

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparistiky

Diplomová práce

Bc. Lucie Krupková

Podoby ženského snění v literatuře střední Evropy 20. století

Form of female dreaming in the literature of Central Europe in 20th century

Praha 2014

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Blanka Činátlová, Ph.D.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Kolíně, dne 30.4.2014

.....

Lucie Krupková

Poděkování:

Touto cestou bych ráda poděkovala vedoucí mé diplomové práce paní Mgr. et Mgr. Blance Činátlové, Ph.D. za všestrannou pomoc při konzultacích. Děkuji i své rodině za možnost studovat vysokou školu a věnovat se literatuře. Velké díky patří Mgr. Kamile Klímové za přínosné rady a Zdeňku Červinkovi za nezměrnou podporu.

Abstrakt

Tato práce se zabývá bdělým sněním ženských románových hrdinek děl 20. století střední Evropy. Metodologie inspirovaná rozlišením příznakových vod Gastona Bachelarda analyzuje kategorie vědomých snů, které se ve vybraných dílech objevují nejčastěji. S přihlédnutím k Bachelardovým textům o prostoru vyvstávají z interpretací další místa snění, která se vážou na obsahovou tematiku daného snu. Práce je doplněna o fenomenologii vnímání, jež v závěru vyvstává jako nejpodstatnější kritérium přístupu k vědomým snům.

Klíčová slova: vědomý sen, snění, ženské románové hrdinky, místa snění, podoby snění, střední Evropa

Abstract

This work deals with novel heroines and their waking dreaming in the novels of the 20th century from central Europe. Methodology is inspired by Gaston Bachelard's water and dreams. This methodology analyzes categories of waking dreams which occur the most often in selected novels. Considering Bachelard's texts about places there appear other places for dreaming, which bind to content topics of the dream. The work is enhanced by phenomenology of perception, which proves in the end as the most important criterion of the attitude to waking dreams.

Keywords: waking dream, dreaming, novel heroines, places of dreaming, form of dreaming, central Europe

OBSAH

ÚVOD	1
 1. SEN A SNĚNÍ	4
1.1. NOČNÍ SEN	4
1.2. LUCIDNÍ SNĚNÍ	8
1.3. VĚDOMÉ SNĚNÍ	9
 2. VĚDOMÉ SNĚNÍ A VYSNÍVÁNÍ ŽEN V LITERATUŘE	15
2.1. REÁLNÉ VERSUS IDEÁLNÍ	15
2.2. KRÁTKÉ VERSUS DLOUHODOBÉ ČI OPAKOVANÉ SĚNÍ	17
 3. VNĚJŠÍ PODOBY SNĚNÍ	21
3.1. PŘÍLEŽITOSTI	21
3.2. SNOVÁ MÍSTA	24
3.2.1. <i>Lůžko</i>	24
3.2.2. <i>Komora</i>	28
3.2.3. <i>Kouty</i>	32
3.2.4. <i>Židle patří oknu</i>	44
3.2.5. <i>Řádky deníku</i>	52
3.3. VŮNĚ A TÓNY	59
 4. VNITŘNÍ PODOBY SNĚNÍ	67
4.1. KLASICKÉ PODOBY ŽENSTVÍ	67
4.2. LÁSKA, MANŽELSTVÍ A SMUTEK ANEB MUŽ NA SCÉNĚ	74
4.2.1. <i>Muž jako idealita</i>	75
4.2.2. <i>Zamilovaná žena</i>	81
4.2.3. <i>Tělesný oheň</i>	87
4.3. MATEŘSTVÍ	94
4.4. SVOBODNÁ CESTA	100
 ZÁVĚR	105

PRAMENY A ODBORNÁ LITERATURA	114
PRAMENY	114
ODBORNÁ LITERATURA	114

Úvod

V románu *Krakatit* (1922, vyšlo 1924) popisuje vypravěč Karla Čapka scénu, v níž hledí hlavní hrdina Prokop na dívku skrze její okno: „Už je na to pozdě; Anči se odvrací, přechází, je ta tam; ba ne, to sedí zády k oknu a zřejmě se zouvá hrozně pomalu a zamyšleně; nikdy se nesní líp než se střevícem v ruce.“¹ Zvláště v poslední části věty Čapkův vypravěč hodnotí situaci, ženská hrdinka dle jeho slov sní. Pravděpodobně se ukládá ke spánku, ale ještě nespí. Nesní tedy noční sen. I když není doslovně ilustrováno, jaký sen se jí zdá, víme, že sní s otevřenýma očima, sní bděle.

Právě tato část dala podnět k zamyšlení nad podobou bdělého snu a jeho odrazu ve fikčním světě, jelikož literatura doposud intenzivněji využívá snu nočního. Ať už jako celkového námětu díla, či drobného motivu pro detailnější ilustraci textové výpovědi. Vědomé snění nikdy nedosáhlo vyšší symbolické platnosti a vždy zůstávalo v pozadí vypravěčské perspektivy, což se v próze 21. století začíná pozvolna měnit.

Snění bdělé i spánkové se v literatuře objevuje hned v několika uměleckých proudech, např. v baroku, romantismu, dekadenci apod. Nejvýrazněji však ovlivňuje podstatu surrealismu. Rozhodujícím principem je „rozpor mezi irealitou a realitou, fikcí a skutečností“². V popředí vjemu nestojí jen sen noční, ale sám spánek, blud, halucinace nebo fantasma, které se stávají aktuálním tématem díky přelomovému výzkumu Sigmunda Freuda a Carla G. Junga. Vědomému snu není věnována náležitá pozornost a do textového pole zapadá jako pouhá kulisa, jelikož sen noční oplývá lákavým množstvím nezodpovězených otázek. Surrealismus i psychoanalýza definují způsob bytí člověka vůči aktuálnímu světu a světu snu. André Breton ve *Spojených nádobách* (1932, česky 1996) upozorňuje, že „sen není pro surrealismus sférou úniku ze skutečnosti a její negací“³. Josef Vojvodík ve studii *Imagines corporis* (2006) dodává: „Teorie surrealismu zdůrazňuje projekci lidského těla do prostoru žitého světa a na druhé straně introjekci vnějšího světa do prostoru těla, která by umožnila syntézu všech sfér mikrokosmu a makrokosmu.“⁴ Pokud podle Bretona není sen pro surrealismus útekem, jaký význam nese denní snění, jestliže je vyvázáno z určitého uměleckého směru?

¹ ČAPEK, Karel. *Krakatit*. Academia: Praha 2009. Str. 54.

² VOJVODÍK, Josef. *Imagines corporis: Tělo v české moderně a avantgardě*. Host: Brno 2006. Str. 35.

³ Tamtéž. Str. 37.

⁴ Tamtéž. Str. 37.

Stejně jako sen ve spánku je ale i ten denní přirozenou duševní činností každé postavy. Způsob, jakým jej Karel Čapek zvýraznil ve svém románu, nacházíme v prozaickém textu velice zřídka. Postavy mohou podléhat snění velice často, aniž by si uvědomily, jaký jev před nimi vyvstává, nebo naopak sní záměrně. Objevuje se ale ve vypravěčských promluvách tak důmyslné hodnocení snové situace, jako u Čapka, a „zasněných“ entit v nich? Využijme nyní vypravěčské domněnky – „nikdy se nesní líp než se střevícem v ruce“ k podrobnějšímu průzkumu snu vědomého ve vybraných dílech a pokusme se odhalit autorský či vypravěčský přístup k opomíjenému motivu bdělého snu. Karel Čapek vybízí čtenáře k zamyšlení se nad skrytou otázkou – v jakých situacích a místech lze vůbec snít? Vybočuje z románového žánru nevyřčenou teoretickou úvahou.

K analýze vnější problematiky denních snů literárních postav využijeme metodu francouzského filozofa Gastona Bachelarda, který se zaměřuje na bdělý sen skrze určitá místa, prostorově uchopitelná i duševní. Jeho postup zaměříme na pozadí snivců, zejména na to, co je při snění obklopuje, jak se chovají nebo jaký podnět sny vyvolává. V *Poetice prostoru* (1957, česky 2009) Bachelard odkazuje k několika místům snění, například ke koutům, které se pokusíme rozšířit o prostory typické pro vybraná díla. Čapkova Anči sedí u okna a zouvá si střevíc a jak naznačuje vypravěč, není to jediná možnost snění. Díky této části konkretizujeme okolní svět, skrze který pak lépe vkročíme do zákoutí podob snových imaginací.

Gaston Bachelard se jako první pokusil teoreticky odlišit pojmy denní a noční sen. Vymezil se oproti výzkumu Sigmunda Freuda a Carla G. Junga, kteří se ve svém výzkumu opírali pouze o specifika snu nočního v souvislosti s psychologií. Bachelard oba motivy definuje z hlediska literatury a filosofie a pokouší se nalézt v jejich povaze určitý řád. V teoretickém spise *Voda a sny* (česky 1997) rozlišuje denní snění podle povahy vod; v kontrastu animy a anima, na jarní a mateřské, milostné a narcizované a vody smrtelné a ofelizované. Živelnost vod se různí a podle ní i povaha snu, což bude obsahem druhé dílčí části této práce. Bachelard vodami odkazuje k lidské touze a osudu, jež se odráží v bdělých snech všech literárních hrdinů.

Bachelardův popis inklinuje především k ženskosti a animě, jelikož tvrdí: „Voda je organickým, hlubinným symbolem ženy, která dovede jen plakat nad svými strastmi a jejíž oči snadno ‚tonou v slzách‘.“⁵ Jelikož Čapek hovoří o dívce zouvající si střevíc a Bachelard zasvěcuje substanci vod symbolice ženství, pak je příhodné omezit analýzu pouze na ženské

⁵ BACHELARD, Gaston. *Voda a sny*. Mladá fronta: Praha 1997. Str. 100.

literární postavy. Ženské vědomé snění se bude pravděpodobně objevovat častěji než mužské. Anima lehce podléhá emocím a z tohoto důvodu mnohdy uniká do snů a zároveň se odhalování imaginací vypravěčské autoritě zprostředkovává snáz u žen než u mužů. Mužské snění by ve špatně řízené výpovědi inklinovalo k patosu, naopak ženám je melancholičnost v literatuře do jisté míry odpouštěna. Animus představuje vzor síly a mužnosti, anima pak zranitelnosti a potřebu ochrany, čemuž se podobá i snění.⁶

Od živelné šablony snových vod očekáváme nalezení klasických modelů snění, jež by v univerzální podobě obstály v jakémkoli literárním období nebo jen ilustrovaly reakce na určitou epochu či trend. Východiskem bude opět Čapkův *Krakatit*, v němž Anči sní pod vlivem lásky a zamilovanosti. Podobné postupy zpracování denního snu a tematické modely pravděpodobně nejlépe vyjeví díla kontextově ukotvená ve stejném prostoru a času. Proto zůstaneme u autorů střední Evropy 20. století, s nimiž zároveň porovnáme výrok Čapkova vypravěče.

Než přistoupíme ke zkoumání konkrétních motivů ženského snění, je třeba si definovat základní pojmy snu bdělého a nočního a vymezit je dle pojetí psychologie i literatury. Snovou zkušeností se zabývá mnoho teorií napříč různými vědními obory, proto chceme doplnit Bachelardovy úvahy o snění z hlediska literárního pojetí a konkretizovat jeho podobu v ženském literárním snění 20. století. Teoretická psychologie v podání Ericha Fromma nebo Roberta Mosse jen doplní vnímání některých úkazů snění. Významnou součástí ale budou některé práce Michela Foucaulta a Maurice Merleau-Pontyho, jejichž filosofické úvahy pomohou k formování snových konstrukcí. Na jejich základě se pokusíme nalézt vazby mezi vnější a vnitřní podobou ženského snu v bdělém stavu a postihnout nejčastější témata snění, příležitostí i míst, v nichž se snivec ztrácí.

Neočekáváme, že každý autor či vypravěč přistupuje k textu tak, jako Karel Čapek v *Krakatitu*. I on využil fragment jen jako odbočku, která je z hlediska perspektivy románu bezpředmětná, z hlediska této práce výchozí. Pokusíme se ale nalézt místa, s nimiž pracují přímo literární entity a analyzovat poměr vlivu na jejich existenci. Erich Fromm v knize *Mýtus, sen, rituál* (1951, česky 1999) vznáší otázku: „Není pak člověkem vytvořená realita mimo nás nejdůležitějším faktorem pro vývoj toho nejlepšího v nás?“⁷ Odráží se podstatným způsobem realita ve snu ženských postav, nebo vědomý sen působí na jejich bytí? Tyto otázky nás budou doprovázet v průběhu celé práce.

⁶ BACHELARD, Gaston. *Poetika snění*. Malvern: Praha 2010.

⁷ FROMM, Erich. *Mýtus, sen, rituál*. Aurora: Praha 1999. Str. 36.

1. Sen a snění

„Klid noci nám nepatří. Není majetkem naší bytosti. Spánek v nás otevírá hostinec pro přízraky. Ráno musíme vymést stíny; ráno je nutné za pomoci psychoanalýzy vyhnat zpozdilé nocležníky a dokonce z hlubin vyhnat dávnověké nestvůry, draka a saň“.⁸ Jak naznačuje Gaston Bachelard ve své *Poetice snění* (2010), sen a snění není pro člověka jednoduchým zážitkem. Oba stavy myslí můžeme považovat za složité a velmi bohaté motivy, které ovlivnily nejen vývoj psychologie, ale též se objevují i na poli literatury. Úvodní citát by si jistě zasloužil hlubší interpretaci, nám ale tentokrát postačí jádro poslední věty. Bachelard se v ní snaží nastínit provázaný vztah mezi snem nočním, jeho dozvuky bezprostředně po probuzení a dalších stopách, objevujících se ve snění bdělém.

V následujících kapitolách se pokusíme topoi snů definovat, ale neobejdeme se bez pomoci psychologických vysvětlení. Psychologie se ve své podstatě věnuje do hloubky nočním i lucidním snům a snění jako fenoménu a literatura jako taková z ní mnohé čerpá. O snech vědomých, kterým je tato práce věnována především, se příliš nezmiňuje ani jedna z věd. Pokusíme se tedy spojit síly psychologických i literárních tvrzení a uceleně definovat i analyzovat snění vědomé v literatuře. Sen noční a sen lucidní nám prohrne cestu zasypanou mnoha podobami snění a pomůže se tak lépe zorientovat v teorii o snu bdělém. Jak o tom výše hovoří Bachelard.

Všeobecně se o snech tvrdí, že jsou přirozenou součástí nás, naší mysli. Ať už se jedná o sny noční nebo zcela vědomé, všechny jsou ukotveny v našich tužbách a charakterech. Snový šaman a učitel Robert Moss se ve svých *Tajných dějinách snění* (2011) opřel o významnou tezi, která má své kořeny ve staré pravdě – díky snění se lépe vyrovnáváme se životem.⁹ Proto sníme sny a sami je i vytváříme.

1.1. Noční sen

Věda všeobecně vnímá pojem *sen* jako sled obrazů a představ, které se promítají v naší mysli zcela podvědomě. Erich Fromm definuje proces snění slovy: „Snění je smysluplný a

⁸ BACHELARD, Gaston. *Poetika snění*. Malvern: Praha 2010. Str. 62.

⁹ MOSS, Robert. *Tajné dějiny snění*. Triton: Praha 2011. Str. 9.

významuplný projev kterékoliv duševní činnosti ve stavu spánku.“¹⁰ Spánek je totiž chemickou regenerací a přerušuje bdělý vjem. Noční sny vcházejí do mysli snícího ve spánkové fázi nazývané REM (Rapid Eye Movement) a veškeré snové zážitky jsou osvobozeny od důmyslné manipulace lidskou vůlí. Noční sny můžeme chápat jako nekonečně zamotaný filmový pásek, který v našem osobním kině promítá a řídí jediný element – mozek.

Lidský mozek pracuje v omezeném výkonu i ve spánku. Pohrává si s vnitřní i vnější sugescí, tudíž se stává snovým alchymistou. Z největší části využívá depozitáře mysli, ze kterého nám zobrazuje skrytá přání, o nichž bychom raději nemluvili nebo nevěděli; touhy, jež mnohdy potlačujeme; nebo vzpomínky či zážitky, čerstvé i hluboce pohřbené. Alchymista mísí důležité i bezvýznamné, čerstvé i staré, příjemné i negativní. Sny pro nás představují neviditelnou sílu, která roztáčí ozubená kola našich emocí. Robert Moss v *Tajných dějinách snění* (2009, česky 2011) uvádí historku: „Mladý Gogol jednou poradil matce, aby snům nevěřila, protože se vždy jedná jen o ‚míchaný salát‘ bdělých zážitků a starostí.“¹¹ V podstatě měl Gogol pravdu. Sen noční představuje houbu, jež nejprve nasákne z reálna veškeré podněty a poté je v prapodivných kombinacích vypouští do uspaného vědomí.

V nočním snu se odehrávají vzpomínky, touhy nebo dokonce i pocity, ať už pravdivé či zcela nereálné. Václav Navrátil v knize *O smutku, lásce a jiných věcech* (1940) hovoří o chvíli před spánkem a sněním jako o momentu, kdy je „člověk uspán myšlenkami“¹². Zcela logicky se tyto myšlenky musí nějakým způsobem odrazit v nočním snění. Některá místa snu se mohou během snění proměnit v nemožná nebo naprosto smyšlená, ačkoli jsme si je prožili na vlastní kůži. Obraz, který vnímáme, se v konečné fázi může i zcela zdeformovat v neosobní sen, v němž se objevují nám známé jen některé motivy. Podvědomá filmová páska dokáže spojit několik významných prožitků v jeden snový a doplnit jej například běžnou denní rutinou, i naopak. Ve snu se častokrát objevují i prvky běžného života, které v reálném světě vnímáme podvědomě, bez důrazu, ale v kinosále hrají hlavní role. Co je nyní absurdně nízké, může v klidném spánku dosáhnout vysokých témat. Sen dokáže obrátit původní prožitek nebo myšlenku ve hru bez jakýchkoli pravidel.

Fjodor Michajlovič Dostojevskij hovořil jako první o tématu promluvy hlasu našeho vědomí ve snech, které pak dále rozvíjeli Sigmund Freud a Carl Gustav Jung.¹³ Ačkoli se celek snu zdá povětšinou lživý, je založený na pravdivých motivech, jelikož vyvěrají z reálna.

¹⁰ FROMM, Erich. *Mýtus, sen, rituál*. Aurora: Praha 1999. Str. 30.

¹¹ MOSS, Robert. *Tajné dějiny snění*. Triton: Praha 2011. Str. 166.

¹² NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, o lásce a jiných věcech*. Torst: Praha 2003. Str. 257.

¹³ MOSS, Robert. *Tajné dějiny snění*. Triton: Praha 2011.

Už René Descartes předpokládal, že: „...sen má reprezentační funkci, díky níž se vztahuje k nějakému dalšímu výseku reality.“¹⁴ Podle Freudovy teorie noční sny pramení z absence určitých sil, které si ani v reálném světě sami nepřipouštíme. Jeho interpretace nočních snů a koneckonců i samotný soubor analýz *Výklad snů* (1899, česky 1994) míří vesměs k symbolům libida, sexuality a potlačovaných principů přirozené tělesnosti. Psycholog Carl Gustav Jung teze svého učitele a předchůdce příliš nepodporuje, jelikož je přesvědčen o existenci dalších významů snových motivů. Libido a sexualita jsou jen částí z širokého spektra, nemusí nutně stát v základě problematiky každého snu. Jung také výklad snů rozšiřuje o další typické snové podněty. Ke klasickým podobám, kterými jsou například sny o smrti, o narození, o zkouškách tělesných i duševních, o cestách atd., přidává sny o létání, stoupání do schodů, výstupu do hor, o děsivých zvířatech, padání nebo o davu lidí. Všechny tyto příklady ale nemusí nutně souviset s potlačovanou sexualitou, jak by je vykládal Sigmund Freud. Záleží na zcela individuálním světě snivce a okolních podnětech.

Ve stati *O podstatě snů* (1996) Jung zároveň zdůrazňuje poznatek dokázaný praxí, že vedle typicky vystavěných snů existují i sny předpovídající budoucnost a sny rekonstruuující dřívější zážitky jako vzpomínkový obraz.¹⁵ Některé imaginace se totiž odehrávají v přesné podobě, v jaké jsme je viděli nebo zažili, aniž bychom poznali rozdíl mezi realitou a nočním snem.

U takových snů se nevylučuje ani časté opakování, proto jim vykladači s pomocí symboliky a snářů přisuzují určité významy. Opakované sny se váží na určitý princip výjevu, který se ke snícimu vrací v jisté podobě. Už římský filosof Macrobius sestavil klasifikaci pětice základních typů, i opakovaných, nočních snů. Jsou jimi *fantasma*, které se váže na tělesné poruchy; nejznámější *noční můra*; *oraculum*, v němž se odehrává zjevení skrze prostředníka; *vidění* osob a věcí, jež spatříme v budoucnu; a *somnium* v roli hádanky vyžadující hlubší interpretaci.¹⁶ Jelikož sen „čerpá z pokladu podprahových vjemů“¹⁷, pokladnice je naplněna takřka neobsažitelným materiálem, který představuje i pro dnešní moderní vědu a zejména psychologii ještě dlouhý výzkum.

Sen provází svého majitele krajinou vlastní mysli a odkrývá mu zákoutí, do nichž ve dne ukládá obyčejné, nezajímavé, téměř nepovšimnuté motivy. Odtajňuje mu to, co pečlivě ukrývá i před sebou samým, a klade důraz na obrazy, jejichž význam může i nemusí být

¹⁴ THEIN, Karel. *Descartovy sny* In Spánek a sny. Herrmann & synové: Praha 2008. Str. 243.

¹⁵ JUNG, Carl Gustav. *O podstatě snů* In Výbor z díla I. Nakladatelství Tomáše Janečka: Brno 1996.

¹⁶ THEIN, Karel. *Descartovy sny* In Spánek a sny. Herrmann & synové: Praha 2008. Str. 250.

¹⁷ JUNG, Carl Gustav. *O podstatě snů* In Výbor z díla I. Nakladatelství Tomáše Janečka: Brno 1996. Str. 220

klíčový. Přestože se nám zdají sny nereálné, mohou být velmi živé a budit dojem skutečnosti. Sigmund Freud potvrdil, že každý sen má význam a my jako snící musíme najít klíč k jeho rozšifrování. Ve snu se snoubí odraz vnitřního života a potlačené vášně. Erich Fromm v teoretickém souboru *Mýtus, sen a rituál* (1951, česky 1999) hovoří o podstatě nočních snů, v nichž: „...nepodřizujeme vnější svět našim cílům. Jsme bezmocní.“¹⁸ Ona bezmoc řídit snové vidiny představuje ale mnohem větší svobodu, která se nám ozřejmí až s výkladem snu bdělého. Snu vědomému vládne pouze řízená fantazie, proto nacházíme motivy nepravděpodobná a neskutečná spíše ve snech nočních. Jen u takového snění můžeme říci, že nás fantazie překvapila, oklamala, vyděsila apod. V něm se dějí věci a odehrávají situace, které se vymykají logickým úvahám, aniž bychom důmyslně chtěli. Takovou moc sen vědomý nemá.

Gaston Bachelard se ve své *Poetice snění* (1960, česky 2010) zmiňuje o dvou stupních nočního snu – o *absolutním snu* a *polosnu*. Absolutním snem má na mysli takový, v němž jsme „utopeni, oloupeni o všechny potenciality bytí.“¹⁹ Podobá se bezesnému spánku nebo vzdáleným hlubinám, ve kterých se snící pohybuje, aniž by byl schopen jakkoli do děje snu zasáhnout. Naopak v polosnu „naše bytí žije ještě natolik, že udržuje kontakt s denními vzpomínkami.“²⁰ Částečně zde ještě funguje mysl vedená vůlí, postupně se ale snižuje její intenzita. Sen částečně řízený vůlí nazýváme snem lucidním.

Do nočních snů se ovšem zaplétají i postavy, které patří do našich životů nebo jsou jen součástí vzdáleného okolí, v němž se pohybujeme. Zamotaná filmová páska nerozlišuje mezi blízkými a cizími lidmi, ve snu stojí všechny téměř na stejné startovní čáře a záleží jen na modelu snu, který se nám bude zdát. Jedna postava je zvýrazněna, druhá splývá nebo se neobjevuje vůbec. Směs pravděpodobná i náhody. Ačkoli by si snící mohl přát pobýt ve spánku sám, nedobrovolně prochází nadreálným životem mezi postavami. Pokud by se cítil osamělý a přál si ve snu potkávat ztracené osoby, vůlí by musel přistoupit jedině k bezesnému snění, k síle bdělé imaginace. Jen v ní se odehraje přesně to, co budeme chtít vidět.

Sigmund Freud říká, že sen je rapsódií obrazů, podle Michela Foucaulta je ale zároveň i obraznou zkušeností, sám o sobě totiž nese bohatý obsah a nelze ho redukovat jen na psychologická určení, což dokazuje ve *Snu a obraznosti* (1954, česky 1995): „Sen jako každá obrazná zkušenost je tedy specifickou formou zkušenosti, nedá se úplně rekonstituovat psychologickou analýzou a její obsah označuje člověka jako transcendovanou bytost.

¹⁸ FROMM, Erich. *Mýtus, sen, rituál*. Aurora: Praha 1999. Str. 32.

¹⁹ BORECKÝ, Vladimír. *Porozumění symbolu*. Triton: Praha 2003. Str. 70.

²⁰ Tamtéž. Str. 70.

Obraznost je znamením transcendence a sen je zkušeností této transcendence ve znamení obraznosti.²¹ Snivec se pod vlivem snové zkušenosti mění, čímž formuje svůj aktuální svět i působení v něm. Obrazivost je symbolem aktuality.

Co se týče délky snu, záleží na našem rozpoložení v REM fázi a schopnosti vnímání. Negativní sen nám mnohdy připadá dlouhý, až nekonečný, veškeré detaily jsou příliš ostré a strach zpomaluje atmosféru. Naopak sny pozitivní a příjemné ubíhají pro naše podvědomí rychleji. A právě emoce, kterých zažíváme ve snu poskrovnu, nás lákají snít i vědomě během dne. Podle Descarta oplývá sen kouzlem samoty.²² V jedné z kapitol se ale přesvědčíme, že totéž nabízí i sen bdělý a mnohdy je právě on jediným útekem k vytouženému osamění. Noční sen je únikem do zákoutí, do kterého se v bdělém stavu pravděpodobně nikdy nedostaneme.

1.2. Lucidní snění

Nesmíme opominout výrazný přechod mezi snem nočním a snem vědomým, který v sobě mísí charakteristické prvky pro tyto jevy. Máme na mysli všeobecně známé *lucidní snění* (*lucid dreaming*). Od nočního snu ho dokázal odlišit už Sigmund Freud a také se jako první snažil o důkladný popis jeho povahy, ač se o podrobný výzkum lucidního snění zasadil až Stephen LaBerge.²³

Podstatou lucidního snu je plné uvědomění si snící postavy, že se pohybuje v nočním snu, tedy že sní. V psychologii a jí přidružených vědách se hovoří o tzv. probuzení ve snu nebo falešném probuzení. Vědomí, kde se mysl snícího nachází, mu nabízí možnost zapojení se do tvorby snu, který se mu právě zdá. Snící může např. vyloupit banku, létat nebo si vyzkoušet „nanečisto“ ztřešší test z geometrie. Dobrým ani špatným myšlenkám se meze nekladou.

Sigmund Freud definoval lucidní snění jako splněné přání našeho superega. Lucidní sen odhaluje pravdu, ačkoli jen útržkovitě nebo zabarveně. Dokáže zrcadlit i méněcenné stránky duše a za pomoci psychoanalýzy interpretovat některé motivy reprezentující určitý základ.²⁴

²¹ FOUCAULT, Michel. *Sen a obraznost*. Dauphin: Liberec 1995. Str. 26.

²² THEIN, Karel. *Descartovy sny* In Spánek a sny. Herrmann & synové: Praha 2008. Str. 251.

²³ BORECKÝ, Vladimír. *Porozumění symbolu*. Triton: Praha 2003.

²⁴ VANĚK, Jan. *Lucidní snění jako coping mechanismus*. Triton: Praha 2010.

Ovšem i tato podoba snění má své hranice, nemůžeme tudíž ovlivnit mnoho faktorů, například stanovit dobu probuzení nebo délku řízeného snění. Přesto lze do lucidního snu otisknout stopu nás samých - ať už jednáním, které je pro nás přirozené, myšlenkou, která nás v danou chvíli napadá nebo zvýrazněním něčeho, co je pro nás příjemné nebo lákavé. Podle teorie Carla Gustava Junga hraje lucidní snění významnou roli v sebepoznání každého z nás. O tvorbu a řízení lucidních snů se dělí mozek s lidskou vůlí. Vystávají v nich tedy nejen podvědomé motivy, ale i ty úmyslné. Sny jsou reakcí, postojem nevědomí vůči vědomí. Naopak Freudovy teze se opět týkají potlačované sexuality.

Lucidním snům vždy předchází obyčejné noční sny, na které poté ty lucidní navazují nebo se v ně samotné mění. Lucidní snění tedy můžeme považovat za fenomén, který je naší vůlí sám o sobě neuchopitelný. Přichází do naší mysli v nečekaných momentech a stejně tak z ní i odchází.

Lucidní sen se objevuje v mysli spícího pouze sporadicky, mnozí lidé ho dokonce zažijí jen několikrát za život. Díky mnoha neurofyzilogickým výzkumům posledních let ale už víme, jak lucidní snění uměle vyvolat a udržet si jeho opakovatelnou přítomnost v nočních snech. Základním krokem, který nás naučí prožívat kontrolovatelné snění, je pamatovat si své noční sny nebo si je dokonce delší čas zapisovat. Tím se snová sféra dostává hloub do našeho podvědomí. Zapsané události lépe oživují činnost mozku a posilují důležitá místa zajišťující řízené snění.

1.3. Vědomé snění

Když přichází sen, mysl upadá do spánku a sní. Sní ovšem takovým způsobem, ve kterém vědomě neovládá proces a námět svého snu. Takové snění nazýváme *nočním sněním*. V této práci se ovšem chceme věnovat i doposud méně známému archetypu, a to *snění vědomému*, zcela nebo alespoň částečně řízenému. Definujme ho jako imaginaci plnou obrazů, představ a pocitů, které se promítají v naší mysli při plném nebo částečném vědomí. Postava tedy sní beze spánku. Oné promítačky z kinosálu se ujímá rozum a přehrávaná páska je uspořádána, s minimálním počtem uzlů coby nelogických scén.

Sigmund Freud ani Carl G. Jung se problematice bdělého snu příliš nevěnují, jelikož je snadno identifikovatelný a neskrývá tolik zákoutí, která by vyžadovala podrobnou analýzu jako u snu nočního. Ale i přesto je bdělé snění nositelem mnohých významů a Foucaultovu

teorii obrazné zkušenosti lze vztáhnout i k těmto samovolně vyvolávaným imaginacím. Transcendence mizí pod záštitou řízených obrazů, zkušenost zůstává ve schopnosti prožít mnohé situace a v opakovaném bloudění určitými představami. Borecký se v eseji *Sen a snění* (1996) zmiňuje o Freudových úvahách nad pojmem denní sen, přičítá mu totiž podobnou strukturu jako snu nočnímu. Z pohledu psychoanalytika však vyvstává definice bdělého snu jako snaha o vybavení si obsahu nočního snu během dne. Jungova představa se více blíží naší charakteristice, chápe totiž denní sen jako proud vědomí, ale nijak tento pojem nekonkretizuje.²⁵

Z literárního hlediska jej budeme považovat za myšlenku podobnou fantasmatu, za uměle stvořené přání či scénu, zrekonstruovanou vzpomínku vědomou vůlí. Sám narativ s nimi může pracovat „téměř podvědomě“, aniž by postřehl, že vstupuje do sféry vědomých tužeb. Pokud se v textu objevuje sen noční, stavba literárního textu se podle toho chová – postavy reagují na své sny, někomu je vypráví, právě je prožívají – sní, nebo si celá struktura prostředí, stylu vypravěče apod. počíná proti logice aktuálního světa. Text může kolísat na hranici klasického románu, snového motivu vyprávění nebo surrealistické podoby. Vždy ale čtenář pozná, že se potýká se snovým symbolem, ačkoli by mohl mít problém ho nějak interpretovat nebo obsáhnout. Naopak snění vědomé bývá do textu zařazeno často jako fragment, celkovou formu vyjevuje téměř sporadicky. Pokud není hlavním motivem obsahu díla vědomé snění (*Milovnice* Elfriede Jelinekové) nebo se jím postava v narativu necharakterizuje (*Petrolejové lampy* Jaroslava Havlíčka), rozsáhlost obrazných vidin narušuje dějovou linii. Přesto je snadné v textu označit místo bdělého snu, byť se dává poznat jen jako zlomek niterní touhy literární postavy.

Borecký zároveň dodává, že sny noční patří vědám v oblasti psychologie, jelikož jsou fakty bez vědomí a literární pozornost zasluhují sny vědomé. V eseji *Sen a snění* odkazuje k filosofu Gastonu Bachelardovi a jeho specifickému rozdělení pojmů, které budeme v kontextu této práce považovat pouze za ilustrativní. Bachelard považuje *Sen* za sen noční, a pokud hovoří o *Snění*, má na mysli okamžik, kdy je zasněný přítomen svému JÁ a jeho vědomí se zdvojuje mezi reálným a ideálním bytím. Od dob Freuda a Junga byl jediným, kdo vědomé snění blíže specifikoval.²⁶

Při analýze se však tohoto rozdělení držet nebudeme a oba pojmy vztáhneme jak k jevu bdělého, tak i nočního snu. Zde je ale třeba si definovat ještě jeden význam, který bude

²⁵ BORECKÝ, Vladimír. *Sen a snění* In Analogon 16, 1996, č.1. Str. 55-56.

²⁶ Tamtéž. Str. 55-56.

v dalších kapitolách klíčový, jelikož svou podobou nejlépe charakterizuje vlastnost snu vědomého, a to pojem *vysnívat si*. Postava, i ta literární, si téměř vždy zdokonaluje vidinu podle svých nároků, přání a pocitů příjemnosti. Určité obrazy tak podléhají vysnívání, jelikož se forma pouze přibližuje pravděpodobnosti reálného světa. Jak se ale zmiňuje Vladimír Borecký ve výkladu Bachelardovy teorie o *Porozumění symbolu* (2003): „Snění směřuje k idealizaci touhy.“²⁷ Ideální světy snivce korespondují s předlohou reality, ale ve vlastním světě se odklánějí od pravděpodobna ke chtěnému. Vysníváním dostávají touhy formu a jsou podrobeny zkoušce obraznosti, o níž hovoří Foucault. Až procesem vysnívání vzniká určitá podoba vytouženého, ke které se snící neustále, v detailních obměnách, navrací.

S pojmem *vysnít si* určité obrazy souvisí i rekonstrukce dřívějších zážitků, o níž hovoří už Carl G. Jung v kontextu se třemi typickými motivy nočních snů (časté snové motivy, předpověď budoucnosti, vzpomínkový obraz). Vzpomínka se váže ke snu o minulosti a pod vůlí snivce se vždy stává smyšlenkou. Snící v představách, jak podotýká Jung, rekonstruuje prožitou situaci, ale už nikdy ji neuvede do původní podoby, jako když byl tehdy poprvé její součástí. Náhle to, co není fyzicky ani jinak ověřitelné, už vstupuje do světa možných událostí. Určité prvky ve vzpomínkovém obrazu sílí, jiné ustupují do pozadí vjemu snivce. Záleží na individuálním přístupu k minulosti a na tom, co přesně v ní toužíme uvidět. Hledané vždy vysvitne o něco silněji z prostoru a celá vzpomínka už je přetvářena lidskou touhou. Zároveň se v každém snovém vidění dokáže proměnit pod kritériem přání a do popředí vystupují jiné motivy. Proto se minulé události stávají smyšlenkami, které náleží do kategorie vědomých snů. V průběhu této práce na ně nejednou narazíme a s konkrétním příkladem lépe dokážeme naši teorii.

Důvodů, proč se uchylovat pod roušku bdělých snů, bývá mnoho. Například George Sandová snila raději ve dne, jelikož se děsila nočních mur. Ideálními obrazy relaxovala a s odpočinkem se vracel i duševní klid. Borecký v knize *Porozumění symbolu* poukazuje na Bachelardovu myšlenku, v níž mnozí teoretici i psychologové chápou ideální sen pouze jako únik ze skutečnosti, dle Bachelarda: „Funkce neskutečnosti nachází nepopiratelné využití v konkrétní idealizaci, v idealizovaném životě, který udržuje vřelost srdce, jež dává skutečnou dynamiku životu“²⁸. Snění vědomé proto nemusí být pojímáno jen k přetváření reálna v idealitu srdce, funguje i jako životní styl a přístup ke světu bytí, což nyní můžeme vztáhnout i ke snovým představám Sandové. Jak již bylo zmíněno, sny zdvojují vědomí, tedy rozšiřují a

²⁷ BORECKÝ, Vladimír. *Porozumění symbolu*. Triton: Praha 2003. Str. 73.

²⁸ Tamtéž. Str. 73.

obohacují vjem osobnosti. Foucault ve *Snu a obraznosti* k této příležitosti cituje Schellinga: „Svět se stává snem, sen se stává světem a z dále je vidět, jak se blíží událost, v níž člověk věří.“²⁹ Aktuální svět vstupuje do prostoru snu a naopak.

Na literárním poli ale nalezneme nejednu postavu, která utíká do vysněných krajín a fantazijních her, a nemusíme nutně hovořit o melancholii. Tělesná schránka postavy zůstává beze změny a bez jakéhokoli fyzického pohybu na místě, naopak duše se pohybuje v „nadsférách“ reálna, které si sama utváří. Ustrnulé tělo rozpíná mysl. O bdělém snu by se tedy dalo hovořit jako o literárním toposu, jelikož ideálno je oním místem, kde se lze na okamžik schovat nebo potěšit, ačkoli jeho podoba zůstává závislá na individuálních tužbách snivce. Vystává zde rozdíl mezi *tady* a *tam*, *tady* reálném a nepříjemném a *tam* uvolněném, hřejivém a ideálním. V souvislosti s únikem vystává ve snu pocit svobody a volnosti, což jen dokazuje absenci těchto jevů v aktuálním světě. Maurice Merleau-Ponty ve *Fenomenologii vnímání* (1945, česky 2013) přibližuje myšlenku Jeana-Paula Sartra o svobodě, která ve snu prakticky neexistuje. Ve snu neexistují žádné překážky, které by bránily našemu jednání, tudíž je svoboda svou existencí ve snu neopodstatněná. Pouze přístup ke snu jako takový je znakem svobodného rozhodování a lidské vůle.³⁰ Michel Foucault ve *Snu a obraznosti* říká o snění a svobodě: „Prostřednictvím klasické literatury o snu můžeme dospět až k teologickému sporu o milost a svobodu, neboť sen je pro obrazivost tím, čím je milost pro srdce a vůli. V klasické tragédii je sen podobenstvím milosti.“³¹

V duchu svobody sen zpřítomňuje to, co snivec postrádá. Pokud ženy sní o dítěti, náhle jej tisknou v náručí, pokud milenci sní o polibku milované osoby, nyní jej mohou stokrát cítit a pokud jedincům chybí zemřelá osoba, pak s ní opakovaně prožívají poslední rozhovor nebo vysnívají její přítomnost vedle sebe. Sen je cestou, podnětem k lepšímu životu, sen je útekem od reality, v níž se nám nenabízí ideálno ihned. Bdělý sen dokáže snivce povzbudit k činům nebo v návratu k prvotnímu JÁ zklamat a rozlítit.

Postava, jež bývá vedle nás samých předmětem snění, prochází v duchu nespoutanosti myšlenek metamorfózami. Snivec deklaruje osobnost za figuru, jelikož ztrácí v ideálním prostoru vlastní charakter a stává se jen loutkou, na níž se oblékají jednotlivé povahové rysy na přání toho kterého snivce. Jednání, chování i touhy se shodují s idealitami snícího. Podle Ericha Fromma jsou logické myšlenkové procesy podřízeny logickým kategoriím, proto postavu přetváříme, mytizujeme a v závěru sníme o neexistujícím, které má pouze tvář nám

²⁹ FOUCAULT, Michel. *Sen a obraznost*. Dauphine: Liberec 1995. Str. 29.

³⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Svoboda* In *Fenomenologie vnímání*. Oikoyemen: Praha 2013.

³¹ FOUCAULT, Michel. *Sen a obraznost*. Dauphine: Liberec 1995. Str. 27.

blízké postavy. Fromm zároveň dodává, že když sníme o lidech, náhle „jako by“ byli přítomni, ačkoli v perspektivě bdělého snu ztrácejí původní identitu a jsou jen tvárnými modely.³² Konstrukce snu o postavách závisí na vědomé vůli, a proto když nemůžeme realizovat ideální lásku, chceme idealizovat lásku realizovanou.³³ Postava se podřizuje idealitě.

A pokud idealita nepřichází nyní v aktuálním světě, konstruuje se v bdělém snu, tedy v čase snu. Čas snivce a doba, na jejímž pozadí se odehrávají imaginace, se různí, o čemž hovoří Robert Moss v úvodu *Tajných dějin snění*. Bdělý sen dokáže během krátkého času snícího shrnout událost skončenou i vysněnou, ačkoli o minulosti i budoucnosti přemýšlíme jako o přítomnosti.³⁴ Sen může vyvstávat v mysli opakovaně, přerušovaně, v úpravách, nikdy ale nedosáhne linie skutečného času snivce. Časy fiktivní a aktuální nikdy nedojdou vzájemné shody. Lidské představy se podřizují vlastnímu rytmu, vyhýbají se nečinnosti reálného světa, a ten pak působí, jako by se zastavil, přestože plyne dál svým obvyklým tempem. Zrychlená fantazie proto dovoluje snít, aniž by to kdokoli postřehl. Pokud se ale snivec ocitne v souladu dvou časů, aniž by byl schopen je od sebe odlišit, jeho povědomí inklinuje k duševním poruchám, například k bludům.

V průběhu detailní analýzy vybraných textů nalezneme mnoho odlišností mezi nočními a denními sny. Je ale důležité mít stále na paměti, že snění vědomé nemusí být odrazem reálna, přesto je vedenou lidskou vůlí, kterou sen noční postrádá. Snivec náhle vidí před očima prostor „jako by“, nahlíží na sebe v jeho středu nebo z povzdálí, ale ono „jako by“ ve snu nočním, jak tvrdí Fromm ve *Snu, mýtu a rituálu*, neexistuje. Ačkoli sen denní dynamizuje ducha osobnosti, na rozdíl od nočních běsů se těší jasnému klidu.³⁵ A pokud se vysněné splní, pozbývá tvorba toho samého obrazu smysl a vstupuje za čas do funkce smyšlenek. Noční sny ale zůstávají pořád, ve stejné podobě i proměněné.

Denní snění pracuje na principu již zmíněných tří kategorií Jungova snového motivu, ačkoli typické motivy (létání, stoupaní do schodů apod.) nelze v bdělém snění tak snadno konkretizovat, jelikož záleží na zcela individuálním duševním světě snivce. Faktorů odlišnosti nalezneme nespočet, od pohlaví či věku až po prostor snivce. Ale i tak sny malého děvčátka a dospělé ženy mohou pramenit ze stejné potřeby. Záleží i na povaze snivce, zda si bude chtít své sny prožít v ústraní nebo se nechá vidět, jak duše opouští tělo a vstupuje do míst osobní

³² FROMM, Erich. *Mýtus, sen, rituál*. Aurora: Praha 1999.

³³ BORECKÝ, Vladimír. *Porozumění symbolu*. Triton: Praha 2003.

³⁴ FROMM, Erich. *Mýtus, sen, rituál*. Aurora: Praha 1999. Str. 34.

³⁵ BACHELARD, Gaston. *Poetika snění*. Malvern: Praha 2010. Str. 62.

svobody. Jungovo *typické* zde nahrazuje *ideální*. Mezi mnohými literárními teoretiky je snění vědomé opomíjeným tématem a jiní jej od nočního snu ani nerozlišují, proto je třeba uvést ho alespoň do povědomí poetického prostoru.

2. Vědomé snění a vysnívání žen v literatuře

Než přikročíme k podrobným analýzám vědomého snění ženských postav v literatuře 20. století, je třeba navázat na teorii vysnívání a rozšířit jeho sílu o tematické prvky, které v zásadě spoludotváří podobu daného snu v literatuře. Je potřeba zde definovat kontrast reality vůči idealitě snu, k níž snivci inklinují. Ačkoli každý román nese vlastní prvky snového prostoru nebo bdělého snění postav, střetávají se ve smyslu ideálního světa a jeho nalézání. Rozlišením mezi krátkodobými a dlouhodobými imaginacemi snáz pronikneme do kategorizace snových témat, která se budou v poslední kapitole snáze dešifrovat.

2.1. Reálné versus ideální

Sen vědomý, jak už bylo řečeno výše, se pohybuje v rozmezí přesně stanovených hranic vědomě ovládaného myšlení. Snivec v bdělém stavu konstruuje svá přání, touhám dává tvar a vášním přisuzuje podobu vnějšího světa. Subjekt v soukromém světě představ vysnívá obrazy inspirované světem reálným, aktuálním a propůjčuje jim tváře možností. Bdělý sen se totiž ve fantazii snivce nemusí vydávat jedinou cestou. Směrů je mnoho, všechny ale vedou k jedinému cíli, který musí být v závěru snu naplněn nebo nějakým způsobem vyznačen. V opačném případě už literární postava nevytváří Frommův svět „jako by“, ale sama se ocitá ve funkčním snovém narativu, tvořeným vůlí vypravěče.

Snící pomíjí princip přesného zrcadlení, nevnaší tedy do vědomě vysněných snů totožný obraz reálného světa a v něm účinkujících entit. Takové sny jsou vzpomínkovým obrazem a i přesto jsou v určitém směru idealizované nebo změněné. Vysněné kulminuje nad kontrastem reality a představy. Motiv zrcadla v literárním prostředí často symbolizuje zastření, pokřivení, zatajování mezi předlohou a odrazem. Snové zrcadlo zde odděluje, reálno zůstává s tělem snivce v aktuálním světě a z duše pramení vůle přihlížet a vstupovat do ideálna ve formě éteru, odhmotnění.

Michel Foucault je zastáncem názoru, že předobraz ničí snivcovu představivost. Obraz totiž napodobuje a obrazivost jí jde vstříc. Ve *Snu a obraznosti* tvrdí: „Mít obraz, představu, znamená tedy vzdát se představování a obrazivosti.“³⁶ Pokud je obraz odrazem reálna, pak

³⁶ FOUCAULT, Michel. *Sen a obraznost*. Dauphine: Liberec 1995. Str. 61.

ideálně funguje na principech aktuálního světa, pouze si vytyčuje cíl, jehož jsme zatím ve skutečnosti nedosáhli. Dlouhou pout' za dosažením tohoto cíle představuje právě vědomý sen a vysnívání. Nečistý obraz, dle Foucaulta, náleží do oblasti „jako by“. Je totiž pod vlivem vysnívání přetvářen k potěšení snivce. Od reálna se oprošťuje, pouze s ním sdílí funkční rysy v nejzákladnější podobě.

Realitu v opozici se snovým ideálem nalézáme ve všech prozaických textech, jejichž interpretace je základním pilířem této práce. Vědomým i nočním snům podléhají mužské, ženské i dětské postavy, zároveň v některých dílech, dle stylu vypravěče, proplouvají snově konstruovaným narativem. Struktura snových představ se různí pohlavím i věkem entit, proto jsme pro hlubší možnost analýzy zvolili vstup do ženského světa, kde se nám pravděpodobně podaří shrnout cíle vědomých snů do určitých kategorií, o nichž hovoří Jung. V textech Daniely Hodrové *Podobojí* a *Kukly* ze souboru *Trýznivé město* (1999) vystupují do popředí postavy Alice Davidovičové, která sní o příchodu ideálního milence Pavla Santnera a o početi Benjamina; babičky Orionové, která sní svůj harfový sen, v něm se zbavuje příjmení Syslová; babičky Müllerové, která sní o balonu Praha, který se vznesl na Národopisné výstavě roku 1895, aby se v něm proletěla se svým otcem; a mnoho dalších. Jaroslav Havlíček v *Petrolejových lampách* (1944) odkazuje ke snění jako k životní náplni malého děvčete i dospělé ženy – Štěpka Kiliánová sní věčný sen o manželství, o budoucím životě, o lásce, o dítěti. Stejně si počínají i hrdinky Paula a Brigita z *Milovnice* (1975, česky 2008) Elfriede Jelinekové, snění o ideální budoucnosti přebíjí nesnesitelné aktuálně. V textu též autorky, z názvem *Pianistka* (1983, česky 2004), odhaluje Erika Kohutová erotické vášně a vysnívá sadomasochistické praktiky, skrze něž pak vyhledává své JÁ. Nejmenovaná hrdinka *Maliny* (1971, česky 1996) Ingeborg Bachmannové vyprávěním ztělesňuje ideálního partnera a snad objevuje i sama sebe. Bezejmenná postava se objevuje i v *Běgunech* (2007, česky 2008) Olgy Tokarczukové, která snem vytváří příběhy lidí, příběhy světa. V *Pravěku a jiných časech* (2005, česky 2007) už se autorka zaměřuje na jednotlivé osudy postav a jejich snová přání, přidává ale prostředí snového městečka. Pál Závada v deníku *Jadvižin polštář* (1997, česky 2002) shrnuje rekonstrukci vzpomínek mužské i ženské strany, z nichž krystalizují mnohé bdělé sny jako domněnky cizích pozorovatelů. Drago Jančar v románu *Kateřina, páv a jezuita* (2000, česky 2003) dává prostor k mísení snů nočních i vědomých, které prahnou po mužské přítomnosti v dívčí duši. V *Ženském rodopise* (1996, česky 1997) Ljiljany Hanbjanović-Djurovičové jako by vše vyústilo, nejen že se v tomto textu prolnou nejčastější ženské sny, ale ideálně zde vystupuje v podobě vědomého snu pravděpodobně nejsilněji.

Postava tedy využívá snění k idealizaci reality, o které se mnohdy postupně přesvědčuje, že existuje. Negativní motivy si upravuje si vlastní projekcí, čímž se ale může nacházet za hranicí skutečného hned dvakrát – vysnit si sen, zidealizovat ho a nadále toužit už jen po ideálním. Naléháme na realitu, aby se stala idealitou, kterou sníme.³⁷

O podobném syndromu se zmiňuje i Vladimír Borecký v *Porozumění symbolu*: „Snění přenáší snícího do jiného světa, dělá snícího jiným, než kým je.“³⁸ Stejně tak může zdeformovat i protějšky, které bývají nejčastěji předměty našich snění. Abstraktní snění jim přisuzuje ty vlastnosti a ctnosti, kterými ve skutečnosti nevynikají, v představách se tudíž stávají umělými figurami. Záměrně sami sobě zamlčují pravdu, přetváří ji ve vlastní pravdivost. Záleží na tom, do jaké míry jsme schopni kontrolovat své umělé vysnívání a především rozlišovat realitu a „nadrealitu“. Zda dokážou postavy žít skutečností anebo se upínají k iluzím. Výsledkem mohou být chvíle reálného štěstí prožité „bez povšimnutí“, bez notné dávky snové melancholie. Podle Bachelardovy teorie je iluzivní snění „nejlepší školou hlubinné psychologie.“³⁹ Sami v tomto prostoru objevujeme, co nám schází.

Ne vždy je proto sen útekem, jak z mnohých vědomých snů a situací snivců často vyplývá. Sen bdělý představuje také zhmotnění toho, co nám aktuální svět momentálně nenabízí. V realitě neexistují alternativy jako ve fikci. Proto je ke snu třeba přistupovat i z jiného úhlu pohledu, vidět ho jako ideálno, které v reálu schází a nenaplnuje duši snivce vytouženého klidu a štěstí. Snivec si přeje zažít něco nového a neuskutečněného, co rozdmýchá plamínek emocí ve strhující žár. Touha po dynamice života, v kontrastu s reálnem, je základem idealizace světa.

2.2. Krátké versus dlouhodobé či opakované snění

Ideální vědomý sen, na jehož konci se vábivě blýská chybějící touha jako právě dobytá pevnost, by nebyl vědomým idealizovaným snem, pokud by se k němu snivec nevracel. Existují snové obrazy, které uchvátí snícího natolik, že se jeho prioritní bytí přesouvá z přeživší reality do žité ideality. Konstrukce snu představuje tvárnou strukturu, kterou lze

³⁷ BORECKÝ, Vladimír. *Porozumění symbolu*. Triton: Praha 2003.

³⁸ Tamtéž. Str. 76.

³⁹ BACHELARD, Gaston. *Poetika snění*. Malvern: Praha 2010. Str. 57.

pod vedením náruživé dynamiky neustále přetvářet. Mění se však jen ideální cesta za jinou ideální cestičku, důvod snu zůstává neměnný.

O opakovaném snění hovoří i Gaston Bachelard v *Poetice snění* a nazývá ho hvězdicovitým sněním, jehož koncepci znovu připomíná Vladimír Borecký v teoretické práci *Porozumění symbolu*: „Zatímco sen postupuje lineárně a zapomíná ve svém průběhu na svůj postup, pracuje snění hvězdicovitě. Vždy se vrací ke svému středu, odkud vysílá nové paprsky.“⁴⁰ Hvězdicovité snění kulminuje kolem určitého tématu (cíle snění), ke kterému se neustále vrací, i s částečnými nebo úplnými obrazovými obměnami.

Ačkoli opakovaný, dlouhodobý sen a hledání společných tematických okruhů bude naplní páté kapitoly, uveďme zde drobný příklad. Alice Davidovičová, hrdinka románu *Trýznivé město* spisovatelky Daniely Hodrové, představuje postavu přesycenou dlouhodobými sny. Jádrem snových představ je milenec Pavel Santner, který se aktuálně pravděpodobně nachází v transportu do koncentračního tábora. Alicin vědomý sen pracuje s myšlenkou – touhou návratu Pavla Santnera na Olšany. V imaginačním obraze vidí jeho příchod podél hřbitovní zdi nebo na Šibeničáku a jejich setkání: „Alice tam chodí naproti Pavlu Santnerovi, je totiž přesvědčená, že kdyby se Pavel Santner vrátil, vedly by jeho první kroky tam, na místo, kam spolu chodívali cestou z reálky. Jenže když Alice vystoupí až na vrchol, [...] dostane vždycky strach, aby se s Pavlem Santnerem neminula.“⁴¹ V jiné představě už Pavel dávno sedí v komoře společně s prarodiči Davidovičovými: „Co když šel Pavel Santner za ní domů, a protože ji nezastihl, hned začal Alici podezírat z něčeho špatného, a za takových okolností ho ovšem ani nenapadlo požádat dědečka Davidoviče o Alicinu ruku“⁴². V dalším ho vidí, jak pohledem laškuje s Mařenkou Tuňkovou v domnění, že je to Alice: „Pavel Santner se zastaví před domem a dívá se nahoru, Alice Davidovičové si ani nevšimne. Jak by také mohl, ale Alici je to přesto líto. Pavel Santner vidí dívku, vyklánějící se z okna Alicina pokoje, dívka drží v ruce něco bílého a mává. Pavel Santner je krátkozraký, a není si proto jist, nemává-li na něho.“⁴³ Tříramenná hvězdice se střetává v jediném bodě – návratu ideální lásky zpět ke snivci. Čtvrtým ramenem by mohl být sen o nenarozeném Benjaminu Davidovičovi, počatém při pádu z okna. Dítě možná stvořila v představách, aby na dálku Pavel Santner ucítil dvojí pouto, které ho má přivábit zpět.

⁴⁰ BORECKÝ, Vladimír. *Porozumění symbolu*. Triton: Praha 2003. Str. 57.

⁴¹ HODROVÁ, Daniela. *Trýznivé město*. Hynek: Praha 1999. Str. 62.

⁴² Tamtéž. Str. 62.

⁴³ Tamtéž. Str. 40.

Alice Davidovičová se oddávala snění a vysnívala konkrétní situace, ke kterým se podvědomě vracela, jelikož ony možnosti téměř zhmotnily myšlenku návratu Pavla Santnera, jimž nelze neuvěřit. Alice žila opakovaným sněním, dokud se idealita nestala realitou.

Podobným snem si prošla i Sofie Syslová. Při pohledu na perziánový štucl mrtvé Alice Davidovičové se jí ve volném myšlenkovém toku vybaví jemná srst černého jehněte, které padlo pro krásu rukávnicku. Až později ho sama, pod vlivem vysnívání, spojí s postavou Alice Davidovičové, která dřív bydlela v bytě vedle a pravděpodobně ho ztratila. K obrazu zesnulé dívky přidává Sofie Syslová krok za krokem i životní osud, lásku k Pavlu Santnerovi, až ji nakonec představy pohltní zcela a setká se se subjekty svých snění. „A Sofie Syslová Hynkovi řekne, že právě potkala Pavla Bolinku, svou lásku z dětství. A kdy ji Pavel Bolinka tady na kopci objal, zjistila, že to není Pavel Bolinka, ale nějaký Pavel Santner.“⁴⁴

Ačkoli podnět ke snu vzešel z jediného předmětu, Sofie jej proměnila v dlouhodobé hledání identity jeho majitelky. Bez kožešinového návleku by pravděpodobně nedospěla k vysnívání podoby a osudu Alice Davidovičové. S každým novým poznatkem připojovala rameno k Bachelardově hvězdici.

Oproti dlouhodobému a hvězdicovitě vytvářenému snění stojí snění krátká a jednorázová, která krystalizují z podnětu detailů, věcí, vůní nebo tónů, o nichž se detailněji zmíníme v další části. Takové sny se vynoří v mysli snivce i jako záblesk vzpomínky, kterou dále rozvíjí ve fantazii nebo navazuje proudem asociativních představ.

V myšlenkách Sofie Syslové se probudí chvilková imaginace v nemocničním pokoji na Františku, když přitiskne ucho k vyhloubenému důlku v omítce: „má najednou pocit, že za zdí není pokoj, v němž umírá skladatel Bixi (už pokolikáté tam umírá?), že tam není vůbec žádný pokoj, ba dokonce ani město, v němž se narodila a žije, ale táhne se tam nekonečná bílá pláž. A vítr vanoucí od moře přesypá bílý pobřežní písek, vrší jej u zdi matčina pokoje.“⁴⁵

Duše Nory Pascalové odplouvá do říše vědomých snů s otáčením knoflíku Pavla Santnera. Imaginace ji sice odvádí od reálného světa, v němž je pro olšanské obyvatele nevěstkou, nechává se však odvádět na různá místa a k různým zážitkům: „Jak otáčí knoflíkem na různé světové strany, vyvstávají před ní všelijaké obrazy a děje z jejího i cizího života, neboť je to knoflík rozpomínání. Někdy se jí zdá, že někde uprostřed hřbitova vyvstává babylonský altánek, a jindy, když se odváží obrátit knoflík rubem vzhůru, sedí

⁴⁴ HODROVÁ, Daniela. *Trýznivé město*. Hynek: Praha 1999. Str. 194.

⁴⁵ Tamtéž. Str. 235.

pojednou na klíně Herr Hergesella jako na hřbetě nějaké apokalyptické šelmy.“⁴⁶ Ani zde neplatí Bachelardova teorie hvězdíkovitého snění, ačkoli by středem mohl být onen knoflík. Představy nesou význam útěku, ne společného jádra a vysněného cíle.

Pod vlivem příležitostí sní i učitelka Bolinková z *Trýznivého města*. O čem asi sní, když zapíchává svůj ukazovák do zad dětského tělíčka a roztáčí tak kolotoč na dvoře mateřské školy? Jistě se svou fyzickou přítomností nachází v příjemném, ničím nerušeném prostředí dětského hřiště. Tělo totiž ustrnulo v jednoduchém pohybu, přerušovaném čekáním v nehybnosti. Podněcuje jí ke snění stereotypní otáčení kolotoče nebo v minulých dnech prožila významný životní převrat, o kterém neustále uvažuje? Vysnívá si budoucnost? Vtahuje ji do snění nepodstatná dětská hračka nebo se stala obětí dlouhých, opakovaných snů? Nedotváří právě rameno vlastní snové hvězdice?

⁴⁶ HODROVÁ, Daniela. *Trýznivé město*. Hynek: Praha 1999. Str. 134.

3. Vnější podoby snění

Nyní již obracíme svou pozornost od teoretického pojmu bdělého snu k jeho analytickému průzkumu ve vybraných textech 20. století. Interpretaci v tomto místě rozdělíme na dva okruhy, první bude pojímat snové okolnosti, přístupy a možnosti k vytvoření imaginací, ve druhém bodě se pak zaměříme na obsahovou stránku vysněného podle nejčastějších typů.

Co se týče vnějších podob snění, můžeme je považovat za jakési obaly snových skupin. Úzce se snem spolupracují a vzájemně se doplňují. Literární postavy pod vlivem vytouženého obrazu vyhledávají místa, která prostorově chrání nebo nabízí soukromou atmosféru, vše podle potřeb samotného snění. Naopak se též může snivec octnout v místě, které mu evokuje určitou vzpomínku, jejíž průběh vyobrazí na protější zeď fantazijní hrou.

Stejně jako místa vábí ke snění nebo jej vyvolávají, i příležitosti snícího podporují či povzbuzují ke snění. Možností, při nichž vzniká vědomý sen, nalezneme v námi vybraných textech mnoho a nelze je tedy sjednotit do jednoduchých skupinových struktur pro jejich různorodost, proto jim nebudeme věnovat tolik pozornosti v samostatné kapitole. V průběhu celé práce se budou objevovat podprahově, zejména v místech snění, a poté ve druhém analytickém celku, tj. v obsahové části bdělých snů. Pokud budeme na činnosti, při nichž snivec otevírá fantazii, hledět samostatně, v rozpadlém celku se budou zdát ryze subjektivní. Zvolili jsme proto přístup postupného odhalování, v němž dostanou tvář za pomoci vnitřních podob snu.

Fenomenologie smyslů vtahuje snivce do osobního světa za pomoci odlišných principů než příležitosti a místa. Zároveň ale nejsou plně obsahovou složkou snu. Smyslové vnímání stojí na pomezí vnitřních a vnějších částí, jsou částečně obalem i spouštěčem snu. Vstupují do představ nebo je vyvolávají, proto nám lépe pomohou v přechodu ke druhé skupině.

3.1. Příležitosti

Jak výstižně poznamenává Bachelard v *Poetice snění*: „Snění a zpěv – to je práce samoty.“⁴⁷ Snění totiž představuje pro člověka zcela osobní formu vnitřního monologu. Sami

⁴⁷ BACHELARD, Gaston. *Poetika snění*. Malvern: Praha 2010. Str. 66.

si vybíráme a mícháme projekce a sami je i emotivně prožíváme, tudíž se oprávněně bráníme jakémukoli narušení soukromé chvíle okolními elementy. Neradi zveme do svých abstraktních sfér druhou osobu, máme strach z jejího výsměchu a odmítnutí z důvodů přílišné dětinskosti či trapnosti. Proto se většinou oddáváme snění ve chvílích, kdy se vnitřně cítíme osamělí nebo prostorově opravdu sami jsme: „Snivec je šťastný, že je smutný, spokojený, že je sám a čeká.“⁴⁸

Ukládání ke spánku bývá nejčastějším ze soukromých rituálů bdělého snění. Mozek zklidňuje svou aktivní činnost, přesto je schopen promítat obrazy, které si jeho majitel sám volí nebo vysnívá. S přicházejícím spánkem slábně vůle vědomí a „snění se ve snu rozplývá a mizí.“⁴⁹ Tiché prostředí a zklidněná mysl se lépe koncentrují na abstraktní projekce a někdy se mohou objevit i jako pokračování v nočním snu. Před spánkem v následující kapitole uvidíme snít Štěpánku Kiliánovou z *Perolejových lamp* nebo Jadvigu Oszatni z *Jadvižina polštáře*.

Vědomé snění ale není jen před-spánkovou výhradou, vyvoláváme ho v sobě i během denních aktivit. Babička Müllerová z *Trýznivého města* v následující části uplete snové představy o balonu Praha u zavřeného okna a Anči z Čapkova *Krakatitu* zanechá hlavu v oblacích při zouvání střevíce. Brigita z Jelinekové *Milovnice* čistí štětkou toaletu a sní o pravděpodobném snu budoucí tchyně: „heinz dostane za ženu jestli ne sekretářku, středoškolačku, sekretářku, sekretářku nebo sekretářku“⁵⁰ a Štěpka Kiliánová nechává plout fantazijní představy nad novinovým článkem o smrti arcivévody.

Často sníme i téměř podvědomě. Vdechneme opar příjemné vůně, jež jako malá nápověda náhle promítne mnoho obrazů, v nichž figuruje právě známé aroma. Stejně tak tón povědomé skladby prolétne ušním bubínkem a signalizuje fantazijní promítače, aby roztočila pásku starých vzpomínek. Vůně vyprchají a tóny dozní, s nimi pomíjivost odváne i sen, pokud jej nezdržíme v myšlenkách o něco déle, pro potěšení. V myšlenkách uslyší hrdinka Bachmannové *Maliny* zpěvné dadadam a *Pianistka* Erika z paměti zanotuje Bachovu symfonii.

Sny, vyvolávané během denních aktivit, se liší i podle stavu fyzického bytí. Hlavní podmínkou je samozřejmě prostředí, v němž se snící oddává proudu představ, a funkce postavy v něm. V prostoru, jež nabídne snivci židli a klidnou náladu, dokáže hrdina procházet

⁴⁸ BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Malvern: Praha 2010. Str. 147.

⁴⁹ BORECKÝ, Vladimír. *Porozumění symbolu*. Triton: Praha 2003. Str. 70.

⁵⁰ JELINEKOVÁ, Elfriede. *Milovnice*. Mladá fronta: Praha 1999. Str. 16.

i nejnaternějšími hlubinami osobních přání. Podstatnou rolí scénografie je vždy míra soukromí daného místa, aktuální duševní rozpoložení postavy a pohyb těla.

Často se k představám uchylujeme v příjemných situacích i na popud zásadních životních pádů. Ačkoli toto bude tématem dalšího celku, uveďme jen na okraj několik příkladů. Mezi ženské hrdinky, zažívající pády bude patřit Kristýna a Milena z *Ženského rodopisu*, již zmíněná Štěpka Kiliánová, Alice Davidovičová z *Trýznivého města* nebo Drago Jančara Kateřina Poljancová a mnoho dalších. Strastiplné cesty přivedou ženské postavy k vysnívání budoucnosti ve chvílích touhy po milované osobě a její ztrátě, aniž by se sny podmiňovaly aktuální činnosti snivce.

Ke snění nás přivádí i chvíle stesku nebo přílišný pocit osamění. Protikladné abstrakce plné pozitivních emocí nám pomáhají se s takovou situací lépe vyrovnat nebo vyplnit melancholický okamžik. Podobně se snění oddává i Alice Davidovičová Daniely Hodrové, neustále totiž hledá kolem Olšanského hřbitova objetí Pavla Santnera, který již nenávratně odjel s transportem. V marné naději, že se každou chvíli objeví, den co den prochází známé cesty. „Alice tam (na Šibeničák, pozn.) chodí naproti Pavlu Santnerovi, je totiž přesvědčená, že kdyby se Pavel Santner vrátil, vedly by jeho první kroky tam, kam spolu chodívali cestou z reálky.“⁵¹

Postavy také dokážou utíkat ke snění bezprostředně po příjemně prožitých chvílích. Ovšem o takové melancholii my jako čtenáři nečteme příliš často, jelikož vypravěč musí dbát na úděl své profese, a proto odkrývá tyto obrazy nejčastěji v případech dívčích románů a jim podobné literatuře. Šťastná postava žije radostnými emocemi, ale čtenář prožívá mnohem emotivněji okamžiky plné strachu, napětí a smutku. Proto snění a vysnívání nacházíme častěji v takových příbězích.

Příležitostí ke snění je mnoho, často ale nejsou tak silně vázané na průběh a podobu snu tak jako místa. Jde o paralelu zklidněného a pohyblivého těla, těla chráněného, schouleného či rozpínajícího se do prostoru. Oddávat se ideálním obrazům lze téměř při jakékoli činnosti, leckdy tyto představy vyvstávají i samy. Práci lze mnohdy přerušit, a pokud je to třeba, dosnit svůj sen na soukromém místě.

⁵¹ HODROVÁ, Daniela. *Trýznivé město*. Hynek: Praha 1999. Str. 62.

3.2. Snová místa

Místa a všeobecně prostory, na kterých se postavy oddávají svým představám, jsou přímo závislé na vhodných příležitostech. Ovšem i ony se vyznačují svou vnitřní poetikou a možná pro tento jejich půvab je postavy vyhledávají, aby mohly snít své sny nerušeně. Podle Bachelardových slov: „každý kout v domě, každý roh místnosti, každý omezený prostor, v němž se rádi krčíme, choulíme sami v sobě, je pro obraznost samotou“.⁵² Pomáhají nám prostory k ideálním podobám snění?

Fridrich Nietzsche tvrdí, že dobré myšlenky se rodí jen v pohybu.⁵³ Proč tedy ke snění často potřebujeme klid a podvědomě vyhledáváme stabilitu? Musí naše tělo setrvat v nehybnosti, aby se mohla volně rozletět naše duše? Ano i ne. Ke snění totiž můžeme přistupovat jako samotáři, tedy zklidnit tělo na vhodném místě a popustit uzdu představám. Naopak vědomé snění může přijít i ve chvílích, kdy jsme ze všech stran obklopeni lidmi a jen těžko nacházíme soukromí k soustředění.

3.2.1. Lůžko

Pokud hovoříme o samotářských literárních postavách, pak se v textu objevují zejména taková místa snění, která postavu skryjí před okolím. Jedním z nejčastějších je jistě *postel s peřinou a polštářem*. Nejpravděpodobnějším účelem každého lůžka byl a je spánek, tedy odpočinek k načerpání nových sil. Ve spánku se do mysli člověka vkrádají noční sny a ty mohou být odrazem snění vědomého, které se odehrálo malý okamžik před usnutím.

Postel představuje místo kouzelného vysnívání především díky absolutnímu soukromí, do kterého se jedinec ponoří. Záleží jen a jen na něm, jak dlouho v prostoru uzavřené fantazie setrvá. V poloze embrya se přenášíme do stavu přirozené jistoty a podvědomě se ocitáme v bezstarostném stavu, jako před narozením. Peřina se nad tělem snícího uzavírá jako oblouková chrámová klenba, pod níž je vždy útulno a bezpečno. Ocitáme se v šeru našeho klidu, v tichu vlastního dechu. Chrám kolem našeho těla zajišťuje absolutní soukromí.

Z lůžka v okamžiku vzniká svatyně s nepřeborným množstvím témat, která se ve tmě otevírají jako obrázková kniha. Na polštáři se rodí velké sny, nejen ty noční. Mimo

⁵² BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Malvern: Praha 2010. Str. 144.

⁵³ NIETZSCHE, Fridrich. *Ecce homo*. Hill: Olomouc 2001.

rekapitulace událostí uplynulého dne se poddáváme příjemnému snění, vysnívání. Postel se stává nejvyužívanějším místem, kde se člověk nechává unášet svými sny. Ulehá do ní ve všech náladách, za různých okolností, proto je pestrá i škála emotivního snění.

Na lůžko často utíkáme i proto, že hledáme osamělé místo, které patří jen a pouze nám samým. Stejným způsobem se obracela ke svému osobnímu světu Jadviga Pála Závady. V domě svého muže, který se nikdy nestal jejich společným domovem, uléhala každý večer na vyšívání polštář po matce. Připomínka dětství se stala jediným ostrůvkem bezpečna v rozbouraném moři nešťastného manželství.

Ačkoli Zavadův deník mlčí o ženském snění na lůžku, jistě si dokážeme díky literárním fenoménům zkonstruovat, kolik snů a přání Jadvižin polštář pocítil. V deníku se čtenář dozvídá o vášnivém poměru k milenci Franci Winklerovi a o nestálých a proměnlivých náladách manželů, o jejich míjení. Z těchto situací, zaznamenaných manželem Ondřišem, můžeme usuzovat, jakou roli hrál Jadvižin polštář v rozpolceném životě mladé ženy.

Pravděpodobně se k němu uchýlovala v situacích největšího bolu. Právě na polštáři si opakovala šťastně prožité chvíle s Francim, možná jim vysnivala lepší konce. Na polštáři utápěla žal a výšivky polykaly její slzy, když se cítila v manželství nejvíce zraněná – tedy bezprostředně po Ondřišově násilně uspokojených tělesných potřebách. Po četných zklamáních mohla snít o čemkoli - o láskyplném manželství, o milenci, o budoucnosti apod. Přáním, aby nikdo jiný neuléhal na posvátný artefakt z dětství, ani manžel Ondřiš, si nárokovala pocit absolutního vlastnictví nad svými touhami a sny. Ponořila se do bílého plátna a ukryla se před reálnem.

V tuto chvíli nezáleží, o čem hlavní hrdinka Ondřišova deníku doopravdy sní a do jaké míry se liší naše teorie od literární pravdy či záměru vypravěče. Jadviga potvrzuje, že postel je soukromým místem, které nás uzavírá do své náruče a nepouští z objetí, dokud my sami nejsme odhodlaní opět čelit otevřenému prostoru. Zde se zbavujeme smutku, zde sníme o ideálních situacích a zde také nabíráme sílu k proměnám snu v opravdové žití.

Mnohá snění, která si pod peřinu přinášíme, se neomezují na tóny zármutku a neštěstí. Vzpomeňme na Štěpku Kiliánovou z *Petrolejových lamp*, o které byla řeč v předchozí kapitole. Ta uléhá každý večer pod peřinu a sní svůj dětský sen o tom, jak bude vypadat její dospělý život. V šeru a tichu se oddává optimismu, po němž z hloubi srdce touží a vysnívá jen ideální obrazy budoucnosti. Štěpčin polštář se toulá v krajinách krásných šatů, městských bálů a bezpočtu nápadníků pro dívku, která vyrostla z dětské boubelatosti. Polštář Štěpky

Kiliánové zažívá v prvních letech jejího života barevné imaginační hry, až později je svědkem rozpadu dětských iluzí.

Podle našeho názoru stejným osudem prošel i Jadvizin polštář. Jako malá na něj pokládala svou hlavu v prostorách internátní školy a vykreslovala si šťastný život za branami nevlídného prostředí. I Jadviga se dočkala několika pádů z výšin ideálů a polštář toho byl svědkem.

Obě dívčí postavy se ke svým lůžkům, a zejména k polštářům, pomyslně připoutaly a vidí jejich podstatu jako něco bezpečného, vlídného a chápavého. Polštář je místem pestrých barev, které rozveselují temnou nehybnost svých téměř spících majitelů.

Lůžko také představuje bod střetu fantazijních možností s nepřátelskou a především nechápavou realitou, kde hra a představy už nemají tolik prostoru, kolik by si zasloužily. Důkazem je postava z *Trýznivého města* Daniely Hodrové Helena Syslová, matka Sofie Syslové. Když Helena usíná hlubokým bohnickým spánkem, sní o tom, jak nad Prahou létá jako labuť. Helena Syslová si opakovaně napouští horkou vanu, aby se mohla na dvě hodiny proměnit v labuť s dlouhým krkem. Snění o labutí šíjí a peří na bílých křídlech ji přivedlo na samý okraj fantazie, ze kterého není návratu do reálna. Helenino blouznění o těhotenství a proměny ve vodního ptáka se staly posedlostí, bláznovstvím. Před smrtí snila obrazy rostoucího těhotenského břicha na nemocničním lůžku.

V Helenině případě nemusí být postel s polštářem místem, ke kterému dobrovolně prchá, nebo je k němu násilně připoutána. Ovšem tuto skutečnost lehce přeměnila ve svůj prospěch a dál se oddávala svému vysnívání. Podobně jako jí vana plná vody umožnila znehybnit tělo a nechat létat labutí mysl prostorem. Horká voda ji dokonale objala, stejně jako peřina na posteli. Utvořila obrannou klenbu, pod kterou se hrdinka schoulí.

Naopak dcera Heleny Syslové, Sofie, vysnívá obrazy opravdové i prožité téměř na každém kroku. Sofiina osobnost je spoutaná představami, že téměř nepocítuje nutnost setrvávat v klidu. Přesto bychom v *Kuklách* Daniely Hodrové našli situaci, kdy Sofie leží na posteli a se zklidněným tělem cestuje fantazií: „Sofie Syslová leží v posteli a počítá jelínky. [...] A jak se tak Sofie Syslová převrací z boku na bok a přitom počítá jelínky, zmocní se jí najednou zvláštní pocit. Už neleží ve svém pokoji, jehož okno, teď pootevřené, vede na náměstí Komenského, ale na marodce v táboře v Teplicích nad Metují. Všechny nemocné děti

už spí, jen Sofie Syslová, která leží nahoře na palandě, ještě nespí.“⁵⁴ Nemluví se o přikrývce ani polštáři, tudíž nevíme, zda ji při výletu na dětský tábor něco podvědomě ochraňuje.

Už od mala vnímáme ochrannou sílu postele a přistupujeme k ní jako k posvátnému místu. Z rozestlaných lůžkovin se nejprve stávají vojenské barikády, z dřevěné konstrukce bárka na moři a z polštáře třeba létající koberec. Dětské snění později nahrazují reálnější obrazy vysnívání dospělých, ve kterých samo lůžko už nemusí hrát významnou roli. Můžeme se na něm ale přenést i do jiných prostor a vysnívat scény, jež v nás probouzejí euforii. Právě takové místo přenosu představuje Sofiina postel, na které cestuje z jednoho místa na druhé, téměř jako červí dírou. Přestože existuje jen v jejích myšlenkách a paměti, náhle se prostřednictvím vzpomínky ocitá na táboře ve své posteli z dětského pokoje, ve které aktuálně sní v domě u Olšanského hřbitova. Sofiino lůžko je stejné a zároveň jiné v odlišném čase.

Cestování časem s osobními věcmi nebo s předměty, na kterých právě spočívá fyzické bytí, je jedna z mnoha možností snění. Sofie mohla skrze svůj polštář přejít do obrazného světa vzpomínky a upravit si ji v příjemnější díky své posteli, ve které se cítí bezpečně. Mohla se přenést se svou postelí, tedy osobním předmětem, na pionýrský tábor, jenž byl v dávných dobách oázou her, přátelství a bezstarostných světů dětství. Podobné snění nacházíme u Zavadovy Jadvigy, ta prostřednictvím svého polštáře cestuje skrze vysněné. A na rozdíl od Sofie, kterou provází lůžko pouze v myšlenkách, provází Jadvigu její polštář do všech nových domovů.

Jak jsme již naznačili, v posteli a zejména na polštáři se rodí sny noční i sny vědomé. Lůžko ale představuje jediné možné místo, kde se tyto dva archetypy střetávají a prostupují až do reality. Daniela Hodrová v knize *Chvála schoulení* (2011) tvrdí, že: „Podivuhodná stavba snu, často do sebe zavínutá, i nejistota o povaze skutečnosti a identitě bytosti se přelévá do bdělého stavu, který se může jevit pouze jako další, nevědomý sen“⁵⁵. Její výrok naznačuje komplikovanost provázanosti všech podob snů, kterou si můžeme dokázat na snící postavě Kateřiny Draga Jančara z knihy *Kateřina, páv a jezuita*.

Kateřina spí po boku svého milence a ve snu slyší hlasy: „Poléhalas jako poběhlíce, řekl by samotářský prorok Jeremiáš, na každém vysokém kopci a pod každým zeleným stromem jsi poléhala, s cizincem jsi uléhala“⁵⁶. Procitá z nočních mūr a slyší zanaříkání muže vedle sebe: „věděla, že chodí po Indiích, že slyší nějaký zpěv a vidí červenou krajinu“⁵⁷. Už

⁵⁴ HODROVÁ, Daniela. *Trýznivé město*. Hyne: Praha 1999. Str. 171.

⁵⁵ HODROVÁ, Daniela. *Chvála schoulení*. Malvern: Praha 2011. Str. 142.

⁵⁶ JANČAR, Drago. *Kateřina, páv a jezuita*. Paseka: Praha, Litomyšl 2003. Str. 187.

⁵⁷ Tamtéž. Str. 187.

představy, co asi potkává její milý na cestách snu, jsou představami vědomého snění. Sama si projektuje „Indie“ a snaží se představit si červeň krajiny, ve které se rozléhá zpěv. Poté usíná a znovu procítá: „probouzela se a myslela na to, co se stalo, že najednou není tam, kam patří, ve společnosti poutníků, kteří teď někde pokojně spí s božím požehnáním – jak vskutku spokojeně to boží stádo s plnými břichy spalo v jednom opuštěném mlýně a kolem něho.“⁵⁸ Ukázka by pokračovala dál obrazem dívky usínající únavou myšlenek, přemírou snění. V této ukázce vede sen vědomý ke spánku a nočnímu snu. Kateřina si pod vlivem usínání projektuje prostor, v němž se nachází ostatní poutníci. Přestože ho může obklopovat zamlžený opar, který známe z kinematografických postupů, vždy je téměř konkrétní. Prezентuje se jistou podobou místa, jež nemusí být za každou cenu pravdivé nebo skutečné. Ať už vidí poutníky ležící na seně pod přístřeškem nebo na zelené trávě, sní o podobě a o místě jejich spánku a přenáší své já mezi ně. Úryvek „někde pokojně spí“ nabízí varianty a možnosti. Slovo *někde* nikdy není slepé a bez významu, vždy zastupuje nespočet konkrétních variant, z nichž si snící vybírá. Dovětek o spících ve mlýně je pouze vypravěčovou ochotou sdělit čtenáři, kde se opravdu skupina putujících nachází a zároveň prohlubuje propast mezi postelí snící Kateřiny a improvizovanými lůžky spících poutníků.

3.2.2. Komora

Samotářské postavy podvědomě utíkají i k jiným uzavřeným prostorům, které svým soukromým vábí ke snění. Vzpomeňme na *komoru* obehnanou hradbou čtyř stěn, nedobytnou pevnost s jediným vchodem z textu Daniely Hodrové *Podobojí*. Postavy babičky a dědečka Davidovičových se ocitají zavřené v komoře bytu u Olšanského hřbitova. Jejich mrtvé duše jsou zde dobrovolně uvězněny. Babička Davidovičová neustále sní svůj sen o šábesovém ubrusu, který prostře na stůl, až přijde Pavel Santner žádat o ruku jejich vnučky Alice, a dědeček Davidovič se myšlenkami vrací k paní Soškové. Oba společně ale sní o životě, který prožívali, než jim ho pokazila válka. Sama komora o své podstatě říká: „Jsem komora sebevrahů a komora snů. [...] Jsem tím, co ze mne učiní moji návštěvníci, přicházejí mě oblažít jako zestárlou děvku jen ve chvílích své bezmoci a úzkosti.“⁵⁹

⁵⁸ JANČAR, Drago. *Kateřina, pán a jezuita*. Paseka: Praha, Litomyšl 2003. Str. 187.

⁵⁹ HODROVÁ, Daniela. *Trýznivé město*. Hynek: Praha 1999. Str. 10.

Opravdu se postavy uchylují pod ochranu zavřených dveří a těsného prostoru po negativních zážitcích a vysnívají si zde lepší životy? I tělo se totiž potřebuje ukrýt, když je duše obnažená zraněním. Komory v nás tedy mohou vzbuzovat pocit bezpečí a důvěrnosti díky jedinému vchodu, jenž dokážeme uhlídat pohledem, stěnám bez oken a přítmí, které bezesporu nabízí všechny komůrky. Ticho a tma jsou podstatnými elementy, které ke snění a vysnívání využíváme nejčastěji. Zrakový smysl je téměř otupen, o to více prostoru se dostává pohledu „v nás“. Lépe se rozvíjejí naše představy, žádný ruch neovlivňuje naši fantazii a nic nicneříkající šero osvětluje ideálními obrazy. Jedinec hledá prostor, kde strávit zlost, vyrovnat se s bolestí a stát se na okamžik režisérem vlastní, vysněné životní varianty.

Komory a komůrky ovšem nemusí být jediným typem uzavřených prostor, které vábí své obyvatele ke snění. Model stísněného a nepřístupného místa můžeme vztáhnout i k jiným podobám místností. „Podle Junga je vědomí charakterizováno obývací místností, nevědomí je spjato se sklepem. V horizontále bytu však funkci sklepu může mít komora,“⁶⁰ tvrdí Hodrová ve své stati *Temný kout* (2011). Záleží na tom, kde se postava cítí příjemně, kde najde tichý a nerušený klid, kde se dokáže uvolnit a především kde bude zcela sama. Podstatnou roli hraje i stísněnost daného prostoru. Pokud postavu vede ke snění o idealitách osobní neštěstí, smutek nebo osamělost, jistě nebude vyhledávat velké a neosobní místnosti. Minimální prostor pro rozlet těla nemusí totéž znamenat i pro naše myšlenky a sny. Právě sevřenost nás vrací do lůn našich matek, stejně jako tomu bylo u lůžka. Chráněné tělo se cítí bezpečně právě v komorách.

Podobnou charakteristiku můžeme vztáhnout i na půdy a vikýře, ačkoli z nich postava mnohdy pohlíží na svět z ptáčích perspektiv, a tudíž své snění může výrazně ovlivnit nebo doplnit aktuálním pohledem. Modré nebe nabízí stejný význam jako tma v komoře, i na něm dokážeme promítačkou vykreslit námi vysněná témata. Podobně jako šero, ani mračné nebe neruší naši fantazii, ba právě naopak.

Jungův výrok se zmiňuje o skrytých touhách, které jsou obvykle zakořeněny v temné hloubi našeho já. Nevylučuje tedy, že se snící osoba může dotknout tajemných míst svého sklepa, své komory, téměř kdekoli. Postava toužící po samotě většinou vyhledává prostory, které unikají obvyklé pozornosti veškerého okolí, jelikož doufá, že nebude odhaleno nic z rituálu snění, odehrávajícího se za zavřenými dveřmi. Místa snění jsou ve své podstatě mnohem důležitější pro tělo než pro nitro. Tělo samotářských postav si samo volí vhodný prostor pro snění a vysnívání, jelikož jako ochraňující slupka duše čelí tvrdým nárazům reálna

⁶⁰ HODROVÁ, Daniela. *Chvála schoulení*. Malvern: Praha 2011. Str. 314.

jako první. Tělo se potřebuje uchýlit pod ochranu hmotného prostoru, aby pak samo jako komůrka pro duši opatrovalo prchlivý obsah.

Komůrka je ve své povaze velice blízká vystavěnému chrámu z lůžkovin, který si snící postava vytváří bezprostředně po ulehnutí. Těsný prostor, v němž se od stěny ke stěně odráží náš zklidněný dech, vše zahalující hmatatelné ticho. Komora jako mikrosvět ve velkém, v němž spleť hluku a nepřátelského světa naráží do dveří, ale nikdy jimi neprojde, pokud to my sami nedovolíme. Noříme se do vlastních imaginárních světů, obklopeni klidem, ukryti tichem. Daniela Hodrová tvrdí, že „tělo schoulené má tendenci se před světem skrýt – stát se záhybem, zámotkem a zaujmout prostor co nejmenší, přičemž je patrný přesun od ukazování těla k naslouchání (i v mlčení) promlouvajícímu tělu.“⁶¹ Obracíme se tedy k naslouchání našich snů a dotýkáme se i podvědomých míst, o kterých hovořil Jung.

Z podobného důvodu se vrací do komory i Alice Davidovičová. Vedle babičky Davidovičové, která sní o velkém pytlí cibule od Pavla Santnera na cibulovou polévku a o tom, jak Pavel u této příležitosti požádá jejich vnučku Alici o ruku, sní Alice Davidovičová o šťastném shledání s Pavlem Santnerem, šťastně navraceném z transportu. Utíká z komory, aby nepromeškala jeho příchod ke zdi Olšanského hřbitova, a opět se do ní navrácí, aby zde načerpala síly k dalšímu čekání. Mimo odpočinku Alice vyvolává staré vzpomínky na Pavla a ideální podobou upevňuje jejich prožitou lásku. Právě v komoře, kde nyní přebývají prarodiče Davidovičovi, promítá obrazy prožitého i vysněného – oba milenci se znovu potkají u hřbitovní zdi, když Alice zrovna půjde kolem a Pavel se bude vracet z transportu, nebo zde v komoře: „Alice Davidovičová za sebou opatrně zavřela dveře. Přemýšlela, zda si má vzít na sebe divadelní šaty, nebo má-li být nahá, když přijde Pavel Santner. [...] Asi přijde doopravdy požádat o její ruku, i když je to všechno velmi zvláštní.“⁶²

Každá z postav rodiny Davidovičových se ve stísněném prostoru schoulí ke svým přáním a představám. A komora jejich krásná snění uzamyká jako Pandořina skříňka. Přestože Alice každý den vychází z čarovné komory společně s nadějí na setkání, ideálně zůstává na prahu komůrky a venku na dívčina bedra doléhá pouze drsné reálné. Mrtvé stíny vycházejí ze své skrýše, ale jejich sny zde zůstanou navždy uvězněné. Všechny hlavní role velkých snů a melancholií totiž zahynuly válkou. Komora u Olšanského hřbitova je jen konzervou pro uchování lepších časů na příští životy jiných lidí.

⁶¹ HODROVÁ, Daniela. *Chýla schoulení*. Malvern: Praha 2011. Str. 369.

⁶² HODROVÁ, Daniela. *Trýznivé město*. Hynek: Praha 1999. Str. 8.

Naopak Nora Pascalová nemusí do komory Davidovičových ani vstoupit, aby mohla snít. Přestože patří spíše k osamělým postavám, dokáže svou fantazií vytvářet neuvěřitelné obrazy již v pootevřených dveřích: „V té chvíli ze světlíku vytryskne vodní proud, říčka Chrudimka, komora je za krátko plná vody. A není to už komora v činžovním domě proti Olšanům, ale altánek na úpatí hory Babylon, který poté, co sešel živlem ohně, schází nyní živlem vodním. Nora Pascalová se svléká z šatů ztěžklých vodou a omývá si pomalými krouživými pohyby potřísněné babylonské břicho.“⁶³ Nora Pascalová vstupuje do komory naplněné až k prahu řekou Chrudimkou, aby smyla z těla hanbu tělesného hříchu. Snové místo se v jejích očích proměnilo ve vody vysvobození. Představy o očištné koupeli zahrnují i absolutní zničení místa - altánu, kde došlo k samotnému hříchu. Vodou, jež silou odnáší vše zlé a nečisté. Nora sní o dobré povaze řeky, do které vstupuje právě v komoře. Postava se opět ocitá na místě, kde nikdo nespátí její počínání a navíc se zbaví, i duševně, špinavé poskvrny.

Podobně jako se Helena Syslová měnila ve vaně v labuť, i Nora nachází v řece kouzlo proměny. Helena snila o možnosti létat a pyšnit se dlouhou labutí šíjí, Nora sní o návratu zpět, před hříšnou vášeň, která spálila její mysl a dala průchod lidství. Obě vody objaly své chráněnký, aby se mohly na okamžik cítit bezpečné, čisté, znovuzrozené. Nora prostřednictvím proudu řeky Chrudimky poslala pryč veškeré vzpomínky a ulehčila svému svědomí. Komora, dokonce i koupelna, splnila svůj účel uzavřenosti a zabránila nezvaným pohledům nahlížet pod pokličku osobních tajemství.

Ono osobní tajemství ale nemusí být v každém případě skrýváno před očima druhých, přestože na něj pohlížíme v uzavřenějším prostoru. Například babička Mlynářová vykreslila v obývacím pokoji současného bytu vzpomínku na tancovačku, odehrávající se před mnoha lety - když ještě byla slečnou Evou Kuklovou: „A už je v pokoji u Syslů lumpenbál. [...] Eva Kuklová na bezovském lumpenbále s nikým netančí. Jak by také mohla, trpí přece už po léta kloubovou nemocí [...] Eva Kuklová jí popeleční koblihu a dívá se, jak Marie tančí na koberci s meandrovým vzorem kvapík Horymířův skok“⁶⁴. Babička Mlynářová v okamžiku proměnila prostor místnosti v taneční sál a vtěsnala do něj i tančící postavy, na které se jen rozpomněla. Stará dáma vpustila dávno uplynulý život Evy Kuklové do svého stařeckého života, aby si připomněla krásu mládí a díky snové vzpomínce potěšila své osamělé srdce dávnými přáteli a poslechem milované hudby. Nikdy ale tancovačka nebude touž tancovačkou, na které se babička bavila ještě jako Eva Kuklová. Dnes totiž pozoruje děj na

⁶³ HODROVÁ, Daniela. *Trýznivé město*. Hynek, Praha 1999. Str. 59.

⁶⁴ Tamtéž. Str. 155.

okraji, mezi sedícími. Přestože pohlíží na děj očima Evy Kuklové, též čtenář, nedívá se na tu samou zábavu. Večírek je zidealizovaný, přesně takový, jaký by si ho babička Mlynářová přála mít nyní doma na koberci svého bytu. Do představy se nevrací žádný negativní obraz, vše se odehrává podle nejpříjemnějšího scénáře.

Kdykoli, až se její duše nabaží pohledu na tančící společnost, zaklapne minulost jako otevřenou knihu a vrátí svou mysl do těla babičky Mlynářové. Kdykoli si může tyto obrazy znovu a znovu přehrávat v prostorách svého bytu a vstupovat do světa lehkosti a mládí, aniž by jí vadila přítomnost dětí či vnoučat.

Skrze vzpomínku prolínanou s vysníváním nevědomě ukazuje babička Mlynářová vnučce Sofii Syslové krásu spočívající ve starém a prožitém, do kterého nyní pouze nahlédneme nebo jej znovu a příjemněji prožijeme. Sofie za nějaký čas sní podobně jako babička – vrací se k obrazu svého dětství a doslova zhmotňuje chlapce zvaného Křídlo, jak skáče přes švihadlo, též v obývacím pokoji. Na stejném koberci, na kterém probíhá babiččina tancovačka, se objevuje domovní dvůr s klepadlem a Křídlo se švihadlem. Tolikrát ho viděla hrát si, až se jí tento motiv vryl hluboko do paměti s pocitem, že Křídlo nikdy ze dvora nezmizí: „Sofie Syslová sedí na divanu potaženém vybledajícím květovaným brokátém a pozoruje Křídla, jak se vznáší na koberci s meandrovým vzorem, na tváři cítí poryvy vzduchu vířeného švihadlem. A jak Sofie Syslová sedí a pozoruje Křídla, najednou si všimne, že už nesedí na divanu, ale na klepadle.“⁶⁵ Tolik si potřebovala připomínat obvyklost reálna, až jej proměnila v idealitu přenesenou do svého prostoru. Mezi čtyřmi zdmi spolu mohli Křídlo a Sofie opět hovořit a skákat přes švihadlo.

Vyjít ven z komor a místností, ke zpola otevřeným prostorům snění, je už jen malý krok.

3.2.3. Kouty

Doposud jsme hledali a popisovali místa snění, která byla využívána povětšinou samotářskými literárními postavami. Své představy přicházely otevírat tam, kde se jim nabízela prostorová ochrana. Z obyčejné peřiny se stával chrámový oblouk a z komory téměř mateřské lůno. Myšlenky se volně toulaly fantazií, jelikož tělo zůstalo v realitě na pohled zabezpečené. Existují ovšem i místa snění, která svá tajemství částečně otevírají k nahlédnutí

⁶⁵ HODROVÁ, Daniela. *Trýznivé město*. Hynek: Praha 1999. Str. 355.

ostatním. Přestože v nich člověk nenachází dokonalou jistotu, dokáže mysl koncentrovat směrem k ideálům.

Gaston Bachelard se v *Poetice prostoru* (2010) zmiňuje o *koutech* a jejich významu; v první řadě jsou „útočištěm, které nám zajišťuje první hodnotu bytí: nehybnost.“⁶⁶ Kout, obehnán zdí ze dvou stran, láká jedince k imaginárnímu rozjímání právě pro jeho částečné soukromí. Intimita rohových stěn v nás otevírá hluboké fantazie, cítíme se chráněni. Opět v něm nacházíme možnost ustrnutí těla, aby mysl mohla létat v krajinách představ.

Daniela Hodrová vysvětluje, proč si snící většinou vybírá k rozvoji imaginace právě kout: „Avšak člověk, domnívám se, stvořil také kout a kout jej tvoří právě tak jako dveře a okno, přitom zpravidla kout nejvzdálenější od okna a zdroje světla, tedy nejméně přístupný: může jím být i místo za pecí, nebo za skříní, ona nejzazší, nejvnitřnější a nejskrytější část místnosti, kde si dítě hraje, kam je vyhnáno, podrobuje se trestu nebo truce, kam se člověk uchyluje k modlitbě, meditaci, snění.“⁶⁷ Opět hraje významnou roli podoba a umístění koutu. Jak Hodrová naznačuje, nemusíme ho zarytě vnímat jako pravoúhlý spoj dvou holých stěn, ve kterém se krčí zbytky smetí a kam už nedosáhl koberec. Koutkem nám může být prakticky kterákoli špehýrka, kterou uzavřeme vlastním tělem a těšíme se z další soukromé komůrky.

V koutě za skříní nachází děti kouzelný svět - pavučiny jako krajka lemují obraz jejich dětské fantazijní hry a z otvorů po červotočích vylézají nová dobrodružství. Využívají samotný prostor k tomu, aby jej proměnily v něco velkého, nového a příjemného, přesně tak, jak si to jejich podvědomí přeje. Pokud v tomtéž rohu najdeme snící postavu, která odrostla světu pohádek a nekonečnému vítězství dobra, prostor koutu využije pouze k částečnému obepnutí těla a průniku k vlastním ideám – z *nyní* do *možná*. Postava v koutě se nepotřebuje výrazně skrývat, pouze touží nepatrně oddělit osobní prostor od okolního světa a naplnit ho vlastním uvažováním.

Ačkoli se v této práci snažíme proniknout do tajů podob ženského snění, nacházíme v koutech snít až podezřele mnoho mužských literárních postav. Nezbyvá tedy, než si položit zásadní otázku spojitosti muže a koutu, a nahlédnout do ženské literární melancholie skrze porovnání mužské perspektivy. Muži totiž nemívají příliš často potřebu utíkat do zcela uzavřených a chráněných míst, aby uvedli do pohybu vědomé snění. Muži si sami dokážou vytvořit ochrannou zástěnu, kterou snáze uhlídají, v jakémkoli prostoru. Volba místa snění

⁶⁶ BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Malvern: Praha 2010. Str. 145.

⁶⁷ HODROVÁ, Daniela. *Chvála schoulení*. Malvern: Praha 2011. Str. 315.

proto není tak pečlivá a ve své podstatě nevykazuje žádné hlubší významy, jako tomu bylo doposud u ženských literárních postav.

Pokud muž usedá do kouta, aby snil, může do něho přicházet s jakoukoli náladou. V románu *Trýznivé město*, zejména v části *Podobojí*, nalezneme hned několik postav. Pan Hergesell, reinkarnovaný na orla Hergeslla, žije po smrti v blízkosti komory, v níž přebývá rodina Davidovičových. Jeho existence je takřka uvězněna ve větrací šachtě domu u Olšan, přímo do komory se dostane jen zřídka (pokud Davidovičovi zapomenou zavřít okno), do bytu už vůbec ne. Představme si proto světlík jako nejvzdálenější kout činžovního domu, ve kterém má zajištěné absolutní soukromí. Přestože většinu orlího života prožije v šachtě, nikdo ho v ní nedrží násilím a kdykoli může vyletět ven do světa živých. Této možnosti ale příliš často nevyužívá, paradoxně zůstává ve stísněném prostoru světlíku, v koutě: „Ve světlíku straší Herr Hergesell, vrátil se, asi se mu zastesklo po místech, v nichž pozbyl svého těla. Trpělivě vyčkává za okýnkem, až se na chvíli pootevře, aby mohl nahlédnout do komory. [...] Obvykle za ním pak letí hejno kleteb dědečka Davidoviče, před nímž se Herr Hergesell zkroušeně stahuje do odlehlejších částí světlíku.“⁶⁸ Stýská se mu totiž po starých časech a po milované Frau Hergesell. Přilétá do světlíku s různými náladami, většinou zachmuřený stínem vlastní povahy. V intimních chvílích se nechává slyšet Davidovičovými, nemůžeme proto říci, že by jeho kout byl místem naprostého soukromí.

Naopak dědeček Davidovič utíká do koutů ze zcela jiného důvodu než orel Hergesell. Dědeček Davidovič usíná hlubokým komorovým spánkem, aby mohl snít o krásných chvílích s paní Soškovou. Nejenže touží znovu potkat onu dámu, zároveň prchá z reality, v níž se necítí dobře: „Vždyť co jiného mu zbývá než tenhle komorový spánek, alespoň tam za ním babička nemůže.“⁶⁹ Přestože se jedná o spánek a tedy o noční sny, dobrovolně se jim vydává za účelem samotné podstaty snění. Přesně ví, kam ho sny zavedou a koho v nich spatří. Už tento přístup je malým předstupněm, základem snění vědomého. Útěk před manželkou, se kterou je nucen sdílet příliš malou komůrku na potraviny, je právě mizením v osobním koutě. Na rozdíl od orla Hergeslla do něho nepřichází strávit svou zlost, spíše se potěšit okamžikem s milovanou, možná zcela imaginární, paní Soškovou.

Únik z reálna do osobních koutů se příliš neliší od situace hrdiny Závadova deníkového románu Ondříše Osztatního. Po celou dobu svého neúspěšného manželství s Jadvigou si vede deník jako reflexi aktuálních vztahů a nálad pro doby pozdější. Právě

⁶⁸ HODROVÁ, Daniela. *Trýznivé město*. Hynek: Praha 1999. Str. 46.

⁶⁹ Tamtéž. Str. 132.

z nich můžeme usuzovat o Ondřišově melancholických chvílích a všeobecně potřebách znovu si při psaní v mysli opakovat zásadní události. Pozorný čtenář postřehne tematickou proměnlivost – několik dní, týdnů nebo i měsíců se nedočteme o ničem jiném, než o vztahových peripetiích v manželství. Náhle jako když uhoří blesk, Ondřiš je nucen se ve svých myšlenkách zabývat zcela odlišnými tématy hospodaření a výnosy statku, naverbování do řad legionářů první světové války, soudní proces apod. Uveďme ukázkou zápisu ze dne 12. září 1918, respektive z jeho konce, kdy se Ondřiš probírá vlastními úvahami nad Jadvizinou nevěrou: „Však já je vypátrám. Vím, že by to byla podlost, ale musím myslet na sebeobranu! Vždyť jestliže oni hanebně podvádějí a lžou a jestliže i občasná náklonnost mé ženy ke mně je falešná, mám i já právo vyzbrojit se nečestným způsobem. Vsadím se, že Winklerovy dopisy leží na dně prostřední přihrádky komody mé ženy hned vedle těch mých, které definitivně převázala modrou stužkou.[...] Umí vůbec pěkně stylizovat? Je v jeho stylu svéráz, na který bych mohl žárlit? Nebo je spíše (jak tuším) žalostně neotesaný a nabízí mi zadostiučinění: jestli jsi tohle měla zapotřebí Jadvigo, čti si ty nestravitelné věty bez vůně a bez zápachu, které jsou cítit leda tak zatuchlým potem!“⁷⁰ V průběhu tohoto záznamu pocítujeme Ondřišův až melancholický výstup. Přestože ve svém počínání ucouvne a nikdy dopisy ze studu neotevře, neustále uvažuje o tom, jak asi ve skutečnosti vypadají. Z poslední věty je patrné příliš silné přání, aby i ve skutečnosti byly „zatuchlé potem“. Ondřiš vědomě sní – sám sebe staví do role ublíženého manžela, přesto stále zůstává vedle Franciho na výši. On sám by nikdy nenapsal tak bezduché dopisy, jaké pravděpodobně píše Franci jeho ženě. Ondřiš totiž ovládá slušné chování, pronikl do tajů ženské zalíbenosti a tuší mnohem lépe, jak se dvořit ženě. Alespoň ve své idealitě, ve svém snu a představě o sobě samém. V těžkém reálnu nevěry vytváří idealitu dokonalého manžela a špatného milence.

I na jiných místech deníku Ondřiš uvažuje nad tím, jak pravděpodobně probíhá milenecký poměr přítele Franciho a manželky Jadvigy. Není schopen Jadvize nabídnout ideální svět, proto nepříjemné myšlenky odsouvá rázem do kouta. Zápis, následující ihned po výše uvedeném, je pořízen pouhé čtyři dny na to: „16. září 1918 – Miki Buchbinder mi vyprávěl, že když se Ármin dozvěděl o Szvetlikově návrhu, zašel za Pištou s tím, že by místní sociální demokracie mimořádnou půjčku podpořila“⁷¹. Pokračovat dále ve vyprávěné situaci pro nás v tuto chvíli nemá žádný význam; jediná věta nám stačí pro komparaci mileneckých a pracovních starostí. Aby se mohl plně věnovat záležitostem týkajícím se politiky nebo

⁷⁰ ZÁVADA, Pál. *Jadvizin polštář*. Argo: Praha 2002. Str. 172.

⁷¹ Tamtéž. 174.

hospodářství, musí ke své roli přistupovat s absolutně čistou hlavou, neovlivněn soukromými strastmi. Jadvigu, Franciho Winklera a snění o podobách nemanželského milování staví do koutů, ze kterých na svého nositele neomaleně počíhávají a neustále se znovu a znovu vynořují. Z deníku vyvstávají strašidla z kouta až 3. srpna 1918, zde se totiž opět věnuje strastem s nevěrou. Nevíme ovšem, jak často na něho útočily snové situace mimo deníkové řádky.

Mezi prvními událostmi v zápisníku najdeme mimo vyrovnávání se s nevěrou i detailní popis počátečních dnů, a především nocí ze společného života novomanželů. Ondriš se zmiňuje o své nezkrotné vášni, kterou touží ukájet na těle své ženy: „Dokonalé ztopoření mi okamžitě přivodilo křeč. Ale ona, uklidňujíc mé příčinlivé manévry, mě prosila, abychom zůstali jen ležet a hráli se v objetí. [...] Avšak pravé ruce, kterou jsem jí vyhrnoval košili, přece jen bránila v pohybu, ačkoliv jsme se už vášnivě líbali.“⁷² Díky těmto dvěma větám z deníkového záznamu můžeme nahlédnout do komůrky Ondřišových přání, které mu Jadviga z nějakého důvodu odmítá splnit. V dalším zápise se Ondriš zmiňuje: „Dnes, prvního května 1915 slaví má manželka 28. narozeniny. Mám pro ni přichystaný náhrdelník, ten jí předám s večerním blahopřáním. Kéž bychom se však mohli plně obdarovat i v noci! Toužím se totiž dostat do jejího lůna, slibuji si od toho klid nejen pro své tělo, které po ní prahne, ale pro svou duši [...] Byla by pro mě bolestná jistota lepší než podezření, přinesla by mi vůbec nějaké uklidnění? Nebylo by to naopak? Nezačaly by naši lásku, která zatím ještě nedošla úplného naplnění, ale navzdory všem našim bojům je hluboká (a v našich lůnech by šla prohlubovat ještě více) mstivě ničit naše zranění?“⁷³ Pisatel těchto myšlenek volně přešel ke snění; nejen že touží svou ženu v noc jejích narozenin pomilovat, navíc ještě propadá až panické hrůze z nejistoty a Jadvizičina neustálého odmítání. Sní o hlubokém přání, ale do myšlenek se mu vkrádá i další možná verze neúspěchu či skutečného důvodu, proč ještě nebylo manželství dle zvyku naplněno.

Těmito úvahami se Ondriš Osztatni zabývá ve většině zápisů, dokud svou manželku nepojme za ženu násilím. Od té doby představu o ideálním manželství a sexuálním ukájení nadobro odkládá do kouta. Sny o dokonalém milování nahradily starosti s Jadvizižinými silně introvertními stavy a poté i nešťastná období prozrazené nevěry. Ondriš skrze deník odhaluje čtenáři mnoho svých přání a myšlenek, postupně je ovšem odhrne do prostoru vzdáleného

⁷² ZÁVADA, Pál. *Jadvižin polštář*. Argo: Praha 2002. Str. 18.

⁷³ Tamtéž. Str. 19 – 20.

kouta, aby se věnoval aktuálním nesnázím. Skrytá trápení si však stále hledají cestu zpět do Ondřišova srdce.

Stejný typ odhozených snů do kouta zastupuje z řad žen mladá matka Jenovefa Nebezská z *Pravěku a jiných časů* Olgy Tokarczukové. Od prvního dne, kdy manžel Michail překročil práh domu a vydal se do války, sní Jenovefa o jeho šťastném návratu. Mimo představ o válce, prosebných modliteb a touhy po shledání se musí hrdinka vracet do reality, řádně spravovat hospodářství a dohlížet na mlýn – žít každodenností. Večer na lůžku prokládá přání modlitbami: „A protože se do snu, stejně jako do vody, vždy vchází nejdříve nohama, dlouho nemohla usnout. Měla tedy dostatek času na modlitbu. Začínala od ‚Otče náš‘, potom odříkala ‚Zdrávas Maria‘ a nakonec si nechávala svou oblíbenou modlitbičku těsně před usnutím, k anděli strážnému.“⁷⁴ Veškerou osobní tíhu násilně rozděleného manželství, která se večer vlévá do modliteb, nechává každé ráno v koutě spolu s ideálem Michailova šťastného návratu domů; a vchází do světa starostí o živobytí.

Od doby, kdy slyší na obecním trhu větu náhodné dvojice: „Do Vánoc bude po válce“⁷⁵ a ani po čtyři další roky se situace nemění, ustrne Jenovefa ve snění. Nadobro jej ukrývá v koutě a plně se věnuje malé dceři a mlýnu. Uvědomuje si, že stesk nemůže vyplňovat pouze snění. Přestože ji sny držely při trvalé vzpomínce na Michaila, odpoutáním se od nich dochází ke dvěma protikladným krokům; sice se lépe dokáže navrátit do reálného světa, ale zároveň dny plynou příliš pomalu. Stereotyp stále stejného vysněného obrazu, po roky neměnného, se přesto neustále vrací zpět, jako tomu bylo u Ondřiše Osztatního. Teskná a osamělá realita se vleče příliš dlouho a ideální stále nepřichází. Jenovefa v této chvíli ustrnula a na vysněné se snesl prach času, který oprášila až s posledním válečným výstřelem. Náhle jako by v imaginárním koutě našla to, co před lety ztratila. Kout světničky v malé vesnici ochraňoval vzácnou imaginaci, která pomohla její nositelce překlenout prvopočátky náhlého stesku. Sen vědomý nahradil smutek a poté zahrabaný v koutě čekal na své vyplnění. Jenovefa mohla svá vědomá snění zahnat do kouta i z důvodu odvrácení se od psychické bolesti, kterou nadějná melancholie stále probouzela. O to menší byla, když se zavřela do kouta a přes práh domu se vycházelo s čistou hlavou.

Později se ke koutům opakovaně vracíme, jelikož si „vzpomeneme na ticho, na ticho myšlenek.“⁷⁶ Od ukrývání a zahrabávání snů do prostoru koutů je totiž už jen malý krůček k ustálenému pojmu „stáhnout se do svého kouta“, resp. psychicky uzavřít stav mysli a otevřít

⁷⁴ TOKARCZUKOVÁ, Olga. *Pravěk a jiné časy*. Host: Brno 1999. Str. 7.

⁷⁵ Tamtéž. Str. 8.

⁷⁶ BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Malvern: Praha 2010. Str. 144.

se jen sobě samému. Jak tvrdí Bachelard: „Stáhnout se do svého kouta je bezpochyby chudým výrazem. Přes svou chudobu má nicméně početné obrazy, obrazy velmi starobylé a snad dokonce psychologicky původní.“⁷⁷ Skrývat se v koutech v klasickém významu můžeme chápat jako fyzický přesun z místa na místo, při hlubší analýze už souhlasíme s Bachelardovými slovy o osobních koutech. Ty vykazují mnohem zajímavější a hlubší podstatu, než se na první pohled zdá. Kdo ví, zda právě z podoby našich osobních koutů jsme začali stavět ty pravoúhlé?

Pokud se v těch opravdových, hmatatelných a viditelných koutech krčily mužské postavy, pak schoulení v osobních koutech reprezentují něžná pohlaví. Už se nepohybujeme v kontextu z části otevřeného místa, opět se totiž navracíme k literárním postavám melancholickým a převážně introvertním. Těm, které pro svá snění využívaly komory a lůžka. Ne náhodou spolu osobní koutky a uzavřené prostory úzce souvisí. Ženský sen je v porovnání s tím mužským stydlivější, prohloubený o citová melodramata a povětšinou se z něho ani jediná kapička neprosákne napovrch, pokud se nevyplní. Osobní koutek v nás je další ze série komůrek, které střeží poklady i s vůlí jejich nositele. Ochraňují naši podstatu bytí i naše uvažování. Křehkost snů by mohly zatratit předsudky, ba i výsměch nezasvěcených.

Jadviga se v Ondřišově deníku staví do pozice protipólu vůči jeho snům a pokouší se o doprovodný výklad ze svého pohledu. Dobrovolně odhaluje své kouty k nahlédnutí a prohrabává vzpomínky a sny, které v nich skrývala mnoho let již od dětství. A pokouší se pod záštitou manželových snů vysvětlit svou pravdu. Ale i Jadviga se zmiňuje o vlastních snech, které vysvětlují neschopnost dokonalé lásky k Ondřišovi: „Po maturitě jsem už netrpělivě čekala na Tatíčka, až mne definitivně odveze se Sankt Pöltenu a odcestujeme do Stralsundu [...] Věděla jsem, že mu dělá starosti, co si teď se mnou počít, a byla bych nejraději cestovala s ním, jen abych mohla být čím dál více v jeho blízkosti. To jsem se mu ale neodvážila říci. Ostatně, kde bych doma bydlela? K nim mě vzít nemůže, na faře bych mohla být již jen jako host a setkávat bychom se mohli ještě obtížněji! Nezbylo mi, než se smířit s tím, že ne odveze ještě dál, doufala jsem, že přechodně... [...] Snad jsem jen doufala, že budu moci doufat.“⁷⁸ Z ukázky Jadvižina zápisu je očividné, jakou láskou zahořela ke svému otčímovi, Ondřišovu otci, a jak snila o společné budoucnosti, kdy mu bude smět být po boku. Snila též o možnostech, probírala se přes všechny viditelné překážky.

⁷⁷ BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Malvern: Praha 2010. Str. 145.

⁷⁸ ZÁVADA, Pál. *Jadvižin polštář*. Argo: Praha 2002. Str. 50.

Když se nenaplněné lásce definitivně postavila do cesty Tatičkova smrt, s žalem uložila veškeré naděje a sny o budoucnosti s milým do kouta a opět je probudila z hlubokého spánku až na stránkách Ondřišova deníku. Sama při psaní usedla do tabuizovaného kouta a probírala se starými sny jako znovunalezenými relikviemi. Dnes nahlíží na dávné obrazy s propastným odstupem, přesto se jí i tak hluboce dotýkají. Kout s uloženými abstrakcemi poblázněného snění nyní nevnímáme jako místo, kam by se postava ráda vracela, jako například dědeček Davidovič. Jadviga své představy dávno uložila na bezpečné místo, do nejzazšího prostoru sama sebe, aby se jejich podstatou nemusela šířat po celou budoucnost. Kout přetvořila na tajemnou třináctou komnatu, jejíž obsah by jistě bolet ji samotnou i její okolí. Lépe do takových koutů vůbec nevcházet.

Ze samotné existence vědomých snů a představ vyvstává i pocit štěstí a spokojenosti. Bachelard o tomto tématu hovoří v *Poetice prostoru*: „Snivec je šťastný, že je smutný, spokojený, že je sám a čeká. V tomto koutě se medituje o životě a smrti, jak je pravidlem při vrcholné vášni“⁷⁹. Pokud si literární postava záměrně vytvoří určitý ideál a neustále se k němu obrací, postupem času mu přivyká a má pocit určitého naplnění. Přestože toto „naplnění“ je pouze abstraktním pojmem, i ve své podstatě je vrtkavé. Snadno se rozplyne a zklame, nebo hrdina opomíjí aktuální svět a žije ideálem jako Alice Davidovičová. Po každém vyběhnutí z komory prarodičů sní sen o shledání s Pavlem Santnerem a po celou dobu procházení uliček kolem Olšan drží svůj sen v komůrce. Svého milého ovšem nenachází a ve stesku se i se snem vrací do osobního koutku, než se bude celá tragédie opakovat znovu. Postavy tedy mohou nalézt ve vědomých snech imaginární štěstí a spokojenost, mohou meditovat o možných životech. Ztracení ve snech, jako u Alice, se stává osudným.

V takových chvílích je třeba vyjít z koutů ven. Nejen vykročit k aktuální realitě a postavit se jí čelem, též překročit své JÁ. Přestože se otevřeme světu, do jisté míry neopustíme osobní kout. Jen ho přetvoříme v ideálnější, aby nám více nabízel, než ubíral. Této možnosti se chopila postava slovinského autora Draga Jančara, Kateřina. Od samotného úvodu románu stahuje svou mysl v osobní prostor, v soukromí koutu. Hledá svou podstatu bytí na této zemi v aktuální době a především svou roli. Čekali bychom, že sní o nespočtech možností, aby otevřela pestrost fantazijního světa a vyplnila stereotypní, až prázdný život v šedé realitě venkova. Opak je ovšem pravdou, Kateřinu natolik pohltila všednost každého dne, až prosákla do jejích vědomých snů: „Na dvoře se budou zjara vesele rafat a v létě líně ploužit domácí psi, krávy budou tupě čučet a přežvykovat, na vozech budou přijíždět sedláci a

⁷⁹ BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Malvern: Praha 2010. Str. 147.

uctivě smekat, když budou vstupovat do otcovy kanceláře, kde bude ona celá dopoledne zapisovat číslice o výtěžcích a prodeji, ačkoli to nemá zapotřebí, ačkoli by to vůbec nemusela dělat, nýbrž by mohla jít k sestře Kristině do Lublaně, k jejímu muži a jejím dětem, mohla by pojídat ty čokoládové věci a srkat kávu neboť teď všichni pijí kávu, její sestra Kristýnka kávičku zbožňuje⁸⁰. V Kateřinině koutě se hromadí pouze stálost, každodennost a přesný běh událostí, jež ovlivňují sny. V knize nenajdeme jediné vědomé snění o muži a o lásce, mimo snů nočních, dokud se nevytrhne z ubíjející stálosti.

Když odcházela do světa jako poutnice na cestu za svatými ostatky, vědomě uzavírala stereotypní svět otcova statku do kouta svého pokoje a s radostí jej opustila. Nevěděla však, že z osobních koutů nelze vyjít. Lze je pouze proměnit a najít v nich své já, zlé hromadit vespod a navrch ukládat to příjemné, ze kterého se můžeme těšit každý den. Tento kout si odnesla s sebou, ač nevědomě. Na jeho samotném dně se usadila vzpomínka na domov a jeho stálý rytmus, na který navrhovala snění o jezuitovi, o lásce a milování: „Neboť poté, co svému zachránci ovinula ruce kolem krku, přála si už jen to, aby své rty přisála k jeho, ke rtům člověka, který ji vytáhl z vody, a stál u ohně, u kterého plály tyto rty, jako plály i její, jako hořící poleno, vytažené z toho ohně, hořící oblouk, který kazatel dělal s tím polenem v ruce: kdo by chtěl přiblížit své rty k ohni? Ona by to chtěla.“⁸¹

Po vykonané cestě do Kelmorajnu Kateřinin kout prošel významnou změnou. Na počátku byl osobní kout pouze pro odhazovanou stálost a neschopnost změny. Při pouti se oddávala melancholiím a zamilovaným obrazům a na jejím konci se vracela zpět k začátku, k opakujícím se motivům jednotvárnosti. Vzpomínky na domov ale nebyly tytéž, s jakými odcházela. Otevřela kout nahromaděných snů a v jejich nepřeborné pestrosti náhle nevypadaly obyčejně, pouze klidně a bezpečně: „Kateřina vidí psa, chundelatého Arona, jak běží ke studni, vrtí ocasem, otec ho poplácá, podívá se k oknům, k jejímu oknu, vždycky se takhle ohlédne, den co den, když se vrátí z pastvin a polí.“⁸²

Z hlediska této literární hrdinky bychom mohli usuzovat, že se vesměs všechny ženské postavy uzavírají do osobních koutů pouze ve chvílích absolutní melancholie. Ne všechny ženské figury jsou ale takové, jak nás zanedlouho přesvědčí hlavní postava *Běgunů* Olgy Tokarczukové. Vraťme se ale o několik řádků zpět, k mužským postavám. Nejen Ondříš Osztatní zastrkával do kouta obrazy milostných peripetií. Podobnou situaci nalezneme i u Izidora Nebeszského z Tokarczukové *Pravěku a jiných časů*. Zamilován do Rúty, která prchá

⁸⁰ DRAGO, Jančar. *Kateřina, páv a jezuita*. Paseka: Praha, Litomyšl 2003. Str. 23.

⁸¹ Tamtéž. Str. 115

⁸² Tamtéž. Str. 362

z malé polské vesnice k bujivým krásám měst, se snaží záměrně neutápět ve svém stesku. „Narodili jsme se ve stejný den a chtěl jsem se s ní oženit... ale ona odešla.“⁸³ Z tohoto důvodu obrací svůj život k jiným cílům a upíná se na korespondenci s cestovními kanceláři. Propagační materiály lákají jeho mysl do exotických míst, k širým mořím a snědým pletím místních žen: „Dostával barevné fotografie Azurového pobřeží, ponurého pobřeží Bretaně a nádherné obrázky Alp. Okouzleně si je celé noci prohlížel, i když věděl, že pro něj existují jenom na hladkém, barvou vonícím papíru.“⁸⁴ Jelikož nutně potřebuje snít o lákavějších místech a o nových lidech, ucpává ztracený sen o manželství s Rútou novými sny jako korkovou zátkou tmavou lahev.

Špunt ale občas napětím vyrazí ven a otevře schránku i s pokladem. Dopis od milované Rúty z daleké Brazílie probudil Izidorova ukolébaná snění a kousek po kousku je opět vytahoval ze zaprášených koutů pokoje. Sen o nepoznaných místech z obrázkových katalogů a sen o životě s Rútou se propojily v jeden náhlý vědomý sen: „Pojeď za ní. Našetřím peníze a pojeď do Brazílie – řekl nahlas.“⁸⁵ Izidorův kout, ve kterém se hromadí mnoho různorodých snů, je místem kouzelného tajemství. Přestože cestovatelským snem přebíjel ten nenaplněný, vůlí je oba dokázal lehce přeměnit v ideálno. Kout snění už se přibližuje koutu světa a odvrací se od významu, který jsme interpretovali v případě Ondříše Osztatního. Ondříšův kout snění vykazoval známky zcela osobního, soukromého koutku, ve kterém se mísily stále stejné touhy a strasti, jen pokaždé vyvstávaly v různém pořadí a v různých situacích, spíše podle aktuálního rozpoložení jejich nositele. Podobně jsme charakterizovali i Jenovéfin kout. Naopak Izidor do svého kosmopolitního koutku ukládá sobě vlastní sny, které se mísí s neobvyklou otevřeností světu a snahou vycházet z koutů ven. Róta představuje kout osobní, který si Izidor ponese sám v sobě, kamkoli se vydá. Kout světa pak vnímá jako bezbřehou pestrost všech cestovatelských možností.

Interpretace snu a snění v koutě je o kout světový posunuta mílovým krokem. Nemusíme na něj totiž nahlížet z klasického pohledu rohu místnosti či dětské skříňky za pecí. Podobně jako Izidor otevřel čtenáři kout světa, hlavní postava z *Běgunů* Olgy Tokarczukové nás dovede po linii vědomého snění ještě o kousek dále. Ač postava hlavní a rámcová, o jejím soukromém snění, týkajícím se výhradně její osoby, nevíme nic určitého; sama se celkově vymyká předpokládané charakteristice postavy z klasického románového narativu. Přesto

⁸³ TOKARCZUKOVÁ, Olga. *Pravěk a jiné časy*. Host: Brno 1999. Str. 155.

⁸⁴ Tamtéž. Str. 151.

⁸⁵ Tamtéž. Str. 156.

můžeme z jejích cestovních zážitků a různorodých příběhů určit, o jaký kout snění se jedná v jejím případě.

Dívka otevírá ve svém vyprávění mnoho témat, které mají jeden základní společný rys, a to snění vědomé. Při cestách po známých i neznámých městech v dalekých zemích se nedozvídáme příliš mnoho z jejího soukromého života, nejsme tedy schopni nahlédnout ani do osobních snů. Vědomé snění je odhalováno prostřednictvím různorodých příběhů, mnohdy s detektivní zápletkou, romantickým podtextem či tragickým závěrem. Při četbě si pokládáme základní otázku – do jaké míry jsou její příběhy pravdivé? Zda jsou pouhou imaginací aktuální fantazijní hry, nebo opravdovou makrohistorií spolucestujících z vedlejších letadlových sedadel. Interpretace diskursu zůstává na čtenáři.

Pokud budeme příběh chápat jako smyšlené osudy lidí, jejichž tváře potkává na letištích nebo v hotelech, můžeme směle říci, že se díváme do koutů vědomého, až záměrného snění ženské postavy. Naši tezi podporuje i výrok: „Cílem mé pouti je pokaždé jiný poutník. Tentokrát nedokonalý, v částech.“⁸⁶ Tímto prakticky odpovídá na naše předchozí otázky, výrok hrdinky ale nemusí platit pro všechna vyprávění z jejích cest. Jaká indicie vyvolala snění, ovšem také nejsme schopni vysvětlit, jako tomu bylo například u Ondřiše nebo u Izidora. Také nevíme, zda utíká ze stereotypu stejně jako Kateřina nebo jen touží poznávat či objevovat nová místa.

Nic ale nebrání tomu, aby dokonale otevřela onen kout snění, kout světa. Dívka svými denními sny neustále připomíná, kolik osudových i epizodních příběhů žije a zároveň umírá mezi lidmi. Do jaké míry se ve světě lehce ztrácejí a zapomínají. Dívčin kout světa je otevřen s prvním vyprávěním o muži cestovateli: „Každý rok jedna cesta, už sedm let, od doby, co jsme se vzali – vyprávěl ve vlaku mladý muž v černém dlouhém elegantním plášti a s černou pevnou aktovkou, která připomínala prvotřídní etuji na sadu příborů.“⁸⁷ První odstavec nového děje může být vyslechnutou promluvou vypravěče a autora osobního příběhu, které jen podnítilo dívčino vědomé snění k vlastní variantě. Naopak úsek ukázky „vyprávěl ve vlaku“ může být jen záměrná narativní stylizace, pro snazší ukotvení autentičnosti a od začátku celé pod záštitou snu ženské postavy.

Ve chvíli, kdy poslouchá cizí osud nebo jej kompletně celý vysnívá z minimálních podnětů, otevírá kout světa a začíná v něm hromadit a přehrabovat příběhy světa. Do každé lidské epizody, ač ryze cizí a soukromé, vstupuje ona sama a nyní se stává jeho součástí, ať už

⁸⁶ TOKARCZUKOVÁ, Olga. *Běguni*. Host: Brno 2008. Str. 18.

⁸⁷ Tamtéž. Str. 20.

jako vysnívající, nebo poslouchající. Mnohdy svá snění ani neuzavírá velkolepým happy endem, jednoduše nechává protagonisty stát tam, kde se jí zlíbí, aby mohla začít stavět jiné imaginární světy. Cestovatel z předchozí ukázky uzavírá svůj příběh po pár řádcích a dívka se vrhá k novým úryvkům dalších postav: „Jiný člověk, nesmělý a vlídný, s sebou na služební cesty bral knihu Ciorana, jednu z těch s velmi krátkými texty.“⁸⁸

Snění tedy mohou vyvolávat osobní věci spolucestujících, jejich chování, promluvy nebo jen nápadná vizáž. U některých příběhů dokonce cítíme spojitost s vlastními úvahami autorky nad jistým obrazem či problémem: „Avšak, uvažuji, nejpůvabnější tvar má stejně Peloponés. Je to tvar ohromné mateřské dlaně, bezpochyby nikoli lidské; noří se do vody a zkoumá, jestli se její teplota hodí ke koupání.“⁸⁹ Po této krátké kapitole otevírá životní příběh dvou manželů a ne náhodou je starý muž univerzitním profesorem a předním odborníkem na starověké kultury řeckých ostrovů. Podnětů ke snění může být mnoho; jsou pestré a ve své velikosti kombinací prakticky nevyčerpatelné. Kout světa je pouze pojímá jako zrnka písku v širé nekonečnosti.

Bezejmenná dívka z *Běgunů* otevřela dokořán kout, který Izidor z *Pravěku a jiných časů* při vědomém snění pouze pootevřel. Ačkoli je kniha velmi bohatá na počet snění krátkých i těch na pokračování, osobnost průvodkyně je zahalena právě kvantitou světa, ve které se subjektivní podoby ztrácí a stávají se bezvýznamnými. V koutě světa je osobní příběh jen nepatrnou setinou a pro ženské snění zcela neobvyklým, snad dokonce jedinečným příkladem.

Proč vůbec kouty a ne komora, ptáme se. Protože v opravdové komoře je vše temné a tiché, studené a neosobní? Uzavíráme se do ní se svými sny, aniž bychom je mohli rozvíjet. Naopak v koutě se hromadí naše vědomé sny. Kout je místem zpola otevřeným, světlým, barevným a na pohled příjemným. Pronikají do něho paprsky naděje – u Jenovéfy čekající na manžela, u Kateřiny při cestě do Kelmorajnu, u Izidora a jeho cestovatelských plánů. Když budeme chtít, naše tajemství kdykoliv vyjevíme a dáme je poznat i ostatním. Za navršené sny, uložené v koutech, se nemusíme stydět, ať jsou melancholické, či patetické. To pochopil i Ondříš, když vše svěřil deníkovým listům.

Nejenže si nosíme osobní kouty stále při sobě, jelikož dýchají v nás, též do nich vcházíme lehčeji než do komůrek. Kouty, ať už světa, či osobní, jsou vrcholem běžného

⁸⁸ TOKARCZUKOVÁ, Olga. *Běguni*. Host: Brno 2008. Str. 21.

⁸⁹ Tamtéž. Str. 287.

denního snění. Lehce do nich pronikneme, při jakékoli příležitosti, a stejně lehce z nich i vystupujeme. Zlé zůstane po jistý čas potlačené a krásno otevřené světu.

3.2.4. Židle patří k oknu

V kapitole s názvem *Komora* jsme hovořili o schouleném těle a jeho tendenci se před světem nějakým způsobem ukrýt. Daniela Hodrová zde vyjádřila toto skrývání jako touhu „stát se záhybem, zámotkem“⁹⁰, jenž se obrací sám k sobě a sní. Literární postavy ovšem nevyhledávají místa ke snění jen pro svou ochranu a bezpečnost. Najdou se i takové, které naopak vychází se svými idealitami ven, do středu svého okolí a rozpínají svá těla do příjemnějších poloh. I přesto dokážou svou mysl nerušeně koncentrovat na jádro osobního světa a projektovat své touhy.

Nemusíme nutně hovořit jen o extrovertních postavách, které se neschovávají v komorách a koutech a vyhledávají prostorovou volnost. Z velké části záleží na aktuální atmosféře daného místa – zda je absolutně osamělé nebo přeplněné jinými postavami. Introvertní člověk prchá z těsného sevření pouze v případě, že např. pokoj nebo jiná část obytného prostředí nabízí soukromí. Do komor nebo postelí člověk utíká v nejtěžších chvílích beznaděje a stísněnosti, ve snaze zmizet z přelidněného okolí. Na malém prostoru se náhle kupí nespočet myšlenek, názorů či otázek, které nejsme s to snést. Proto se toužíme obracet sami k sobě, k vlastním a lehčím ideám.

Postavy, vycházející z temnělých koutů ven na světlo, často usedají na židli nebo stoličku, blíže oknům. Okno má totiž ve své podstatě až magický význam. Z půdy jsme vzhlíželi na modré nebe, nyní skrze sklo hledíme do širého světa. Kdybychom usedli na židli ke stolu, naše imaginace budou mnohem prázdnější; chudší o hru světla a stínu, kterou zažijeme jen v blízkosti okenních tabulek.

Pokud usedáme k zavřenému oknu, dáváme možnost teskným melancholiím, aby nás celé prostoupily. Snění nás připoutává k židli a vytváří oblak představ, který se kolem točí jako ochranné pouzdro a z něhož se opět těžko utíká. Imaginace nás dokonale obklopují, nikam však nemizí, ani jim podvědomě nedovolujeme se proměnit. Tíživé reálné dopadá na bedra postavy, která není schopna změny v idealitu. Fantazijní představy se vykreslují na

⁹⁰ HODROVÁ, Daniela. *Chvála schoulení*. Malvern: Praha 2011. Str. 369.

skleněnou tabulku okna, nikam však neutíkají, jen se dějí. Hra světla za oknem je jiná než v naší blízkosti. Nedokážeme dosáhnout na světlo.

Snící postava může být za oknem také uvězněna, jak se můžeme přesvědčit z pohledu hlavního hrdiny Čapkova *Krakatitu*, Prokopa: „Už je na to pozdě; Anči se odvrací, přechází, je ta tam; ba ne, to sedí zády k oknu a zřejmě se zouvá hrozně pomalu a zamyšleně; nikdy se nesní líp než se střevícem v ruce.“⁹¹ Zda Anči opravdu sní, nemůžeme posoudit. Vypravěč nám neposkytuje konkrétní informace, pouze Prokopovy pocity z aktuálního dění za oknem. Pokud se přikloníme k jeho dojmům, uvidíme Anči jako postavu s melancholickými představami. Nešťastné zamilování do nečekaného hosta Prokopa vzbudilo v Anči mnoho emocí, které nyní sama v tichosti probírá ve snách. Zavřené okno výrazně dělí oba světy sobě vzdálených lidí, o to více ještě skrývá sny uvnitř dívčina pokoje.

Bez bližšího ohlédnutí vypravěče ke snící dívce můžeme pouze odhadovat, jakou podobou se nechávají vést právě vysnívané představy. Vzhledem k uzavřenému oknu, přímo zmíněnému v ukázce, můžeme váhat mezi dvěma verzemi. O Ančině vidině naplněné lásky, o dlouhém spokojeném životě s Prokopem a šťastném konci. Nebo o melancholických obrazech, ve kterých hraje hlavní roli zamilovaná dívka, čekající na Prokopa, který lásku neopětuje a stále nepřichází. Okno zůstává uzavřeno a jako symbol dotváří Ančiny představy. Sama své osobní okno nedokáže otevřít, tudíž zůstane navždy uvězněná v pouhých představách a neodhodlá se k zásadním krokům, jež by vedly k naplnění idealit. Uzavřeným oknem se odsuzuje k naplnění druhé vize – čekání na lásku. Ančinu povahu ovšem známe pouze zprostředkovaně skrze nepatrné postřehy vypravěče. Pokud by její povaha byla od základu melancholická, jako v této ukázce, jistě by své sny omezovala pouze na druhou možnost, tedy neustálé čekání. Tomu odpovídá i trvale uzavřené okno s atributy osamělosti, zklamání a depresivní představy.

Uzavřené okno dívčina pokoje může naznačovat nejen její introvertní povahu. Interpretace může pokračovat hloub, k neschopnosti vypravěče nahlédnout do nitra dívky a vypovědět, jaké sny se jí právě honí hlavou. Zavřené okno znázorňuje točivý kruh dané situace.

Nesmíme také zaměňovat otevíraná okna za otevírané dveře. Okno Jenovefiny chalupy v *Pravěku a jiných časech* zůstává zavřeno po celé trvání války. Mladá žena setrvává v chalupě společně se svým sněním o manželově návratu domů. Okno jí ale neslouží jen k uhlídání melancholických úvah v koutě, naopak láká Jenovéfinu pozornost k novým

⁹¹ ČAPEK, Karel. *Krakatit*. Academia: Praha 2009. Str. 54.

událostem na druhé straně, mimo ochranu stěn. Nepozorovaně si může prohlížet tělo mládence Eliho, jak lehce nosí na ramennou pytle mouky nebo si svléká košili: „Vzrušoval ji pohled na nahý hrudník – štíhlý, ale svalnatý, osmahlou plet’, pod kterou pulsovala krev a tlouklo srdce.“⁹² Do této chvíle zůstává snění o kráse mladého a mužného těla uvězněno v hlubinách jejích myšlenek a staví se v koutě domu do popředí, před snění o Michailově příchodu: „Od této chvíle přestala čekat na manžela. [...] Objímala ho (Eliho, pozn.) očima.“⁹³

Jenovefino snění o lásce k mladému pomocníkovi brání hranice zavřeného okna. U něho je totiž fantazie opět jen hrou, lehkou myšlenkou, která nijak nespěje k naplnění. Jenovefa však propadne svůdci, okno nechá zavřené a bez rozmyslu otevírá dveře. I s pootevřeným oknem by snění zůstalo v mezích bláhové krásy a něžně vysněných slov. Představy se rázem rozplynuly s postavou, překračující práh domu a nevědomému pošlapání snových obrazů. „- Ukaž mi prsa. Jenovefa si z ramen stáhla noční košili. Nahá prsa a břicho rudě zazářily. Slyšela Eliho zajíknutí. – Ukaž, jak po mě toužíš – zašeptala. Sundal si kalhoty a Jenovefa uviděla ztopořený úd. Pocítila rozkoš, kterou poznala ve svých snech a která byla vyvrcholením všeho snažení, pohledů a zrychleného dechu.“⁹⁴ Jenovefiny snové představy ale velice rychle přebíhají ideálně a zmizí v hlubinách černé reality: „Ta rozkoš se nedala ovládat, nebylo možné ji zastavit. To, co se teď před ní objevilo, ale bylo zároveň děsivé, protože už nic víc být nemohlo. V té chvíli se všechno naplnilo, přelilo, končilo a začínalo, a od tohoto okamžiku všechno, co se stane, bude povadlé a ohavné, a hlad, který se probudí, bude ještě silnější, než byl kdykoliv předtím.“⁹⁵

Mnohdy přicházejí postavy díky uzavřeným oknům o pohyb světa; přesto tím zachraňují sami sebe. Není tedy třeba násilně otevírat dveře a ničit sny, které hnízdí u oken. Dveřmi vchází zlo; vpouští do prostoru silný vítr, který v chaosu rozechvívá vysněné a mnohdy je i nečekaně odvané ven do ztracena.

Postavy snící u pevně zavřených oken setrvávají v melancholichnosti daných chvil. Mohli bychom očekávat, že Anči, až položí na zem zutý střevíc, zatáhne závěsy, aby okno ještě více utěsnila. Člověk za zavřeným oknem proniká sám k sobě, aniž by měl chuť hledět ven, rozpínat tělo a nechat působit vnější vlivy na obsah snu. Idealita těchto postav není tak zcela ideálním. Je zahalena temným závojem očekávané pravděpodobnosti, znásobená

⁹² TOKARCZUKOVÁ, Olga. *Pravěk a jiné časy*. Host: Brno 1999. Str. 22.

⁹³ Tamtéž. Str. 23.

⁹⁴ Tamtéž. Str. 25.

⁹⁵ Tamtéž. Str. 25.

nejhoršími variantami. Sny jsou ponuré, šedé, se smutným nádechem. Pokud sedíme u zavřeného okna na židli, chybí nám důvod se z ní zvedat. Dále vyčkáváme v nehybnosti, jelikož nic kolem nás nebují, vše je neměnné a nás přikovává mlčenlivá setrvačnost. Za jak dlouho Anči upustí střevis z ruky a pohne se ze strnulosti snu? Přitom stačí jediný pohyb – otevřít okno.

Naopak otevřená okna jsou sama o sobě znakem příjemných chvil a stejně tak příjemných snů. Snový oblak proplová místností rozechvíván jemným vánkem, tu vyhlédne z okna, aby se potěšil čerstvým vzduchem, a letí zpět ke snícímu. Nejsme nutně připoutáni k židli, prostupuje nás lehkost rozhodnutí vstát a odejít, kdykoli. Otevřené okno nenarušuje spojitost našeho pohledu se světem skleněnou hranicí, tudíž můžeme myšlenky pouštět ven, jak se nám jen zachce. V takových chvílích sníme o radostných vzpomínkách, které ani není třeba výrazně idealizovat - prostě se dějí ve svém původním znění.

Pokud si vysníváme zcela nové obrazy, ve většině případů jsou podpořeny reálným základem, který se odehrál, nebo si na něj pamatujeme. Babička Müllerová z *Kukel* Daniely Hodrové se věnuje pletení u zavřeného okna a s každým nově vypleteným okem se noří hloub a hloub do své fantazie: „A tu se babička Müllerová podívá z okna a vidí, že přes náměstí Komenského letí růžový Balon Praha, který se vznesl na Národopisné výstavě roku 1895.“⁹⁶ Okno, u kterého se snění staré dámy odehrává, je nejprve zavřené. Proto vidí zatím jen balon Praha jako starou vzpomínku, která se odehrála již před mnoha desetiletími. Vzpomene si na své mládí a jeho nenávratnost ji tíží jako kámen. Tíživost a trýzeň patří k zavřenému oknu. Babička Müllerová se ale náhle proměňuje v dívku, slečnu Evu Kuklovou. Tělo mladé Evy Kuklové, kterou byla před svatbou, jí schází, necítí se dobře ve schránce staré ženy, proto ve svých myšlenkách mění realitu v ideální obraz sebe samé. Tím se vrací ke starému a příjemnému. „A už na Evu Kuklovou z balonu mává otec a Eva Kuklová otvírá okno.“⁹⁷ Otevřením okna vpouští do místnosti čerstvý vzduch a dává průchod veselejším myšlenkám. Ke střípku staré vzpomínky vysnívá návrat do minulosti. Mladé tělo je odvážné a vítá změny. Otevírá se mu nový svět, do kterého se bezhlavě vrhá. Hraje si s fantazií jako malé děčko: „A už z koše balonu shazují provazový žebřík a Eva Kuklová šplhá po žebříku vzhůru [...] A už se Eva Kuklová chytá okraje koše [...] A už se růžový balon Praha vznáší nad Vltavou, která shora vypadá jako stružka.“⁹⁸ Kdyby babička Müllerová v proudu snových představ neotevřela okno, nemohla by se proletět nad Prahou a

⁹⁶ HODROVÁ, Daniela. *Trýznivé město*. Hynek: Praha 1999. Str. 206.

⁹⁷ Tamtéž, str. 206.

⁹⁸ Tamtéž. Str. 206.

pozorovat svět pod sebou. Svět se jí totiž otevřel spolu s oknem. Pokud by okno zůstalo uzavřené, babička Müllerová by se dívala na růžový balon Praha pouze zpoza záclonové stěny a se smutkem v očích by sledovala, jak se balon ztrácí mezi mraky, bez mladé pasažérky Evy.

Proběhnuvší událost za oknem, ve vzdáleném světě minulosti, může Evu Kuklovou hrát krásou oživající vzpomínky, kterou si smí znovu prožít. Zároveň ale studí nenávratností zapomenuté události, mrtvým stínem otcovské náruče a strmým pádem z oblak snového balonu do tvrdé židle zestárlé přítomnosti. Okno zavřené i otevřené se chová jako různorodá materie, za níž lze zahlédnout téměř cokoli. Záleží na naší fantazii a aktuální hloubce melancholie, které se následně odrazí na okenní tabuli.

Na rozdíl od radostného snění prolnutého vzpomínkami babičky Mlynářové nacházíme otevřené okno ve spojitosti s dívčí postavou Alice Davidovičové. Na prvních řádcích románu Daniely Hodrové nacházíme větu: „Alice Davidovičová by si nikdy nepomyslela, že okno jejího dětského pokoje visí tak nízko nad Olšanským hřbitovem, že tělo tu vzdálenost urazí ani ne za dvě vteřiny.“⁹⁹ V průběhu děje se dovídáme, že z okna padala přímo do náruče milovaného Pavla Santnera. Vypravěč vyvádí čtenáře z omylu a tvrdí, že mladému muži „letěla“ vstříc. Jediným slůvkem dokazuje, kam až dospělo Alicino snění o šťastném shledání. Vysněný obraz se náhle proměnil v osobní pravdu, Pavel Santner se objevil pod okny domu na Olšanech a Alice uvěřila sebeklamu. Otevřená okna sice pobízí svět, aby pronikl do našich komůrek, zároveň s sebou ale přináší dokonalé iluze, po kterých toužíme. Je lehké jim náhle podlehnout. Mlžný opar proudil kolem Alice, až ji celou naplnil, přesvědčil, ale díky otevřenému oknu neudržel na místě. Babičku Mlynářovou přikovalo snění k židli, jelikož ze židle vstávala a vylézala oknem pouze stará projekce Eva Kuklová. Alice zde bojovala sama za sebe a sama se sebou. Iluzivnost tedy patří otevřeným oknům.

Také Kateřina Poljancová si lehce pohrávala s iluzemi, až se náhle vyjevila pravda. Po ránu stojí u otevřeného okna svého dívčího pokoje a shlíží na rozlehlý Dobravský dvůr, kde se míhá několik čeledínů a děveček. Mezi postavami se prochází důstojník Windisch, kterého Kateřina svými představami promění v pyšného páva: „Kateřina si rty navlhčí prst a pomalu na okenní tabulku kreslí jeho, usliněného páva. Ne toho, který se pyšně prochází po jejich dvoře, jako by chtěl říci, že tady na tom vlastně selském dvoře nemá co pohledávat, [...] nekreslí toho muže s parukou a šavlí, jež se mu plete mezi nohama [...] Kateřina kreslí skutečného páva, takového s bohatým ocasem a kolečky na něm, se zdviženou hlavou,

⁹⁹ HODROVÁ, Daniela. *Trýznivé město*. Hynek: Praha 1999. Str. 7.

dlouhým krkem a tenkýma nohama, takového, co má ocas jako doširoka rozevřený vějíř, takového, jak se říká na Dobravě, že voz kočár, takového kreslí na sklo, slinou, usliněného.“¹⁰⁰ Kateřina započiná své vědomé snění skrze pootevřenou okenní tabulku, na kterou projektuje svůj pohled na hrdého vojáka. Tenké sklo vytvořilo průhlednou zeď mezi jejich světy, Kateřina zůstává v tom uschovaném, chráněném a nedobytném, přestože se její snění rozpíná na čerstvém vzduchu za oknem a pomalu se snáší na dvůr k Widischovu tělu.

Muž sám na okamžik zastaví pohyb a dává Kateřině prostor k neobvyklému vizuálnímu snu – na kousku zamlženého okna vykreslí obrys páva, v jehož středu se zrcadlí Widischova silueta. Projekce povahy osobnosti a živé formy těla se sbíhají pouze v očích snící postavy, v každém jiném směru by ztratily smysl. Nadutý páv se na okamžik stává lidskou bytostí a člověk je zároveň zakuklen v hrdé nádheře pavích pírek. Prostřednictvím zobrazeného snu má i čtenář možnost poprvé shlédnout opravdovost fantazijní neuchopitelnosti.

Snění o pávu a jeho předloze utíná Kateřina velmi dramaticky: „... naplní ji zloba, ty Windischi jeden, řekne, ty páve, ty hlupáku pitomá, ty vůbec nevíš, kdo je Kateřina, ty vůbec nevidíš nic jiného než sebe sama, svoji šavli, co se ti plete mezi nohama, svůj paví ocas, rozmáznou tě, Widischi, a v tu chvíli dlaní rozmázne tu usliněnou kresbu na okenní tabuli.“¹⁰¹ Děsivé propojení kresby s živou postavou nadutého muže Kateřinu rozhněvalo. Usliněnou podobiznu opeřence může kdykoli z okna setřít, navždy ji uschovat do hlubin zapomnění. Děsivá představa zůstává v mezích naprosté bezmoci se jakkoli pyšné povaze vyhnout. Iluze neklamala.

Obraz vykreslený v mlhavém okně zebe Kateřinu hned dvakrát. Průhlednou stěnou shlížíme na pyšnou postavu, zároveň vnímáme alegoričnost neřestné vlastnosti jako hrůznou propojenost hmotných sfér. Kateřinino pootevřené okno způsobilo otevírání se dalším možnostem, dalším celkům, ve kterých je možno nahlížet na svět venku, mimo naši komoru. Asociace, kterými se snící postavy nechávají volně unášet, všeobecně vystavávají za okny. Proto je tak důležité postávat u oken nebo k nim usedat na židli. Na lavici v koutě hledíme do nás samých, nikdy ven. Oddáváme se sebereflexím a alternativám. Snící u okenních tabulek postupují ve fantazijních hrách vpřed a objevují stále nové. Zvláště, pokud je okno alespoň z části otevřené.

¹⁰⁰ JANČAR, Drago. *Kateřina, páv a jezuita*. Paseka: Praha, Litomyšl 2003. Str. 20.

¹⁰¹ Tamtéž. Str. 22.

Židle sama o sobě představuje kus nábytku, který je v základě neforemný a nutí lidské tělo, aby se přizpůsobovalo jeho pravoúhlému tvaru. Aby ustrnulo mezi dřevěným opěradlem a sedátkem. Pokud se na ni ale podíváme z jiného úhlu, opěradlo nám poskytuje bezpečnou oporu. Sedíme sice vzpřímeně, přesto máme jistotu, že v létajícím snu babičky Mlynářové se tělo nikam nepohne.¹⁰² Abychom na ní mohli prožívat nové sny nebo i hloubat v těch starých a známých zákoutích naší mysli, musíme usedat na židli k oknům. Židle patří k oknu, zde jsou sny zjevené, hravé i iluzivní. Jak už jsme zmínili výše, u stolu nebo v koutě prožijeme sny strohé nebo jen a pouze melancholické.

Přesuňme se společně s postavou Sofie Kuklové z nepohodlné židle o krok dále - na křeslo, které nabízí větší pohodlí a obrací naši pozornost k dalším verzím snění: „Ta, z níž se pomalu stává imago, usedá na otáčecí křeslo. Odrazí se nohama a začne se otáčet. Točí se čím dál rychleji (křeslo přitom kovově sviští), až se pod křeslem začne hloubit Jelení příkop. Teprve potom se zastaví a podívá se dolů. A už tam dole rozeznává propletená těla mrtvých jelínků.“¹⁰³

V klasické představě o sezení na židli i křesle je obraz člověka, který se zády opírá o opěrku a jehož chodidla se rovnoměrně dotýkají země. Při choulení těla, zamotávání do sebe samého, se ignorují pravidla slušného chování či etiky - plosky nohou se zvedají z podlahy a kolena přimknou těsně k bradě, dokonce ji mnohdy i podpírají; nebo zmizí do neviditelná, pod naše sedící tělo. Takto se od tradice odpoutala i Sofie Kuklová, uzavřela tím ochrannou bránu svého prostoru a otevřela samu sebe.

Otáčecí křesla různých tvarů a velikostí přece jen svého chráněnce vsakují více a více do sebe a ochraňují ho před vnějšími vlivy, zajisté více než židle. Opěrky hlavy nutí tělo ke schoulení, ke skrývání, poskytují samotu a soukromí. Připomínají stavbu oblouku, který se rozprostíral nad snícím tělem v peřinách. Zároveň ale podle Hodrové taková křesla odsuzují k osamělosti.¹⁰⁴ Osamělosti je ale mnohdy třeba k objevování nových sfér v nás.

Sofie Kuklová ale své otáčecí křeslo proměnila v naprosto magické místo, ze kterého se prochází, doslova otáčí do jiných světů. Neustále se zrychlujícím pohybem po setrvačné ose vytvořila kuklu, ve které se smotala a uschovala před světem tichého bytu.

Vyvstává zde důležitá otázka, zda se snění postavy záhy neproměnilo v halucinace a zmatené obrazy reality. Pod nevladatelnou rychlostí otoček mohlo tělo na okamžik vypadnout z vědomých jistot; pohled se rozostřil a hlava se zamotávala dál do opisovaných

¹⁰² HODROVÁ, Daniela. *Chvála schoulení*. Malvern: Praha 2011. Str. 297.

¹⁰³ HODROVÁ, Daniela. *Trýznivé město*. Hynek: Praha 1999. Str. 366.

¹⁰⁴ HODROVÁ, Daniela. *Chvála schoulení*. Malvern: Praha 2011.

kruhů. Shlízela by Sofie Kuklová do propastné hloubky Jeleního příkopu s padajícími jelínky i za obvykle klidného snění? Dočasné zmatení smyslů pokřivilo nábytek Olšanského bytu, zvlnilo podlahu nebo ji zcela roztrhalo a oko neschopno zaostřit detaily skrze pohybující se svět náhle vidělo další nové světy? Vystavávají některé představy jen díky nepřirozenému pohybu?

Ať už křeslo nebo obyčejná židle, každé takové místo je pro snícího mikrosvětem. Usednutím na židli se vzdáváme okolního prostředí a vcházíme do nového, jehož podoba vystává s prvními střípky snové nálady. Obklopujeme se oblakem námětu, do kterého málokdy proniknou vnější ruchy. O uzavřených místech snění jsme se zmiňovali v kapitolách výše, ale přestože je židle jen částíčkou ve velkých i stísněných prostorech, patří též k osamělým. Na židli se nezavírají žádné dveře pro ochranu, ani se nezahalujeme příkrývkou, i tak se na ní stáváme dokonalými samotáři. Daniela Hodrová rozvíjí ve své stati *Židle* neobvyklou myšlenku o silné individualitě sedícího. Židle či křeslo jedním místem naznačuje možnost jediného sedícího, jediného snícího. Jediné bytosti, která si vytvoří mikrosvět, do něhož se ponoří na delší dobu. Představme si, jak by se asi snilo na dřevěné lavici, kde po našem boku usedá mnoho hlučných příbuzných? Takové snění je vyvolané pouze nahodile a nemá delšího trvání.¹⁰⁵

Židle představuje i vratkost a pomíjivost. Místo, kde před chvílí seděla Anči, už zeje prázdnotou a na židli, na které babička Mlynářová plete, se náhle objevuje Eva Kuklová. V křeslech se choulíme do nitra, na židlích rozpínáme těla. Vyviklaná opěradla židlí podléhají času zkázy, stejně jako postavy a osoby, jež na nich prožívají soukromá melodramata. Jen sny přetrvávají, pokud je Eli nepošlape skrze otevřené dveře, v nesprávný čas.

Tam, kde židle chybí, je viditelnost pomíjivého znásobena. Jako by se u oken nic důležitého nestalo, ač se to událo před zlomkem vteřiny. Efemérní atmosféra se ztratila v prostoru a židle není svědkem. Nevíme, kdo u oken stál a o čem snil. Kateřininy představy, vykreslené na mlžném oparu skla, zmizí s první změnou teploty okenní tabulky, voják Windisch opět vykročí vpřed a sen o pávu a hrdopyšství jsou ty tam.

S modelovou situací, ve které usedá ženská postava k oknu a oddává se nějaké ruční práci nebo lehčí činnosti, se v literatuře setkáváme velice často. Anči z Čapkova *Krakatitu* si pravděpodobně sundává střevíc a na okamžik ustrne s botou v ruce, babička Mlynářová u okna plete. Setrvačné, až stereotypní cinkání jehlic nebo snadný pohyb zouvání nijak neruší rozlet myšlenek, ba naopak uvolňuje činnost mysli a vytváří vhodný podklad pro melancholii.

¹⁰⁵ HODROVÁ, Daniela. *Chvála schoulení*. Malvern: Praha 2011. Str. 294.

3.2.5. Řádky deníku

Doposud jsme se ve všech předchozích kapitolách zabývali typickými místy pro snění ženských literárních postav. Jenže i dveře vedoucí do potemnělé komory se dají otevřít, i peřina se v ten správný čas sesune z našeho těla a dokonce i z přistrčené židle k oknu jednou vstaneme. Veškerá analyzovaná místa snění poskytovala značnou stabilitu obalu duše a záleželo na jejich atmosféře i vizuální tváři. V poslední části nahlédneme do *deníkového* prostoru snění, který nabízí silnou oporu duši a u něhož příliš nezáleží na stavu těla; v jaké pozici se nachází a zda zcela podlehl samotě.

Nejvíce se deníkovému snění podobá funkce a prostor koutů. Jak již bylo zmíněno v kapitolách výše, do kouta nemusíme jen fyzicky usedat, můžeme si je v sobě vytvářet a improvizovaně do nich vcházet s novými myšlenkami. Někdy na dno koutů zahrabáváme sny, které se možná nevyplní, a jindy se v nich schováváme ve snaze najít nebo vysnit lepší světy. K psaní deníku pouze usedneme, ale i přesto se v něm celí zakuklíme.

Deníkové listy představují zvláštní kategorii, v níž se může snění objevovat. Nutno říci, že pisatel se k nim neobrací jen v těžkých chvílích a při volání o pomoc. Vedení deníkových záznamů se může snadno stát celoživotním zvykem, jako tomu bylo u Ondříše Osztatního z *Jadvižina polštáře*, a později i jeho manželky Jadvigy. Postavy do psaní ukládají svá přání, touhy nebo jednoduše popisují aktuální události v pomalém běhu životních cyklů. Usedají k deníkům v proměnlivých náladách, podle nichž se řídí i obsah snu.

Nutno podotknout, že řádky deníků jsou nejvýznamnějším místem pro snění, jelikož sen zde zůstává navždy. Nikam sám nemizí, nikam skrze dveře neodchází ani neprchá otevřeným oknem. Dokonce i my sami jsme v deníku navždy přítomni skrze slova, která nás v danou chvíli těšila nebo kamenně tížila. Cenné přetrvání věků u jiných míst nenajdeme. Kdo z nás si pamatuje, kolikrát jsme tento měsíc snili v koutě, při pohledu z okna nebo před spaním? A o čem?

Z mnoha zápisů vyvěrá i aktuálně vládnoucí emoce nad pisatelovými slovy. Souvisí to s bezprostřední náladou, s jakou právě usedáme k zapisování. Aniž by byla vyřčena, sami jsme schopni ji z tónu, výběru slov a stavby vět odvodit: „Abych Vám předkládala tak hrůzyplné, hříšné podrobnosti, že byste je ani nedokázal vyslechnout! Abyste mne bil, škrtil, udeřil pěstí do obličeje, drahý můj, abych se vyplakala! A abyste mi potom slízal z tváří slzy

smíšené s krví! Kéž byste to byl někdy udělal!“¹⁰⁶ Z ukázky je patrné Jadvižino rozhořčení nad sebou samotnou a dávný sen o tom, jak měl vypadat vztah manželů a přístup k ženě nevěře. Vykřičníky za každou větou udávají důraz a zesilují Jadvižinu bolest. Postava se cítí zklamaně. Zapsaná slova se mísí s ženskými vzlyky.

Klid může být důležitý pro nejednu snící a píšící postavu. Možná deníku svěčujeme hluboká tajemství, která nejsme s to unést, proto nesmíme dovolit cizím očím shlédnout pravdu. Nebo se možná jen stydíme za bláhovost našich troufalých slov. Člověk je schopen proplout do nitra deníku i v hlučné společnosti, jen se musí chránit před nevitány a zvědavými návštěvníky, ať už z jakéhokoli důvodu. I Jadviga odmítla vpustit do osobního světa nezasvěcené: „Musela jsem přestat, protože přišli Martin s Markou. I když se jen stavili cestou na salaš, ztratila jsem náladu a nechala psaní. Ale nyní již pokračuji tam, kde jsem toho včera nechala.“¹⁰⁷ Deník je místem, kam vstupujeme zcela sami, přestože kolem nás není klid a absolutní soukromí. Soukromí nevzniká ve fyzickém prostoru, ale až v tom fantazijním, v našem koutě.

Opravdové kouzlo deníku spočívá v jeho dokonalé schopnosti vtáhnout do vepsaného tajemství i nezasvěcené oči. V *Jadvižině polštář* Pála Závady se objevuje hned dvojí vstup do současnosti pisatele. Řetězení začíná Jadviga při četbě deníku manžela Ondřiše několik let po jeho smrti a uzavírá jej v dospělosti nejmladší syn. Jadviga se s každým slovem, které čte z Ondřišova deníku, vrací k důležitým okamžikům z dob manželství. Náhle se kolem ní opakuje svatební veselí, Ondřišovy naléhavé prosby jsou znovu vysloveny a chybné kroky opět vykročeny. Ondřišův deník ovšem neukrývá jen špatné zkušenosti a vzpomínky. V místech radosti se Jadviga spolu s Ondřišovou duší vrací zpět a prožívá manželův dokonalý sen společně s ním znovu a znovu, přestože zůstává připoutaná k psacímu stolu. Deník jí připomíná to, co už dávno zapomněla nebo co před dávnými časy ani neviděla: „V uplynulých dnech jsem se k této deníkové knize mnohokrát vracela. Četla jsem si v ní a v duchu rozprávěla s jejími větami. Díky Vaším vzpomínkám, Ondřiši, se mi vybavilo tolik věcí, na které jsem už dávno zapomněla!“¹⁰⁸

V Ondřišově pojetí byl deník pouze klasickým deníkem, zde si stěžoval na lidské poměry, vyčítal si přílišný chtíč a zmiňoval i běžné události z hospodářského i soukromého života. S prvními slovy, která začíná hrdinka sama psát na prázdné listy Ondřišova deníku, sní o sblížení s milovaným mužem: „Budu psát do Vašeho deníku a číst si v něm, kdykoli k Vám

¹⁰⁶ ZÁVADA, Pál. *Jadvižin polštář*. Argo: Praha 2002. Str. 203.

¹⁰⁷ Tamtéž. Str. 50.

¹⁰⁸ Tamtéž. Str. 241.

budu chtít promluvit, kdykoli zatoužím uslyšet Váš hlas, spatřit Vaše zápěstí se skřípajícím perem a Vaši tvář zdvihající se v zadumání od papíru.“¹⁰⁹ Skrze sněhobílý papír se přibližuje duši mrtvého muže tak, jak za jeho života nebyla schopna. Jadviga Ondrišův sešit povznesla do mimořádných sfér: „Doplnila jsem Vaše vyprávění tím, o čem vím jen já sama, a postavila jsem vedle vašeho líčení událostí své názory a vzpomínky.“¹¹⁰ Pomocí slov k němu promlouvala: „Nyní již za Vámi přicházím sem, do Vašeho deníku. Otevírám jeho blednoucí, indigově modrou plátěnou vazbu, jako bych rozhrnovala opranou košili na Vaší hrudi a ze stop na Vašem těle a Vašich tvářích začínala číst [...] Mezi světle fialovými linkami hladím a prsty následuji Vás. Dlouhou dobu jsem mezi Vaše řádky sklouzávala pouze očima, ale teď již cítím, že dovolíte, abych se Vašeho těla, Vašeho deníku dotýkala rukama, ba dokonce ho hladila perem. Jestliže jsem kdysi nezanechala na Vaší kůži stopy nehtů po doposud živých okamžicích, učiním tak nyní. A až knihu opět zavřu, složím na ni hlavu, jako kdysi na Vaši hrud’.“¹¹¹

Jadvižin proslov se vymyká obvyklým deníkovým zpovědím. Zřetelně odkazuje na postavu zesnulého manžela, kterého si tímto sama pro sebe oživuje. Jak sama zmiňuje, sní o jeho tváři sklánějící se nad deníkem a oprané košili, což mohou být v její vzpomínce nejsilnější atributy zastupující jeho památku. Popsané imaginace představují snění. Snění o z mrtvýchvstání zemřelého, kdykoli se deníku dotkne, kdykoli přečte pár řádek psaných jeho rukou nebo začne sama zaznamenávat události tak, jak je Ondriš neměl možnost prožít. V osamělých stařeckých letech vchází Jadviga do prostoru indigově modrých desek, aby spatřila mladého Ondriše v průběhu času, aby s ním znovu prožila neobyčejné chvíle a především proto, aby se chopila poslední šance a obhájila životní chyby: „Neboť se nám nikdy nepodařilo setkat se a přebývat spolu v tomto vnitřním světě.“¹¹²

Výjimečnost deníku spočívá v jedinečné možnosti nahlédnout do Jadvižina snění hned ze dvou různých úhlů. Výše zmíněné zpovědi odkrývají tu část, ve které sama sebe odhaluje vysněné projekci mrtvého Ondriše. Jinak, než bychom čekali, přesto s typickou deníkovou formulací; tedy promluvou k jakémukoli subjektu. Sděluje mu osobní tajemství i pravdy, jež zkalily manželské soužití. Nyní snad hledá cestu, jak ulehčit svému svědomí a dopřát zesnulému věčný pokoj. Součástí jsou ovšem i záznamy samotného Ondriše, v nichž lze nalézt malé částčky Jadvižina snění z manželova subjektivního zdání: „Často přijdou i

¹⁰⁹ ZÁVADA, Pál. *Jadvižin polštář*. Argo: Praha 2002. Str. 45.

¹¹⁰ Tamtéž. Str. 241.

¹¹¹ Tamtéž. Str. 45.

¹¹² Tamtéž. Str. 46.

německé noviny, ale ani ty mě nepodnítí k procvičování jazyka, občas dokonce i anglické. Má žena je horlivě pročítá. Chápu, chybí jí velký svět v tomhle hnízdě, na které si, to se musí nechat, už dlouho nestěžovala.“¹¹³ Ondriš podrobně nerozvádí, na které detaily ze starého života Jadviga vzpomínala, přesto si sám uvědomil, že jeho manželka sklání hlavu nad novinovým archem a nechává se unášet myšlenkami, o jejichž kráse se z německých článků nikdy nedočte. Spojila si německé noviny s prostředím dávného pobytu nebo s německým milencem, Francim Winklerem? Tajemná zákoutí Jadviziina snění nám zůstanou v tomto případě navždy ukrytá, přesto můžeme s jistotou říci, že staré časy se v její mysli vzedmuly jako přílivová vlna, spuštná nenápadným podnětem.

Vzácným se Ondrišův deník stal ve chvíli, kdy do něho Jadviga vložila první zповěď. Dva typy snění se dokonale prostoupily, až splynuly v jeden, přirozeně se doplňující obraz. Navíc dle Ondrišových slov: „Že píše, aniž bych čekal na odpověď, to samozřejmě nezačalo tímto Deníkem.“¹¹⁴ Deník píšeme se smířením, že odpověď na mnohé otázky nikdy nedostaneme. Jadviga se však postavila proti pravidlům osobních tajemství a nabídla Ondřišovi více odpovědí, než kdy mohl čekat.

Opusťme nyní osvědčenou podobu deníkových záznamů a nahlédněme do netradičních způsobů osobních zповědí. V *Běgunech* Olgy Tokarczukové nenajdeme obvyklou dataci či místo určení, téměř nic, co by z prvního pohledu naznačovalo deníkovost. Jen letmo sbíráme střípky z míst, v nichž plánovaně i spontánně kotví. Přestože se *Běguni* vymykají všem základním prvkům, podstatných pro odlišení deníků od jiných literárních žánrů, můžeme u Tokarczukové nalézt novodobou, až postmoderní podobu zápisů. A právě v nich se skrývá bezedná studnice vědomých snů. Hlavní hrdinka totiž uniká do jiných sfér, do sebe samotné. Jak jsme si již naznačili v kapitole výše, prchá do osobního kouta, ze kterého se stává kout světa. Zcela se omezila na vlastní fantazii, aniž by striktně vyhledávala osobněji laděný prostor.

Co se týče formy deníku, nalezneme alespoň jeden aspekt, který podpoří naši tezi. Na samém začátku knihy hrdinka v kostce představuje svůj dosavadní život: „Byla jsem servírkou, pokojskou v luxusním hotelu a chůvou. Prodávala jsem knížky, prodávala jsem vstupenky. V jednom malém divadle jsem se na jednu sezónu nechala zaměstnat jako šatnářka [...] Studovala jsem psychologii ve velkém, ponurém komunistickém městě, má fakulta

¹¹³ ZÁVADA, Pál. *Jadvizin polštář*. Argo: Praha 2002. Str. 171.

¹¹⁴ Tamtéž. Str. 171.

sídlila v budově, v níž bylo za války velitelství SS.“¹¹⁵, i svých rodičů: „Mí rodiče nepocházeli ze kmene starousedlíků. Mnohokrát se stěhovali z místa na místo, dokud neuvízli v provinční škole, daleko od normální silnice a vlakového nádraží. [...] Patřili ke generaci, která cestovala s obytnými přívěsy, těmi náhražkami obytných domů.“¹¹⁶ Bezejmenná hrdinka si ve vyprávění životního příběhu vystačí zcela sama, bez jakéhokoli cizího vypravěčského elementu. Proto nám poskytuje mnohem hlubší úvahy, ozvláštněné o aroma snění. *Běguni* ve své hloubce nabízí, stejně jako *Jadvižin polštář*, náhled na dvojí typ ženského snu a snění. Na rozdíl od Jadvigny ale zastupuje přímočaře uvedené snění méně početnou část. Autorka svého deníkového cestopisu sděluje více faktů, vzpomínek a zážitků, naopak se na míle vzdaluje od niterních prožitků a srdceryvných klišé.

Mnohem důležitější je pro naši analýzu výraz většiny zápisů a příběhů, které tvoří kostru celého díla a i onu domnělou deníkovost. Jedná se o jednotlivé příběhy a drobné úryvky z dlouhé nitě osudů jednotlivých postav. Zde vyvstávají nejzajímavější otázky, zda veškerá vyprávění jsou pouze převyprávěním skutečnosti lidí, jež na svých cestách potkala, nebo jsou její smyšlenou projekcí, spuštěnou pouze vlivem detailů z okolního světa. Na každém kousku samostatného děje se může hlavní hrdinka promítnout sama, uniknout do něho ze svého ne příliš zajímavého světa a skrytě si v něm zahrát hlavní roli o tom, co by mohlo být, až... a kdyby... Až dosáhne padesátky, jako Karen, která cestuje s manželem po Středozemním moři. Kdyby byla mužem a na ostrově ztratila za záhadných okolností rodinu, po níž nyní bezvýsledně pátrá. Takových kombinací najdeme v jejím zápisníku velmi mnoho. Snít o tom, že nejsme sami sebou a vplouváme do situace jiných lidí, může být nejen vzrušující, též zdůrazňuje bezmeznou touhu doslova vypadnout z koloritu osobní všednosti. Hrdinka *Běguni* se tak může ukrývat v koutě širého světa, uvědomit si kým je a kým být chce z nepřeberných možností nových a nových variant života.

Možná dívka jen bezcílně cestuje mezi statisíci lidmi a namátkou sbírá jejich příběhy. Ale i v těch se lze ukrýt. Bezpochyby Karen nevyprávěla ženě na vedlejším sedadle letu z Athén veškeré podrobnosti tragického konce milostného příběhu. I kdyby se naše hrdinka snažila o převedení výpovědi do zápisníku, vždy by přidala vlastní detail, osobní myšlenku. Vložila by do příběhu část sebe i v tom nejmenším prvku, třeba jen při volbě slov. Snila by o tom, jak se událost včera nebo před mnoha lety pravděpodobně odehrála. A snem o cizím neštěstí by se vytratila ze své přítomnosti. Nahradila by ji zajímavější myšlenkou, jež by na

¹¹⁵ TOKARCZUKOVÁ, Olga. *Běguni*. Host: Brno 2008. Str. 10-11.

¹¹⁶ Tamtéž. Str. 7.

okamžik či celé odpoledne zastoupila aktuální bezčasí či osamělost. Utíká proto sama od sebe a svého osudu k těm cizím?

U hrdinky epizodního vypravování Karen se chvíli zdržíme. Několikrát v něm využila neznámá vypravěčka prvku zdvojeného snění. Nejenže sama stvořila ideální obraz výletní cesty a staršího manželského páru, navíc skrze postavu profesorské ženy Karen prošla další sférou snění. Karen sedí u večeře na luxusní výletní lodi a při přednášce svého manžela o řeckém umění a kultuře se rozhlíží kolem dalších účastníků pojednání: „Dalším párem – stejně šedovlasým jako oni – jsou Švédové, nejspíš ichtyologové – to si Karen zapamatovala ze seznamu účastníků přednášek [...] ti jsou klidní a navzájem se jeden druhému podobají, ne takovým tím druhem podoby od narození, ale takovým, jež je potřeba si vypracovat během dlouhých let manželství. Několik mladých lidí – je to jejich první plavba; nejsou si zcela jisti, zda je pro ně tohle starověké Řecko to opravdové, nebo zda by se raději neponořili do tajemství orchidejí či blízkovýchodních ornamentů z přelomu věků. [...] Karen si o něco déle prohlížela zrzavého muže s bělostnou pokožkou [...] Bude to nejspíš Němec. Krásný Němec.“¹¹⁷ Karen svým pohledem probírala nespočet možností, kým by návštěvníci mohli být a kým doopravdy jsou. Neznámá autorka deníku prostřednictvím Karen snila o tom, jak jiné postavy sní a uvažují. Svou vůlí Karen vdechla životní sílu a sama si zrežírovala komparz profesorské přednášky, ač ve skutečnosti mohla být hala prázdná nebo přeplněná jinými profesory a znalci starověkého Řecka.

Bdělé snění či reálné osudy cestujících vyplňují myšlenky samotné hrdinky. I ty můžeme směle zařadit do snové pokladnice tohoto deníku. Volnost asociací zavádí fantazii do nejrůznějších míst lidského vědomí i podvědomí. Literární hrdinka sepisuje do sešitu své úvahy, které se na začátku i v závěru liší nezměrnou vzdáleností, propletené chaosem lidských idejí. Na začátku jedné z úvah se svěřuje: „Často jsem snila o tom, dívat se a nebýt viděna. Šmírovat, být ideálním pozorovatelem. Jako camera obscura, kterou jsem si kdysi vyrobila z krabice od bot.“¹¹⁸, a přes holandskou pohostinnost a pohyby chodidel a dlaní se dívá na samostatný pojem času: „Život? Nic takového není: vidím čáry, plochy, tělesa a jejich proměny v čase. Čas se zdá být prostým nástrojem k měření drobných změn, školním pravítkem se zjednodušeným měřítkem – jsou to sotva tři body: bylo, je a bude.“¹¹⁹ V jediné myšlence, sestávající z několika málo řádků, přechází od tématu k tématu. Snění se v této oblasti chová o poznání jinak než vědomá snění, o kterých byla doposud řeč. Úvahy s hravou

¹¹⁷ TOKARCZUKOVÁ, Olga. *Běguni*. Host: Brno 2008. Str. 308.

¹¹⁸ Tamtéž. Str. 138.

¹¹⁹ Tamtéž. Str. 139.

volností hraničí s podvědomým sněním, přesto však ve stabilním protipólu snění vědomého. Kam jinam by tak důvěrné hloubání mělo patřit, když ne do deníku? Deník nás totiž dokonale vtáhne do absolutně soukromého světa, v němž se nemusíme stydět za každou hloupost, která nás v danou chvíli napadá. Cestující hrdinka by jistě nerada veřejně promluvila o své touze šmírovat okolní svět kamerou obscurou. Deník ale takové sny lehce snese a i nadále mohou přežívat v nás samotných.

Deník je součástí lidského bytí, představuje naši absolutní bytost. Mezi jeho stránky vkládáme částky sebe, své bolesti i prožité chvíle, k nimž se vracíme a toužíme je znovu a znovu prožívat i s následky mnoha slz, jako tomu bylo u Ondřiše a Jadvigy Osztatních. Z vlastních slov dokážeme vyčíst rozhořčení i zlobu, jež nás naplnila v době pořizování zápisu. Možná se aktuální pocity při zpětném čtení nebudou shodovat s těmi původními a vepsanými, přesto jsou v deníku emoce silně zakořeněné. Deník už není jen chrámovým obloukem z peřin, je chrámem celý. Místo písma svatého máme v oltáři uschovaný uplynulý život, na okenních vitrážích se neodráží jen hra světla a barev skla, ale naše osobní příběhy. Pokaždé můžeme u jednotlivých oken postát a nechat si příběh přehrát znovu a znovu, vrátit se o krok zpět nebo přeskočit v chronologii na druhou stranu a začít vyplňovat barevnými sklíčky nové okénko. Stránky deníku okouzlují magickou mocí – přitahují zvědavost zakázaných i nezasvěcených očí, ale všem nemusí prozradit totéž. Nejlépe si totiž rozumíme jen my samotní. Přesto i cizí člověk může prožít naše sny tak, jak jsme si je vysnili my. O tuto cestu se pokusila Jadviga, aniž by čekala, že později bude sny svých rodičů proplouvat i syn Michail.

Pokud bychom se přenesli do otevřených míst, i mezi nimi lze najít ta vhodná k rozvíjení fantazií. Jak již bylo řečeno, dveře a pevné zdi dodávají postavám pocit nezměrné jistoty a uklidnění v samotě. Přesto i takové dojmy mohou nabízet venkovní prostory. Ať už les, lavička v parku nebo polní cesta. Nikdy si ovšem jedinec nemůže být zcela jist, že se na místě ocitá sám a nikdo nenarušuje jeho posvátný moment. Na lavičku do parku se tedy vydáváme jen v případě, že si promítáme obrazy, při kterých se nemusíme zcela oddávat jeho vytváření a jsme schopni se v reálnu chovat přirozeně. Les, polní cesta i park nám vtíravě nabízí, co do svých projekcí zahrnout, tudíž se naše vysněná scéna může odehrávat mezi poli, city můžeme vyjadřovat v borovicovém háji nebo vysnívání děje na vedlejší lavičce. Jsme jako jedinci schopni potlačit tyto nabídky vnějšího světa a tvořit si jej zcela sami?

Vyvstává další otázka, kam se ve snění a vysnívání přenášíme? Ačkoli spouštíme své abstraktní imaginace například na lůžku před spaním, v nadreálnu se ocitáme kdekoli. Snění

nezná překážek. Důležité aspekty, které ovlivňují místa konání našich snů, jsou jistě momentální stavy nálad a pocitů. Pokud se cítíme opuštěni, i ve snu se snažíme schovat. Ať už si vyprojektujeme osamělé místo nebo uzavřenou místnost, bezprostřední emoce se odráží i ve snění. Pokud oplýváme uvnitř štěstím, posouváme svá snění do budoucnosti, která nabízí obrazy plné příjemného světla.

3.3. Vůně a tóny

Do uzavřených míst naší mysli ovšem neutíkáme jen zcela vědomě. Existují všudypřítomné elementy, které nás náhle uvrhnou do světa melancholických vzpomínek nebo patetických snů, když to nejméně čekáme. Možná ani nejsme připraveni snít, není kam se ukrýt, kde představu lépe zpracovat. K životu se totiž probudí hluboké podvědomí, které se nechá omámit voláním známých tónů nebo povědomé vůně. Vnukne nám myšlenku, jen lehce naznačí. Záleží na nás, zda se chytíme a dále ji rozvineme vlastním úsilím, nebo jí necháme doznít s poslední notou.

Stačí pohladit prsty několik málo strun harfy babičky Orionové, aby se v mžiku proměnila ve slečnu Orionovou: „Babičce Orionové, či vlastně slečně Orionové, protože babička už dávno svlékla své pozemské jméno a oděla se svým hvězdným jménem, virtuosce na harfu, se zdá, jako by se harfa, která teď stojí u okna, slabě rozezněla.“¹²⁰ Dáma, jejíž tělo nyní spočívá ve schránce staré ženy, si totiž podvědomě spojuje s tóny své harfy krásu dívčích let. Možná struny rozechvěl průvan z pode dveří, nebo si babička Orionová jen vzpomněla, jak znějí akordy oblíbené písně, které se jí vryly do paměti. Jediný tón, ať už slyšený nebo vysněný, spustil řetězec snů, jež babička nyní navléká na šňůrku jako léty poztrácené korálky z dívčího náhrdelníku: „Harfa hraje tiše glissando. Takové glissando hraje harfa v romantických operách obvykle těsně před tím, než se na scéně objeví nějaká nadpřirozená bytost.“¹²¹ Navedly snad slečnu Orionovou romantické tóny k opětovnému prožití dívčí lásky? V mladém těle jde vše snáz a vzpomínky jsou o kousek blíže skutečnosti, i když reálnost snění narušuje neúprosný zub času, jenž se na hudebním nástroji podepsal: „Slečně Orionové je divné, že harfa vydává tak libé tóny, ačkoliv jí chybí víc jak polovina strun. A

¹²⁰ HODROVÁ, Daniela. *Trýznivé město*. Hynek: Praha 1999. Str. 306.

¹²¹ Tamtéž. Str. 306.

nikdo ani nestírá struny dlaní, nedusí tóny, než zazní další akord.“¹²² Jsou to vzpomínky, silně zakořeněné v paměti dospívající slečny Orionové, z neustálého nácviku jedné a též skladby. A přestože harfa ztratila půvab zvukomalby plynutím osudu, kdysi zahrané glissando se uhnízdlilo v paměti, aby z ní mohlo ve stáří vyvstat a připomenout sladkou minulost: „A už vstupuje doktor Saturnik a dvorně se slečně Orionové, která sedí u harfy, uklání. A slečna Orionová si pomyslí: Nikdo se neumí tak dvorně uklánět jako doktor Saturnik, pan Sysel už teprve ne. Ale slečna Orionová se přesto zamiluje do Jana Sysla a doktoru Saturnikovi, když přijde tatíčka žádat o její ruku, dá košem.“¹²³

Zvuk je prvním spouštěčem útržku vzpomínky. Zcela oddáni se necháme vtáhnout do minulé přítomnosti, kde se stáváme již neexistujícími postavami. Tóny prostupují celou duší, vysvobozují nás z reálna. Vplouváme do ráje nebeské hudby a zpoza ní vyvstávají staré obrazy. V tomto prostoru není nic tak jako dřív a ani jako nyní. Vše je náhle hezčí, obalené zvuky a doplněné příjemnou hudbou. Ani vzpomínky nejsou přesně takové, jaké se ve skutečnosti odehrály. Jsou povýšeny o zdůrazněnou hudbu, o zvýrazněné tóny, které celou situaci podtrhují. Uprostřed místnosti sedí mladá virtuoska, bříšky prstů drnká do napjatých strun a dveřmi vchází nápadník. Harfistka hledí na svou dávno ztracenou podobu z povzdálí a ví, že přišel pouze doktor Saturnik, ne pravá láska. Vzpomínka slečny Orionové působí po letech příjemně, nevnaší zbytečné napětí, které pravděpodobně v blízkosti nechtěného nápadníka mohlo vyvstat. Může za to hudba. Babičku Orionovu dělí od prožitku dlouhé věky a smrt všech zúčastněných, nahlíží do prožitku s odstupem a nechává vše plynout v romantickém rytmu glissando. Bez hudby by byla vzpomínka chudší, mnohem reálnější, bez idealizující formy. Bez tónu by se možná sen ani nezjevil.

Stejně jako sny, ani tóny nejsou věčné. O tom ví své ženská postava Erika z Jelinekové *Pianistky*: „O ni se nikdo opírat nebude, na ni se smí snášet jen chmýří hudebního umění, a to se při každém závanu vzduchu na znamení nebezpečí zase chvějivě vznese a usadí jinde.“¹²⁴ Jako nepatrné smítko pluje tón nekonečným prostorem a spontánně proniká do cizích snů zde a tu zase jinde. Z prastaré vzpomínky babičky Orionové se mohlo smítko přenést do Eričina snění. Jako profesionální pianistka a učitelka na konzervatoři se opakovaně setkává s tisíci tóny, jež nesou své vlastní významy nebo jen doznívají bez povšimnutí.

¹²² HODROVÁ, Daniela. *Trýznivé město*. Hynek: Praha 1999. Str. 306.

¹²³ Tamtéž. Str. 306.

¹²⁴ JELINEKOVÁ, Elfriede. *Pianistka*. Nakladatelství Lidové noviny: Praha 2004. Str. 84.

První tóny Bachovy symfonie Eriku nejprve vytrhnou s beztížného stavu poletujících myšlenek, s nimiž si pohrává podvědomí. Utlumenou mysl nyní postupně přivádí k vědomému snění vzdálená hudba: „Z dálky pronikne k uším klavíristky Eriky hřmění hlasitého Bachova vodopádu. Stojí tu na půdě, která připravuje na průměrné sportovní výkony, a neví úplně přesně, co tu dělá a proč před chvílí tak vyběhla ze zkušebny. Byl to Klemmer, který ji vyhnal? Nesnesitelné, jak se přehraboval těmi mladými děvčaty jako na pultě v oddělení potravin.“¹²⁵ Erika ve svých myšlenkách znovu rekonstruuje události posledních minut a rozpomíná se na původ svého rozhořčení. V představě, která tíhne ke snění, totiž přestávají existovat veškeré skutečnosti, mysl se soustředí pouze na podstatné body a pod tíhou zloby a vzrušení vidí jen je. Okolí je rozostřené, před jejíma očima krystalizují pouze důležité obrazy, jež si dokola přehrává v hlavě. Nikdy už ale nebudou vypadat tak, jak se ve skutečnosti odehrály. V mysli se rozvíjejí pod vědomou nutností zhoršit jejich původní podobu, aby zbabělý útěk dosáhl dostatečného ospravedlnění. Žárlivost pouze omámila Eričin pohled na skutečnou atmosféru situace.

Vodopád naznačuje náhlý příval masy vod a její strmý pád. Stejně jako se k uším Eriky přiřítla Bachova skladba, začala pianistka v rychle promítaných vzpomínkách vystříhávat detaily situace a uvažovat nad nimi. Vody neustále cirkulují, plynou kupředu a zase se vrací na začátek, aby uběhly celou trať znovu a znovu; stejně tak Erika prožívá svá melodramata, opakovaně, v kruhu. Tóny Bachovy kompozice jen podtrhují začarovaný kruh, v němž se Erika pohybuje, bez cesty ven. Neustále nachází důvody k žárlivosti, k rozrušení, k vyostřenému snění: „Hudba často Eriku utěšovala ve stavu nouze, dnes ji ovšem vrhá do citlivých nervových zakončení, která v ní odkryl muž Klemmer.“¹²⁶

Dokonce i kino nedaleko Korutanstské třídy bylo svědkem zrození celoživotního snu v srdci jedné z návštěvnic, hlavní hrdinky Bachmannové *Maliny*: „po dvě hodiny ponořená do barev a tmy [jsem] poprvé uviděla Benátky, údery vesel o hladinu, kde se v pableskování světél linula i hudba a její dadim dadam mě s sebou unášelo do jednotlivých figur, dvojitých figur a tanečních kroků. Tak jsem se jednoho větrného, třeskatého zimního dne ve Vídni ocitla v Benátkách, které nikdy neuvidím.“¹²⁷ Kdykoli nyní uvidí na ulici u stánku s pohlednicemi benátské kanály, vždy v podvědomí uslyší „dadim dadam“, které doprovází příjemnou vzpomínku. Tón, jenž je přesně zainteresovaný do zážitku jako hlavní součást, samovolně vyvstává z hlubokých uložišť. Až poté jej mozek rozpozná, identifikuje a pustí do

¹²⁵ JELINEKOVÁ, Elfriede. *Pianistka*. Nakladatelství Lidové noviny: Praha 2004. Str. 148.

¹²⁶ Tamtéž. Str. 148.

¹²⁷ BACHMANNOVÁ, Ingeborg. *Malina*. Mladá fronta: Praha 1996. Str. 23.

absolutního vědomí. Fotografie či skutečný prožitek působí jako náhlý spouštěč, v němž se nečekaně rodí nevědomě uchované momenty, zvuky i vůně. Zároveň si přejeme kompletním záznamem procházet znovu a znovu, než se opět na nějaký čas vytratí v nitru. Sníme a idealizujeme. V knize *Vstříc kosmologii* (1936, česky 2011) popisuje Eugén Minkowski zvuk v návaznosti na vzpomínky takto: „Pro nás to však jsou jen obrazy, vypůjčené sice z auditivní sféry, avšak určené k tomu, aby ilustrovaly, aby podtrhly podstatný jev života“¹²⁸. Ženská postava z *Maliny* si v mysli opakuje zhlédnuté obrazy, pořád dokola, a možná k nim přidává i nové. Ty, které viděla v osobním kině s názvem Přání.

Pokud postava uslyší hudbu se známými tóny, aniž by spatřila obrazový doprovod zmíněných Benátek, podvědomí tápe v sejfu zkušeností stejným způsobem, tentokrát společně s nápomocí rozumu. Snaží se zařadit tóny k těm vyposlechnutým, včera nebo před lety. Jak ale sama hrdinka přiznává: „Tu hudbu jsem pak slyšela ještě často, v různých improvizacích a variacích, ale už nikdy ne tak a tak opravdově“¹²⁹, jedinečný zážitek už nikdy nelze prožít a procítit v původní intenzitě. Vše je podobné, nikoli stejné. Dosáhla fáze, kdy se ani sen nemohl srovnat skutečnosti, jak silně ji první očarování zasáhlo.

Nejen tóny upoutávají naši pozornost, podporují i obraznost snů. Kolem nás se točí i vzdušné víry všech vůní světa, ovšem jen ta jedna konkrétní má zvláštní hodnotu pro naše vzpomínky a sny. Jen ta jedna zaujme, uloží se do paměti a ve správnou chvíli ji rozpoznáme i mezi tisíci. Stejně jako tóny, i vůně okouzluje směsí aroma v konkrétním obraze.

Babička Orionová při pohledu na harfu snila o hedvábné zvukomalbě, jež pod jemnými bříšky zněla před lety obývacím pokojem. Tóny v již citované ukázce náhle přerušila identická vůně doktora Saturnika, který vstupoval z okraje mlžné vzpomínky do jejího středu a přinášel s sebou svůj osobní parfém: „A když doktor Saturnik přistoupí k slečně Orionové, ucítí slečna Orionová opět ten zvláštní židovský pach, ba dokonce jí připadá, jako by ten pach byl tentokrát pronikavější. A slečně Orionové se zatočí hlava, a kdyby se neopřela o prohnutý harfí krk, asi by ze židle sklouzla na linoleum. A jak se slečna Orionová opře o harfí krk, harfa se znovu rozezní.“¹³⁰

Voní židovský pach jako nechtěná láska, obchodní obratnost, přicházející smrt nebo jako obyčejné pižmo? Pravděpodobně nenajdeme odpověď na vyvstávající otázku, čím doktor Saturnik doopravdy slečně Orionové voněl. Přesto se vzpomínkou na námluvy a hrou na harfu pronikají babičce Orionové i konkrétní pachy, které mají své totožné představitele. Možná jen

¹²⁸ MINKOWSKI, Eugène. *Vstříc kosmologii*. Malvern: Praha 2011. Str. 90.

¹²⁹ BACHMANNOVÁ, Ingeborg. *Malina*. Mladá fronta: Praha 1996. Str. 23.

¹³⁰ HODROVÁ, Daniela. *Trýznivé město*. Hynek: Praha 1999. Str. 306.

na nedělní návštěvy své vyvolené používal pronikavou kolínskou nebo mu oblek páchl naftalínem ze šatní skříně. Ať už byl podtón Saturnikovy vůně jakýkoli, neodmyslitelně k němu přirostl. Slečně harfistce sloužil jako identifikace doktorovy přítomnosti, aniž by na moment vzhledla od strun hudebního nástroje. Dnes pohlédne na harfí krk a s romantickými tóny se line po pokoji babičky Orionové i nezaměnitelně známé židovské aroma. Vrací se ke starým vzpomínkám a sní o jejich podobě. Ani ve stáří její mysl nezapomněla na detaily, které nyní vyvstávají z podvědomí. Přestože neztělesňují ideální představy z minulosti, zastupují reálné postavy a jejich charakter, které utkvěly v paměti staré ženy. Kdyby dnes ucítila v otevřených dveřích obývacího pokoje stejnou vůni, bez váhání by očekávala příchod doktora Saturnika.

Vůně lákají ke snění na každém kroku, celý svět je provoněn zážitky, cizokrajným kořením či pokožkou toho druhého. Stačí vykročit za nosem a nechat se vést podvědomím, jen to ví, co je nám příjemné a co odporné. Samo vybírá asociace, které naskakují před očima jako zamotaný filmový pásek. Obklopují nás jemné, prchavé i silné, až nepříjemné. Některé pohladí duši, jiné vzruší nebo podráždí. Svě o tom ví Frau Hergesell z činžovního domu na Olšanech. Neustále si stěžuje na pronikavý zápach cibule, kterou před válkou loupal dědeček Davidovič na polévku: „Frau Hergessel by na to dávno zapomněla, kdyby tu stále necítila cibulový pach, marně se ho snažila vyvětrat. Často si stěžovala Herr Hergesellovi, soudnímu úředníku, když vedle sebe leželi v pokoji, jehož okna vedla na Olšanský hřbitov. – Je tu cítit pořád, pach po cibuli. Herr Hergesell jí vysvětlil, že ten pach v sobě drží nábytek a zdi.“¹³¹

Dráždivý zápach čerstvě oloupané cibule, jenž se drží ve zdech bytu, Frau Hergesell připomíná tragický osud židovské rodiny. Do myšlenek se jí vkrádá představa sebevražděného skoku mladé dívky a transport starců do koncentračního tábora. Nová nájemnice bytu ve své mysli rekonstruuje průběh tragických událostí, přestože Davidovičovy nikdy nepoznala, ani nebyla svědkem zániku rodinného klanu. Ve své fantazii totiž sní. Sní o dívce letící z okna, sní o různorodých pokrmech z cibule, sní o životě předešlých nájemníků. A za všechno může pach cibule. Jak upozorňuje na začátku ukázky vypravěč – nebýt cibule, na všechno by Frau Hergesell zapomněla.

Podobně jako se babička Orionová nedokázala zbavit souvislosti mezi tóny harfy a židovským pachem doktora Saturnika, ani po letech Frau Hergesell nezmizí z podvědomí obraz olšanského bytu, spojeného s cibulovým aroma: „Když pak po válce v Jeně Frau Hergesell vzpomínala na pražská léta, vybavoval se jí ten vtíravý cibulový zápach. Vezla si

¹³¹ HODROVÁ, Daniela. *Trýznivé město*. Hynek: Praha 1999. Str. 9.

ho s sebou i tenkrát, když narychlo opouštěla Prahu.“¹³² I kdybychom tisíckrát zmuchlali nepříjemné časy do papírové hroudy, vždy z hloubi naší paměti vyvstanou nepatrné symboly, které znovu rozbalí smazanou zkušenost v okamžiku.

Podle slov Herr Hergeslla se cibulový zápach držel všech věcí v bytě, ale Frau Hergesel si ho po válce odnáší ve vzpomínkách i do nových domovů: „Dokonce ho cítila na rameni svého staršího syna Rudiho, jak si o něj opírala hlavu. I její syn byl načichlý židovskou cibulí, jako ten nábytek, i její syn.“¹³³ Hodrová otravnou vůní naznačila tíhu osudových postav, jež neměly upadnout v zapomnění. Dokud zápach cibule putoval s Frau Hergesell až na kraj světa, vědomé snění bylo stále živé: „A zatím Witwe Hergesell v domě, ve kterém roku 1522 přenocoval Martin Luther, otevře okno, protože se jí špatně dýchá. A najednou je celý pokoj plný jakéhosi dávného pachu. Vždycky říkala, že se neměli stěhovat do bytu po Židech, teď ten cibulový pach dorazil až sem.“¹³⁴ Je snad znamení židovské vůně pach cibule? Pokud ano, už víme, čím doktor Saturnik páchl slečně Orionové.

Vůně a příjemné aroma odjakživa patří mezi atributy ženství. Pronikavými parfémy už v dávných dobách lákaly své zákazníky kurtizány a květinovými vodami z křišťálových flakónů se polévaly dámy ve francouzských salónech. Není proto divu, že vůně a pachy velmi dobře utkví i v paměti mnoha mužů, nápadníků a svůdců. Například Jan Pascal z *Trýznivého města* touží po Anně Houbové. Učarovala mu svou povahou a do srdce se mu vryla kávovou vůní s příměsí chlebové kůrky. Teplý chléb a káva by mohly zastupovat atribut rodinného krbu. Jan Pascal sní o rodinné atmosféře právě v přítomnosti Anny Houbové. Kávovo-chlebové aroma vykresluje v jeho očích sen o pokojné domácnosti, kde se v peci dopéká chléb a na plotně se praží kávová zrnka.

I Diviš Paskal propadne kouzlu dívčí vůně: „Nanyňka Šmídová voní zámořskými kraji a poutí, Divišovi se z té kolotočové vůně točí hlava.“¹³⁵ Nanyňka v Divišovi vyvolává touhu objevovat nezměrné dálky. Náhle jako by hleděl na stvoření z jiného světa, z jiné planety. Nanyňčina plet' voní vším nepoznaným a lákavým a hlava se mu točí z velkého množství představ. Diviš se jediným přivoněním může přenést do orientálních nebo mrazivých zemí a zažívat tam mnohá dobrodružství. Chlapec ale žije okamžikem, pro společné chvíle strávené s Nanyňkou, proto se volání snů plně nepoddává.

¹³² HODROVÁ, Daniela. *Trýznivé město*. Hynek: Praha 1999. Str. 9.

¹³³ Tamtéž. Str. 9.

¹³⁴ Tamtéž. Str. 83.

¹³⁵ Tamtéž. Str. 54.

Ondříš Osztatní si skrze identicky známou vůni zpřítomňuje svou manželku Jadvigu ve chvílích osamění. Jadvizina otažitost, o které jsme se již zmiňovali, připravuje Ondříše o potěšení z poklidného manželství. V deníku se zmiňuje o vůni, skrze kterou si Jadvigu vybavuje v myšlenkách. Jadviga vonící kafrem navozuje Ondříšovi pocit uspokojení a klidu, alespoň v absolutním soukromí. Svým pachem si ho totiž získala a on o vůních píše již na začátku deníku: „Jednou, když jsem se od Jadvigy vracel domů, jsem si ve Vídni koupil takovou kafrovou (mast, pozn.), čichal jsem k ní, občas až k závratí, dokud jsem ji po měsících opět nespátřil.“¹³⁶ Jadvizinu vůni ale hledá i po letech, třeba na pokožce syna Martinka. Sám touží setřít poslední stopy Jadviziny přítomnosti. Prostřednictvím slabého parfému si ve snech utváří krásnou podobu nevěrné ženy. Uklidňující tóny, jež po chvíli samovolně vyprchávají i z hebké kůže batolete, zároveň vyvolají stesk po mizící rodinné idyle.

Vůně vábí pozornost a z podvědomí přivolávají staré vzpomínky a sny. Nebo se linou pokojem jako součást zapomenutých událostí. Skrze známé aroma jsme schopni vystavět podobu milovaných osob nebo snít o orientálních dálkách a nových dobrodružstvích. Minkowski se o vůních zmiňuje v knize *Vstříc kosmologii*: „Právě v tom spočívá role vdechování, které je jevem aktivního já a je určeno k tomu, aby pro já ještě více oživilo některé podstatné jevy života.“¹³⁷ Vůně okouzluje ony okamžiky, rozesmějí nás, zmatou i rozplácou. Stejně tak tóny. Jsou všude a my mezi nimi pouze proplouváme jako na gondole, napříč benátskými kanály.

Ale nejsou to jen tóny a vůně, které v naší mysli vystupují jako podněty snových představ. Bdělou vzpomínku konstruují všechny lidské smysly, sluch a zrak přirozeně ovlivňují vjem subjektu nejsilněji. Vnímání očima a ušima ovšem podle Merleau-Pontyho upořádá ostatní smysly, ve *Fenomenologii vnímání* (1945, česky 2013) dokonce upozorňuje na jejich rozlišení: „... jsou to nástroje (zrak, sluch – pozn.) pouze ve vztahu k tělesnému vzruchu, ale nejsou to nástroje vnímání samotného.“¹³⁸ Pod vlivem primárních vjemů vnímání světa upadá. Nemusíme se už omezovat pouze na chuť, hmat, čich, do snové projekce vstupuje i vzpomínka na fyzickou bolest nebo na psychické citění v daný okamžik. Všechny prvky jsou jen podnětem, díky kterému se přiblížíme do světa bdělého snění a náhle jako by v něm bylo celé naše bytí obsaženo. Upadáme do vědomého snu téměř nekontrolovatelně, což nazývá Foucault ve *Snu a obraznosti* pojmem neřízený bdělý sen.

¹³⁶ ZÁVADA, Pál. *Jadvizin polštář*. Argo: Praha 2002. Str. 7.

¹³⁷ MINKOWSKI, Eugène. *Vstříc kosmologii*. Malvern: Praha 2011. Str. 104.

¹³⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologie vnímání*. Oikoymenth: Praha 2013. Str. 266.

Mimo jiné se Merleau-Ponty dotýká tématu syntézy vjemů a vnímání. Jediný počitek (vůně, tón, chuť atd.) evokuje k vidění dalších přidružených motivů, které se vzájemně řetězí, ale vyvolává je a spojuje právě prvotní počitek. K vrstvení dochází postupně; pokud sníme díky hudbě, vše po ní následuje: „Pokusná osoba nám totiž neříká pouze to, že vidí naráz zvuk a barvu: tím, co vidí je právě zvuk samotný, a vidí ho v místě, v němž se tvoří barvy.“¹³⁹ Vše se ale odehrává v subjektivní paměti a emotivních významech dané postavy.

Fenomenologie smyslů se váže na vzpomínky a minulost, jež se projektují v mysl snivce díky vjemům v aktuálním světě. Stejným způsobem vysníváme nové, týkající se budoucnosti. Smyslové vnímání nemusí nutně náležet prožitkům, jako tomu bylo u Bachmannové a Závady. Budoucnost totiž voní i jako nepoznaný zámořský svět, jenž ulpěl na šíji Nanyňky Šmídové.

¹³⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologie vnímání*. Oikoymenh: Praha 2013. Str. 285.

4. Vnitřní podoby snění

Nyní již kráčíme směle kupředu, do problematických hlubin bdělých snů ženských románových postav. Dlouhá linie dvacátého století nabízí neobyčejně pestré proměny melancholických i toužebných snění, jelikož společnost a postava v ní prošla pravděpodobně nejvýraznějším vývojem za několik desítek let. Přesto ale mnohé základní koncepty snů přetrvávají věky, mění se pouze jejich vizáž a vedle obvyklých obrazů lidské mysli se řadí nová témata či aktuální témata.

Jak jsme již naznačili v předchozí části, snová místa úzce spolupracují s příležitostmi, a stejně tak i různorodá témata představ úzce souvisí s prostředím. Snové motivy na sebe berou podoby přírodních substancí, skrze které budeme na analyzované texty pohlížet. Gaston Bachelard hovoří o snové vodě, o zamilovaném, narcizovaném a mateřském toku, jenž zrcadlí na povrchu hlubinná přání snivců. Michel Foucault připodobňuje vzplanutí vášni, tělesno a sexualitu k prchavému ohni, jenž je utlumován nebo rozdmýcháván v plápolající plamen.

4.1. Klasické podoby ženství

Prazákladním typem, dovolme si říci již archetypem, ženských snových obrazů vždy byla a doposud též zůstává ženská hrdinka sama o sobě. Přestože o sobě nesní tak, jak bychom na první pohled čekali, veškeré vědomé sny se vztahují k její bytosti. Sní z pocitu osamělosti či viny, ze strachu ztráty cenného pouta, ze zamilování, sní z dlouhé cesty k životnímu cíli nebo jen z volné chvíle. Ačkoli bdělé sny všichni řídíme vlastní vůlí, stejně tak s námi vládne nad rozumem i aktuální nálada. Ta určuje, jakou podobou myšlenky se okouzlíme, uchlácholíme nebo potěšíme své ego.

V tíživé samotě se vrátíme do bujaré společnosti, kde budeme středem pozornosti, naopak v přítomnosti cizích se ve snách uvelebíme na lůžku a skryjeme peřinou. Neustále si budeme v představách opakovat šťastné chvíle s budoucími dozvuky a po zklamání vzpomeneme doznívající minulosti s beztvarou přítomností. Podoby bdělých snů a vysnívání jsou jako tajemné kouty alchymie, záleží na snivci, jaký likér bezmezná fantazie smíchá.

Všechna snění se ale, zdánlivě či výrazně, podobají. Feminní operátor, jakýsi rys ženskosti, dotváří nebo zcela od základů produkuje jádro snu. Odlišuje ženskou představu od

dětských a mužských a zároveň bývá i zdrojem potřeby snít. Kupříkladu sen každé z dívek již od útlého dětství zářil krásou líčidel, pohádkovými róbami a pohlednou tváří. Během mládí se tyto představy příliš nemění, pouze ustalují svou podobu a v dospělosti získávají pevné obrysy. Ty se pak proměňují v reálných světech ve skutečnost, nebo nadále zůstávají jen poblouzněním. Všechna snění bývají prosycená ryzí ženskostí; stávají se nedílnou součástí podvědomí každé hrdinky. Prosakují na povrch sotva postřehnutelně: „Chápu, že se Ivan nezajímá o Malinu. Dávám taky pozor, aby si navzájem nepřišli do cesty. Ale úplně nechápu, proč Malina nikdy o Ivanovi nemluví. Vůbec, ani mimochodem, se o něm nezmiňuje, s neuvěřitelnou rafinovaností se vyhýbá tomu, aby byl svědkem mých telefonních hovorů s Ivanem nebo ho potkal na schodech.“¹⁴⁰, i kýčovitě: „když přece už od 15 nesnila o ničem jiném než o tomto bydlišti, o bílých záclonkách a nablýskaných přístrojích pro domácnost k pocitu bezpečí patří i čtyři vlastní stěny a nad nimi střecha.“¹⁴¹

Feminní operátor nese znaky ženskosti, jež se projevují v podobách snů, ve způsobu vykreslování fikčních situací: „ale paula si dál prohlíží lepší život všude, kde se k němu dostane, v kině, nebo u letních hostů. ale vždycky je to lepší život těch jiných, nikdy jej vlastní. někdy také říká: učňovský plat by vám přece přišel vhod a prodavačkou se člověk nakonec musí vyučit taky. a svatební šaty, no uvědomte si přece, svatební šaty bych si mohla ušít sama!!!“¹⁴², ve vysněném obraze i touze po vysnívání. Podstatou je identifikace oné ženskosti, která důmyslně zdůrazňuje formu snu nebo snící postavu přivádí k touze snít o daném tématu. Hrdinky se navrací samy k sobě, k niternému chaosu, k vlastní hlubinné charakteristice, kterou odhalují v soukromém vakuu.

Feminní prvky, skryté i zjevné, označují produkci fantazie jedinečným puncem ženského autorství. Mužská populace se od snových představ krásného pohlaví mnohdy i na míle vzdaluje. A pokud se podobají, často spolu nějak souvisí nebo přímo navazují. Pokud Ondříš Osztatní sní o poklidném manželství s Jadvigou, reaguje tím na Jadvížino snění o milenci a rozporupných náladách. A sen Izidora Nebezského o vztahu s Rútou je pouhou odezvou Rútiných vizí budoucnosti.

Robert Moss v *Tajných dějinách snění* vyslovuje myšlenku o nalezení výkladu i v nejmenším snovém prvku; každý sen je možné nějakým způsobem interpretovat, stejně jako umělecká díla sochařů, malířů, spisovatelů, skladatelů apod. Vždy se totiž do uzavřeného

¹⁴⁰ BACHMANNOVÁ, Ingeborg. *Malina*. Mladá fronta: Praha 1996. Str. 74.

¹⁴¹ JELINEKOVÁ, Elfriede. *Milovnice*. Mladá fronta: Praha 1999. Str. 177.

¹⁴² Tamtéž. Str. 24.

pouzdra dané práce otiskne identifikovatelná část onoho jedince.¹⁴³ U ženských snění hledejme stopu právě ve feminním operátorovi, který dokresluje obraz jednoznačnými indiciemi. Nalezneme je téměř u všech ženských snů. Nejlépe nám k potvrzení teorie poslouží Rúta z *Pravěku a jiných časů* a *Pianistka* Erika.

Rúta v jednom z posledních rozhovorů s Izidorem Nebezským odhaluje svou celoživotní touhu: „Chci odtud odejít do města, chci cestovat, chci mít náušnice a lodičky.“¹⁴⁴ Z Rútiny přání jasně vyplývá touha stát se dokonalým obrazem ženy pro své vlastní oči. V zalíbení se sobě vyplní ideální sny. Doposud si připadá málo ženská, málo přitažlivá a málo svá. Svou opravdovost a celistvost nalezne až s dovršením vytyčeného cíle. Cesta k ženskosti a žízeň po ní jsou předními znaky feminního snu. Začíná u nitra, aby se mohl rozvíjet dále a přijímat další a další témata vysnívání.

Erika Elfriede Jelinekové otevřela potají dvířka šatní skříně a s lítostí sní nad, jak sama říká, šatními mrtvolami: „Erika stále ještě popotahuje a bere ubohé šaty do náruče a bez radosti a hlesu je věší do skříně k ostatním šatům, kalhotovým kostýmům, sukním, kabátům, kompletům. Žádné z nich si nikdy neoblékne. Jen tu na ni mají čekat, až přijde večer domů. Pak se rozprostřou, nařasí se před tělem a prohlíží se.“¹⁴⁵ Matčin důrazný vliv zakazuje dceři nosit jakékoli oblečení, jež by v Erice probudilo jakýkoli náznak ženské krásy. Představy rodinné dozorkyně se zakládají na obavách a přesvědčení, že mužský element by zhatil veškeré budoucí plány. Jak je ale z ukázky patrné, Eričině bytosti chybí důrazný ženský prvek, který zatím vyvstává pouze sněním: „...velmi zřídka, otevírá dveře skříně a hladí svědky tajných přání. Tak tajná ta přání zase nejsou, ne, ona hlasitě vykřikují, kolik to tenkrát všechno stálo a co teď s tím? A barvy křičí také, křičí druhý a třetí hlas.“¹⁴⁶ Neužívané oblečení dýchá ženskostí a křičí ze skříně prosebným hlasem snu.

Čím více je feminní složka z každodenního bytí vymazávána, tím více se projevuje v mysli. Rúta se pokoušela dostat svých snů a dělala pro to maximum, naopak Eriku zadržuje cizí nepřátelská síla. Proto si letní šaty, jako skutečný znak ženskosti i nadále přikupuje a odkládá je do skříně s vědomím jejich neobnošené smrti: „Erika je chce jenom vlastnit a dívat se na ně. Dívat se na ně z dálky. Ani zkoušet si je nepotřebuje, stačí si tu symfonii z látky a barev držet před sebou a půvabně jí pohybovat. Jako by do šatů vál jarní vítr.“¹⁴⁷ Stačí totiž

¹⁴³ MOSS, Robert. *Tajné dějiny snění*. Triton: Praha 2011.

¹⁴⁴ TOKARCZUKOVÁ, Olga. *Pravěk a jiné časy*. Host: Brno 1999. Str. 122.

¹⁴⁵ JELINEKOVÁ, Elfriede. *Pianistka*. Nakladatelství Lidové noviny: Praha 2004. Str. 11.

¹⁴⁶ Tamtéž. Str. 11.

¹⁴⁷ Tamtéž. Str. 11.

mít kousky snů na dosah, pevně uložené v šatníku, aby se jimi mohla majitelka ve vzácných chvílích soukromí, bez dozorujících očí, potěšit a připomenout si krásu a především sílu ženskosti, jež dřímá v každé dívce. Zde se stává svatyní skříň, komora s osobním světem, jež se možná nikdy nedočká budoucnosti. Snění se nikam neposouvá, stále se točí kolem šatní skříň. Erika ani nesní o nedělní vycházce v jedné z letních šatů, ze snu číší radosti vlastnění prvku feminity.

Pravděpodobně nejsilnější ideál ženskosti zastupují lodičky. Zvyšují sebevědomí, vzbuzují pocit krásy a přitahují pozornost mužů, tedy probouzejí sílu ženskosti a stupňují její intenzitu v nicotném sebehodnocení hrdinek. Nejen Rúta skrze dámské střevíce hleděla na ryzí ženství, taktéž i Erika: „Už tři roky si jako ztělesnění vytrvalosti přeje své první boty na podpatku. Nikdy to nevzdá tím, že by zapomněla. Na toto přání potřebuje výdrž. Výdrž může, dokud ty boty nedostane, využít zároveň i pro Bachovy sólové sonáty, za jejichž zvládnutí svéhlavá matka dává na takové boty naději. Jednou si je bude moci koupit sama, až si bude vydělávat vlastní peníze. Boty se jí soustavně drží před nosem jako lákadlo.“¹⁴⁸ Pro Eriku nejsou lodičky jen znakem přitažlivosti, též značí samostatnost a možnost rozhodovat o své osobě dobrovolně, bez nátlaku. Postava tímto snem opět vrací sama k sobě, ke své podstatě, jak jsme již naznačili při popisu feminního operátora. Krystalizuje zde touha po svobodě jako rys dospělosti.

Celkově ženské snění prostřednictvím probouzení ženskosti a ženství odkazuje k úniku z dosavadní situace. Hrdinky sbírají síly z vlastních pocitů a vysníváním si dodávají odvahy nebo se motivují k odvážnějším krokům, které často zanikají ve stálosti oddalování a strachu. Rúta musí pracně hledat nepoznané a Erice je přirozenost a chtíč upírán člověkem, který nikdy po tomtéž nezatoužil, ve prospěch jiných snů. Babička Müllerová z *Trýznivého města*, o níž už byla řeč výše, se oděla hvězdným příjmením Orionová, které se lépe hodilo ke kariéře harfistky. Nebo jen chtěla znovu zažít pocit mladé neprovdané dívky s tváří bez vrásek a zakrýt hanbu rozvedeného manželství s dědečkem Syslem. Chtěla utéct z nevysněné budoucnosti, jež se stala zkaženou přítomností.

Ženy ale nehledají samy sebe jen v šatníku nebo pod jmény, mnohem hlubší podobou ženství je samo tělo. Tělesnost je oním prazákladem čisté, animální ženskosti. Splnutí s osobitou přirozeností vede k dokonalejšímu souladu vnějších a vnitřních sil. Vyvážené kontrapunkty hmoty a ducha upevňují naši osobnost, aby se mohla zrodit v žití. A jak říká Jan Patočka, žití: „...znamená uskutečňovat možnosti, a možnosti uskutečňujeme jedině tím, že se

¹⁴⁸ JELINEKOVÁ, Elfriede. *Pianistka*. Nakladatelství Lidové noviny: Praha 2004. Str. 76.

pohybujeme, tím, že jsme tělem. Skrze tělo se vztahuji k druhým i ke světu.“¹⁴⁹ Odmítnout tělo znamená zavrhnout žití a odsuzovat se pouze k přežívání v bdělých snách. Neúplné já spočívá na okraji společnosti, vypadává z přirozeného chodu a stává se narušenou, nedovyvinutou osobností.

Ženy odmítají vejít v soulad s tělem i vším, co ho doprovází; se jmény, jež razítkují povrchním znaménkem, i s potřebou dráždivé sexuality, která uráží bezprostřední okolí i Boha. Blanka Čínátlová v *Příběhu těla* (2009) zdůrazňuje: „Pokud chce člověk skrýt svou totožnost, zpravidla zahaluje především tvář.“¹⁵⁰ Ať už skrýváme zohavené tělo obnaženými dlaněmi nebo ukrýváme pod peřinou potlačené pudy, vždy se stydíme ukázat světu lidskost. Babička Müllerová zakryla stařecké prsty hvězdným jménem mladé a svěží harfistky a *Pianistka* Erika věšela dál na kovově studená ramínka další oděvní fragmenty. Obě strany se, ať dobrovolně, či z donucení, smotaly do kukel umělého já. Takto oklamat lze jen navenek, nitro dál svádí boje s nepřírozně nastavenými kritérii.

Důležitým krokem k vlastnímu nitru je právě přijetí vlastního těla, sžití se s ním a především vyrovnání se i s jeho fyzickými nedostatky, s čímž bojuje většina hrdinek románového snění. Štěpka Kiliánová z *Petrolejových lamp* se od dětství trápí robustní postavou. Jaroslav Havlíček zašel ve vykreslování postavy hluboko, jelikož rozvernou Štěpčinu vnitřní charakteristiku vyšperkoval boubelatějším tělem a ne příliš hezkou tváří. Dívce se nikdy nedostalo tolik půvabu, kolik by s chlapeckou náturou potřebovala. Sama kombinace divoké povahy s nevýraznou krásou předurčila Štěpce nesnadnou cestu za vysněnými představami. Vizáž sama o sobě dodává ostatním dívkám z maloměsta sebevědomí a zároveň zvyšuje šanci na brzké vdavky. Štěpka se o tuto sebejistotu v nitru opřít nemůže, proto už v dětství zrazuje sama sebe a nepřijímá tělo v podobě, jaká jí byla předurčena, což ovlivňuje i její vědomé sny. V dětských představách se stává dokonale krásnou, jelikož touží po ideálním ženství: „Aby se nějak odškodnila, vysnila si na lůžku jakousi popletenou pohádku, v níž byla malou rozkošnou osůbkou a Pavel rozněžnělým vandrovníčkem, který od ní odcházel s rozdrásaným srdcem.“¹⁵¹ Rozkošná malá osůbka se stává výrazným protikladem vypravěčova popisu: „... ta největší ze všech, s vlasy umně nakadeřenými a podloženými hřebínkem, s bezvýrazným pohledem, tlustá, vyspělá, je Štěpka Kiliánová. Její nohy jsou jako dva sloupy, v rukou drží toporně kytici lučních květů“¹⁵². Ani

¹⁴⁹ ČINÁTLOVÁ, Blanka. *Příběh těla*. Pistorius & Olšanská: Příbram 2009. Str. 15.

¹⁵⁰ Tamtéž. Str. 179.

¹⁵¹ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Petrolejové lampy*. Academia: Praha 2008. Str. 31.

¹⁵² Tamtéž. Str. 25.

v dospělosti se od dětské podoby příliš neodchýlila, stále byla tou robustní, neohrabanou a pošetilou Štěpkou.

Tělesnou ženskost pocitově postrádá i *Pianistka* Erika. Matčin zákaz oblékat se podle vlastního vkusu jí natolik podráždí sebevědomí, že odmítá probouzet feminní prvky alespoň prostřednictvím těla a pohledu na něj. Neustále srovnává a přehodnocuje nedostatky a s potěšením se kochá cizími dokonalostmi, například u striptýzového okénka: „Ani Erika nechce nic než se dívat. Tady, v kabině, se stává naprosto ničím. Do Eriky se nic nevejde, ale Erika se přesně vejde do téhle kartouzy. Erika je kompaktní přístroj v lidské podobě. Zdá se, že v ní příroda nezanechala žádné otvory. Tam, kde u pravé ženy nechal tesař díru, má Erika pocit masivního dřeva. Je to houbovitě, prohnílé, osamělé dřevo ve vysokém lese a hniloba se šíří.“¹⁵³ Z myšlenek hrdinky vyplývá osobní propad tělesné integrity. Tělo už nepatří jeho majitelce, je jen pouhým strojem na chůzi, spánek a bezmocné bytí. Ženské lůno zatvrdlo masivním dřevem, tudíž ztratilo veškeré prvky ženskosti. Uhnívá, poddává se záhubě, aniž by rozkvetlo láskou a splnilo populační úlohu. Eričino duševno se nutí ke sžívání se s neženskou tělesnou schránkou. Proto se všechny sny této hrdinky točí kolem jediného tématu – sexuality.

Tělesná schránka znamená problém i pro Helenu Syslovou Daniely Hodrové. Lidský svět, přeplněný starostmi a blouzněním, nechává přede dveřmi koupelny a ve vaně rozpouští své tělo ve vodě, z níž povstává čistá labuť s dlouhým krkem: „Paní Syslová leží ve vaně a krouživými pohyby paží čeří vodu s nafialovělou pěnou. Voda s nafialovělou pěnou paní Syslovou nadnáší a paní Syslová se zvolna proměňuje. Plave po vodě [...] a chvílemi noří malou hlavu na labutí šíji pod hladinu.“¹⁵⁴ Helena Syslová sní o krásné a bezchybné stavbě ptačího těla, každá tělesná vada totiž mizí za bělostnými pírky. Prchá snad hrdinka z obyčejné přítomnosti snem o novém bytí nebo v sobě probouzí sílu ženskosti symbolikou dokonalé nevinnosti, čistoty a přitažlivosti? V těle labutě nejen popírá to své, idealitou zastíňuje i aktuální život převtělením do jiné bytosti. Můžeme v gestu snění hledat i znovuzrození panny v těle starší dámy, manželky a matky. Proces reinkarnace či obnovení dávné minulosti.

Na hranici staroplanství a utichající ženskosti se potácí i Kateřina Poljancová Draga Jančara. Hrdinka pravděpodobně propásla dívčí léta hledáním životního smyslu, k němuž objevila klíč až s přibývajícím věkem. Nijak zásadně své tělo neodmítá, jako Helena Syslová, naopak se poddává touhám po nepoznané tělesné lásce s neznámým mužem, jež přechází z podvědomí do nočních snů: „Hladí ji po šíji, potom jeho ruka hřbetem dlaně klouže dolů po

¹⁵³ JELINEKOVÁ, Elfriede. *Pianistka*. Nakladatelství Lidové noviny: Praha 2004. Str. 48.

¹⁵⁴ HODROVÁ, Daniela. *Trýznivé město*. Hynek: Praha 1999. Str. 194.

prsou a po břicho, tady, kde byl předtím jeho pohled, jsou teď jeho ruce [...] hladí její ňadra a břicho, nato se vzdálí a dívá se na ni, takřka nahou, a ona proti tomu nic nezmuže.“¹⁵⁵ Kateřinino tělo touží po muži a milování, přestože ke snění nedochází v bdělých stavech mysli. Feminní operátor se u této postavy odhaluje v nočních snech, aby lépe zvýraznil zatajená a nepřiznaná přání vlastní majitelky. Kateřina s vidinami bojuje a snaží se sexuální náměty opomíjet. Potlačuje animální pudy lidského světa, aby se dokázala smířit s tím svým – prázdným a nenaplněným.

Fyzickou schránku tedy vystavuje zatěžkávacím obdobím půstu a obžerství, aby snad pomocí tělesných útrap a hojností snáze chápala svět a jeho různorodé možnosti. Maximalizovaná expresivita kolísá mezi materiálním a duchovnem mladého těla, což odkazuje k aktuální realitě a na druhé straně k nadzemskému, až spirituálnímu bytí. Jediné, co ženské hrdince chybí k dalšímu kroku sebenaplnění, k vyvážení vnějšího a vnitřního, je právě sexualita a mužská přítomnost. Zdeněk Kalista v *Tváři baroka* (1982) poznamenává, že gesto je nositelem reálného vzezření a symbolizuje živelnost určitého pocitu, které se nechává poznat výrazem těla. Proto tělo, které prahne po prožití sexuality, strhává snové představy k erotizaci. Materiální a duchovní se střetává, ale u Kateřiny vítězí tělesná a přirozená touha nad pravidly křesťanského života.¹⁵⁶

Problematika utajené sexuality dřímá i v bdělých snech *Pianistky* Eriky. Stále souvisí s procesem sžívání se s vlastním tělem a přijímání jeho potřeb. Podobně jako Kateřině brání v osobní otevřenosti pevně ukotvený duch náboženství a jeho dobrých mravů, Erika bojuje s jiným soupeřem – matčinou vůlí. Kateřininy animální pudy prosakují do vědomí z hloubky nitra skrze noční sny, Eričina mysl je naopak řídit zcela sama a cíleně produkuje touhy vášnivých zážitků v jakékoli situaci, bez ohledu na soukromí nebo místo. Seberealizace hlavní hrdinky románu Jelinekové je zároveň klíčem k osamělé komůrce, kam matka za žádných okolností nezíská přístup. Eričina snaha naplnit sexuální představy je ale pevně svázaná s mužskou přítomností. Ženská touha po partnerství a vůbec poznávání druhého pohlaví plně navazuje na upevňování pocitu ženskosti, jeho nalézání a znovuprobuzení. Bez mužů není lásky, manželství, strastí, a tedy ani snů.

¹⁵⁵ JANČAR, Drago. *Kateřina, páv a jezuita*. Paseka: Praha, Litomyšl 2003. Str. 8.

¹⁵⁶ KALISTA, Zdeněk. *Tvář baroka*. Garamond: Praha 2005.

4.2. Láska, manželství a smutek aneb muž na scéně

Václav Navrátil v publikaci *O smutku, lásce a jiných věcech* (1940) odhaluje myšlenku spojitosti ženského snu s pevně danou škálou nejčastějších motivů, které na sebe výrazně navazují – láska, sexualita, touha, strach, smutek, emotivní pády apod. Kontrapunktem těchto pojmů je právě mužská složka, která v ženských hrdinkách vyvolává bdělé snění a svým působením na postavy zásadně ovlivňuje podobu a atmosféru vědomých představ. Zároveň Navrátil ale zastává ideu, totiž: „snění [...] není chorobou a slabostí, nýbrž zdravím a silou.“¹⁵⁷ Snění o mužích je tedy pouhou reakcí na prožité či prožívané chvíle, je dáno introvertním charakterem, vhodným místem, ale nijak nenaznačuje vnitřní slabost postav. Naopak hrdinka vstupuje do dalších sfér světa, kterými obohacuje aktuální stav bytí. Choroba a slabost může vyplývat až z podob jednotlivých představ nebo naopak posilovat, jak se přesvědčíme v další části.

Vysnívaným obrazům všeobecně vládne nostalgie absolutní bezčasovosti a bezvzdálenosti. Ženská hrdinka ve snách vytvoří jakoukoli postavu, mrtvou (Jadviga o manželovi Ondřišovi) či ještě nenarozenou (Alice o synu Benjaminovi), blízkou i citově vzdálenou. Ve snové fantazii neexistují žádné hranice, hrdinka v imaginativním prostoru zpřítomňuje naprosté cokoli; vše, čím potěší své nitro a zidealizuje pohled na reálný svět. Ve snu podniká neúnavnou cestu za něčím lepším, ideálním, konečným bez konce. Prožité vzpomínky transformuje v přívětivější verze minulosti a smyšlenky s minimálním základem pravdivosti neustále obnovuje. Bdělé vysnívání představuje celoživotní hobby, v němž se happy-endy několikrát promění, s odezvou na vývoj situace i postavy. Kdykoli se postava přiblíží závěru, i za jeho cílovou páskou nadále sní.

Toto a mnohem více je třeba brát v potaz, pokud se nyní chceme ponořit hloub do problematiky snění žen o mužích, milencích, partnerech, manželích apod. Protože kdo jiný by byl tak vášnivým důvodem než právě muž?

¹⁵⁷ NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Torst: Praha 2003. Str. 41.

4.2.1. Muž jako idealita

Jak praví Gaston Bachelard, idealizace „udržuje vřelost srdce, jež dává skutečnou dynamiku životu.“¹⁵⁸ Právě idealita je ztělesněním dokonalosti, jež žene kupředu za realizací bdělých snů a koření naši existenci nutnou dávkou napětí. V souvislosti s maskulinním principem odstupujeme od ideálního já k idealizovanému egu mužského protějšku (ideální self), který toužíme z podnětu snění naléznout.

Únik ze skutečnosti pod rouškou idealizace nejsilněji krystalizuje v románu Ingeborg Bachmannové *Malina*, jehož nejmenovaná hlavní hrdinka kolísá na hranici nešťastného vztahu s Ivanem a pohádkového partnerství s imaginárním Malinou. Bachelardova teorie o idealizační funkci snu hovoří o hlubokém utrpení v důsledku neschopnosti realizovat ideální lásku. Z hrdinčiny vztahové krize vzniká vyvážená tripartita, jejímž nestranným středem se stává právě ona. Subjektivní psychoterapií vytváří v povědomí své osobnosti iluzivní postavu dokonalého muže a nazývá ho Malinou, v jehož blízkosti se mění i její promluva coby vyprávěčky. Dialogy jsou dokončené, slova vlídná, témata k hovoru společná. Ideální partner působí jako protipól milence Ivana, veškeré jeho nedostatky Malina obrací ve svůj prospěch, čímž se stává v očích zprostředkovatelky lepším a spolehlivějším: „... ale mám-li obnošený kabát, Malina mi našetří na nový dřív, než přijde první studený den v roce. Vůbec netuším, zejména když nám občas doma dojdou peníze, jak to Malina dělá, že i při té drahotě vyjdeme, vždycky včas zaplatí činži a většinou i elektřinu, vodu, telefon a pojištění na auto, což mám na starosti já.“¹⁵⁹ Z ukázky je patrné, jak veškerá ideální specifika vkládá do představ a upíná se k nim, jelikož skutečný partner jimi nedisponuje. Ivan ve všech zkouškách partnerství propadá, čímž staví sám sebe do negativní pozice vůči ženské postavě. Hrdinka Bachmannové od něho utíká do vlastních koutů a komůrek, v nichž vždy najde spolehlivého a pozorného Malinu, pravzor osobních tužeb. V těchto místech zklidňuje úvahy a promluva ke čtenáři přestává být hodnocením negativ. Veškerá zklamání a citové pády, které sype z pytle svědomí bezohledný Ivan, regenerují v Malinově přítomnosti.

Hlavní postava Bachmannové téměř nikdy nezahrnuje Ivana do vědomých snění a budoucích plánů, veškeré myšlenky s jeho přítomností navazují pouze na dění daného okamžiku. Dlouhodobé vysnívání a vesměs veškeré vzpomínky korespondují s imaginárním vzorem dokonalosti – s Malinou. Ačkoli se hrdinka nikdy nezmiňuje o motivu bdělého snu, je

¹⁵⁸ BORECKÝ, Vladimír. *Porozumění symbolu*. Triton: Praha 2003. Str. 73.

¹⁵⁹ BACHMANNOVÁ, Ingeborg. *Malina*. Mladá fronta: Praha 1996. Str. 94.

si svého počínání, svého zasněného života, vědoma. Před čtenářem vyvstávají dva různorodé světy, kde je těžké odlišit realitu a vysněnou podobu partnerství, přesto skrze zkušenosti vypravěčky chápeme ideálno jako snovou představu. Bdělé snění se stává námětem celého románu, proto se diskursivní promluva různí ve světě aktuálním a světě vysněném. Motiv snu pak určuje přístup k realitě a odraz reality krystalizuje vysnívaným obrazem, o čemž hovoří Michel Foucault ve *Snu a obraznosti*.

Otázkou zůstává, zda je Malina pouze hrdinčíným vysněným obrazem ideálního partnera nebo vyvstává z ženského nitra jako potlačená maskulinní síla, jež z důvodu sebeobrany proti světu chrání nyní zranitelnou feminní polovinu. Přesto jsou tyto možnosti prakticky bezpředmětné vzhledem k nutnosti jeho přítomnosti. Ať už hrdinka ochraňovala samu sebe působením vlastních sil nebo projektovala do osamělého časoprostoru stín dokonalého muže, vždy vyvstával z fantazie Malina. Logicky bychom mohli uvažovat o první možnosti, tedy sebeprojekci maskulinního já, z jednoduché rovnice v hrdinčíných úvahách: „Ivan a já – konvergentní svět. Malina a já, protože jsme jedno – divergentní svět.“¹⁶⁰

Ukázku neboli rovnici můžeme též chápat jako zhodnocení skutečného a fiktivního vztahu s muži. S Ivanem z masa a kostí nikdy nedojde vztah vysněného cíle. Ačkoli sdílí konvergentní svět, neustále bojují s problémem sbližování. Oba žijí absolutně oddělené životy, které se protnou jen v určitou dobu, sotva dotknou, a už zase běží dále rozděleny. Snad jen ten Ivanův vyšlapuje po vlastní ose beze změny či zaváhání, ženský naopak klopýtá na místě. Zde vyvstává důvod ke snu, k touze hovořit a žít v jednom bytě se silnou oporou – Malinou. Soužití imaginárního partnera a osamělé ženy se zakládá na společném rozběhnutí se a hledání existenčních variant. Snivec vykresluje celistvý portrét vlastním povahopisem, proto je ideální muž poskládán z mozaiky dokonalých charakterů a díky tomuto faktoru obě postavy lépe fungují jako celek. Ivan totiž opouští přítelkyni vždy předčasně, s nedořešeným problémem nebo uprostřed otevřené diskuze. Nejčastěji ale potlačuje její reálnou existenci jako celku v bezprostředních rozhovorech, ať už osobních, nebo telefonických:

„Já dnes večer?

Ne, když nemůžeš

To ano, ale tam se mi nechce

Promiň, ale to pokládám za

Říkám ti přece, nemá to vůbec

Bude lepší, když tam půjdeš, já úplně zapomněl

¹⁶⁰ BACHMANNOVÁ, Ingeborg. *Malina*. Mladá fronta: Praha 1996. Str. 107.

Takže ty máš. Takže ty jsi

Pak tedy zítra, dobře se vyspi!“¹⁶¹ Nedořečenost či snad nemožnost dokončit sdělení naznačuje odmítání. Ivan není hoden vyposlechnout těžkosti své přítelkyně, jakkoli jsou malicherné. Naopak dialogická rozprava s Malinou funguje na rovnoprávném principu obou stran: „MALINA: Nechme toho.

JÁ: Řekněme, že si tu vytvářím nějakou představu. Ty si nikdy žádnou neděláš?

MALINA: Chceš se vykroutit, chceš mě přechytračit?

JÁ: Možná. Jednou bych tě taky rády doběhla. Řekni mi jedno. Jak jsi přišel na to, že můj otec není můj otec?

MALINA: Kdo je tvůj otec?

JÁ: Nevím, nevím, opravu nevím. Ty jsi chytřejší, vždycky přece všechno víš, z té tvojí vševědoucnosti jsem celá špatná. Ty z toho nejsi nikdy špatný? Ach ne, ty ne. Zahřej mi nohy, tak, díky, mám je jako kus ledu.“¹⁶² Mimo stylistického zesílení o repliku dramatu, aby byly slyšitelné hlasy obou účinkujících, na scéně dochází i k blízkému tělesnému kontaktu, jehož absence v Ivanově přítomnosti náhle bije do očí. Díky porovnání útržkovitého rozhovoru bez odpovědí na nevyslovené otázky vyvstává jeden z mnoha dalších důvodů, proč touha stvořila přítomnost vzorného muže a partnera.

Vztah s Ivanem a život s Malinou jsou dva absolutně oddělené světy, v nichž hrdinka stále přebíhá od jednoho k druhému. Přestože ten zidealizovaný funguje pouze na fikční výstavbě myšlenek, odehrávají se v něm mnohdy osobnější a fyzičtější situace, než jakých se jí dostává ve skutečném životě, po boku Ivana: „Položila jsem si hlavu Malinovi do dlaně. Malina nic neříká, nehýbe se, ale ani mi nedává najevo něhu. Druhou si zapálí cigaretu.“¹⁶³ Ivanův přístup k milence není vřelý a ani pozorný, proto hrdinka cítí potřebu rehabilitovat zklamání po boku vytouženého ideálu. Přestože vládne neomezenou mocí neustále vytvářet a doplňovat Malinův profil, neodvrací se ani od záporných vlastností. Právě vdechnutím lidskosti autentifikuje vysněnou imaginaci, dává jí realnost, například při popisu Malinova názoru na domácí mazlíčky: „Malinu ale poprosím, aby měl ještě trochu strpení, nemá nic proti kočkám, ale není trvale schopen snášet kočky u nás v bytě [...] Malina říká: To byl zas jeden z tvých šťastných nápadů, na bedničku s pískem je nikdy nenavykneš, neberou tě vážně, poříd' si morčata, kanárky nebo papoušky, ne, radši ne, ti jsou na můj vkus moc hluční! Malina nemá pochopení pro potulné kočky, které patří dvěma dětem, Malina chce mít svůj

¹⁶¹ BACHMANNOVÁ, Ingeborg. *Malina*. Mladá fronta: Praha 1996. Str. 37.

¹⁶² Tamtéž. Str. 152.

¹⁶³ Tamtéž. Str. 251.

klid“¹⁶⁴. Přiznáním lidské tváře smyšlené představě slevuje z ideálních požadavků partnerství, zároveň ale dává průchod běžným problémům a hledání nejschůdnějšího řešení, pokouší se tedy o každodenní život, přestože s ideálním obrazem po boku. Tím se proměňuje v nebeského Malinu.

Malinovská idea představuje pro ženskou postavu nezměrnou oporu. Pasuje se do role očekávaného vysvoboditele z depresivních pádů, do role společníka k večerním rozpravám na různorodá témata a zároveň i do zrcadla, odrážejícího smutnou pravdu skutečnosti. Ke své hrdince promlouvá slovy povzbuzení: „Nepadej pořád. Vstaň. Najdi si rozptýlení, někam si vyjdi, zanedbávej mě, udělej něco, udělej cokoli!“¹⁶⁵ Ačkoli takto hovoří k hrdince ideální muž, zároveň prostřednictvím maskulinní síly sama doslova křičí na své já. Posiluje vlastní slabost, o níž hovoří Václav Navrátil v předchozí části. Ženská hrdinka prochází intenzivní seberealizací jen díky snu. Snový obraz zastává důraznější složku psychiky. Ocítá se na pohled mimo tělo, aby monolog přešel v dialogický rozhovor, kde jedna stana pochybuje a druhá zarytě oponuje. Pouze tváří v tvář se lépe realizují hádky, obavy a zpětné reakce. Pouze s protějškem a jeho podporou lze nalézt vlastní energii na boj se skutečností.

Nesmíme opominout ani důvod, proč hrdinka i nadále udržuje partnerský vztah s Ivanem, pakliže jí působí bolest a emoční propady. Vede ji k tomu podvědomá touha zažívat právě ona zklamání, bolesti i pády, která úzce souvisí se sněním. Jak sama říká: „Já potřebuji svůj dvojí život, svůj ivanovský život a své malinovské pole, nemůžu být, kde není Ivan, ale právě tak se nemůžu vrátit domů, když tam není Malina.“¹⁶⁶ Onen dvojí život je zároveň začarovaným kruhem. Ženské poraněné ego utíká pod ochranu křídel imaginativního superhrdiny, který napomáhá k uvědomování si vlastního temperamentu a velikosti. Žena se obklopuje dokonalými symboly mužnosti, aby se vzápětí mohla vrátit do drtivého světa reality. Vysnívání ideálních představ totiž nabízí pouze omezené obrazy, veskrze dobré a pozitivní. Pro bolest a strach už není v bdělých snech o idealizovaném muži místo. Pravá skutečnost se třpytí vzrušením jedinečného a neopakovatelného okamžiku, kterých ve snách existuje nekonečně mnoho. I prožitá muka jsou svým způsobem krásná, jelikož nutí snivce utíkat zpátky do komor s ideálními představami. Nefalšovaná bolest vyvolává snění z důvodu zocelení duše i těla. Prostřednictvím Maliny jsme odkryli pravděpodobně nejdůležitější podstatu ženského snění. Vysnívání funguje na bázi hry s ohněm, v čemž spočívá právě ona ženskost. V reálném světě zakusíme psychický pád, jedinkrát se popálíme a na bolístku si

¹⁶⁴ BACHMANNOVÁ, Ingeborg. *Malina*. Mladá fronta: Praha 1996. Str. 101.

¹⁶⁵ Tamtéž. Str. 258.

¹⁶⁶ Tamtéž. Str. 241.

necháváme foukat uklidňujícím vánkem snů. Jen co se rána alespoň z části zhojí, jsme připraveni čelit novým nástrahám. Rituál snění v kontrastu s realitou je podstatou ženské melancholie, riskování s následnou lítostí, poučením a budováním svého já, nikoli projev slabosti. Hrdinka z románu Bachmannové musela nutně stát na rozmezí malinovské a ivanovské strany. Ve skutečném prostoru bojovala s opravdovými charakterními vadami, které v projekci lehce smazávala. Ačkoli by se mohlo zdát, že se na pomezí stran zraňovala neschopností rozdělit touhu od bytí, ve výsledku se tímto spojovala. Našla dokonalé vyvážení a podporu v reálném bytí, které nelze změnit podle vlastních přání snadno jako ve snách.

Mnohem komplikovanější situaci ženského snění o ideálním muži nalezneme u několikrát zmiňované Alice Davidovičové z *Trýznivého města*. Malinovský a ivanovský princip se spojují v jediné postavě Pavla Santnera, který se na rozdíl od románu Bachmannové neobjevuje na scéně skutečného života s takovou intenzitou. Abychom se v prostoru skutečnosti lépe zorientovali, musíme brát v úvahu kolísání mezi světem živých a zemřelých. Často meze těchto světů splývají. Snové představy ovšem nutně nezastupují pouze touhy mrtvých osob, i ty se oddávají vědomému snění. Právě aktuální vysnívání určuje podobu posmrtného života, o čemž uvažuje v textu Hodrové i Diviš Pascal: „...mrtví žijí mezi námi dál svým obyčejným životem, životem divně oproštěným, životem jakoby omezeným na to, co v něm bylo nejzákladnější, a to se po smrti opakuje stále dokola. Jako by člověk usedl na zvláštní kolotoč, z kterého už nemůže slézt, a musí se na něm pořád točit jako káča. Mrtví žijí dál, ale my je nevidíme, můžeme je vidět jen tehdy, když se sami ocitneme v rozpoložení mezi životem a smrtí.“¹⁶⁷

Alice Davidovičová sice neprojektuje do svého života naprosto smyšlenou postavu, která by v opozici vůči reálnému Pavlovi ztělesňovala dívčin ideál. Veškeré ideální vlastnosti si totiž promítá do skutečného muže, jelikož nadějně očekává jeho příchod. Upnula se k jeho existenci, tudíž spoléhá na šťastné a vřelé shledání. Neustále se vydává podél zdi Olšanského hřbitova, aby nepromeškala Pavlův návrat. Věky obchází hřbitovní zdi u pavlačového domu a neustále si v představách pohrává se snem. Velká očekávání se nikdy neobejdou bez vytouženého předobrazu. Z vysněných variant krystalizuje ideální scénérie, kterou si snivec projektuje do aktuálního světa. K bytí přistupuje ovlivněn a zaslepen touhami.

Bachelardova *Poetika snění* hovoří o svobodě snu a zároveň o přijetí vědomí oné svobody z hlediska psychologie. Každá imaginace totiž obohacuje reálnou existenci o tisíce světy, do nichž lze vědomě prchnout a osvobodovat duševno od pozemského. Alice

¹⁶⁷ HODROVÁ, Daniela. *Trýznivé město*. Hynek: Praha 1999. Str. 63.

Davidovičová ale zastavila své snění a dobrovolně uvěznila svobodný rozlet na jediném obraze, tedy návratu milovaného muže. Po celou dobu opakovaných výprav podél hřbitovní zdi se představa vysněné scény nijak nevyvíjí, dokonce se nemění charakteristika nebo vzhled samotného Pavla. Muž stále zůstává identickou vzpomínkou. Nitro Alice Davidovičové zarytě mlčí o detailech, pouze touží na konci série procházek spatřit Pavla Santnera, jak se vrací zdravý z transportu, aby ji požádal o ruku v komoře Davidovičových. Neschopnost zidealizovat ve snách jeho podobu pramení ze sebeklamu. Alice cíleně nalhává svému vědomí, že Pavlův odchod se odehrál před krátkým časem, zda se vůbec stal, a návrat z transportu do koncentračního tábora je téměř jistý. Alicina vize ustrnula v jediném bodě, tudíž svou posmrtnou existenci zasvětila snaze nalézt vysněné. O Pavlu Santnerovi se v tomto případě nedá říci, že by byl ztělesněním ideálního muže, jako třeba Malina u Bachmannové. Neidealizuje muže, nýbrž realitu, v níž se oba milenci nachází.

V souvislosti v setrvání u nezměnného obrazu Pavla Santnera bychom mohli hovořit o tzv. zastaveném snění.¹⁶⁸ Ačkoli o něm Gaston Bachelard hovoří v souvislosti s prostorem, můžeme jeho představy o pojmu vztáhnout i k dalším entitám, zejména k postavě. Zastavené snění obecně kulminuje na prostoru určité věci, obestírá ji, detailně ji dovytváří a s odchodem snivce z fantazie do reálna ji ponechává do příštího návratu na tomtéž místě. Zastavené snění koresponduje i s místem, v němž se snící oddává procesu, zcela ruší aktuální časovou osu. U postav, jako například Pavel Santner, jej chápeme jako zadržení aktu proměny. Alice Davidovičová se touží shledat s tím samým Pavlem, který ji miloval. Pokud by se na cestě setkala s Pavlem Santnerem, kterému dorostly vlasy, vyhubl na kost nebo by ji vřele neuvítal, byl by stále oním Pavlem Santnerem, který odešel z Olšan? Alicin sen o setkání zamilovaného páru se skládá z prožitého schématu, co se týče Pavlovy vnější i vnitřní charakteristiky, i vzpomínek na tisíce předchozích schůzek. Idealizace chlapcových vlastností netřeba, podstatnější potřebou je opětovné shledání. Dokonalé setkání totiž vyplývá z navázání na přerušenu vztahovou nit.

Nikdy se nedozvíme, zda Pavel Santner do setkání oplýval ideálními znaky jako Malina a zda ho vůbec Alice považovala za ztělesnění mužské dokonalosti, jako hrdinka Bachmannové svou projekci. Z textu vyplývá pouze Alicina neutuchající víra v návrat milovaného. S odkazem na předchozí úryvek z proudu myšlenek Diviše Pascala se Alice zdržuje na sedátku kolotoče posmrtného života cestami za Pavlem. Opakovaná očekávání spatřit ho u Olšanského hřbitova kruhovitě stáčí smysl existence po smrti. Jak sám Diviš

¹⁶⁸ BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Malvern: Praha 2010.

poznává, spatřit mrtvé lze pouze v případě umírání nebo úplné smrti. Tudíž se Pavel za Alicí mohl vrátit jedině jako neživá postava, jejíž duše vyprchala do éteru po transportu. Jedině tak se mohli oba shledat. Pavlova smrt odstartovala sérii proměn ideality v nešťastnou lásku a odstranila okovy z Alicina zastaveného snu.

4.2.2. Zamilovaná žena

V úvodu *Tajných dějin snění* se Robert Moss zmiňuje o snu, bez rozlišení nočního či vědomého, jako o přirozené součásti lidské bytosti. Snění je v nás pevně zakořeněné a jen díky němu se lépe vyrovnáváme s momentální situací nebo životním mezníkem. Uvnitř také snáz uzrávají vrozené potřeby, které se derou na povrch právě bdělým sněním.¹⁶⁹ Touha po muži, partnerovi, milenci či manželovi pramení z prostého chtíce prožít lásky, tělesné i citové. Do typického obrazu melancholického snivce se ženské postavy promění vlivem objevené lásky, totiž ne vždy je cit opěťovaným.

Sigmund Freud přítomnost nočních snů s milostnou tematikou vykládá skrze sexuální dychtivost a podvědomou žízeň po jejím naplnění. U snů bdělých tomu není jinak. Obě formy se vážou na dospívající tělo a animální reprodukční funkci. Ve snu vědomém ale syrové pudy oblékají zpočátku formálnější kabát a jsou doplňovány o ideální milostné scény, které snivcům navozují příjemné pocity uspokojení. A někdy nepostačují a dráždí, aby mohly kabát cudnosti svléknout a odhalit pravý smysl toho kterého snu. Jak tvrdí Václav Navrátil ve studii *Happy end ve snu*: „Vášně snění zdržuje na jedné straně od normalizovaného života, avšak na druhé straně je impulsem k činům.“¹⁷⁰

Na několika ukázkách si pro začátek ilustrujme klasické vysnívání zatím neznámé nebo vzdálené maskulinní síly, která by splynula s feminní v ideální uzavřený celek. Například Štěpka Kiliánová, coby zasněná Emma Bovary: „Jedenatřicátého ledna zemřel podivnou smrtí arcivévoda Rudolf, příští mocnár, v mladém ještě věku. To byla událost pro Štěpku Kiliánovou! Ta romantická osoba se snad učila všem novinám nazpaměť! Ovšem, že v tom byla láska. A jeho nešťastná paní? Sebevražda milenců, či snad vražda? [...] Snad se jí o tom i zdálo. Inu, když taková holka na nic jiného nemyslí, nic jiného nemá v hlavě než milence a milování. Co to znamená? Co jiného, ráda by získala obě.“¹⁷¹ Vypravěč správně

¹⁶⁹ MOSS, Robert. *Tajné dějiny snění*. Triton: Praha 2011. Str. 9.

¹⁷⁰ NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Torst: Praha 2003. Str. 38.

¹⁷¹ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Petrolejové lampy*. Academia: Praha 2008. Str. 66.

označuje Štěpku za romantickou osobu, jelikož pod tímto přídavným jménem se skrývá celá hloubka pocitů zamilovaných či po lásce toužících žen. Habsburská milostná romance rozkvétala v Štěpčiných představách pod nejemnějšími detaily lásky a tragédie, milujících se postavách muže a ženy a náhle se v náručí arcivévody mohla zjevit i sama hrdinka. Ráda by totiž získala obé. Jak nejlépe prožít chvilkovou závrať milování než ve vysněném osudu reálných postav? Navrátil k nostalgickému snění dodává poznatek o principu „žádosti překonat svůj osud“¹⁷², resp. v případě slečny Kiliánové prožívat vzrušující lásku v paláci nepravděpodobna, přestože ta opravdová na sebe nechává čekat.

K Navrátilově překonávání osudu se vztahuje i postava Jelinekové Paula, o níž vypravěč vypovídá: „co asi tak může vzniknout, když si člověk představuje něco, co v jeho realitě vůbec neexistuje? správně: z této špatné konstelace vznikají sny. jako všechny ženy sní paula o lásce.“¹⁷³ Stejně jako u předchozí hrdinky, i u Pauly se zakládá podstata výroku na jediné části – na neexistující lásce. Obě ženské postavy obcházejí danost osudu vědomým sněním, v němž zpřítomňují chybějící element v aktuálním světě. Maskulinní bytost je zatím symbolem bez tváře, jen charakteristikou vysněné možnosti. Takové ženy respektují probuzení vášní ve snaze nalézt příjemce nových emocí. Ve snách se zjevují jako neurčité subjekty podmíněné osobnímu vkusu, které velice snadno nahrazují přesně definované reálné objekty.

Myšlenku Gastona Bachelarda o Narcisově milostné vodě ze souboru *Voda a sny* lze aplikovat i na ženské románové snění o mužské tváři. Jako si Narcis libuje v laskání svého obrazu v zrcadle lesní studánky, i ženské hrdinky se oddávají onomu laskání skrze vědomé sny. „Reálný život dostává s touto květní dynamikou nový rozmach. Reálnému životu prospívá, kdy se mu dopřeje trochu oprávněné volnosti v ireálnu. V tomto idealizujícím narcismu pak dochází k sublimaci laskání.“¹⁷⁴ Laskání vlastní osoby v idealizovaném obraze zastupuje Štěpka v předchozí ukázce. V náručí umírajícího arcivévody prožívá milostné drama, laská se skrze myšlenku na milence a milování, těší své osamělé srdce už jen představou o cizím milování, které pojala za vlastní.

Narcis se zamiloval do odrazu své podoby a laskáním se stával krásnějším a milovanějším. Štěpka jde v jeho stopách, opakovaným typem snu inklinuje k tématu touhy po milování, jež lze prožít zatím jen v květnatých představách. Ženy se vzhlíží ve snech v náručí mužů, jelikož netouží milovat samy sebe a svou podobu, ale okamžiky, po jejichž vyplnění

¹⁷² NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Torst: Praha 2003. Str. 40.

¹⁷³ JELINEKOVÁ, Elfriede. *Milovnice*. Mladá fronta: Praha 1999. Str. 34.

¹⁷⁴ BACHELARD, Gaston. *Objektivní podmínky narcismu* In *Voda a sny*. Mladá fronta: Praha 1997. Str. 34.

prahnou. Tyto obrazy jsou křehké, ale snadno opakovatelné. Středem Bachelardova hvězdicovitého snu – 2. kapitola.

Jak vyplývá z předchozí interpretace, pohled objektivem snu je spjat s nadějí. Když Bachelardův Narcis hloubá o kráse, přemítá zároveň o budoucnosti.¹⁷⁵ Stejně tak vědomý sen. V myšlenkách ženských hrdinek se nerodí jen pro chvilkovou potěchu či zklidnění rozbouřených emocí, vyvolává naději na reálné prožití vysněných okamžiků. V tomto bodě je ale třeba vyjít na formální povrch literatury a rozlišit červenou knihovnu od klasických románů. Pokud ženy sní o lásce a ta se o něco později splní přesně podle jejich vize, ocitáme se v úrovni snadně konstruovaných příběhů s očekávaným happy endem. Hrdinky náhle pozbývají snu, jelikož našly úplný konec. Postavy jsou nasycené, zcela dotvořené a nemají už potřebu se dále vyvíjet. Naopak velké dějiny produkují utrpení a překvapivé závěry, a právě ty jsou pro bdělý sen a návraty do fantazií mnohem zajímavější. Jen tragický děj dokáže hrdiny neustále překvapovat a oddalovat je od vytouženého konce. Z tohoto důvodu se zde nezabýváme hrdinkami, které „si splnily svůj sen“. Jejich obrazy jsou v základu stejné, spadávají k trapnosti s tendencí „červeného klišé“. Hlubší analýzu nabízejí ženy, které ve snech vytváří Navrátilovu teorii hledání konce bez konce, podle Bachelarda zakalené a ustálené vody.

Jančarova Kateřina Poljancová kolísá mezi typem hrdinek, které sní z důvodu hledání lásky nebo naopak jejich sny uspává dějinná přítomnost. V úvodu knihy se v nočním snu objevuje scéna sexuálního aktu s neznámým mužem, která podnítí hlavní hrdinku k zamyšlení se nad životním cílem a cestou k němu. Setkává se s mužem, který smí existovat jako milenec pouze v představách: „Neboť poté, co svému zachránci ovinula ruce kolem krku, přála si už jen to, aby i své rty přisála k jeho, ke rtům člověka, který ji vytáhl z vody, a stál u ohně, u kterého plály tyto rty, jako plály i její, jako hořící poleno [...] kdo by chtěl přiblížit své rty k ohni? Ona by to chtěla.“¹⁷⁶ Dokud láska k Simonovi pouze klíčí a rozvíjí se z lůna pozvolna, obrazy bdělých snů se týkají maličkostí – polibků, doteků, letmých pohledů apod. Právě ty jsou podnětem k dalším a dalším vědomým snům, lákají nepoznanou vůní. Těší majitelku už jen z možnosti nejistoty vyplnění. Budoucnost se stává zajímavější, kvete pod touhou poznání. Vody se ustalují a zrcadlí se v nich tvář lásky. Ze snových vod tíhne svět ke kráse, vody narcizují.

¹⁷⁵ BACHELARD, Gaston. *Objektivní podmínky narcismu* In Voda a sny. Mladá fronta: Praha 1997. Str. 34.

¹⁷⁶ JANČAR, Drago. *Kateřina, páv a jezuita*. Paseka: Praha, Litomyšl 2003. Str. 115.

Uspané, ustálené vody bez odrazu ireálna plynou beze snů Kateřiny Poljancové, po jejímž boku je Simon přítomen jako milenec. Nač snít, když jsme došli vytouženého? Hrdinka vyhledává únik do vědomých snů, když ji milovaný muž opouští a představou ho zpřítomní vedle sebe: „Modlila se a hovořila sama se sebou, jak to dělávala Magdalenka, ale nevzdychala a nesténala, jak to dělávala Magdalenka, mlčela, mlčky hovořila sama se sebou, se Simonem, se svým psem na Dobravě, hele, řekl Simon, možná je to ta zlá hvězda, nemůžu ji nechat jen tak, ona mě taky nenechává v klidu, táhne mě k sobě“¹⁷⁷. Potřeba snít vždy znamená touhu ustalovat vody v rozbouřeném nebo nešťastném reálném světě. Sny o lepší a rozkvetlé budoucnosti nemají faktickou váhu jako v situacích beznaděje, strachu, ztráty milované osoby či osobního neštěstí. Ambivalence vědomého snu a reality je třeba, tyto elementy se vzájemně vyvažují a z psychologického hlediska udržují osobnost v rovnováze. Snílek není bláhový člověk s imaginárními iluzemi, ale nešťastná postava v emočně rozbouřeném prostředí.

Kateřině Poljancové se stal denní sen o Simonovi do konce života jediným východiskem z nepřívětivé reality. Cílem této postavy nebylo nalezení lásky, ale sen o jejích poznaných krásách: „A já jsem viděla Simona, šel vedle mne, poutníky, jejich vznášivé a skoro nehmotné postavy byly samý úsměv, já jsem se taky usmívala, taková je cesta ke Zlaté truhle, Windischi, úsměvná, přívětivá, nehmotná, duhová.“¹⁷⁸ Sen a vzpomínky na milovaného jsou jedinými fragmenty, které po jezuitovi zbyly v Kateřinině mysli. Skrze ně si ho připomíná a znovu prožívá společné chvíle. Zmíněný úsměv v reflexi vidí jinak, celá jeho postava, výraz i chování už podléhá idealitě, jelikož to musí zůstat v paměti uchováno jako něco jedinečného a vzácného. Hrdinka už prožila budoucnost, proto se k ní ve snech pouze vrací.

Na podobném principu výstavby textu funguje i již zmíněná Štěpka Kiliánová z *Petrolejových lamp*, Milena z *Ženského rodopisu* nebo Míša Nebezská z *Pravěku a jiných časů*. Všechny se oddávají květnatým obrazům o šťastné budoucnosti - o nalezené lásce, vášnivém mileneckém vztahu nebo laskavém manželství. V počátečním vkročení do světa milování za sebou nechávají i sny, které nyní nepřinášejí nic nového a nemohou pestrostí směle konkurovat reálnému dění. Zanikají z nepotřeby. Navrací se až s prvotním zklamáním reálného, které je opět třeba změnit v hřejivé. Na rozdíl od Kateřiny Poljancové, která uzavřela vody budoucna, se tyto hrdinky snaží hledět dál. Pohled zpět pouze zraňuje. O

¹⁷⁷ JANČAR, Drago. *Kateřina, páv a jezuita*. Paseka: Praha, Litomyšl 2003. Str. 365.

¹⁷⁸ Tamtéž. Str. 382.

Mileně z *Ženského rodopisu* se prostřednictvím vypravěče dozvídáme: „Od čtrnácti let čekala na lásku. Na mladíka, který by okouzлил její rozum i srdce. Omámil ji jako dobré víno. Ale mezi těmi, které potkávala, ho nenacházela.“¹⁷⁹ Stejně tak vyhlížela lásku i Štěpka, ve snách se probírala zástupem mladíků, ale žádný se ve snu nezjevil s jasnou tváří.

Linie snů a tužeb se postupně vytrácí s poznáním „toho pravého“, až úplně mizí vlivem uskutečněného ideálu. Milena podlehl svodům notorického pijana Michaila a snové obrazy vyvstávají znovu v myšlenkách hrdinky až jako naléhavá potřeba hledět do budoucna. Takové sny jsou prosebnými výkřiky ze zkalené vody, v níž se utápí ideální obraz. Posledním výkřikem do tmy byla Milenina naděje na cestu do Ameriky, která představovala zlepšení vztahů s manželem i útěk od bídy. Snila společně se svými dětmi a na několik měsíců se oddávala obrazům nového světa: „Každý večer před spaním, místo nějaké pohádky o pastýři a princovi nebo chudásovi, který zvítězí nad zlem [...] jim vyprávěla o té daleké zemi, do níž míří. O zemi, v níž nevládne panovník, kde jsou lidé svobodní a sami mohou rozhodovat o svém osudu. Vyprávěla jim o moři, popisovala parník jako velký plovoucí dům, přenechaný zručnosti námořníků a milosti boží.“¹⁸⁰ Mohlo by se zdát, že Milena sní o cestě a novém životě v daleké zemi, což je pouze jediná část vědomého snu, vše se vrací k prameni snových obrazů – k manželovi. Ztracenému dálkou moří i vychladlými city. Parník tu vystupuje jako dělicí prvek, jelikož chudobu a strasti zanechá na starém kontinentu, aby Milena povstala na americké půdě znovuzrozená. Snové vody se ustalují pod chlácholivými představami, staré odnesl proud a budoucí teprve připluje.

Všechny doposud analyzované hrdinky spojuje nutnost vysnívání. Inklinují k ideálním iluzím, jelikož jejich píli a touhu zmařil cizorodý vliv, u Kateřiny Poljancové Simonovo náboženské vyznání, u Štěpky Kiliánové manželova psychická nemoc a u Mileny Michailův sklon k alkoholismu, hazardu a nevěstkám. Maskulinní síla ovládá většinu bdělých snů zamilovaných žen; muži jsou nejen spouštěčem, ale i příčinou k potřebě vytvářet nové a nové sny.

Mezi hrdinkami románového snění nalezneme i mistry snivce, kteří vizí překonali možnosti reálna a propadli chapadlům chorobných fantazijních představ. Alice Davidovičová jednoho dne opravdu nalezne u Olšanské zdi přicházejícího Pavla Santnera, ovšem ideální scéna milostného shledání se nekoná: „A už k sobě běží, už jsou u sebe, už spolu Pavel Santner a Alice Davidovičová usedají do řídké trávy na místě vyvoleném, v žižkovské

¹⁷⁹ HABJANOVIĆ DJUROVIĆ, Ljiljana. *Ženský rodopis*. Votobia: Olomouc 1997. Str. 93.

¹⁸⁰ Tamtéž. Str. 150.

zahrádce rozkoše [...] A když si konečně pohlédnou ti dva zblízka do očí, zjistí, jak zestárli. Pavel Santner uvidí, že je Alice ošklivá jako její babička, a Alice Davidovičová pozná z Pavlových něžností, že mezi Pavla Santnera a ji vstoupily jiné ženy. Náruč Pavla Santnera ji nesvídá jako tehdy, je unavená a mdlá a nevzejde z ní žádný Davidovič.¹⁸¹ Alice se nespokojí se zklamáním, proto podléhá bludu a stále u hřbitovní zdi vyčkává na Pavla Santnera. Mezitím orel Herrgesell odnesl malého Benjamina, nyní tedy hledá oba. Ztraceného syna i pravého Pavla Santnera, jelikož se nevrátil ten správný. Pavel Santner, který miloval Alici Davidovičovou, už neexistuje pouze v Aliciných vzpomínkách a snech. Hrdinka jim podléhá a snaží se zklidnit zvlněnou hladinu milostných vod. Vynucuje si ideálno v absolutně proměněném reálném světě.

Opusťme nyní vody čisté, které představovaly ryzí ženské city a sny vyvolané pouze působením mužské energie. Vody zakalené reprezentují skupinu nepravé, svým způsobem i vynucené lásky. Podobně jako u čistých vod, i zde má muž zpočátku zahalenou tvář. Ve chvíli, kdy se ale konkretizuje a dává se poznat ženské postavě i čtenáři, se bdělé sny nijak nemusí měnit v závislosti na skutečné postavě. V její blízkosti vysnívání neutichá jako v předchozí části, naopak si drží rytmus nebo dokonce zesiluje. Bdělé sny jsou vykreslovány do detailů již předem, bez závislosti na muži. Náhle však spočívají na jeho bedrech, maskulinní zástupce zde představuje prostředek k vyplnění všech ženských ideálů.

I ze zakalených vod tíhne svět ke kráse. Čirá průzračnost či nejednoznačnost vod je pouze symbolistní formou. Podle Bachelardových slov člověk potřebuje nahlížet do snu skrze určitý objektiv, aby těšil svou duši krásou.¹⁸² V kalných vodách jde o krásu roztržistou, majetnickou, prchlivou, podmíněnou mužské síle v jiných obrazech, než o jakých jsme hovořili doposud.

Vypravěč z textu Elfriede Jelinekové *Milovnice* neustále nahlíží na hlavní hrdinku Brigitu skrze její bdělé sny. Čtenář poznává hrdičiny vlastnosti pouze prostřednictvím motivů ve vysněných obrazech, jelikož snění se stalo Brigitinou jedinou smysluplnou činností, sní nepřetržitě: „musí koukat, aby přišla do jiného stavu. musí koukat, aby dostala pěkný nábytek. pak musí koukat, aby ještě nemusela chodit do práce. pak musí ještě před tím koukat, aby se splatilo auto. pak musí koukat, aby si každý rok mohli dovolit pěknou dovolenou. a pak ovšem musí koukat, aby jednou nemusela koukat jako hloupá. žijeme jen

¹⁸¹ HODROVÁ, Daniela. *Trýznivé město*. Hynek: Praha 1999. Str. 77.

¹⁸² BACHELARD, Gaston. *Voda a sny*. Mladá fronta: Praha 1997.

jednou, říká brigita.“¹⁸³ Všechny tyto vize, přání do budoucna, jsou podmíněny osobou dálkového řidiče Heinze. Heinzovu postavu by ale mohl snadno nahradit kterýkoli jiný muž. V tomto případě vysněné představy nepodléhají určité osobě, jsou tvárné a přizpůsobí se kterékoli jiné. Vědomý sen pozbývá zamilovanosti, v Narcisově studánce se Brigita laská se svou budoucí osobou. V odraze se zrcadlí pouze touha vyvolaná touhou další. Heinz je pouze prostředníkem, který zajistí splnění cizích snů. Stojí na okraji.

Na stejném principu je vyobrazen i paralelní příběh *Milovnice* Pauly: „svatební šaty bych si mohla ušít sama!!! a mamce taky něco ušiju, a tetě a babi a všem, všem. a tím se zase ušetří, a uvidím při tom čisté lidi a pak budu taky jedna z nich, protože si sama taky ušiju nové šaty, jaké by se líbily i nějakému lepšímu muži. a všichni budou říkat, jaká jsem čist'ouká, a možná si mě potom vezme dokonce truhlář, zedník, klempíř, řezník! nebo uzenář!“¹⁸⁴ nebo Rúty z *Pravěku a jiných časů*: „Chci odtud odejít do města, chci cestovat, chci mít náušnice a lodičky. [...] Budu bydlet v Tašově. Není to daleko!“¹⁸⁵ Snění je stylem života, a přestože nadějně svádí k budoucnu, vždy nutně spoléhá na muže. Snad je to otázka nesnadného postavení žen v ryze dominantní mužské společnosti poloviny dvacátého století nebo jen lenost jakkoli změnit život vlastním úsilím.

I egocentrická láska rozhýbe ozubená kola vědomých snění ženských postav. Takové představy se vyhýbají melancholiím a pouze optimisticky hledí kupředu. Stejně jako u první skupiny hrdinek, jde o překrytí reálné současnosti snivce a dodání odvahy, ať už k významným krokům, nebo k setrvání. Jde o seberealizaci, která se kruhovitě stáčí opět k tělu snících. Až hrdinky přijmou vlastní psychickou i fyzickou osobnost, tedy samy sebe, snáz se naladí na tón vzrušujícího zpěvu ryzích vod a osudový muž bude stát ve středu bdělého snu, ne na opomíjeném okraji.

4.2.3. Tělesný oheň

Živelnost vod plyne zcela přirozeně říčním korytem bdělých snů a mnohé vody splývají ve stejných předlohách. Bachelardův Narcis hledí do studánky, v níž se zrcadlí pouze láska. Každý další výjev by ale zrcadlo roztržil, narcizovaná láska by nebyla ústředním

¹⁸³ JELINEKOVÁ, Elfriede. *Milovnice*. Mladá fronta: Praha 1999. Str. 29.

¹⁸⁴ Tamtéž. Str. 24.

¹⁸⁵ TOKARCZUKOVÁ, Olga. *Pravěk a jiné časy*. Host: Brno 1999. Str. 122.

tématem a zrcadlo by tak pozbylo jedinečného smyslu. Proudly vod se proto mění v sílu tělesného ohně, jenž zachvátí všechny snivce a spálí klidný odraz vodních skel.

Proč právě oheň? Michel Foucault ve *Snu a obraznosti* tvrdí: „Snový oheň je horoucím ukojením sexuálního přání, a to, že přání na sebe bere formu prchavé substance ohně, je způsobeno vším, co přání odmítá a neustále se je snaží utlumit.“¹⁸⁶ Nenaplněné vášně obrací nitro naruby, veškeré sny ustupují na okamžik do pozadí a nechávají se ovládat ryzí tělesností. Oheň symbolizuje živnost snových obrazů a lépe charakterizuje niterní změny snících. Podle Foucaulta: „Není lhostejné, jaký obraz ztělesňuje ten který význam – zda je sexualita vodou či ohněm. [...] Obraz musí mít vždy své vlastní dynamické mohutnosti“¹⁸⁷. Z milostných vod Gastona Bachelarda sice vyvstává touha po lidské nahotě, ale ani nejsilnější proud pod splavem nikdy nedokáže dokonale postihnout náruživost libida. Narcizované vody pouze rozdmýchávají plamínek sexuální žádosti.¹⁸⁸

Sexualita úzce souvisí s předešlou kapitolou o ženském těle, kde jsme se zabývali přístupem k vlastní tělesnosti jako identitě. Představuje další vývojový stupeň, ale nemusí nutně následovat po přijetí vlastního JÁ. Tělo cítí, proto se sexuální žádost může dostavit kdykoli, přestože v uvědomění si sami sebe jsme ještě nedosáhli vrcholu.¹⁸⁹ Jančarova Kateřina Poljancová a Erika Jelinekové zastupují typ hrdinek, které pociťují žár tělesného ohně, ačkoli identita duše i těla zůstává nepoznaná (Kateřina) nebo potlačovaná (Erika).

Freudovy teze o upíraném libidu, které se projevuje v nočních snech v mnoha podobách a symbolech, zde neplatí, jelikož bdělý sen téměř vše odtajňuje a sexuální motivy či scény jsou vytvářeny pod vlivem chtíče. Pokud snily ženské hrdinky o lásce a ideálním muži, fantazijní představy je vzrušovaly a snad i inspirovaly k činům. Sexuální výjevy dráždí nahotou, těší možným fyzickým uspokojením, šimrají osobním tajemstvím, proto si je vysníváme. Bachelard jen dodává: „Prvními psychickými zájmy, které zanechávají nesmazatelné stopy v našich snech, jsou vždy zájmy organické. První hřejivě pociťovanou jistotou je tělesné blaho. Právě tělo, tělesné orgány, dávají vznik prvním materiálním obrazům.“¹⁹⁰ Vše je podmíněno hrubými a tělesnými žádostmi.

Na prvních stranách románu Draga Jančara *Kateřina, páv a jezuita* vypravěč uvádí čtenáře do komnaty Kateřiny Poljancové, která sní sen o milostném styku s neznámým

¹⁸⁶ FOUCAULT, Michel. *Sen a obraznost*. Dauphine: Liberec 1995. Str. 11.

¹⁸⁷ Tamtéž. Str. 12.

¹⁸⁸ FROMM, Erich. *Anatomie lidské destruktivity*. Nakladatelství lidových novin: Praha 1997.

¹⁸⁹ ČAPEK, Jakub. Mít tělo a být tělem. In *Fenomenologie tělesnosti*. Filosofia: Praha 2011.

¹⁹⁰ BACHELARD, Gaston. *Voda a sny*. Mladá fronta: Praha 1997. Str. 15.

mužem. Z pohledu celé situace by se mohlo zdát, že hrdinka prožívá noční sen a tělo na něj reaguje chvěním, potem a rozrušením. Sám vypravěč ale v úvodu říká: „Ten, co tu zničehonic je, kterého přivolala ve svém polospánku [...] A to chvění spolu s měsíčním svitem, polospánkem, snem, který nemá daleko k stavu bdělosti, se stříbrným polosvětlem, vyvolalo temný stín, hustou hmotu mužské postavy.“¹⁹¹ Tělo se tedy zmítá mezi stavem úplné bdělosti a polosnu, tudíž můžeme předpokládat vůli, která sen chce snít a zároveň si nechává zdát. Nikde se ovšem nedozvídáme o probuzení, sen opouští Kateřininu mysl jako ustupující mlha. Později sama hrdinka uvažuje nad povahou snu: „O svých nočních setkáních nikomu neřekla, pokud to nebyly sny, pokud to přeci jen nebyly sny, jako snad byly sny tamto u ohně, když ji do sebe vpil pohled unaveného člověka se živýma, nesmírně živýma očima. Věděla, že tohle je hřích“¹⁹². Z úvahy vyplývá téměř přiznání si, že sexuálně laděné sny z první kapitoly textu jsou opravdu vedené vědomou vůlí hrdinky. Potvrzuje to i strach z hříchu. Myšlenky počestné ženy a křesťanky by se měly tělesným prožitkům vyhýbat a zasvětit svou existenci vyšším cílům.

V polo-vědomém snu se plamen touhy rozhořívá v silně plápolající oheň. Z měsíčního svitu a stínu pokoje, jak naznačuje ukázka, vyvstává postava muže. Plamen nabírá na síle a ztotožňuje se s Kateřininou touhou. Žádost po ukojení libida na panenském těle přebírá vůdčí roli, tudíž odhaluje silně naturalizované obrazy, o nichž hovoří Bachelard výše. Vůle je sice stále přítomná, jelikož vybírá vzrušující náměty pro vysnívání celé situace: „Muž, který je u ní, ji teď obrátí na břicho, zvedne ji za boky, zvedne ji z postele, takže už najednou neleží, stojí vedle postele a odzadu ji lehce nadzvedá košili, odzadu se k ní přibližuje, teď je vzadu nahá, vpředu jeho ruce sahají pod košili, ke knoflíkům, které jí s takovou lehkostí porozepínal až k jejímu břichu“¹⁹³, na závěr ale ustupuje do pozadí a přenechává aktivitu tělesné žádosti, spalujícímu ohni: „Kateřina hlasitě zasténá a zakryje si rukou ústa, aby ji neslyšela čeled', která spí na druhé straně [...] chce, aby ta věc dospěla k nějakému konci, který přijde, určitě přijde, ještě hlasitěji zasténá, polštářem si zakryje tvář, aby nezaúpěla, aby nezakřičela do této jarní měsíčné noci“¹⁹⁴. Posledním vzdechem končí i bdělý sen. Kdyby šlo o sen milostný, pokračoval by dalšími obrazy a tvář muže by byla pravděpodobně nezastřená, reálná. Kateřinino snění bylo ale pouhým blouděním mysli mezi polospánkem a vědomím nebo, jak napovídá detailní popis, i nápomocným obrazem při tělesném sebeukájení.

¹⁹¹ JANČAR, Drago. *Kateřina, páv a jezuita*. Paseka: Praha, Litomyšl 2003. Str. 7.

¹⁹² Tamtéž. Str. 92.

¹⁹³ Tamtéž. Str. 9.

¹⁹⁴ Tamtéž. Str. 9.

Žádost je nejsilnějším tahounem snů, jež se váží na tělesno. Vládne rozumu, i když se snivec ocitá v plně bdělém stavu. Rozum je na okamžik potlačen chtíčem, proto z jindy počestných myšlenek vyvstává syrová nahota a detailní představy sexuálního styku. Tvář muže, který se ocitá ve snu, přesto zůstává za oparem. Důležitosti zde nenabývají identity postav, ale uspokojení tělesnosti.

Dokazuje to mimo jiné i bdělý sen o Adamovi a Evě: „Kateřina teď za zavřenýma očima všechno vidí, i slyší, byť samozřejmě poněkud po svém, je to trochu podobné obrazům, které zná z knih, zpěvu z kostela, tady se moc nemýlí, a obraz je z ráje, viděla ho mnohokrát, stojí tam uprostřed lesa nazí Adam a Eva, všude je plno popínavých rostlin a listů a kořenů a milých zvířátek, muselo to být krásné, stále by to bylo takové, nebýt toho jablka“¹⁹⁵. Tímto úryvkem se opět vracíme k Bachelardově myšlence organických sil, jež tvoří základní snové konstrukty. Několik prvků výrazně dominuje fantazijní představě – popínavé rostliny svým přirozeným projevem naznačují onu tělesnou žádostivost tisknout tělo k tělu jinému, prvotní nahota beze studu mezi ženou a mužem a krása okamžiku před tělesným splynutím. Sexuální náboj prýští z tematizování částí těla a jeho vlastností a dovedností, ne z obsahu duševních krás.

Oproti sexuální žádostivosti vyvstává u Kateřiny Poljancové druhý snový motiv – anděl, který spí hlubokým spánkem ve věži na Dobravě, bez jakékoli známky probuzení. Možná se i smířil s údělem, že nikdy neprocitne. Symbolizuje totiž Kateřinin život, resp. se úzce váže na její schopnost hnout se z ustáleného života, prožít dobrodružství a nalézt smysl životní poutě. Interpretace může sahát mnohem dále, až k sexuálním tématům, jelikož se anděl probouzí společně s Kateřininou žádostivostí, s vědomým snem. Odlétá z věže na rodné Dobravě do blízkosti hrdinky, aby jí byl blíže a snad se i potěšil niternými změnami své chráněnkyně. Emblém anděla sice naznačuje čistotu, panenství a tedy i čisté vody, oheň ho ale probouzí z úzkostného spánku. Jako by libido bylo přirozenou součástí každého jedince, které předznamenává naplnění určitého stupně lidského bytí.

Zůstává otázka, proč se Kateřinin anděl neprobudil hned v první kapitole Jančarova textu, kde se hrdinka oddává milostným hrátkám s nočním preludem. Andělská síla se hýbe a rozpíná až s prvními myšlenkami na konkrétního muže – Simona Lovrence, a sám anděl pak přilétá do míst poutní cesty za bdělými sny ženské hrdinky, které vyobrazují touhu po polibku a tělesném sblížení: „Neboť poté, co svému zachránci ovinula ruce kolem krku, přála si už jen to, aby i své rty přisála k jeho, ke rtům člověka, který ji vytáhl z vody, a stál u ohně, u kterého

¹⁹⁵ JANČAR, Drago. *Kateřina, páv a jezuita*. Paseka: Praha, Litomyšl 2003. Str. 169.

plály tyto rty“¹⁹⁶. Všimněme si, jak významnou roli hraje ve všech bdělých snech Kateřiny Poljancové tělesnost, zejména sexuální atributy – rty, dlaně, břicho, prsy apod. Ačkoli je žádostivost u tohoto i předchozího bdělého snu stejná, v jejích myšlenkách střídá skutečný muž mlhavou náhražku měsíčního svitu. Oheň, který uchvacoval svou silou u polo-bdělého sexualizovaného snu, vyhasl na vrcholu uspokojení. Naopak bdělý sen o Simonovi je rozdmýcháván pomalu, přesto stále plápolá, aniž by ho Kateřina žádostivým dechem uhasila. Andělské procitnutí z hlubokého bezčasí symbolizuje Kateřinino probuzení do opravdového světa, který poznává pomalými krůčky právě díky tělesným touhám a konkretizaci mužské síly. Kateřina vzbudila ve svém těle žensství, schopnost milovat i toužit po opravdové rozkoši.

Vědomé sny Kateřiny Poljancové se věnují milostné a sexuální tematice a jsou ve své podobě snadno interpretovatelné, jelikož vypravěč nic nezastírá, veškeré hrdinčiny myšlenky otevřeně popisuje a celý děj pod jeho vedením směřuje k naplnění fyzické i niterní lásky. Nyní se proto ponoříme hlouběji do tematiky těla a sexuality za pomoci rozklíčování některých snů *Pianistky* Eriky Kohutové spisovatelky Elfriede Jelinekové. V bdělých snech této hrdinky dominuje tělesnost mnohem silněji než u Kateřiny a symbolika lásky a nenávisti rozpolceně zaniká díky neschopnosti milovat.

O Eričině hledání ženskosti jsme se zmiňovali v první kapitole v souvislosti se sněním nad otevřenou skříní apod., proto na tuto část nyní navážeme a stejně jako u Kateřiny ji doplníme o další skutečnosti, jež se k analýze těla vážou. Eričin svět je rozpolcený na několik částí, které se sbíhají právě v projevech sexuality a snech o ní. Snaží se nalézt sebe samu (JÁ duševní i psychické), objevit v sobě schopnost lásky (JÁ milovaná a milující) a probudit smyslnou tělesnost (ženské JÁ), jež spí jako melancholický anděl Kateřiny Poljancové. Všechny tyto aspekty, s nimiž se obvykle postava nevypořádává v celku jediné životní etapy, jsou jí násilně upírány matčinou vůlí. Sexualita se tedy stává prostředkem, jak vyklouznout ze spárů zaťatých pěstí, a i přesto rozdmýchávat oheň nových vášní. Vše podléhá tělu a nahotě.

Sexualita objevující se v Eričiných vědomých snech je zastoupena destruktivním charakterem masochismu. Vypravěč se zmiňuje o jedné z mnoha hrdinčiných představ: „Žena si přeje udusit se Klemmerovým ocasem tvrdým jako kámen, zatímco bude sevřena tak pevně, že se nebude moct pohnout ani v nejmenším. To, co je tu napsáno, je plodem Eričiných dlouholetých úvah. [...] Láska omlouvá a promíjí, míní Erika. To je také důvod, proč jí má prosím pěkně stříkat do úst, a sice až jí málem ulomí jazyk a ona bude muset eventuálně zvracet. Písemně, jenom písemně, si představuje, že to dojde tak daleko, že ji až počurá!

¹⁹⁶ JANČAR, Drago. *Kateřina, páv a jezuita*. Paseka: Praha, Litomyšl 2003. Str. 115.

Ačkoli se tomu pravděpodobně budu zpočátku vzpírat, jak jen mi to tvá pouta dovolí. Dělej to se mnou často a pořádně, až už se proti tomu nebudu vzpírat.“¹⁹⁷ V sadomasochistických praktikách je ukryto tajemství pociťované a zároveň způsobované bolesti i radosti. Podle myšlenky Ericha Fromma z textu *Anatomie lidské destruktivity* se v sexuálním chování projevuje každý charakterový rys postavy, která je hnána: „intenzivním přáním ovládat jiné, zraňovat a pokořovat.“¹⁹⁸ Erika Kohutová touží být ponižována a zakoušet fyzickou bolest, která ji přenesení do stavu neobvyklé rozkoše. Zatím o tom pouze sní, splétá řádky dopisu snovými představami a snad už tento krok jí uvádí do stavu tělesného i duševního blaha. Iluzivní obrazy ovšem nevytváří v mysli pouze pro rozproudění sexuální náruživosti, vize mají hlubší význam. Fromm se mimo jiné zmiňuje o prameni sexuální úchylnosti, který vyvěrá z upírané svobody. V Eričině případě lze chybějící svobodu považovat za celý způsob života, počínaje nemožností sama bydlet, rozhodovat o volném čase, oblékat se podle svého uvážení nebo dokonce projevovat svou přirozenou ženskost. Vše ústí u mateřského principu. Sen a sexualita je jediným místem, kde nalézá Erika absolutní soukromí, aniž by ho matka jakkoli narušovala. Vědomý sen o potěše těla je příslib k budoucímu zážitku, v němž bude velet jiný element než mateřský. Přestože bude Erice upírána svoboda, tak jak si vysnívá v dopise pro Waltera, svým rozhodnutím odevzdat se fyzické bolesti se stane absolutně svobodnou. Jen člověk volný, nesvázaný pravidly, je schopen rozhodovat se dle svých tužeb. Deviací tematizovaná sexualita tedy symbolizuje krok k rozervání diktátorských pout. Ačkoli sadismus charakterizuje touha někoho ovládat a způsobovat mu bolest, Erika naopak touží nutit všemi prostředky Waltera, aby byl tím, kdo bolest způsobí a ona ji přijme. Svou dominantní pozici využívá k řízení Klemmerových činnů, díky nimž si vyplní fantazii. Snívec tedy zastává roli vůdce a částečně i oběti. Klemmerovy touhy jsou snícím absolutně pokořeny. Zde se mísí ona trojjedinnost hledaných JÁ.

Klemmer představuje dlouhodobější naději Eričina útěku, neustále může snít o milování s žákem a nových a nových praktikách, kterými ji bude mučit. Mezitím ale vyhledává ženskou hrdinku alespoň chvilkový pocit částečné svobody - nad neobnošenými šaty v šatníku, nad plakátem pornokina Metro: „Do jedné ženy se zavrtávají extra dlouhé nehty nalakované na krvavě rudou, do jiné ženy se zase zavrtává nějaký špičatý předmět, je to jezdecký bičík. Ten udělá do masa rýhu a ukáže pozorovateli, kdo je tady pánem, a kdo ne; a i pozorovatel si připadá jako pán. Erika vrtání přímo spolupocituje. Vrtání jí důrazně odkazuje

¹⁹⁷ JELINEKOVÁ, Elfriede. *Pianistka*. Nakladatelství lidových novin: Praha 2004. Str. 204.

¹⁹⁸ FROMM, Erich. *Anatomie lidské destruktivity*. Nakladatelství Lidových novin: Praha 1997. Str. 282.

na její místo mezi diváky.“¹⁹⁹ nebo při pozorování milující se dvojice v parku: „Teď, jako velký táborový oheň, vyrůstá před Erikou Kohutovou z luční půdy křik milujícího se páru. Konečně je přihlížející doma. Je to tak blízko, že ani nepotřebuje kukátko. [...] Jako by se vynořil z rodné hroudy prošukává se pár z nejkrásnějšího podloží louky do Eričiných očních bulv.“²⁰⁰ Potřeba pociťovat vzrušení těla za pomoci obrazů pornoplakátu nebo milujícího se páru vede zpět k poznávání vlastního těla a jeho uspokojování v nesvobodném prostředí. Před plakátem i v blízkosti sexuálních projevů cizích osob se Erika lépe vžívá do přirozené zvířecí role, stává se volnou, sní. Na okamžik se stává součástí plakátu a je švihána bičíkem, který zanechává v mase rýhu, na chvíli je ona tou ženou oddávající se milostným hrátkám v křoví. Touha po otevřené sexualitě a ryzí tělesnosti nařiká bolestnými skřeky, ze všech mateřských sil je jí bráněno v rozletu.

Zatímco sadismu stačí pouhá myšlenka, aby se tělo ocitlo před branami potěšení, masochismus si žádá skutečnou fyzickou bolest. Masochismus je zcela vyvázán z prostoru vědomých snů, podle Fromma ho myšlenka nestačí uspokojit, nutí k činům. Pokud Erika neprožívá vysněná sexuální dobrodružství, hledá svou podstatu uvnitř sebe: „Vyloupne žiletku ze svátečního kabátku z pěti vrstev panenského igelitu. [...] Tato žiletka je určena jen pro JEJÍ maso. [...] ONA se s roztaženými nohama posadí před zvětšovací stranu zrcátka na holení a provede řez, který má zvětšit otvor, který vede do jejího těla jako dveře. [...] Stejně jako ústní dutinu nelze ani tento těsný vchod a východ označit přímo za krásný, zato je ale nutný. ONA je zcela vystavena sama sobě, což je stále ještě lepší než být vystavena ostatním.“²⁰¹ Rituál zraňování těla v místech reprodukčních orgánů a tedy i ústrojí rozkoše, prováděný rukou oběti i pachatele, může naznačovat vlastní sexuální zážitek, prožívaný s vlastním JÁ. Znovu ztělesňuje svobodu, tělesnost, sex a skrze nahotu i hledání ženského prvku ve zraněném těle. Potřeba ovládat se vztahuje k vlastní osobnosti, dokud se nenaskytne příležitost k ovládnutí jiné postavy.

Kateřina Poljancová se nechala ovlivňovat přirozeným plápoláním ohně, o němž hovoří Foucault. Erika Kohutová ale procházela bolestným ohněm, aby v jeho středu našla kapky ženských vod. Brutálním sexem ztělesňovala svobodu a formovala svá JÁ. Obě ženské hrdinky ale vědomým snem unikaly k vzrušení, ač každá individuálně vycházela z různorodých rozkoší. Víceméně záleží na vypravěčské strategii, do jaké míry nás vpustí do světa bdělých imaginací, zda ponechá postavu v syrové nahotě jako Eriku, nebo bude

¹⁹⁹ JELINEKOVÁ, Elfriede. *Pianistka*. Nakladatelství lidových novin: Praha 2004. Str. 97.

²⁰⁰ Tamtéž. Str. 126.

²⁰¹ Tamtéž. Str. 80.

rezervovaně rozkrývat jen některé části hrdinčiny cesty. Některé ženské postavy románového snění rotují v kruhu tělesnosti, vrací se k původním materiím nebo spějí kupředu, pouze se ohlíží zpět. Tematika sexuality vždy patřila mezi vědomé i noční sny všech literárních hrdinů, opět ale záleželo na dobrých mravech vypravěče nebo schopnosti věnovat těmto fantaziím dostatečný prostor. S blížícím se přelomem milénia přestává být motiv žádostivé tělesnosti tabuizován a v novém století si buduje otevřenější autorský i čtenářský přístup.

Na závěr vystává otázka, zda prvotně nezáleží na vyplnění sexualizovaného snu, ale na touze vidět, vysnívat a nahlížet tyto sny. Podle Gastona Bachelarda „zvídavost dynamizuje lidského ducha“²⁰². Tajemství, jež dotváří možnosti reality v soukromí našich myšlenek, tedy nanečisto, často funguje jako afrodiziakum. Možná proto sníme o tělesném ohni, v němž láska nemusí figurovat. Láska a milostné vody na sexualitu často teprve navazují. Ženská hrdinka, která uspokojí tělo i duši, už pozbývá důvodu vysnívat nové obrazy. Snad jen o mateřských vodách.

4.3. Mateřství

Gaston Bachelard v jedné ze studií v souboru *Voda a sny* rozkrývá myšlenku primárních lidských hodnot: „Základní, prvotní hodnotou je *cit*.“²⁰³ Podle jeho myšlenky se všechny city a lásky vrací k původní formě, tedy k citu synovskému a mateřskému. Veškeré lásky, které si projektujeme do přírodních živlů, krás i věcí, směřují k symbolu mateřství. Prvotní schopnost milovat poté určuje možnost oddávat se láskám v budoucím životě.²⁰⁴ V následující části se ale vymezíme vůči postavám přijímajícím mateřskou lásku, kterou analyzuje Bachelard, a pokusíme se vykročit proti proudu k prameni mateřských vod – ke snícím ženám.

Z kategorického hlediska byla žena od počátku věků odsouzena k rození synů a dědiců velkých či bezvýznamných rodů. Z rovnice muž a žena zploditelé vždy vychází osamělá žena, která musí přetrpět porodní bolesti, aby přivedla na svět další a další potomky. Pokud se tedy odjakživa ženské pokolení plně oddávalo roli manželky, rodičky, matky a vychovatelky, pak z poslání přetrvaly přirozené pudy dodnes. Sen o početí, horkém lůnu i prvním schoulení novorozence v náruči proplouvá napříč nezměrnými vodami literární historie.

²⁰² BACHELARD, Gaston. Milostné vody In *Voda a sny*. Mladá fronta: Praha 1997. Str. 46.

²⁰³ BACHELARD, Gaston. Mateřská voda a ženská voda In *Voda a sny*. Mladá fronta: Praha 1997. Str. 136.

²⁰⁴ Tamtéž.

Přirozený princip koloběhu života ale mnohdy narušuje neschopnost počít a naplnit mateřskou úlohu, což ve vlnách bolesti odkrývá snové obrazy toužebných nálad. Vypravěčka *Ženského rodopisu* Ljiljany Habjanović Djurović odhaluje babiččinu mučivou niterní touhu po dítěti, jež stále nepřichází: „A v ní zela propast, kterou nemohlo nic zaplnit. Prahla po tom, aby silnou dětskou pěstičkou zavřela ústa zlomyslných a závistivých. Toužila kolem někoho ovinout své prázdné paže. Zklidnit své nenasycené srdce, pro něž vlašná kaše její manželské lásky nebyla dostatečnou stravou. Toužila po dítěti, aby si zachovala manželství i oddanost svého muže.“²⁰⁵ Náruč zklamané Marici zeje prázdnotou, jelikož objetí ženy a matky nelze srovnávat s objetím manželky a milenky. Žena uvězněná neúplností, bloudící mezi hranicí manželky a téměř panny, se oddává pouze bláhovým snům. Ty alespoň na okamžik zpřítomní nepočaté dítě a v mžiku vykouzlí ideální atmosféru jako závoj na ponurém životě. Hrdinka si v představách vysnívá podobu křehkého těla, trýzeň ale navrací vědomí postavy do reality snáz než při jakýchkoli jiných snech. V tomto koloběhu spočívá nejhorší utrpení mateřských vod, jsou nenaplněné, a přesto se derou vpřed.

Na prahu čistého panenství smutně vyčkává i Štěpánka Kiliánová z *Petrolejových lamp*. Ideální manžel zůstává zakuklen ve skořápce dávného snu, kterou nyní zahalují sny nové, mateřské. Svatební, ani žádná jiná noc se ale nekoná a ženou svého muže se nikdy nestane. Pavlova problematizovaná postava ne-manžela obrací směr Štěpčina možného štěstí ke snu o dítěti, které by mohlo naplnit osamocený život v manželství. „„Ja, ja, děti,“ pravil [Pavel, pozn.] suše, bledý jako smrt, sotva se ovládaje. „Ale já nechci žádné děti!““²⁰⁶ Jediná věta podráždí Štěpce půdu pod nohama, prudce zabíjí naděje. Dlouhou dobu se vyrovnávala se ztrátou mateřského snu, přesto nadále doufala v Pavlovo umoudření. Naděje definitivně pohasla s prozrazením velkého tajemství – Pavlovy syfilidy.

Sen o mateřství zahnívá v útrobach nekorunovaných matek, přestává povzbuzovat. Vykresluje totiž obrazy zcela nových životů, k nimž z důvodů příkoří nevede cesta. Nenaplněné touhy, kterým nepřeje osud či jiný element, narušují psychiku postavy. Uzavírají se opět do komůrek, v nichž rozdmýchávají éter bolesti, nebo jako v případě Štěpky, odhazují sny do koutů, a hledají nový smysl života. Snění o dětském pláči ale podvědomě zůstává, spouští řetězec niterních proměn.

Intenzita mateřského snu snadno přechází z bdělé formy do psychosomatického podvědomého bludu. Sigmund Freud ve stati *Bludné představy a sny* (česky 1999) popisuje a

²⁰⁵ HABJANOVIĆ DJUROVIĆ, Ljiljana. *Ženský rodopis*. Votobia: Olomouc 1997. Str. 175.

²⁰⁶ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Petrolejové lampy*. Academia: Praha 2008. Str. 184.

na základě literárního díla analyzuje poruchu psychiky, kterou nazývá bludem: „je charakterizován skutečností, že při něm nabyly vlády ‚fantazijní představy‘, tj. pacient jim uvěřil a získaly vliv na jeho jednání.“²⁰⁷ Sám přiznává, že psychopatii lze lehko zaměnit za vědomý sen, ale zároveň se vzájemně prostupují nebo se hranice dokonale stírají.²⁰⁸ Ono zahánění hluboce zakořeněných melancholií a jejich transformace v blud je příznačné pro Helenu Syslovou z románu *Trýznivé město*. Ke snu o mateřství ji nepřivádí bezmezná touha, kterou jsme zaznamenali u Štěpky nebo v *Ženském rodopise*, spíše znovuzrození ženskosti a probuzení utlumeného zájmu mužské touhy. „Paní Syslová cítí, že se v jejím těle všechno chystá k zázračné proměně. Cítí, že v něm roste plod, jako když v něm nosila Sofii a po ní ještě několik jejích nenarozených sourozenců. Pan Sysel, ačkoliv byl kdysi vášnivý milenec, se jejího vydutého břicha tehdy dotýkal trochu štitivě, jen dvěma prsty. A jednou k břichu přiložil ucho a naslouchal prařeči svého potomka“²⁰⁹. V Helenině mysli hnízí sen o mladším a krásnějším těle, který vyplouval napovrch už s proměnami v labuť. Sen mateřský jen utvrzuje tělo o jeho síle, mladosti a schopnosti přirozených biologických procesů, přestože se už nikdy ve zralém těle literární hrdinky nezrodí. Snění Heleny Syslové tak jen volá po starých časech, v nichž muž miloval svou ženu a ve svěžím těle vznikal plod, nyní již vyprahlé lásky.

Podobnou formou se připoutává Alice Davidovičová k památce Pavla Santnera. V jedné z kapitol textu Hodrové se dozvídáme o početí: „A copak mu také může povědět, že cítila, jak ji v tu chvíli zprudka objal Pavel Santner, až to zbolelo, a počal v ní Benjamina, nejmladšího z rodu Davidovičů?“²¹⁰ Alicino těhotenství, ať už iluzivní, nebo reálné, navazuje na celý její příběh, o němž jsme se v různých kapitolách této práce zmiňovali. Nejenže gestem početí ztvrzuje milenecký vztah a sílu opravdové lásky, navíc přítomnost probouzejícího se života zhmotňuje naději Pavlova návratu. V případě židovské dívky představuje mateřství ocelové lano, na jehož konci je Pavel Santner násilně vyrván z náruče transportu a v Aliciných snech přitahován zpět na Olšany.

V porovnání s ostatními hrdinkami Alice v těhotenství nesoustřeďuje veškerou pozornost snů pouze na představy o dítěti. Pokud by neprozradila tajemství Divišovi, čtenář

²⁰⁷ FREUD, Sigmund. Bludné představy a sny. In *Spisy z let 1906 – 1909*. Psychoanalytické nakladatelství: Praha 1999. Str. 59.

²⁰⁸ Tamtéž.

²⁰⁹ HODROVÁ, Daniela. *Trýznivé město*. Hynek: Praha 1999. Str. 221.

Je nutno zmínit, že smysl celého románu je opředen velice složitou symbolikou v perspektivách mrtvých a živých světů. Hledáním racionálního vysvětlení bychom absolutně zničili kouzlo neobyčejného díla. Proto zůstaneme, pro snazší analýzu, pouze na povrchu materiálu mateřství a snu o něm.

²¹⁰ Tamtéž. Str. 144.

by nepozoroval žádnou zásadní proměnu hrdinčiných bdělých snů. Stále chodí naproti milenci, rostoucí plod v těchto chvílích přestává existovat. Mateřské instinkty, a s nimi i sny, se probouzejí až ve chvíli porodu, nejsilněji však vyvěrají až nad prázdným povijanem ze šábesového ubrusu: „Šábesový ubrus drží v náručí, jako by v něm doposud spal nejmladší z Davidovičů. Chvílemi ubrusem pohupuje a tiše prozpěvuje.“²¹¹ Ať už Benjamin odnesl orel Herrgesell nebo se malý Davidovič nikdy nenarodil, Alice v ubrusové zavinovačce hleděla na imaginativní dětskou tvář, tj. snila. Ačkoli nijak nepřibližuje čtenáři svůj pohled, s jistotou můžeme říci, že z nicoty vytvářela Benjaminův obraz stálé přítomnosti. Houkala v náručí prázdnotu pozdě nalezeného mateřství, lásku vtiskla pouze do snů. Hrdinka opět kolísá na hranici vědomého snu a Freudovského bludu.

Tuto diagnózu bychom mohli nalézt téměř u všech ženských postav *Trýznivé města* Daniely Hodrové: „Mařenka Tůňková sbírá prádlo, a tu zase slyší vzdychání, teď ho slyší odněkud nad hlavou, na hambalkách. A Mařenku napadne, jestli na půdě nestraší to nenarozené děťátko, které pojmenovala František a ustlala mu v krabici od bot.“²¹² Mrtvé dítě zpřítomňuje v myšlenkách, neustále cítí jeho doprovod nad svými činy. Blud či vědomý sen si pohrává s vnitřními pocity hrdinky nejsilněji ze všech žen Hodrové, Mařenka rozmlouvá s mrtvým: „A Mařenka ho konejší: Tiše, Františku, já tě nedám. A na to jako by ten Paskalovic panchart čekal, po těch slovech se upokojí a zmlkne.“²¹³ Mateřské pudy přetrvávají i po smrti nevinátek, uhnívají v těle a myslí matek, panen i neplodných žen. Nejenže Mařenka Tůňková odplavovala mateřskou hnilobu vlastním způsobem, navíc se promlouváním k Františkovi zbavovala bolesti a ospravedlňovala před nebeským tělíčkem následující porod zdravého dítěte. Snem o přítomnosti Františka navždy udržuje jeho památku.

Opravdové početí vzbuzuje v hrdinkách pocity ženskosti v nejpřirozenější podobě. Vraťme se na okamžik k jedné z předchozích kapitol, která odkazuje ke klasickým podobám ženství. V ní jsme ilustrovali podstatu tělesnosti a celkově přijímání vlastního těla z hlediska feminity. S nastávajícím mateřstvím totiž přichází další z důležitých změn, které souvisí nejen s proměnou tělesnosti, ale i prýštěním ženských sil, jimiž dochází k metamorfóze těla i duše. Ženské vody se mísí s vodami mateřskými. V hrdinkách se odkrývají doposud nepoznané sféry, v lůně totiž roste nový život pro obě strany. Zatímco Štěpka a jiné literární hrdinky touží po dítěti bez rozdílu pohlaví, Kristýna z *Ženského rodopisu* zažívá zcela přirozené

²¹¹ HODROVÁ, Daniela. *Trýznivé město*. Hynek: Praha 1999. Str. 78.

²¹² Tamtéž. Str. 98.

²¹³ Tamtéž. Str. 98.

mateřské pudy až s početím vymodleného syna: „Tentokrát nepociťovala obvyklou nevolnost nebo malátnost. Její syn byl dokonalou součástí jí samé, jako by odjakživa spočíval v teplé kukle její dělohy. [...] Pod pokrývkou si vyhrnovala košili a hladila nahé, vypouklé břicho. Zdálo se jí, že hladí své dítě. Lichotila mu, vymýšlela pro něj ta nejnežnější slova a pohádky s podivnými zápletkami, představovala si, jak to statné a neklidné dítě sebou rozdováděně zmítá v teple jejího těla.“²¹⁴ Hrdinka dokonale ilustruje projev niterních emocí, které jsou pro ni zcela nové, jelikož předchozích šest porodů dcer žádné silnější pocity ani sny nevyvolalo. Z textu můžeme vyvodit zásadní proměnu Kristýniny osobnosti pod vlivem bdělého snění. Sžívá se s rostoucím lůnem a přijímá s ním změny vlastního těla. V souvislosti s nenarozeným dědicem spojuje snazší budoucnost rodiny, která zároveň pobízí k představám o jeho podobě a síle. Poprvé změna těla i ducha došla k úplné symbióze.

Sen o mateřství a dítěti vzniká nejen probuzením ženských biologických pudů, ale i z důvodu napojení se na mužskou sílu. Touha po maskulinitě, jež tvoří s feminitou vyvážený pár jako jin a jang, může vyvěrat právě prostřednictvím mateřských snů. Pokud na okamžik upustíme od teorie Freudova psychosomatického bludu, můžeme sen o těhotenství Alice Davidovičové interpretovat právě prostřednictvím Pavla Santnera. Alice toužila po Pavlově přítomnosti, proto stvořila plod, jehož pomocí ho intuitivně lákala zpět z transportu. Mateřské city objevila až po porodu, čímž se ochudila o vysnívání podobné hrdinkám z *Ženského rodopisu*. Maskulinita částečně zastínila plod, jelikož touha po muži a lásce bojovala v těle dívky intenzivněji. Až porod vše navrací do přirozených mateřských vod.

Naopak Paula z textu *Milovnice* Jelinekové ztrácí krásu vysnívání v těhotenství a nenalézá ji ani po porodu. Mateřské síly naprosto překrývají vidiny vysněného muže. Paula ve své dívčí naivitě stále hledá ideálního muže, jehož pozornost dokáže vydobýt jedině těhotenstvím. Podstata mateřství pak zcela ztrácí smysl: „paula chce ericha, kterého bude mít, s nímž bude mít dítě, načež nechá zaměstnání, aby měla s erichem ještě další děti, tj. ještě jedno dítě s erichem.“²¹⁵ Postava Ericha zcela podmiňuje veškeré Pauliny vědomé sny. Jak je z ukázky patrné, nezáleží na potomcích a jejich počtu, ale na Erichově přítomnosti. Vše je zcela podřízeno maskulinnímu objektu.

Paulin vysněný obraz dítěte zprostředkovává vypravěč čtenáři pouze jednou: „paula myslí na svého heboučkého syna. paula myslí na bílý pokoj v porodnici. paula myslí na svou starou rodinu, která se v paulině novém životě hodí nanejvýš do nemocničního pokoje, jako

²¹⁴ HABJANOVIĆ DJUROVIĆ, Ljiljana. *Ženský rodopis*. Votobia: Olomouc 1997. Str. 65.

²¹⁵ JELINEKOVÁ, Elfriede. *Milovnice*. Mladá fronta: Praha 1999. Str. 58.

návštěvníci a v těch nejlepších nedělních šatech. to nejkrásnější, na co paula může myslet, je, jak její rodina bude litovat výprasků, které od ní ve svém horším životě dostala. a až se nafotí fotografie, opustí zase rodina husím pochodem nemocniční pokoj. poté erich předá rudé růže, což nebude žádný sen a klam, ale sen, který se stal skutečností. samozřejmě nastane i závist a gratulace.“²¹⁶ Paulou opět navazujeme na předchozí kapitolu o ideálním muži. Nezáleží totiž na snu o mateřství, to zde dostává pouze bezvýznamnou roli v pestře vybarvené scéně Paulina nového života a dosaženého štěstí. A podstatou veškerého štěstí je Erich. Dětský prvek zaniká v ženské nezralosti. Mateřských snů musí být ženy hodny.

Dle Bachelardových slov je voda podstatou všech sil a ta mateřská pravděpodobně nejhlubší. Vědomé sny o mateřství vyvstávají z podstatné proměny ženského těla a rozkvětu nového života v něm. Úzké spojení těchto sil se po porodu nijak nezužuje, pouze se mění jeho podoba. Literární hrdinky už nesní o tváři nenarozených dětí, jelikož sen nahradila skutečnost. Obrací se k přímo k reálnému subjektu: „Někdy si ho celé hodiny prohlížela (Kristýna z *Ženského rodopisu*, pozn.), zatímco spal. Naslouchala jeho dechu. Podle lehkých záchvěvů víček poznala, že sní, a dělala si starost, jaké jsou jeho sny. Pociťovala opravdový smutek, že s ním nemůže být i v jeho snech.“²¹⁷ Nyní je čas zažívat vlastní vůli vysněné obrazy a vytvářet sny o budoucnu. Bez ohledu na to, zda se předchozí mateřské vize vyplnily nebo zklamaly jinakostí, ženské postavy sní ve spojitosti se svým dítětem, jehož vzhled i primární chování poznávají. V tuto chvíli už vysněné pojmají jako přesně definovaný celek, od něhož se odvíjí další snové situace.

Neohraničitelná obraznost o dětech trvá jen do chvíle porodu, po něm se vše pohybuje v reálném světě. Matky sní o svých dětech z hlediska jejich budoucnosti, což bez zásadních změn přetrvává až do konce. Kniha Elfriede Jelinekové *Milovnice* je toho důkazem: „heinzova matka, od přírody dobromyslná, vidí ale heinzovu budoucnost jen v heinzovi samotném, v heinzovi a jeho předpokládaném rodinném domku, který bude moci mamce, tatškovi a v neposlední řadě sám sobě pořídit díky svým maloobchodním ziskům. chce pořídit a pořídí. heinzova matka už to před sebou všechno vidí jako fatu morganu“²¹⁸. Matky nejlépe vědí, jakým směrem by se děti měly vydat ve svém počínání. Ačkoli jsou vědomé sny zkreslené o subjektivní přání a hluboká přesvědčení matek o jediné pravdě, vždy spočívají na bedrech potomků. Takové sny ale většinou zanikají příčinou obvyklého modelu výstavby. Pokud to není záměrem knižního zpracování, jako u Jelinekové, mateřské sny o dospívajících

²¹⁶ JELINEKOVÁ, Elfriede. *Milovnice*. Mladá fronta: Praha 1999. Str. 60-61.

²¹⁷ HABJANOVIĆ DJUROVIĆ, Ljiljana. *Ženský rodopis*. Votobia: Olomouc 1997. Str. 65.

²¹⁸ JELINEKOVÁ, Elfriede. *Milovnice*. Mladá fronta: Praha 1999. Str. 39.

dětech pomalu zanikají ve stáří matek, aby uvolnily prostor pro náhled do snů nastávajících rodiček nebo zcela jiných témat či objektů vědomých snů.

Otázkou zůstává, zda se stává symbióza těla i ducha, hodnosti i touhy mateřství, pouze tématem pozdějších děl dvacátého století. První možnost nalézáme u všeobecně známých fakt, jelikož mateřství do první poloviny minulého století pramenilo většinou z nutnosti, ne z radosti a chťice. Druhá odpověď na otázku by mohla souviset se subjektem vypravěče, jelikož na něm záleží, kolika literárním hrdinkám a do jaké míry jim bude věnován dostatečný prostor pro jejich mateřské pudy, myšlenky a sny. Nebo pak každá žena nedojde oné symbiózy těla a ducha, aby mohla snít mateřské sny?

4.4. Svobodná cesta

V *Tajných dějinách snění* Robert Moss konstruuje myšlenku snu, který se mu jeví jako symbol cesty. Ať už cesta z reálné přítomnosti do ideální budoucnosti, smíření se s životním pádem, nebo přijetí dlouhodobé výzvy společně s objevováním vlastního ducha, sen vědomý zahrnuje všechny kategorie snové cesty. Podle Mosse je snění „podpříběhem v celé lidské odyssee – v minulosti, přítomnosti i budoucnosti“²¹⁹, proto jej můžeme ztotožňovat s cestou individuální historie, ať už nese jakýkoli význam.

Symbol cesty je úzce spjat se svobodou. O ní hovoří v souvislosti s Homérovou Odysseou Foucault v textu *Sen a obraznost* a nazývá ji Odyseou lidské svobody. Sen je totiž nositelem niterních lidských významů, tedy i chybějících částic a motivů.²²⁰ Svoboda se projevuje v mnoha snových podobách, úzce souvisí s tělem, sexualitou, dokonce i s mateřstvím. Jak už bylo řečeno výše, svobodu formují základní lidské potřeby. Od její absence se totiž odvíjí potřeba snít. Maurice Merleau-Ponty je zastáncem svobody absolutní, podle něj nelze přemýšlet o poloviční nebo „téměř“ svobodě. Vždy existuje svoboda plnohodnotná nebo žádná, nelze být tak trochu svobodným. Ve *Fenomenologii vnímání* zároveň vyslovuje myšlenku svobody, která je „úměrná našemu způsobu chování“²²¹, což dokládá na příkladu otroka, který žije celý život v okovech ze strachu před pány, nebo své okovy rozlomí pod touhou volnosti. Právě sen o svobodě se dere kupředu za jejím naplněním,

²¹⁹ MOSS, Robert. *Tajné dějiny snění*. Triton: Praha 2011.

²²⁰ FOUCAULT, Michel. *Sen a obraznost*. Dauphin: Liberec 1995. Str. 37.

²²¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. Svoboda In *Fenomenologie vnímání*. Oikymen: Praha 2013. Str. 522.

nebo zůstává jen snem, který záměrně snivci chtějí snít. Ale i v tomto kroku Merleau-Ponty spatřuje paradox svobodného jednání, jelikož volit znamená volit *něco*, které nese symbol svobody.

Existenci svobody a volnosti si uvědomujeme pouze v prostředí stísněném, nepohodlném či citově vypjatém a nepříjemném. Sen o svobodě a rozhodování se váže na budoucnost, ta ovšem nesmí být zcela uzavřeným světem. Svobodu a sen od sebe musí dělit prostor cesty, v níž už sama svoboda vládne. Pokud snové vidění není jen pohledem do splnitelné budoucnosti, obrací se snivec k ideálním obrazům cesty, aby nabyl svobodného rozletu v ideálním osobním prostoru.²²²

Nejvýraznějším příkladem absolutní nesvobody by byla Erika Kohutová, která ztrácela volnost vedle diktátorské matky a snažila se jí získávat prostřednictvím existence bdělých snů, v nichž podnikala soukromé sexuální hrátky s Walterem, oblékala si nenošené květované šaty apod. Nacházela svobodu těla ženského i těla hříšného jako cíl, který v jejím světě ale neexistoval. V Eričině případě ani tolik nezáleželo na tom, do jaké míry se vytoužené ideálo vyplnilo. Eričino zajetí vyvažovaly sny, kterým se poddávala i v těsné matčině blízkosti. Pokud bdělé snění nestačilo překonat matčin důrazný vliv, Erika doslova zarývala svobodu do obnaženého těla: „Když nikdo není doma, ONA se úmyslně řeže do vlastního masa. Vždycky dlouho čeká na okamžik, kdy se bude moci nepozorovaně rozřezat.“²²³ Vrytou svobodu z těla nelze setřít nebo sejmut, i kdyby zmizela z bdělých snů. U Eriky nacházíme pouze snahu volit jakožto svobodný čin, o němž hovoří Merleau-Ponty výše.

Závadova Jadviga Osztatni z *Jadvižina polštáře* procházela do oblasti svobodného kraje jednak ulehnutím na matčin polštář, který symbolizoval domov, snovými představami o milenci i vstupem do manželova deníku, v němž osvobozuje svůj smutek od jeho smrti: „Představuji si Vás, jak cestujete, že jste snad nastoupil na loď [...] Okamžitě jste mi zmizel z očí, jako byste si v ní byl lehl na znak, a po chvíli mi zmizel z dohledu i člun, jako by rychle sklouzl do hlubin po prudkém svahu propasti, aby se kdesi v dálce, snad tam, kde se souvratě střetávají s vinicemi, postavil na nohy na palubě lodi, která nečinně postává na nízkých polích a halí se do mlhy teplých par.“²²⁴ Snovým obrazem došla duševní svobody a klidu. Zde se nejvýrazněji uplatňuje Mossova myšlenka o snadném vyrovnání se se životem. Přesto ale svoboda existovala jen ve snách, ne ve skutečném životě. Nedošla úplnosti, tudíž jako by fakticky ani neexistovala. Svoboda zůstala uzamčena uvnitř ženské osobnosti.

²²² MERLEAU-PONTY, Maurice. Svoboda In *Fenomenologie vnímání*. Oikoymenth: Praha 2013.

²²³ JELINEKOVÁ, Elfriede. *Pianistka*. Nakladatelství Lidové noviny: Praha 2004. Str. 79.

²²⁴ ZÁVADA, Pál. *Jadvižin polštář*. Argo: Praha 2002. Str. 295.

Svým způsobem i hrdinka Bachmannové *Maliny* hledala svobodu jako opozici k nevyváženým vztahovým rolím s Ivanem. Skrze imaginaci téměř ideálního partnera obnovovala silnou identitu a zároveň spočívala tvářemi v hřejivých dlaních, které Ivanovi scházely. Z uměle vytvářené volnosti se ale stala ohraničená past reálného a fiktivního, z níž se ženská postava pravděpodobně nikdy nedostala. Sen o svobodné osobnosti ztroskotal uzavřeností mezi malinovským a ivanovským světem, jelikož oba stvořily celek.

Mnoho ženských hrdinek ale vědomé sny o svobodné vůli opomíjelo. Alice Davidovičová neustále chodila naproti Pavlu Santnerovi a ačkoli se ten pravý vrátil na Olšany už dávno, stále jej dívka hledala, jelikož se nepodobal tomu Pavlu Santnerovi z minulosti a ze vzpomínek. Brigita nebo Paula Jelinekové nahlížely na svobodu skrze mlhavý obrys partnera, ale samy si byly vědomy neustále rotujícího kruhu strachů a znovuzískávání mužů i po dlouholetém manželství. Život v takovém kruhu je jen životem z hlediska tohoto kruhu. Ztráta svobody by zde mohla být vysvětlena skrze fenomenologii pudu, jelikož propadnutí pudu nebo instinktivnímu jednání zároveň ztrácuje svobodu. Postava jedná podle tzv. „strkací“ koncepce, která doslova pudí, aby hrdina člověk vykonal něco přirozeného.²²⁵ Stále se ale nevymanily ze zajetí, pravděpodobně je vědomé sny natolik zachvátily, že se svobody nedotkl ani vysněný cíl.

Oproti těmto typům hrdinek vyvstávají ze středoevropských románů dvacátého století i takové, které s principem volnosti i pudu nakládají zcela odlišně. Svobodu pojmají jako způsob života, o němž nebo v němž se sní. Takové sny uvádí obrazy do pohybu, nutkají k činům nebo k existenci. Snivci se ale různí charaktery od předchozí skupiny, která svobodu vnímala jen jako prostředek k aktuální cestě nebo pohybu v kruhu. Nejlépe kontrast zazáří na příkladu *Ženského rodopisu*, v němž proměňuje pohled na rodokmen podobně smýšlejících žen sama vypravěčka: „Toužila jsem jít po nevyšlapaných stezkách. Lákaly mě nedostižné dálky. Snila jsem o cestách bez výchozí a konečné stanice, kdy se dostižené nepoměřuje ušlou vzdáleností a vynaloženým časem. Snila jsem o tom, že by se mnou bloudila i moje nespoutaná mysl, hledající počátek zrození. Ano, to byla moje touha: najít odpověď na otázku, kdo jsem a kde se ve mně bere to chvění a neklid. Najít smysl. Vyprovázeli nás do života, ukazujíce nám cíl: diplom – zaměstnání – sňatek – dítě. Cíl, který nám vybrali.“²²⁶ Autorka této myšlenky přesně vyjadřuje koncepci svobody Merleau-Pontyho, který říká: „Subjekt má jen takový vnějšek, jaký si dává. Subjekt svým vyvstáním umožňuje, aby se ve

²²⁵ REZEK, Petr. *Psychologická fenomenologie*. Ztichlá klika: Praha 2008.

²²⁶ HABJANOVIĆ DJUROVIĆ, Ljiljana. *Ženský rodopis*. Votobia: Olomouc 1997. Str. 86.

věcech objevil smysl a hodnota.“²²⁷ Hrdinka si uvědomuje svou existenci a formuje i osobní cíl. Ocítá se na rozhraní volnosti a nesvobody a volí *něco*, tedy svobodu, která se vymezuje vůči uzavřeným světům a vstřebává do sebe možnost rozhodnutí.

Vypravěčka rodopisu se odklání od předpokládaného směru životního údělu a nabízí tak jedinečný pohled na proměnu společnosti a kultury od počátku po modernizaci dvacátého století. Vystihuje kontrast genderových pravidel a sama se zasazuje o svobodnější pohled na ženské sny o budoucnu. Svoboda a nová, dle jejích slov nevyšlapaná cesta je záležitostí volby, která především ilustruje ustoupení od klasických podob snových obrazů. Láska a ideální partnerství ustupuje do pozadí na úkor naplnění osobního snu a snaze odhalit samu sebe v jiné podobě: „Byla jsem přesvědčena, že manželství není tím, o čem jsem snila. Že láska, jako duše umírajícího, nevyhnutelně mizí v trápení společné každodennosti. [...] Potřebovala jsem být naplněna prázdnotou, abych se jí, jako moudrým mořem, mohla ponořit až na vlastní dno, projít vrstvami zkušeností a odhalit to, čemu jsem říkala vědění – vzpomínání: jizvy mnoha životů, otisknutých v mé duši jako fosilie v kameni.“²²⁸

Vykročení svobodným krokem volnosti představuje i vypravěčka *Běgunů* Olgy Tokarczukové. Celý román je konstruován na volném přístupu k jednotlivým fragmentům, které hrdinka spojuje záměrně jen zřídka. Už z hlediska snového prostoru jsme příběhy považovali za snové představy spolucestujících a spojovali jsme je s hledáním koutu světa. Svoboda a cesta se spojují v motivu cest mysli, které opět souvisí s objevováním osobnosti v jiné perspektivě, tedy za hranicemi všednosti v novém prostoru.

Bezejmenná hlavní postava románu se svým uvažováním velice podobá vypravěčce *Ženského rodopisu*. Ačkoli v historii rodiny nacházíme jasně definované snové momenty a u *Běgunů* se ztrácíme v nejistotě, přesto krystalizuje motiv svobody v rozhodnutí odosobnit svět sám sobě a přistupovat k němu z principu životních cest ostatních. Téměř celý obsah *Běgunů* je věnován „poutníkům“, kteří na okamžik protnou svůj směr s vypravěčkou. O hlavní postavě už nevíme téměř nic, v čemž ale spočívá půvab jejích cest, svobody a rozhodnutí. Vědomé sny o spolucestujících ztělesňují potřebu vytvářet nové a nové konstrukce příběhovosti, potřebu přiřadit jim určitou identitu a osobní historii nebo jen snít vlastní vůli. O dychtivosti snícího hovoří i hrdinka *Ženského rodopisu*: „Četla jsem, četla, četla. A snila jsem, snila, snila. Zaujatě jsem čekala na onu božskou chvíli, kdy fascinující silou svých myšlenek a podivuhodnou krásou slov dobudu svět. Moje poezie se podobala kouzelným

²²⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. Svoboda In *Fenomenologie vnímání*. Oikoymenh: Praha 2013. Str. 521.

²²⁸ HABJANOVIĆ DJUROVIĆ, Ljiljana. *Ženský rodopis*. Votobia: Olomouc 1997. Str. 86 – 87.

Popelčiným šatům: dělala mě krásnou, vznešenou a noblesní. Dávala mi právo na sny a na vzpouru [...] Poezie byla opojnou esencí mého úsilí a mé odlišnosti. Mé výjimečnosti.“²²⁹

Celý text *Běgunů* je konstruován na bázi rozsáhlého snu, z nějž pramenní i způsob bytí hlavní hrdinky vůči světu, dle Foucaulta je to „počáteční pohyb svobody, zrození světa v samém pohybu existence.“²³⁰ Odosobnění postav vůči textu i snovému stylu života vyplývá z nepojmenování hlavních hrdinek a zároveň vypravěček vlastních příběhů. Svobodná cesta zde nabývá dalšího významu, hrdinky nejsou pevně ukotveny v příběhu, z fikčního světa téměř mizí.

Ze svobody vyvstávají možnosti, z možností pak možný přístup k rozhodování. Hledání svobodné identity už nemusí procházet vztahové relace, ale může se neustále vracet k prameni, tedy k tělu (Erika Kohutová, Kateřina Poljancová). Osobnost a její kořeny pravděpodobně přetrvávají, jelikož se bez výrazné proměny objevují ve všech námi interpretovaných románech. Ženské románové snění zvolna přechází od patetických klišé k novým dramatům duše, ačkoli ideální versus reálné nadále přetrvává. „Nakonec tedy neexistuje nic, co by mohlo omezit svobodu, kromě toho, co ona sama určila svými iniciativami jako mez.“²³¹

Role svobodných snivců se začíná v hojném počtu tematizovat v novém miléniu. Pod záštitou vědomých i nočních snů tvoří například Katharina Hagen, Haruki Murakami, z českého prostředí například Kateřina Tučková nebo Hana Andronikova.

²²⁹ HABJANOVIĆ DJUROVIĆ, Ljiljana. *Ženský rodopis*. Votobia: Olomouc 1997. Str. 87.

²³⁰ FOUCAULT, Michel. *Sen a obraznost*. Dauphi: Liberec 1995. Str. 35.

²³¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. Svoboda. In *Fenomenologie vnímání*. Oikoymenh: Praha 2013. Str. 521.

Závěr

Pokud Gaston Bachelard v *Poetice snění* rozlišuje pojmy *sen*, který se váže k nočnímu zdání, a *snění*, jakožto koncept bdělé imaginace, pak jeho dělení můžeme rozšířit o konkretizaci vědomých představ. Jak vyplývá z naší analýzy ženských románových postav, *snění* se nejčastěji navracelo k minulosti a vzpomínkám hrdinek, naopak *vysnívání* se obracelo od starého k novému, k budoucímu a prozatím neexistujícímu obrazu. Do této klasifikace pak lépe zapadá i Frommova myšlenka existence „jako by“, přítomné výhradně u vysněného.

Zároveň z celkového pohledu na denní sen krystalizuje obecný postoj snivce v konkrétním prostoru a scéně vlastní fantazie. Snící téměř vždy vztahuje smyšlené obrazy k sobě, tudíž se stává středem snu. Pokud inscenuje, náhle je v jeho mysli obsaženo prostředí, postavy, děj, atmosféra apod. Snivec otevírá oči za zavřenými víčky a stává se ohniskem projekce. Proto i když ve snu stojí na okraji dění, snový diskurs vždy proudí z jeho JÁ, z jádra vytouženého.

V literárních dílech nalézáme mnoho podob zakomponování vědomých snů do textu, vždy ale souvisí se strategickou metodou vypravěče. Diskurs v jedné z možností nastavuje pravidla hry pro celek, tudíž se pak identita vyprávění line ve formě snového narativu. Druhým východiskem je fragmentárnost bdělého snu, která působí v textu samostatně nebo může být zároveň součástí snového diskursu. Jako samostatný prvek se ale objevuje nejčastěji a přirozeně se začleňuje do fikčního světa jako skutečný obraz světa aktuálního. Zlomky vědomých snů doplňují charakter dané postavy, čtenáře vtahují do osobních míst hrdinů a především autentifikují literární entity.

Tato tvrzení platí pro všechny literární postavy bez omezení věku, pohlaví či intelektu. Stejně tak nenajdeme žádné výraznější odlišnosti mezi vypravěčem mužským a ženským, mezi autorstvím spisovatele či spisovatelky. Jak jsme se přesvědčili, všechny tyto aspekty pracují na podobné rovině, přístupy ke snovým motivům jsou zcela individuální záležitostí. Daniela Hodrová v *Trýznivém městě* pracuje se snovým narativem i fragmentem, tudíž jsou citově laděné představy hlubší a scénograficky detailnější. Ale Drago Jančar u *Kateřiny, páva a jezuitů* volí jinou strategickou metodu vyprávění a zabývá se fragmentem snu nočního i vědomého, proto jeho imaginace nejsou hlouběji ukotvené. Příběh na povrchu „reálného světa“ stojí v opozici ke světu „snovému“ a „mrtvému“, proto nelze ani porovnávat, zda vypravěč naprosto postihl snovou představu té které postavy.

V případě fragmentárnosti tomu není jinak. Vypravěč *Petrolejových lamp* Jaroslava Havlíčka věnuje pozornost vědomým snům ženské hrdinky se stejnou intenzitou jako vypravěč Ljiljany Habjanović-Djurovićové v *Ženském rodopise*. Všechny postavy pojmají snění za způsob života a vyrovnávání se s ním, tudíž popis imaginací je mnohdy detailní, s osobním hodnocením vyprávějího subjektu. U Havlíčkova vypravěče je ovšem podstatná jeho nepřímá zúčastněnost na příběhu. Ačkoli se zdá vševědoucím, nijak se Štěpkou nesoucí jako vypravěčka *Ženského rodopisu*. Ta se stává zároveň jednou z hlavních hrdinek románu a sama odhaluje podobu svých snů. Z návaznosti na vlastní zkušenost tedy snáz přistupuje k popisu vědomých tužeb ženských hrdinek a předkládá čtenáři podrobnější průnik do cizích světů. Empatie pramení z pochopení, že daná postava sní vlastní sen, ačkoli touhy vypravěčky a ostatních hrdinek se různí.

Fragmentárnost snění úzce souvisí s fenomenologií vnímání. Mimo primární nadvládu zraku jsou to právě smysly, vjemy a počitky, které postavu téměř podvědomě vrhnou do bdělého snu. Ačkoli se nám ve vybraných textech podařilo u ženských hrdinek nalézt pouze čichovou a sluchovou senzualitu v souvislosti s ženskými hrdinkami, z příkladů Bachmannové *Maliny* nebo Hodrové *Trýznivého města* dostatečně vyplynul velký podíl neřízeného podnětu ke snění, zejména vzpomínání. Fragment vjemu se evidentně váže spíše k prožitým událostem a k paměti, jelikož z něho vyvstávají vzpomínky. Není tak zcela nemožné, aby vůně nebo tóny známé skladby provokovaly k vysnívání, tedy ke konstruování neexistujícího. Tento krok se bude vztahovat buď k metodice tvorby snů v dalších etapách narativního vývoje, tedy v 21. století, nebo už nyní zapadl v oblasti kýče a na poli vysoké literatury se opomíjí. I tak smyslové vjemy fungují v jakémkoli textu přirozeně, pozornost čtenáře i postavy k určitému motivu může být přilákána jen jako doplňující informace dané situace nebo se může dále rozvíjet a vytvářet nejen epizodní příspěvky vypravěče.

Doposud jsou snové přístupy k postavám všeobecně stejné, co se týče fragmentu, snového diskursu i smyslových vjemů. Liší se až kategorizace snových témat mužských, ženských i klasicky dětských, o nichž jsme mluvili v interpretační části v souvislosti s C. G. Jungem. V některých kapitolách jsme pro snazší ilustraci využili i mužských podob snění, například při analýze *koutů* jako snových míst apod. Mužské vědomé snění bývá otevřenější z hlediska prostoru snivce i obsahu. Od ženského snění jsme naopak původně očekávali určitou stísněnost a uzavřenost rodinného nebo milostného kruhu vlivem standardních přání. Ovšem některé literární hrdinky překvapovaly podobností s maskulinním vzorem. Oba aspekty – obvyklé i revoluční ženské role, se střetávaly i na ploše jediného textu, například

v *Ženském rodopise*. Vliv na proměnu ženskosti, chápané různorodě z hlediska počátku i konce 20. století, měl velice rychlý a výrazný pokrok moderní společnosti. Právě ten ženu odvedl od snů o šťastné lásce a mateřství ke snění o ideálním partnerovi, o těle a absolutně mém JÁ, o cestách a budoucnosti v širších horizontech snové perspektivy.

Dětské snové představy nestojí v opozici vůči feminním a maskulinním motivům, jelikož tato skupina funguje jako samostatně uzavřený prostor, jenž přesahuje do tužeb dospělých postav sporadicky. O dětskou nejobraznější fantazii dospělý přichází s přibývajícím racionálním uvažováním, proto se imaginace mění pod vlivem emocionálního růstu literární postavy. Dětské představy nelze přímo nazvat vědomými, jelikož dítě rozvíjí imaginace podobně jako dospělá literární postava skrze fragmentární motivy, tedy neřízeně. Touhy jsou hravé, nejotevřenější, prakticky bezbřehé. Postava snícího dítěte dohlédne vysníváním nejdále, ale pohled omezuje věk. Přesto jsme se zmiňovali o dívčí hrdince Štěpce Kiliánové, která už od dětství snila, mimo jiné, o jedné z kategorií ženských niterních tužeb. Odtajnění dětsko - dospělého snu můžeme považovat za vypravěčskou strategii, jak co nejvíce podpořit autenticitu a trvalost bdělých snů dospělých ženských postav.

Bdělé sny literárních hrdinek se pod detailní analýzou vybraných textů spojily v identické okruhy. Naplnil se jeden z očekávaných cílů této práce, můžeme tedy směle říci, že i vědomé snění disponuje určitou oblastí snových témat. K jejich identifikaci nám dopomohla Bachelardova metodologie dělení snových vod – mateřské a narcizované.

Probouzející se mateřské pudy se objevují téměř ve všech dílech vzniklých nebo se obracejících k první polovině 20. století. Působení předurčené hierarchie mezi ženou a mužem v této době ovlivňuje i přání samotných žen. Kolektivní touhy se obrací pouze k manželství a mateřství, jelikož ostatní cesty jsou prozatím uzavřeny. Snění o dítěti nikdy z ženských tužeb nevymizelo, nalézáme je samozřejmě i nadále, ubývají však na intenzitě v důsledku proměny feminního postavení, podle něhož se formují i vnitřní přání. Co se týče narativního přístupu, snění o nenarozeném potomkovi se stává jedním z hlavních témat diskursu. Ženská hrdinka se oddává vysnívání celou svou osobou a téměř nic tyto imaginace nenarušuje ani nemění. Pokud se tedy touha po mateřství v díle objeví, pak je jí věnována rozsáhlejší část textu, např. v *Petrolejových lampách*, nebo se snění objevuje ve formě fragmentu, např. v *Ženském rodopise*. Záleží na vypravěčském přístupu, jak se k situaci feminních pudů postaví, zda jej nechá volně plynout povrchem díla, nebo jej skryje na úkor prosazení se ostatních postav v textu. Pokaždé je ale mateřství dlouhodobější náplní ženského snění, troufněme si říci i stylem života. V průběhu 20. století mateřské sny zůstávají, pokud je nenahrazují jiné chťiče,

o nichž jsme hovořili. Zároveň se ale vysněné představy mateřských vod nijak zásadně neproměňují, jelikož obraz touhy po rodičovství se ve všech ukázkách shodoval. Záleželo opět na vypravěči, do jaké hloubky nechal čtenáře nahlédnout a které sny byly jak vykreslené.

Bachelardových narcizovaných vod jsme využili k objasnění milostných obrazů, jež bývají nejčastějším snovým námětem, a to i u takových literárních hrdinek, jejichž vědomé snění se primárně tematizuje novými životními možnostmi. Milostný motiv je nejen u ženských postav nejrozšířenější podobou vědomých snů. Rozbíhá se na poli několika sfér, ve vysoké literatuře i ve formě patosu, kde se ideální svět náhle realizuje a mizí tak nutnost vysnívat další imaginace. Snění o lásce a ideálním partnerství nese podobný význam jako mateřství. Opět se stává předmětem diskursu a literární hrdinky pak fungují v aktuálním světě právě podle vysněného, nebo je pouze obnaženou částí z utajeného celku, jelikož literární entity mají za úkol dosáhnout v textu jiného cíle. Symbolika narcizovaných sfér nepojednává výhradně o lásce k protějšku a o milostných vodách mužské a ženské sympatie. V zrcadle Narcisovy studánky se odráží jeho vlastní podoba, což se výrazně projevilo i u téměř všech částí analýzy imaginačních kategorií. Zrcadlení nás přivádí na myšlenku, že vědomé snění výrazně ovlivňuje spojitost tělesnosti, identity a svobody v duši snivce. V kapitole o *Klasických podobách ženství* jsme našli podmínku postupu idealizovaného snění k dalším tématům, a to symbiózu přijetí vlastní totožnosti z hlediska fyzické i psychické osobnosti. Tělo a duše jsou prvotními znaky, které se formují v bdělých snech snícího. Důkazem byla hrdinka *Pravěku a jiných časů* Olgy Tokarzcukové nebo *Pianistky* Elfriede Jelinekové, jelikož z textů jako celku vyplývá posun snových motivů těchto postav. Nejprve toužily „zidealizovat“ samy sebe a nalézt neskrývanou a svobodnou podobu, až poté byly schopny vnímat ostatní tužby, jimž sněním dodávaly tvar.

Svobodné tělo i jednání snivce vyvstává ve všech námi pojmenovaných kategoriích bdělého snu, což v počátcích této práce nebylo očekávaným výsledkem. Předpokládali jsme absolutní samostatnost snových motivů, pouze provázanost lásky a mateřství. Lidská identita ale vstupuje do všech druhů snových obsahů a předurčuje jejich podobu. O této myšlence hovoří Merleau-Ponty ve *Fenomenologii vnímání*, dotýká se v textu spojitosti člověčství, identity, svobody a těla, která doslova prýští ze všech analyzovaných bdělých snů ženských literárních hrdinek. Jako fragment i jako celkový náboj textu.

Akt uvědomění si svobody nemusí být jako jediné výsadou vypravěčova záměru, vyvíjí se totiž zcela samostatně v nitru snivce. Vypravěč pouze volí postup vyprávění a místo, odkud začne čtenáři příběh odkrývat. Postava tudíž může dějstvím poznání samostatné

svobody projít mimo text nebo jej má zakořeněn ve vlastním charakteru. Svoboda se proto tematizuje až v dalších snových kategoriích (mateřství, láska, cesta, budoucnost apod.) Stejně jako byla Bachelardova živelnost spojnicí pro vnitřní stupnici ženského snění, podobným způsobem se provazují imaginace svobodou, která je absolutní nebo žádná, a proto je třeba ji objevovat.

Výrazným prostorem pro uplatnění motivů svobody byly vědomé sny ženských literárních hrdinek o sexualitě. Pohlavní pudy spadají do kategorie snů, jejichž obsahem je naplnění chťiče těla. Zde jsme se odchýlili od Bachelardových vod a aplikovali jsme Foucaultův oheň, který lépe vyjadřuje vzplanutí vášní a sílu, jež zachvacuje snivce. Oheň rozdmýchává plameny dynamického způsobu snění, jenž se pak odráží i v reálném uvažování snící postavy. Sexualita svou přirozeností dovoluje hrdinkám odhalovat ve své osobnosti identitu, vůli a především ženskost. Ne vždy však sen o pohlavním aktu souvisí nutně s láskou, která uspokojuje duši, zatímco sex tělo. Vyjadřuje totiž změnu myšlení literární hrdinky, tedy opět inklinuje k tělu a svobodě. Elfriede Jelineková v *Pianistce* konstruuje sexualitou kontrapunkty svobodných vazeb, hlavní hrdince slouží jako možnost poznat moc ovládnutí a nechat se zároveň ovládat z nového důvodu, takřka znásilňovat, ačkoli je stále svrchovaným činitelem.

V takovém případě se už narativ nezakládá jen na fragmentárních zmínkách. Téma sexuality je hlavním vodítkem textu a především motivem, skrze který snové formule vytváří samostatný svět. Tento svět funguje v diskursu jako jedna z hlavních složek díla, podstatná část k celku. Ani snové představy Jančarovy Kateřiny Poljancové nespádají do oblasti úlomkovitých obrazů, ačkoli jim vypravěč nevěnuje tolik prostoru a nerozvádí je v barvitých detailech jako u Jelinekové. Z díla jako z celku lze usuzovat, že hledání identity a svobody jednání pramenilo v sexuálním snovém obrazu, v nočním i bdělém. V tomto bodě obě ženské hrdinky stvořily podobu ideální svobody, kterou hledaly i v realnu.

Sílu ohně nemusíme nutně ponechávat jen sexualitě. Dynamizovaná svoboda se objevuje i v nových cestách literárních hrdinek, jež vyvstávají na povrch až v poslední třetině 20. století. Svoboda a cesta jsou symbolem pokroku a tajemna. Vypravěčka *Ženského rodopisu* vysvětluje bdělé sny moderních žen jako vzepření se pravidlům zastaralé společnosti a pod záštitou pevné identity procházení nepoznanými krajinami osobních tužeb. Oheň utichá v tělesnosti a rozdmýchává se nad živelností tajemna. Ale i zde se projevuje hledání ženskosti, ovšem v jiné podobě, než jakou známe u hrdinek žijících v první polovině 20. století.

Snové cesty překračují hranice a vstupují i do nového milénia, kde se stávají hlavním tématem bdělých snů i snových narativů. V autorském přístupu se začíná mnohem zřetelněji formovat sen vědomý, ač si nikdo prozatím netroufá jej v próze blíže definovat. Vyprávěcí postup snového prvku není jen výsadou surrealismu.

Ve spojitosti s proměnou snových témat ke konci 20. století jsme očekávali přítomnost sebedestruktivních prvků v bdělých snech, neobjevily se však ani v jeho průběhu. V nočním snu se téma smrti stává opakovaným motivem, kterého si všiml už Freud. Foucault sen o smrti považuje za nejzákladnější, jaký člověk může mít.²³² Literární postavy mohou se smrtí a umíráním ve vědomém snění nakládat různorodě, od vzpomínky na něčí smrt až po vlastní touhu zemřít. Za smrtí by se pak skrývaly mnohé symboly – poslední útěk z reality, naplnění existence, konečné objevení svobody, odtržení těla od přeživší duše apod. Mezi analyzovanými texty vyčnívá pouze *Trýznivé město* Daniely Hodrové, v němž entity nejen sní o konci života, ale i samotný narativ je veden světem mrtvých, kteří stále narušují cesty živých. Staré ženy se na nemocničním lůžku touží vysvobodit od fyzické bolesti, bezradné mládí už nenachází smysl žití a mrtvá Alice Davidovičová by se ráda vrátila zpět, do prostoru živých. V souvislosti s postavami na sklonku života nebo v hlubokém žalu jsme předpokládali, že se objeví myšlenky přivolávající smrt, překvapivě se tak nestalo v žádném jiném textu. Metodologie Bachelardových vod nefunguje stoprocentně spolehlivě, jelikož vody ofelizované, které inklinují ke smrti a melancholizují, se nenaplnily. Voda mrtvých přivádí snivce, jehož srdce je smutné, k nejdokonalejšímu zániku – k rozpuštění. Tragické volání vod, stále v kombinaci s nočním snem, nacházíme s větší intenzitou až v novém století.²³³

Jedním z důvodů, proč smrt neovládá vědomé snění literárních hrdinek, může být taktika vypravěče. Ženské postavy se v prostoru příběhu stále nachází v „živé“ sféře, proto své tužby podřizují aktuálnímu dění světa, v němž ještě lze dosáhnout změny. Druhou domněnkou, ke které se přikláníme i my, je nesporné promítnutí osobních úvah vypravěče do té které postavy, jež narušují její individuální výstavbu a stírají rozdíl mezi vypravěčem a entitami, které ovládá nebo představuje. Pokud hlas vyprávěcího není totožný s hlavní postavou, tedy řečí ich formy, pak by uvažování hrdinů o smrti mohlo být ovlivněno vypravěčem nebo dokonce i autorem, jako u Daniely Hodrové. Autor – vypravěč – postava by nebyly oddělené prostory a spojovala by je touha vyrovnání se s aktuálním světem ve světě

²³² FOUCAULT, Michel. *Sen a obraznost*. Dauphine: Liberec 1995.

²³³ BACHELARD, Gaston. *Voda a sny*. Malvern: Praha 2010.

fikčním. Vyprávějící v takovém narativu nemá odstup od postav a promítá do nich své vlastní přesvědčení. Proto se vyhýbá motivům snové smrti, jež by musel nějakým způsobem hodnotit. Snění o lásce, mateřství a ženství jsou tvárné formy, které přechází jedna v druhou a vyvíjí se společně s dějem, naopak smrt je posledním snem, který sama postava mnohdy nemůže reflektovat.

Z druhého bodu vyplývá i vypravěčská strategie umožnit hrdinkám v textovém prostředí projít určitým dějištěm proměn. Vysněná smrt je posledním článkem v řetězci vod, která už nikam neplyne, jen se rozpouští, tudíž čtenář přichází k závěru. Žádná postava z námi interpretovaných děl se na začátku nevzdala svého příběhu a své sny proměňovala. Bachelard v *Plameni svíce* (1961, česky 1997) připomíná, že intimní snění se vyhýbá dramatům.²³⁴ Opět přicházíme k myšlence sebedestrukce, kterou nejlépe zastupuje dekadence nebo až snové prózy 21. století, sen o smrti přenechává literatura baroku, romantismu apod.

Nyní by se mohlo zdát, že bdělé snění představuje pouze útěk od reality do světa ideálních míst, zvláště v nesnadném ženském prostředí 20. století. Jak jsme se přesvědčili prostřednictvím snových témat, sen přivádí k formování svobody a hledání vlastní identity, uložené hluboko v nitru. Snění dynamizuje vůli, tudíž se v něm vracíme k příjemným chvílím a vysníváme vytoužené. Snivec nutně neutíká, konstruuje svou imaginární budoucnost, jež se jeví jako další životní krok z dlouhé cesty.

Aby se duše rozpínala a snila, tělo inklinuje k tendenci skrývání. Snivec mnohdy přichází snít na určité místo v návaznosti na obsah snu. Pokud literární hrdinky podléhaly melancholiím, tíživým a smutným okamžikům, které nahrazovaly vzpomínkami či vysníváním obrazů, pak opravdu utíkaly. Odcházely do fragmentů paměti, aby posílily nitro. Snící hrdinky zpracovávají takové sny v absolutním soukromí – pod peřinou nebo v komůrkách, kde těžkost prýští z nitra, ale tělo zůstává v prostoru ochráněno. Zklidněná postava se vydává všanc vypravěči, aby odhaloval čtenáři niterní děje. Co jiného totiž vykazuje mlčenlivá a zahleděná tvář, než snění?

Pokud si snící uvědomoval částečně svou svobodu, nepotřeboval pevnou oporu čtyř zdí nebo lůžka a odcházel do koutů, usedal na židli k oknu nebo dokonce psal do deníku. V těchto místech probouzel krásné vzpomínky, jež volně proudí místností, a priorita osamělosti může být narušována cizím pohledem. Otevřením okna vysnival to, co se do reálné události nevešlo. Svobodný jedinec ustupuje od melancholií a dokončuje formování své osoby. Sní pro potěchu, pro volnou chvíli, pro vonnou esenci.

²³⁴ BACHELARD, Gaston. *Plamen svíce*. Dauphin: Praha, Liberec 1997.

Na pomezí chráněných a otevřených míst stojí bdělý sen o lásce, který bortí harmonickou kategorizaci snového prostoru. Láska je námětem k uschování i k vidění. Dívka z Čapkova *Krakatitu* totiž seděla u okna, zouvala si střevíc a snila. Zamilovaná Anči je ale veselá, nic ji netíží, tudíž sen o lásce k Prokopovi není nutno skrývat. Naopak nešťastné city z hlediska Zavadovy Jadvigy bylo nutné šeptat do polštáře; mileneckou lásku nebylo vhodné odkrývat světu, její bdělé sny musí zůstat utajeny. Snění zamilované a vášnivě nepodléhá v textu funkčnosti prostoru, ale povaze snivce a jeho podobě vůči světu. Alberto Manguel v *Tajných dějinách čtení* hovoří o ženských čtenářkách 18. století, které se nechávají unášet příběhem milostných románů pouze na lůžko, jelikož to jediné nabízí v paláci vyšší společnosti dostatečné soukromí. Jen snícimu patří vysněná podoba lásky a na něm záleží, kde imaginacím podlehne. Jen pro nás jsou sny výjimečné, pro jiné pošetilé. Snivec využívá možnost volby prostoru, který lépe poslouží tělu i duši. V osamělosti vidí jen sám sebe a ztělesňuje druhého, jemuž láska patří. Snivec se stává středem ideálního snu, když tělo strnule vyčkává v aktuálnu. Pokud vítr rozvlnil Narcisův odraz ve studánce, jeho snění na okamžik ustalo. Neví však, kdo jej pozoroval z dále, jako Prokop Anči. Jeho imaginace se snáz rozpínala v otevřeném místě.

Prostor snění je ve všech případech obalem snu a jeho podoby. Dochází k syntéze světa uvnitř i vně. Vypravěč uvádí hrdiny do určitého prostředí, v němž budou snít určitý sen. Vše záměrem příběhovosti. Postava sedící nehybně u okna též vybízí k popisu niterních událostí. Místo přímo vybízí ke snění a sen nutí snivce nalézt to nejvhodnější. V této práci jsme analyzovali pouze část, která byla shodná pro většinu vybraných děl 20. století. Prostory snivců se prakticky nijak neomezují a s novými prozaickými konstrukty přicházejí i další. Mnohé ale setrvávají i s proměnou doby, např. lůžko, jelikož zůstávají i motivy ženských bdělých snů. Místa snění se podvolují i literárnímu zájmu, narativ se od chaloupek obrací ke kavárnám, od studánek k zrcadlům, od obrázků svatých k časopisům. Vše se rozpíná do jiných rozměrů, v základu potřeba snít zůstává. Ženské hrdinky už se také nekrčí v koutech a po vzoru mužské strategie dobývají svět. Nesní proto jen nad knihou a vstupují do neznámého prostoru svobodných cest.

Čapkův vypravěč využívá svým hodnocením situace neobvyklého literárního postupu. Slovy: „... nikdy se nesní líp, než se střevícem v ruce.“²³⁵ komentuje tuto událost z hlediska dlouhodobé zkušenosti. Ustrnutím ženského těla vprostřed fyzické činnosti ilustruje možnost, že již existují nejčastější podoby ženského snění. V žádném jiném textu se nám podobnou

²³⁵ ČAPEK, Karel. *Krakatit*. Academia: Praha 2009. Str. 54.

vypravěčskou úvahu nalézt nepodařilo, tento motiv se stává spíše výsadou literárních postav. Ovšem nikdy nehovoří o způsobu snění, primární pohled utkví na tématu snu. Ne vždy si ale postava uvědomuje, že sní, a vypravěč se proto této situaci hlouběji nevěnuje. Nechává čtenáře v nevědomí, nebo považuje za nepodstatné se vzhledem k příběhu zabývat maličkostmi.

Z úvah o bdělém snu a vysnívání vyplývá, že snění je v literárních dílech podřízeno jednak autorskému záměru, jak vystaví fikční svět, a jednak strategii vypravěče, jak bude v konstrukci narativu postupovat. Zda přisoudí entitám snový diskurs nebo čtenáři odhalí pouze fragmenty tužeb hrdinů. V jednání literárních postav je snění výsadou osamělé imaginace. Herakleitos v souvislosti se snem nočním tvrdí, že: „Bdící mají jeden a společný svět, každý usínající se obrací do svého vlastního.“²³⁶ Jak jsme se v této práci přesvědčili, bdělý sen také nabízí snivci vstup do vlastního světa, který konstruuje sám svobodnou vůlí. Světů může existovat v jeho mysli tisíce, stejně jako pod záštitou snů nočních. V nich se snícím podvědomě promítá to, po čem touží a mnohdy zastřeně, ale v bdělém snu si imaginární obrazy vykresluje sám, bez nutnosti zamlžovat daný obraz. Otevírá se sám sobě a zároveň uzavírá aktuálnímu světu. Proto je důležitá i schopnost empatie vypravěče; jaké téma je vhodné čtenáři odhalit a především do jakého prostoru danou postavu umístit. Zda bude snít raději své sny u okna nebo v pornokině Metro. Tematizace bdělých snů a detailní či strohý popis jsou záměry románového příběhu.

²³⁶ FOUCAULT, Michel. *Sen a obraznost*. Dauphine: Liberec 1995. Str. 33.

Prameny a odborná literatura

Prameny

- BACHMANNOVÁ, Ingeborg. *Malina*. Mladá fronta: Praha 1996.
- ČAPEK, Karel. *Krakatit*. Academia: Praha 2009.
- HABJANOVIĆ – DJUROVIĆ, Ljiljana. *Ženský rodopis*. Votobia: Olomouc 1997.
- HAVLÍČEK, Jaroslav. *Petrolejové lampy*. Academia: Praha 2008.
- HODROVÁ, Daniela. *Trýznivé město*. Hynek: Praha 1999.
- JANČAR, Drago. *Kateřina, páv a jezuita*. Paseka: Praha, Litomyšl 2003.
- JELINEKOVÁ, Elfriede. *Milovnice*. Mladá fronta: Praha 1999.
- JELINEKOVÁ, Elfriede. *Pianistka*. Nakladatelství Lidové noviny: Praha 2004.
- TOKARCZUKOVÁ, Olga. *Běguni*. Host: Brno 2008.
- TOKARCZUKOVÁ, Olga. *Pravěk a jiné časy*. Host: Brno 1999.
- ZÁVADA, Pál. *Jadvižin polštář*. Argo: Praha 2002.

Odborná literatura

- BACHELARD, Gaston. *Plamen svíce*. Dauphin: Praha, Liberec 1997.
- BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Malvern: Praha 2010.
- BACHELARD, Gaston. *Poetika snění*. Malvern: Praha 2010.
- BACHELARD, Gaston. *Voda a sny*. Mladá fronta: Praha 1997.
- BORECKÝ, Vladimír. *Porozumění symbolu*. Triton: Praha 2003.
- BORECKÝ, Vladimír. *Sen a snění*. Analogon 16, 1996, č.1, s.57-58
- ČAPEK, Jakub. Mít tělo a být tělem, in Urban, P. (ed), *Fenomenologie tělesnosti*. Filosofie: Praha 2011.
- ČINÁTLOVÁ, Blanka. *Příběh těla*. Pistorius & Olšanská: Příbram 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Sen a obraznost*. Dauphine: Liberec 1995.
- FREUD, Sigmund. *Spisy z let 1906 – 1909*. Psychoanalytické nakladatelství: Praha 1999.
- FROMM, Erich. *Anatomie lidské destruktivity*. Nakladatelství Lidové noviny: Praha 1997.
- FROMM, Erich. *Mýtus, sen, rituál*. Aurora: Praha 1999.

- HODROVÁ, Daniela. *Chvála schoulení*. Malvern: Praha 2011.
- JUNG, Carl Gustav. O podstatě snů In *Výbor z díla I*. Nakladatelství Tomáše Janečka: Brno 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Svoboda In *Fenomenologie vnímání*. Oikoymenh: Praha 2013.
- MINKOWSKI, Eugène. *Vstříc kosmologii*. Malvern: Praha 2011. Str. 104.
- MOSS, Robert. *Tajné dějiny snění*. Triton: Praha 2011.
- NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Torst: Praha 2003.
- NIETZSCHE, Fridrich. *Ecce homo*. Hill: Olomouc 2001.
- REZEK, Petr. *Psychologická fenomenologie*. Ztichlá klika: Praha 2008
- THEIN, Karel. Descartovy sny, in Starý, J; Hrdlička, J; *Spánek a sny*. Herrmann & synové: Praha 2008.
- VANĚK, Jan. *Lucidní snění jako coping mechanismus*. Triton: Praha 2010.
- VOJVODÍK, Josef. *Imagines corporis: Tělo v české moderně a avantgardě*. Host: Brno 2006.