

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Bakalářská práce

2025

Kamila Výborná

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Topos Prahy a prostor v novele *Tyrkysový orel*

Michala Ajvaze

(Prague Space in the Novels of Michal Ajvaz)

Bakalářská práce

Autorka: Kamila Výborná

Studijní program: Český jazyk a literatura a divadelní věda

Rok obhajoby: 2025

Vedoucí práce: doc. Mgr. Libuše Heczková, Ph.D.

Poděkování

Ráda bych poděkovala doc. Mgr. Libuši Heczkové, Ph.D. za její vstřícný přístup, připomínky, zápal a konzultace v průběhu psaní práce. Dále děkuji Elišce Tajovské za její podporu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou bakalářskou práci vypracovala samostatně a řádně cituji všechny použité zdroje. Tato práce zároveň neslouží ke splnění studijních povinností v rámci jiného studia či k získání jiného titulu.

V Praze dne 21. 7. 2025

Kamila Výborná

.....

Abstrakt

Bakalářská práce se bude zabývat způsobem, jakým Michal Ajvaz ve svém díle pracuje s prostorem, zejména s toposem Prahy. Analýza bude zaměřena především na novelu *Tyrkysový orel* s přihlédnutím k jiným textům tohoto autora. Práce bude zkoumat horizontální a vertikální uspořádání prostoru, který v Ajvazových textech vzniká skrze text.

První, horizontální rovinou je pražský hmotný "reálný" prostor, jež bude analyzován například i za využití metod literární kartografie z hlediska chronotopu a fenoménu města. Druhou a tedy vertikální rovinou je abstraktní prostor textu, který Ajvaz implicitně konstruuje pod povrchem, a zahrnuje jeho specifický způsob tvorby rámcové kompozice a vytváření sítí a dimenzí v textu. Metodologicky se práce opírá o sémiotiku prostoru Daniely Hodrové a využívá nových metod spjatých s kartografiemi textového prostoru (Richard Změlík).

Abstract

This bachelor's thesis focuses on the methods of creating space, with emphasis on the topos of Prague in the works of Michal Ajvaz. The aim is to analyse particularly the novel *Tyrkysový orel* (*The Turquoise Eagle*) with consideration of other texts of this author. The thesis examines the horizontal and vertical structure of space which arises through text.

The first, horizontal layer represents material, "real" Prague space, which is understood from the point of view of chronotope and urban phenomena. The horizontal space is analyzed using the tools of literary cartography. The second, thus vertical layer refers to an abstract textual space that is implicitly constructed beneath the surface of obvious. This layer also includes Ajvaz's specific way of using frame composition and creating networks and dimensions within the text.

The methodology is based on the semiotics of space by Daniela Hodrová and it also incorporates new methods of cartography of literary space suggested by Richard Změlík.

Klíčová slova

prostor, Ajvaz, sémiotika prostoru, literární kartografie

Keywords

space, Michal Ajvaz, semiotics, textual space, literary cartography

OBSAH

Úvod

1. Představení díla <i>Tyrkysový orel</i>	11
1.1 Novela <i>Bílí mravenci</i>	11
1.2 Novela <i>Zenónovy paradoxy</i>	12
2. Horizontální prostor	13
3. Vertikální prostor	14
4. Prostor Prahy	18
4.1 Prostor jako postava	19
4.2 Interpretace prostoru Prahy	20
5. Prostor jako realita	23
6.1 Schéma vertikálního prostoru <i>Bílých mravenců</i>	24
6.2 Horizontální prostor <i>Bílých mravenců</i> – toponyma	25
6.3 Mapa horizontálního prostoru <i>Bílých mravenců</i>	25
6.3.1 Vrstva 1 – Vypravěč	25
6.3.2 Vrstva 2a – archeolog	26
6.3.3 Vrstva 3b – Sylviiny sny	27
7.1 Schéma vertikálního prostoru <i>Zenónových paradoxů</i>	28
7.2 Horizontální prostor <i>Zenónových paradoxů</i> – toponyma	28
7.3 Mapa horizontálního prostoru <i>Zenónových paradoxů</i>	29
7.3.1 Vrstva 1 – Vypravěč	29
7.3.2 Vrstva 5a – vyprávění mořské bohyně	29
8. Ajvazova Praha metodologií chůze	31
9. Další typy prostorů	32
9.1. Liminální prostory	32
9.2 Záprostoří	33
10. Narativní strategie	35
10.1 Princip fraktálu	35
10.2 Prorůstání	37
11. Únava nekonečným bujením	41
Závěr	43
Přílohy	45
Seznam použité literatury	49

Úvod

Bakalářská práce si dává za cíl mapovat způsob, jakým Michal Ajvaz pracuje s toposem Prahy a prostorem. Pojmem *prostor* se rozumí prostor vertikální i horizontální. V Ajvazově díle dochází k bohatému vrstvení obou typů a práce bude prostor analyzovat z obou jeho aspektů. Zvolená metodologie zahrnuje několik pojetí prostoru, která jsou aplikovatelná na jeho různá hlediska – pro popis horizontálního a vertikálního prostoru jsou nutné různé přístupy a i v rámci obou těchto podtypů prostoru dochází k jemnějšímu členění na další aspekty, kterými lze prostor nahlížet.

Koncepčně práce vychází z „metodologie chůze“ docentek L. Heczkové a K. Svatoňové,¹ které čerpaly z poutě R. Grebeníčkové² do Itálie po stopách Máchy. Smyslem je aplikovat tyto postupy na pražská fikční místa figurující v Ajvazových dílech a analyzovat je z pohledu chodce-čtenáře.

Zaznamenání horizontálního prostoru vychází ze studie R. Změlíka a jeho navrhovaných metod literární kartografie.³ Její pomocí budou graficky zachycena fikční pražská místa, která v novele *Tyrkysový orel* figurují. Chůze ve spojení s kartografií je zde pojímána jako nástroj interpretace prostoru horizontálního. Jeho zmapování pomůže zohlednit vliv prostoru na vnímání díla a tím zároveň recipročně vliv díla na vnímání prostoru. Vsazením díla do reálných lokací nutně dochází k rozšíření celkového kontextu, ve kterém poté dílo interaguje. Stává se tak konstitutivním prvkem skutečnosti (nebo také *textu-města*, jak jej pojímá Daniela Hodrová⁴ a přerůstá svou existenci i mimo literární kategorii. Cílem práce ovšem není aplikovat na analyzovaná díla otázku pravdivosti či je redukovat na mimetické zachycení reality, ale spíše snaha rozšířit možnosti interpretace a nabídnout jedno z více možných hledisek. Smyslem map by primárně nemělo být ukázat, jak literatura představuje skutečná místa a zda je zachycuje přesně, ale jak se skutečná místa včleňují do fiktivních světů a jak tento vztah recipročně funguje.

Mapy horizontálního prostoru novel, které práce obsahuje, byly vytvořeny pomocí nástroje Canva. Samotné snímky map pocházejí z databáze OpenStreetMap.⁵

¹ Heczková, L., Svatoňová, K.: Chůze jako vědecká metoda: Cesta na jih v čase normalizace. In: Klimeš I., Wiendl J. (eds): *Kultura a totalita: Každodennost*. Praha: FF UK 2015, s. 330–335.

² Grebeníčková, Růžena. Cesta pěšky na jih. In: *Slovo a smysl* 13, č. 7, 2010.

³ Změlík, R. Literárněkartografické (a kvantitativní) modely v literární vědě. In: *Česká literatura*. 2022, roč. 70 (č. 6), s. 735–772.

⁴ Hodrová, Daniela. *Citlivé město. Eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006.

⁵ *OpenStreetMap* [online]. [cit. 2025-07-15]. Dostupné z: <https://www.openstreetmap.org>

Terminologii vhodnou pro účely práce nabízí studie Marie-Laure Ryanové.⁶ Její postoj k prostoru je spíše kategorizační, navrhuje ale, jaké typy horizontálního prostoru je možné rozlišovat a jak jej terminologicky uchopit.

Pojetí prostoru a města vychází ze sémiotiky prostoru Daniely Hodrové, která ve svých teoretických dílech často na texty Michala Ajvaze odkazuje. Oba ve svých přístupech chápou město jako znakovou strukturu a jejich díla vedou nezáměrný dialog. Hodrová navíc často uvádí Ajvazovy postupy jako příklad při výkladu svých teorií. Její teorie se nedrží striktně horizontálního či vertikálního aspektu prostoru, ale chápe město a jeho prostor spíše jako figuru a znak.

Nabízí se tedy dva způsoby, jak lze prostor analyzovat: jedním je hledisko prostoru obecného bez důrazu na topos města, tím druhým je analýza města jako znaku v literárním díle. Cílem práce je postihnout oba způsoby této analýzy.

Výchozím textem je kniha *Tyrkysový orel* skládající se ze dvou novel *Bílí mravenci* a *Zenónovy paradoxy* z roku 1997 (použito bylo ovšem vydání z roku 2021). Tato kniha byla zvolena kvůli svému bohatému členění horizontálního a vertikálního prostoru, vyskytuje se v ní mnoho pražských míst a zároveň je díky rámcové kompozici jasně patrná její vertikálnost – jedná se o první dílo, ve kterém Ajvaz tak silně uplatnil mnohonásobné vrstvení příběhů. Tento tvůrčí postup se pro něj poté stal charakteristickým. *Tyrkysový orel* je tak ideálním dílem pro demonstraci tezí, které tato práce představí.

⁶ Ryanová, M.-L. Narativní prostor. In: *Aluze III/2010*, s. 38–46.

1. Představení díla *Tyrkysový orel*

Nyní bude ve stručnosti nastíněn děj analyzované novely. Kniha *Tyrkysový orel* se skládá z novel *Bílí mravenci* a *Zenónovy paradoxy*. Ty nejsou dějově provázané, spojuje je ovšem fokalizace identickým, homodiegetickým Vypravěčem. Ten slouží jako hlavní spojovací vlákno mezi ději. Vznikají tak vedle sebe zdánlivě dva fikční světy, které se ale poté ukazují být jedním. Kromě vypravěče se okrajově vyskytují i shodné postavy.

Struktura obou novel je syžetem totožná. Vypravěč nahodile potkává postavy, které mu vypráví své příběhy, v jejichž narativních liniích se poté generují nové narativní linie.

V této práci je „Vypravěč“ psán s velkým *V* kvůli odlišení se od pojmu vypravěče jakožto literárněvědného termínu. Ajvazova postava Vypravěče v *TO* interaguje s ostatními postavami, je ovšem bezejmenná, postrádá psychologii, nejsou známe její motivace a kromě fokalizace děje a naslouchání příběhů ostatních postav do děje nezasahuje. Přestože působí pasivně, je ale katalyzátorem děje a bytí Vypravěčem je jeho jedinou rolí.

Obecně je vyprávění jakožto činnost (nikoliv pouze jako literární pojem) stěžejní událostí díla a lze říci, že se stává až jeho primární funkcí. Vypravěč bloudí městem, aby naslouchal příběhům. Pojmenování Vypravěč může vést k mylnému dojmu, že postava poté sama příběhy dále šíří, avšak není tomu tak. Vypravěč se stává spíše schránkou, ve které se příběhy ukládají a skrze Vypravěče se pak stávají součástí pražského prostoru. Vypravěčova odevzdanost a nakloněnost naslouchání cizích příběhů jej staví do role jakéhosi správce města, jehož prací je vyslechnout příběhy, které by jinak zůstaly nevyslyšeny. Vyprávění jako fenomén se tak děje jako kdyby samo pro sebe.

Dalším společným rysem novel je topos hospody. V obou novelách zde dochází k setkání Vypravěče s postavami, které mu začnou vyprávět příběhy. Ajvazova hospoda se odlišuje od např. Hrabalova toposu hospody, zároveň je ale patrný odkaz na tento obraz, který hospoda v literatuře má.

1.1 Novela *Bílí mravenci*

V novele *Bílí mravenci* potkává Vypravěč v hospodě archeologa, který mu vypráví o výzkumné expedici v Indii, kde jeho přítelkyně Sylvie po sněžení záhadného ovoce upadla do nekončícího spánku plného zlých snů. Archeolog nyní hledá lék. Tím je zelená šťáva z bílých mravenců, kteří v případě ohrožení vytvoří ze svých těl sochu bílého tygra se zelenýma očima. Z těchto zelených očí se poté získá léčivá zelená šťáva. Pro vytvoření této sochy ovšem musí mravenci slyšet melodii záhadného hudebního nástroje z pásovce. Archeolog pátrá po tomto nástroji, resp. jeho nahrávce. Vnitřní rámce příběhu tvoří příběhy nalezených

indických textů, které vyprávějí o tamější starodávné civilizace, Sylviiny sny, vyprávění etnografa, kterého při svém pátrání archeolog potkává atd. Vypravěč je poté svědkem nalezení nahrávky hudebního nástroje a probuzení Sylvie.

1.2 Novela *Zenónovy paradoxy*

Následující novela *Zenónovy paradoxy* je fokalizována stejným Vypravěčem, který (opět v hospodě) potkává skupinu studentů. Při interakci s nimi nachází u jedné ze studentek podivuhodné barevné kameny. Ptá se na jejich původ a studentka započne příběh, v němž potkala spisovatele píšícího knihu, jejíž hlavní postava (astronom) žije v mořském městě stojícím na vodě. Ve městě naráží na knihy a příběhy, jejichž děje se rovněž opět integrují jako další dějové linie novely. Dále potkává astronom mořskou bohyni stavící pod hladinou oceánu pražské čtvrti. Poté se děj novely z těchto hlubších vrstev vrací zpět na povrch. Studentka dále líčí pátrání po spisovateli a tajemných sochách, které figurovaly v jeho knize o mořském městě a poté byly vykopány v českém lese.

Dějové vrstvy se nevětví tak mnohočetně jako novela předchozí, větve *ZP* ale zato ústí více do hloubky a vztahy mezi nimi jsou komplexnější. Fiktivní sochy z mořského města (vrstva 4a) spisovatele se ocitají ve „skutečném“ světě vrstvy 2 jakožto archeologické objevy a studentka se snaží tuto záhadu objasnit. Shodou okolností poté potkává hlídače zdymadla (3b), který pomocí tajemného přístroje svého strýce vyrábí barevné kameny, které jsou vlastně odpadní látkou přístroje. Vrstvy 3b a 4b se sochami a spisovatelem dějově nesouvisí, jsou pouze nahodilými odbočkami ve vyprávění. Výsledným produktem přístroje je magický černý prášek, přesto je ale pro děj významnější samotný výrobní proces vznikání a zanikání, při kterém mimoděk vznikají barevné kameny, které Vypravěče původně zaujaly.

Proměna, pohyb, vznik a zánik jsou implicitním tématem *Tyrkysového orla*. Samotný název druhé novely knihy jde totiž proti tezi, kterou stanovila novela první.

První novela *Bílí mravenci* pojímá pohyb jako základní nositel změny a nástroj vzniku a zániku. Metaforou těchto procesů jsou pohyby mravenců tvořících sochu, která je věčně proměnlivá a nestálá.

Druhá novela *Zenónovy paradoxy* jde již svým samotným názvem proti těmto principům. Základní tezí Zenónových paradoxů (zde ve smyslu starořeckých aporií pohybu) je přesvědčení, že pohyb a tudíž ani změna nejsou možné. Právě ony ale byly ideovým základem díla – i samotný tajemný přístroj je metaforou věčného pohybu a proměny, ostatně stejně jako mravenci.

Zenónovy paradoxy jsou tak nejen zdánlivě nepodstatným motivem, který se vyskytuje na počátku děje, ale metanázvem a hříčkou se čtenářem.

2. Horizontální prostor

Horizontální prostor je chápán jako hmotný, fyzický svět, na který lze doslovně nahlížet. Na rovině textu jde tedy o místo, kam je situován děj, popisy okolí, konkrétní lokality atd. V práci je horizontální prostor znázorněn pomocí map Prahy, které zachycují lokality ze všech dějových vrstev. Mapy jsou podle těchto vrstev rozčleněny. Výsledný obraz může, avšak nemusí přinášet nové interpretace k dílu. Je tedy možné, že funkce map bude pouze ilustrativní.

Možné členění horizontálního prostoru navrhuje ve své studii Ryanová (RYANOVÁ: 2010). Definuje několik typů prostoru, které se rozlišují zhruba dle rozlohy, kterou zabírají. Nejmenší prostorovou jednotkou jsou tzv. *prostorové rámce (spacial frames)*. Ty zahrnují bezprostřední okolí, v němž se odehrává děj. Prostorové rámce jsou tedy nevyhnutelně přítomny téměř v každém epickém literárním textu. V případě *TO* jsou tedy prostorovými rámci pražské lokality, město v kráteru sopky, hospody, ve kterých začíná děj obou novel atd.

Vzhledem k rámcové kompozici je ale aplikování tohoto pojmu sporné. Např. v krátkém městě děj skutečně probíhal, čtenář se s ním ale setkává již pouze zprostředkovaně skrze archeologovo vyprávění. Pro lokality, které se nevyskytují přímo, ale např. ve snech, vzpomínkách a myšlenkách postav, volí Ryanová pojem *prostor příběhu (story space)*. Pod tento pojem tedy spadají všechny prostory, které se vyskytují ve všech vrstvách kromě vrstvy 1 (tam se nachází prostorové rámce, neboť děj tam probíhá bezprostředně). Zároveň tento pojem pokryje drtivou většinu prostorů zmíněných v novelách.

Dalším termínem je *narativní svět* neboli *svět příběhu (narrative world/story world)*. Ten se skládá z jednotlivých prostorů příběhu, je ale dohotovený zároveň pomocí čtenářovy reálné geografické zkušenosti se světem. Tento pojem přiléhavě postihuje mikrokosmos Ajvazova textu. Právě v něm je totiž díky přítomnosti reálných lokací možné uplatnit osobní reálnou zkušenost s nimi. Vznikající narativní svět tak může být pevnější a představa o něm konkrétnější, než tomu bývá v případech abstraktních, nespecifických prostorových ukotvení.

Horizontální prostor novel je ztvárněn pomocí map, na kterých jsou zakresleny pražské lokality, které jsou v textu explicitně zmíněny. Nejsou ovšem zachyceny mapy všech vrstev, ale pouze těch, které byly topologicky bohaté a přínosné.

3. Vertikální prostor

Vertikální prostor lze v kontextu novely chápat dvěma odlišnými způsoby, které spolu ovšem souvisí a navzájem se mohou ovlivňovat. Oba typy vertikálního prostoru tak budou v práci zohledněny.

Jedním aspektem vertikálního prostoru je prostor textu, kde se vertikálnost projevuje rámcovou kompozicí. Tím druhým je významová hloubka horizontálního prostoru, která vzniká prolínáním významových a časových rovin. Díky prohlubování horizontálního prostoru tak začíná vznikat zároveň prostor vertikální.

Vertikální prostor ve smyslu rámcové kompozice děje je typickým rysem Ajvazových děl. Několikanásobně vložená vyprávění jsou strukturována do vrstev, které se stávají východisky pro nové příběhy. Vrstvy bývají propustné, příběhy či postavy se mohou vyskytovat ve více vrstvách, mohou interagovat s těmi z vrstev ostatních a prostupovat je.

Některé vrstvy jsou naopak izolované, jejich postavy neprostupují do jiných vrstev a události nemají přímé důsledky mimo svou vrstvu. Jedná se často o fikce v rámci fikce. Ty jsou typicky znázorněny skrze knihy, které čtou postavy. Často pak dochází i k tomu, že postavy této knihy čtou knihu, která se v knize nachází a tak vzniká další dějová linie.

V ten moment dochází k vertikálnímu prohloubení prostoru – vzniká nová dějová vrstva (vertikalita kompozice) a zároveň vznikají nové významy horizontálního prostoru, na který je daný příběh vázán (vertikalita významu). V *TO* je tímto vertikálně prohlubovaným prostorem nejčastěji město Praha.

Primární, nejsvrchnější vrstva příběhu, která je při kompozici *nerámcové* také vrstvou jedinou, bývá považována za tu nejzásadnější. Vložené příběhy mohou být inherentně vnímány jako méně relevantní – čtenář k nim přistupuje s menší závažností než k primární vrstvě, která prezentuje skutečný svět v rámci daného fiktivního díla.

Ajvaz tuto optiku ovšem nabořává a k jeho vloženým příběhům nelze přistupovat jako k méně validním, ač se neodehrávají ve skutečném fiktivním světě. Sémanticky se příběhy navzájem ovlivňují, zároveň je formálně tímto způsobem budováno celé dílo, které by při přezíravém přístupu k vloženým příběhům ztratilo celý smysl. Primární vrstva se u něj paradoxně nakonec stává tou nejméně zásadní či hodnotnou. I formálně je jí věnováno minimum prostoru textu a slouží pouze jako pomyslný odrazový můstek či katalyzátor pro děje následující. Text konstruuje modelového čtenáře, který musí vnímat reality knihy rovnocenně, a tento přístup se transponuje i do prostoru příběhu (viz kapitola Princip fraktálu). K otázce realit se totiž obdobně staví i samotné postavy příběhů: např. pro Sylvii se skutečnou realitou začínají stávat její sny, naopak okamžiky vědomí pro ni ve své pomíjivosti

a krátkosti ztrácejí relevanci. Čtenář i Vypravěč přestávají rozlišovat, v jaké dějové vrstvě, resp. realitě se nachází. Nekategorizují své prožitky dle vrstev – všechny jsou stejně hodnotné. „Přestal jsem si lámat hlavu s tím, s kterou postavou se mám ztotožnit a na které úrovni se vlastně nacházím [...],“ (AJVAZ 2021: 54) komentuje postava archeologa ve vrstvě 2 *BM* svůj pobyt ve vrstvách 6 až 8.

Podobně skutečnost a příběhy relativizuje Vypravěč i v novele *ZP*, kde pokládá otázku, zda si studentka příběh o spisovateli a jeho knize o mořském městě sama nevymyslela. Sám ale poté dochází k tomu, že tato otázka je bezpředmětná, neboť „*jak obtížné je najít skutečnost ve městě, kde je většina věcí a postav vytvořena ze slov a kde má vše jen fantomatickou existenci. V tu chvíli se mi zdálo, že Praha není o mnoho skutečnější než mořské město [...].*“ (AJVAZ 2021: 148)

Tento přístup je aplikovatelný na více událostí nejen vnitrotextově, ale taktéž vnětextově na vnímání knihy čtenářem.

Text tak vyzývá k přehodnocování literární i žité zkušenosti. Znejišťuje pevně daná schémata, pomocí kterých čtenář literární realitu uchopuje a kategorizuje. Text však konstruování sebe sama v příběhu tematizuje. Relativita reality, přehodnocování toho, co je skutečné a zda je skutečné hodnotnější než neskutečné, se stávají jedním z témat díla. Text klade otázky sám o sobě – co je vlastně text, jak vzniká, zpochybňuje svou existenci a to, jakým způsobem by měl být čten a vnímán.

Změlík ve své studii (ZMĚLÍK 2022) poznamenává, že rámcová kompozice nemusí nutně znamenat taktéž prostorovou vertikálnítu. Při srovnání děl vystavených podle této kompozice ovšem vytanou rozdíly panující mezi různými díly. Klasickým příkladem rámcově komponovaného díla může být *Decameron*. Narozdíl od děl Ajvazových se ale příběhy v něm navzájem nutně neovlivňují, jde o izolované prvky a jejich provázanost není klíčovým rysem jako u Ajvaze. U něj ale kvůli vzájemnému vlivu dochází k prohlubování a štěpení primární linie. Právě tím se prostor vertikalizuje na významové rovině – dochází k přerodu vertikálního prostoru v rámci textu do vertikálního prostoru významové hloubky.

Např. Praha figuruje jako prostor i ve vrstvách, ve kterých se děj fyzicky neodehrává. Přesto se ale reference na ni hojně vyskytují a Praha má obraz ideálního, mytického města, se kterým jsou postavy pevně spjaty a které se podílí na jejich podstatě – spisovatel ve vrstvě 3a v *ZP* vplétá pražské prostory do prostorů mořského města ve své knize (vrstva 4a), bohyně staví Prahu na mořském dně (vrstvy 4a a 5a). Prostory Prahy se tedy vzájemně prostupují a prolínají, hranice mezi nimi jsou fluidní. Svým figurováním ve více vrstvách vyprávění získává Praha více tvaří. Různé úhly pohledu, kterými je na ní nahlíženo, ji staví do nových

kontextů a město tak nabývá různých podob a významů. Jejich souhrn tak tvoří vertikální prostor Prahy.

Hmotná křivolakost Prahy, její spleť uličky a dojem labyrintu se promítají i do roviny textu, který sémanticky i formálně tento obraz města odráží. Chaotičnost a fraktální rozvětvení skutečnosti se přenáší i abstraktně do podoby textu. Pokud postavy bloudí cizími městy v horizontálním prostoru, projevuje se bloudění zároveň také abstraktně skrze složitou rámcovou kompozici. I samotný jazyk je v *Tyrkysovém orlovi* explicitně tematizován jako labyrint a prostor.

„Bylo však zřejmé, že archeologovo vyprávění směřuje oklikami, v nichž se nořilo do vzdálených prostorů a dávných dob...“ (AJVAZ 2021: 27).

K jazyku (stejně jako k textu) se přistupuje jako k suverénní, mocné entitě, jež se může snadno vymknout kontrole mluvčího a jež funguje vlastně nezávisle na jeho vůli. Slova mají konstitutivní sílu a naplňují biblický citát *„slovo se stalo tělem a přebývalo mezi námi“*.⁷ Slova tak prostor zhmotňují: *„[...] čekal jsem, ve kterém z prostorů, jež otvírala jeho slova, se nástroj objeví“* (AJVAZ 2021: 58), *„každé [slovo] v sobě nese celý svět, pulsující vlastním životem.“* (AJVAZ 2021: 101)

Prostor je zároveň i tvůrčím postupem, který text vzniká. Mnoho metafor, které jsou použity, jsou vystavěny právě na něm. Pocity, které jsou pomocí těchto metafor líčeny, se tak zdají být spíše prostorem, ve kterém se postavy nachází: *„hrůzný, lepkavý oceán bytí. [...] Ale vzápětí zaznamenal“* (AJVAZ 2021: 169). Abstraktní témata se tak stávají až hmatatelnými. Dalším příkladem užití prostoru jako metafory je stroj na černý prášek na konci novely *ZP*, který je metaforou na vznikání, zanikání, věčnou proměnu a chaos. Tyto metafory zároveň často vyjadřují tzv. záprostoří, kterému je v této práci věnována zvláštní kapitola.

Prostor je metaforou i pro chování jazyka, o jehož životnosti se práce taktéž zmiňuje: *„Dlouhé věty se [...] rozlévaly do rozvětvených vedlejších vět a mnohonásobných větných členů jako oceán do ulic, chodeb a pokojů mořského města“* (AJVAZ 2021: 129).

Prorůstání a prolínání kontextů, ve kterých Praha figuruje, tvoří vertikálitu a hloubku prostoru⁸ a také potvrzují výsadní postavení, které Praha v díle zaujímá. Vertikalita ji obohacuje o další doslovný rozměr, díky kterému neslouží pouze jako plochá, horizontálně-prostorová kulisa.

Vertikalita se projevuje mimo jiné syntopií (HODROVÁ 2006: 44). Tento původně lékařský pojem označující vzájemnou přilehlost tělesných orgánů používá Daniela Hodrová

⁷ Jan 1: 14.

⁸ Kalina, P. *Hluboké město: Moderní metropole jako druhý Řím*. Praha: Academia 2019.

jako označení místa, ve kterém dochází k prolínání minulosti a přítomnosti. Ve výsledku se tedy obě časové linie odehrávají naráz. Tento jev se nejvíce uplatňuje právě při interpretaci města, které se neustále nachází v minulosti i přítomnosti a je jejich průnikem, kde se střetávají. Syntopie vzniká díky architektuře města (syntopie a vertikálnost prostoru je tedy zřetelnější u historických měst) a multipříběhovosti, se kterou se město utváří a na které se podílí jeho obyvatelé, historie atd. K syntopii městského prostoru v textu tak dochází i v moment, kdy na sebe naráží dvě různé vrstvy či postavy. Vypravěč se zamýšlí nad nahodilostí, díky které v metropoli mohl narazit na archeologa a jeho příběh. Ač sdílí jedno město, stále žijí ve dvou jiných světech, které představují jejich odlišné životy. Přesto se tyto dva světy protínají v rámci jednoho města, a tím vzniká syntopie.

„... z našich kroků se rodilo jediné město, spleť metropole jediné utajené říše.“
(AJVAZ 2021: 71)

K takovému procesu dochází i v novelách, které retrospektivně odkazují do minulosti skrze prostor, ve kterém se ale v přítomnosti odehrává děj: dějiny indického město starodávné civilizace, které objevují archeolog se Sylvou, vzpomínky na Prahu, které jsou společné mnoha postavám, podmořské město ze vzpomínek mořské bohyně atd.

Vznikání nových vrstev příběhů je relativně pomalé – Vypravěč nejprve potká osobu (archeologa, studentku), kteří mu příběh počínají vyprávět. Ústění tak probíhá postupně, text do nové vrstvy postupně vplouvá. Oproti tomu přechody z hlubších vrstev do těch mělkých probíhají prudce a skokově. Čtenářsky se opět jedná o účinný postup, kdy se pozornost a třídění realit ve čtenářově mysli musí rychle znovu orientovat na novou, původnější vrstvu. Děj a záběr textu v *BM* se bleskově přesune např. z indické džungle ve vrstvě 3a zpět do vrstvy 1 na Rašínovo nábřeží (AJVAZ 2021: 33).

Novely tak nejsou prostorově bohaté pouze díky četnosti toponym a příběhů, ale i díky paralelním realitám, které vznikají. Pražské lokality, mořská, pralesní a zahraniční města roztahují prostor na horizontální ose, zatímco dějové vrstvy, různé kontexty a významy Prahy a rozštěpené narativní linie prohlubují děj na ose vertikální.

4. Prostor Prahy

V díle Michala Ajvaze hraje město Prahy zásadní roli. Prostorové umístění Ajvazových děl není samoučelné či pouze ornamentální, děje příběhů nelze vyjmout z kontextu prostoru, ve kterém se odehrávají. Mezi použitými motivy, dějovými linkami a městskou kulisou vzniká silná provázanost. Praha je spíše postavou děje (HODROVÁ: 1994). Lze si ji představit také jako síť, na které Ajvaz narativy umísťuje. Samotný motiv (nebo spíše princip) sítě je ostatně u Ajvaze poměrně častým, hojně se vyskytuje např. v románu *Cesta na jih* (AJVAZ: 2019). V případě *Tyrkysového orla* je ovšem místo principu sítě používán spíše pojem *labyrintu*, který nese ambivalentní, případně dokonce lehce negativní konotaci (podobně s pojmem zachází Hodrová⁹).

Figura labyrintu funguje v horizontální i vertikální rovině – v rámci fyzických prostorů a v rámci textu je silným tvůrčím prvkem dojem spletnosti, provázanosti a křivolakosti, která se projevuje fyzicky (spletnost džungle v *BM*) i abstraktně na úrovni textu (příběhy jsou popisovány jako spletné, postavy se v nich mohou ztratit). Labyrint vzniká i díky rámcové kompozici a až přebujelému generování příběhů v příbězích.

Východiskem budování obrazu Prahy jako tajemného, magického prostoru je obraz všední městské reality. Autor používá odmagičtělý, důvěrně známý prostor a umísťuje ho do kontextů, které ho ale poté magickým činí; např. nechá Karlín prorůst džunglí nebo Husův pomník na Staroměstském náměstí prohlásí za démona.

Zpočátku je budován dojem obyčejného města, k čemuž přispívá právě volba konkrétních lokalit. Zápletky často začínají na místech, která působí dojmem obyčejnosti a všednosti. Typicky se jedná o periferní oblasti města (Smíchov v *Bílých mravencích*, Braník v *Zenónových paradoxech*). Tento dojem je ale poté opět dekonstruován a postupně Praha odkrývá svou druhou, podpovrchovou tvář. To se nejvýrazněji projevuje v románu *Druhé město* (AJVAZ: 1993). Stačí malé vybočení ze stanoveného řádu města a celá realita a proto i prostor se náhle proměňují, či jsou spíše nahrazeny pararealitou, ve které dochází k tajemným objevům a setkáním.

Výsledný mytický obraz tajuplné metropole se opakuje napříč Ajvazovými díly. Je to fluidní místo, které se proměňuje z obyčejného města na magický labyrint. Ten pak rozšiřuje dimenze městské všednosti. V moment, kdy se Praha začne stávat magickým prostorem, stává se text abstraktnějším a tím se stává abstraktnějším i zobrazované město. Z materiálního prostoru se mění spíše na prostor vnitřní – Praha se stává spíše událostí a prožitkem než

⁹ Hodrová, D. *Citlivé město. Eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006, str. 36.

fyzickým, utilitárním prostorem. Neznamená to ovšem, že by tento vnitřní prostor reflektoval např. vnitřní svět postav, jde spíše o převod znaků či změnu kódu, ve kterých je prostor chápán. Abstraktní struktura myšlenek, které se Ajvaz ve svých textech snaží předávat (viz výše zmíněný motiv sítě a labyrintu), se stává analogickou se strukturou města.

Účelem použití kartografických metod je podtrhnout v novelách body, ve kterých dochází k této proměně města, jeho personifikaci a zvrstvení. Jeho nový, magický obraz je budován zpočátku optikou postav, poté se ale stává autonomním a dynamika se mění – již to nejsou postavy, co utváří město, ale město, jež utváří postavy a stává se jejich součástí nebo dvojníkem (HODROVÁ: 1994). Na tom se podílí postoj, jaký postavy k Praze zaujímají. Argumentem pro tvrzení, že ajvazovské město není pouze kulisou, svědčí fakt, že postavy na město výrazně reagují a stále tak aktualizují jeho významy – tedy prohlubují jeho vertikální prostor. Často se tak děje ve formě vzpomínek a tužeb: Sylvie a archeolog v *BM* sní o životě v Praze během jejich pobytu v džungli, mořská bohyně v *ZP* staví na mořském dně pražské čtvrti. Praha je tak často tematizována i ve vrstvách, jejichž děj se v ní primárně neodehrává. Její prostor se tedy nerealizuje pouze v případě, kdy je hmotným a přítomným *tady a ted'*, ale funguje jako všeprostupná entita, což je dalším projevem vertikalizace prostoru.

4.1 Prostor jako postava

Figurování měst v textech může mít více funkcí (neboli forem textové prostorovosti), jak bylo popsáno výše v kapitole Horizontální prostor. Popsané typy prostoru jsou ale spíše okolí na pozadí a nikoliv svébytný subjekt jako u Ajvaze.

Praha se v očích postav mění v závislosti na atmosféře příběhu. Její povaha tak není konstantní a nelze jí přiřknout jednoznačně pozitivní nebo negativní konotace. Praha se naopak často stává ambivalentní a dokonce temnou (především v momentech, kdy se zdá, že osudy postav směřují k nešťastným koncům nebo neznají východisko, např. archeolog v *BM* hledající lék pro Sylvu, studentka v *ZP* hledající spisovatele nebo vypravěč *ZP* unavený neustálými příběhy cizinců). Právě její proměnlivost a dynamičnost ji mění z pouhého prostoru spíše na variabilní postavu či figuru.

Významným rysem Prahy je otevřenost vůči příběhům, které do sebe vsakuje a opět vypouští. V dílech je město pojímáno jako dýchající organismus – fasády, domy do sebe vsakují příběhy a vydechují je.

Ani nekonečné chrlení příběhů však není vnímáno jednoznačně pozitivně, i zde dochází k ambivalenci. V *Zenónových paradoxech* se postava vypravěče dostává do bodu, kdy je již unavena příběhy, které na něj Praha uvaluje. V naslouchání neustále produkovaným

příběhům spatřuje naději a zároveň i prokletí svého života (viz kapitola Únava nekonečným bujením). V tento moment se ukazuje stinná strana města-labyrintu. Hodrová používá ve své terminologii figuru Prahy-milenky (HODROVÁ 1994: 97), která se mění v Prahu-děvku. U Ajvaze k této proměně skutečně dochází – tajemno a chaos Prahy přestávají být lákavé a nosné, ale spíše pohlcující a svírající. Proměna z Prahy-milenky v Prahu-děvku se u Ajvaze realizuje skrze proměnu města řádu na město chaosu.

Téma řádu a chaosu prorůstá celým dílem a promítá se tak i do chování Prahy. Město tu funguje ve dvou pólech, kterými jsou řád a chaos. Řád je představován plochou všedností, chaos je nositelem příběhů, v jeho nitru se díky chaotickému věčnému pohybu příběhy rodí. Vypravěč *TO* při setkání s vyprávějíci cizinci do tohoto chaosu vstupuje a nechává se jím pohltit. Ve volbě mezi chaosem a řádem Ajvazovy texty pravidelně proklamují zvolení si chaosu. I on však může získat ambivalentní, temnou podobu.

Praha se jako prostor chová všedním i magickým způsobem. Všednost je patrná v první vrstvě děje. Vypravěč bezcílně putuje pražským prostorem, který ničím specificky nevyčníká, a funguje dle pravidel řádu. Jeho změnu přináší až příběhy postav, které Vypravěč potká. V ten moment začínají dominovat síly chaosu. V hlubších vrstvách se Praha začíná deformovat. Zde zároveň dochází k přeměně Prahy-prostoru na Prahu-postavu. I Vypravěčův pohled se mění; začíná Prahu vnímat jako na první pohled pasivní entitu, která ale při bližším pohledu a nahlédnutí pod povrch ukáže svou temnější, chaotickou stránku.

Na psychologii postav lidských není příliš kladen důraz. Jsou často bezejmenné a fungují spíše jako jednorozměrné figury, které poskytují jen základní východiska pro příběh, jehož hlavním rysem je dějovost doprovázená silnou obrazností. Postavy jsou tak až sekundárním komponentem příběhů a fungují spíše jako zprostředkovatelé prostorů, které otevírají. Zatímco tradičně funguje prostor jako nástroj pro dokreslení pozadí díla, zde je tomu naopak a tímto dokreslením jsou postavy. Praha skýtá více interpretačního potenciálu než ony.

4.2 Interpretace prostoru Prahy

Vztah děl a prostoru Prahy také otevírá otázku interpretace a různocnění v závislosti na čtenářově zkušenosti s reálným světem, potažmo jeho obeznámenost s pražským prostorem. Lze se oprávněně domnívat, že čtenářská zkušenost Pražana (či čtenáře, který se v Praze orientuje) bude odlišná od zkušenosti čtenáře Prahy neznalého. Ajvazova volba fikčních míst, do kterých situuje děje, zároveň interaguje se čtenářovou možnou reálnou

zkušeností s těmito skutečnými místy. I vzhledem k tomuto aspektu byly pro tuto práci zvoleny metody literární kartografie.

Obeznačenost s fikčními místy může silně determinovat četbu a dojmy z ní. Interpretace města jako znaku (HODROVÁ: 2006) se tak z literární skutečnosti rozšiřuje i na tu mimoliterární. Četba nepostihuje pouze izolovaný text, ale i reálný svět (zkušenost s reálným světem se v určité míře inherentně promítá do četby jakéhokoliv díla, u Ajvaze je ale tento aspekt zesílen vlivem jeho odkazování na reálná místa).

Město a celý mikrokosmos s ním související jsou zde navíc explicitně pojímány jako promlouvající znaková struktura:

„[...] město, v němž žijeme, je vytvořeno ze slov mnohem více než z cihel a kamenů. Povrchy, které vidíme, tvoří jen nepatrnou část města, obklopují nás potměšilé zahrady slov, rozrůstající se za přítomnými a viditelnými povrchy, za zdmi domů a za zavřenými dveřmi skříní v cizích bytech [...]. Většina věcí, s nimiž se setkáváme, a většina obyvatel města jsou fantomy utvořené ze slov, z chvění dechu a z barev zvuků.“

Praha není ovšem utvářena např. skrze doslovné popisy prostředí, jak bývá u literárního ztvárnění prostoru obvyklé. Text jako kdyby naopak předpokládá obeznačenost modelového čtenáře s prostředím Prahy. Konkrétní toponyma se objevují se samozřejmostí bez dalšího vysvětlování či představování daného místa. V případě čtenáře znalého Prahy se známá místa podílí na senzačním pocitu z četby, v případě neznalosti čtenáře se nejasnost a abstraktní představa míst podílí na pocitu záhadnosti a tajemna, které z příběhu vyzařují. Zároveň pak jedinou čtenářovu představu o daných místech tvoří fiktivní události, které se v nich odehrávají. Pokud Praha zůstává neznámou proměnnou, je její obraz je tvořen pouze skrze text. Ten se tak stává hlavním konstruktérem reality, jak ji může čtenář vnímat.

Praha již není pouhým prostorem a její lokality přerůstají kategorie prostorových rámců. Postoj, jaký postavy vůči Praze v díle zaujímají, není lhostejný. Právě absence neutrality z Prahy činí více než jen pouhé prostorové ukotvení. Pocity, které postavy vůči Praze cítí, jsou často nostalgického či melancholického rázu (astronom a mořská bohyně v *ZP*), Praha se ale stává také temným prostorem, který je pro postavy ambivalentní (Sylvie ve svých snech, Vypravěč unavený z příběhů). Nelze ovšem říci, že by Sylvie a Vypravěč cítili vůči Praze nechuť či zášť. Jejich frustrace pramení spíše z nepřekonatelnosti síly, kterou Praha má. Město se v jejich případě stává jednající entitou, která je přesahuje a získává nad nimi kontrolu. Přestává tak být nástrojem lidí, ale spíše chaosem, který pohlcuje.

Sylviiny sny se projevují silnou deformací pražského prostoru. Město v Sylviiných snech na první pohled působí zdánlivě obyčejně, ovšem jakmile do něj (zejména do jeho

centra) začne pronikat, začíná působit spíše démonicky. Při Sylviině snové cestě z Karlína na Florenc začne být město prorostlé džunglí, kterou se poté musí Sylvie prodírat. Jindy se při výhledu z Nebozízku na Žižkovský vysílač objeví na horizontu za vysílačem obrovský mrož, v dalším snu poté při pohledu od Goethe-Institutu zmizí protější břeh Vltavy a místo ní se prostírá moře. Všechny tyto proměny prostoru působí na Sylvii stísněným dojmem a nejsou vnímány pozitivně. Zároveň se ale stále jedná o město Prahy, ke kterému ona pozitivní vztah má. Na jejím ideálu důvěrného pražského prostoru se tak postupně objevují praskliny a ona začíná vnímat město spíše démonicky – je těžké milovat něco, co se zároveň stává její noční můrou. Sylviiny sny tedy představují výše zmíněný přerod všední Prahy v Prahu magickou.

K podobnému přerodu dochází u Vypravěče a to až v novele *Zenónových paradoxů*, kdy potkává studentku: „*Dotkl se mě démon smutku, který na mne často číhal v zákoutích města. [...] Copak bude celý můj život jen spleť podivných her, strávím jej v opuštěných ulicích a mezi cizími tvářemi, [...] jež jsou krásné, ale přece jen o málo skutečnější než fantomy v tmavých sálech kina?*“ (AJVAZ 2021: 89) Citát ukazuje ambivalenci, kterou se tato magická, démoničtější Praha projevuje.

Deformovaná je taktéž Praha (konkrétně Nusle), které staví mořská bohyně z perel na dně moře. V tomto případě ale proměna Prahy není vnímána negativně, ale je spojována s pozitivními emocemi a nostalgickými vzpomínkami. Opět jde ale o zmagičtění pražského prostoru.

5. Prostor jako realita

Vlivem vertikality kompozice vyprávění dochází také k namnožení prostorů, se kterými se v díle manipuluje. Pojem prostor se tak ale stává nepřesným a příliš úzkým. Nejedná se již pouze o prostory, ale o namnožování a vrstvení realit. S každým dalším rozvíjejícím se rámcovým příběhem se rozvíjí zároveň nová realita nebo se daná realita prohlubuje o další vrstvu (opět jde o situaci, kdy vypravěč potká postavu, jež mu začne vyprávět příběh, a započne se tak odvíjet dějový řetězec). Nová realita s sebou nutně nese též prostor, ve kterém se odehrává. Pokud použijeme kategorizaci Ryanové, můžeme opět představované reality/prostory rozčlenit v závislosti na komplexnosti, s jakou je prostor v právě vyprávěném příběhu konstruovaný – v některých příbězích se jedná pouze o *prostorové rámce* (Rašínovo nábřeží, Smíchov), jinde již vzniká *narativní svět*, který v sobě spojuje všechny prostorové rámce, prostory příběhů a zároveň čtenářovu reálnou geografickou zkušenost.

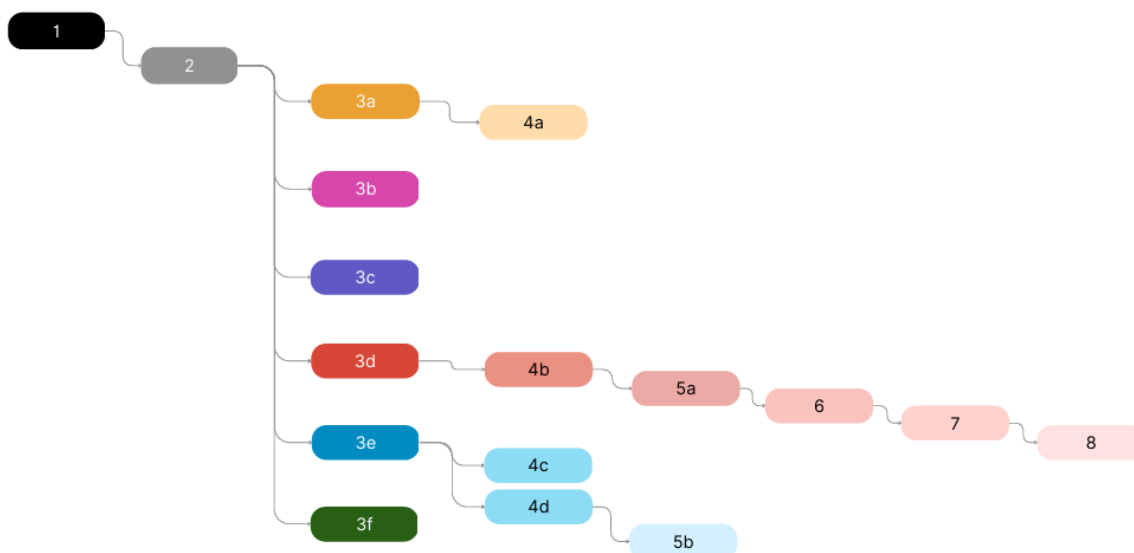
Vznikající reality jsou ovšem navzájem rovnocenné. Základní realita (tzn. ta, která je fokalizována Vypravěčem a ze které pramení všechny ostatní vrstvy) se ve výsledku může zdát jako ta nejméně podstatná. Opakuje se podobná, výše popsaná situace ohledně rovnocennosti vložených příběhů/realit.

Množení fikčních světů způsobuje rozšíření prostoru na horizontální i vertikální úrovni. Možnost paralelních světů/realit je v knize taktéž tematizována: „*Hraničily někde v hlubinách světy zlých snů se světy skrytými v automatu, byly mezi těmito dvěma říšemi nějaké temné přechody?*“ (AJVAZ 2021: 59).

6. 1 Schéma vertikálního prostoru *Bílých mravenců*

Následná infografika slouží ke znázornění vertikálního prostoru rámcové kompozice novely *BM*. Každý prostor-reality je ztvárněn buňkou, linie mezi buňkami pak označují směr a ústění do dalšího prostoru-reality. Nejde ale o pouhé plynutí a přeměnu děje, každá linie zůstává po rozvětvení zachována a nezaniká, pouze v sobě obsahuje další příběh.

Čísla označují stupeň hloubky neboli vrstvu, ve které se daný příběh nachází. Totožná čísla různých buněk proto neznamenaají přímou dějovou souvislost mezi nimi (ta je naznačena liniemi). Graf tak ukazuje, do jaké hloubky se příběhy v novele vrství – nejsvrchnější, primární vrstvou je příběh/vrstva 1, tou nejhlubší je vrstva 8. K diferenciaci jednotlivých příběhů slouží indexová písmena, která tak rozlišují také možná větvení příběhů v rámci jednoho hloubkového stupně.



- 1** – prostor homodiegetického Vypravěče
- 2** – archeologovo vyprávění v hospodě
- 3a** – starověká indická civilizace a její příběh o králi a královně
- 4a** – příběh o princezně v růžovém paláci, který vypráví královna králi
- 3b** – Sylviiny sny
- 3c** – etnografovo vyprávění o šamanovi a jeho nástroji z pásovce
- 3d** – hrací automat na Karlštejně
- 4b** – počítač ve hře hracího automatu (Jižní město)
- 5** – počítač v počítači ve hře v baru na Jižním městě (mramorové město)
- 6** – další počítač (zimní les)
- 7** – další počítač (mořské město)
- 8** – slovník v počítači v mořském městě
- 3e** – filosofovo vyprávění

4c – filosofův sen

4d – informace o Husserlovi

5b – Husserlův potomek Jaroslav vypráví příběh hudebního nástroje

3f – obyvatel vily v Hodkovičkách vypráví příběh vily

6.2 Horizontální prostor *Bílých mravenců* – toponyma

vrstva 1: Císařská louka, železniční most, náplavka, Palackého most, Smíchovské nádraží
(výhledy: Mánes, Jiráskův most, Petřín, Vyšehrad)

vrstva 2a: Staré Město, Malá Strana, byt na Vinohradech, ruzyňské letiště, Smíchovské nádraží, bufet filozofické fakulty, pasáž Lucerna, McDonald na Václavském náměstí, vestibul metra Kačerov, Hodkovičky
(výhled: sídliště)

vrstva 3b: Balabenka, Karlín, Florenc, hotel Ambassador, Jirchářská ulice, Goethe-Institut, Vinohradská třída, Václavské náměstí, Havelské tržiště, Karlův most, Petřín, Nebozítek
(výhled: Žižkovský vysílač)

vrstva 4b: fantaskní Jižní město

6.3 Mapa horizontálního prostoru *Bílých mravenců*

Zobrazené mapy zachycují horizontální prostor pražských lokalit v novele *Bílí mravenci*. Pro přehlednost byly mapy vyrobeny jednotlivě zvlášť pro každou vrstvu, kde probíhá děj a kde jsou zároveň pražská místa zmíněna. Při jejich zkoumání je patrné, že Ajevaz se při tematizaci pražského prostoru nesoustředí pouze na známá, zprofanovaná místa, ale prezentuje i periferní oblasti (Braník, Smíchovské nádraží, Balabenka). Často se zároveň jedná o místa, která nejsou literárně zpracovávána příliš často.

Jako legenda map slouží seznam míst (resp. toponym) obsažený v předchozí kapitole. K zobrazení pražského prostoru v *BM* byly vybrány tři vrstvy – 1, 2a a 3b. Ty obsahovaly nejvíce lokalit vhodných ke kartografickému zachycení a interpretaci prostoru.

Je nutno dodat, že mapy horizontálního prostoru zachycují pouze město Prahy. Horizontální prostor novel zahrnuje i mimopražské (Karlštejn, Mníšek pod Brdy) a zahraniční (Hong Kong, Manhattan) lokality. Ty jsou ovšem s ohledem na cíl práce, kterým je interpretace toposu Prahy, vynechány.

6.3.1 Vrstva 1 – Vypravěč (obr. 1)

Následná mapa zobrazuje prostorové rámce, ve kterých se odehrává děj první vrstvy. Zachycuje tedy zejména pohyb Vypravěče – čísla bodů označují pořadí, v jakém danými

místa prochází, vektorové šipky poté jeho pohyb. Červené body značí místa, kde se děj bezprostředně odehrává. Černé body naopak značí místa, která jsou v příběhu zmíněna, ale postavy se na nich fyzicky nepohybují; typicky se jedná na místa, na která je výhled z lokalit bezprostředního děje. Líčení výhledů je ostatně v novelách velmi časté a má svou roli (viz kapitola Prorůstání).

Děj (a celá novela) začíná na smíchovské pobřežní navigaci, poté se Vypravěč vydává na přístaviště na Císařské louce, kde slyší nahrávku hudebního nástroje z pásovce. Následně přejde železniční most a usadí se na Rašínově nábřeží v hospodě nedaleko Palackého mostu. Sem připluje se svým hausbótem archeolog, který mu vypráví svůj příběh. V tomto místě se děj i prostor vertikalizují a přichází nové narativní linie. V závěru novely plují archeolog a Vypravěč hausbótem zpět na Císařskou louku, kde je za pomoci melodie a mravenců probuzena Sylvie. Vypravěč se poté vrací na Smíchovské nádraží.

Je patrné, že vrstva 1a se odehrává na relativně malém prostoru. Ač se jedná o „skutečnost“ v rámci fikce, je jí věnován minimální prostor, narozdíl od vrstev hlubších. Na mapě také jasněji vyvstane, že děj vrstvy 1a končí tam, kde začal, tedy na Smíchově. Děj se tak uzavírá kruhově – tento vzorec se vyskytuje v díle častěji a bude na něj v práci dále poukázáno.

Na této konkrétní mapě se také jasně demonstruje jeden ze základních rysů Vypravěče, což je chůze městem (viz kapitola Ajvazova Praha metodologií chůze).

6.3.2 Vrstva 2a – archeolog (obr. 2)

Další mapa zobrazuje lokality zmíněné ve vyprávění archeologa. Narozdíl od prvního prostoru se již jedná o prostor, kde děj bezprostředně neprobíhá a nejedná se tedy o *prostorové rámce*, ale o *prostor příběhu*.

Také není možné určit přesnou pohybovou osu postavy, jako u vrstvy 1. Lokality jsou zmiňovány spíše nahodile a nikoliv kontinuálně dle pohybu v prostoru. Záběr míst je mnohem širší a zahrnuje kromě centra i perifernější oblasti (vestibul metra Kačerov, Hodkovičky, letiště Ruzyně – tato místa se zároveň nachází mimo mapu a jejich směr je naznačen šipkami, kvůli zachování čitelného měřítka se do mapy nevešla).

Horizontální mapa této vrstvy jde také do většího detailu. Je zmíněn chodník před restaurací McDonald na Václavském náměstí, pasáž Lucerna či univerzitní bufet – nelze přitom vyloučit, že se jedná o bufet nacházející se na Filozofické fakultě (která ostatně figuruje i v jiných Ajvazových dílech (AJVAZ: 1993; AJVAZ: 2019)).

6.3.3 Vrstva 3b – Sylviiny sny (obr. 3)

Mapa prostorů příběhu Sylviiných snů nejvíce demonstruje pohyb postavy prostorem. Ve většině svých snů bloudí Sylvie zdeformovaným pražským prostorem. Signifikantním rysem této vrstvy je deformace prostoru všech tří tras, které Sylvie ve snech absolvuje (deformace byly blíže popsány v kapitole Interpretace prostoru Prahy). Tyto tři „procházky“ jsou opět ztvárněny šipkami (každá barva prezentuje trajektorii jednu trasu).

Je zjevné, že prostor snů pokrývá větší rozsah Prahy a zahrnuje např. i perifernější oblast Balabenky. V první, černě vyznačené trase se Sylvie z Balabenky tramvají vydává do Karlína a na Florenc. V těchto místech navíc město začne být prorůstáno džunglí. Na Václavském náměstí poté Sylvie vystoupí a pralesem se proklesí k hotelu Ambassador.

Další, modrá trasa zahrnuje cestu z Vinohrad přes Václavské náměstí na Havelské tržiště a poté přes Karlův most na druhý břeh Vltavy na Petřín, konkrétně Nebozízek. Právě z Nebozízku poté Sylvie ve snu hledí na Žižkovský vysílač (jakožto výhledové místo je opět vyznačen černým bodem).

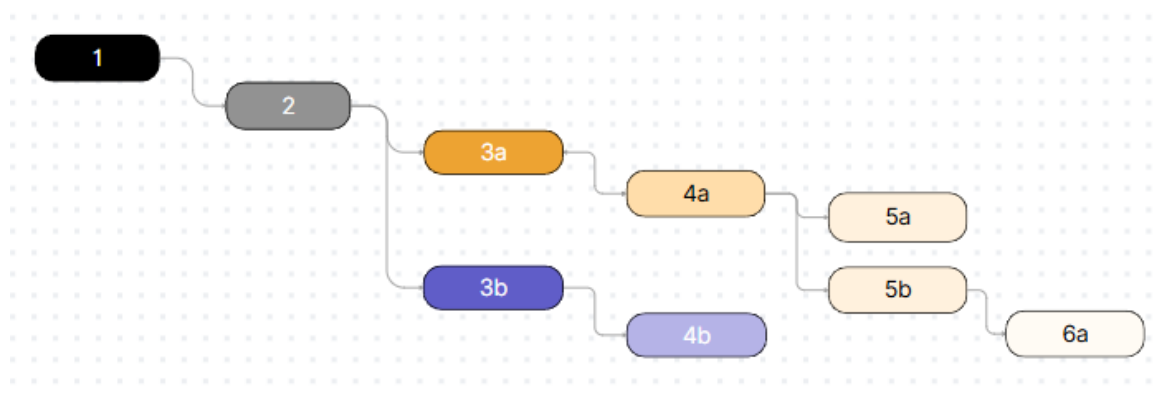
Třetí (červená) trasa je nejkratší, zahrnuje pouze cestu Jirchářskou ulicí (dnes ulice V Jirchářích) k Vltavě ke Goethe-Institutu.

V mapě se opět kombinují přesně lokalizovaná, dohledatelná místa (konkrétní ulice, hotel Ambassador, Goethe-Institut) a zároveň místa, která zahrnují širší oblast (Karlín).

7.1 Schéma vertikálního prostoru *Zenónových paradoxů*

Rámcová kompozice druhé novely není tak členitě rozvětvená jako novela *BM*, narozdíl od ní jde ovšem do větší hloubky. Hloubka vrstev v *BM* šla až do osmé vrstvy, ta ovšem byla pouze linií počítačů nacházejících se v počítačích, které neposkytovaly komplexnější prostory či děje. Zde jsou příběhy komplexnější na všech vrstvách, obsahují jednající postavy a zápletky.

Na poslední vrstvu *ZP* (6a) je také možné nahlížet jako na pomyslné jádro celého textu. V knize v této vrstvě (jež se nachází v knize *Král nomádů*, jež se nachází v mořském městě ve spisovatelově knize) se nachází šperk tyrkysového orla, podle kterého je dílo pojmenováno. Tento šperk není pro děj nijak stěžejní a objevuje se pouze jako zmínka, motiv umístěný v nejhlubší vrstvě příběhu. Je příznačné, že onen tyrkysový orl se nachází ještě v krabici, kterou postavy otevírají a na jejímž dně jej nachází. Šperk tak metaforicky ztvárňuje celou kompozici díla a odkazuje tak k hledání smyslu, který se může skrývat v nejhlubších rovinách skutečnosti, potažmo textu.



- 1 – prostor Vypravěče
- 2 – vyprávění studentky o spisovateli
- 3a – spisovatelův prostor v Praze
- 4a – spisovatelova kniha o mořském městě, v němž žije astronom
- 5a – vyprávění mořské bohyně o Praze
- 5b – knihy v mořském městě (kniha *Král nomádů*)
- 6a – kniha v knize *Král nomádů*

7.2 Horizontální prostor *Zenónových paradoxů* – toponyma

vrstva 1 (Vypravěč): Filozofická fakulta, Melantrichova ulice, Michalská ulička, Uhelný trh, Kotce, Skořepka, Na Můstku

vrstva 2 (studentka): nádraží Braník, hospoda U Městské knihovny, Filozofická fakulta, Žižkov

vrstva 3a (spisovatel): barrandovské kopce, Záběhllice, budova penzijní pojišťovny na Smíchově

vrstva 4 (astronom v mořském městě): Staré město (myslí na něj), palác Koruna na Václavském náměstí (resp. čelenka ve tvaru vršku paláce), chrám sv. Jakuba (zdá se mu o jeho zvonění)

vrstva 5a (vyprávění mořské bohyně): viadukty v Hlubočepích, Nusle, smíchovské a radlické schody, Libeň, Křižíkova ulice, Husův pomník, Národní divadlo, Staroměstské náměstí, kavárna Columbia vedle Týnského chrámu, dům U Zelené lípy (Melantrichova), Lhotka, Michle, Smíchov, Žižkov, Železniční most, Bohdalec, Smíchovské nádraží, Botič, Nuselské schody, schody na Petříně, chrám sv. Víta, bufet na rohu Otakarovy a Bělehradské

7.3 Mapa horizontálního prostoru *Zenónových paradoxů*

Pro mapu *ZP* byly vybrány pouze dvě vrstvy: 1 a 5a. Ostatní vrstvy taktéž obsahovaly pražské lokality, avšak v menší míře. Dále se často jednalo o lokality vzdálené od sebe natolik, že jejich kartografické vyjádření by vlivem měřítka bylo nejasné.

7.3.1 Vrstva 1 – Vypravěč (obr. 4)

V úvodní narativní linii druhé novely je Vypravěč na cestě z Filozofické fakulty na Václavské náměstí. Jeho trasa vede přes uličky v okolí Staroměstského náměstí. Způsob, jakým je líčí, opět vyvolává dojem labyrintu, ve kterém se postava ztrácí. Toto ztrácení ale bere (zatím) jako pozitivní, vítanou věc. Na Uhelném trhu, opět v hospodě, potkává studenty, kteří si poté chtějí názorně předvést princip *Zenónových paradoxů* na ploše Uhelného trhu a přilehlých ulic (vše vyznačeno v mapě).

Na pražském prostoru a této mapě je specifická míra přesnosti, s jakou lze vysledovat oblast, ve které se odehrává. Nahlíženo metodologií chůze, jedná se o nejsnáze prozkoumatelné místo – toponyma a popisy okolí umožňují absolvovat stejnou cestu, jako Vypravěč.

7.3.2 Vrstva 5a – vyprávění mořské bohyně (obr. 5)

Lokality, které popisuje mořská bohyně, jsou z hlediska prostoru hůře kategorizovatelné. Místa jsou pouze zmíněná v rámci jejích vzpomínek na Prahu, jinak nejsou nijak více kontextově zapojená a neodehrává se v nich větší část děje. Narozdíl od předchozích vrstev a map se v nich nepohybuje žádná postava, přímo ani zprostředkovaně. Na druhou stranu ale zahrnuje mnoho méně tradičních, často periferních oblastí (Michle,

Lhotka, Radlice atd.). Ty se tak podílejí na větší plastičnosti a diverzitě pražského prostoru, který díky tomu působí autentičtěji. V jejím vyprávění navíc začínají vznikat pražské prostory vystavěné z perel na mořském dně – opět se jedná o další deformaci, resp. zmagičtění prostoru, o kterém je psáno výše.

8. Ajvazova Praha metodologií chůze

Chůze či bloudění městem je jedním z hlavních rysů Ajvazova Vypravěče. Právě při procházení městem naráží na postavy, které mu vypráví příběhy tvořící dílo a dá se říci, že také Vypravěčův život. Záliba v naslouchání příběhům a v nahodilých cestách Prahou jsou také jediné informace, které text o Vypravěči poskytuje. Vypravěč je chodcem po pražském horizontálním prostoru, ale spolu s tím chodcem i po prostoru vertikálním, kdy prochází příběhy, které jsou mu sdělovány. Je zřejmé jeho vtáhnutí do děje a zaujatost, s jakou Vypravěč příběhy uchopuje. Svým nasloucháním dané příběhy zároveň integruje do městského prostoru – při cestách městem o Praze uvažuje v kontextu příběhů, které vyslechl a které se tak stávají součástí města, kterým prochází. To se projevuje nejen na abstraktní, sémiotické rovině, ale také skrze výše zmíněné metafory: „...*město, v němž žijeme, je vytvořeno ze slov mnohem více než z cihel a kamenů. Povrchy, které vidíme, tvoří jen nepatrnou část města, obklopují nás potemnělé zahrady slov...*“ (AJVAZ 2021: 91) Tímto tak opět přispívá k vertikalizaci prostoru.

Vysoká konkrétnost, s jakou je pražský prostor v knize užíván, je výzvou k tomu, aby se čtenář přidal k pouti, kterou absolvuje Vypravěč. Text skrze své přesné geografické parametry předpokládá a vyzývá k tomu, aby nedourčenosti tvořené toponymy čtenář vyplnil a podílel se tak na interpretaci knihy a na interpretaci prostoru.

Knihy byla napsaná v devadesátých letech a prostředí, které v ní figuruje, by tedy mohlo být již zastaralé, přesto ale text působí nadčasově a je snadné jeho čtení přenést na současnost. Jsou ovšem zmíněny např. i podniky, které již zanikly (např. kavárna Columbia u Týnského chrámu (AJVAZ 2021: 123)).

Při chůzi lokalitami *TO* se součástí čtení knihy stává i čtení města, které je vnímáno všemi smysly (což je podobný princip jako v případě jedlých příběhů psaných mlži a jejich chutí v *BM* ve vrstvě 4a). Je zřejmé, že lokality nejsou vybírány nahodile. Např. zmíněné budovy (hotel Ambassador, Goethe-Institut) svou architekturou jednoznačně vynikají mezi okolní zástavbou.

Proti očividně estetickým či zajímavým lokalitám jsou ale postaveny ty, které tak na první pohled nepůsobí nebo mají přesně opačnou funkci. Kontrast míst (např. skládka v Libni a secesní hala Ambassadoru) je tak dalším tvůrčím postupem, kterým Ajvazův topos Prahy vzniká. Ač se ale jedná o rozdílná místa, ráz událostí, které se na nich odehrávají, se neliší svou magičností: v hotelu Ambassador je elegantní žena a anděl s pergamenem, který požívá agama, v Libni se nachází démon maskující se jako popelnice.

Chůze Prahou tak odhalí okolnosti geneze textu. Čtenář neznalý Prahy zmíněná toponyma automaticky vstřebává bez bližší představy o prostoru, na který odkazují. Dojem z četby se tak zakládá na neurčitosti a to nutně (je otazné, jak dramaticky) mění celkovou čtenářskou zkušenost z textu.

9. Další typy prostorů

Kromě členění z hlediska horizontality a vertikality se v díle vyskytují i další typy prostorů. Ty ale zároveň není možné jednoznačně klasifikovat např. po vzoru Ryanové a jsou vágní i co se týče horizontality a vertikality, neboť se vyskytují v obou rovinách. Jejich pojmenování opět vznikla pro účely práce ve snaze zachytit další tendence, které z textu *TO* vyvstávají.

9.1 Liminální prostory

Specifickým typem prostorů, který v *TO* vzniká, jsou prostory, které lze označit jako liminální, tzn. pomezí body sloužící k přechodu mezi prostory, a to vertikálními i horizontálními.

Na úrovni horizontálního prostoru se jedná o přechody mezi běžným světem a místy, která se svými zákonitostmi běžnému světu vymykají a která mají rovněž transportní funkci. Tímto místem bývá řeka (kromě *TO* se tak srovnatelně děje i ve *Druhém městě* (AJVAZ: 1993), obecně bývá topos řeky spojován s touto tranzitivní charakteristikou (HODROVÁ: 1994). V *BM* se jedná o říční kanál, kterým se archeolog a Sylvie v *BM* dostávají do města v sopečném kráteru na pobřeží Indie.

Podobným případem je Vltava, po které poté v Praze postavy plují a pátrají po hudebním nástroji z pásovce. Označení liminální prostor je používáno kvůli způsobu, jakým je pobyt na řece pojímán a jak se o řece hovoří – řeka je místem mimo běžný městský svět: „*Divám se na město jen zezdola, od hladiny, z domů se staly fantomy [...], stejně jako z jiného světa přicházejí zvuky automobilů a tramvají*“ (AJVAZ 2021: 72).

Zároveň funguje jako místo přechodu, což je další charakteristikou liminálních prostorů.

Tyto přechody se vyskytují i v rovině textu v místech, kde příběhová vrstva ústí do další. Švy mezi vrstvami se realizují v setkáních s cizinci, kteří počnou s vypravěčem sdílet své příběhy. Dalším častým typem švu jsou knihy, které se v těchto příbězích nachází a které poté zprostředkovávají další vrstvu. V *BM* se kromě knih stávají švem nebo portálem také počítače, které postava potkává ve hře v hracím automatu a které ústí do nových a nových

krajin obsahujících další počítače a tedy krajiny. V tomto bodě vyprávění se tematizuje samo vrstvení příběhů a způsob vyprávění a text se stává metatextem.

V počítačových portálech dochází ovšem nejenom ke generování nových horizontálních prostorů/realit (mořské město, zimní les, noční sídliště), ale také k novému vrstvení příběhů, neboť v každém novém prostoru dochází k novému ději se zápletkou odlišnou od děje předchozího. V případě počítačů se tedy prohlubuje prostor jak horizontálně, tak vertikálně. Opět se zde také otevírá otázka potenciální nekonečnosti, kterou tematizují samotné postavy – je totiž možné, že řada do sebe ústících počítačů ve počítačové hře je nekonečná.

„Nevěděl jsem a dodnes nevím, jestli byla řada obrazovek konečná, nebo jestli nikde nekončila“ (AJVAZ 2021: 54).

Řadu do sebe zavrstvených počítačů tak lze chápat jako metaforu k nekonečnému ústění příběhů v rámcové kompozici a autor tematizuje tvůrčí postupy sebe samého – opět se tedy na této úrovni jedná o metatext.

Stejně jako princip sítě, labyrintu, fraktálu, prorůstání a chaosu a řadu se i princip portálu realizuje na hmotné i abstraktní úrovni. Tento obojetný přístup je u autora typický.

9.2 Záprostoří

Dalším typem prostoru, který se u Ajvaze objevuje, je *záprostoří*. Tento pojem není teoreticky ukotven a vznikl pouze pro účely práce. Označuje prostor, na který je někdy v textu odkazováno jako na skutečnost, která se odehrává pod povrchem věcí nebo v zákulisí naší běžné reality. Z tohoto prostoru *za prostorem* pronikají do našeho světa šumy a ozvěny jevů, záprostoří připomíná prostor Platónovy jeskyně. Jevy se z tohoto prostoru nepřenáší hmotně, spíše jako vágní dojmy, které volají zdáli z jiného světa: *„slyšet světy, které se ozývají v chvění zvuků, mi pomáhala, abych se úplně neztratil v labyrintu města“ (AJVAZ 2021: 91).*

Skutečný svět slouží jako projekční plátno pro jevy ze záprostoří. Pokud použijeme podobenství o jeskyni, svět mimo jeskyni je záprostořím a siluety na stěně jeskyně jsou odrazy skutečných věcí, které ze záprostoří pronikají do jeskyně – do skutečného žitého světa. Přímou v textu se hovoří o říši šelestů a šumů, odkud tyto ozvěny pocházejí: *„[...] odpovědi se nerodí ve slovech, rodí se už v říši šumů“ (AJVAZ 2021: 71).*

To se ukazuje na bílých mravencích, kteří občas ze svých těl kromě tygra tvoří také nahodilé tvary pocházející z jiného světa než ze světa postav. Tajemné prostory jsou cítit také z gest rukou při archeologově vyprávění, jeho slov nebo hudební nahrávky záhadné melodie:

„Jeho gesta se vynořovala z rozsáhlého spletilého prostoru s mnoha temnými zákoutími, [...] tento prostor, jenž se do nich vpil, stále rozestírají“ (AJVAZ 2021: 16).

Výtvořem skutečnosti prorůstající ze záprostoří je například i spisovatelova kniha *ZP* ve vrstvě 3a. Ta vyrůstá z prázdna, které vyzařuje modrá lampička, kterou spisovatel objevil ve svém psacím stroji. Aura věcí je ostatně častý způsob, jakým záprostoří proniká do skutečnosti. Metafora aury se i v případě modré lampičky skutečně zhmotňuje do jejího světla.

I motiv prázdna se vyskytuje často, je považováno za hlavní tvůrčí sílu, ze které se rodí skutečnost. Je tedy možné, že za prostorem, v záprostoří se nachází „pouze“ prázdno, které ovšem vytváří vše ostatní. Jen díky prázdnu lze najít skutečnou podstatu věcí, která posléze spisovatele inspiruje k napsání knihy o mořském městě: *„Extáze, která se jej zmocnila, když se nad modře osvětlenou stránkou [...] setkal s prázdňem a jeho naléhavým šepotem“ (AJVAZ 2021: 129).*

Záprostoří je tedy další prostorovou dimenzí textu, která se vymyká dosavadnímu vertikálně-horizontálnímu členění, a nabízí tak další východisko, z kterého lze dílo interpretovat.

10. Narativní strategie

10.1. Princip fraktálu

Způsob, jakým je text *TO* budován, není nahodilý, ale naopak se projevuje jasnou, opakující se strukturou. Princip fraktálu¹⁰, o kterém bude řeč, se implicitně uplatňuje napříč celým dílem. Je tedy možné vysledovat konstrukci, jejíhož vzorce se text drží. Fraktální vzorec je narativní strategií, která se projevuje hned na několika úrovních textu.

Pojem fraktálu zavedl roku 1975 matematik Benoît Mandelbrot. Slovo fraktál je odvozeno od latinského slova *fractus*, které znamená „rozbitý“ či „rozlámaný“. Mandelbrot fraktály definoval jako útvary, jejichž struktury zůstávají stejné v různých měřítkách a které mají potenciál tvořit nekonečnou řadu těchto do sebe zavínutých struktur. Principem fraktálu je tedy kopírování zákonitostí a tvarů větších celků v menším měřítku v celcích nacházejících se uvnitř celků větších. V souvislosti s fraktálem se pro tento jev používá pojem *soběpodobnost*. Zmíněná „rozlámanost“ znamená, že vnitřní struktury fraktálů v sobě vždy zahrnují zlomek předchozí dimenze. Připodobnění fraktálu k dílu *TO* se vzhledem k jejich společným rysům velmi nabízí.

V *TO* se fraktál objevuje jako motiv i jako narativní princip stavby textu. Dokonce i výskyt fraktálu v textu se tedy projevuje fraktální stavbou, která proniká do menších samostatných motivů a zároveň do obecných celotextových rámců, a zároveň se vyskytuje i na významové rovině.

Jednou z rovin, kde se fraktál projevuje, je samotná výše zmíněná rámcová kompozice, kterou by tedy bylo vhodné označit spíše právě za fraktálovou. Menší celky/příběhy fungují podle stejných vzorců jako příběhy, do nichž jsou vsazeny. Odehrávají se ve fantastických, exotických krajinách, časté jsou motivy typické pro dobrodružnou literaturu (ruiny starověkých měst, netvoři, tygři, džungle, velkolepé sochy, démoni, labyrinty, mořské plavby atd.) a postavy (často vlivem náhody) objevují nová dobrodružství (nalezení ruin, zmizení blízkých, nalezení záhadného artefaktu).

Na úrovni textu se motiv fraktálu projevuje kompozicí a také pronikáním prostorů z jedné vrstvy do vrstev ostatních (což se děje vlivem dané kompozice). Celek v sobě tak vždy ukrývá části jiného celku a nese v sobě jeho vzorce. Fraktální bujení tak přispívá k prohlubování, vertikalizaci prostoru ve smyslu jeho významových rovin. Prostory/reality tak neexistují izolovaně, ale ve vztahu s ostatními prostory/realitami. To se projevuje na místech, kde postavy v určité vrstvě nějakým způsobem odkazují na Prahu, která ale hmotně

¹⁰ MANDELBROT, Benoît. *Fraktály: tvar, náhoda a dimenze*. Praha : Mladá fronta, 2003.

figurovala ve vrstvě jiné. Praha je tak všeprostopupným, fluidním motivem a překračuje klasicky vymezenou definici prostoru jakožto místa, kde se jednoduše odehrává děj o jedné narativní linii. Ač se její kontext napříč vrstvami mění, její struktura se pevně přenáší ve své zachovalé podobě. Spisovatel v *ZP* ve vrstvě 3a přenáší pražské prostory do své knihy (4a) o mořském městě, které obývá postava astronoma vzpomínajícího na Prahu. Ta se mu připomíná skrze nahodilé vjemy, které v sobě jako kdyby indexově obsahují její znaky – stíny na zdi, čelenka podobající se vršku paláce Koruna či městské kanály podobné staroměstským uličkám. I figura Prahy je tedy konstituována dle fraktálního principu.

Princip fraktálu se projevuje i explicitně v otázce podstaty textu, kterou dílo pokládá a která byla nastíněna výše. Modelový autor tematizuje to, jak text vzniká, zaniká a jak funguje. Pojmem „text“ se rozumí text generický; netematizuje se konkrétně podstata textu *TO*, ale textu jako obecné entity. Ta je vnímána velmi organicky, text je popisován a chová se jako živý organismus.

Zároveň je i entita textu pojímána jako prostor, což je zřejmé z metaforického způsobu, s jakým se o textu hovoří: „*Písmena čtou písmena, knihy čtou knihy, písmena, slova, která jsou z nich utvořena, a příběhy, jež tato slova vyprávějí, se shlukují do tvaru jiných písmen a tak je každé písmeno plné jiných abeced, plné slov a dějů.*“ (AJVAZ 2021: 32).

Fraktálně, a to ve formě kaligramů, se projevují také nástěnné textové reliéfy v indickém kráterním městě: „*Linie tvořená řadou písmen nějakého slova byla zohýbána takovým způsobem, aby vytvořila obrys věci, kterou slovo označovalo*“ (AJVAZ 2021: 21). I zde se tedy uplatňuje princip fraktálu, kdy je písmeno či slovo textem samo o sobě a může fungovat jako samostatný celek a zároveň se držet pravidel jednotné, všeobecně platné struktury.

V tomto bodě také dílo naráží na teorii Hodrové ohledně města-textu. V jejím přístupu může být za text považován téměř jakýkoliv fenomén čítající znaky otevřené interpretaci. Tento jev zároveň nemusí být nutně fixován pouze verbálně. Za text považuje Hodrová módu, architekturu, sociální strukturu obyvatel města, uspořádání městských čtvrtí atd. V Ajvazově novele se mohou samostatným textem tak stát písmena, slova, ale i samotné postavy, jak říká dívka před popravou ve vrstvě 3a v *BM*: „[...] *boží jsou naruživí čtenáři, sestavují si nás do slov a do vět a čtou nás*“ (AJVAZ 2021: 31). Tato teze se opět paralelně opakuje i v jiných vrstvách (viz fraktální kopírování zákonitostí), kde postavy narážejí na skutečnost, že mohou být metapostavami textu, resp. reality, ve které žijí a která se zároveň

může nacházet v realitě jiné. Vzniká tak otázka, která z realit je ta pravá (viz opět téma validity realit).

„[...] *jsme postavami z her, které hrají panáci z našich her, žijeme ve snech, které sní postavy našich snů*“ (vrstva 1a v *BM*, AJVAZ 2021: 55).

Důležitým aspektem fraktálu je jeho potenciál nekonečně generovat nové a nové struktury. Tato rozbujelost v kontextu literárního díla znamená produkci stále nových příběhů a nekonečné poskytování nových východisek s potenciálem příběhy rozpoutat. V rámci Ajvazových textů však postavy i čtenář ve výsledku nutně narazí na konečnost příběhů. Limity jsou dány formální, hmotnou povahou literárního díla, které nemůže být nekonečné – v době digitálních textů a hypertextů ovšem tento problém přestává být neřešitelný. Dalším limitem je ale také otázka, kolik jsou text, postavy či čtenář schopni unést. Otázce metaforické i doslovné *únavy* se práce bude věnovat dále.

Možnou odpověď na (ne)konečnost příběhů poskytují samotné postavy v *BM*. Při líčení světů zavínutých do sebe v počítačové hře herního automatu (vrstvy 4b–8) navrhuje Vypravěč možnost, že „*řetěz světů může tvořit kruh*“ (AJVAZ 2021: 55). Naráží tím specificky na světy počítačové hry, tento pohled je však snadno přenositelný na obecné fungování textu i fikčních světů novel. Čtenář i samotné postavy tak stojí před otázkou, zda vnímat text i svou vlastní existenci jako lineární (potenciálně nekonečnou), či cyklickou/fraktální. Vrstvy příběhů se skutečně vrací kruhem. To podporuje např. také motiv bílých mravenců, který je dominantním ve více vrstvách. Na svůj počátek se příběh vrací i skrze melodii, po které postavy pátrají – ve vrstvě 5b nahrávku této melodie pořizuje otec pana Jaroslava, v nejsvrchnější vrstvě 1 tuto nahrávku poslouchá Vypravěč na Jaroslavě hausbótu.

S blížícím se koncem textů mají vrstvy tendenci se uzavírat a završovat a fokalizace tak vyplouvá z těch nejspodnějších zpět k té svrchní, ve které poté končí. Děj se tak kruhovitě uzavře v místě, kde začal.

10.2 Prorůstání

Další narativní strategií je prorůstání. To se uplatňuje jako konstrukční prvek i jako motiv. Slouží k budování textu, prorůstáním ale hmotně vznikají také prostory. Stejně jako princip fraktálu se tak realizuje na více úrovních díla a ukazuje se v rámci formy i obsahu. Prorůstání se objevuje na rovině vertikálního i horizontálního prostoru. Jeho vlivem se ale občas oba tyto aspekty prostoru počnou překrývat a není možné jednoznačně rozčlenit, zda je prorůstání vertikálního, nebo horizontálního charakteru.

Vertikální prorůstání a srůstání se realizuje v motivickém, potažmo dějovém ohledu. Např. v *BM* záhy po úryvku o starověkém městě vtasaném do kráteru sopky a *prorostlém* džunglí se fokalizace skokově přesouvá z vrstvy 3a do vrstvy 1a, kde postava Vypravěče krájí kus smaženého sýra, který se ale ovšem ihned po odkrojení opět začne spojovat se zbytkem.

„*Odříznutá část hned začala srůstat se zbytkem, a jak jsem ji zvedal, natahovaly se mezi oběma kusy v zelenavém světle dlouhé bledé nitě a postupně slábly, praskaly a kroutily se*“ (AJVAZ 2021: 21).

Stejně se projevuje aktivita mravenců tvořících sochu tygra – při odtržení nějaké části tygří sochy z mravenčích těl se části zanedlouho vlivem pohybu mravenců opět spojí, tedy srostou. Prorůstání se vyskytuje analogicky ve dvou vrstvách a třech konkrétních situacích. Nejprve je v textu podáno jako snadno čitelný, explicitní motiv, který se ale poté rozšiřuje i do abstraktní sféry textu. Tam již nefunguje jako samostatný motiv, ale spíše obecný textotvorný princip.

Z hlediska horizontálního prostoru se fyzicky prorůstají dva *narativní světy* (skrže postavu Vypravěče dojde ke srůstu obou novel), v jejich nitru pak *prostory příběhů* a *prostorové rámce*. Prorůstání se odehrává v několika měřítcích, i ono se tedy drží fraktálového vzorce.

Prostorové rámce Ryanové jakožto místa bezprostředního děje již byly představeny výše. Do prostorových rámců prorůstají prostory okolní a stávají se tak součástí prostoru původního. Prorůstání prostorových rámců se manifestuje fyzicky, lze ho označit za čistě horizontální a jeho výsledkem jsou např. místa, na která je výhled z prostoru bezprostředního děje. Tato místa jsou v textu jen okrajově zmíněna, přispívají ale k celkovému *geniu loci*. V *BM* jde tedy o Petřín nahlížený z Rašínova nábřeží (vrstva 1), Žižkovský vysílač viditelný z Nebozízku (3b), noční sídliště viditelné z Kačerova (2a) nebo výhled na Vyšehrad z Císařské louky (1).

Větší roli hraje prorůstání *prostorů příběhů*. Ty podle Ryanové zahrnují všechny prostorové rámce a lokace, kde děj bezprostředně neprobíhá. Sem se tedy řadí myšlenky, sny a vzpomínky postav, které jsou častým způsobem, jak se prostor manifestuje. Oproti prorůstání prostorových rámců, které je na fyzické rovině, se ale prostory příběhu prorůstají abstraktně. Právě u nich zároveň rozdíl mezi vertikálitou a horizontalitou začíná být vágní. Např. do prostoru příběhu mořského města (*ZP*, 5a) prorůstá prostor příběhu Prahy. Prorůstání se manifestuje vertikálně skrže vzpomínky a zároveň horizontálně skrže pražské ulice, které staví Mořská bohyně a které jsou zhmotněním těchto vzpomínek. Paralelně s tím ale prorůstají také příběhové vrstvy, a to vertikálně – Spisovatel transponuje Prahu vrstvy 3a

do vrstvy 5a. Vzniká tak vedle sebe několik měst Prahy, která jsou uložena v myslích postav a promítají se tak na hmotné město jako na projekční plátno. To opět přináší otázku validity nereálného – je podstatné pouze hmotné, skutečné město, nebo město, jak ho vnímáme a vidíme my sami? Město je jedno, v jeho vertikálním prostoru jsou ovšem obsaženy všechny jeho tváře.

Podobně se prorůstají džungle a starověké město v kráteru sopky v *BM* ve vrstvě 3a. V tomto případě se navíc prorůstání snoubí se syntopií, kdy džungle představuje přítomnost a město minulost, které se prostupují a odehrávají současně. Džungle a město prorůstají také v Sylviiných snech, ve kterých Sylvie bloudí zarostlým Karlínem a Florencem. Motiv prorůstající džungle se obecně v autorových dílech vyskytuje často (AJVAZ, 1993; AJVAZ: 2019).

Výhledová místa, která jsou zakreslena do map, jsou taktéž produktem či spoluúčastníkem procesu prorůstání. Při Sylviině pohledu z Nebozízku na Žižkovský vysílač nebo Vypravěčovo pozorování Petřína z Rašínova nábřeží dochází ke střetu dvou prostorů, které se překrývají a posléze mísí. Zahrnutí vzdálených, avšak viditelných lokalit přispívá k celkové kontextualizaci prostorových rámců, kde se zrovna děj odehrává, a také k celkové atmosféře textu. Město je poté organičtější a provázanější.

Prorůstání se ale manifestuje i abstraktním, nefyzickým způsobem, a to ve formě myšlenek, vzpomínek a snů. Mísí se tak obrazy džungle a obrazy Prahy, když archeolog a Sylvie v Indii sní o životě v Praze – zde jde opět o vertikální prorůstání, protože dochází k násobení významů.

„[...] *obrazy [dávné říše] se vynořovaly ve tmě, prostupovány mihotavými světly večerního města*“ (AJVAZ 2021: 28). V tomto citátu se jedná o další z projevů vertikality, významy dvou míst se navzájem prostupují a tudíž množí.

Možný překryv prostorů se dokonce v knize tematizuje v souvislosti se Sylviinými sny a počítači v archeologově herním automatu: „*Hraničily někde v hlubinách světy zlých snů se světy skrytými v automatu, byly mezi těmito dvěma říšemi nějaké temné přechody?*“ (AJVAZ 2021: 59).

Podobně se prorůstají i obě novely knihy, např. v *ZP* v místech, kde Vypravěč odkazuje na děj novely předchozí.

Syntéza je tedy konstrukčním prvkem prostoru a zároveň narativní strategií textu stejně jako fraktál.

Prorůstání jako tvůrčí princip a motiv souvisí také s konceptem *záprostoří* popsaným výše. Ze záprostoří prorůstají šumy, šelesty a chaos, které se integrují do „skutečného“ světa.

Jedná se například o světla města z protějšího břehu, zvuky aut projíždějících nad náplavkou, lesknoucí se hladina řeky, doléhající hudba či okolní hovory. Tyto prvky pocházejí z „*říše šumů*.“ (AJVAZ 2021: 71)

Všem těmto zdánlivě detailním prvkům je při konstruování prostoru věnována pozornost. Jejich zmiňování ovšem není součástí pouhého popisu prostředí – jejich vynechání by znamenalo celkové narušení způsobu, jakým je s prostorem navíc. Popisy prostředí zároveň mohou působit až paraziticky, v případě *TO* ovšem žádné slovo není navíc a všechna mají svou funkci.

11. Únava nekonečným bujením

K nekonečnému generování nových příběhů z příběhů dochází u Ajvaze s až obsesivní naléhavostí. Nekonečnost je jedním z rysů fraktálů a v novelách se projevuje neustálým poskytováním nových východisek, která mají potenciál rozpoutat nový příběh. Tyto zárodky se nachází po celé ploše textu a příběhy se z nich rodí se zdánlivou nahodilostí. Text však svou vlastnost neustálého produkování příběhů sám reflektuje. Činí tak explicitně skrze postavy – Vypravěč vyjadřuje nadvahu a frustraci nad neustálým nasloucháním nahodilým příběhům a nad městem, které ho zahlcuje, a zároveň tak pojmenovává možné pocity čtenáře.

Přehlcenost dějovými vrstvami, souvislostmi, labyrinty a příběhy se stává jedním z nevyřešených témat. Otázka, co vše je text schopen unést, se ovšem nevztahuje pouze na něj, ale také na postavy (Vypravěče, archeologa) a čtenáře, se kterým si text tímto způsobem hraje. Tato hra je v textu zahrnuta implicitně a závisí na individuální čtenářské zkušenosti.

Vyskytují se totiž místa, ve kterých je možnost začít nový příběh až provokativně očividná a má sloužit jako popud pro ostražitost čtenáře, který by měl být otevřen novému příběhu. Na tato místa ovšem text reaguje v rozporu se svým tradičním modelem nekonečného ústění a odmítá další příběhy. Těmito konkrétními body ve vyprávění je například v počítačové hře v *BM*, kde se má archeolog vydat do virtuálních Benátek. Tuto možnost ovšem nevyužije a tím zároveň zamezí vzniku další vrstvy a dalšího možného příběhu. Potenciálně nekonečný řetězec realit tedy naráží na limity, které nejsou přirozeně dané, ale nastavené „subjektivním“, svévolným rozhodnutím postav či textu/autora. Dalším případem tohoto odmítnutí je záhada pásovců v *BM*, kteří se endemitně vyskytují v Jižní Americe, avšak hudební nástroj, který je z nich vyráběn, se nachází v Indii.

„Pásovec ale žije v jižní Americe – jak se mohl dostat na ostrov ztracený v Indickém oceánu?“

„To je záhada. Ale teď už budu muset jít.““ (AJVAZ 2021: 78)

V textu tak vznikají nedourčenosti, které mohou obsahovat novou a pravděpodobně velmi bohatou dějovou linii, která je ovšem zastavena hned v prvopočátku. V novele *ZP* je zárodek příběhu skryt v záhadě, jak se sochy ze Spisovatelovy fantazie (4a) dostaly do lesa ve skutečném světě (1, 2).

Novely tedy naplňují podstatu nekonečného fraktálu, který funguje jako narativní strategie, v určitém bodě je ovšem možnost nekonečného příběhu zavržena. Nikoliv ovšem proto, že by byla nemožná – jednoduše nechce být provedena. Text tak obsahuje mnoho slepých uliček a nevyužitých potenciálů, které působí jako rozbuška čekající na vznícení.

Možnost další reality podsouvá otázku, v jaké vrstvě skutečnosti lze tedy nalézt smysl, jehož hledání je dalším z témat Ajvazových textů. Svým vrstvením realit zpochybňuje, že by se skutečný smysl nacházel v té primární a očividné, a naopak vyzývá k pátrání za ní. Odpovědí na ptaní se po smyslu ovšem může být i únava z pátrání po něm a rezignace na něj.

ZÁVĚR

Cílem práce bylo zmapovat způsob, jakým Michal Ajvaz ve svých textech pracuje s prostorem a jakými prostředky je prostor budován.

Práce představila aspekty prostoru, které jsou budovány v novele *Tyrkysový orel* a které zároveň tuto novelu budují. To se podařilo díky rozčlenění prostoru na jeho různé druhy z hlediska toho, jakou funkci ve vyprávění plní. Použití kartografických metod nastínilo možnosti a východiska, ze kterých lze text a jeho prostor interpretovat.

Grafické znázornění horizontálního prostoru spolu se schématy vertikálního prostoru pomohlo zdůraznit, který prostor je pouze prostorovým rámcem, která místa se přímo účastní děje a která jsou pouze zmíněna. Rozlišení vrstev map také ukázalo, kdy postavy v prostoru skutečně nějak jednájí a kdy se naopak na fungování prostoru v textu příliš nepodílí. Aktivita postav v prostoru se tedy podílela na jeho sémantice. Zároveň je nutno dodat, že interpretace horizontálního prostoru nebyla v této práci provedena komplexně a strukturovaně, spíše byla nastíněna jako možnost a byly ukázány cesty, kterými se analýza horizontálního prostoru může vydat – např. interpretace dle části Prahy, porovnání děje na periférii oproti centru, rozdíly mezi ději v závislosti na hloubce, ve které se dané vrstvy nachází, přímá úměra fantastičnosti děje vůči hloubce vrstvy či analýza toho, jak jsou v textech reflektovány zahraniční oblasti. Interpretace pražského horizontálního prostoru by se také mohla zabývat jednotlivými pražskými toposy – hospoda, periferie, historické centrum, kulturní a vzdělávací instituce atd.

Při vytyčení definice vertikálního prostoru jsou dva jeho způsoby, které lze samostatně dále zkoumat: vertikálnost textového prostoru prohlubovaná skrze rámcovou kompozici a vertikálnost sémantická. Vertikální prostor byl zachycen schématy, která ukázala význam rámcové kompozice děl. Zároveň schémata pomohlo k uvědomění si hloubky, které vrstvení dosahuje.

Zároveň byly nalezeny nové tendence a vzorce, které se v textu vyskytují a tvoří ho: princip fraktálu, prorůstání, liminální prostory a záprostoří. Byl ukázán vliv, jaký tyto strategie mají na výstavbu textu a že právě ony jsou zásadní při sémantické vertikalizaci prostoru.

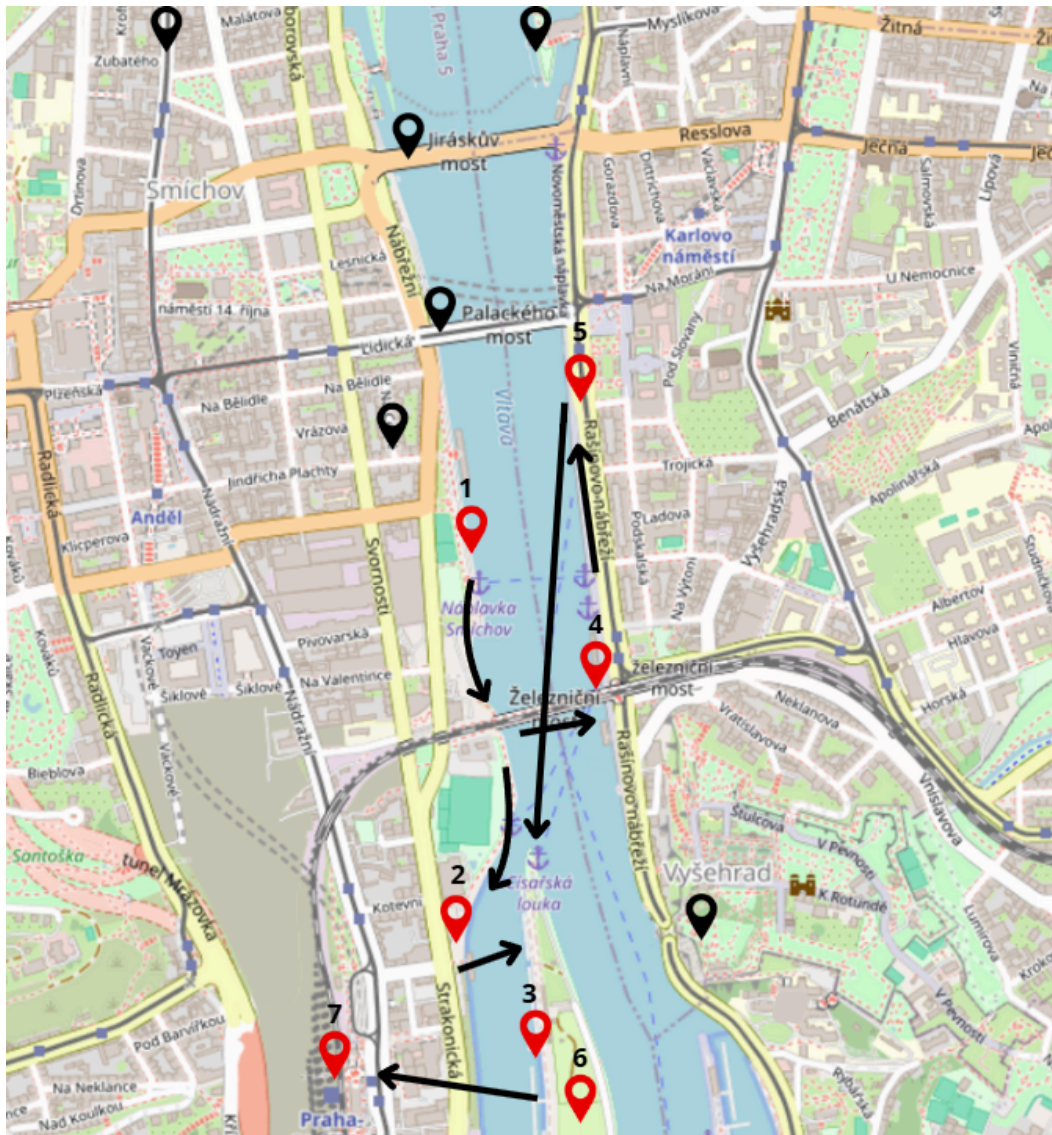
Prostor se v Ajvazově díle realizuje na mnoha rovinách a není pouhým určením místa (které může mít reálnou, geograficky zachytitelnou podobu), ale taktéž konstrukčním principem a strategií, díky které text vzniká.

Analýza textu také ukázala, že prostor proniká i do jazyka a to např. skrze metafory, které prostor často používají pro popis pocitů, myšlenkových pochodů atd. K analyzovaným druhům prostoru tak přibyl další aspekt, tedy projevavní prostoru v jazyce jako takovém.

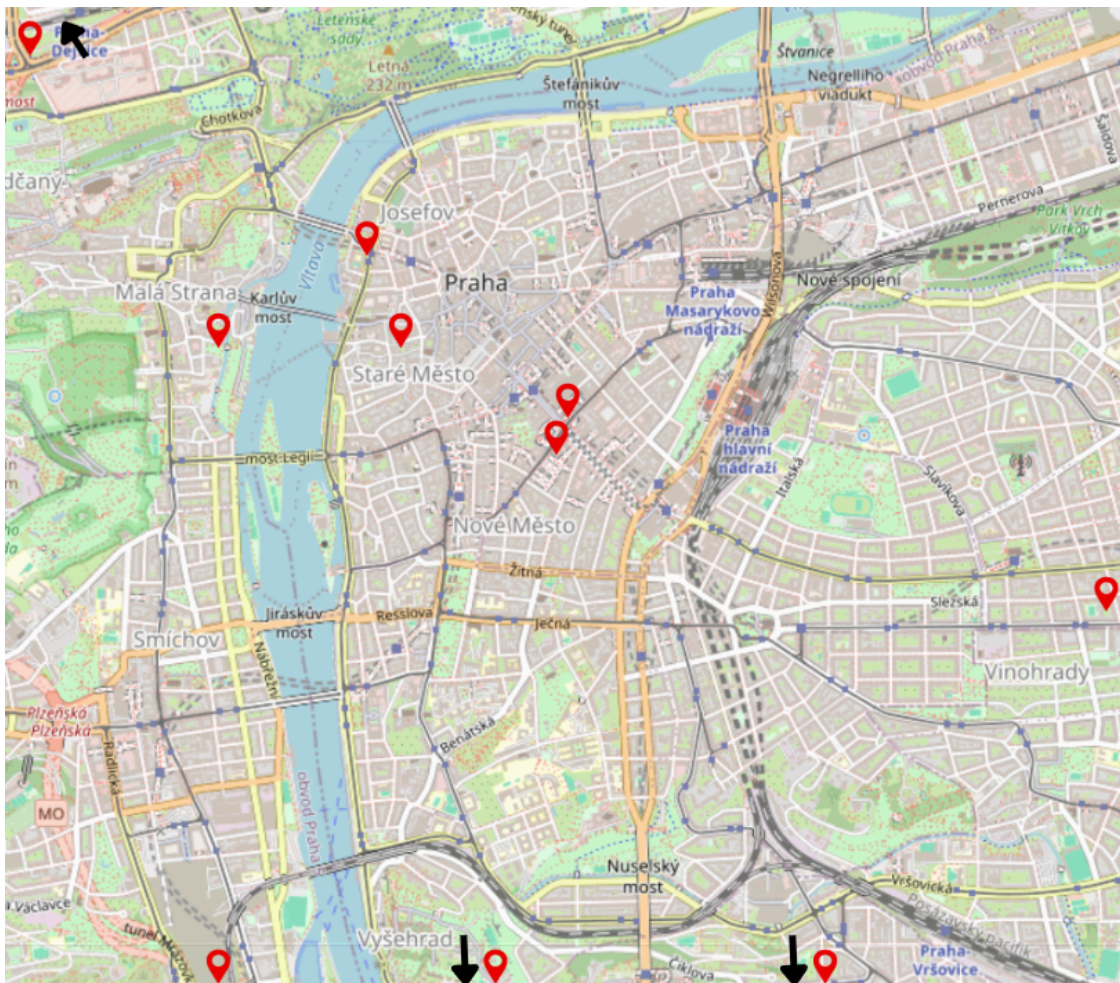
Záběr práce byl široký a nevěnoval se podrobně jednomu aspektu prostoru, což může vést k pouze povrchovějším a mělkým závěrům. Práce tak nabídla různá východiska, jakými lze na prostor v kontextu Ajvazových děl nahlížet.

Přílohy

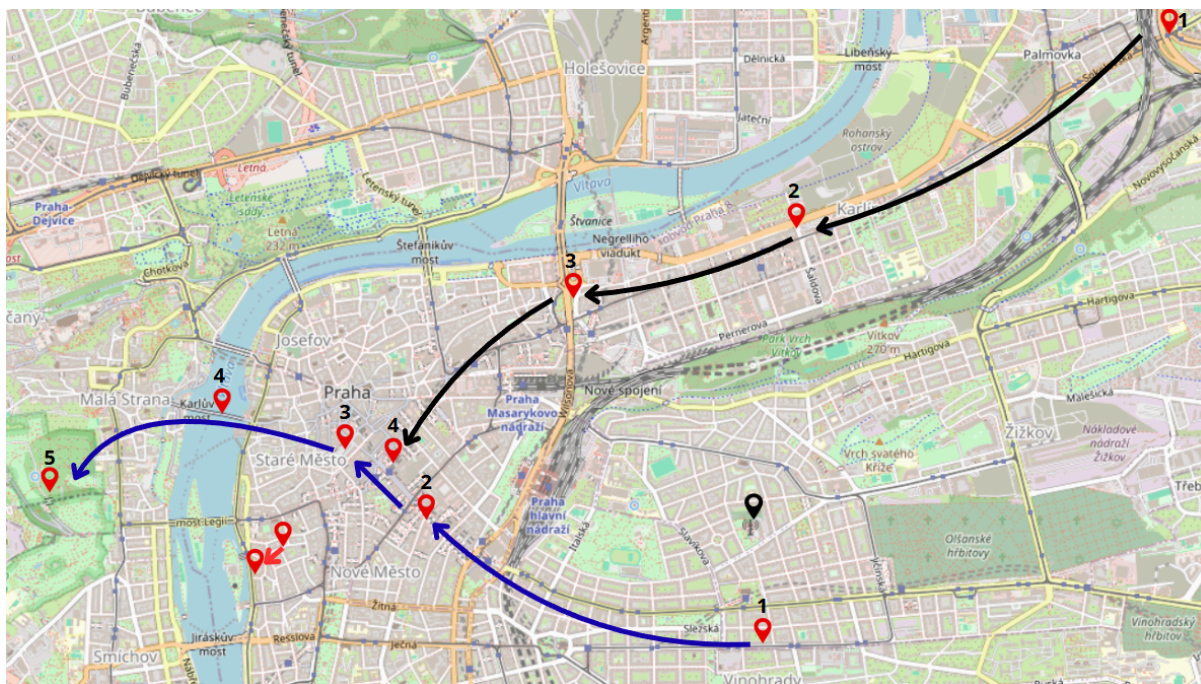
obr. 1: vrstva 1 – Vypravěč



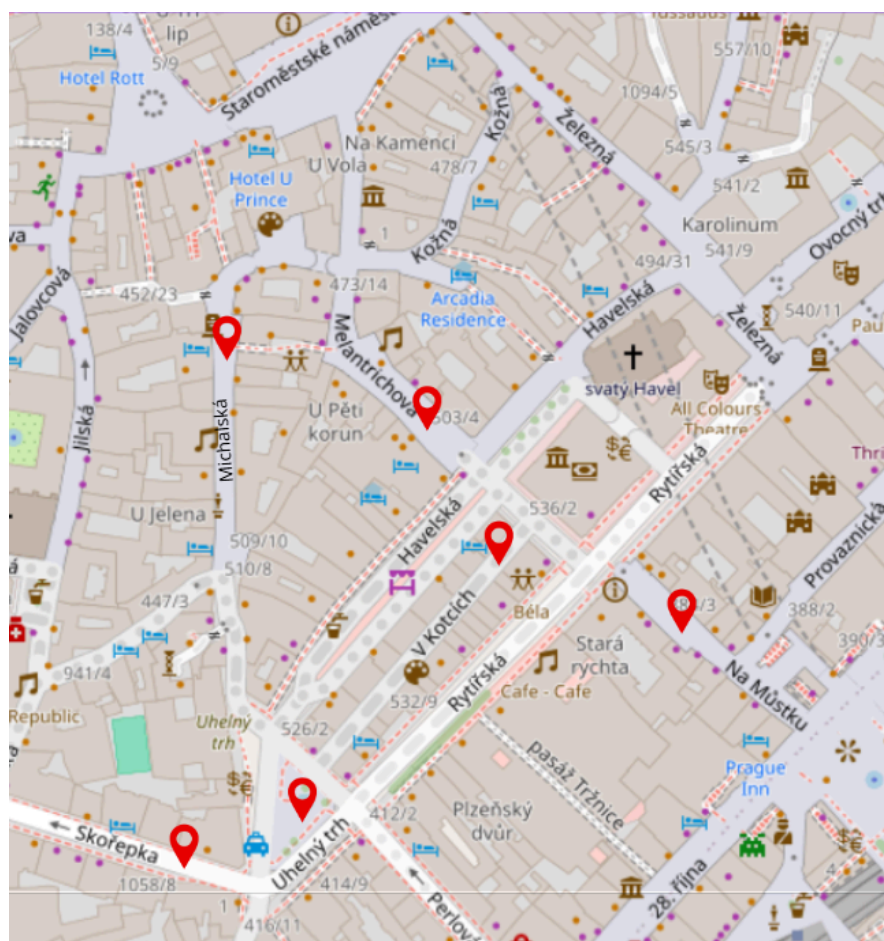
obr. 2: vrstva 2a – archeolog



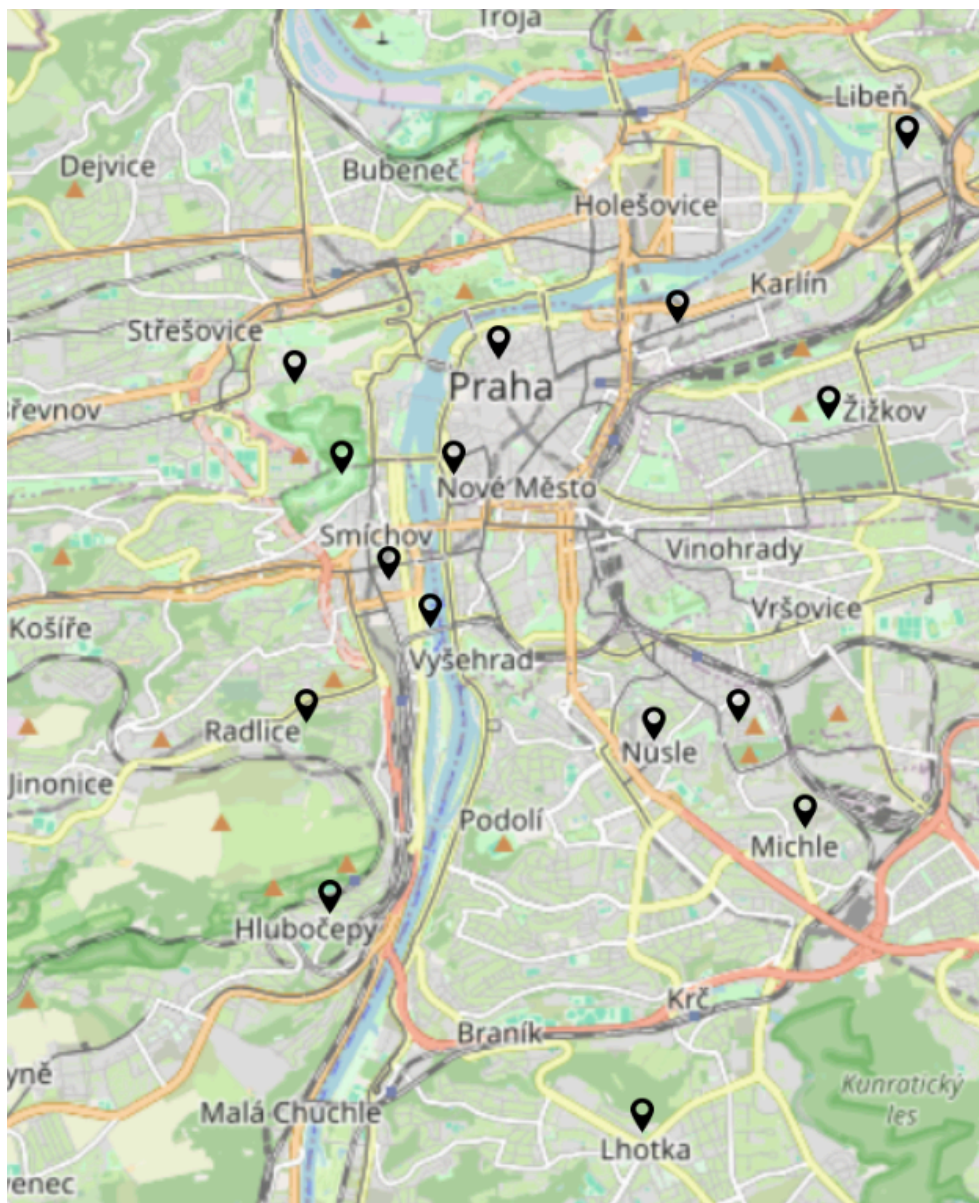
obr. 3: vrstva 3b – Sylviiny sny



obr. 4: vrstva 1 – vyprávěč



obr. 5: vrstva 5a – vyprávění mořské bohyně



Seznam použité literatury

PRAMENY

Ajvaz, Michal. *Tyrkysový orel*. Vydání 2. Brno: Druhé město, 2021.

ODBORNÁ LITERATURA

Ajvaz, M. *Druhé město*. Vydání 1. Praha: Mladá fronta, 1993.

Ajvaz, M. *Cesta na jih*. Vydání 2. Brno: Druhé město, 2019.

Ajvaz, M. *Vražda v hotelu Intercontinental. Návrat starého varana*. Brno: Druhé město, 2012.

Grebeníčková, R. Cesta pěšky na jih. In: *Slovo a smysl* 13, č. 7, 2010.

Heczková, L., Svatoňová, K.: Chůze jako vědecká metoda: Cesta na jih v čase normalizace. In: Klimeš I., Wiendl J. (eds): *Kultura a totalita: Každodennost*. Praha: FF UK 2015, s. 330–335.

Hodrová, D. Město. In: *Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie*. Praha: KLP, 1994, s. 94–108.

Hodrová, D. ... *na okraji chaosu... : poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001.

Hodrová, Daniela. *Citlivé město. Eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006.

Kalima, P. *Hluboké město: Moderní metropole jako druhý Řím*. Praha: Academia 2019.

Mandelbrot, B. *Fraktály: tvar, náhoda a dimenze*. Praha : Mladá fronta, 2003.

Moretti, F. *Grafy, mapy, stromy: abstraktní modely literární historie*. Praha: Karolinum, 2014.

Ryanová, M-L. Narativní prostor. In: *Aluze III/2010*, s. 38–46.

Suchomel, M. Druhé město, možné světy. In: *Česká literatura*. 2004, roč. 52 (č. 4), s. 453–465.

Změlík, R. Literárněkartografické (a kvantitativní) modely v literární vědě. In: *Česká literatura*. 2022, roč. 70 (č. 6), s. 735–772.

Zoran, G. K Teorii narativního prostoru. In: *Aluze I*, 2009, s. 39–55.