

**Univerzita Karlova v Praze**  
**Filozofická fakulta**

Ústav české literatury a komparatistiky

**Diplomová práce**

Mgr. et Bc. Světlana Ondroušková

**Lod' jako prostor střetávání života a smrti:  
nautická metaforika v literární moderně**

The ship as a point of encounter between life and death:  
nautical metaphor in modern literature

Praha 2013

Doc. PhDr. Petr Málek, CSc.

### **Poděkování:**

Děkuji doc. PhDr. Petru Málkovi, CSc. za vstřícnost při vedení práce a cenné rady a připomínky, které mi velmi pomohly v průběhu psaní práce. Dále bych chtěla poděkovat Mgr. Sylvě Fischerové, PhD. za konzultace k antické literatuře a odysseovské problematice. Poděkování patří i mým kolegyním Mgr. Nicol Svárovské a Bc. Barboře Doležalové za některé cenné postřehy, které mi nejednou pomohly odvrátit chvíle tvůrčí krize. Nakonec velké poděkování náleží také mým nejbližším, Radkovi za trpělivost a podporu a bišonovi Rockymu, který s věrností sobě vlastní prospal po mém boku tuto diplomovou práci od začátku do konce.

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 10. prosince 2013

.....  
Světlana Ondroušková

**Klíčová slova:**

deteritorializace, Franz Kafka, hmotná obraznost, literární moderna, mýtus, nautická metaforika, Odysseus

**Key words:**

detrterritorialization, Franz Kafka, material imagery, modern literature, myth, nautical metaphoric, Odysseus

## Abstrakt

Diplomová práce pojednává o tématu nautické metaforiky v literární moderně v jejím širokém pojetí dle Silvia Vietty. Kromě samotného tématu, s důrazem na dílo Franze Kafky, tak postihuje i proměny v chápání jeho atributů, které vedly ke specifické obraznosti v literární moderně přelomu 19. a 20. století. Celá práce se opírá především o uchopení nautického prostoru jako hladkého, nomádského prostoru, jehož charakteristiku formulovali Deleuze a Guattari.

První část, vycházející z tezí Bachelardovy hmotné obraznosti, se zabývá především charakteristikou literárního prostoru formovaného mořskou masou a možností alegorického čtení těchto obrazů. Hydraulika moře dává prostoru jeho jedinečné vlastnosti: beztvartost, proměnlivost a ambivalenci. Ty umožňují chápat nautický prostor nejenom jako prostor dění, ale otevírají jej i dění prostoru, tedy přiřazují význam i aktivitě a dynamice tvárnosti samotné hmoty.

Druhá část navazuje na tradici nautické metaforiky v evropské literatuře, její antické a křesťanské kořeny. Proměna symboliky lodi s počátkem zámořských plaveb, kdy se loď stává předmětem technického a civilizačního pokroku, je pojednána na díle Komenského. Ukazuje se také důležitost nautické metaforiky pro romantickou senzibilitu v souvislosti s diskuzí o vznešenu. Ta daleko dříve ovlivňuje výtvarné umění, jehož technika později zanechává stopu i v literatuře. Kapitola tak poskytuje exkurs i do vývoje v malířství a postihuje podstatné momenty diskuze o vznešenu: fascinaci děním prostoru, příklon k divácké recepci a způsob, jakým se vznešeno řadí k hladkému prostoru.

Závěrečná část podává interpretaci nautické obraznosti v díle Franze Kafky, pomocí níž vysvětluje některé charakteristické rysy Kafkova díla, kterými jsou proměna (metamorfóza), řeč a psaní. Deleuze a Guattari přirovnávají Kafkovo psaní k rizomatickému, nomádskému pohybu v hladkém prostoru. Práce tedy analyzuje strategie pohybu a způsob, jakým subjekt v Kafkově díle uniká tíži přítomného okamžiku. Dále sleduje vytváření smyslu skrze vrstvení významů, které u Kafky spočívá v přechodu (proměně) mezi skutečným (geografickým, biografickým) světem a neohrazeným mytickým prostorem.

## **Abstract**

The diploma thesis concerns the topic of nautical metaphors in modern literature in a broad sense of the term as defined by Silvio Vietta. Thus besides the topic itself and its main focus on the work of Franz Kafka it also covers the process of evolution of its attributes, which led to the specific imagery of modernism on the brink of the 20th century. The work as a whole derives from the conception of the nautical space as a smooth space of nomadism as proposed by Deleuze and Guattari.

The first part is based on the propositions of Bachelard's theory of material imagination. It deals with the characteristics of the literary space shaped by the sea element and the possibility of allegorical reading of such images. The hydraulics of the sea provides the nautical space with its unique qualities: shapelessness, flexibility and ambivalence. These enable to perceive the nautical space not only as the space of happenings, but also as the happenings of the space. Thus it puts emphasis on the activity and dynamic plasticity of the substance.

The second part reveals the ancient and Christian roots of nautical imagery and its tradition in the European literature. The work of Comenius exemplifies the change in the symbolism of the ship with the arrival of the Age of Exploration which rendered the ship a representant of the technical progress. This part also reveals the importance of the nautical landscape for romantic sensibility in connection to the discussion on the sublime. It initially affects the visual arts whose absorbance in the technique of depiction leaves an imprint in the literary production as well. The chapter hence treats certain common features: their fascination in the happenings of the space, a focus on reception and the way in which the sublime correlates with the smooth space.

The final part provides an interpretative analysis of nautical metaphors in the work of Franz Kafka and how it enforces its specific qualities, especially the focus on the phenomena of metamorphosis, language and writing. Deleuze and Guattari compare Kafka's writing to the rhizomatic and nomadic movement in a smooth space. This chapter analyses the strategies of movement and the manner in which a subject in Kafka's work flees the weight of the present moment. It further explores how the sense is constituted through piling up the layers of meaning. The process consists in the metamorphosis between the real (geographical or biographical world) and a limitless mythical space.

## Obsah

1 Úvod.....	8
2 Nautická metaforika: možnosti četby.....	13
2.1 Moře a literární prostor .....	13
2.2 Hrdina na moři .....	17
2.3 Moře jako prostor dění a dění prostoru .....	18
3 K symbolice lodi a směřování k nomádství .....	22
4 Romantismus a vznešeno jako úniková cesta .....	28
5 Proměny prostoru: nautická obraznost u Kafky.....	35
5.1 Mytický a geografický princip .....	35
5.2 Strategie proměny .....	40
5.3 Kormidelník .....	45
6 Závěr .....	49
7 Literatura.....	51

# 1 Úvod

*Začneme metaforou, která se zdá být bezvýznamná.*

Tak uvozuje Ernst Curtius podkapitolu svého díla *Evropská literatura a latinský středověk* nazvanou „Metaforika plavby“. V duchu autorovy koncepce budeme tento výrok na úvod číst jako „topoi hledané skromnosti“ tváří v tvář tématu, které jako žádné jiné dokáže ztvárnit podoby lidské existence, či spíše lidského údělu s jeho zřejmými i skrytými nástrahami. Moře a oceán se objevují v největších dílech světové literatury, od Homéra k Hemingwayovi. Zatímco život antické civilizace byl s mořem neodmyslitelně svázán, v křesťanské středověké tradici se moře stává pouhým emblematickým prostorem dění, který zprostředkovává obrazy víry a spásy, autentická zkušenost plavby na moři se stává zcela vedlejší. Téma se tak i později objevuje v dílech autorů, kteří nikdy neměli s plavbou na moři bezprostřední zkušenost. Například Coleridge napsal svou *Báseň o starém námořníku*, aniž by se do té doby plavil na moři, zkušenosti čerpal ze záznamů a svědectví jiných autorů. Ani v českém kulturním prostředí se bezprostřední kontakt s mořem či oceánem nedá předpokládat, přesto není tvorba českých autorů na nautickou metaforiku chudá, právě naopak. Kromě emblematických motivů křesťanské obraznosti (svou osobu na Noemově arše nechal v Kapli svatého Kříže vyobrazit i Karel IV.) se do české literatury vcelku záhy dostává i téma zámořských plaveb, které již v 17. století ovlivňuje Komenského pansofistickou koncepci.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Počátkem 40. let 17. století se Komenský ocitá v Anglii, zkušenost s plavbou na moři zakomponoval nejen do spisu *Cesta světla*, ale například i do románu *Labyrint světa a ráj srdce*.



Nautická metaforika ve svých nejrůznějších proměnách nachází uplatnění především v moderně. Jak upozorňuje Josef Vojvodík v úvodní studii k *Hesláři české avantgardy*,<sup>2</sup> obrazy moře, exotických krajů, lodí, námořníků atp. souvisí „se samotným fenoménem a konceptem modernosti, avantgardnosti a její umělecko-estetickou konstrukcí skutečnosti moderního světa“ (Vojvodík 2011: 15). Literární moderna přiděluje nautické metaforice širokou paletu významů, které se často mohou jevit protichůdné, nacházíme zde zneklidňující obrazy rozbouřeného vodního živlu a ztroskotání, ale i představu moře jako odlehčeného prostoru hravé tvořivosti.

Obrazy ztroskotání v kontextu středoevropské literatury se zabývá Petr Málek ve studii „Plavba a ztroskotání. K nautické metaforice literatury středoevropské moderny“:<sup>3</sup> ty vyrůstají z tradičního chápání plavby na moři jako metafory lidského života (*navigatio vitae*). „Tyto scény ztroskotání, otevírající skrz na skrz tragickou dimenzi, jsou již výrazem specificky moderního ‚rozpoložení‘. Byla-li plavba na moři na prahu moderny metaforou smělosti překračovat hranice, ztroskotání se stává metaforickým výrazem ztráty zdánlivě do nekonečna otevřených možností moderního subjektu, ztráty jeho sebe-jistoty, symbolickým vyjádřením zkušenosti ztráty orientace v moderním světě“ (Málek 2011: 65). Ztroskotání v moderně má svůj předobraz v Géricaultově *Voru Medúzy* (1837), obrazu inspirovaném skutečnou katastrofou francouzské frigaty Méduse u pobřeží Mauritanie v roce 1816. Svědectví přeživších zprostředkovaná dobovým tiskem vypovídají o utrpení a hrůze mezní životní situace, jejíž obrazové ztvárnění se později stane metaforou moderní lidské existence. Dynamiku metaforiky lodi v moderně ukazuje Málek na povídce *Živý plamen* Josefa Čapka a *Zářivé hlubiny* bratří Čapkových, které „tvoří [...] diptych, v němž je využito jak pozitivního, tak negativního symbolického potenciálu motivu lodi a plavby/ztroskotání: plavba a loď naděje na straně jedné, ztroskotání a loď-zkáza, loď-vrak, loď-smrt na straně druhé“ (tamtéž: 69).

Neopomínejme ale i druhou, zcela jinak vyznívající oblast významu nautické metaforiky, kterou Josef Vojvodík nachází u řady básníků české avantgardy, např. Jaroslava Seiferta, Vítězslava Nezvala nebo Konstantina Biebla. Moře zde „není prostorem zániku, ale znovuzrození a stálé proměny“ (Vojvodík 2011: 16). Nautický prostor je

---

<sup>2</sup> Vojvodík, Josef: „Česká avantgarda: vývoj, skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy“. In: Josef Vojvodík – Jan Wiendl (Eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha: FF UK, 2011, s. 15-61.

<sup>3</sup> Málek, Petr: „Plavba a ztroskotání. K nautické metaforice literatury středoevropské moderny“, *Slovo a smysl* 16, ročník VIII, s. 61-92.

v jejich obraznosti často spojován s aviatickým odlehčeným prostorem (aviatický prostor objevuje např. Bieblův *Nový Ikaros*, ale i již dříve vydané Apollinairovo *Pásmo*), který láká svými otevřenými možnostmi. I zde lze však nalézt cosi zneklidňujícího, co se skrývá pod povrchem hravosti: „Co se ve dvacátých letech, po šokující a do té doby nepředstavitelné zkušenosti se světovou válkou, mohlo jevit jako hravé kouzlo dalek a exotismu, bylo zároveň již – také – odpovědí na zkušenost decentralizace člověka na vrcholu ‚kopernikánské revoluce‘, jeho ztráty orientace v moderním světě“ (tamtéž). Zkušenost, která souvisí se „ztrátou středu“, traumaty a absurditou světové války. Zkušenost, která by se mohla srovnávat s „oceánickým pocitem“<sup>4</sup> moderního člověka v konfrontaci se ztrátou víry, který Freud u sebe tak směle zavrhuje, ovšem současně přiznává, že u spousty lidí by bylo možné takový pocit identifikovat.

Cílem předkládané práce není postihnout nautickou obraznost v literární moderně jako celku, ale podat možný výklad četby nautické metaforiky u Franze Kafky s důrazem na pohyb v nautickém prostoru a osobu kormidelníka, kterou lze chápat jako zprostředkovatele pohybu. Jak je zřejmé z uvedených prací, které byly doposud k tématu publikovány, obrazy, se kterými se v moderně setkáváme, se od těch předmoderních liší. Ve vnímání nautického prostoru dochází k podstatnému zvratu, kdy vstup do tohoto prostoru už není pouhým nutným zlem, ale vábí. Zkušenost moře se stává nezbytností. Moře je ve vztahu k životu na pevnině vnímáno jako prostor, kde subjekt může prožít pravou zkušenost. Když Byron v dedikaci k epické básni *Don Juan* vyzývá první generaci romantiků, aby mu splnili přání a vyměnili jezero za oceán,<sup>5</sup> dotýká se samotné podstaty zmiňovaného obratu. Moře, aniž by přestávalo být mytickým prostorem prostředkujícím mezní zkušenost na pokraji života a smrti, se mění. Svazující prostředí pevniny – rodina, zákony, technizace –, dělají z člověka automatizované tělo, pro které je zkušenost pevniny jako prožitek „smrti“ v živém těle. Tato civilizační, pevninská zkušenost „smrti“ však jako by byla až druhotnou zkušeností, vzdáleně zprostředkovanou „smrtí“, která člověka vytrhává z autentické zkušenosti sebe sama. Člověk je tak najednou nestálostí nautického

---

<sup>4</sup> Autorem tohoto výrazu není sám Freud, ale jeho přítel, francouzský spisovatel Romain Rolland. Ten slovní spojení „oceánický pocit“ použil, aby definoval pocit, který člověk prožívá tváří v tvář ztrátě důvěry v církvev jako instituci, a přesto ve snaze uchovat si víru. Výraz pak Freud zapojuje v úvodu stati *Nespokojenost v kultuře* (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1930) ve vztahu k problému krize religiozity.

<sup>5</sup> „There is a narrowness in such a notion, / Which makes me wish you'd change your lakes for ocean.“ In: George Gordon Byron: *Don Juan* (Dedikace, V, 7-8). Elektronický zdroj dostupný z [http://en.wikisource.org/wiki/Don\\_Juan\\_\(Byron\)/Dedication](http://en.wikisource.org/wiki/Don_Juan_(Byron)/Dedication), cit. 29. 11. 2013.

prostoru nejen váben, ale stává se mu nezbytností na cestě k pravému poznání. Odtud Byronova touha vrhat se vstříc nautickému prostoru nejen ve svých básních, ale i ve skutečném životě, protože jedině zde, v mezních krajinách světa, lze dojít autentické zkušenosti lidské existence, života a smrti.

Pohyb, který Deleuze a Guattari označují za nomádský, je inspirativní i pro literární modernu. Ta pohyb v nautickém prostoru ztotožňuje s pohybem psaní, jak na tuto skutečnost upozorňuje i Petr Málek, když Kafkovu „mořskou nemoc na pevnině“ ztotožňuje se „ztroskotáním za psacím stolem“. Tradice spojovat sílu řeči s vodním živlem sahá až do antiky. Podle Quintiliana je nejvytříbenější rétorický styl „bohatší na metafory a lahodnější figurami, půvabný odbočkami, bude mít přiměřenou kompozici a příjemné sentence, bude však volnější jako řeka sice průzračná, ale z obou břehů zastíněná zelenými lesy. Avšak taková řeka, která valí balvany, nesnáší nad sebou mosty a sama si dělá břehy, vzdutá a kypící strhne s sebou soudce [...]“.<sup>6</sup> Za mistra *logu* Quintilianus nepokládá nikoho jiného než samotného Odyssea. *Odysseus polytropos*, muž mnoha obrátů (tropů) – přívlastek odkazuje nejen na hrdinův životní úděl, který spočívá v neustálých zvratech ústících v další a další putování, ale i na jeho rétorické schopnosti a konečně i na samotnou formu narativu, která stejně jako *Odysseus* neustále osciluje mezi návratem a vzdalováním se domovu, mezi příklonem a odklonem od tradice řeckého epického zpěvu (Pucci 1995: 17).

Koncept práce vychází z širokého pojetí literární moderny jako makroepochy Silvia Vietty předložené v práci *Die literarische Moderne*. Podle Vietty lze identifikovat určitá problémová pole, která překračují hranice jednotlivých mikroepoch (romantismu, naturalismu, expresionismu apod.), přičemž vnímání těchto problémových polí v kontinuitě vývoje mění náhled na jednotlivé mikroepochy. Jedním z takových polí je i nautická metaforika a její významový potenciál. První kapitola práce tak zkoumá některé obecné souvislosti plynoucí ze vztahu literatury a nautické metaforiky, především pak ve vztahu k literární moderně. Zajímat nás bude především její materiální a dynamická povaha, významy, které generuje, a způsob alegorického čtení nautických obrazů. Druhá kapitola se snaží postihnout nejdůležitější okamžiky v proměnách významu symboliky lodi a nautického prostoru, které lze v umění spatřovat s rozvojem zámořských plaveb, se způsobem jakým obchod a bohatství proměňují západoevropskou společnost. Kromě

---

<sup>6</sup> Quintilianus, Marcus Fabius: *Základy rétoriky*. Praha: Odeon, 1985, s. 579.

literárních předloh vychází práce i z některých vývojových zlomů ve výtvarném umění, kde nautická metaforika vstupuje do diskuze o krásném a vznešeném a stává se jedním z nosných obrazů romantismu. O tom pojednává třetí kapitola. Strategie úniku, které v nejrůznějších podobách skrze zprostředkování prožitku vznešeného nacházíme v dílech romantiků, zejména pak Byrona, jsou zdrojem inspirace i pro literární modernu. Pro Deleuze a Guattariho je dílo Franze Kafky přímo příkladným zdrojem pohybu deterritorializace, ovšem spíše než deterritorializace ve skutečném prostoru, ke které nabádal Byron, se u Kafky jedná o deterritorializaci v prostoru literárním. Interpretací vybraných nautických obrazů u Kafky se zabývá závěrečná čtvrtá kapitola.

## 2 Nautická metaforika: možnosti četby

Moře je podle Deleuze a Guattariho prostorem nomádství, hladkým prostorem, kterým se kromě moře může stát také poušť nebo vzduch. Hladký prostor není, v kontrastu k rýhovanému prostoru představovanému např. lesem, poli či městem, svazován zákony a pravidly, nýbrž je výslednicí čisté strategie, pohybu, který autoři označují za absolutní. Pohyb v hladkém prostoru je bez zjevného cíle, jeho jediným smyslem je opanování přilehlého teritoria. Podobně se jeví i oblast řeči, jejíž kvalita, jak jsme ukázali v úvodu, byla již od antiky spojována s vlastnostmi vody. Tak kromě možnosti kódovat a dekódovat, tedy existovat v rýhovaném modu, má schopnost deterritorializace, tedy zaujímání (opanování) hladkého prostoru, podobně jako tekutina rozlévající se do všech stran.

### 2.1 Moře a literární prostor

Interpretaci tedy začneme v intencích Bachelardovy hmotné obraznosti s důrazem na vlastnosti vody, na základě které se nejprve pokusíme vymezit vztah moře a literatury. „Aby bylo snění dostatečně stálé a vyústilo v literární dílo, aby nebylo jen prázdnou, prchavou chvílí, musí si najít svou *hmotu*, musí mu nějaký materiální prvek propůjčit svou vlastní substanci, svůj vlastní řád, svou specifickou poetiku“ (Bachelard 1997: 10). Přistoupíme-li na Bachelardovu interpretaci a moře budeme chápat jako vodní element, hmotu, která je tvárným zdrojem literární obraznosti, pak je to právě moře, které určuje specifičnost nautické metaforiky (tedy i dalších souvisejících prvků jako loď, poutník na moři, kormidelník atp.). Metaforický potenciál moře před námi otevírá nečekanou variabilitu vztahů, podob a konstelací. Nautický prostor nabízí srovnatelný potenciál

obraznosti jak na horizontále, tak na vertikále, čímž se vymyká jiným literárním prostorům. Moře svými hydraulickými vlastnostmi evokuje rozprostraněnost,<sup>7</sup> rozlévá se do všech směrů a rovnoměrně zaplňuje horizont. V tomto smyslu je specifická jeho (v jistém smyslu extrémní) podoba, kdy se bytosti zasazené do nautického prostoru, ať svůj pohled vrhá libovolným směrem po kterékoliv ose, vždy dostává stejného pocitu nekonečnosti, neohraničenosti a nedosažitelnosti konce. Příkladem může být Odysseův zápas s živlem na cestě do země Fajáků. Pro Odysseovu zpučnost se Poseidon rozhodne, že než nechá hrdinu dosáhnout na břeh, tak jej ještě trošku „prožene“. Moře se proměňuje v obraz rozbouřené vodní hmoty slité v jednu obrovskou, hrozivou a temnou masu:

Řevem svým pošval běsnící živly  
a bylo jen jedno: moře a nebe. Temná noc zahltila vše.  
Východ se s Jihem rval a Západ svištěl,  
s jekotem vlny se válely jak hory ocelové.

(Homér 1987: 87)

Na rozdíl od jiných srovnatelných literárních prostorů (např. poušť) se v tom nautickém střetávají a zápolí spolu všechny živly, tak jak je známe už od dob antiky: oheň, voda, země a vzduch.<sup>8</sup> Kromě všudypřítomné vody tak nautický prostor zabydlují i jiné – vítr, mlhy, déšť, skaliska. A na moři se nelze skrýt ani před ohněm, který se může jevit jako s vodou neslučitelný. Jeho světlo chrání poutníka před nebezpečím v podobě majáku, děsí jej blesky nebo Eliášovy ohně, síly mu ubírá spalující slunce. Například pro Coleridgova žíznícího námořníka se oceán mění v planoucí plochu: „Oceán jak mast kouzelná / barvami duhy plál“ (Coleridge 1984: 35).

Dominantním živlem je však voda, která má nadvládu nad ostatními živly. V návaznosti na vlastnosti vodní masy je důležitým rysem nautického prostoru jeho proměnlivost – neustálé stýkání a potýkání se s živly dává tomuto prostoru jedinečný, tvarem těžko uchopitelný charakter. Na neuchopitelnosti nautického prostoru se podílí i kontrast, který jeho vlastnosti generují. Moře tak může být klidné i rozbouřené; transparentní i opakní; životodárné i záhubné; pusté i obydlené apod. Z kontrastivního

---

<sup>7</sup> Hydraulické vlastnosti vody jsou také důležitou složkou pro chápání nomádkého prostoru u Deleuze a Guattariho.

<sup>8</sup> Ke čtyřem základním živlům přidal Platón ještě éter, i pokud budeme uvažovat o pěti živlech, není ani jeden z nich v prostoru moře zcela upozaděn. Nebeská klenba je naopak důležitou součástí nautické metaforiky.

charakteru moře plyne vlastnost (či spíše situace), která se pojí především s nautickým prostorem – tou je ambivalence, situace, kdy se kontrasty vyskytují současně. A tak poutník ocitnuvší se na moři bývá vystavován trýzni žízně, ač je obklopující prostor zalitý vodou, kam oči dohlédnou. Snad proto se moře stává oblíbenou metaforou, pomocí které lze uchopit ambivalentní situaci člověka v proměnlivém světě modernity.

Vedle simultánního zobrazení kontrastů, je často pojednávánou situací přechod z jednoho extrému do druhého a neschopnost tuto změnu předvídat. Edgar Alan Poe popisuje v povídce *Pád do maelströmu* nepředvídatelnost moře takto:

Za pár dní to budou tři roky, co se stalo to, o čem vám teď budu povídat. Bylo to desátého července a na ten den lidi v těchhle končinách do smrti nezapomenou, protože tenkrát zuřil nejstrašnější orkán, jaký kdy nebesa seslala; a přece celé dopoledne a dokonce hodný kus odpůldne vál jen slabounký a stálý větřík od jihozápadu a k tomu zářilo slunce, takže ani nejzkušenější mořeplavec mezi námi nemohl předvídat, co pak přišlo.

(Poe 1975: 13)

Nepředvídatelné proměny nautického prostoru, kromě zjevného dramatizačního účinku, poskytují svědectví o omezených možnostech lidského poznání tváří v tvář nevyzpytatelnému živlu. Navíc vodní plochu, která se v každém okamžiku rozpíná do všech stran na horizontu, nelze obejmout zrakem, tedy zůstává neuchopitelná i pro empirickou zkušenost, která v konfrontaci s živlem selhává. Kromě univerza lidské zkušenosti nám pak připomíná i to, co zůstává za jeho hranicemi, tento druhý, nepoznaný svět za horizontem. To „jiné“, co se poznání nabízí a láká, současně ale (jako nepoznané) budí hrůzu. Generuje tak vůbec nejambivalentnější možný prožitek lidské existence, spojení fascinace a strachu.

Z úvahy nad materiálním charakterem nautického prostoru plynou jeho charakteristické atributy: rozprostraněnost, proměnlivost a kontrastivnost s tendencí přecházet v ambivalenci. Přiřadíme k nim ještě jednu důležitou vlastnost, kterou je beztvorost. Přílehavě tento rys vystihuje Victor Hugo, když píše o proměnlivosti hlavního dějiště svého románu *Dělníci moře*, ostrova Guernsey:

Podoba ostrova se během doby mění. Ostrov je výtvar oceánu. Hmota je věčná, její vzhled nikoli. Vše na světě ustavičně hněte smrt, i pomníky, které nepocházejí z rukou člověka, i žulu. Vše pozbývá tvaru, dokonce i to, co určitý tvar nemá. Stavby moře se hroubí jako všechno ostatní.

(Hugo 1977: 40)

A dále:

Voda je poddajná, protože ji nelze smáčkout. Vymkne se tlaku. Stiskneme-li na jedné straně, uklouzne na druhé. Tak se z vody stává vlna. Vlna je osvobozená voda.

(tamtéž: 270)

Hydraulická kvalita prostoru, její tekutost, která pohlcuje ostatní hmotu, dává vyniknout beztvarosti – v nautickém prostoru kontinuálně hmota pohlcuje tvar, nové tvary se rodí, aby vzápětí zase zanikly. V těchto proměnách dochází k cyklickému střídání počátku a konce, zrození a smrti. Beztvarost však nutně nemusí být pouze vlastností vody, mohou jí nabývat i jiné elementy vržené do víru času.<sup>9</sup> Přesto pro vodu se beztvarost jeví jako primární, není výslednicí působení destruktivních sil, ale jejím počátkem. Navíc zkušenost beztvarého nautického prostoru se pojí s intenzivním vizuálním prožitkem hmoty; moře, které zaplňuje horizont, je pro pozorovatele objektivně přítomné, naopak třeba vzduch lze vizuálně zaznamenat jen v jeho vnějších projevech, skrze jím zmítané předměty. Masa vody je v neustálém pohybu – změně nepodléhá jenom tvar, ale i samo

---

<sup>9</sup> Že moře snese srovnání s jinými charakteristicky literárními prostory, dokazuje i W. A. Auden v souboru esejů tematicky spojených obrazností moře *The Enchafed Flood*. Symbolika knihy je postavená na analogických protikladech, kde dvojice „poušť – moře“, odpovídá dvojici „kámen – lastura“, dále dvojici „kosmos – chaos“, „geometrické – intuitivní“, „tvar – beztvarost“, „stálost – proměna“, atp. Kosmos, který povstává z beztvarosti vodního živlu, se nachází už v antickém Řecku a stejně tak ve Starém zákoně. „Země byla pustá a prázdná a nad propastnou tůň byla tma. Ale nad vodami vznášel se duch Boží“ (Gen 1, 2). A dále: „I řekl Bůh: ‚Bud’ klenba uprostřed vod a odděluj vody od vod!‘ Učinil klenbu a oddělil vody pod klenbou od vod nad klenbou. A stalo se tak. Klenbu nazval Bůh nebem. Byl večer a bylo jitro, den druhý. I řekl Bůh: ‚Nahromad’te se vody pod nebem na jedno místo a ukaž se souš!‘ A stalo se tak. Souš nazval Bůh zemí a nahromaděné vody nazval moři. Viděl, že to je dobré“ (Gen 1, 6-10). Moře je podle Audena „prvotní nerozlišený tok“ a k tomu dodává, „z hmoty se stane stvořená příroda, pouze pokud je jí udělen tvar nebo se s tvarem spojí“ (s. 6). Z moře povstává nejen příroda, ale i civilizace. Loď se pak záhy stává symbolickým zobrazením lidského společenství, státu, která je v nebezpečí právě a jenom ve chvíli, kdy se vrhá do vod oceánu a tvar lodi se odevzdává beztvarosti vln.



beztvaré, a tak vše, co se v tomto prostoru nachází, jako by se slévalo v jedno, jako by podléhalo stejně intenzivnímu zhmotňujícímu principu jako voda.

## 2.2 Hrdina na moři

Součástí dění se stává i subjekt, který se ocitá na moři. Skrze svou tělesnost představuje další hmotu vyplňující prostor. Jeho tělo, odevzdané souboji s živly, jednou vítězí, podruhé ztrácí; takový je i princip homérského hrdiny (osud, *moira*) – hērós k nám promlouvá skrze hmotu, skrze svou tělesnost. Možná proto „z řeckých hrdinů udělal právě Odysseus v evropské kultuře největší kariéru“ (Fischerová 2004a: 32), neboť *Odyseia* se opírá o obraznost hladkého nautického prostoru, který nelze kódovat a dekódovat, stejně jako tomu nelze v případě tohoto výjimečného hrdiny. Fischerová (2004b: 50-1) podává tři přístupy, skrze které lze vysvětlit Odysseovu oblibu, poukazuje však na jejich problematické uchopení, které plyne především ze vztahu ke znakovosti či zprostředkovanosti (jinými slovy, řečeno s Deleuzem a Guattarim, ze snahy uzavřít *Odysea* v rýhovaném prostoru kódu):<sup>10</sup> (1) každá interpretace (tím se myslí i každé nové ztvárnění *Odysea*) vytváří stín, stejný, jaký Odysseus nachází v podzemí. Na tento výklad ale vcelku logicky namítá, že v takto podaném výčtu stínů chybí skutečný, původní Odysseus, pokud je každý z nich jenom stínem. Takový výklad tedy nutně koliduje s povahou mytického *Odysea*. (2) Odysseus také může být znakem, respektive odkazem, to ale opět rozporuje povahu mýtu, jehož hlavním rysem je bezčasí, tj. jeho vsazenost do přítomného okamžiku. Mytický hrdina není zprostředkovaný, ale jednoduše je. (3) Nakonec lze *Odysea* chápat jako typos, což v řečtině znamená věc/předmět s určitými abstraktními parametry; „ne jedna věc za sebe, ale za mnohé“, která by měla sloužit jako předloha. Podle Fischerové spíše než typos je Odysseus *henotypos*, „hērós zcela jedinečný ve své kombinaci výjimečných schopností a výjimečné situace, stejně jako ostatní hēróové prosáklý smrtí, které ustavičně čelí, a vstupuje dokonce do její říše“ (tamtéž: 61). Jinými slovy by se dalo říct, že hērós je jenom a právě jeden, nemůže tedy představovat typ. A už vůbec ne typ, který by si žádal určitý předem definovaný způsob čtení.

Daleko zajímavější je pohled, který při interpretaci používá sama Fischerová – když mluví o homérském hrdinovi, používá pojem „ztělesnění Gestaltu“. Antický hrdina je

---

<sup>10</sup> Sama Fischerová se zde inspiroje pohledem italského komparatisty Piera Boitaniho (*The Shadow of Ulysses. Figures of a Myth*, Oxford, 1994), přidává ale své námítky, v perspektivě kterých odhaluje nedostatky Boitaniho koncepce.

„ztělesnění takového Gestaltu, takového nastavení komplementární a ambiguitní matrice mýtu, které působí v celku tradice novátorsky a přitáhne řadu epigonů, ale i řadu odpůrců“ (tamtéž). Hérós je „ztělesněním tvaru“, kdy toto ztělesnění tvaru odpovídá formě (či ztvárnění) vnímání v dané situaci. Vnímání, které skrze hmotnou obraznost převádí abstraktní prožitek v konkrétní skutečnost. Tak se hrdina Odysseus zapojuje do koloběhu metamorfóz spočívajících v jeho polytropii. Je to muž mnoha zvrátů, mnoha převleků, lstivých úskoků a tropů. Pietro Pucci (1995: 14-15) upozorňuje, že každá i drobná epizoda, každý zvrát v odysseovském narativu, je doprovázen jeho symbolickým znovuzrozením, kontaktem se sférou smrti. Odysseus, ať už vystupuje z Hádu, probouzí se ze spánku či na sebe bere novou podobu v převleku, ve kterém nechává starého Odyssea umřít, je vždy jinou a novou konstelací vycházející ze specifické situace. Přesto se nás hrdina i text skrze svou formulaickou výstavbu snaží přesvědčit, že se stále jedná o stejného hrdinu. Je to vlastnost, která umožňuje hrdinovi i textu oscilovat mezi mnohostí a jedinečností, která umožňuje nevyčerpatelnost forem vnímání. Proto je nezbytné smysl Odyssea číst v kontextu těchto proměn a cíl jeho cesty sledovat jako výslednici vrstvení významů.

### 2.3 Moře jako prostor dění a dění prostoru

Nautický prostor se nezdá otevřít alegorickému způsobu četby. Podle Fischerové (2004a: 40-41) první doklad tohoto způsobu četby textů, alégoréze, se objevuje už v antice u Theagena z Rhégia, který jej aplikuje na Homérovu básně. Pro nás o to zajímavěji, že *Odysseia* se z části odehrává v nautickém prostoru. Alegorický způsob četby sleduje Fischerová dále, nachází jej u sofistů a stoiků, které pak „paradoxně“ následovali křesťané. Poukazuje tak na skutečnost, že se alegorie ne vždy ujímaly myšlenkové koncepce, které by byly ve vzájemném obsahovém vztahu kontinuity. Ovšem ani Evropa v křesťanském věku není myšlenkově zcela homogenní, alegorie je v průběhu staletí obhajovaná i zatracovaná. Nakonec k této linii dodejme, že se alegorie, možná opět paradoxně vzhledem ke vztahu k religiozitě, ujímá i literární moderna.

Na první pohled by se mohlo zdát, že se v mnoha případech jedná o nesourodé myšlenkové celky napříč věky, přesto lze předpokládat jednotící důvody, proč člověk sahá k alegorickému zobrazování skutečnosti. Jedním z takových společných rysů, který se nabízí jako odpověď, je způsob, jakým člověk vnímá sám sebe ve vztahu k vnějšímu prostředí. Jak si člověk uvědomuje svou tělesnost, skrze kterou se stává diskontinuitní bytostí podléhající času, což narušuje vlastní zkušenost kontinuity vědomí. Kontinuita

drolená v soukolí subjektivního a objektivního času, opětovná snaha o její spojení, marnost nad nikdy nekončícím zápasem s časem a v čase, to vše dává člověku prožívat ambivalentní stránku vlastní existence. Hledání jednotícího principu, ať už se jedná o diskurz mýtu, filozofie či literatury, zde všude se uplatňuje alegorie, která má potenciál diskontinuitou narušené vnímání opět sjednotit. Mytologický diskurz homérských eposů tak směřuje k antropomorfizovaným formám vnímání, kdy každý živel či abstraktní jev mají svého boha či božstvo, přičemž princip antropomorfizace je chápán jako nekonečný řetězec proměn. „Mýtus není žádný ustálený text, žádný pevný kód, ale forma vnímání (*Wahrnehmungsform*), a to dokonce primární způsob, od kterého se – při veškeré technizaci a zvědečtění světa, dokud jsme a nadále budeme lidmi – nemůžeme oprostit“ (Vietta 2006: 21). Literární modernu tak s mýtem spojuje právě princip antropomorfizace skrze řetězení metamorfóz, kdy se tělem stává samotný text, který má tendenci autonomizovat se od svého původce. Oživování diskurzu, princip metamorfózy jako formy vnímání, umožňuje, stejně jako v případě hrdiny Odyssea, vytrhnout text z rýhovaného prostoru kódování a dekódování.

Analogicky funguje i metaforika nautického prostoru a jeho hmotná obraznost – neexistuje nic jako stálý tvar, ale spíše nikdy neustávající proměna tvaru v beztvaré a naopak. V tomto smyslu je alegorie založená na hmotné obraznosti účinným literárním prostředkem, umožňuje totiž celostní uchopení abstraktních jevů a procesů, se kterými je konfrontován člověk v pluralitním světě (či světech) nastupující civilizací moderny. Alegorie si neklade meze, a proto pojme vše: hrdinu, zkušenost proměnlivého světa, boha, ale vlastně i jeho absenci; literární diskurz moderny tak snese i ambivalenci. Tento princip postihuje například Bachtin v rámci konceptu polyfonního románu. A podle Hermanna Brocha<sup>11</sup> je pro diskurz literární moderny (ukázáno na joyceovském materiálu)

---

<sup>11</sup> Broch v eseji „James Joyce a současnost“ poukazuje na výrazný rys Joyceova díla, kterým je používání techniky leitmotivu. Tu připodobňuje k Wagnerově technice hudební skladby. Opakováním leitmotivů je význam uváděn do souvislostí, které jsou podávány simultánně. Simultánnost literárního diskurzu je tak ústředním principem Joyceova modernistického díla *Odysseus*. „[...] Joyceův leitmotiv spíše přirozeně vyplývá z propojování symbolických řetězců, v jejichž styčných bodech se objevují stále tytéž návratné motivy, čímž je nejen navozována dvou i vícenásobná jednota místa a děje, ale zároveň jsou tak všechny tyto řetězce uváděny do vzájemných souvislostí; vždy jde o simultánnost, o současné působení nekonečně proměnlivých možností symbolu, [...] je to snaha sjednotit po sobě jdoucí dojmy a prožitky, sjednotit plynoucí čas do simultánního dění, odkázat časovou podmíněnost do bezčasí monády, zkrátka prostřednictvím této nedělitelné jednoty zajistit uměleckému dílu nadčasovost“ (Broch 2009: 24-25).

charakteristické vrstvení smyslů do více rovin, které jsou v textu čteny současně, simultánně. Diskurz literární moderny tedy nejenže pojme pluralitu hlasů, ale ty si mohou i protiřečit. Je to princip, který pomáhá vytvářet hmotná obraznost. Dvěma z atributů, rozprostraněností a proměnlivostí, moře naplňuje povahu základních narativních kategorií, prostoru a času. Nabízí se tedy chápat nautický prostor jako *prostor dění*. Tedy prostor, ve kterém se postava pohybuje, který vytváří putování kulisu a konstituuje kategorii času. Takto vykládá „fundamentální strukturu alegorie“ i Paul de Man, spočívá „ve sklonu jazyka k vyprávění, rozšiřování podél osy imaginárního času, aby se dodalo trvání tomu, co je ve skutečnosti simultánní se subjektem“ (de Man 2003: 147). Otázka je, jestli nás takový závěr v souvislosti s materiální povahou obraznosti může uspokojit. Pokud totiž moře uchopíme jako prostor dění disponující kategorií prostoru a času, takto definovaný prostor zakládá možnost příběhu. Nás však nebude zajímat příběh jako naratologická kategorie, protože nautická metaforika, tak jak o ní chceme pojednávat, je vlastní i lyrické poezii, která ve své podstatě příběhovost potlačuje. Zajímat nás bude spíše ta vlastnost textu, která otevírá prostor příběhu, případně podobenství<sup>12</sup>, která generuje metaforu uvnitř textu, skrze jeho vrstvení podobné odysseovské polytropii.

Chápat nautický literární prostor čistě jako prostor dění skutečně není plně uspokojující, protože tato perspektiva uchopení problému zcela opomíjí charakter vodní masy, její živelnost či vnitřní aktivitu. Odsouvá tak moře a nautický prostor na pozadí dění, čímž význam moře generalizuje, zjednodušuje či zcela neutralizuje. Tohoto jevu si všímá Sabine Mertensová (1987: 30) například v souvislosti s některými obrazovými výjevy v raném křesťanství, kdy se do centra zájmu dostává symbolika lodi jako tradičního zpodobnění církve. Moře se pak stává pouhým „místem dění“ s neutrálním významem, stejně jako je tomu například ve Voltairově *Candidovi*, kde moře je pouhým tranzitním prostorem umožňujícím vstup do „nových“ světů. Zcela jinak je pak aktivita moře vykreslena v již zmiňovaných Hugových *Dělnících moře*. Z již citovaných ukázek je zřejmé, že dynamičnost moře, jeho materiální obraznost, se významně podílejí na vytváření smyslu díla jako celku.

---

<sup>12</sup> Spojení metafory s příběhem/podobenstvím se opírá o teorii konceptuálních metafor M. Johnsona a G. Lakoffa (*Metafory, kterými žijeme*) a na ně navazujícího M. Turnera (*Literární mysl*). Literární kategorie jako metafora, příběh, alegorie atp. pomáhají člověku konkretizovat abstraktní pojmy, vtahovat tyto abstrakce do, pro člověka srozumitelnější, hmotné skutečnosti. V jistém smyslu má tento typ metafory velmi blízko k mytologickému myšlení a uchopování podstaty světa. Tedy by se tyto metafory také mohly přiřadit do kategorie forem vnímání (*Wahrnehmungsformen*).

Problému organičnosti hmoty, který ukazuje na konceptu dynamiky barokních a moderních staveb, se věnuje Josef Vojvodík.<sup>13</sup> Proces, který se ve vnitřním prostoru barokní stavby odehrává, charakterizuje jako „dění prostoru“: „Prostor už není výsledkem zdi a kleneb, nýbrž zdi a klenby jsou výsledkem prostorů, které společně vytvářejí živý organismus“ (Vojvodík 2008: 96).<sup>14</sup> Jednota barokní, ale i moderní stavby spočívá v pluralitě prostorů a jejich spolupůsobení, které uvádí prostor staveb do pohybu. V pracích barokních myslitelů je živlem, který stavby takto uvádí v život a propůjčuje jim jejich dynamiku, vzduch. Tento přetvářející vzduch má však spoustu vlastností společných s vodou. Vojvodík připomíná dobovou barokní diskuzi o tématu „tíže vzduchu“ (*gravitas aeris*). V Descartesově a Pascalově koncepci má vzduch vlastnosti tekutiny (vzduch jako „velmi řídká tekutina“). Leibnitz dokonce uvažoval o tekutosti hmoty. Organičnost barokního prostoru se vytváří v oscilaci mezi tíží hmoty a nehmotností. „Důležitá je v této souvislosti představa odhmotňování a diafanizace hmoty světlem a myšlenka dvojitého charakteru nekonečna v baroku. Na jedné straně představa nekonečna, související s vnitřní zkušeností, a na druhé straně představa nekonečna na základě zkušenosti s neohrazeností vnějšího světa“ (tamtéž: 106). Nadále si tedy v souvislosti s nautickými obrazy budeme všimnout nejenom prostoru dění, ale také „dění prostoru“, které lze v souvislosti s materiální obrazností sledovat i v literárních textech. Proces „odhmotňování“, tedy vzdorování tíži hmoty, je důležitým atributem deleuzovského hladkého prostoru, který se snaží upozadit hegemonizující tendence gravitační síly.

---

<sup>13</sup> Vojvodík, J.: „Le monde à deux étages“: fenomén dvojitého světa mezi hmotou a beztíží, transparentí a opakností, povrchem a hloubkou“ In: J. V.: *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha: Argo, 2008; s. 94-184.

<sup>14</sup> Vojvodík sám tento pojem přejímá od německého filozofa Heinricha Rombacha: „Co Kalista vnímá a charakterizuje jako ‚živý‘ nebo ‚oživlý prostor‘, popisuje Heinrich Rombach jako ‚dění prostoru‘, [...]“ (Vojvodík 2008: 96).

### 3 K symbolice lodi a směřování k nomádství

Symbolika lodi má v evropské kultuře dlouhou tradici, a proto se na ni váže řada, někdy zcela protikladných, významů.<sup>15</sup> V antice je loď chápána jako prostředek dopravy duše zemřelého do Hádu, s čímž se pojí i výklad plavby na lodi jako životní cesty, běhu lidského života. Hrdinové Odysseus i Aeneas se plaví po moři, aby se v říši mrtvých mohli shledat se svými bližními a druhy. Dále v VI. knize *Ústavy* Platon využívá podobenství o lodi k vykreslení fungování státu, loď státu přináší také obraz kormidelníka jako osoby rozhodující o osudu lodi, tedy i o osudu státu, a všech, kdo se s ním na lodi plaví. Křesťanství tyto způsoby zobrazení přejímá, doplňuje je ale významy novými. V raném křesťanství nejčastěji loď doprovázejí další symboly: kotva, maják, hroznové víno nebo holub, důležité je také směřování lodi, platí, že loď plující do ráje směřuje vpravo.<sup>16</sup> Novým významem je výklad lodi jako symbolu církve, který vychází z biblického příběhu o Noemovi a jeho arše, případně z postavy sv. Petra, přesněji příběhu o chůzi na vodní hladině a následných pochybách, kvůli kterým se téměř utopil. Tato symbolika spojuje loď s vyvoleností Bohem, spásou a bezpečím, je však důležité, aby posádka setrvala ve víře. Pochybnost a nedůvěra v božský záměr jsou trestány bouří a ztroskotáním, zachránit se

---

<sup>15</sup> Základní významy lodi a ztroskotání v průběhu staletí zmiňuje G. P. Landow ve studii „Shipwrecked and Castaway on the Journey of Life: an Essay towards a Modern Iconography“ (1972). Dále o proměnách významů symboliky lodi od antiky až do 19. století, a to v kontextu jak literatury, tak výtvarného umění, pojednává S. Mertensová v monografii *Seesturm und Schiffbruch. Eine motivgeschichtliche Studie* (1987).

<sup>16</sup> Pro literární modernu je typické směřování lodi kterýmkoliv směrem, případně blouďení. Inspirace často pochází od Byrona; například hrdina *Child Haroldovy pouti*, vyjadřuje touhu přistát na libovolném břehu, jen když se vzdálí rodnému břehu. „Nes, lodi má, ó nes mě v spěch, / kde moře kol se pění; / nic nedbám, na který to břeh, / jen když to k mému není!“ (Byron 1890: 25-26).

mohou jenom ti, kteří se v pokoře navrátí k víře v božské vedení. Životní pout' člověka je touto metaforou zasazena do podobenství o životě v Bohu a ve víře, tedy je cesta na moři dávána do souvislosti s životní cestou. Podle Landowa představa o cestě na moři jako metafoře životní cesty ustupuje do pozadí zájmu v průběhu 18. století: „ztroskotání lodí a trosečníci vstupují do poezie, fikce a malby stále častěji, až se nakonec neštěstí vprostřed plavby prosazuje víc než plavba samotná“ (Landow 1972: 569). Tento obrat je charakteristický i pro následující období a obrazy ztroskotání jsou oblíbené vlastně až do současnosti. Výklad jevu dává Landow do souvislosti se společensko-politickými změnami v pozdním 18. století, zejména s francouzskou revolucí. „Tyto obrazy se rodí z pocitu krize, především pocitu opuštění, ztráty cesty a mizení starých rádců, cílů a pravd“ (tamtéž: 570). Změny ve společenském uspořádání otřáslы světem stojícím na křesťanských hodnotách a tradicích, a protože metaforické zpodobnění lidského života jako plavby je běžné právě pro křesťanskou obraznost, pak je nasnadě uchopit tuto krizi právě skrze obrazy ztroskotání.

V českém literárním prostoru se obrazy plavby a krize na moři objevují už v první polovině 17. století. S nautickou obrazností pracuje Jan Amos Komenský v románu *Labyrint světa a ráj srdce*. Poutník se setkává s lodí, když poznává vábení i nástrahy námořní plavby v labyrintu světa mezi řemeslníky. Scénu Komenský připsal po bezprostřední zkušenosti s plavbou na moři, když se ve 40. letech plavil do Anglie. Popis scény zachycuje ambivalentní prožitek poutníka, spojuje fascinaci nad možnostmi technického pokroku a strach vyvolaný nejistotou z pobytu v prostředí pro člověka nepřírozeném: „„Inu, tedy leťmež ve jméno boží,“ řekl jsem: a dívám se, jak to s námi prudce jde, ne bez líbosti sic, však také ne bez strachu“ (Komenský 2005: 44). Na jednu stranu je nový způsob přepravy podobný letu popsán téměř jako dokonalé perpetuum mobile, tahounům totiž „ani hospody, ani maštale, ani obroku, ani ostrohy a biče netřeba“ (tamtéž: 43), na druhou stranu prostor sevřený vodním živlem vzbuzuje tíseň a nedůvěru.

Skutečnost, že byl Komenský možnostmi námořní plavby fascinován, dokládá také jeho exilový spis *Via lucis*, poskytující základní ideje pansofistické koncepce vzdělanosti, který vzniká za jeho pobytu v Anglii mezi lety 1641-42. Námořní plavba vytvářející nové možnosti komunikace při tom hraje významnou roli, přesněji v 18. kapitole spisu, vyzývající k sestavení univerzálního sboru moudrých mužů. Předseda této celosvětové organizace by měl podle Komenského sídlit „na nějakém takovém místě, na něž by byl pomocí plavby volný přístup ze všech konců světa a z něhož zase zpět do všech končin

světa“ (Komenský 2009: 129). K tomuto účelu nabízí Španělsko, Francii, Holandsko a Anglii – tedy výčet hlavních námořních mocností své doby – jako nejvhodnější se mu samozřejmě jeví Anglie se symbolickou záštitou osobnosti Francise Drakea. Ten sice nebyl prvním mořeplavcem, kterému by se podařilo obeplout zeměkouli, zato ale podle Komenského tento obdivuhodný výkon zopakoval hned pětkrát. Odhlédneme-li od skutečnosti, že je autor ve své volbě motivován vděkem hostitelské zemi, otevírá se v jeho díle široký prostor pro uplatnění nautické obraznosti, a to v souvislosti s tématy poznání a víry.

V *Labyrintu světa a ráji srdce* poutník dále popisuje dění na lodi, které prostředkuje jako zkušenost na pokraji života a smrti. Nejprve jej postihne mořská nemoc, kterou poutník vnímá jako bezprostřední tělesnou zkušenost, svírající „mozk i všecky vnitřnosti“ (Komenský 2005: 44). Únava těla a smyslů jej vede k myšlenkám na brzký konec, za což si vyslouží výsměch zkušené posádky. Ale to už mu moře chystá další uvítání, neboť přestává vát vítr. Loď se nemohoucně zastaví uprostřed pustého moře a na poutníka doléhá absurdita jeho situace: „Ryby se bydliště svého ach rozšafně drží: my pak nesmyslní své opouštíme“ (tamtéž). Vítr se opět zvedne a vzápětí přichází bouře, která lodí hází ze strany na stranu, nahoru a dolů jako do propasti. Poutník se v zoufalé situaci obrací k Bohu a o stejné žádá i ostatní muže na lodi, ale když vidí, „že jednostejně předce jako v krčmě žerou, pijí, hrají, chechtají se, oplzle mluví, zlořečí a všelikou prostopašnost provodí“ (tamtéž: 45) a mámil jej přesto přemlouvá k lhostejnosti, téměř propadá zoufalství. Od ostatních mořeplavců se mu vrací jen výsměch, dokud loď nezačne náporu vody podléhat. Teprve potom se i ostatní obracejí k Bohu, snaží se lecčeho zachytit, ale marně. Loď nakonec ztroskotá, řada mužů utone a ti, co přežili, radí poutníkovi, aby se ze své záchrany raději radoval. To už ale mnozí „zase tam běží a znovu do korábu usedají“ (tamtéž: 46). Poutník se jejich konání podivuje a vyjadřuje přání, aby se stejným úsilím hledali i zisk a rozkoš pro duši, jako hledají zajištění potřeb pro své tělo. Landow (1972: 570) mluví v souvislosti s obrazem ztroskotání o významovém zlomu, který nastává s příchodem 19. století. Zatímco v dřívějších dílech zastávají tyto obrazy význam trestu, zkoušky nebo náboženského ponaučení, vždy v intencích božské moci, obrazy ztroskotání konče 18. a počínaje 19. století souvisí s vyjádřením duchovní a náboženské krize. Otázkou je, zda do těchto kategorií lze včlenit i výklad obrazu plavby, bouře a následného ztroskotání u Komenského. Spíše než alegorický výklad teologický si vyobrazení zaslouží výklad filozofický, vypovídající o ambivalentní povaze lidské existence a smyslu lidského



snažení. Komenský se svou alegorií ztroskotání, ve které loď vystupuje jako výdobytek technického pokroku lidstva, blíží tématům civilizační moderny 19. a 20. století, kdy v honu člověka za svobodou skrze materiální zabezpečení je zcela upozaděna skutečnost, že člověk tímto pohybem sám sebe znesvobodňuje a stává se pouhým automatizovaným tělem podobným stroji. Na stejnou skutečnost autor poukazuje, když činnost mořeplavců znázorňuje jako ironický koloběh, ve kterém člověk ztrácí pud sebezáchovy a vrhá se znovu a znovu střemhlav nebezpečí smrti, která mu sice zajišťuje materiální svobodu, duševní svobodu však nechává strádat.

Přihlédneme-li ke společensko-dějinnému kontextu doby 15. a 16. století, kdy se plavba stává zprostředkovatelem objevů nových zemí, je loď možné chápat jako prostředek deteritorializace.<sup>17</sup> Objevy nových míst a kultur působí na komplex poznání evropského člověka, do té doby určovaného zejména křesťanskou kulturou, erozivně. Narušují jeho strukturu tím, že ji zasazují do nových kontextů a souvislostí. Do té doby ustálené hierarchické uspořádání společnosti je tímto pohybem zpochybněno. Ovšem mluvit o náhlém kolapsu hierarchie, nivelizaci společenského uspořádání, by bylo unáhlené. V důsledku jde spíše o pluralizaci skutečnosti, vrstvení jednotlivých modů existence, o čemž vypovídá i dobové rozčlenění světa na „starý“ a „nový“. Staré a nové se tak učí simultánně žít vedle sebe, koexistovat, i když z počátku je zjevná tendence „nové“ světy homogenizovat a do značné míry se to i daří. Gigantické rozměry takového plánu ale snahu o homogenizaci jednoznačně v dlouhodobém měřítku znemožňují.

S deteritorializací a pluralizací skutečnosti se ve svém díle vyrovnává i Komenský,<sup>18</sup> je zřejmé, že život v exilu, cesta do Anglie a seznámení se s novými

---

<sup>17</sup> Rozdíl mezi vyobrazením lodí v kontextu křesťanské kultury a vzdělanosti a vyobrazením lodí, která je obohacená o zkušenost s „novými světy“, je stejná jako rozdíl mezi šachovými figurkami a kameny ve hře go, jak o nich mluví Deleuze a Guattari. „Hladký‘ prostor go proti ‚rýhovanému‘ prostoru šachu. *Nomos* go proti státu šachu, *nomos* proti *polis*. Je to tím, že šachy kódují a dekódují prostor, zatímco go postupuje úplně jinak, teritorializuje a deteritorializuje ho (vytvářet z vnějšku teritorium v prostoru, upevňovat toto teritorium budováním nějakého přilehlého teritoria, deteritorializovat nepřítele výbuchem jeho teritoria, sám se deteritorializovat zříkáním se, pohybem jinam...). Jiná spravedlnost, jiný pohyb, jiný prostoročas“ (Deleuze-Guattari 2010: 400).

<sup>18</sup> Landow si ve své studii všímá plurálu, který Nietzsche používá ve vztahu k náboženství: „Míra, nakolik je západní společnost unášena proudem, se jistě vyjevuje ve skutečnosti, že Nietzsche nemluví o náboženství, ale náboženstvích“ (1972: 575). Podobně ale smýšlí už Komenský, když mluví o „celém světě“, tento svět je pluralitní, není jediná církev, ale církve.

možnostmi, které rozvoji společnosti a lidského poznání přinášejí zámořské plavby, otevírají jeho vzdělávací koncepci nové dimenze. Univerzální řešení, hledané ve spise *Via lucis*, takové, které by uspokojilo všechny a všude s ohledem na veškerou rozmanitost, je mimo schopnosti jednotlivce, spočívá tedy v mnohosti. „Není jistě v silách jediného člověka, aby konal věci univerzální, zejména když nejsou připravovány pro jediný národ nebo jedinou církev, nýbrž pro celý svět, a nemá-li se jimi pomoci jen jedinému roku nebo století, nýbrž všemu potomstvu. Je tedy třeba sdružení velmi mnoha mužů, kteří se budou snažit prospívat společnou pílí a neustálou prací lidem, dokud budou existovat“ (Komenský 2009: 127). Pluralita, která nahrazuje do té doby po staletí fungující řád jednoty, působí disharmonicky a vytváří dojem rizomatické neuspořádanosti. Se zámořskými plavbami se tak počítá začátek konce aristotelského řádu světa jako dominantní struktury.

Lze však v Komenského díle a práci hledat rysy nomádství, jak o něm mluví Deleuze a Guattari? Nomádství je charakterizováno vířivým pohybem v hladkém prostoru jako moře, vzduch a/nebo v některých případech i země. „Moře jako hladký prostor je tedy specifickým problémem válečného stroje. Jak ukazuje Virilio, na moři vzniká problém *fleet in being*, to znamená úkol zaujmout otevřený prostor vířivým pohybem, jehož účinek se může objevit v jakémkoli bodě“ (Deleuze-Guattari 2010: 413). Směr tohoto rizomatického pohybu, který se odehrává v libovolném prostoru s hydraulickými vlastnostmi, jako mají látky podobné kapalině, nelze předvídat v rámci předem nastavených, hierarchizovaných pravidel. Hladký prostor stojí v opozici k rýhovanému, metrickému prostoru, který autoři spojují se státním zřízením. Komenského nucené vyhnanství realizované silami státního zřízení nese spíše než rysy nomádství rysy migrantství. Jeho hledání středu jistoty či hlubiny bezpečí je hledáním jednoty v Bohu, rozhodně nelze mluvit o tom, že by se v Komenského pojetí náboženství stávalo válečným strojem. To ovšem nevylučuje skutečnost, že skrze jeho dílo proniká do literatury chápání lodi jako prostředku deteritorializace, bouře a ztroskotání jsou v jeho podání vytrženy z tradičního kódování křesťanské kultury minimálně tím, že s ním vstupují do polemiky, ironizují jej. Možnosti deteritorializace, které nový dopravní prostředek nabízí, však v poutníkovi v *Labyrintu světa a ráji srdce* vyvolávají nedůvěru. „Tu mi do jakés chaloupky vstoupiti kázali, z prken zdobené. A ta nestála na zemi, aniž byla podezděná neb podvalami jakými, sloupy a podporami utvrzená: ale stála na vodě a viklala se sem a tam, takže i vstoupiti do ní s rozmyslem bylo. Však když jiní tam šli, šel jsem, abych se

nesmělým nezdál, i já, nebo pravili, že to náš vůz“ (Komenský 2005: 43). Poutník se deteritorializací brání, je to zjevné ze strategie, jak situaci uchopuje skrze jazyk a výrazy náležící do sféry známého, bezpečného pojmoslovného aparátu: loď je pojmenována jako chaloupka stojící na vodě, vítr pohánějící loď jako kůň, který ale nepotřebuje obrok ani odpočinek atp. Poutníkův popis situace jej tak re-teritorializuje, navrácí do teritoria bezpečného a známého kódovaného prostoru.

Nautický prostor lze s fenoménem nomádství bezpečně usouvztažňovat až v romantismu, například v Byronově díle počínaje čtvrtým zpěvem *Child Haroldovy pouti* (4, 104-105).<sup>19</sup> Vybrané strofy „spojují téma zřícenin se ztrátou smyslu života, pouti i dějin, přirovnávanou k zoufalství trosečníka na osamělém pobřeží rozbouřeného oceánu, posetém vraky lodí“ (Hrbata – Procházka 2005: 116). Opět, stejně jako u Komenského, se zde objevuje téma exilu, ovšem v případě byronského hrdiny se jedná o vyhnanství dobrovolné a vyhledávané. Nautická obraznost, skrze kterou Byron vyjadřuje nomádstvský pohyb, není v té době ničím novým. Jako představitel mladší generace anglických romantiků vstupuje Byron do v té době již dávno probíhající diskuze, ve které zaujímá nautická obraznost významné místo. Je totiž jedním z hlavních prostředků vyjádření vznešeného jako dominantní estetické kategorie, vedle tázání se po krásném. Tato diskuze se neodehrává jen na poli literatury, ale i ve výtvarném umění.

---

<sup>19</sup> Na prvky nomádství v těchto verších upozorňují autoři Hrbata – Procházka (2005: 116-118) v kapitole nazvané „Deteritorializace a nomádství v Byronově poezii“. Nomádství nacházejí v obrazu trosečníka, ve kterém spatřují autoři pohyb radikální deteritorializace, „která se prosazuje jak v tematické, tak i ve formální rovině“.

## 4 Romantismus a vznešeno jako úniková cesta

V malířství se vědomá proměna od tradičních emblematických forem zobrazení moře a lodi odehrává dokonce daleko dříve než v literatuře, což souvisí s renesančním rozvojem přírodních věd a metod pozorování. Pozornost se tak začíná soustředit na samotnou techniku zobrazování, dění prostoru, které souvisí s novou optikou vidění a zkoumáním účinků světla. Prvním z teoretiků malířství, kteří přenášejí metodu pozorování z přírodních věd do malířství, je Leonardo da Vinci. „U Leonarda je přírodní úkaz bouře poprvé chápán jako předmět obrazu. Svými studii přírody potlačuje krajinné kulisy motivované sakrální tematikou a znázorňuje přírodní katastrofy samy o sobě“ (Mertensová 1987: 45). Ke skutečnému přelomu však dochází až v 17. století v holandské malbě, kde umění profituje ze společensko-politické situace země. Získání nezávislosti na vládě habsburského rodu a následné opanování námořního prostoru a obchodu dělají z Holandska ve své době hospodářsky nejvyspělejší region světa. To umožňuje rychlý rozvoj vědy a techniky, nové objevy a vynálezy, konkrétně ty uskutečněné v oblasti optiky, přinášejí nové podněty i do malířství. „Rýsuje se zde proces, pro který není charakteristické jen velké množství obrazů, ale také nový obsah, který se odklání od tradičních témat. [...] Z těžce nabyté svobody po zdoluhavé válce se Španělskem a z ní vzešlého ekonomického rozmachu vyvstává v Holandsku sociální struktura, ze které vycházejí v obrazovém umění nové tematické celky. Tyto tematické okruhy se vyrovnávají s ‚vlastnictvím‘ jednotlivce, rodiny, obce a země“ (tamtéž: 50). Práce na moři či v jeho blízkosti se stávají běžnou součástí života a jako takové jsou zobrazovány, stávají se běžným předmětem krajinomalby, díky čemuž moře přestává být pouhým pozadím dění v obraze. Naopak se stává centrem, hlavním předmětem zobrazení, na kterém loď i její

posádka jsou pouhou stafáží.<sup>20</sup> Strach a hrůza generované děním v prostoru (mluvíme-li o zobrazení ztroskotání) ustupují do pozadí a jejich působení se přenáší na dění prostoru, „[d]ramatické znázornění tonoucího a panika na palubě potápějící se lodi ustupují dramatu rozbouřených vln“ (tamtéž: 56).

Také Burkeovo pojednání o vznešenu daleko dřív než v literatuře nachází uplatnění v malířství. Důvodem může být skutečnost, že autor ve svém pojednání o krásném a vznešeném přisuzuje velkou důležitost zraku a vizualitě. „Abychom byli touto silou zasaženi, je třeba pouze otevřít oči“ (Burke 1823: 92). Barva je důležitým zprostředkovatelem vznešena, jak se jeví, závisí na světle, ale také na jeho protikladu, tmě. Aby bylo dosaženo efektu vznešeného, musí se okolnosti spojit do zvláštní konstelace spojující světlo a tmu, kdy se světlo a tma, tyto zdánlivé protiklady, sloučí v jediný jev charakteristický svou intenzitou. „Extrémní světlo překonáním zrakových orgánů nechává mizet všechny objekty, takže se svými účinky přesně podobá tmě. [...] Takto jsou dva nejrozdílnější pojmy, jaké si lze představit, uvedeny v soulad ve svých extrémech; a oba se přes svou protichůdnou povahu spolupodílejí na vytváření vznešena“ (tamtéž: 112). Burkeovo pojednání o vznešenu, jehož účinky působí jako výslednice spojení dvou extrémních protikladů, nachází své uplatnění v nautickém prostoru. Jak jsme již definovali v předchozí kapitole, nautický prostor má tendenci vytvářet ambivalentní situace. Takové situace jsou inspirací pro mořskou krajinu Williama Turnera. V jeho díle lze sledovat změny a postupy, které jsou důležité i pro literární tvorbu a její směřování k představě odlehčeného nautického prostoru. Pro Turnera je totiž charakteristický příklon k zobrazování dění prostoru, vyznačující se kontrastivní hrou světla a tmy. Samotnému dění v prostoru, například zápolení rybářů s rozbouřeným živlem na obraze *Rybáři na moři* (1796), je vymezován stále menší a menší prostor. Na Turnerových pozdních obrazech se pak děj dokonce téměř vytrácí pod nánosem vrstev barvy. Prostor dění je upozaděn na úkor zobrazení vířivého dění hmoty (*Sněhová bouře na moři*, 1842), které smazává obrysy předmětů na obraze.

Výsledkem romantické diskuze o vznešeném je však také příklon k divácké recepci, která klade vysoké nároky na techniku tvorby. Vznešeno jako takové není zakomponováno přímo do obrazu, ale je otázkou vizuální recepce, která se stává hlavním cílem tvorby.

---

<sup>20</sup> Mertensová (1987: 56) si všímá skutečnosti, že plochu obrazu postupně zaplňuje zobrazení moře a krajiny, na úkor stále se zmenšujících postav člověka. Lidé, kteří jsou pouhými miniaturními siluetami, jsou takto zbavováni své individuality, „[j]ejich fyziognomie není rozlišena a zůstávají v anonymitě“.

Volba literárních předloh a motivů, barev, efektů a postupů, vše je podřízeno jedinému: vtáhnout diváka do dění obrazu a zprostředkovat pokud možno autentickou zkušenost bolesti a hrůzy, zprostředkovat ambivalentní prožitek strachu a fascinace. Divácká recepce se děje z bezpečí výstavní síně a snaží se zprostředkovat prožitek, který mohli zažívat přihlížející skutečným katastrofám z bezpečí břehu. Vrší se také svědectví zprostředkovaná tiskem, deníkovými záznamy a cestopisy. Senzace, kterou zprávy o neštěstí druhých přinášejí, je posilňována pocitem bezpečí poskytovaným teplem domova, dostatečné distance od bolesti a hrůzy trpících. Ve spojení s vyobrazením se ze vznešena stává vyhledávaná podívaná, která přenáší účinky vznešeného na individuální divácký prožitek. Volba tradičních, ať už antických či biblických, literárních témat a motivů závisí na jejich potenciálu zprostředkovat vznešeno; průměrný divák-konzument je pak schopný recepce díla, aniž by se od něj vyžadovaly hluboké znalosti tradičního významu těchto motivů. Z pohledu evropské kultury se jedná o důležitý moment, který na jednu stranu umožňuje zprostředkovat umění širokým masám konzumentů, ale také upevňuje elitní pojetí umělecké tvorby, které umožňuje komplexní simultánní skládání významů a polyfonii hlasů, ovšem mající kořeny ve vyprázdnění významu.

V průběhu 18. a počátkem 19. století se moře, se bouře na moři či ztroskotání stávají stěžejním tématem zprostředkujícím prožitek vznešeného. Příčina může být dvojitá. První navazuje na dlouhou tradici pojednání o krásnu, které sahá až k Aristotelovi. Ten krásu spatřuje v symetrii a harmonii usouvztažněné s formou. Tím, že Burke staví vznešeno do opozice vůči krásnému, vytváří dichotomickou koncepci, která se vymezuje vůči Aristotelově tradici a současně je do ní zasazena. Kromě definovaných atributů vznešena (bolest, strach, hrůza, temnota, nejasnost, majestátnost atp.) je pak zřejmé, že tento jev je v souladu s aristotelovskou tradicí třeba hledat ve všem, co je asymetrické a disharmonické, tedy beztvaré. V této perspektivě se moře jeví jako ideální objekt. Vzniká ale celá paleta témat a motivů, které mají schopnost vznešeno evokovat, mezi nejoblíbenější patří majestátní horské masivy zahalené do oparu a krajina moře, obojí doprovázené intenzitou kontrastu světla a tmy.<sup>21</sup> I druhá příčina opírá svou legitimitu souvztažnosti tématu moře a kategorie vznešena o myšlení antické doby, respektive o první

---

<sup>21</sup> Ridingová (2013) mluví o běžných, či dokonce „obehraných“ motivech („stock motifs“), a to z toho důvodu, že vznešeno a způsob, jakým se s ním díky jeho divácké atraktivitě zachází, spojuje s rozvojem konzumerismu v umění. V druhé polovině 19. století už se vznešeno stává kýčem a umělci jsou varováni před neuváženým napodobováním mistrů, které by jejich reputaci mohlo spíše uškodit.

známé pojednání o vznešenu od anonymního autora Pseudo-Longina.<sup>22</sup> Diskuze, která se v souvislosti s tímto fenoménem rodí, souvisí právě s vydáním překladu spisu *O vznešenu (Peri Hypsou)*.<sup>23</sup> V rámci ní dochází k pozoruhodnému vývoji, kdy spolu začínají vzájemně interferovat malířství a literatura, vyměňují si témata a techniku tvorby. Inspirace dobovou anglickou malbou je zřetelná například v Coleridgeově díle *Píseň o starém námořníkovi*, kde popisy moře, někdy explicitně, někdy implicitně, evokují malbu.

A slunce žhnulo, malý terč  
v obloze měděné.  
Zdalo se, že snad potí krev  
z vlastního plamene.

Dny za dny jdou, dny za dny jdou,  
trčíme v středu vod  
jak v oceánu malovaném  
namalovaná loď.

A voda, kam jen pohlédneš,  
jsme potem zalití.  
A voda, kam jen pohlédneš  
- - - bez doušku k napití.

(Coleridge 1984: 33)

---

<sup>22</sup> Spojení vznešena s mořem/oceánem sahá až k prvnímu známému spisu od Pseudo-Longina, pro něhož „jsou rozměry oceánu, a tedy i jeho vznešenost samozřejmé“ (Ridingová 2013). Autorka poukazuje na následující pasáž z Pseudo-Longina: „Proto vrozeným podnětem obdivujeme se nikoli snad potůčkům, třeba průhledným a užitečným, nýbrž Nilu, Dunaji a Rýnu a mnohem ještě více oceánu“ (Pseudo-Longinus 1931: 62). Burke potom vyzdvihuje sílu oceánu na několika místech, oceán je pro něj například jedinečným zdrojem hrůzy: „Rovinatá pláň sahající do šíře na zemi určitě není špatně míněná myšlenka; výhled na pláni může být stejně široký jako výhled na moři: ale může někdy naplnit mysl něčím tak velkým, jako je sám oceán? Příčin je několik: především ale z důvodu toho, že oceán je předmětem nemalé hrůzy“ (Burke 1823: 75).

<sup>23</sup> První překlad do moderního jazyka, vyhotovený Nicolasem Boileauem, byl vydán ve Francii v roce 1674. Ač měl tento překlad velký vliv na dobovou kritiku, daleko většího vlivu dosáhl anglický překlad Williama Smitha vydaný v roce 1739. Stalo se tak především díky spisu Edmunda Burkea *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), který teze vypracované snad v 1. století před Kr. aktualizuje současnými poznatky v přírodních i společenských vědách. Stejně tak do dobové diskuze přispívá i dílo Immanuela Kanta *Kritika soudnosti* (1790). Například Coleridge znal obě pojetí vznešena.

V roce 1802 vydává William Wordsworth dodatečně předmluvu k *Lyrickým baladám*, ve které formuluje základní teze osvětlující záměr předkládaného díla. „Předpokládá se, že zápisem veršů se básník formálně zavazuje, že bude ctít určité zavedené zvyky v oblasti asociací“ (Wordsworth 1802: v), takto Wordsworth naráží na zavedená schémata metrického jazyka a verše, zmiňuje i kritický kánon, když vyjadřuje obavy, že se najdou takoví, kteří nebudou mít pro novou koncepci poetického jazyka pochopení. Vytvářená představa vypovídá o dobové povaze poezie, která, řečeno s Deleuzem, zaujímá pozici královské vědy, rýhujícího prostor souborem ustálených konstrukcí a významů. Autor ale oznamuje změnu pohybu, když pro své básně volí „události a situace z běžného života“ a popisu těchto situací má sloužit „výběr jazyka skutečně používaného lidmi“ s „určitou mírou dobarvení představivosti“ (tamtéž: vii). Wordsworth oceňuje jednoduchost každodenního jazyka („simple and unelaborated expressions“), což nevnímá jako zlehčení, ba naopak, „takový jazyk, vyvstávající z opakované zkušenosti a běžných citů, je daleko trvalejší a filozofičtější jazyk“ (tamtéž: ix). Filozofie každodennosti nemá definovaný systém teorémů a terminologických kategorií, vzniká pohybem následování zkušeností a citů a klade důraz na recepci. Tento pohyb je zkušeností vznešeného a básník je tím, kdo ji může zprostředkovat. Od tradičních veršů se nová předkládaná poezie v první řadě liší svým distinktivním účelem.<sup>24</sup> Wordsworthem zmíněný účel však není něco, co by básník ve svém díle koncipoval *a priori*, ale je prvkem, který je do díla komponován skrze přívaly citů („influxes of feelings“), které jsou pořádané myšlenkami a do díla vkládají nejen přítomný prožitek, ale i minulou citovou zkušenost. Dalším odlišujícím znakem nových básní je důraz, jaký dávají na cit jako součást procesu čtení, „v nich se rozvíjející cit dává význam ději a situaci, ne děj a situace

---

<sup>24</sup> Účel je pro Wordsworthovo chápání poezie klíčovým, což autor zdůrazňuje tím, že slovo na několika místech vyznačuje kurzívou. „Nemůžu si však nepovšimnout současného bouřlivého ohlasu proti trivialitě a zlých myšlenek i jazyka, které někteří z mých současníků občas předkládají ve svých metrických kompozicích; uznávám, že taková vada, když se vyskytne, daleko více zostuzuje samotného autora než chybnou vytříbenost a náhodnou inovaci, přesto současně trvám na tom, že mají daleko méně ničivé důsledky. Od takových veršů se básně v těchto svazcích liší alespoň v jednom, každá z nich má účtyhodný účel. Tím nechci říct, že vždy začínám psát se zřetelným, formálně pojatým účelem; ale doufám, že můj návyk medítovat zformoval mé city tak, aby mé popisy takových předmětů stejně silné pocity vyvolávaly a také s sebou nesly tento účel. Pokud se v tomto názoru mýlím, pak nemám právo nazývat se básníkem“ (Wordsworth 1802: x).



citu“ (tamtéž: xiv).<sup>25</sup> Způsob, jakým se Wordsworth skrže poezii vztahuje k citu, odkazuje na inspiraci Burkeovou koncepcí vznešeného a na dobovou diskuzi probíhající v malířství. Wordsworth tímto krokem vyzývá ke změně paradigmatu utváření smyslu díla; důraz na cit jako v zásadě subjektivní kategorii narušuje tradiční postupy výkladu díla, které spočívají ve vymezeném (rýhovaném) prostoru kánonu, metrických schémat a symbolu.

Vznešeno, ať v literatuře či v jiném umění, má potenciál vytvářet únikové cesty, deteritorializovat. Řadit účinky vznešena k hladkému prostoru deteritorializace však není samozřejmostí, stejně jako spojovat s tímto prostorem moře. „Situace je ještě samozřejmější, než říkáme. Moře je asi hlavním hladkým prostorem, hydraulickým modelem *par excellence*. Avšak moře je ze všech hladkých prostorů také tím, který se lidé snažili nejdříve rýhovat, přetvořit jej v závislosti na zemi, vytvořit pevné cesty, stálé směry, relativní pohyby, celou antihydrauliku kanálů či potrubí“ (Deleuze – Guattari 2010: 441-442). Je třeba držet na zřeteli skutečnost, že i vznešeno a jeho účinky lze hegemonizovat státním zřízením, může se stát nástrojem šíření církevního dogmatu, lukrativním obchodním artiklem, prostředkem mediální manipulace apod. Ridingová upozorňuje na skutečnost, že Byron tvoří již v době, kdy se vznešeno stává obchodním artiklem a má tendenci ustupovat do podoby klišé. Ač Byron někdy práci svých o generaci mladších současníků snižoval, je zřejmé, že bez proběhnutí diskuze by ironie jeho díla byla jen prázdným pojmem. Na rozdíl od předchozí generace romantiků chce být nejen zprostředkovatelem vznešena, ale do situací působících bolest a hrůzu se sám bezprostředně vrhá a vyhledává je. „Takže pro něj byli [Wordsworth a Coleridge] ‚Lakers‘ a ‚pond poets‘. V ‚Dedikaci‘ v úvodu básně *Don Juan* je dokonce vyzývá, aby ‚vyměnili svá jezera za oceán‘ (*Don Juan*, II, 137, 6–8), což je komentář, který je v souladu s longinovskou a burkeovskou intenzitou vznešena“ (Ridingová 2013).

Byronův přínos nepochybně spočívá ve skutečnosti, že jako první přijímá a vědomě pracuje s nautickým prostorem jako prostorem nomádkým, v jeho díle dochází v paradigmatu symboliky lodi k zásadní proměně. Této změny v chápání nautického prostoru v období romantismu si všímá W. H. Auden, který píše, že do této doby byla plavba vnímaná pouze jako „nutné zlo, překračování toho, co odlučuje a odcizuje“ (Auden 1967: 7). V romantické tvorbě však plavba získává nové atributy: „(1) Opustit zemi a město je

---

<sup>25</sup> Pro srovnání, Sylva Fischerová (2006b) definuje homérského hrdinu jako „ztělesnění Gestaltu“, který je výslednicí jedinečného souboru kvalit hrdiny a situace.

touhou každého rozumného a čestného člověka. (2) Moře je skutečná situace a plavba je pravdivým údělem člověka. (3) Moře je místo, kde se odehrávají rozhodující události, chvíle absolutní volby, pokušení, hříchu a spásy. Pevnina života je vždy triviální. (4) Pevný cíl je neznámý, i když může existovat: trvalý vztah není možný ani žádaný“ (tamtéž: 12-13). Z plavby na moři se tak stává hladký prostor svobody, zkušenosti, poznání a tvoření, který se vymezuje vůči tíživému prostoru pevniny rýhovaného mechanickým rytmem civilizace. Kategorie vznešena, přestože ji Byron v konkrétní podobě u některých autorů kritizoval, byla nakonec důležitým zdrojem inspirace i pro jeho nomádství. Vznešeno jako takové už od počátků romantické diskuze uniká snahám o jednotnou definici, má mnoho podob a ne každá automaticky splňuje podmínky deleuzovského hladkého prostoru. Jeden z jeho významů plynoucí z latinské podoby slova *sublīmis* je ovšem pro vstup do hladkého prostoru stěžejní, předpona *sub* znamená pod nebo proti a podstatné jméno *limen* znamená mez či práh, ale také dveřní či okenní překlad. A právě tento poslední význam *sub-limen* odkazuje na schopnost nést tíhu, vzdorovat gravitaci.<sup>26</sup> Hladký prostor sice gravitaci nevyklučuje, ovšem dokáže jí vzdorovat tím, že přiznává i existenci jiných sil, které rozhodují o směřování pohybu „minimální odchylky“. „Je to prostor doteku, malých akcí doteku, hmatového nebo manuálního, spíše než vizuálního, jako v rýhovaném Eukleidově prostoru“ (Deleuze – Guattari 2010: 422). Odtud možná i Byronův výsměch snaze malířů a básníků ztvárnit vznešeno skrze silný vizuální prožitek, který jak už jsme ukázali, svazuje vznešené do rýhovaného prostoru senzace, které ze vznešena později činí obchodní artikl. Literatura samozřejmě hledá jiné cesty ztvárnění vznešena spočívající v řeči, vrstvení významů a vytváření smyslu. Pravděpodobně i skrze Byrona se pak rizomatický pohyb stává inspirací pro tvorbu Franze Kafky,<sup>27</sup> o jehož strategii úniku gravitační tíži pojednává následující kapitola.

---

<sup>26</sup> Důležitost tohoto významu pro výklad vznešena zdůrazňují i Ridingová a Llewellyn (2013). „Původ slova v angličtině je zajímavý. Je odvozen ze dvou latinských výrazů, předložky *sub*, která znamená pod nebo proti a podstatné jméno *limen*, znamená mez, hranice nebo práh. *Limen* je také název pro překlad (*lintel*), těžký dřevěný nebo kamenný trám, který drží váhu zdi nade dveřmi nebo oknem. Tento význam odolávání tlaku je důležitou konotací slova vznešeno (*sublime*) a bude se v této studii často vyskytovat.“

<sup>27</sup> Kafka měl ve své knihovně Byronovy deníky a dopisy a jejich četbu zmiňuje v dopisu Brodovi (28. 8. 1904). In: Blank, Herbert: *V Kafkově knihovně*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2004, s. 49.

## 5 Proměny prostoru: nautická obraznost u Kafky

### 5.1 Mytický a geografický princip

Začneme konceptem, ve kterém se odráží dichotomní charakter myšlení evropské civilizace a který jak se domníváme, pomáhá vysvětlit mechanismus jednoho z jeho stěžejních atributů. Tímto atributem je rozpolcenost mezi subjektem a objektem, emocionalitou a racionalitou, vnitřní a empirickou zkušeností, přičemž naléhavost distance mezi subjektem a objektem se s postupem civilizační moderny zintenzivňuje. Je však třeba zdůraznit, že koncept, o kterém zamýšlíme pojednat, si ve vztahu k výkladu tohoto jevu neklade nárok na svou jedinečnost. Vychází z dvojího chápání světa jako prostoru, do kterého je subjekt zasazen – mytického a geografického –, a lze jej sledovat i v nautické obraznosti. Jak zdůrazňují sami autoři monografie uspořádané podle tohoto konceptu,<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Koncept dvojího způsobu myšlení ve vztahu k zobrazování světa (tj. světa jako prostoru, který se otvírá pohybu a vnímání subjektu), mytické a geografické, je pořádacím principem představeným v úvodu monografie *Mýtus a geografie: svět, prostor a jejich chápání ve starých a nových kulturách* (2008). „Zbraní prvního je tradice a představa, zbraní druhého svoboda z poznání. První z nich vychází z minulosti, z časů, jež formovaly náš svět, a svou přesvědčivost staví na sugestivní síle obrazů, byť uspořádaných do struktur, někdy dosti složitých. Druhý si tradičních představ příliš necení, i on je však nesen touhou po celku a po abstraktním obrazu univerza“ (s. 9). Takto postihují základní charakteristiku mytického a geografického myšlení editoři. Při distinkci těchto dvou myšlenkových koncepcí sami autoři částečně podléhají klišé, na jehož nástrahy o pár řádek dál upozorňují. Spojení tradice s představivostí na jedné straně a svobody s poznáním na straně druhé se jeví v kontextu literárních textů jako těžko obhajitelné. Tyto dva způsoby myšlení (mytický a geografický) se spíše projevují jako dva extrémní teoretické póly a jejich přítomnost v literárních textech může různě oscilovat, často dochází i k jejich prolínání (proměnám). Spokojíme se tedy raději jen s tvrzením, že zbraní mytického myšlení je představa a zbraní geografického myšlení je poznání, aniž bychom se zabývali tím, které z nich má větší právo nárokovat si tradici či svobodu.

mytické a geografické chápání světa podléhá řadě klišé, například, že „geografie popisuje svět ‚jaký opravdu je‘, je univerzální, objektivní a *prvotní* – člověk prý věci na zemi ponejprv vnímá, teprve později se je pokouší za pomoci mýtů chápat. Mýtus se má naproti tomu vázat pouze k lidským představám, je kulturně podmíněný a druhotný oproti bezprostřednímu poznání světa: pokouší se totiž nahlédnutý svět vyložit“ (Starý – Fischerová 2008: 9-10). Uniknout těmto klišé při snaze definovat základní charakteristiku mytického a geografického myšlení skutečně není snadné. Vyjděme tedy z toho, co je oběma systémům společné – je to snaha uchopit svět jako celek, abstrahovat jeho základní principy, především ale obhájit pozici subjektu v něm, ať už ve vztahu k sobě samému nebo k obklopujícímu prostoru a dění. Rozdílnost mytického a geografického myšlení pak spočívá ve skutečnosti, že první se snaží svět opsat, druhé popsat (a to bez ohledu na pravdivost popisu). Geografické chápání světa je založeno na empirickém poznání, směřuje k „objektivizaci“ světa. Objektivizací myslíme především vytváření distance mezi subjektem a objektem, snahu o „náhled“ spíše než snahu o pokud možno věrné ztvárnění skutečnosti. Legitimizuje lidskou existenci ve vztahu k prostoru a plynoucímu času, geograficky vymezený prostor je primárně prostorem dění. Naopak mytické myšlení si vystačí s omezeným, fragmentarizovaným poznáním skutečnosti, bílá, nepoznaná místa zaplňuje představivost. Ta také fragmenty poznaného pořádá, dává do souvislostí, a vytváří z nich smysluplný, fungující celek. Mytické myšlení směřuje k „subjektivizaci“, tj. legitimizaci subjektu a jeho poznání ve vztahu k sobě samému. Prostor uchopený skrze mytické myšlení se vymyká lineárnímu plynutí času, proto veškeré dění v takovém prostoru je lépe číst jako dění prostoru, než jako prostor, ve kterém jsou objekty usouvztažněné děním postavené do opozice k subjektu. Proto vše, co se v tomto prostoru děje, se vždy vztahuje k subjektu a nějak s ním souvisí.

Na závěr úvahy nad konceptem mytického a geografického myšlení je potřeba upozornit, že mytické myšlení nelze zaměňovat s mýtem samotným, případně geografické myšlení ztotožňovat například s žánrem cestopisu či cestopisného deníku. Mytické i geografické myšlení je lépe chápat jako pořadající princip prostoru či strategii výstavby narativu, bez ohledu na specifický žánr. Jak ukážeme v zápětí, mýtus může být primárně vystavěn jak na mytický, tak geograficky uchopené podobě světa, případně se tyto dva principy mohou v textu prolínat.

Mytický a geografický princip se zrcadlí ve dvou zakládajících mýtech evropské kulturní tradice: homérských eposech a Vergiliově *Aeneidě*. Oba eposy jsou vystavěné na

podobné situaci, kdy hrdina putuje v nautickém prostoru do specifického místa, aby tam naplnil smysl své cesty, během které musí čelit mnoha nástrahám. Přesto nelze vykládat oba texty stejně, respektive nelze tvrdit, že *Aeneis* je pouhým *imitatio* homérského materiálu. Svět, ve kterém se pohybuje Odysseus, je mytický, a přestože některá místa v něm by bylo možné situovat na mapě, domníváme se, že pro čtení a interpretaci těchto textů nemá taková snaha přílišnou relevanci. Naopak Aeneovy cesty jsou vymezeny geografickým prostorem, místa a reálie zmiňované v *Aeneidě* vyžadují pro správné čtení identifikaci se skutečným prostorem.<sup>29</sup> Také v běžném každodenním životě je nám bližší spíše geografické myšlení, pohybujeme se v prostoru, který podléhá plynutí času. Čas je pořadajícím principem událostí a umožňuje kontinuum dění. Popisu prostoru narativu jako prostoru dění se běžně věnuje naratologie; „objektivizovaný“ svět, který se v takovém narativu vytváří, je postavený na konkrétních tvarech, jejich distanci a vzájemných vztazích, kterými se objekty v prostoru definují. Nautický prostor v *Aeneidě* funguje jako pojící prvek jednotlivých míst a událostí v narativu, loď je pak prostředkem přepravy, který má ovšem svá specifika a jak jsme již ukázali v předchozí kapitole. Místa a jejich dějiny vystupují do popředí, zatímco subjektivní sféra hrdiny, jehož osud je součástí rozsáhlejšího dějinného plánu, je upozaděna.

Dění prostoru, vycházející z mytického principu výstavby narativu, se často stává protipohybem narativu, protože neutralizuje některé jeho základní kategorie. Jeho hlavními

---

<sup>29</sup> Na rozdíl od Homérových eposů je situace motivující vznik Vergiliova díla známá. *Aeneis* vznikala ve 20. letech 1. století př. Kr. na objednávku císaře Augusta. Proto je pro výklad Vergiliova díla smysluplné číst jej v politicko-historickém kontextu, ve vztahu k reáliím, a vztahovat místa a děje ke skutečným místům a událostem, neboť *Aeneis* souvisí s vytvářením identity římského občana. Ač je jeho obsah mytologický, jednotlivé kapitoly eposu jsou logicky strukturované a rozvržené tak, aby zastávky hrdiny Aenea opsaly podstatnou část pro Vergiliova současníka známého středozemského světa. Pomocí geografické strategie se legitimizuje přítomnost římského vlivu a kultury ve vztahu ke konkrétnímu území.

Vergiliův mýtus se od homérských eposů liší také ve způsobu, jakým chápe čas, respektive že čas vnímá jako dějinný. „Jak Vergilius, tak Ovidius volí pro oslavu současného Říma a Augusta, který přivedl toto město na jeho dějinný vrchol, rafinovaný a originální umělecký postup: v daleké minulosti nechávají své hrdiny – Aenea, Romula a ostatní – prožívat jejich přítomnost, a zároveň je prorokována budoucnost, o které tyto hrdinové nic neví, kterou však čtenář má ve svém povědomí zafixovanou jako již realizované dějiny svého národa, jejichž vrchol právě prožívá. [...] V aktu založení už byla obsažena celá budoucnost, v čase i prostoru. Tuto budoucnost – dějiny – ovšem musí vytvářet lidé, oddaní původním principům“ (Marek 2008: 90).

atributy jsou bezčasí a tendence k „subjektivizaci“ prostoru. Co těmito pojmy konkrétně myslíme, se nyní pokusíme vyložit na homérském (mytickém) uchopení prostoru. Ucelenou představu o podobě homérského světa lze získat v XVIII. knize *Iliady*, ve které božský zbrojář Hefaistos na žádost Thetidy vyková pro Achilla zbroj do souboje s Hektorem. „Nejdříve vytvořil obrovský štít, který snesl již rány, / obrazy vyzdobil v kruhu, kolem nich pak zářila obruba lesklá,“ taková je základní konstrukce homérského světa, který je složen z pěti „vrstev“, ke kterým „tvůrčí Hefaistův smysl / připojil [...] půvabné děje“ (Homér 2010: 447). Moře se nachází až vně, v poslední páté vrstvě, a představuje mez vyobrazeného světa, které vládne Ókeanos. Sem a ještě dál, až za hranice Ókeanu, pluje Odysseus ve svém eposu, aby se mohl setkat se stíny mrtvých. „Tam noří se z šera kimmerská země a město“ (Homér 1987: 169). Odysseova cesta v mytickém prostoru se odehrává na kruhovém půdorysu definovaném centrem a periferií. Při setkání v zemi mrtvých sdělí věštec Theiresiás Odysseovi, že jeho pouť ani po návratu na Ithaku a znovuzískání vlády nad palácem neskončí, neboť se ještě musí smířit s Poseidonem. S veslem bude muset putovat až do země, kde lidé neznají moře, až pak se bude moci vrátit zpět, aby mu bylo dovoleno sejmout tíži života. Čteme-li prostor mytický, pak má-li Odysseus hledat lid, který nezná moře, musí se nutně vzdalovat od okraje světa ovládaného proudícím Ókeanem. Vzhledem ke kruhovému půdorysu světa musí hrdina putovat dostředivě. Navíc přihlédneme-li k „subjektivizaci“ mytického prostoru, ve kterém se putování odehrává, veškerá utrpení lze vykládat alegoricky, tedy jako utrpení hrdiny na cestě k poznání sebe sama, kdy poznání a centrum jsou vlastně jedno. Jistě ne náhodou tento citát (*gnóthi seauton*) stál právě nad vchodem do Delfské věštírny, která byla podle pověsti postavena v samém centru (*omfalu*) světa. Smyslem Odysseovy cesty je získat zpět vládu nad svým osudem, ovládnout svou *hybris* a dojít sebepoznání.

Události zobrazované skrze hrdinovo utrpení se odehrávají mimo dějinný čas; umění přelstít lineární plynutí času je tak nezbytnou podmínkou „subjektivizace“ prostoru. Jednou ze strategií, jak dosáhnout takového efektu, je využít hmotné obraznosti. Ve chvíli, kdy přistoupíme na hru alegorie, čas zůstává uzavřený v rovině narativu a pohyb hmoty, který se sice děje simultánně, je postaven mimo něj. Princip, který jsme takto popsali v rámci literárního díla, je charakteristický pro řecké umění obecně. Vychází ze vztahu Řeků k umění a řemeslu a způsobu tvorby (*techné*) založené na schopnosti ztvárnit

abstraktní ideje skrze hmotu.<sup>30</sup> Stvořený skrze *techné*, tedy přetvářením skutečnosti tak, aby vyjadřovala konkrétní ideje, je i hrdina Odysseus. Jeho výjimečnost souvisí s důvtipem spojit osud hrdiny s mořem, tedy řečeno slovy hmotné obraznosti, spojit tělesnost s vodním živlem. Stejně jako je tomu v případě jiných elementů, které se poddávají síle vody, vrhá se do podobného zápasu i Odysseus, respektive jeho tělo. Gestalt je v tomto zápase až druhotný, důležitá je proměna (metamorfóza). Mytické uchopení světa, proces „subjektivizace“ hmotného prostoru, je důležitým prostředkem externalizace vnitřních stavů hrdiny, které se tak doslova derou na povrch. Pak jedním z možných prostředků hmotné obraznosti, jak projevit emoce jsou slzy,<sup>31</sup> například Fischerová mluví o „slzách na přání“ (2006a: 27). Ve chvíli, kdy je třeba, aby hrdina projevil pohnutí, pláče. Pláč tak není

<sup>30</sup> Jan Bouzek tendenci Řeků ztvárňovat ideje skrze hmotu označuje za charakteristický znak antické řecké kultury, který se zde projevuje daleko výrazněji než v okolních kulturách. „Řekové zobrazovali i své abstraktní ideje do konkrétních obrazů převzatých ze smyslového světa a jejich kreativní duch měnil prostředí, které je obklopovalo, do uměleckých děl. Řečtí umělci a řemeslníci (řecké slovo *techné* značilo jak umění, tak řemeslo) vyjadřovali své myšlenky, názory a pocity i v mnoha předmětech každodenního užívání, kde jiní takové ambice neměli, projektovali své ideje do hmotného, je obklopujícího světa výrazněji než kterýkoli jiný národ v dějinách lidstva“ (Bouzek – Kratochvíl 1994: 9-10).

<sup>31</sup> Blanka Činátlová (*Příběh těla*, 2009, s. 42-57) podává výklad vztahu tělesnosti a mýtu. Mytický hrdina spojuje svůj původ s počátkem, prahmotou (*arché*). Je tedy zasazen do světa hmoty (živlů). A skrze hmotu vede také jediná cesta, jak se dostat do jeho nitra, respektive jak nitro hrdiny externalizovat, dostat jej na oči. „Mýtus má jediný prostředek, jímž zobrazuje duševní pohnutí hrdinů, aniž se pouští do analýzy jejich nitra, a sice vnější podobu, vzhled“ (tamtéž: 47). Hrdinovi se tak dostává univerzálních rozměrů, co se děje uvnitř souzní s tím, co se děje vně. Celý svět, ba i vesmír, je tady jenom kvůli hrdinovi a podílí se na ztvárnění univerzálního řádu. Patří sem vše, dokonalé i nedokonalé. „Narušené a deformované, ‚hybridní‘ tělo tedy vždy odkazuje na něco, co se vymyká lidskému řádu“ (tamtéž: 50). O narušení řádu se pokouší jen člověk, jen on je obdarován schopností bouřit se proti řádu (*hybris*). Osud hrdiny tedy neustále balancuje mezi řádem a jeho porušováním, utváří se situace, kterou dokáže zvládnout jen osoba obdařená výjimečnými schopnostmi. „Možná proto se hned v úvodu s oběma spojuje moře, jež nemusí předznamenávat pouze překážky a dobrodružství, ale také nekonečno – Ókeanos jako prapůvodní chaos, živel, který dokáže ovládnout pouze hrdina k tomu vyvolený. Vyvolenost souvisí se vznešeností a tragičností postavy“ (tamtéž: 43).

Proces, který Činátlová popisuje, se důležitým způsobem podílí na utváření identity hrdiny, otázkou zůstává, zde se skutečně jedná o „jediný prostředek“ mýtu, kterým může vyjádřit duševní stavy hrdinů. V *Odysseii* se vyskytují pasáže, které lze chápat jako popisy vnitřních stavů. Tyto pasáže většinou uvozují vnitřní mluvu hrdiny, ale i citové prožitky. Vybíráme některé verše ze scény Odysseova ztroskotání u fajáckých břehů, např. „Úzkost mu sevřela hrdlo a říkala si tiše:“ (Homér 1987: 87), „Přemýšlel rychle Odysseus uštváný bohy, / vzdychl a řekl své duši:“ (tamtéž: 88), „Uvažoval tak v srdci, [...]“ (tamtéž: 90).

skutečnou vlastností hrdiny, Odysseus není uplakanou postavou, ale postavou, která umí vyjádřit své pohnutí. Pláč je projevem života a schopnosti prožívat, tělo není mrtvá, ale tvárná hmota. Míra „subjektivizace“ však v *Odysseii* sahá dál, než jen k tělu hrdiny, přesahuje i do živelného prostoru obklopujícího hrdinovu tělesnost. Tělo, skrze svou tělesnost, se takto zapojuje do univerza živlů. Scéna, ve které hrdina vystupuje na fajácký břeh, opuštěn svými druhy, bez prostředků a nahý, mísí jeho tělesnost s mořskou vodou. „Byl konec jeho síly. Žíly naběhly v pažích / mořská voda mu crčela z nosu a z úst“ (Homér 1987: 91). Z mnohých zvrátů (tropů) na cestě za sebepoznáním je tato hrozba smrti výjimečná svou intenzitou. Jak ukážeme dále, smrt na moři má v řecké tradici specifický význam. Hrdina zde poznává svou osamocenost a balancuje na hraně zapomnění, které hrozí odevzdáním hrdinského činu marnosti.

## 5.2 Strategie proměny

Zajímavou strategii dění prostoru, vycházející z proměny geografického a mytického principu, představuje dílo Franze Kafky. Kafkova povídka *Lovec Gracchus* (1917) se začíná příjezdem bárky do přístavu, o kterém se později z výpovědi starosty dozvídáme, že se nachází v městě Riva. Již zde, v tomto bodě, se možnosti interpretace množí. Místo můžeme lokalizovat z perspektivy mytického principu, tedy jej legitimizovat skrze aktivitu subjektu. Můžeme jej ale také číst geograficky, což odpovídá severoitalskému městu Riva del Garda, které Kafka skutečně dvakrát navštívil, a to v roce 1909 a 1913. Přístavní město u jezera, zídka na nábřeží a uličky svažující se do přístavu dávají tušit přítomnost hor, ostatně na hornatý charakter krajiny odkazuje i skála, která se nachází v místnosti, ve které jsou uložena nosítka s lovcem. V jistém smyslu velice detailní, věrohodný popis prostoru města jako by lákal k nahlédnutí do mapy a listování v kafkovských biografiích, hledání důkazů o přítomnosti autora v díle. Dokonce se dochovaly i dobové pohlednice, které přinášejí svědectví o Kafkově návštěvě města. Ale přemýšlíme v tuto chvíli ještě nad osudy lovce, nebo se naše úvahy přenesly spíše na Kafkův životopis?

I další odkazy na mimoliterární skutečnost jsou v povídce velmi explicitní. Když lovec Gracchus líčí svůj příběh a vysvětluje, že se ve Schwarzwaldu zřítíl ze skály, vsuvkou do věty okamžitě dodává, „to je v Německu“ (Kafka 2003a: 221). Je to ten stejný Schwarzwald v Německu, který je opředen řadou pověstí a legend, který konotuje pohádkový černý les. Opět se tedy nacházíme v uzlu narativu, ve kterém se díky



geograficky uchopenému prostoru zmnožují možnosti interpretace. Vytváří se tak těsné sepětí a současně i pnutí mezi skutečností a fikcí, obrazy jsou jak plastické, tak realistické. U Kafky se lokalizovaný, geografický svět principem „nejmenší odchylky“<sup>32</sup> proměňuje v neohraničený mytický prostor. Děje se tak jak prolínáním s odkazy na jiné literární texty, tak v proměnách samotného prostoru. Bárka s lovcem tak připlouvá do přístavu na jezeře („Prodavač ovoce ležel vedle svého zboží a vyhlížel na jezero“, tamtéž: 219),<sup>33</sup> ale jinde v textu lovec pluje pozemskými vodami („[...] můj člun od té doby křížuje pozemskými vodami“, tamtéž: 222).<sup>34</sup> Je to právě toto implicitně uchopené dění prostoru, proměna geografického (v případě Kafky lze říct i biografického) prostoru v mytický (literární), které dává Kafkově dílu jeho specifický charakter, něco jako hra se svým vlastním osudem. Na příkladu z povídky, kde ohraničený prostor jezera (*der See*) alternuje s neohrančeným prostorem pozemských vod (*die irgendischen Gewässer*), je patrné, že v Kafkově díle se přítomný svět mění v prostor a tvar v neohrančenost a beztvartost. Takto definovaná strategie proměny prostoru je pro Kafku typická a vytváří dojem, jako by se v narativu otevírala čtvrtá dimenze, ve které platí zcela jiné zákonitosti času.

Když se v *Procesu* Josef K. vydá hledat místo svého výslechu, je hlasem v telefonu odkázán na adresu kdesi na okraji města, kam se má dostavit v neděli. Toto „malé vyšetřování“ lokalizované, vzhledem k obvyklému fungování úřadů, v periferním prostoru a čase se přenáší do centra narativu. Nabývá na rozměrech a bobtná stejně jako prostor činžovního domu, ve kterém Josef K. hledá soudní síň. Prostor činžovního bytu, do kterého K. vstupuje, je přeplněn lidmi, masa těl, která se musí přizpůsobit formě prostoru, mu dává hmotně beztvary, plastický charakter. „K-ovi bylo, jako by vcházel do nějakého shromáždění. Tlačence nejrozmanitějších lidí – nikdo se nestaral o příchodího – naplňovala prostředně velký pokoj se dvěma okny, který byl těsně u stropu obklopen galerií, jež byla rovněž úplně zaplněna a kde lidé mohli stát jen sehnuti a naráželi hlavou a zády o strop. K., jemuž byl vzduch v pokoji příliš zatuchlý, vyšel zas ven [...]“ (Kafka 1958: 32). Plasticita prostoru soudní síně naplněného tělesností Josefa K. tíží nebo dokonce stísňuje.

---

<sup>32</sup> Principem „nejmenší odchylky“ je myšlen princip pohybu v hladkém prostoru, jak jej definují Deleuze a Guattari (2010: 421-422).

<sup>33</sup> V originále: „Ein Obstverkäufer lag neben seiner Ware und blickte auf den See hinaus“ (Kafka 1981: 285).

<sup>34</sup> V originále: „[...] mein Kahn seither die irdischen Gewässer befährt“ (tamtéž: 287).

S podobnými strategiemi, kdy se hmota těla jeví jako nesnesitelná tíha, pracuje Kafka i ve fragmentárním textu *Popis jednoho zápasu*, ve kterém se mladý muž vydá jedné sychravé noci se svým známým na Petřín. Pro vykreslení scény, ve které se mladík vrhá vstříc snění, používá Kafka metaforiku tekutého prostoru, ve kterém se subjekt pohybuje na způsob plavce: „A vzpomněl jsem si, že jsem kdysi nemohl vystát jednoho známého, [...]. Ale nesměl jsem příliš přemýšlet, musel jsem pokračovat v plavání, pokud jsem se nechtěl příliš hluboko potopit“ (Kafka 2003a/verze B: 68). Prostor s hydraulickými vlastnostmi je zde ztotožňován s prostorem tvořivého literárního snění, kde nezbytnou podmínkou zkapalnění světa je zapomnění, kterému beze zbytku podléhá skutečný hmotný svět, dokonce i mladíkův „známý“, jako by se jeho existence ve snění zcela rozpustila. Z tohoto zapomnění se pak skrze tvořivé vzpomínání rodí světy nové, které skýtají neomezené možnosti. „Najednou jsem třeba znal celou tu spoustu hvězd jménem, přestože jsem se tomu nikdy neučil“ (tamtéž/verze A: 21). „Známý“, který podléhá zapomnění a vytrácí se mladíkovi z povědomí, je mu však neustále v patách. „U páté – právě jsem se neznatelnými záběry udržoval nad chodníkem – mě můj známý uchopil za ruku. Stál jsem opět na dlažbě a cítil bolest v koleni“ (tamtéž, verze B: 68). Připomenutí hmotné skutečnosti působí jako vytržení či vrhnutí subjektu zpět do jeho tíživé tělesnosti, zpět na dlažbu a do jeho bolesti.

Ač se v dosud interpretovaných scénách Kafkova díla nejedná výhradně o nautickou metaforiku, spojuje je s ní tendence k zobrazování prostoru s plastickými či hydraulickými vlastnostmi a sebe-uvědomování subjektu skrze svou tělesnost. Tělesnost bývá pro Kafku tíživá či stísnující, v *Procesu* jí využívá k zobrazení stísněnosti prostoru a dusivé atmosféry; pro mladíka v *Popisu jednoho zápasu* je zase tělesnost překážkou úplnému zapomnění, které je podmínkou pro vstup do prostoru snění a trvalé setrvání v něm. Prostor snění je pak zobrazen jako tekutý a odlehčený, vzdorující gravitaci jako dominantní, určující síle pohybu. Lze se v něm pohybovat s mrštností plaveckého tempa. Takový pohyb je radostný, zatímco pohyb hmotného těla je bolestný a tíživý.

Obraznost nautického prostoru ve spojení se fenoménem zapomnění, ovšem v jiných souvislostech, nacházíme už v antických eposech, kde vytváří dvě základní oblasti významů. Jednak je to loď-pramice, na které převozník Charón transportuje duše zemřelých do Hádu, tedy zprostředkovává spojení mezi světem živých a mrtvých. Druhá sféra významu lodi vychází z ambivalentní situace lodi na moři, která v sobě rovněž spojuje život a smrt, ovšem v ohrožení. Loď je prostorem zajišťujícím na moři bezpečí,

naději na přežití, současně je ale člověk neustále vystaven možnosti ztroskotání a hrůze smrti v zapomnění. Obavy ze smrti na moři v antice vycházejí z představy, že smrt na moři se podobá smrti nepohřbeného. Takovému není umožněn vstup do Hádu a je odsouzen k věčnému setrvání před branami, ve stavu smrti, která ale není spočinutím. Proto když se v *Iliadě* Achillovi ve snu zjevuje Patroklés, žádá, aby jej Achilles pohřbil, aby mohl konečně odejít do Hádu, „[p]ohřbi mě již, ať mohu se blížit k Hádově bráně. / Stíny těch, které unavil život, mě drží / a nedovolují, abych se připojil k duším, / které již za řekou těkají v dáli. / A já bezradně bloudím před vraty Hádovy říše“ (Homér 2010: 527). Achilles mrtvé tělo svého druha pohřbít může, jenomže na moři tělo pohlcuje živel, člověk na moři je tak vystaven trvalému a bezprostřednímu nebezpečí, případná smrt znamená věčné bloudění mezi životem a smrtí. Takto se se svými druhy shledává u břehů Acherontu Aeneas ve Vergiliově *Aeneidě*. „Ejhle! vtom Palinúrus tam přicházel, korábu řidič, / jenž když z Libye plul, zrak na hvězdy obrácen maje, / zřítíl se nedávno s lodi a do moře širého padl“ (Vergilius 1933: 185). Po nehodě na lodi strávil tři noci v souboji s živlem, až dorazil k břehům, kde se na něj v příboji vrhnul místní lid s meči. „Teď jsem v příboji vln, kol břehů zmítá mnou vítr,“ (tamtéž: 186) smutní Palinúrus a žádá Aenea, aby jej pohřbil, nebo vzal za ruku, a pomohl mu tak překlenout řeku do Hádu. A stejně chmurnému osudu čelí i Odysseus na cestě po rozbouřeném moři od bohyně Kalypsó.<sup>35</sup> „Teď zemru hanebnou smrtí!“ lituje Odysseus, že nezemřel v boji jako Achilles, aby teď raději spočíval v hrobě. Smrt na moři, stejně jako smrt nepohřbeného, není hrdinská, protože odevzdává duši zapomnění.

Tento druhý význam, neschopnost spočinout v zemi mrtvých, nebývá v souvislosti s nautickou metaforikou zmiňován tak často jako Charónova bárka, nelze jej ale při čtení zcela upozadit. Obě situace totiž shodně vytvářejí představu meziprostoru, který se nachází mezi životem a smrtí, centrem a periferií. Pohyb na periferii je pro antického hrdinu pohyb v zapomnění, důležitou podmínkou hrdinské slávy je vytržení z této sféry realizované jako přesun hrdiny z periferie do centra. V centru je to, co je na očích, nebo to, co je fixováno opakováním; jinak řečeno, cesta ke slávě může vést skrze hrdinské činy, ale nebyla by

---

<sup>35</sup> Vergiliovská scéna s Palinúrem je pravděpodobně *imitatiem* scény Odysseova ztroskotání u fajáckých břehů, s tím, že v *Aeneidě* kormidlo v rukou třímá vedlejší hrdina. To samozřejmě souvisí se způsobem chápání osudu, který jak zmiňujeme i na jiných místech, je v případě římské antiky zasazen do širšího božského plánu. Loď se v *Aeneidě* do svého cíle dostane i bez pomoci kormidelníka.

možná bez fixování v řeči a paměti.<sup>36</sup> Fixování v paměti se v eposech děje skrze řeč, respektive skrze upomínání na hrdiny a jejich činy. V *Odysseii* je představitelkou této strategie bohyně Athéna, která pomocí vzpomínky vytrhne Odyssea ze spárů Kalypsó. Takto promlouvá Athéna k Diovi: „Protože nikdo z nás nevzpomněl Odyssea, / ba ani nikdo z Odysseova lidu, / kterému vládl jeho otec. / Dosud dlí na ostrově a zakouší zoufalá muka, / nymfa Kalypsó jej poutá mocí a Odysseus nemůže sám / dojíti země svých otců“ (Homér 1987: 79).

Kafkova strategie je přesně opačná, jeho postavy, jak jsme již ukázali, směřují do periferních sfér prostoru, volí strategii úniku před pamětí. Tak se u Kafky často setkáváme nejen s periferním pohybem, jak jsme ukázali například na pohybu Josefa K. v díle *Proces*, ale i s vytvářením periferních „vnitřních místností“,<sup>37</sup> které nabývají rozměrů univerza. Na podobné představě, kde pokoj jednoho činžovního domu metamorfuje ve vnitřní místnost s významem univerza, je vystavěna například povídka *Proměna*. Ale podobně funguje i nautický prostor v povídce *Lovec Gracchus*, otevřený prostor horské krajiny se ve chvíli lovcovy smrti mění v univerzum kajuty na bárce, sám mrtvý se stává bezmocným a skrytým před kýmkoli, kdo by se jej rozhodl hledat. V pohybu a jiných životních potřebách je odkázán na pomoc ostatních (zejména nosičů a lodníkovy ženy, která mu přináší „ranní nápoj země, kolem jejíhož pobřeží právě plujeme“, Kafka 2003: 222). Svou situaci přirovnává k „nekonečně rozlehlému schodišti“ (tamtéž: 222), po kterém se lze pohybovat ve všech směrech. Tento prostor však nemá východisko, definován je rozlehlostí, ne konečností. Nehodí se ale vzdorovat, je třeba se této nekonečnosti a bezmoci oddat, vytržení z tohoto stavu je nežádoucí a násilné, podobající se zápasu. Takto se Kafka vyrovnává s orálním dědictvím řeči a mýtu, jehož účelem je fixovat v paměti.

---

<sup>36</sup> Pietro Pucci spojuje vzestup hrdiny ze sféry zapomnění ke slávě s formulaickou technikou výstavby textu eposu, která spočívá v opakování ustálených formulí. „Opakování, jako matrice epické poezie, tvaruje nejen fráze, ale také pojmové a ideologické uchopení básně. Například sláva (*kleos*) – pro kterou jsou někteří hrdinové *Iliady* připraveni zemřít – značí *opakovanou zvěst*. Analogicky pojem paměti (mnémé) je vnitřně souvisí s procesem opakování“ (Pucci 1995: 19).

<sup>37</sup> „Každý člověk v sobě nosí nějakou místnost. Tento fakt si dokonce můžeme ověřit sluchem. Když někdo jde rychle a zaposloucháme se, třeba v noci, když je všude kolem ticho, uslyšíme například cinkání nedostatečně připevněného nástěnného zrcadla nebo stínidla“ (Kafka 2003: 222).

### 5.3 Kormidelník

Do kategorie nejrůznějších zprostředkovatelů pohybu patří i postava kormidelníka. V antických eposech, ale i v křesťanské tradici, souvisí kormidelník s osudem, je jeho strůjcem. V *Odysseii* se kormidla chápe sám Odysseus a třímá jej až do chvíle, než mu jej běsnící mořský živel vyrazí z rukou. V antickém řeckém světě se vláda nad osudem přelévá mezi hrdinou a bohy – systém řeckých božstev je horizontální (Hošek 2004: 79). Svět božský a lidský je vzájemně propojen a interferuje, každý činitel má přidělenou svou část, které vládne, svůj „úděl“.<sup>38</sup> Tento úděl mají i bohové, ani Zeus, ač nejmocnější, nemá neomezenou moc. Každý vládne jen svému dílu, který se materializuje v charakteristickém živlu, síle či jevu. Poseidon v *Illiadě* praví: „Tři bratři jsme tu, jež Rheia Kronovi porodila: / Zeus, potom já a vládce podsvětí Hádés. / Na třikrát rozdělili jsme dědictví své a každý z nás / dostal svůj díl: já dostal moře / jako trvalé sídlo, když jsme metali los, / Hádovi připadl šerý svit podzemí, Zeus vyhrál pro sebe nebesa modravá s bílými oblaky“ (Homér 2010: 353). Svůj „úděl“ v tomto systému mají samozřejmě i hrdinové, vládou nad svou tělesností a pod jejich správou náleží i kus země. Odysseus byl vládou nad svým dílem země zbaven zpupnými ženichy, smyslem jeho cesty je návrat domů na Ithaku, cesta, na jejímž konci se má opět zmocnit svého dílu země, části svého „údele“.

Osud ve Vergiliově podání je třeba vykládat zcela jinak, je analogický s povahou osudu v křesťanství. Aeneas spoléhá v řízení lodi na svého kormidelníka Palinúra, který je stejně jako Odysseus krátce před příplutím k místu, kde se nachází vstup do podsvětí, stržen živlem do vln. Při pádu strhne Palinúrus svým tělem i kormidlo, sám si však, na rozdíl od Odyssea, s živlem a nástrahami neporadí a umírá. Aeneas nemá osud ve svých rukou, a když se setkává s Palinúrem před branami Hádu, neubrání se pochybnostem. „Vypravuj, neboť Foebus, jenž dosud se nejevil klamným, / jedinou věštbou touto mi

---

<sup>38</sup> Podobně fungování řádu homérského světa, jako celku ustaveného z „podílů“, které na sebe vzájemně spolupůsobí, popisuje i Zdeněk Kratochvíl: „Kosmos“ je v *Illiadě* „řád“ nebo „půvab“ a ne výraz pro souhrn jsoucích věcí. Všem vládne osudová moc, „moira“, „úděl“, dokonce i bohům. Vše jednotlivé je totiž pouze nějakým dílem, podílem; něčím, co obdrželo podíl, když se ustavilo rozdělením (od „meiromai“), zrodem. Vše je „vzrostlé“, je „fysis“ nebo „fyé“, představuje tvar, podobu, vzrůst, tedy „přirozenost“. Každá přirozenost nese moc, „dynamis“ (od „dynamai“, „moci, být s to, mít platnost“). Ta působí napětí, které bývá vykresleno specifickým „homérským přirovnáním“. Moc přirozenosti má tělesný účinek, ale samotné „soma“ je výrazem pro mrtvé tělo ležící na bitevní pláni. Bytost nebo věc je rozpoznána skrze „eidós“ (což bude u Platóna synonymum výrazu „idea“), totiž skrze svoji podobu (figuru), skrze to, jak svou mocí vyvstává a nějak charakteristicky se ukazuje“ (Bouzek – Kratochvíl 1994: 66).

tentokrát ošálil mysl, / věště, že pohromy prost prý přijdeš, plavě se mořem, / ku břehu italské země – to takto se splňují sliby?“ (Vergilius 1933: 185). Jeho pochyby však Palinúrus rozptýlí, nehoda byla dílem náhody, to on strhl kormidlo svým tělem, Foibos Aenea neoklamal. Aeneova cesta je tak cestou víry a pokory, jeho osud je dílem vyšší síly, která určuje náhodu. Toto pojetí symboliky kormidelníka se velmi blíží křesťanství, kde je toto místo na lodi vyhrazeno pro Ježíše, ten má kontrolu nejen nad směřováním lodi, ale také nad vodním živlem.

V povídce *Lovec Gracchus* má postava kormidelníka, nenápadného muže v „modré haleně“, jehož přítomnost je čtenáři dávána tušit spíše skrze jeho ženu než skrze postavu samotnou, mnoho podob. Kormidelník, v samotném textu označován jako lodník, velitel lodi či vůdce (*Bootsführer*), funguje jako průvodce prostorem – lovců provádí jak na moři, tak na pevnině, v městě Riva. „Velitel lodi pokynul nosičům, aby opustili místnost, ti vyšli ven, zahnali chlapce, kteří se venku shlukli, a zavřeli dveře“ (tamtéž: 221). Je tomu ale skutečně tak, že velitel je tím, kdo velí? Fragmentární forma povídky postavení lodníka poněkud komplikuje, neboť v zápětí je i on sám starostou vyzván, aby místnost se zemřelým opustil. A činí tak bez zbytečného zdržování, s notnou mírou automatismu a samozřejmosti: „Zdalo se však, že pánovi nestačí ani toto ticho, podíval se na velitele, ten pochopil a odešel bočními dveřmi do vedlejší místnosti“ (tamtéž). Pak je také vůdce lodi spojován s otázkou viny, je příčinou lovcovy neutěšené situace, jeho ustrnutí mezi životem a smrtí. „„Jste mrtev?“ „Ano,“ řekl lovec, „jak vidíte. Před mnoha lety, to ale musí být velmi mnoho let, jsem se ve Schwarzwald, to je v Německu, zřítel ze skály, když jsem pronásledoval kamzíka. Od té doby jsem mrtvý.“ „Ale přece i žijete?“ řekl starosta. „Do jisté míry,“ řekl lovec, „do jisté míry i žiji. Můj člun smrti zabloudil, nesprávné otočení kormidlem, chvilka nepozornosti vůdce, přitažlivost mé překrásné vlasti, nevím, co to bylo, vím jen, že jsem zůstal na zemi a že můj člun od té doby křížuje pozemskými vodami. Takto já, který chtěl žít jen ve svých horách, cestuji po smrti všemi zeměmi světa.““ (tamtéž: 221-222). Dále v textu, když se starosta s lodníkem pokoušejí v rozhovoru najít viníka lovcova neutěšeného stavu, lovec opět, snad ještě explicitněji, trvá na vině velitele: „„[...] A kdo je pak vinen?“ „Lodník,“ řekl lovec“ (tamtéž: 222). Tím končí nejrozsáhlejší fragment povídky. Následující krátký fragment a další lovcova slova však otázku viny poněkud komplikují. „Jsem tady, víc nevím, víc nemohu udělat. Můj člun je bez kormidla, pluje po větru, který vane v nejnižších končinách smrti“ (tamtéž: 223). Lodník tak z textu zcela mizí.

V krátkém fragmentu nazvaném *Kormidelník*, který je variací scény, ve které jsou Odysseus či Palinúrus vlnou spláchnutí od kormidla, naopak stojí u kormidla sám subjekt. Je ale od kormidla násilím vytlačen „snědým mužem vysokého vzrůstu“, je zašlapán.

*„Nejsem snad kormidelník?“ zvolal jsem. „Ty?“ otázal se snědý muž vysokého vzrůstu a protřel si rukou oči, jako by chtěl zaplašit nějaký sen. Stál jsem za temné noci u kormidla, slabě svítící lucernu nad hlavou, a teď přišel tento muž a chtěl mě odstrčit. A protože jsem neuhýbal, šlápl mi nohou na prsa a pomalu mě sešlapával dolů, zatímco jsem stále ještě visel na paprscích kormidelního kola a v pádu jsem je strhl úplně stranou. Tu se ho ale chopil onen muž, srovnal je a mne odstrčil pryč. Já jsem se ovšem brzy vzpamatoval, běžel jsem k okénku vedoucímu do kabiny pro posádku a vykřikl jsem: „Posádko! Kamarádi! Rychle sem! Někáký cizinec mě odehnal od kormidla!“ Přicházeli pomalu, vystupovali po lodních schůdkách, potácející se unavené, mohutné postavy. „Jsem kormidelník?“ otázal jsem se. Přikývli, ale měli oči jen pro cizince, stáli kolem něho v půlkruhu, a když rozkazovačným tónem řekl: „Nerušte mě,“ sebrali se, kývli na mne a opět odtáhli po schůdkách dolů: Co to je za lidi! Myslí také, nebo se jen nesmyslně plouží po zemi?*

(Kafka 2003b: 76-77)

Z mnoha proměn kormidelníka je zřejmé, že si Kafka pohrával s různými jeho konstelacemi. Výklad této postavy jistě souvisí s váhou osudu, ale daleko větší důležitost nabývá téma viny. Obecně je však třeba tyto fenomény vykládat ve vztahu k problematice krize řeči a religiozity. Vina není chápána jako přívazek, od kterého se lze odštíhnout skrze transpozici k duchovnímu bytí, ale spíše jako samozřejmá, neodmyslitelná přítomnost. Vina se tak projevuje jako úzkost, bývá doprovázena pocity stísněnosti nebo tíhy. Svou vinu reflektuje i lovec Gracchus: „[B]yl jsem lovcem, je to snad nějaká vina? Byl jsem ustanoven lovcem ve Schwarzwaldu, kde tehdy ještě bývali vlci. Vyčíhal jsem, střelil, zasáhl, stáhl kůži, je to nějaká vina? Moje práce byla pozeňnaná. Říkali mi Velký lovec ze Schwarzwaldu. Je to nějaká vina?“ (Kafka 2003: 222). Vina se v případě lovce Graccha zpřítomňuje už tím, že je vyslovena, že na ni přijde řeč. Kafkovo psaní je strategií úniku, jeho podstatou je sám pohyb, a paměť je naopak strnulostí, podobně i řeč uchopená jako kód. Rozpomínání si na svůj pozemský život, neschopnost zapomenout – to jsou důvody, které lovce Graccha drží v meziprostoru, mezi životem a smrtí. Jeho loď je odsouzena plout v pozemských vodách, spíše se po nich ale vznáší, aniž by došlo ke kontaktu s hladinou: „Bárka neslyšně klouzala, jako by ji do malého přístavu něco neslo

nad vodou“ (tamtéž: 219). Jako by pomyslná řeka zapomnění, která smývá vinu, byla lovcí neustále na dosah, ale přesto nedosažitelná.

Okamžik setkání s vodou je radostný, voda snímá tíži života. Kafka si krátce před zápisem fragmentu „Kormidelník“ poznamenává tuto větu: „Jakási věc ze ztroskotané lodi, ve vodě se ocitla svěží a krásná, po léta byla zaplavována a zbavována schopnosti bránit se, nakonec se rozpadla“ (Kafka 2003b: 76). Pomalá eroze tvaru působením vodního živlu je destruktivní, ale paradoxně objekt odlehčuje. Stejně tak se jako pozitivní v Kafkově díle jeví bezmoc nebo odevzdání se do moci jiných, jako je tomu v případě nejrůznějších zprostředkovatelů pohybu v *Lovci Gracchovi*. Dokazují to i řádky z dopisu Mileně z 25. července 1920, kde se nebezpečí nautického prostoru stává pozitivem: „Podívej, Robinson se musel dát najmout, musel podniknout tu nebezpečnou cestu, ztroskotat a ještě ledacos dalšího, mně by stačilo jenom Tě ztratit, a už bych byl Robinson. Ale já bych byl Robinsonem víc než on. On měl přece ostrov a Pátka a leccos jiného a nakonec i loď, která ho odvezla a skoro všechno zas proměnila v sen, já bych neměl vůbec nic, ani jméno, i to jsem Ti dal“ (Kafka 2001: 132-133).<sup>39</sup> Ztroskotání a odevzdání se rozkladnému působení nautického prostoru zbavuje předmět tvaru, a proto je osvobozující. Stejně jako odevzdání/vzdání se vlastního jména, které se projevuje například anonymitou postav, redukcí jejich jmen na pouhou iniciálu.

---

<sup>39</sup> Fragment „Kormidelník“ Kafka píše ve stejném roce, pravděpodobně v září.



## 6 Závěr

Předkládaná diplomová práce si jako svůj cíl vytkla pojednat o tématu nautické metaforiky v literární moderně. Vychází přitom z tezí Silvia Vietty podaných v práci *Die literarische Moderne*, kde autor o literární moderně mluví jako o „makroepoše“, která spojuje jednotlivé „mikroepochy“ skrze překlenující problémová pole. Takovým problémovým polem je i nautická obraznost. Kromě samotného tématu, s důrazem na dílo Franze Kafky, tak práce postihuje i proměny v chápání jeho atributů, a to v návaznosti na technický a civilizační pokrok počínaje zámožskými plavbami, které se ve vztahu k symbolice lodi jeví jako stěžejní. Vzhledem k „bezbřehosti“ nautického tématu byla zvolena jedna z linií, která sleduje chápání nautického prostoru jako odlehčeného, dynamického fenoménu, který bývá alegoricky vztahován k řeči a tvořivému literárnímu snění.

První část práce představuje nautický prostor jako hladký prostor, jak jej definují Deleuze a Guattari ve studii „Pojednání o nomádologii: válečný stroj“. Nautický prostor tak umožňuje specifický pohyb, který autoři označují za nomádský. Kapitola se opírá ale i o teze Bachelardovy hmotné obraznosti, která odkrývá specifické principy vytváření literárního prostoru. Hydraulické vlastnosti moře dávají prostoru jeho jedinečné vlastnosti: beztvorost, proměnlivost a ambivalenci. Ty umožňují chápat nautický prostor nejenom jako prostor dění, ale otevírá se i možnost jinému pohybu – dění prostoru. Tento pohyb přisuzuje význam i aktivitě a tvárnosti samotné hmoty. Podléhá principu „nejmenší odchylky“ vztahující se k hladkému prostoru, který spíše než ve vizuálním prožitku spočívá v taktilních vjemech, v případě literatury v přechodu mezi mnohými vrstvami významů.

Druhá část ukazuje proměnu paradigmatu nautického prostoru, která je spjatá s rozvojem zámořských plaveb, kdy se loď stává předmětem technického a civilizačního pokroku. Tato proměna se odráží i v díle Komenského, do značné míry ovlivňuje i jeho pansofistickou koncepci. Loď přináší nové možnosti komunikace, pohyb na moři se stává cestou poznávání nových kultur, které vedou k pluralizaci skutečnosti. Prostor, který otevírají zámořské plavby, je příliš rozlehlý na to, aby jej bylo možné spoutat. Otevírá se nomádskému pohybu, který se však plně realizuje až v období romantismu prostřednictvím Byronovy tvorby. V Komenského díle *Labyrint světa a ráj srdce* je zjevná snaha prvky nomádství potlačit, svázat je kódem známých pojmů. Nomádský hladký prostor je vždy podmíněn hrozbou nebezpečí a podstoupit tuto hrozbu ve vztahu k nautickému prostoru se člověk odvažuje až v romantismu, kde se směřování k nomádství ukazuje v souvislosti s diskuzí o vznešenu.

Závěrečná část se věnuje interpretaci nautické obraznosti v díle Franze Kafky. Deleuze a Guattari řadí Kafkovo psaní k rizomatickému, nomádskému pohybu v hladkém prostoru. Strategie pohybu a způsob, jakým subjekt v Kafkově díle uniká tíži přítomného okamžiku, je často vyobrazen jako únik před tíží gravitace. Hmota v Kafkově díle je vždy tíživá, vlamuje se do vědomí. Cesta do odlehčeného nautického prostoru vede skrze zapomnění, které je nezbytnou podmínkou tvořivého snění. Nomádský pohyb je tak u Kafky totožný se strategií proměny (metamorfózy), která se projevuje jako přechod mezi geografickým (biografickým) světem a mytickým (literárním) prostorem. Tento přechod není ničím, co by bylo možné postihnout vizuálně, stejně jako Deleuze a Guattari definují princip nejmenší odchylky. Jedná se o pohyb v rámci textu, který se vytváří vrstvením významů pomocí intertextových odkazů.

## 7 Literatura

AUDEN, W. H.:

1967 *The Enchafèd Flood. Three Critical Essays on the Romantic Spirit*. New York: Random House.

BACHELARD, Gaston:

1997 *Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty*. Praha: Mladá fronta.

BENJAMIN, Walter:

2011 O jazyce vůbec a o jazyce lidském. In: W. B.: *Výbor z díla II. Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH; s. 7-20.

BOUZEK, Jan – KRATOCHVÍL, Zdeněk:

1994 *Od mýtu k logu*. Praha: Herrmann & synové.

BROCH, Hermann:

2009 „James Joyce a současnost“ In: H. B.: *Román – mýtus – kýč*. Praha: Dauphin. s. 9-54.

BURKE, Edmund:

1823 *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: Thomas M'Lean.

BYRON, Lord Gordon:

1890 *Childe-Haroldova pouť*. Přel. E. Krásnohorská. Praha: F. Šimáček.

COLERIDGE, Samuel Taylor:

1984 *Píseň o starém námořníkovi*. Přel. P. Máchová. Praha: Odeon.

CURTIUS, Robert Ernst:

1998 *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda.

- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix:  
 2010 „Pojednání o nomádologii: válečný stroj“ In: G. D. – F. G. *Tisíc plošin*. Praha: Hermann & synové, s. 398-484.
- EDMONDS, Radcliffe G.:  
 2004 *Myths of the Underworld Journey. Plato, Aristophanes, and the Orphic 'Gold Tablets'*. New York: Cambridge University Press.
- ELIADE, Mircea:  
 2009 *Mýtus o věčném návratu*. Praha: OIKOYMENH.
- FISCHEROVÁ, Sylva:  
 2006a „Odysseus aneb hérós jako literární postava I.“, *Souvislosti* 3, s.27-44.  
 2006b „Odysseus aneb hérós jako literární postava II.“, *Souvislosti* 4, s.48-63.  
 2008 „Odysseus, Chaos a iónská trojčata“ In: Jiří Starý – Sylva Fischerová (Eds.): *Mýtus a geografie: svět, prostor a jejich chápání ve starých a nových kulturách*. Praha: Herrmann & synové, s. 43-86.
- HOMÉR:  
 2010 *Ilias*. Přel. Vladimír Šrámek. Praha: Academia.  
 1987 *Odysseia*. Přel. Vladimír Šrámek. Praha: Naše Vojsko.
- HOŠEK, Rastislav:  
 2004 *Náboženství antického Řecka*. Praha: Vyšehrad.
- HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin:  
 2005 *Romantismus a romantismy*. Praha: Karolinum.
- HUGO, Victor:  
 1977 *Dělníci moře*. Přel. B. Rovenský. Praha: Odeon.
- HUSSEY, Edward:  
 1997 *Presokratci*. Praha: Nakladatelství Petr Rezek.
- KAFKA, Franz:  
 1958 *Proces*. Přel. Pavel Eisner. Praha: Československý spisovatel.  
 1969 *Zámek*. Přel. Vladimír Kafka. Praha: Odeon.  
 1981 „Der Jäger Gracchus“ In: F. K.: *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, s. 285-288.  
 2001 *Dopisy Mileně*. Přel. Věra Koubová. Praha: Nakladatelství Franze Kafky.  
 2003a *Povídky II*. Přel. Jiří Stromšík. Praha: Nakladatelství Franze Kafky.  
 2003b *Povídky III*. Přel. Jiří Stromšík. Praha: Nakladatelství Franze Kafky.  
 2006 *Povídky I*. Přel. Vladimír Kafka, Marek Nekula, Věra Koubová, Josef Čermák. Praha: Nakladatelství Franze Kafky.
- KOMENSKÝ, Jan Amos:  
 2005 *Labyrint světa a ráj srdce*. Praha: WALD Press.

2009 *Cesta světla*. Podlesí: Almi.

LANDOW, George P.:

1972 „Shipwrecked and Castaway on the Journey of Life: An Essay towards modern Iconography“ *Revue de littérature comparée* 46, s. 569-596.

MÁLEK, Petr:

2008 *Melancholie moderny*. Praha: Dauphin.

2011 „Plavba a ztroskotání. K nautické metaforice literatury středoevropské moderny“, *Slovo a smysl* 16, ročník VIII, s. 61-92.

MAN, Paul de:

2003 Rétorika temporality. In: V. Zuska (Ed.): *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha: Karolinum; s. 117-153.

MAREK, Václav:

2008 „Řím – město a svět mezi mírem a válkou“ In: Jiří Starý – Sylva Fischerová (Eds.): *Mýtus a geografie: svět, prostor a jejich chápání ve starých a nových kulturách*. Praha: Herrmann & synové, s. 87-112.

MERTENSOVÁ, Sabine:

1987 *Seesturm und Schiffbruch. Eine motivgeschichtliche Studie*. Rostock: VEB Hinstorff Verlag.

PATOČKA, Jan:

1997 „Komenský a hlavní filosofické myšlenky 17. století“ In: J. P.: *Komeniologické studie I*. Praha: OIKOYMENH, s. 138-150.

POE, Edgar Allan:

1975 „Pád do maelströmu“. In: E. A. P.: *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*. Praha: Odeon; s. 7-22.

PUCCI, Pietro:

1995 *Odysseus Polutropos. Intertextual Readings in the Odyssey and the Illiad*. Ithaca: Cornell University Press.

PSEUDO-LONGINUS (Dionysius Halicarnassensis):

1931 *Dionysiův neb Longinův spis „O vznešenu“*. Praha: Spolek přátel antické kultury.

RIDINGOVÁ, Christine:

2013 ‘Shipwreck, Self-preservation and the Sublime’. In Nigel Llewellyn - Christine Riding (eds.): *The Art of the Sublime*. Dostupné z <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-shipwreck-self-preservation-and-the-sublime-r1133015>, cit. 22. 11. 2013.

- RIDINGOVÁ, Christine – LLEWELLYN, Nigel:  
2013 'British Art and the Sublime'. In N. L. – Ch. R. (eds.): *The Art of the Sublime*.  
Dostupné z <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-and-nigel-llewellyn-british-art-and-the-sublime-r1109418>, cit. 22. 11. 2013.
- STARÝ, Jiří – FISCHEROVÁ, Sylva (Eds.):  
2008 *Mýtus a geografie: svět, prostor a jejich chápání ve starých a nových kulturách*.  
Praha: Herrmann & synové.
- TURNER, Mark:  
2005 *Literární mysl*. Brno: Host.
- VERGILIUS:  
1933 *Aeneis*. Přel. Otomar Vaňorný. Praha: Jan Laichter.
- VERNANT, Jean-Pierre:  
1995 *Počátky řeckého myšlení*. Praha: OIKOYMENH.
- VIETTA, Silvio:  
2006 „Moderne und Mythos – Möglichkeiten und Grenzen“. In: Herbert Uerlings – Silvio Vietta (Eds.): *Moderne und Mythos*. München: Fink. s. 11-23.  
1992 *Die literarische Moderne: eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart: Metzler.
- VITRUVIUS:  
2001 *Deset knih o architektuře*. Praha: Baset.
- VOJVODÍK, Josef:  
2008 *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha: Argo.  
2011 „Česká avantgarda: vývoj, skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy“. In: Josef Vojvodík – Jan Wiendl (Eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha: FF UK; s. 15-61.
- WORDSWORTH, William – COLERIDGE, Samuel Taylor:  
1802 *Lyrical Ballads, with Pastoral and Other Poems*. Vol. I. London: T. N. Longman and O. Rees.