup dějové linie příběhu – vše se zdá vábné a myšlenky na bídu jsou načas otupeny. Praha se tu jeví rozdrobená, s vystupujícími hranami, které zvýraznil sníh, jako bílá Niagara, zkamenělá v pádu. Brzy přichází obleva – Praha měkla, tála a opět proměnila svou tvářnost. Jevila se černá, blátivá, smrdutá, špinavá, smuteční, těžká, popelavá, morosivá a mohli bychom odcitovat další atributy, které se při líčení jednotlivých detailů popisu objevují. Tísňovou, plačtivou, rezignovanou atmosféru doplní i zimní déšť. Evokací zimního města byl opsán roční cyklus od Jordánova prvního setkání se zasněženou Prahou při jeho krátkodobém pobytu.

8. Jiří Karásek ze Lvovic – Praha a její „gotická duše“

Jiří Karásek ze Lvovic (vlastním jménem Josef K.) se v Praze na Smíchově (Švarcenberská třída) narodil, Prahu v podstatě nikdy neopustil a je tu, opět na Smíchově na Malvazinkách, i pochován. Při svém zaměstnání poštovního úředníka sice s vlakovou poštou jezdil do Vídně, ale i přesto že tu nachází přítele, který podněcuje jeho sběratelské nadšení, volí zůstat v Praze – ve srovnání s Vídní ve městě „cizím a

nehostinném“. Měnil však několikrát místo svého pobytu – přestěhoval se s matkou na Žižkov, na Vinohrady ... Smíchov se nicméně stával často dějištěm jeho románů. V duchu dekadence to však nebylo průmyslové předměstí konce století s továrnami na porcelán, sklárnou, ševcovskými dílnami, vagónkou, tiskárnou atd., ani „*město malých domů a starých letohrádků*“⁷⁷, ale u Karáska ožívají místa sakrální – hřbitovy a kostely. Stačí připomenout např. Malostranský hřbitov nebo filipojakubský kostelík z romaneta *Zastřený obraz*⁷⁸ – tedy místa spjatá převážně s Karáskovou autobiografií. Svá oblíbená pražská místa, k nimž byl vázán, shrnul pak ve *Vzpomínkách* takto: „*Rodilý Smíchovan, měl jsem v lásce jen Smíchov s jeho malebnými tehdy ještě zákoutími, jeho botanickou zahradou, Slavatovský palác s medvědími portálem u vody, nádhernou Královskou louku (...), měl jsem rád okolí Smíchova, Malvazinky, a nejkrásnější mé toulky byly na Hradčany, Malou Stranu, kam se nesla vždy má touha, abych v ní mohl bydlet.*“ (*Vzpomínky*, s. 144) Pokud jde o Gotickou duši, tvoří její prostorová centra právě klášter a kostel na Hradčanech a malostranský palác.

Narozdil od rodilého venkovana Mrštíka, pro nějž byla pražská etapa jen životní epizodou (zúročenou hned několika romány), je Karásek autor veskrze městský – „*Já jsem nikdy přírodu nemiloval tou měrou, abych ji vyhledával. Ale líbilo se mi sedět sám třeba v nejhlučnější kavárně a svou mysl jsem byl stále ve Vidni*“. (*Vzpomínky*, s. 178) Mrštíkova Santa Lucia konfrontovala svět venkova a velkoměsta z pozice mladého hrdiny, revoltujícího a rozporu světa citlivě vnímajícího studenta, který má úplně obyčejný cíl – studovat a žít v Praze. Současně je to ovšem hrdina s mnoha znaky osamocené jedinečnosti, typickými pro moderní individuuum přelomu století. Také kritik Karásek měl potřebu se při hodnocení Mrštíkovy románu vyjádřit, stejně jako další dobová kritika, zejména ke společenskému a sociálnímu typu hrdiny a tvrdil, že je „postavou příliš konstruovanou, aby byl typem“ (Karásek ze Lvovic, 1926) a jeho touhu po Praze hodnotil jako „romantickou, výstřední, chorobnou“. Přestože Jordána Praha přitahuje a posléze zklamává, nepokouší se o návrat. Protagonista Gotické duše, s městem srostlý a některé vlastnosti tohoto prostoru ztělesňující, několikrát město opouští a jakoby proti své vůli se vrací.

Karáskův hrdina, jeho „gotická duše“, je člověk ryze výjimečný, výlučný, výstřední, chorobně individualistický a typicky dekadentní. Je to jedna ze stylizací městského člověka konce století – svým způsobem duchovní hra, mystifikace, sněná

⁷⁷ Karásek ze Lvovic, J.: *Vzpomínky*. Thyrsus, Praha 1994, s. 170.

⁷⁸ Karásek ze Lvovic, J.: *Zastřený obraz*. Aventinum, Praha 1923.

realita, která ale na společenskou typičnost ve výše uvedeném smyslu nerezignuje. Hrdina „gotické duše“ chce symbolicky ztělesňovat vlastnosti této země; země pojaté nihilisticky, to jest jako země hynoucí. Čechy deziluzivně nazývá degenerovanou rasou, zbabělou, nedůvěřivou ke všemu živému a sám se se svým osudem cítí být určen tímto spřízněním. „*Hledal vysvětlení své nemohoucnosti ve svém češtví.*“ (Gotická duše, s. 34) Výlučnou stylizaci země jako prostoru, který má vliv na hrdinovo vnitřní slabé ustrojení, předvádí jako její typický znak. Dekadentní hodnocení se tak stává jakousi normou, jíž poměřuje hrdina své okolí i svou společenskou typičnost. V dekadentní mystifikaci se jedinečně stává typickým.

Dekadentní tendence Moderní revue oslovovala jen malou část veřejnosti, čtena byla především studenty v literárních kavárnách a dotýkala se mládeže, která „šla jinam, za těmi, kteří hlásali útěk od skutečnosti a kteří ji vedli do světa illusivních a mystických fantasmagorií a kteří oslňovali formou“.⁷⁹ Stala se výrazem pouze jednoho – minoritního a exkluzivního – společenského typu, jednoho typu městského člověka.

Román Gotická duše (1900)⁸⁰ hned od počátku svého hrdinu představuje jako „posledního člena starobylé rytířské rodiny“, stíženého rodovou degenerací završenou šílenstvím. V autorské mystifikující předmluvě je hrdina představen jako dvacetiletý mladík, jehož deník je čistou autobiografií. Lze tu najít řadu prvků, které mají paralelu v autorově osobním životě i v jeho „snu o říši krásy“. Hrdina je bezejmenný, což může ukazovat na jeho fiktivnost, ale také na existenci minulého předobrazu – dvojníka, častého motivu Karáskových děl. Jen jednou je totiž hrdina v románu osloven v uskutečněném dialogu živou bytostí – svou tetou – a to jako Vilém, již mrtvý, zešílejší příbuzný, jemuž je nápadně podobný i svým osudem. Umělost a až přílišná programovost autorovy „zповědi melancholického mládí“, činí z jeho hrdiny subjekt věkově neutrální, bez přirozené psychologie. Sám Karásek v předmluvě píše o negativní reakci na jeho román, kdy mu bylo vyčítáno umělé vykombinování. (Karel Sezima například tvrdil, že: „...temné chodby lidské vášně zjednodušuje ve prospěch žhavého a nestvůrného...“).⁸¹

⁷⁹ Krejčí, F., V.: Deset let mladé literatury. Rozhledy 12, 1901/02, č. 1. – 6.

⁸⁰ použito toto vydání: Karásek ze Lvovic, J.: Gotická duše. In: Gotická duše a jiné prózy. Vyšehrad, Praha 1991. Gotická duše vyšla poprvé v Knihovně Moderní revue, sv. 31, obálka od Stanisława Wyspiańskiego.

⁸¹ Sezima, K.: Psychická dobrodružství. In: Podobizny a reliéfy. Nakl. J. R. Vilímek, Praha 1927.

Protagonista Gotické duše je tedy vrstevníkem Jiřího Jordána, mladíka, který také v Praze umírá kvůli snu či chiméře, o níž Karásek v předmluvě uvádí: „*Chiméra snilka, jenž chtěl se opít životem a kolem něhož sen života vlál stále jako neodstranitelný závoj – a jenž se domníval, že je k životu třeba, by byl uskutečněn ten sen, tragika toho klamu ...*“ (Gotická duše, s. 9) Jordánův sen a sen „Gotické duše“ jsou snad těžko souměřitelné, pokud jde o jejich konkrétní obsahy, ale pro oba platí že jsou: „*dokumentem doby, ne chtěným, což je vždy mimo vkus, ale mimovolným, což má časem půvab.*“ (Gotická duše, s. 10) Coby dobové dokumenty, které ovšem musíme chápat nikoliv jako realistické doklady či prameny informací, ale ve smyslu duchovního principu či artistní autostylizace, poukazují obě prózy na význam deziluzivního snění, na vyhocení protikladu snu a reality, na tematizaci výlučného jedince, který uniká do představ, tedy od skutečnosti, která ho dezorientuje a děsí.

Absolutizace individua vedla tak daleko, že si subjekt vytvářel svůj vlastní obraz světa, odhlížel od skutečných poměrů a cílů, vzdával se participace na politickém dění, existoval uzavřen v prostoru mrtvého města, které nemohl opustit. Karáskův hrdina umírá kvůli neuskutečnitelnému snu, ale rovněž se stává obětí prostoru – města a jeho tajemných chrámů. Prostory mrtvé Prahy totiž vytvářejí iluzi fiktivnosti reálného, (Vojtěch Jirát⁸² mluví o zfantastičtění reality), a tak chiméra či sen nabývá vrchu nad skutečností. Jinými slovy tuto vlastnost toposu Prahy pojmenovává Vítězka Pihertová, když píše, že: „V Praze se tito Karáskovi lidé jako odhmotňují“ (Pihertová, 1923) a prožívají záhadný pocit mrtvých v realitě: „*Chci-li míti v životě pocit, jaký by měli mrtví, uložení v chrámech do skříní z křišťálu, chci-li se na život dívat jako sklem vlastní rakve, jdu do Prahy.*“⁸³

Jiří Jordán si vysní Prahu jako ideální svět, tajemný a neznámý, s přepjatou senzitivností prožívaný jako milostný vztah. Jeho lyrická duše, která se ráda opájí dlouhými pohledy na obraz města, plně zaujata jeho tvářností, zůstává ale v zajetí sebe samé. Hrdina „Gotické duše“ nežije v realitě, ale v mrtvé minulosti (tu mu představuje Praha hned několika významy – viz níže), v stoprocentní odloučenosti od života, touží „*prchnouti sám před sebou*“, pociťuje „*nemožnost vyjítí sám ze sebe*“. Je jako Jordán svým vlastním zajatcem – proto je tak důležité téma prostoru v románu; dům, palác, komnata, chrám a bloudění mezi nimi jsou výrazem znásobené uzavřenosti, skrytosti. Život současného města oba protagonisty mívají, nejsou schopni nebo nechtě-

⁸² Jirát, V.: Hlas Prahy v českém písemnictví. In: Portréty a studie. Odeon, Praha 1978.

⁸³ Karásek ze Lvovic, J.: Román Manfreda Macmillena. Nakl. Pokorný, Praha 1993.

jí se přizpůsobit, podléhají svému snu, který má kořeny v minulosti (Praha jako exaltovaná pohádka starců pro děti, Praha vyvolávaná jako středověký fantom). Takto prožívaná realita souvisí s přeměnou společnosti přelomu století, s rychlostí změn a reakcemi na ně.

8.1 Město a „gotičnost“

Topos gotického města navozuje výstřední atmosféru, nabízí nové objekty estetického. Praha je na přelomu století vnímána také jako město mrtvé: mrtvé je město historické s jeho stálými dominantami, mrtvá je pro deziluzivní román i Praha současná, krutá a netečná k životu jednotlivce. Mrtvá Praha je ale zároveň pro subjekt deziluze svatá, čistá, úctyhodná, hodna milování jako vše, co dostává romantický příděch dávno minulého, co ustupuje do snění. Hledačem „gotické duše“ je pak obdivována podobně jako mrtví v rakvích, uloženi za skleněnou stěnou.

Karáskův hrdina „žije“ pod přímým vlivem města, jehož starobylá atmosféra a výrazná stylovost se stávají zdrojem jeho artificiálního sebeobrazu. Mladý dekadent si vytváří fiktivní identitu v podobě gotické duše, která je sycena atmosférou prostorů gotické Prahy, ale jeho gotická duše zůstává podobně mrtvá jako gotika kamenného anachronického města, obojí se daří oživit pouze na chvíli, v noci. Za soumraku a za zvuku zvonů se „*neurčitý lomozíci prostor*“ města mění – zgotičťuje: nejprve vše zmrtví, ustrne, aby vzápětí oživili dávno mrtví a zaplnili ulice. Gotická duše se na pozadí města chrámů probouzí pouze dočasně, stržená velkou minulostí města. Konfrontace s pražskými chrámy, autentickými dědici středověku, však způsobuje, že je hrdinova mystifikující maska stažena a odhalena její dekadentní podstata, neboť skutečnou gotickou duši mají právě tyto chrámy.

Praha s exteriéry svých chrámů směřuje vzhůru, poukazuje k Bohu přímočaře, nepřipouští pochybnosti. K této gotice se hrdina přiklání jako ke spáse, ale nachází v ní pouze křečovitou. V interiérech jeho chrámů se odehrávají „barokní“ zápasy, které se od středověké přímočarosti liší: „Na rozdíl od baroka, ztvárňujícího dramatické napětí mezi zakotveností člověka v nízkém tělesném světě a jeho titánskou tou-

hou pozemské omezení překonat, je gotika jednoznačnější, směřuje k Bohu přímočaře, duše v jejím pojetí vítězí a překonává hříšné žádosti těla.⁸⁴

Praha působí na aristokraticky výlučného hrdinu silnou mocí, stává se díky působnosti svých chrámů aktivním, až nebezpečným subjektem. Když se mu nedaří se středověkem splynout, snaží se aspoň obklopit věcmi, které mu ho zpřítomňují. Proto navštěvuje pražské gotické chrámy, jejichž interiéry vnímá také jako obrazovou galerii, proto se také prostor jeho vlastního domu svým vybavením a stylem nápadně chrámovému interiéru podobá. (viz kap. 8.2) Proti jistým znakům gotické duše se hrdina také vzbouří, odmítá středověký formalismus a vše posupné a neúprosné. Posléze odjíždí, opouští gotiku Prahy a zůstává rok mimo město. Gotická duše je vlastně obsedantní konstrukt („*Uchystal si určité dojmy, barvy, kadidlo, šero, extázi.*“ /Gotická duše, s.16/), je to hrdinův sen, sen o říši krásy, který je výrazem jeho touhy zachránit se před nicotou, před marností – „*Zdalo mu se nemožné, aby se vzkřísil v barevném odstínu jeho sen. Ted' věděl, že bude jen jediné: nic.*“ (Gotická duše, s. 47) Gotická duše tu v kontrastu s „nic“ vytváří dichotomii téměř romantickou.

Podoba Prahy gotické je evokována výjevem z prostředí ghetta, které si v podstatě zachovalo, vzdor barokním přístavkům, svůj původní středověký ráz. Židovská Praha ožije na chvíli v Gotické duši při hrdinových bezcílných toulkách městem. Samotné uličky Židovského města popisuje autor jen lakonicky jako „*rozbité a špinavé*“. Větší prostor věnuje opět místu sakrálnímu – Staronové synagoze, která na něj působí magickým dojmem, odvádějícím od přítomnosti – „*Zabloudil v Staronovou synagógu, mrtvou, jako v plíseň hrobů propadlou, kam úzkými gotickými okny padá zsinálý paprsek světla jako slabý zákmit přítomnosti.*“ (Gotická duše, s. 70) Gotická architektura synagogy, potopená v chumlu baráčeků natlačených dokola, budí v návštěvníkovi tíseň a pocity zmaru. Ve zpěvu při almemoru (střed synagogy, řečniště) slyší příchozí nárek nad mrtvou minulostí a marným národem, nad zkázou Jeruzaléma. Podobně se vztahuje také k českému národu a vidí apokalypsu Prahy.

Evokaci Prahy se v Karáskově „románu“ nedostává tolik prostoru jako v Santě Lucii, kde impresionistické popisné pasáže, místy s naturalistickými detaily, sledují město v různých podobách a zakládají tak jeho nezaměnitelnou identitu, plastický obraz. Ačkoliv bezdějová próza založená na „malbě duše“ a mystifikujících deníkových záznamech by se k obsáhlému líčení města nabízela, je tu město jako takové

⁸⁴ Čornej, P. a kol.: Dějiny země Koruny české I. Paseka, Praha 1992.

zobrazeno jen v několika omezených panoramatických pohledech, nahlíženo jako „neurčitý lomozíci prostor“, navíc je akcentována téměř bez výjimky pouze jeho sešlost, zchátralost a staroba: „*A jako ve vzpomínce se zdálo teď zvučeti všechno, prejzy střech, nakloněné komíny, zpuchřelé rámy oken, osleplé tabulky skla, zčernalé štíty, odrolená římsová.*“ (Gotická duše, s. 39), na jiném místě čteme: „*Bylo to zkamenělé moře střech, zčernalých prejzů, tašek a cihel, rozeznávaných v nejbližším okolí, neurčitých dále, v jediný tón špinavé barvy splynulých nejzáze.*“ (Gotická duše, s. 54 – 55)

Město je z vnějšího pohledu spíše hodnoceno než líčeno. Pohled shora a z výšky Petřína se pro hledače gotické duše stává inspirací k abstraktním úvahám nad historickými osudy země, nad podstatou češství, nikoliv k detailním popisným partiím. Je to pro dekadentní subjekt prostor vnější, pouze obklopující to úzce vymezené, co je pro něj skutečně pražské – identitu Prahy zakládají její interiéry, prostory vnitřní, především tajemné chrámy a paláce, sídla gotické duše. (V jiném Karáskově díle – Románu Manfreda Macmillena - je Praha přímo přirovnána ke klášteru: „*Byl-li smuten, chtěl-li býti sám, říkal, že jde „do kláštera“, a odjížděl, neudávaje nikomu kam, do Prahy.*“ /Román Manfreda Macmillena, s. 11/)

Fenomén gotičnosti směřuje interpretaci Karáskova románu především k zobrazenému prostoru, neboť tento pohled se vzhledem k nejvýraznějším projevům gotického stylu v architektuře nabízí nejdříve. Dodejme ještě, že jako gotický je v souvislosti s prostorem vnímán také způsob života jeptišek, který se od dob středověku, na rozdíl od života mimo klášter, v podstatě nezměnil. Je podřízen přísné řeholi, odehrává se do značné míry vskrytu, zasvěcen službě Bohu. Gotičnost a gotika je však románovým subjektem vnímána také jako abstraktní příznak daleké, odlehle minulosti, která hrdinu vzdaluje přítomnému žití a uspokojuje tak jeho touhu po výlučnosti a odloučenosti světu – gotičnost má tedy rovněž příznak časový. V románu je zastoupena zároveň jako historická etapa spojená se slavným i krušným obdobím české historie. Historie stejně jako víra u Karáska nabývají především povahy estetické.

„Gotické“ je však už podle názvu románu vztaženo zejména k subjektu ústřední postavy, k jeho touze po duchovním rozměru vlastní existence, k povaze víry, která má být bezprostřední a samozřejmá v tiché kontemplaci s Bohem. Místo toho je však onen subjekt uchvácen smyslově extatickým barokem a končí nihilismem dekadence. Představa gotičnosti je tedy záměrně nedosažitelným ideálem dekadentní románové

postavy konce století a příznakem její vypjaté subjektivity. Souvisí také s ideovým rozměrem díla, které vytváří z gotiky určitý ideál, symbol absolutna, ke kterému má duše směřovat.

Gotika a gotičnost dostává v souvislosti s dekadencí, která ji interpretuje, další, už dekadentním zřením poznamenané vlastnosti a znaky, které její obraz literárně zajímavým způsobem pozměňují a deformují (např. je s gotičností spojen prožitek bezčasí, postavení mimo život, viz dále).

8.2 **Tajemný dům a pokoj**

O charakteru města vypovídá také topos domu. Karáskův aristokrat žije v „*pradávném rodinném domě, plném těžkého, tmavého nábytku, s ovzduším tradic a legend pokolení ...*“ (Gotická duše, s. 17), potom také Praha zabydlená starými pochmurnými domy přejímá aspekt starobylosti. Pražský dům je obrazem jeho duše, samoty a tajemství. Vzniká dojem, jako by si postava své vnější prostředí sama vytvářela, je v ní, nikoliv mimo ni, zkrslé její apercepce. Pro pražský román je příznačné, že odrazem stavu duše není krajina, ale specifická podoba velkoměsta. V obou analyzovaných románech (Mrštíkovi i Karáskovi) se příležitost k rozvinutí kresby krajiny naskýtá při cestě vlakem, ta je však využita k jiným účelům – jako místo náhodného setkání nebo líčení jiného druhu. Zatímco pro Mrštíkův román je nejdůležitější topos pokoje v jeho subjektivně vnímaných modifikacích (vězení, cely), cesty a města, tedy toposy veskrze profánní (i ony se však stávají místem obžaloby a polemiky s Bohem), Karáskova gotická duše aktualizuje z městských toposů vedle dvou starobyklých domů především topos chrámu. Sakrální místa románu se ovšem nenacházejí pouze ve městě, hrdina vyhledává poutnická místa - kaple také na venkově či za hranicemi země.

Místnosti svého domu nazývá komnatami, při líčení jejich interiéru jednu neodlišuje od druhé, jsou pouze dokladem honosnosti sídla a hrdinovo bloudění v nich svědčí o jejich početnosti. Na jiném místě se píše o mystické schopnosti hrdinovy duše, která mu proměnila i nejpustší jizbu plnou strnulého mrtva v komnatu plnou krásy a lesku, čímž se stvrzuje subjektivní a proměnlivé líčení prostoru v románu. Žádná z místností rodového sídla není hrdinou prakticky využívána, pojmenovány jsou pouze ložnice a otcova pracovna. Ostatní názvy pokojů nevypovídají nic o jejich

účelu, prostor domu spíše komplikují a rozšiřují – „*komnata nárožní*“, „*komnata, z níž vedou dveře přímo na schodiště*“, „*modrý pokoj*“. Zdá se jako by ani nešlo o konkrétní dům (není přesněji lokalizován, ani popsán zvenčí), ale o jakýsi dům – konstrukt, který je výrazem hrdinovy osobnosti, „prostorem určitého psychologického pokusu.“⁸⁵

Interiér starožitné symbolické komnaty a zároveň zázemí pro vstup do duchovního prostoru gotické duše, tvoří tento inventář: staré rodinné portréty, hodiny, těžká skříň fantasticky řezaná, „*v níž viděl pojednou veřeje ohromného sálu*“, starodávná záclona se zlatými ptáky v letu na modrém podkladu, staré stěny pokrytém látkami a tapetami z módy vyšlými, zlacený lustr s nedopálenými voskovicemi, malý domácí oltář s relikviáři, kadidlo, zbraně, sbírka broušených flakónů, míšeňský porcelán, koberce, přehozy pohovek, polštáře a květiny. Takový charakter pokoje podněcuje zjitřenou fantazii subjektu a díky ní se zpětně místnost proměňuje, rozšiřuje se v prostoru i čase, nabývá nové, nepoznané hloubky, obohacuje se o netušené tajemné místnosti – už zmíněná skříň je ukrytým vchodem do ohromného sálu, z nějž „*viděl vycházeti shromáždění lidí v nejnemožnějších úborech*“, vysedlá dlaždice chodby se mění v náhrobní kámen, který odhaluje velikou kryptu, „*kde mrtví povstávají a rozhlížejí se udiveně*“. Dům tak nabývá vzhledu chrámu a prohloubení prostoru ho připodobňuje hrobu. Navíc v něm jako v tajemném prostoru ožívají věci, nabývají nové tvářnosti a smyslu.

Interiér domu je tajemný svou deklarovanou odloučeností od okolního světa, která se kromě jiného projevuje i daným výběrem jeho zařízení, evokujícím atmosféru dávné minulosti. Dům, jehož tajemství nastává i mizí s jeho obyvatelem, se jeví jako místo chaotické, proměňující se, nepřehledné - „*Kde vlastně jest? V komnatě... Ví, v které komnatě?...*“ (Gotická duše, s. 53) Hrdinova dezorientace v prostoru vlastního domu pramení z jeho nervové choroby, která je předpokladem stylizace prostoru. Bloudění v prostoru vlastního domu jako by stigmatizovalo budoucí šílenství – bloudění ve vlastním domě, bloudění ve vlastní duši. Tajemství domu není romanticky fantastické, neznamena nebezpečí pro návštěvníky, ale pro majitele, jehož choroba a přecitlivělá fantazie je odhalena hned na počátku románu a manifestuje se právě ve vztahu k prostoru.

⁸⁵ Hodrová, D.: Tajemný dům. In: Místa s tajemstvím. KLP, Praha 1994.

Tajemný dům jako jeden z typických literárních toposů vykazuje jisté zneklidňující znaky už v rámci svého exteriéru, z vnějšího pohledu vypadá neobydleně, je podobný hrobce, co do architektonické podoby je směsicí všech slohů... Takové rysy má dům jedné z tet protagonisty Gotické duše. „*Bydlila v jednom z nejpodivnějších malostranských domů, neobydleném nikým jiným než jí již několik desetiletí ...*“ (Gotická duše, s. 67) Původně byl tetin dům plný nájemníků, ale tajemná postava, která v něm žije, touží příznačně po samotě. Dům se tak připodobnil klášteru, pustne pod spoustou prachu a pavučin: „*...přišel k domu a viděl jeho zpustlé průčelí a okna plná prachu, v nichž sem tam zívala roztlučená tabulka ...*“. Prázdnost dále podtrhují stopy minulého obydlí – „*Po lidech, kteří tu kdysi bydlili, nezbylo zde nic než světlejší místa na stěnách, kde visely kdysi obrazy, a několik hřebíků ve zdech.*“ Dům je uzavřený, izolovaný, oddělený od světa – přichozí se nedozvoní, protože „*spojení bylo přetrženo*“, ale k podivínství jeho obyvatel přispívá, že není uzamčený. Opět se tu přechází z pokoje do pokoje s tím, že celkový vzhled subjektu uniká – jedna jizba na hrdinu působí „*jako nějaký archiv*“, jiná jako „*starožitnické muzeum*“. Časový příznak minulosti a jejího konzervování doplňují navíc různé hodiny, u nichž se neopomene zdůraznit, že „*tikaly hlasem hodin dřívějších časů*“ a hrály melodii dávno zapomenutou.

Svou starou tetu nachází hrdina v neobývaném, opuštěném křídle paláce a jakoby ztracenou, neboť její pokoj je vzdálený a nepřístupný – v sousedícím pokoji není totiž možné kvůli přítmi rozeznat dveře skryté pod portiérou. Celou cestu vykonává jako pouť za mrtvým, jako návštěvu hrobky, aby se dozvěděl více o svém zešílevším předkovi, jehož portrét neobyčejně shodné podoby doma uchovává. Se starou pomatenou tetou, která je typickou obyvatelkou tajemného prostoru, tu žije také její hluchá služka – další nezbytná postava domu s tajemstvím (v literatuře tohoto typu to bývá také jinak postižená či zmrzačená nebo „černou“ minulostí poznamenaná osoba).

Postavy zasazené do tajemných prostorů rodinných sídel, a navíc třeba těžce nescoucí malou českou přítomnost jako důsledek tragédie pobělohorské, najdeme jako konstantní motiv i v jiných Karáskových dílech. Připomeňme např. romaneto Zastřený obraz. I v tomto romanetu vystupuje jako jedna z mála vedlejších postav hraběnka (nositelka tajemství rodu), která žije podivínsky na venkově ve starém rodinném sídle. Pro hlavního hrdinu, malíře, představuje zdroj informací o mrtvém Francouzi, se kterým naváže umělec kontakt na Malostranském hřbitově. Historie rodu je tu konfrontována s malou českou současností i minulostí. „*Tragičtější než vyhnaná šlechta*

francouzská je pobělohorská šlechta česká.“ Zatímco jinde umělci nezkoumají stále znovu svou osobnost, ale tvoří z nadbytku prožitého, malost české přítomnosti zahání hrdinu k fantomům nitra. Zde je možno jen umírat – „urozenou krev“ po Bílé hoře nahradila jen rasa plebejská a mezi ní musí malíř Jiljí žít, proto se cítí anachronický, nečasový, neživý.

Dům – jeden z typických literárních toposů – nevystupuje v Gotické duši jen jako kulisa, proto se popisem exteriérů jeho funkce v syžetu nevyčerpává. Popis má vzbudit zvědavost, podezření, zájem o dění uvnitř. Hrdinovu pozornost upoutává podivně vymřelý malostranský dům jeho tety, jeho vlastní dům však podobné výjimečné znaky nemá, ztajemňuje ho až jeho interiér a subjekt hrdiny. Dům tu symbolizuje odvrát od světa, je toposem vnitřku, oddělenosti, soukromí. S hrdinovou smrtí se propojenost jeho existence s prostorem domu ruší, dům je prodán.

Malostranský palác „Gotické duše“ je obrazem aristokratovy osobnosti, zakládá jeho identitu. Když opouští naposled Mrštíkův Jordán vinohradský byt, tak se odchod jeho anonymní existence domu nikterak nedotkne – „*Němý jako stěna, tichý jako stín vytratil se z nádherného toho domu, jako by ho nikdy ani nebylo a jako by tam nebyl nikdy ani patřil - - -*.“ (Santa Lucia, s. 333) Jordánův tragický osud není spojen s tajemným prostorem staroměstského domu se záhadným názvem, domovním znamením, s romantickým místem, ale s novou realitou rostoucího předměstí, s vinohradským uniformním činžákem. Není to Karáskův dědičnou chorobou stížený šlechtic, bytost bizarní a výjimečná, ale svým postavením nevyčnávající anonymní člověk davu.

K typické scenerii Karáskových tajemných domů patří kromě bizarního zevnějšku, příznaků chrámů a hrobek, tajemných postav, proměnlivého interiéru a rodového tajemství také obraz – portrét chorobného předka (jinde to může být obraz dvojníka nebo zrcadlo) a v neposlední řadě obraz města, se kterým se pojí pocity zmarněného češství.

8.3 **Románový chronotop podřízený dekadentní stylizaci**

Právě na prostoru jako složce kontextu vnějšího světa lze často dobře sledovat vliv dobové atmosféry a literárních směrů. Dekadentní stylizaci místa pak odpovídají v sobě uzavřené výlučné prostory (často to jsou stavby sakrální, svázané s minulostí, nějak exkluzivní) navozující pocity bezvýchodnosti a svědčící o křečovitě snaze bořit

dominanty, obklopovat se krásou, intimizovat prostor, distancovat se vůči vnějšímu a exaltovaně prožívat. Tyto vlastnosti mají, jak ukazujeme na próze Karáskově, právě prostory pražské.

Dekadentní pocity úpadku provází ovšem i úsilí o formální dokonalost a literární stylizovanost, která pracuje se skrytostí a, jak píše Vojtěch Jirát, je pomůckou distancce, zastírající nitro a odhmotňující věci. (Jirát, 1978) Styl literárního vyjadřování jako by vychází vstříc procesu oživení hmoty města a jeho materiálnímu zpřítomňování. Oživené personifikované město je důsledkem stejné hmotu zdůrazňující tendence, jakou představuje uplatnění materiálních příměrů ve stylizovaném vyjadřování. Řečeno slovy Tomáše Vlčka, dochází k ztotožňování literárního výrazu s procesy hmoty: „Tak slyšíme zpěvy a sledujeme nálady, které jsou ztotožňovány s proměnami a vlastnostmi konkrétních hmot, s roztavenými kovy, s plačícími dešti, s rostoucími i trouchnivějícími vegetacemi, vibrujícími nervy.“ (Vlček, 1986) U Karáskova můžeme nalézt příměr: „*Cítil nervy jako konce rozpálených drátů.*“ (Gotická duše, s. 33), ale také město dynamicky živé, zrcadlící neklid subjektu – Karáskovu vypjatou literarizaci a artistnost výrazu, kterou nalézáme i ve zdůraznění a stylizaci materiálních obrazů, hodnotil F. X. Šalda jako zdánlivý paradox stylistické roviny – „...znehucení a morosnosti samotářské bývají tradovány uměním slova tak vášnivým a nyvým, že se přeměňují ve stravu pro oheň krásy a síly a mnozí bezděky život, od něhož by se rády odvracely a jemuž by rády unikaly.“ (Šalda, 1909)

V Karáskově dekadentní próze je chronotop nadřazen syžetu a stává se jednotícím principem, k němuž je možné vztáhnout ostatní složky výstavby díla. Nicméně není to topos města v dominantním postavení vůči ostatním složkám morfologie díla jako u Mrštíka, ale v tomto postavení se objevují konkrétní sakrální prostory. Statičnost a monotónnost záměrně bezdějově koncipované prózy překonává Karásek účinnou evokací nejen jejich bizarního prostředí. Připomeňme si například zařazení malostranského domu hrdinovy tety do kompozice Gotické duše: dějová linie se tak opět pozvedá, je to prostor, který zakládá nové situace, akci, setkání a následuje po seznámení čtenáře s interiérem vlastního domu a kláštera. Sám Karásek k chudosti epické složky uvedl: „*Hrdina se obmezuje na jediné: že chodí po svém pokoji, neb se prochází ulicemi a přemítá.*“ (Gotická duše, s. 9) A my dodejme, že nejen prochází určitými prostory a typickými toposy, ale také o nich abstraktně uvažuje, stávají se symbolem jeho já, zniterňují se. Atributy gotických chrámů jsou součástí nejen jeho pokoje, ale také jeho osobnosti. „*Všechny barvy pohasiti, všech tváří zapomenouti,*

pokryti svůj život zapomenutím, jako čas pokrývá mechem starobná sousoší, ničeho neviděti mimo soumrak a věčně stejnou, šedou zeď, aby žádná vnější věc nerozptylovala rozjímání.“ (Gotická duše, s. 26)

Dílo je záměrně koncipováno jako bezdějové, o to větší důraz je kladen na ostatní složky jeho morfologie. Prostor ve spojení s postavou nabývá převahy nad dějovou složkou románu. Bizarně a expresivně líčený prostor prostřednictvím dekadentního subjektu nahrazuje složku dějovou, sám proto musí být líčen poutavě, efektně – tak, aby překvapoval i děsil. Karásek se pokouší vnést napětí do popisu tajemných prostor pražských chrámů.

Cesta prostorem města připomíná v Gotické duši ponejvíce bloudění v odcizeném prostoru, analogickému bezvýsledným snahám změnit sám sebe. A právě toto bloudění stejně jako překračování prostorů a jejich hranic podmiňuje rozvolněný syžet (ne-syžet) prózy, v němž se uplatňuje také motiv hranice. O překročení hranic se hrdina pokouší v několikerém smyslu: snaha hrdiny vystoupit sám ze sebe, vést nový život otevřenější vůči lidem i touha uzdravit se ho vedou k útěku před tajemnou mocí pražských chrámů, k opuštění prostoru Prahy. Motiv opakovaného vstupu – překročení prahu kostela – se mu pak stává osudným.

Prostor města u Karáska nenabývá takových vlastností subjektu, aby byl personifikován do symbolické podoby lidské postavy jako u Mrštíka. Zůstává prostředím, ale nikoliv pouhou netečnou kulisou děje (personifikován je tu chrám, se kterým vede hrdina dialog, tedy na rozdíl od Mrštíkovy města prostor dílčí). Praha u Karáska v Gotické duši nemá, narozdíl od Mrštíkovy představy, ženské rysy (jeho ženské postavy mívají velmi často podobu světice, působí nadpozemsky a nesou rysy prožitého utrpení), ale Praha je město tragické, město dekadentní, neboť jeho sláva už dávno minula a její oživení je už jen bolestnou vizí, která vyvstává v křeči apokalypsy, je to město „národně zprostitutované“. (Pihertová, 1923) Tragickou královnou je apostrofována Praha například v Románu Manfreda Macmillena. „*Vejděte na Bílou horu a cítíte, že jste nebyli nikde blíže smrti než zde. Zdáli vidíte umírající město, tragickou královnou, Prahu. Hyne vysílením, a agonie, jež ji po tři věky tíží, jest ranou, jež nemůže nikdy býti vyléčena.*“ (Román Manfreda Macmillena, s. 147 – 148)

Místo kolektivního vidění města s ustálenými atributy se tu na Prahu s tradičními optickými dominantami – Hradčany, Vyšehrad, Malá Strana – pohlíží jako na individuální zkušenost hrdiny a ta je příznačně tragická. Město se stává odrazem hrdinovy duše i rámcem jeho osudu, který se naplňuje věčnými cestami mezi pražskými chrá-

my. Vítězka Pihertová k tomu píše: „Osudná přitažlivost Prahy, nemohoucnost se jí vymknouti, nemožnost žítí jinde, jde dílem Karáskovým jako krvácející stopa. Těm, kteří se jí vzdalují nebo unikají jejím osudným vlivům, zjevuje se Praha žádoucí, nebo krutá a hypnoticky rozkazující.“ (Pihertová, 1923) Evokaci konkrétních pražských budov i městskému panoramatu je věnováno mnohem více pozornosti než postavám, vyjma ústředního hrdiny, a ději. Město a jeho stavby jsou v tomto smyslu povýšeny na úroveň literárního hrdiny, nabývají dominantní významnosti.

Výběr epizodních postav nicméně doplňuje obraz Karáskovy Prahy: ve starobylém centru historického města, v aristokratickém paláci na Malé Straně žije hrdinova pomatená teta, Hradčany jsou představeny jako místo sakrální také prostřednictvím jeptišek, ve starých rodinných domech vymírající šlechty žijí jejich podivínští sluhoové, městem a ve vlcích se pohybují záhadní a krásní cizinci. V roli románové postavy vystoupí jako „Neznámý“ i Kristus... Jde tu výhradně o postavy romanticky tajemné – o duševně nemocné, podivíny, záhadné muže, jeptišky, jejich protějškem je zmatený dav ulic.

8.4 Praha jako symbol češství i odcizení

Praha jako symbol tragických českých dějin ožívá v hlaholu zvonů, povstává společně s mrtvými pokoleními v extatické vizi. „*A cítil ted', jako by hovořili dalecí mrtví zvony. V tomto okamžiku mu se zdálo, že nezměrné množství neviditelných mrtvých oživuje a plní ulice města a vchází pod střechy domů.*“ (Gotická duše, s. 39) Již není alegorizovaným zosobněním celého národa, není jeho královnou, její apokalypsa se stává výrazem individuální výpovědi o povaze českých dějin. Apokalypsa Prahy jako symbolu země následuje po konstatování, že Čechy jsou zemí prokletou, mrtvou. Dekadent, vylučující se ze společnosti a štítivě se stranící kolektivity a jejího obrazu světa, ke kterému patřila i posvěcená Praha, nepřichází s přímou negací její personifikace jako Mrštík, jehož hrdina se ztrátou iluzí už nevidí v Praze krásnou milenku, ale děvku, nýbrž obnovuje pozici Prahy jako symbolu historického traumatu země. Neopěvuje ji a v deziluzi neproklíná, ale nechává ji opětně drtit palčivou historií. Zatímco Mrštíkova představa je postavena proti adoraci královny v rámci obrazu vytvořeného na počátku národního obrození, Karásek se vrací do hlubší minulosti, k Praze barokní, pobělohorské, a tedy k mýtu národní katastrofy.

Karásek nepoukazuje na slavnou periodu českých zemí v období vrcholného středověku – jeho gotická duše je zabarvena barokním prožitkem historie. V románu se doplňují dvě historické periody – gotika a baroko, obě vytvářející typický obraz Prahy. S ohledem na určité zjednodušení můžeme konstatovat, že odkazy na gotiku a mentalitu středověkého člověka se objevují ve spojení s postavou hlavního hrdiny, Praha barokní pak evokuje období porobení českého národa, které stále trvá. Gotika má čistě individuální dosah, je znakem výstřední velikosti jednotlivce, baroko pak poznamenalo celý národ až do současnosti, je zdrojem zmaru všeho – v barokním chrámu umírá i „gotická duše“.

Praha jako město úpadku, zániku a zmarněných nadějí je typickým obrazem města v deziluzivních románech (Mrštíkova evokace apokalypsy města) a tato reflexe Prahy je příznačná i pro romány vytvářené v duchu dekadentní poetiky. Stavební památky města, jeho tradiční symboly, se v západu slunce řítí, mizí v plamenech, země se otřásá, ale následně se zdi chrámů opět vztyčují. „*Krvavou záplavou se zardělo nebe. Veliká fantasmagorie zapálených kostelův a vybijených klášterů vstávala před zraky. Na rudém nebi se rýsoval gigantický černý kalich. Vyšehrad klesal. Zdi Hradčan se řítily. Malá Strana mizela v plamenech. Kartouzský klášter na Újezdě se halil do dýmu požáru. A celá země se chvěla jako zemětřesením.*“ (Gotická duše, s. 40) Apokalypsa má u Karáska historický rozměr, protože je metaforizovaným výrazem opětovných pohrom země. Pro Mrštíkova Jordána je ale jen odrazem deziluze osobní.

Při srovnání obou románů ztracených iluzí docházíme k vydělení dvou časově podmíněných stadií deziluze – u Mrštíka je zpočátku společenská Praha 80. let ještě místem iluzí vlasteneckých, Karásek ji s přelomem století vidí již jako město ztracených iluzí národních. I jinde připomíná ráz Mrštíkova vlastenectví nejvíce 80. léta s jejich iluzí o možnostech návratu druhého obrození. Mrštíkovo zakotvení v 80. letech dokládají i další jeho aktivity, např. *Bestia triumphans*. (Honzíková, 1971) V Santě Lucii je Praha střediskem českého života a soudobé národní společnosti, a tak mohla Jaroslava Janáčková⁸⁶ konstatovat, že Mrštíkův pražský román má zvláště výrazný společensko–politický rozměr, který stupňuje prokletí velkoměsta jako takového. Společensko–politický rozměr města je u dekadenta Karáska potlačen a nahrazen osobně prožívanou ideou zmarněného češství.

⁸⁶ Janáčková, J.: Prameny impresionistického románu a jeho skladba. In: Stoletou alejí. ČS, Praha 1985.

Explicitně si své osudové sepětí s prostředím hrdina románu uvědomuje, když svůj život prožívá mezi jednotlivými objekty symbolických budov, ve městě jako takovém, ale především v Čechách – „*Myslil často nyní na souvislost s prostředím. Hledal vysvětlení své nemohoucnosti ve svém češství. Je vůbec český jeho duševní svět?*“ (Gotická duše, s. 34) Motiv vykořenění a cizinectví se vztahuje ke kategorii prostoru vnímaného tentokrát v národním měřítku. Zároveň s touto vědomou distancí národní tu ale působí magická moc města s jeho osudovou přitažlivostí. Vzniká tu tedy jakési prostorové napětí jako důsledek neustálého střídání hrdinových nadějí a skepsí.

Hrdina se s daným prostorem nesžívá – buď se vůči němu cítí odcizen nebo je k němu proti své vůli přitahován. Praha sakrální ho přitahuje, ale nikdy s ní nemůže a nesmí splynout, pro dekadenta je vědomě a záměrně mrtvá, historická, člověku žijícímu „ted“ odcizená. Pěstovaný pocit duševního cizinectví dělá z Prahy past. Výlučnost a samota, kterou hrdina v Praze nachází se zmnožuje zvrstvením prostorů, které na sebe navazují a ze sebe vycházejí – „prostor duše“, chrámu, domu, města, země. Hrdina mluví o své duši jako prostoru, připodobňuje ji k chrámu, který se mu zdál cizí, jakmile do něj vstoupili lidé. Ze své komnaty vyhání i v halucinaci se zjevivšího Krista. Prahu jako město charakterizované samotou, sněním, cizinectvím mezi lidmi srovnává pak autor s Vídní např. v Románu Manfreda Macmillena: „*Byl-li smuten, chtěl-li být sám, říkal, že jde „do kláštera“, a odjížděl, neudávaje nikomu kam, do Prahy. Každý by užasl, kdyby byl viděl, jaký byl Manfred ve Vídni a jaký v Praze. Ve Vídni dandy, v Praze snílek. Ve Vídni střed společnosti, v Praze samotář, toulající se po chrámech.*“ (Román Manfreda Macmillena, s. 11)

Karáskova Praha je narozdíl od Mrštíkovy Prahy město několikanárodnostní. Je to město kulturní syntézy s vlastní identitou. Když hrdina Gotické duše uvažuje nad tím, jestli jeho duše není spíše německá či francouzská, vzápětí tuto úvahu dementuje jako pózu, avšak pražský národní patriotismus je tu bezesporu zpochybněn jako takový. Historie města není zformována s bájnou úctou v pohádce pro děti, dějiny města nejsou mýtem o Libuši. Místo toho se znovu nastoluje kletba Bílé hory jako palčivý symbol osudů země. „*Z klikatých, plesnivých uliček, z honosných chrámů, ze starých paláců dosud nevyprchal zármutek nad Finis Bohemiae, zahořklost kultury vytrvale přerušované brutálními zásahy zpupných sousedů.*“ (Ripellino, 1992) Připomíná se, že cizí živel vtrhl do města mnohokrát (zmiňují se vpády Prusů a Švédů) a „rdousil“ život země.

Angelo Maria Ripellino věnoval v rámci své knižní eseje poměrně velký prostor Karáskově pojetí Prahy jako městu několikanárodnostnímu. Autor knihy *Magická Praha* pojímá stověžaté město jako město tří národů – českého, německého a židovského, které se společně podílejí na „pražském“ přínosu evropské kultuře, a zároveň podává podobný obraz Prahy dějinné jako ten, který nalézáme u autora *Gotické duše*: „Cizince vždycky v Praze zarážela zchátralost tohoto města bez radosti, věčně zaka-boněného, beznadějná a bezbranná trpnost, z které se srdce svírá, vdovská velebnost sesazené královny a zároveň zimničnatá bledost, rezignovaná zasmušilost chodců v seškrcených uličkách, smetišti dávné slávy.“ (Ripellino, 1992)

K městu několikanárodnostnímu patří také obraz židovské Prahy (viz kap. 8.1).

8.5 Obrazy Prahy

Na Prahu, její tradiční panorama, město s pamětí, pohlíží hrdina *Gotické duše* shora a z centra, a to nejprve z výšin Petřína, poté ze svého okna (tedy podobný motiv jako u Mrštíka). Pohled „shůry“ obsahuje vždy jakési „prohlédnutí“, jímž se hrdina odlišuje od bezprostředního pohledu obyvatel „nížiny.“⁸⁷ – je to motiv romantický, v literatuře přelomu století často sloužící jako prostorově vyjádřená distance hrdiny vůči společnosti. Podstatným, několikrát zdůrazněným doplňkem a zároveň symbolem zastřenosti, skrytosti a snění je záclona, která okno pokoje zakrývá. Z prvotního dojmu, kdy se mu Praha zdá jen jako **neurčitý lomozíci prostor**, se díky zvukové kulise „*hovořících zvonů*“ stává městem minulosti a apokalyptické vize. Ze svého okna vidí ústřední postava románu veliké prostranství města jako **zkamenělé moře střech**, jeho mrtvé vzkypělé vlny, roztráštěný prostor jako zděšenou tlačenicí zmateného davu a pojímá ho úzkost z moderního života, „*ze života štvaneého uprostřed tlačenicí davů.*“ (*Gotická duše*, s. 55) I z okna tedy vidí hrdina město jako labyrint, který charakterizuje nedostatek spojitosti, pořádku, fakta jsou představena z různých zorných úhlů, průběh líčení nemá lineární charakter – „*Hned se ukazovaly jako hřebeny vln souběžné pevné čáry v zdánlivém zmatku, rozběhlém do všech směrův obzoru; hned zase místo stlačených střech, že zrak ztrácel linie v roztráštěnosti celku.*“ (*Gotická duše*, s. 55)

⁸⁷ Svatoň, V.: *Marné popírání místa*. In: *Kultura a místo* (ed. Svatoň, V. - Housková, A.). FFUK, Praha 2001.

V obou výše uvedených případech evokace města se jeho obraz mění ve vztahu k času. Nejprve přechází z přítomnosti do minulosti (neurčitý lomožící prostor se mění na město minulosti), posléze se ze zkamenělého moře stává zděšená tlačenice davů. Prostor města se tu komplikuje a stává se polyvalentním nejen ve vztahu k dílčím prostorům, ale také ve spojitosti s časem. Základním atributem Prahy je však podobně jako u Mrštíka její nežítí, současná Praha je mrtvá, její kamenné panorama připomíná „*mrtvé vlny, moře vzkypělé, prudce se vzepjavší a jako rázem umrtvené.*“ (Gotická duše, s. 55) Život se přesunuje do chrámů, míst světu uzavřených, a nabývá zde vášnivé intenzity, která kontrastuje s dekadentními stavy zmaru, únavy, znechucení, pocit'ovaných v pražských ulicích.

Zatímco Mrštíkův Jordán stráví u okna celé hodiny, aby obdivoval neustále se během dne proměňující pražské panorama, líčené prostřednictvím bezprostředních dojmů, a dává tak mimovolně najevo, že přítomnost je tím moderním časem, v němž podstatou své bytosti žije (budoucnost je mu uzavřená už od první kapitoly románu a na školní minulost nevzpomíná rád), aristokrat Gotické duše nesní nad obrazem pražských krás, každé rozpoložení, přitakávající kladům života, je vyloučeno, hrdina žije pro mrtvé, pro minulé, aby nakonec dospěl k pocitu lhostejnosti vůči kategorii času, aby žil „mimo život“, v bezčasu – „*Není třeba ani mysliti na minulé, jako nedbá přítomného a nedívá se v budoucí....*“ (Gotická duše, s. 73 – 4)

Radikální dekadentní postoj mění vábivý přelud města v esenci hrůznosti života, z pohledu na současné město jímá Gotickou duši úzkost, poetické spojuje s krajními, výlučnými podobami životních prožitků a postojů. Dekadenti pocit'ují odpor jak k všednosti a banalitě běžného života, tak k vnějšímu hmotnému světu jako takovému. Líčení jednotlivých toposů – jejich barvy, vůně, zvuky, stále připomínané, patří do předem vytvořeného inventáře dekadentních motivů, strnulost, která nereaguje na přítomný okamžik je tak posílena i v rovině motivické – „*A nejzáze v komnatě **usnulé, splynulé barvy, nejasná odbarvenost všeho v jeden odstín.***“ (Gotická duše, s. 24), „*vyvětralé pižmo se hromadilo nad sbírkou broušených flakónův*“ (tamtéž, s. 24), „*Tak se modlil před oltářem **odumřelého zlata svéc a výdechu chorobných květinných plátkův, aromatizujících vzduch jakoby něčím morovým a hospitálním.***“ (tamtéž, s. 29), „*A jemu odpovídaly zvony ze Strahova a z Lorety, ty srovnanou melodii zvukovou, ony náladou **dalekého, potlumeného zvuku kovového, v šero a soumrak ztopenou.***“ (tamtéž, s. 40) Karel Sezima k tomu píše o Karáskově cviku sebeanalýzy, o *logické stavbě dojmů, o logické práci rozumové, kdy zdůvodňování, popi-*

sy, evokace vytvářejí spíše dojem antikvářského sběratelství a chladu.⁸⁸ K tomuto dojmu podle našeho názoru více než rozumový kalkul přispívá naopak vypjatá literarizace až artistnost, úzkostná touha po estetické vytríbenosti, která cizeluje básnické obrazy do přesně vybroušených tvarů, přechází až do krajních podob, ze kterých se jakoby vytrácí bezprostřední citový zážitek, který je přepracován ve snaze o absolutně dokonalý tvar v chladné atributy a obrazy věcí. Karásek se tak pokouší naplnit svou vizi – sen o říši krásy.

8.6 Polyvalentní chrám očima dekadence – gotická, středověká inspirace

Vedle tajemného domu a pokoje patří k dalším typickým toposům stověžatého města kostely a chrámy, místa sakrální. V literárních příbězích situovaných do Prahy se setkáváme často s chrámovými scénami – chrámy jsou místa náhodných setkání, místa střetnutí s bizarními lidmi, zařazují se mezi místa tajemná a nebezpečná, nejen Karáskův hrdina tu zešílí (připomeňme Arbesovo romaneto Poslední dnové lidstva – chorobnou psychózu hrůzy z posledních věcí člověka vyvolá sugestivní kázání kněze v malostranském Kajetánském kostele u dámy, která je pronásledována výčitkami svědomí z manželské nevěry). V Gotické duši je chrám jakýmsi středem mentálního obrazu města ústřední postavy. V jiných Karáskových dílech bychom se setkali ještě se syžetotvornou úlohou hřbitova. Chrám i hřbitov jsou prostory víry, modlitby, meditace, usebrání, uvědomění si vlastní omezenosti a sil, které člověka přesahují. Pro středověkého člověka, uzavřeného v pozemském světě slzavého údolí, se měly stát i prostřednictvím estetického působení na lidské smysly jakousi branou do světa nadzemského, příslibem ráje.

„Gotická duše“ člověka moderní senzitivnosti však Boha nenalézá, zoufale se snaží, ale chrám je pro ni prázdný. Nemožnost pocítění božské přítomnosti naplňuje chrám extatickými křečovitými vizemi, činí z něj místo tajemné až démonické – chrámy, přeměněné dobou osvícenskou na kasárny, špitály, úřady, soukromé domy, skladiště mají schopnost se vrátit do své původní podoby. Děsí, studí, jsou prázdné jako hroby, mrtvé, bezútěšné. Chrám nabývá pro hrdinu mnoho, disparátních podob - oscilují mezi toposy značícími nežítí (hrob, hřbitov), potlačování života (v závěru

⁸⁸ Sezima, K.: Psychická dobrodružství. In: Podobizny a reliéfy. Nakl. J. R. Vilímek, Praha 1927.

románu se v šílené halucinaci stěny chrámu boří, život se dere ven) a intenzivní prožívání života: „Světla pohasnou, návštěvníci odejdou. A zase se všude rozprostře hrozné ticho hrobu, v němž se zdá, že je slyšeti kroky samé Věčnosti.“ (Gotická duše, s. 28); „A v tom zpěvu jako by byla fanfára všeho potlačeného života, potlačeného pohlaví. A zpěv ten jako by bil o stěny chrámu a bořil je, zdvíhal střechu a vyrážel okna a dveře. A vždy jásavěji a divočeji zněl.“ (tamtéž, s. 75)

V chrámu vidí dekadent také nevkusný prostor, rodinnou galerii: „Jel ještě jednou do Filipisdorfu. Ale bylo již po kouzlu první návštěvy. Chrám byl docela nevkusná, moderní stavba. Mariina kaple byla zohyzděna barvotisky, věnovanými sem těmi, jež Maria uzdravila ...“ (tamtéž, s. 72); „Vypadalo to zde nyní spíše jako v rodinné galerii než v chrámě. Svěťice měly vzezření hrdých šlechticů, své pudrované tváře vzpřímeny nad tuhé španělské límce, v rámci vlasů, sčesaných uměle a propletených koketně perlami. Jejich ctnost, tak příliš podezřele studená, jako by vyzývala, by byla pokoušena.“ (tamtéž, s. 51) Touha obklopit se esteticky krásným prostředím, kdy otázka stylu určuje prožívání života, vede ke splývání interiéru chrámu a komnaty. Tradiční hodnoty obou prostorů se zaměňují – v chrámu nachází hrdina rodinnou galerii, ve svém domě se setkává s Kristem jako Cizincem, což má za následek blasfémii sakrálních prostorů Prahy. S Prahou démonickou se podle Mileny Honzické setkáváme i v Santě Lucii. Démonické tu má ale příznak odlišný – je to Praha vábící, svářící, neznámou silou ženoucí kupředu, démonické je tu spjato s ženským principem. (Honzíková, 1971)

V Karáskově hrdinovi se navíc střetává tradice dvojího náboženství, českého protestantství s katolicismem a jeho okázalostí svatých. Protestantství spojuje s „odysseou české duše“, která skončila katastrofou, (tou je myšlena situace po bělohorské porážce) – „Nad biblí schýlena v osamělé chatě, seděla (česká duše – pozn.) u plachého kahance a pokorně čekala na pokyn pravdy, na její zjevení.“ (Gotická duše, s. 35) Idylický topos osamělé chaty tu stojí v protikladu k honosnosti chrámů. Chrám nabývá nových významů – ve vztahu k existenci osobní (lidský zrod i zánik), ale také k existenci národní – chrám je symbolem historie. Je to místo s dlouhým trváním, středové a posvátné. Je to místo přítomné minulosti.

Otázka víry a vztah k Bohu je pro hrdinu životně důležitý, v tom jakoby naplňoval představy o mentalitě středověkého člověka a postihoval jeho gotickou duši. Román však nenese název středověká, ale gotická duše, což lze interpretovat jako vědomý příklon ke slohu a stylu, který už esteticky modeluje danou dějinnou periodu a

je spojen především s církevní architekturou. Název gotická duše tedy odkazuje na velkou míru stylizovanosti a efekty tajemnosti, nikoliv na věrnou podobu světa středověkého člověka. S romantickými motivy jako je touha po útěku na vysoké hory nebo „poezie bludných cest“ se tu setkáváme vedle detailů čistě materialistických, k hmotě odkazujících. F. X. Šalda vidí v Karáskovi „zakukleného romantika“. (Šalda, 1909) V Gotické duši je explicitně pojmenováno, co dekadentní hrdina považuje za romantické: „*Zamlouvá mu se poezie bludných sekt, lidí společně se scházejících o půlnoci v hlubinách lesů, kde mají ve skrýších a jamách zakopány knihy, jež čtou s pláčem a vzdycháním za svitu pochodní. Omamuje ho to a opíjí všechno neurčitou romantikou.*“ (Gotická duše, s. 43) Romantické rysy nacházíme i v důraze na výraz a snaze vyhledávat fantastické v realitě.

Marie Kubínová v Poetice míst⁸⁹ vykládá atribut „gotický“ také v návaznosti na architektonické projevy gotiky: jako touhu směřovat vzhůru, odpoutat se od zemské tíže, ale připomínka filigránsky jemného krajkoví gotických staveb poukazuje na subtilní křehkost duše. Karásek v románě píše: „*Vytvořil si gotickou duši. Chtěl se ocitnouti na několik hodin ve středověku. Chtěl sdíleti jeho pojem života. Ale to byl klam. Středověk byl mrtev. Lidé, kteří v něm žili, žili životem, jehož nelze již sdíleti.*“ (Gotická duše, s. 16) Příznačné je, že u Karáska je onen rozměr vertikality chrámu nahrazen přirovnáním k hrobce, do které sestoupil. Chrám tak nepovznáší duši k transcenci, ale připomíná jí uzavřenost v pozemském světě. Gotika a středověk nesou v románu atributy ponurý, strnulý, zašlý, zchmuřený, samotářský, posupný, neúprosný atd., navíc rysy až groteskně pitvorné, pokřivené ironickým výsměchem (sochy se jeví jako šklebivé, strašidelné mátohy, v chrámu prožívá hrdina rozkoš hrůzy a úděsu), jsou výrazem dekadentní stylizace, ale také se tu setkáme s tím, co dekadentní duše od gotiky žádá – krásu, životní harmonii, spásu a živou, extaticky rozpálenou víru.

8.7 Oživený středověk a dekadentní stylizace

K mentalitě středověkého člověka patřila podle klasika mediavelistiky Jacquese Le Goffa⁹⁰ potřeba opřít svůj nejistý materiální život o minulost a autority Písma a

⁸⁹ Kubínová, M.: Prostory víry a transcendence. In: Poetika míst. H&H, Jinočany 1997.

⁹⁰ např. Le Goff, J.: Kultura středověké Evropy. Odeon, Praha 1991.

církevních Otců. Středověk se vztahoval hlavně k minulosti, veškeré zavádění novot bylo vnímáno jako hřích, potlačen byl jakýkoliv pokrok technický i intelektuální, panovala vůle zrušit čas a změnu, s prožitkem bezčasí a izolovaností od světa si spojuje hrdina Gotické duše prostředí kláštera. K hrdinově oživování středověkého světa přináleží rezignace na přítomnost i na všeobecné ideje pokroku, estetikou středověku se obklopuje, ale jeho věrouka je pro něj mrtvá - studuje středověkou teologii, ale místo ducha nalézá jen hru se slovy: „*Ale jak vyprahlá byla poušť teologické vědy, její teovitost, všechn formalismus! Páchlo vše ne ovzduším chrámu, ale duševních kasáren.*“ (Gotická duše, s. 22; ukázka je navíc dokladem symbolického významu sakrální stavby, zástupné úlohy místa, tentokrát za oblast teologie). Odklon od církevních pravidel věrouky a daného pojetí křesťana, které člověka zbavilo dogmatem vůle pak tuto myšlenku rozvádí a přivádí k faktografii Karáskova vlastního života, neboť tento dekadent se zapsal na bohosloveckou fakultu, ale po dvou letech z ní odešel.

Středověk „Gotické duše“ je vyprázdněný, tradiční náboženské symboly se mění v pouhé zástupné alegorie tělesnosti a duchovní transcendence je nahrazena materiální názorností. Tím, jak poznává a pro sebe interpretuje svět středověku, zpochybňuje i základy evropské kultury jako takové, což je jeden z obecných rysů dobové atmosféry a odpovídá náladám dekadentního úpadku. Hrdinovy náboženské extatické vize, bažení po krásném a cenném, protože co je krásné pro středověkého člověka, je také dobré, a to je atributem svatosti, stejně jako světlo – postavy svatých jsou osvětleny jako by světlo z nich vycházelo „*Jako obrovské castrum doloris vzplanul hlavní oltář.*“, můžeme číst nejen ve spojitosti se středověkem, ale také jej interpretující dekadencí. Také duch materialismu, který se nedokáže osvobodit od myšlenky na tělo – kult krásy a neporušenosti mrtvol svatých, myšlení v extrémech, které zná jen nářek nad pomíjivostí nebo jásot nad duší zachráněnou pro věčný ráj, všechno ostatní, co zůstává mezi tím, je nevysloveno, u Karáska nalezneme.

Ačkoliv člověka moderní doby zajímá jen výsek epochy středověku a užívá si svobody ho volně interpretovat, lze u Karáska mluvit o faktografické znalosti reálií středověku. Na gotiku navázalo baroko, které se v prostředí původně gotických chrámů dobře etablovalo. Nově příšlé mnišské řády oživily formy, obyčeje a zvyky gotického věku, a tak v Praze a jejích barokních chrámech žije gotika. Karásek znal nejen středověkou teologickou literaturu, ale jeho sbírka uměleckých předmětů obsa-

hovala i výtvarná díla barokních umělců⁹¹. Potom se také hrdinovi Gotické duše zdá, že je spíše v rodinné galerii než v chrámu a světský charakter dostává i samo vpodobnění svatých – „Šebestián, tak sličný v kypící nahotě, měl vzezření také příliš světské, a údy, probodané šípy, jako by ani netrpěly nebeskou bolestí. A Magdalena měla jakoby vůni docela pozemské vášně.“ (Gotická duše, s. 51) Karásek jakoby stále tak ukazoval, že chrám české barokní gotiky neznamená jen vznešenou, důstojnou vážnost, hluboký mír, jednoduchou veselost a niternost, povznesení, dojetí, tichou moudrost, kterou čteme z oltářního umění a náhrobků, ale že znamená také výstřednost, marnotratnost, přebujelost, vedle extrémů mystična také hrubou pozemskost.

8.8 Praha dekadencí aktualizovaného baroka

Karásek nově objevuje také barokní Prahu, a to nejen tím, že děj svých románů s oblibou situuje do pražských barokních chrámů – do hradčanské Lorety, kláštera karmelitek s kostelem sv. Benedikta také na Hradčanech, malostranského kostela Panny Marie Vítězné nebo poutního komplexu na Bílé Hoře. Chrámy jeho hrdiny však nepřitahují svou architektonickou krásou, ale tušeným tajemstvím, které vychází z pověstí a legend kolem nich vytvořených (legendami a pověstmi jsou opředena snad všechna místa staré Prahy). Arne Novák mluví o Karáskově „románovém baroku“⁹², to spočívá nejen v práci s barokními motivy, ale také v celkovém vztahu k realitě, v hrdinově nápadně najevo dávané zbožnosti, v živelně výrazovém stylu. Barokní je celá atmosféra hrdinou aktualizovaného města s pamětí – barokního původu jsou apokalyptické vize zkázy města, barokní je alegorie Prahy jako města zmaru, Prahy mrtvé.

V Gotické duši je dominantním sakrálním prostorem klášter bosých karmelitek na Hradčanech, na jiném místě románu je nazván klášterem barnabitek, což souvisí s historií kláštera⁹³, který je i ústředním dějištěm Legendy o ctihodné Marii Elektě

⁹¹ viz Sen o říši krásy – Sběrka Jiřího Karáska ze Lvovic. Obecní dům a nakl. Tigris spol. s r.o., Praha 2001.

⁹² Novák, A.: Praha a slovesná kultura. In: Kniha o Praze. (Pražský almanach III, red. A. Rektorys), Melantrich, Praha 1932.

⁹³ o té např. Vlček, P. - Sommer, P. - Foltýn, D.: Encyklopedie českých klášterů. Libri, Praha 1997. nebo Hrubeš, J. - Hrubešová, E.: Pražské domy vyprávějí ... VII. Academia, Praha 2001.

z Ježíše. Distinkce mezi těmito dvěma pojmenováními téhož kláštera není u Karáska významotvorná. V Gotické duši aktualizuje Karásek světsky, se smyslem pro tajemnou romantiku téma přísného ženského řeholního řádu, do kterého vstupovaly především šlechtičny, do té doby uvyklé přepychu. Jejich faktická oddělenost od světa, v tomto prostředí institucionalizovaná, je nově pojata ve srovnání s nezvládnutou svobodou hrdiny a jeho nikoliv prostorovou, ale psychickou distancí od světa. Jeptišky musely ode dne vstupu do kláštera přerušit navždy veškerý styk se svým příbuzenstvem. Řádová sestra mohla občas hovořit pouze se svou matkou, oddělena od ní mříží. Skutečné legendy opřádají pak tento klášter v souvislosti s matkou představenou řádu bosých karmelitek – Marií Elektou, která se stala ústřední postavou Karáskovy „legendy“.

Hrdinovo bloudění Prahou a jejími ulicemi vždy vrcholí návštěvou nějakého chrámu (v Gotické duši jsou pojmenovány klášter karmelitek, Loreta a kostel v saském Filippsdorfu), jehož tvářnost se mění v souladu s hrdinovým dynamickým střídání nálad a vývojem jeho duševní krize. Pocity silné citové zjitřenosti – chrám podobný žaláři či hřbitovu s hroby znemožňující rozjímání a modlitbu, světci děsíci v rozlámaných pózách svým utrpením apod. – střídá pohled chladného odstupu. Například ten, kde chrám musí na hrdinu působit esteticky čistě, jinak při letmých popisech zaznívají kritické soudy tohoto druhu: „*Chrám byl docela nevkusná, moderní stavba. Mariina kaple byla zohyžděna barvotisky (...)* A kolem chrámu jarmark, křiklavá pouťová směsice krámků - -“ (Gotická duše, s. 72), na jiném místě: „*A oltář – jak je vlastně nechutně vyšňořen. S jak barským nevkusem! Nově přemalovaný obraz zrovna křičí barvami...*“ (tamtéž, s. 65 – 66) Když se hrdina Gotické duše zadívá do tváří světic, které měly vzezření hrdých šlechtičen, přirovnává interiér chrámu k rodinné galerii. Na klášteře karmelitánek ho přitahuje osud řádových sester, které si představuje s expresivní nadsázkou, barokně, jako hysterické ženy skrčené za mříží, jež odděluje jejich klauzuru od vnějšího světa a života. Prostor kláštera propojený s kostelem neprůhlednými mřížemi před klauzурou a zakrytý záclonou činí jeho obyvatelky neviditelné, a proto tajemné. Jako by podlehly moci tohoto místa, jehož tajemnost spoluvytvářejí.

Na místě původního farního domu vystavěl mužský řád barnabitů v 17. stol. klášter. Ten byl po josefinských reformách zrušen. Až Leopold II. daroval klášter i kostel bosým karmelitkám, přestěhovaly se sem r. 1792. Lidem obecným byly členky tohoto řádu nazývány zcela nesprávně barnabítkami, snad pod dojmem vzpomínky na mužský řád, který tady byl předtím usazen.

Protagonistovi se nedaří najít harmonický svět spontánní víry a zbožnosti ani na místech, kde doufá v jeho existenci – tedy po neúspěších z městských pražských chrámů odjíždí na venkov, ke kaplím poutnických míst, ale ani překročení hranic Prahy směrem k idylickým prostorám, nevyřeší jeho duchovní prázdno. Víra nemá u Karáska nic společného s tichou kontemplací, nelze mluvit o bezprostřednosti samozřejmé víry. Víra musí být projevna v poloze mystické extáze, která odkazuje na dekadentní vyžití náboženského kultu. Dekadence tedy stupňuje do absolutní, až překombinovaně umělé intenzity expresivně dynamický charakter baroka s jeho rozvlátnými cípy šatů, těly v pohybu, divokými gesty atp. – „*Oltáře se tyčily jak neformné pohřební katafalky. A podoby světců po jich stranách, v rozlamaných pózách vztyčených rukou a vykročených nohou a s hranatými vlnami kamenných oděvů, činily dojem osob zachvácených náhlým zoufalstvím...*“ (Gotická duše, s. 30)

Narozdíl od středověkého člověka, který se v prostoru chrámu setkává se spoluvěřícími mezi ovečkami církve, je zde Karáskův hrdina sám v téměř prázdném prostoru, který prožívá jako místo tajemné a děsivé. Prázdny chrám se stává symbolem duše nevěřící, kterou opustil Bůh. Když se v závěru románu stavba v halucinační představě rítí, je tím předznamenám také konec hrdiny. Dochází tak po apokalyptické vizi destrukce města k popření další městské dominanty, konkrétního městského prostoru. Ztroskotává hrdinova představa dojít hrdě vlastní cestou k Bohu mystickou extází. Chrám je místem veřejně přístupným, ale mimo konání bohoslužeb je jen řídky navštěvovaný. Tato skrytost života uvnitř, zrakům běžného člověka nepřístupná, podněcuje románovou fantazii a stává se literárním motivem par excellence. Karásek v tomto navazuje i na domácí literární vzory, především na autora romanet Jakuba Arbese.

8.9 **Jakub Arbes jako vzor – tvůrce tajemné atmosféry Prahy**

O Arbesovi můžeme do značné míry mluvit jako o literárním vzoru Karáskově, jeho dílu se věnoval i teoreticky a kriticky. Uspořádal a vydal z připravovaných Spisů J. Arbese 1. svazek roku 1934, také knihu Romaneta r. 1941, kterou však podrobil vlastním úpravám. Oba rození Smíchované se znali i osobně ze sešlostí skupiny uměleckých radikálů Mahabharata, které se konaly v pivovare U sv. Tomáše na Malé Straně. Karásek si Arbese vážil jako nezávislé a hrdé osobnosti, nazývá ho „*věčným*

refraktérem českého prostředí“ (Vzpomínky, s. 53) Arbesovo dílo považoval pro generaci 90. let, vedle Zeyera a Nerudy, za iniciátorské. Ve svých Vzpomínkách píše: „*Arbes je první, kdo psal v románě rozsáhlé analýzy duševních stavů ... Arbes každé hnutí fantazie analyzuje a má pro něj větší cenu psychický proces než bizarní historie.*“ (tamtéž, s. 103) A Karel Krejčí, autor monografie o Arbesovi⁹⁴, k tomu připojuje konstatování, že nová generace si ve zjevu Karáska nevybrala z Arbesa složku racionální a realistickou, které si nakonec ve svém díle tolik cenil, ale právě fantastické a iracionální momenty (dodejme, že ty často souvisí s rolí prostoru – prostředí v jeho díle).

„*Arbes jest český, nebo správněji řekněme pražský, a jest tak pražský, že bychom stěží mohli přemístiti na příklad Ukřižovanou do kteréhokoliv jiného města*“ (Vzpomínky, s. 103) Arbesova romaneta jsou povětšinou lokalizována v pražském prostředí, můžeme o nich mluvit jako o pražském literárním žánru. O přímé navázání na ně se pokusil i Karásek svým Zastřeným obrazem (vydal r. 1923 O. Štorch–Marien v Aventinu jako 8. svazek Karáskových Spisů s podtitulem román). Karásek historii jeho vzniku motivuje původním slibem Arbesa, že napíše pro Moderní revue romaneto, které se bude odehrávat ve smíchovském kostelíku svatého Filipa a Jakuba. Z plánu sešlo, romaneto napsal Karásek až po letech jako „*vděčný žák velikého a málo podnes uznaného romanopisce J. Arbesa.*“ (Vzpomínky, s. 102) Fantaskní až dobrodružný děj je u Arbesa rozvíjen často prostřednictvím kulis tajemných paláců, chrámů, klášterů a hřbitovů celé staré Prahy. Karásek k tomu v Tvůrcích a epigonech píše: „*Od skutečnosti vychází Arbes vždy. A snad se nemýlím, soudím-li, že každá jeho práce má východisko ze studia prostředí ... a poslední stadium jistě jest děj, jenž jest určován prostředím, problémem a psychologickým studiem.*“⁹⁵

Potlačení dějovosti prózy je jedním z rysů literatury konce století, upozornili jsme na tento rys u Mrštíka i Karáska, ale prostor a prostředí u Arbesa má naopak motivovat syžetový příběh, zakládat dějové epizody. Jedno z pozdějších Arbesových vrcholných romanet Poslední dnové lidstva z roku 1895 je toho dokladem. I zde mají ústřední syžetotvorné postavení topos chrámu a tajemného paláce, které kryjí tajemství osudu, dávný tragický příběh, nebo zakládají dějově závažná setkání, ale podstatná a odlišná ve vztahu k prostoru je kategorie vypravěče. Ten totiž nesplývá v personálním vyprávění s hrdinou, ale udržuje si kritický odstup racionálního nad-

⁹⁴ Krejčí, K.: *Jakub Arbes – Život a dílo*. Moravská Ostrava – Praha 1946.

⁹⁵ Karásek ze Lvovic, J.: *Tvůrcové a epigoni*. Aventinum, Praha 1927. s. 64 – 65.

hledu i nad prostorem, vše na první pohled v pražském prostředí tajemně racionálně vysvětluje. Vypravěč tu stojí v roli pozorovatele, svědka, komentátora – tedy toho, kdo je zárukou pravdy a bezpečně vede čtenáře za jejím odhalením, i když navenek skutečnost znejišťuje, staví se jako dohadující se a jen zčásti zasvěcený vypravěč⁹⁶. A právě díky tomuto ne-vševědoucímu vypravěči, vypravěči-postavě, může „ožít“ město s tajemstvím, tedy Praha, která se ještě nestává subjektem, ale „bývá spíše kulisou tajuplného děje, nicméně kulisou s atmosférou, vnímanou subjektem vypravěče.“⁹⁷

V romanetu *Poslední dnové lidstva* se setkáváme s celou řadou tajemných pražských prostorů i s obrazy Prahy poplatné dobové atmosféře konce století. Malostranský Kajetánský chrám s bizarní postavou kněze, v němž je vypravěč svědkem chorbého výstupu psychózou trpící ženy, stejně jako palác podivánského hraběte Buquoye, kde vypravěč zabloudí jako v labyrintu, spoluvytvářejí atmosféru města, na jejímž pozadí se jednotlivé záhady postupně vrší a rozplétají. Stejně jako je řešení záhad pouze působivým výrazovým prostředkem, nikoliv účelem romaneta⁹⁸, tak také líčení pražských prostorů napomáhá dramatizaci děje, je do výstavby příběhu organicky začleněno, není účelem samo o sobě. Dobově příznačná představa konce světa nad Prahou je líčena jako halucinace duševně nemocné ženy – ve snu se vznáší nad Prahou a pozoruje zemi: „*A jako na povel mění se celé panoráma v obrovský hřbitov – smutný a truchlivý jako v pozdní době podzimní...*“, „*V příšerně dunivý hukot zaléhá bolestné úpění měnící se znenáhla v ohlušující rachot, jako když náhlým zemětřesením tisíce budov se řítí v trosky.*“, „*Na všech stranách pukají hroby a v nepřehledných davech vystupují z nich mrtví...*“⁹⁹ – i na tomto obrazu Prahy je zřetelný přímý vliv Arbese na autora Gotické duše. Ukázkou interpretujeme vzhledem k roku vydání romaneta 1895 v souvislosti s asanačními demolicemi staré zástavby Prahy a s tím souvisejícími pocity ohrožení města.

Asanace ovlivnily i faktické osudy románu. *Poslední dnové lidstva* začaly vycházet ve Vilímkově nakladatelství v sešitovém vydání a byly ilustrovány Věnceslavem Černým. Na obálce se v příznačné dobové metafoře obrazu konce světa řítí domy, neporušen zůstává jen Kajetánský chrám na Malé Straně. Obálka byla, jak píše Karel

⁹⁶ Hodrová, D.: *Tajemný dům*. In: *Místa s tajemstvím*. KLP, Praha 1994.

⁹⁷ Hodrová, D.: *Město*. In: *Místa s tajemstvím*. KLP, Praha 1994.

⁹⁸ Polák, K.: *Co je romaneto*. *Listy filologické* 1948, s. 236 – 244.

⁹⁹ Arbes, J.: *Poslední dnové lidstva*. Vyšehrad, Praha 1985, s. 124.

Krejčí¹⁰⁰, zkonfiskována, neboť mezi domy byl také Thunovský palác (hrabě František Thun – místodržitel, reprezentant vídeňské vlády v Praze).

8.10 Čas

Charakteristiku Mrštíkovy Santy Lucie z hlediska času jsme začali zamyšlením nad situací konce 80. let z pera F. X. Šaldy. K devadesátým létům, v nichž vznikala Gotická duše, se s příznačnou dikcí vyjadřuje její autor takto: „...*my, generace let devadesátých, jsme generace revoluce a neznáme nic z toho, co se zve ‚úctou k tradici‘, k ‚morálce‘, vůbec ke všem ‚zastaralým pojmům‘. Nám že jde pouze o to, aby každý mohl volně vyjadřovati jen sebe a uplatňovati to, co uzná za prospěšné.*“ (Vzpomínky, s. 93) Subjektivně, netradičně, individualisticky se staví autor také ke kategorii času v románu. Základní temporalitou je pro něj bytí mimo čas – sen, chiméra – k objektivnímu času se staví lhostejně. Výstavba románu je však podřízena lineárnímu běhu času, přirozené následnosti rozrušené digresemi – vzpomínkami a reflexemi, jež odpovídají deníkovým záznamům. Prostředky podporující státnost textu – omezení dějové linie, důraz na líčení hrdinových psychických stavů, výběr prostorů (chrám, malostranský palác) – pomáhají autorovi navodit prožitek bezčasí, pramenící také z proklamovaného duševního cizinectví hrdiny. Monotónnost takové stavby díla přerušuje Karásek členěním na drobné kapitoly. V rovině výrazové státnost textu umocňují synonyma zmrtvělosti, bezcílnosti („*Užaslý poznával, zastaviv kroky, že je v něm odpor vůbec i k chůzi, jež by jej mohla přivésti k nějakému cíli.*“), marnosti, minulosti apod. Objevují se celé sentence, které jako obměňované refrény posilují stavy nehybnosti, strnulosti, rozvleklosti, částečně i popisové partie, které však v Gotické duši nejsou tolik dominantní jako v Mrštíkově Santě Lucii. Dodejme jen, že líčení a popisy města u Mrštíka sice zpomalují děj, ale jsou nesmírně živé, dynamické, impresionisticky nervní.

Určení doby, ve které se „příběh duše“ odehrává, není z faktografických údajů v něm obsažených (další potvrzení románové „bezčasovosti“) téměř možné – jistou přibližnou orientaci představuje povzdech nad ústupem mrtvých věcí novým domům a ulicím a letmý výjev z rozbitého a špinavého Židovského města – tedy okolnosti,

¹⁰⁰ Krejčí, K.: Jakub Arbes – Život a dílo. Moravská Ostrava – Praha 1946.

kteře můžeme interpretovat v souvislosti s asanací. Časová faktická nekonkrétnost a nezakotvenost, která je ale výsledkem silně pocíťované dobové atmosféry, dokládá způsob autorova zpodobení stavu bezčasí.

Zpřítomněná minulost vedle fantazijně podaného prostoru je dokladem důsledně přehodnocené reality a místa individua v ní. Jedinec může volně nakládat se vším, co je zdánlivě pevně dané, nepodřizuje se jakékoliv fixní představě, nově vytyčuje základní vztahy – chrám se boří a s ním mizí Prostor i Čas. Dochází nejen ke zpochybnění hodnot, ale také k jejich převrácení – chrám není smrt, ale život, pro spásu je třeba hřešit... Přesto je základním časovým prožitkem minulost. Je to ovšem minulost prožívaná v přítomnosti, nikoliv tedy oživení minulých dějů v minulosti, ale minulé má v duchu dekadentního úpadku a marnosti kontrastovat s nicotnou přítomností. Minulé je jakýmsi útěkem od skutečnosti vnímané dobovou rétorikou jako synonymum pokroku. Přitom se autor v předmluvě hlásí k autobiografii, k deníkové formě, která uchovává bezprostřední dojmy pisatele a je autentickým svědectvím jeho přítomného žití, což časové napětí mezi přítomností a minulostí podtrhuje.

Intenzitě hrdinových duševních zápasů, změnám nálad a vývoji vnitřní krize odpovídají kontrasty světla a tmy, dne a noci, rozmary počasí – např.: Noc, kdy mladý šlechtic zešílí, očekává Praha letní bouři, vzduch je „*příliš obtížený*“ a lze tušit „*rozzenlost blízkých blesků, jež budou přebíhati v divých zásvitech, až ovzduší zhoustne ještě více*“. V Gotické duši se nesetkáváme se střídáním ročních období a významovými konotacemi s nimi spjatými, naopak se v celkovém dojmu zdá, že se nad městem a přízračnou krajinou hrdinovy duše rozkládá jediné – podzim – „*Když se rozpomínal na vše, co žil, bylo mu, jako by hleděl do krajiny utonulé v soumraku. Všechno ztíženo steskem hasnutí, mizí ponenáhlu v závojích šediva: barvy hasnou, světlo hasne, věci se snižují. Ale prostor roste. Nebe se vyhlubuje a výší vždy závratněji, nebe lhostejné, beze hvězd a měsíce, nebe podzimu. A vše splývá posléze v jedinou černou tůň...*“ (Gotická duše, s. 69) A je to podzim stesku, soumraku, nevlídna, melancholie a spleenu deště, které barva, světlo a lesk života pouze překrývá. Opět jsme tu také svědky dekadentní mystifikace, v jejímž rámci se čas zdvojuje na objektivní a subjektivně prožívaný. Hrdina prožívá sešeřelost světa v podzimní atmosféře – „*Oknem se mračil do komnaty nevlídný večer, prosáklý studenem. Zvadlá šed' nahé oblohy se rozestírala nad městem, a slunce zapadalo bezlesklé jako deska potažená popelem.*“ (tamtéž, s. 54) – ačkoliv autor zasadil svůj román do letního období s prudkými změnami počasí: zahrady Prahy jsou plné kvetoucího hlohu, do

chrámu se hrdina utíká před dusnem venku, vzduch houstne blížící se bouří... Tajemnou atmosféru místa dotváří v časovém kontextu také doba noční a soumravná – „*Noc vracela městu jeho starou tvářnost a měnila vzpomínku dávné slávy na okamžik ve skutečnost...*“ (tamtéž, s. 41) Noc je původkyní halucinací a podněcovatelkou fantazie, ať už se hrdina nachází ve své ložnici nebo před klášterem barnabitek. S věčnou nocí spojuje život obyvatel kláštera, ve své duši cítí soumrak.

Prožitek minulosti je úzce svázán s prostorem Prahy – minulé je tu podkladem přítomného, přítomné oživení minulého je tedy přímo závislé na charakteru prostoru a na výběru typů toposů. Středověk ožívá díky stále přežívající gotické podobě Prahy. Minulé tak dostává příznak starobylosti ať už v interiérech budov, nebo v atributu mrtvé Prahy. S dimenzí času dále souvisí hrdinovo přemítání o svém pocitu stáří a stále připomínaný motiv hodin. Jako motivy, které dále prohlubují vnímání dimenze času v románu a jsou jeho metaforou, interpretujeme i motiv řeky jako znak pomíjivosti s příznakem bezčasí – není to totiž tekoucí řeka Vltava, ale „*hluboká tůň a temná, jako nehybná voda*“ a motiv smutečního průvodu, který subjekt potkává ve svých představách - „*A bylo mu jako by hleděl do mrtvého minula, a potkával dlouhý smuteční průvod, liknavě se vlekoucí fantómem soumravné krajiny...*“ (Gotická duše, s. 69)

9. Shrnutí poznatků

Praha je v české literární historii zkoumána ze dvou přístupů – je nahlížena jako literární prostor, tedy jako konkretizace prostorové složky díla, jeho struktury, jako topos, jehož obraz se v literárním vývoji různě reflektuje. Jiný pohled se zabývá spíše pražskými autory, co mají společného rodilí Pražané, jak se genius loci Prahy vepsal do jejich stylu a atmosféry díla, jak se od nich liší rodilí venkované, jejichž díla rovněž inspirovala Praha. Samostatnou kapitolu pak tvoří vliv Prahy na dílo pražských německy píšících autorů. V této práci jsme se věnovali Praze jako literárnímu prostoru, ale také jsme sledovali, jak se změny města reálného dotýkají jeho literárního obrazu.

Pro analýzu vybraných děl české literatury z přelomu století – Santy Lucie Viléma Mrštíka a Gotické duše Jiřího Karáska ze Lvovic – jsme jako primární hledisko našeho zkoumání určili kategorii prostoru, reprezentovanou především městem – Prahou. Pokusili jsme se tak ověřit, zda je právě tato složka morfologie díla natolik dominantní, aby se stala interpretačním klíčem k celkovému významu a smyslu díla, zda je nadstavbovým principem pro ostatní složky struktury literárního díla. Dospěli jsme k závěru, že nejen v Mrštíkově, ale také v Karáskově próze je chronotop syžetu nadřazen, stává se jednotícím principem, k němuž je možné vztáhnout ostatní složky výstavby díla. Nicméně není to v Karáskově případě topos města v dominantním postavení k ostatním složkám morfologie díla jako u Mrštíka, ale v tomto postavení se objevuje konkrétní sakrální pražský prostor, topos chrámu. To dokládá i ta skutečnost, že do role subjektu je v Santě Lucii uvedena Praha v podobě ženy, v Gotické duši je prostorem - postavou chrám, s nímž vede hrdina dialog.

Osobnost Viléma Mrštíka v sobě propojuje dva hlavní přístupy k Praze konce století a zároveň polohu úzce literární i publicistickou, veřejnou. Prahu kolektivní, symbol národa, brání a vztah veřejnosti k ní demonstruje na podobě, kterou jí dává v Bestii triumphans, a je to Praha poplatná plně obrozenské rétorice posvátného města. Druhá podoba Prahy je už čistě individuální, deziluzivní, poplatná atmosféře konce století, je to Praha žensky přitažlivá a ničící. Jiří Karásek ze Lvovic je s Prahou neodlučitelně spjat, prožil tu, vyjma pravidelných cest do Vídně, celý život. Román o gotické duši je také románem o exkluzivním typu městského člověka. Dekadence jako jeden z literárních směrů konce století vytváří velmi stylizovaný, umě-

lý, ale také charakteristický obraz reality, všímá si tajemné atmosféry prostorů, Praha tu vystupuje jako místo s tajemstvím. Gotická duše pak pracuje literárně zajímavým způsobem především s atributy gotiky a baroka, tedy slohů, které k architektuře Prahy neodmyslitelně patří. Obraz Prahy a jejích tajemných prostorů doplňujeme také z jiných Karáskových děl, neboť základní charakter Karáskova města v nich zůstává zachován, pouze se obohacuje o nové akcenty.

Vyšli jsme ze srovnání několika literárně teoretických prací, které se problematikou literárního chronotopu zabývají a jeho roli ve stavbě literárního díla upřednostňují. Na jejich základě jsme také analyzovaly obě literární díla v souvislosti s časem, ve vztahu k syžetu a žánru, ve vztahu k jazykové, stylistické a tematické výstavbě díla a ve vztahu k toposu jako hlavnímu tématu díla. Pojetí prostoru a města v literatuře pak závisí také na dobovém pojetí reality, historické zkušenosti společnosti, na mimoliterárním kontextu, individuální autorské i směrové poetice.

Zaměřili jsme se na specifické období „fin de siècle“ z několika důvodů, literárních i neliterárních: je to doba velkých společenských změn, ke kterým patří také vlna urbanizace. Vznikají velkoměsta, historická centra se rozšiřují o nové periferie, město se rozrůstá v duchu změny z provinčního maloměsta na symbol obrozeného národa. Změny se dotýkají i nitra městského organismu – potřebám nové infrastruktury, ozdravení města a konceptu modernosti podléhá část historické zástavby, v Praze se asanuje. Tyto skutečnosti mají vliv na pojetí prostoru v románu.

Přelom století je pro vývoj literatury a pojetí románového města v mnohém zásadní, vzniká tzv. moderní literatura, která už ve svých progresivních proudech nepotlačuje individuum, aby dostala kolektivní výchovné tendenci v zájmu posílení národní identity. Literatura absolutizuje subjekt, který se osvobozuje od služebné funkce a naopak v kontrastní poloze prožívá podle poetik různých autorů pocit deziluze. Obraz města se zbavuje obrozených klišé, ustálených atributů jungmannovské generace, které jsou nyní chápány jako přežilé, nereálné, lživé, překonává rovněž fázi maloměstských žánrových obrázků a dostává novou individuální podobu, která prostor města povyšuje z pouhého prostředí a kulisy na subjekt. Činí z něj často prostor – postavu, ale ještě se plně od závislosti na obrozeném modelu města neosvobozuje (viz Mrštíkova proměna Prahy z královny na milenku a posléze děvku). Tento prostor se stává obrazem hrdinovy duše, který je na přelomu století důležitější než poutavé líčení děje, není tedy pouhým dokreslením syžetu, ale rovnoprávnou složkou, často pro interpretaci díla podstatnější.

Při líčení města se objevují v námi analyzovaných románech podobné výjevy, spojené s městem mrtvým (město je popřeno), jeho apokalypsou, městem jako labyrintem a pastí. Apokalypsa města má ráz deziluze osobní (v případě Mrštíka) nebo může mít rozměr historický a symbolizovat tragické osudy země (u Karáska). Obrazy města mrtvého, kdy se domy řítí v apokalyptických vizích, interpretujeme v souvislosti s asanací města. Asanace se odrazila také v literárně pojatém obrazu Prahy. V zásadě stále středověká Praha uličních labyrintů, tajných vchodů, malostranských paláců, židovského ghetta je bořena, narušuje se její historické centrum – město s pamětí, což má své vyjádření v deziluzivním chápání města zmaru. Aktualizují se syžety bloudění, bezcílného přecházení, ztráty orientace a pevného středu, realistické vidění města je překonáno technikami expresionismu a impresionismu, jak předvádíme na obou prózách, Mrštíkově i Karáskově. Pojetí Prahy jako města odsouzeného k zániku však není objeveno literaturou přelomu století, ale upomíná na barokní apokalyptická proroctví i na romantickou obraznost zkázy města např. u Karla Hynka Máchy. S apokalyptickými vizemi a líčením tajemné atmosféry Prahy se setkáváme také u Karáska literárního vzoru – Jakuba Arbese. Protiváhou města historického je město bez paměti, tedy periferie. Karáskův aristokrat tyto části Prahy opomíjí, neboť je svou minulostí pevně svázán s městským centrem. Mrštíkův Jordán se pohybuje mezi centrem a periferií tehdejší Prahy, ale Vinohrady nezískávají svůj zvláštní kolorit, jeho zájem je ještě stále upřen pouze na městské dominanty staré Prahy.

S přímými reakcemi na asanaci se setkáváme v dalších literárních dílech nejen z konce století. Citujeme z románu Svatopluka Čecha a povídky Vladislava Vančury.

Literární obraz města spojuje libovolně podle tvůrčího záměru prvky jednotlivých historických období, tyto prvky znovu redefinuje, přidává jim nový smysl, kombinuje je a přehodnocuje. Podobu Prahy pak vytvářejí především gotika a baroko. Principy gotiky a baroka nacházíme v obou analyzovaných dílech v souvislosti se ztvárněním obrazu Prahy. A to jako tendenci zdůrazňovat určité vlastnosti hmoty města při popisu Prahy u Mrštíka nebo výrazněji, ale také problematičtěji, u Karáska s jeho stylizací subjektu vyprávění do gotické duše. Setkáváme se tu jak s odezvou na principy gotiky a baroka, tak s jejich dekadentní interpretací, která v podstatě nepracuje s vystižením gotického a barokního umění jako takového, jen s určitými znaky, umocňujícími atmosféru bizarního prostředí. Gotická duše hledá v příklonu ke slohu a stylu středověku fiktivní identitu v protikladu k nicotě a zmaru, celý román je

vlastně zápasem o svět středověkého člověka, téma gotičnosti je předvedeno na několika úrovních. V obou dílech nacházíme také nápovědi středověku, ať už jako jeden z ústředních motivů v interpretaci gotické duše, nebo hlouběji přímo v syžetu románu Mrštíkova, který staví na chronotopu cesty – pouti či v podstatě kurtoazním motivu dobývání města jako ženy. Pražský, v základě středověký, prostor se propojuje s existenciální situací pražského přistěhovalce a přecitlivělého potomka degenerované šlechty konce století a vytváří jakési ahistorické časové napětí, ze kterého oba romány čerpají jako z literárně smysluplné situace.

Město je v kultuře 19. století do značné míry vnímáno jako nezdravé, antiidylické, příznakové k tradičním hodnotám venkova, ale je to také město iluzí, lepšího světa, vlasteneckých ideálů. U Mrštíka jde o město ztracených iluzí, ačkoliv oproti světovým románům tohoto typu je konflikt snu a skutečnosti pojmenován, nikoliv řešen. Je to tedy v podstatě konflikt romantický, k němuž se romány tohoto typu staví kriticky. U Karáska pak je to deziluze pramenící z hledání vlastního sebeobrazu, nikoliv ze snahy o seberealizaci jako u Mrštíkova Jordána. Můžeme mluvit o deziluzi sakrální v démonických pražských chrámech, kde není možné najít víru, i o deziluzi národní z hrdinova češství.

Topos města nabývá další charakteristické znaky ve srovnání s idylickým místem venkova v české próze 19. století i s kulturou idylického maloměstského *biedermeieru*. Také Praha v reflexi tradice jungmannovské, v jejím mýtickém pojetí, se ukazuje jako prostor idylický. Obraz města přelomu století již vychází z jiné historické situace. Praha je pojímána nejen jako prostor ztracených iluzí, ale poznáním města zblízka dochází také k demytizaci města. Prostor je v užším vztahu se subjektem postavy, odrazem jejího prožívání reality, nabývá na důležitosti na úkor dějového plánu díla, vnímání prostoru je subjektivní, bývá dramatizováno, mísí se věcnost s fantaskností, atmosféra města je zachycena intenzivněji než konkrétní lidské figury.

Většina městských postav, mimo ústředního hrdiny, není psychologicky prokreslena, chybí jim hlubší charakteristika, což je výrazem pouhé nezávaznosti, náhodnosti a povrchnosti vzájemných vztahů i městské anonymity, ale také hypertrofované individuality příznačně dobově osamocенého jedince. Městský dav se jeví jako přízračné odosobněné panoptikum. Městské postavy jsou charakterizovány pomocí prostorové vázanosti k určitému typu prostoru, který je rozlišuje sociálně, ale také typologicky jako např. prostorově zakotvené nebo nezakotvené.

Praha byla v české obrozenské kultuře personifikována ženskou bytostí, s přelomem století však získává deziluzivní podobu, je erotizována. Ztělesnění Prahy odpovídá představě ženského módního idolu konce století.

Mění se také pojetí Prahy jako města s pamětí, města historického. Mrštíkova vybájená Praha má ještě ráz vlastenecko–idylický, je zakotvena v 80. letech. Karásek už vidí Prahu jako město ztracených iluzí národních. Společensko–politický rozměr města je u dekadenta Karáska potlačen a nahrazen osobně prožívanou ideou zmarněného češství a motivy cizinctví. Pražský národní patriotismus je tím zpochybněn. U Karáska převažuje historická podoba Prahy tragické, pobělohorské, Mrštík píše jen o městě idylických mýtů. Karáskova Praha je městem několikanárodnostním s živlem českým, německým i židovským.

Evokaci Prahy se v Karáskově „románu“ nedostává tolik prostoru jako v Santě Lucii. Ačkoliv bezdějová próza založená na „malbě duše“ by se k líčení prostředí jako odrazu nitra postavy nabízela, je tu město zobrazeno jen v několika omezených panoramatických pohledech. Město je z vnějšího pohledu spíše hodnoceno než líčeno, stává se podnětem k abstraktním úvahám nad historickými osudy země. Tato skutečnost je ovlivněna také žánrem, podobou románu a poetikou autora. Karáskova Gotická duše chce být „náladovým deníkem“, jenž nepotřebuje děje, nesleduje žádné vedlejší epizody, prostor je tu výrazem hledání sebeobrazu dekadenta apriorně uzavřeného vnějšímu světu. Santa Lucia má románový syžet, prostorová složka je jeho součástí, ale také ho v nadstavbovém kontextu překonává v subjektivizaci města prostřednictvím impresionistických popisných obrazů. Santa Lucia využívá k evokaci prostředí tradiční slohový postup popisu, ale modifikuje ho usouvztažením k subjektu, s jeho vnitřním světem. Popis Prahy není realizován pasivním výčtem vnějších jevů, ale jde o spojení imprese s extatickými vizemi a hmotnými naturalistickými detaily. Navíc není opominut ani faktický popis prostředí, ačkoliv převažuje subjektivní líčení Prahy. Obraz města tedy doplňuje jak jeho místopis, tak jeho mentální obraz, tedy duševní obraz prostoru, který si jedinec vytváří o prostoru, ve kterém žije.

Dílčím prostorům, které město naplňují, je věnována větší pozornost v próze Karáskově. V dekadentní stylizaci se pokoj v malostranském domě mění v komnatu, která realizuje Karáskův sen o říši krásy, v chrám vlastní duše, v obrazovou galerii i přepychový salon bizarních, umělých jemňůstek se zvláštními atributy. Esteticky dokonalý prostor zdůrazňuje také literarizace až artistnost vyjadřování. Okno pokoje

kryje záclona, která prostor komnaty uzavírá, intimizuje, zakrývá pohled do prostorové projekce hrdinovy duše a ukazuje nezáměr gotické duše o dění venku. Hrdinův pokoj získává podobu chrámu i hrobky. Pražské chrámy hrdinu přitahují, jeho pohyb po městě se omezuje na přecházení mezi nimi, mají nad ním démonickou moc. Karásek tak ukazuje, že chrám české barokní gotiky neznamena jen vznešenou, důstojnou vážnost, jednoduchou veselost a niternost, tichou moudrost, kterou čteme z oltářního umění a náhrobků, ale že také znamená výstřednost, přebujelost, vedle extrémů mystična také hrubou pozemskost. Zvrstvení prostorů s podobnými vlastnostmi, ve kterých se gotická duše pohybuje, znásobuje její uzavřenost v sobě samé, neboť jsou tyto prostory zniterňovány, stávají se symbolem jejího já – atributy gotických chrámů jsou součástí vizualizace nejen hrdinova pokoje, ale také jeho osobnosti. V Santě Lucii není pokoj obrazem hrdinovy duše (je zde jen hostem), je to pokoj cizí, dostává atributy prostoru vnějšího, Jordánovým pokojem se v první části románu stala Praha. Symbolika pokoje je ale ambivalentní, získává postupně atributy vězení a cely.

V těsné souvislosti s prostorovou složkou výstavby díla je tradičně uváděn také čas v jednotě chronotopu. Karásek experimentuje s časem na mnoha úrovních. Snaží se různými prostředky vyvolat pocit bezčasí, bytí mimo život, ale děj prózy staví lineárně. V Mrštíkově románu neplyne čas chronologicky, ale retrospektivně se vrací. Základní temporalita je tedy i stavbou románu posunuta do minulosti a jejím prostřednictvím se pohlíží na románovou přítomnost. Ale zatímco se tato skutečnost stala pro Karásku jedním z dílčích témat, využívá ji Mrštík jen jako konstrukční prostředek. Čas je u Mrštíka kategorií dějotvornou, postava se v jeho průběhu vyvíjí a zároveň s ní se mění Praha z města – iluze na město deziluzivní. Tento posun u Karásku nezaznamenáme, neboť jeho hrdina od Prahy nic neočekává, prochází mnoha zlomovými okamžiky duševních krizí, ale v podstatě se nevyvíjí, i tak je realizován prožitek bezčasí.

Významotvorná jsou v Mrštíkově románu také roční období, především jejich posloupnost. Čas románu respektuje dějové předurčení ročních dob jako v idylických románech. Nad Karáskovým městem se zdá rozkládat pouze jediné – chmurný, zádušný, studený podzim. Jde ovšem o dekadentní mystifikaci, neboť Karásek zasadil svůj román do letního období s prudkými změnami počasí. Čas se tedy zdvojuje na objektivní a subjektivně prožívaný.

Literární proměny obrazů Prahy konce 19. století jsme sledovali ve spojitosti s reálnými fakty městských proměn. Prahu, široký to fenomén kulturní, jsme pojali především jako prostor literární. Pokusili jsme se fenomén města představit nejprve na kulturologickém základě a dále interpretovat terminologickým aparátem literární teorie a historie, na tématu Prahy oba pohledy propojit.

10. Prameny:

Mrštík, V.: *Santa Lucia*. SNKLHU, Praha 1958.

Mrštík, V.: *Bestia triumphans*. Příloha časopisu „Za starou Prahu“. Věstník klubu Za starou Prahu 30 (I.), č. 1 - 2/2000.

Karásek ze Lvovic, J.: *Gotická duše*. In: *Gotická duše a jiné prózy*. Vyšehrad, Praha 1991.

Karásek ze Lvovic, J.: *Román Manfreda Macmillena*. Nakl. Pokorný, Praha 1993.

Karásek ze Lvovic, J.: *Zastřený obraz*. Aventinum, Praha 1923.

Karásek ze Lvovic, J.: *Legenda o ctihodné Marii Elektě z Ježíše*. Kuncíř, Praha 1922.

Karásek ze Lvovic, J.: *Vzpomínky*. Thyrsus, Praha 1994.

Arbes, J.: *Poslední dnové lidstva*. Vyšehrad, Praha 1985.

Čech, S.: *Nový epochální výlet pana Broučka, tentokrát do XV. století*. In: *Výlety pana Broučka I - III*. ČS, Praha 1985.

Machar, S.: *Pod sluncem italským*. Aventinum, Praha 1929.

Vančura, V.: *F. C. Ball*. In: *Dlouhý, Široký, Bystrozraký*. Družstev. nakl. „Kniha“, Praha 1923.

Sova, A.: *Ivův román*. ČS, Praha 1961.

11. Literatura:

- Bachelard, G.: *Poetika priestoru*. Smena, Bratislava 1991.
- Bachtin, M. M.: *Román jako dialog*. Odeon, Praha 1980.
- Bečková, K. (red.): *Pražská asanace*. Muzeum hl. města Prahy, Praha 1993.
- Blažek, B.: *Symbolika měst*. In: Venkov, města, média. SLON, Praha 1998.
- Coubier, H.: *Europäische Stadt – Plätze. Genius und Geschichte*. Du Mont, Köln 1985.
- Czumalo, V. – Pošva, R.: *Asanace. Poněkud nepohodlné výročí*. UNI 4, 1994, č. 7, s. 9 – 15.
- Čornej, P.: *Gotika: souřadnice myšlení vrcholného a pozdního středověku*. In: Dějiny zemí Koruny české I. Paseka, Praha 1992.
- Fragner, B.: *Labyrinty měst*. Albatros, Praha 1984.
- Gierowski, P.: *Vratislav jako románový prostor v Guvernantce Vladimíra Macury*. Česká literatura 50, 2002, č. 5, s. 507 – 510.
- Gilk, E.: *Trojí maloměsto před první světovou válkou*. Česká literatura 49, 2001, č. 2, s. 151 – 162.
- Halík, P. – Kratochvíl, P. – Nový, O.: *Architektura a město*. Academia, Praha 1996.
- Hausenblas, K.: *Zobrazení prostoru v Máchově Máji*. In: Realita slova Máchova (red. Grebeníčková, R. – Králík, O.) ČS, Praha 1967.
- Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím*. KLP, Praha 1994.
- Hodrová, D.: *Praha jako subjekt*. Česká literatura 36, 1988, č. 4, s. 315 – 327.
- Hodrová, D. a kol.: *Poetika míst*. H&H, Jinočany 1997.
- Hodrová, D.: *Praha jako město deziluze v českém románu přelomu století*. In: Město v české kultuře 19. století. (ed. M. Freimanová). NG, Praha 1983.
- Hodrová, D.: *Idylický a ideální prostor v české literatuře 19. století*. Opus musicum 21, 1989, č. 2, s. 48 – 52.
- Hodrová, D.: *Román ztracených iluzí*. In: Hledání románu. ČS, Praha 1989.
- Honzíková, M.: *Julius Zeyer a Vilém Mrštík, dvě možnosti české moderní prózy*. UK, Praha 1971.
- Housková, A. – Hrbata, Z. (red.): *Román a „genius loci“ – Regionalismus jako pojetí světa v evropské a americké literatuře*. ÚČSL – příloha ČL a SL. Praha 1993.
- Hrbata, Z.: *Romantismus a Čechy*. H&H, Jinočany 1999.

- Hrubeš, J. – Hrubešová, E.: *Pražské domy vyprávějí... VII*. Academia, Praha 2001.
- Hrůza, J.: *Město: Praha*. Odeon, Praha 1989.
- Huizinga, J.: *Podzim středověku*. H&H, Jinočany 1999.
- Chvatík, K.: *Pražská moderna a její vývojové etapy*. In: Melancholie a vzdor. ČS, Praha 1992.
- Janáčková, J.: *Prameny impresionistického románu a jeho skladba*. In: Stoletou alejí. ČS, Praha 1985.
- Janáčková, J.: *Proměny krajin a pohledů*. In: Stoletou alejí. ČS, Praha 1985.
- Janáčková, J.: *Arbesovo romaneto*. Acta UK, Praha 1975.
- Janáčková, J.: *Český román sklonku devatenáctého století*. Academia, Praha 1967.
- Jirát, V.: *Hlas Prahy v českém písemnictví*. In: Portréty a studie. Odeon, Praha 1978.
- Justl, V.: *Doslov*. In: Mrštík, V.: Santa Lucia. SNKLHU, Praha 1958.
- Karásek ze Lvovic, J.: *Vilém a Alois Mrštíkové*. In: Impresionisté a ironikové. Aventinum, Praha 1926.
- Karásek ze Lvovic, J.: *Vzpomínky*. Thyrsus, Praha 1994.
- Karásek ze Lvovic, J.: *Tvůrcové a epigoni*. Aventinum, Praha 1927.
- Kautman, F.: *Nejfantastičtější město na světě*. In: F. M. Dostojevskij – věčný problém člověka. Rozmluvy, Praha 1992.
- Krejčí, F. V.: *Deset let mladé literatury*. Rozhledy 12, 1901/1902, č. 1 – 6.
- Krejčí, K.: *Jakub Arbes – Život a dílo*. Moravská Ostrava – Praha 1946.
- Krejčí, K.: *Praha legend a skutečnosti*. Panorama, Praha 1981.
- Krejčí, K.: *Boj Viléma Mrštíka za starou Prahu*. In: Kniha o Praze. Orbis, Praha 1960.
- Le Goff, J.: *Kultura středověké Evropy*. Odeon, Praha 1991.
- Macura, V.: *Praha*. In: Znamení zrodu. H&H, Jinočany 1995.
- Macura, V.: *Obraz Prahy v české obrozenské kultuře*. In: Město v české kultuře 19. století (ed. M. Freimanová). NG, Praha 1983.
- Macurová, A.: *Časové a prostorové charakteristiky slovesného komunikátu*. In: Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech. UK, Praha 1977.
- Macurová, A.: *Výstavba a smysl Vančurova Rozmarného léta*. Academia, Praha 1981.
- Mareš, P.: *Styl, text, smysl (O slovesném díle Josefa Čapka)*. UK, Praha 1989.
- Merhaut, L.: *Cesty stylizace*. ÚČL AV ČR, Praha 1994.
- Musil, J.: *Sociologie soudobého města*. Svoboda, Praha 1967.

- Norberg – Schulz, Ch.: *Genius loci – K fenomenologii architektury*. Odeon, Praha 1994.
- Novák, A.: *Praha a slovesná kultura*. In: *Kniha o Praze (Pražský almanach III., red. A. Rektorys)*, Melantrich, Praha 1932.
- Park, R. E. – Burgess, E. W. – Mc Kenzie, R. D.: *The City*. Univ. of Chicago Press, Chicago 1925. (cit. dle Votrubec, C.: *Lidská sídla. Jejich typy a rozmístění ve světě*. Academia, Praha 1980, s. 143).
- Pešek, J.: *Od aglomerace k velkoměstu (Praha a střeoevropské metropole 1850 – 1920)*. Scriptorium, Praha 1999.
- Pihertová, V.: *Praha Jiřího Karáska ze Lvovic*. Praha 1923.
- Pohl, R. (ed.): *Osudový vlak*. Nakl. V. Svobody NN (III.), Praha 1995.
- Polák, K.: *Co je romaneto*. *Listy filologické* 72, 1948, s. 236 – 244.
- Procházka, A.: *Kouzlo Prahy*. In: *Rozhovory s knihami, obrazy i lidmi*. Nakl. F. Borový, Praha 1916.
- Pytlík, R.: *Žánrové obrázky Ignáta Herrmanna*. In: *Sedmkrát o próze*. ČS, Praha 1978.
- Pytlík, R.: *Vilém Mrštík*. Melantrich, Praha 1989.
- Ripellino, A. M.: *Magická Praha*. Odeon, Praha 1992.
- Sen o říši krásy – Sbírka Jiřího Karáska ze Lvovic*. Obecní dům a nakl. Tigris spol. s r. o., Praha 2001.
- Sezima, K.: *Psychická dobrodružství*. In: *Podobizny a reliéfy*. Nakl. J. R. Vilímek, Praha 1927.
- Scheufler, P.: *Praha 1848 – 1914 (Čtení nad dobovými fotografiemi)*. Panorama, Praha 1986.
- Sławiński, J.: *Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti*. In: *Od poetiky k diskursu*. Host, Brno 2002.
- Svatoň, V. – Housková, A.: *Kultura a místo*. FFUK, Praha 2001.
- Svobodová, H.: *Místo v prostoru jako topografický fakt lidské existence*. In: *Kultura – příroda – krajina* (ed. H. Svobodová). Žďár nad Sázavou 1992.
- Šalda, F. X.: *Moderní literatura česká*. Nakl. Grosman a Svoboda, Praha 1909.
- Vaňková, B.: *Příběh města (Literární chronotop města)*. Diplomová práce. FFUK, Praha 2001, ulož. Slovanský seminář.
- Ve stínu Orfeá* (Julius Zeyer a rodina Kalašových v dopisech 1879 – 1900), (red. J. Zikmund), Nakl. B. Rupp, Praha 1949.

Viktora, V.: *K zobrazení prostoru v české literatuře biedermeieru*. Estetika 33, 1996, č. 3, s. 57 – 62.

Vlček, P. – Sommer, P. – Foltýn, D.: *Encyklopedie českých klášterů*. Libri, Praha 1997.

Vlček, T.: *Praha 1900*. Panorama, Praha 1986.

Wirth, Z.: *Praha – město*. In: *Kniha o Praze (Pražský almanach III., red. A. Rektorys)*, Melantrich, Praha 1932.