

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a komparatistiky
Komparatistika

Lukáš Malý

Poetika prostoru v Alexandrijském kvartetu

Diplomová práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr A. Bílek, CSc.

2015

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval 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

Podpis

Děkuji svým rodičům za podporu ve studiu, svým vyučujícím za podněcování ke studiu a prof. PhDr. Petru A. Bílkovi, CSc. za vedení diplomové práce.

Abstrakt

Poetiku prostoru v *Alexandrijském kvartetu* tvoří několikaúrovňová struktura. Tato poetika je úzce svázána s ústředním prostorem příběhu Alexandrií, která je zároveň jedním z témat románu. Jednotlivé roviny navrhuji v souvislosti s různými teoretickými koncepcemi, které následně využívám pro vlastní analýzu.

Alexandrie je nejprve estetickou kulisou příběhu, kterou ztvárňují popisné pasáže. Silně subjektivní a lyrizované popisy města zakládají celkové naladění vyprávění a potenciálně podporují experienciální iluzi čtenáře. Alexandrie a její specifičnost je dále modulována a tematizována jejími ozvláštněnými makrostrukturními podmínkami, které ohraničují Alexandrii jakožto autonomní fikční prostor s vlastními pravidly uvnitř fikčního světa románu. Součástí poetiky prostoru v románu je i ztvárnění časoprostorových aspektů skutečnosti (chronotopu), a to jak na úrovni příběhu, tak na úrovni vyprávění. Alexandrie je dále explicitní rétorikou i skrze sémantickou indexaci personifikována a vstupuje do sémantických vztahů s postavami a událostmi.

Jednotlivé úrovně se komplementárně doplňují a jsou součástí sémantického gesta románu. Alexandrie se stává samostatným znakem, mytickou entitou, jejíž význam interpretuji v poslední části této diplomové práce. V závěru jsou naznačeny možnosti srovnání poetiky prostoru v *Alexandrijském kvartetu*.

Abstract

Poetics of space in *The Alexandria Quartet* is created by multilevel structures. This poetics is closely connected to the main space of the story – Alexandria, which is at the same time one of the novel's topics. Each level is suggested in connection to various theoretical conceptions which are subsequently used for my own analysis.

Alexandria is initially an aesthetic coulisse of the story which is portrayed by descriptive passages. Strongly subjective and lyrical descriptions of the city establish overall impression of the story and potentially support reader's experiential illusion. Alexandria and its specificity is further modulated and thematised by its special macroscopic conditions which border Alexandria as an autonomous fictional space with its own rules within the novel's fictional world. Part of poetics of the

space in this novel is also portraying spatio-temporal aspect of the reality (chronotope) not only on the level of the story, but also on the level of storytelling. Alexandria is further explicit rhetoric and also through semantic indexation personified and enters semantic relations with the main characters and events.

Each level is complementary to another and all are part of the semantic gesture of the novel. Alexandria becomes a separate symbol, mythical entity which importance is interpreted in the last chapter of this diploma thesis.

In the conclusion are implied options for comparing poetics of the space in *The Alexandria Quartet*.

Klíčová slova:

poetika prostoru, popis, experiencialita, teorie fikčních světů, makrostrukturní podmínky, chronotop, indexace, mýtus, topos.

Keywords:

poetics of space, description, experientiality, fictional worlds theory, macrostructural conditions, chronotope, indexation, myth, topos.

OBSAH

1	ÚVOD	7
2	TEORETICKÁ VÝCHODISKA	9
2.1	Popis	11
2.2	Fikční povaha prostoru	13
2.3	Chronotop	14
2.4	Sémantické vztahy prostoru	15
2.5	Alexandrie – mýtus	16
3	CHARAKTERISTIKA ROMÁNU – KOMPOZICE HLEDISEK	17
4	ZTVÁRNĚNÍ PROSTORU	22
4.1	Popis a jeho funkce	24
4.2	Dodatek – implicitní evokace prostoru	36
5	MAKROSTRUKTURNÍ PODMÍNKY ALEXANDRIE	37
6	ZTVÁRNĚNÍ ČASOPROSTOROVÝCH ASPEKTŮ FIKČNÍ SKUTEČNOSTI	43
6.1	„Formální“ ztvárnění chronotopu	44
6.2	Ztvárnění chronotopu v příběhu	47
7	INDEXACE ALEXANDRIE	50
8	INTERPRETACE MYTICKÉ ALEXANDRIE	53
9	ZÁVĚR	56
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	58
	PRAMENY	58
	LITERATURA	59

1 Úvod

Prostor románového města Alexandrie¹ je pro poetiku tetralogie *Alexandrijský kvartet*² britského spisovatele Lawrence Durrella mimořádně důležitý. Martin Hilský ve svém eseji *Román jako alchymie: Lawrence Durrell* například píše: „Několikeré čtení *Alexandrijského kvartetu* a časový odstup potvrdí, že právě podmanivá evokace krajiny zůstává tím nejsilnějším a nejtrvalejším dojmem z Durrellovy knihy“ (2009: 206)³. Estetická rovina poetiky prostoru města Alexandrie je bezesporu významná a pro čtenáře je nejrychleji na dosah. Fragmentární popisy a lyrické evokace, na kterých se podílí i vložené básně Konstantina Kavafise, a jejich estetické a experienciální funkce tvoří první a základní úroveň struktury poetiky prostoru. Na tomto základě si lze představit ústřední prostor Alexandrie v prvním plánu jako dějiště nebo estetické kulisy příběhu. Význam Alexandrie pro Durrellův román se tím však zdaleka nevyčerpává. Předběžně řečeno: Alexandrie vstupuje do sémantických vztahů s vypravěčem, postavami, událostmi motivy i tématy; určuje pravidla, meze a povahu fikčního světa; časově a prostorově (chronotopicky) rozvrhuje děj; a nakonec se stává samostatným významuplným znakem. Kvazihistorická Alexandrie má navíc *potenciál* vyvolávat literární i mimoliterární intertextuální konotace související s „pamětí míst“ (HODROVÁ 1997), které v různé míře mohou (a nemusí) vstupovat do „hry“.

To vše byl rovněž nejdříve dojem, který vznikl po několikerém čtení, abych si vypůjčil slova Martina Hilského, a tento dojem byl výchozím bodem úvah předcházejících této práci. Z hlediska mého studijního zájmu je třeba v další fázi provést vlastní analýzu komplexní poetiky prostoru, která je součástí vyššího celku poetiky románu, a zmapovat její jednotlivé roviny. Jinými slovy si zde kladu za cíl odpovědět na široce pojatou otázku *jak je udělán prostor v románu Alexandrijský kvartet* (aniž bych tím chtěl odkazovat na ruské formalisty), kterou lze dále rozepsat na otázky jaká je jeho výstavba, funkce, význam nebo fikční povaha.

Obecně zde sdílím *strukturální myšlení* o literárních dílech a *strukturální přístup* k nim a tento přístup bude principiálně uplatněn i v této práci, především pak v rozvržení jednotlivých úrovní poetiky prostoru. Poetiku (tvar) literárního díla zde chápu v návaznosti na tradici strukturálního myšlení o literatuře (tedy nikoli v návaznosti na tu či onu strukturalistickou školu) primárně jako provázanou, celistvou a dynamickou strukturu, která je v první řadě vždy přítomná inherentně a imanentně v textu literárního díla a kterou lze zkoumat na několika úrovních v souvislosti s různými „tématy“ poetiky: například na úrovni jazykové, sémiotické, tematické,

¹ Pokud nebude řečeno jinak, bude zde jméno Alexandrie vždy označovat výhradně románové fikční město.

² Román má čtyři díly: *Justina; Balthazar; Mountolive; Clea*.

³ Hilského esej původně vyšel na místě doslovu českého vydání *Alexandrijského kvartetu* z roku 1989 pod názvem *Durrellova kniha zastaveného času aneb román jako alchymie* (964-974).

naratologické a kompoziční nebo v oblasti uspořádanosti fikčních světů.⁴ Literární dílo však také vstupuje do dalších strukturních vztahů – jednak do „literárního univerza“ (TODOROV 2002: 144) a jednak do mimoliterárních kontextů.

V této práci se zaměřím na *dílčí část* poetiky *Alexandrijského kvartetu*, tedy na jednotlivé významotvorné a funkční úrovně poetiky prostoru. Základní roviny zde navrhuji pouze pro tuto práci a s ohledem na daný román, ale domnívám se, že tuto vertikální strukturu by bylo možné aplikovat i na jiné literární texty. Pro analýzu jednotlivých rovin bude třeba využít vždy specifických nástrojů, které uvádím níže. Poetiku prostoru v *Alexandrijském kvartetu* budu zkoumat na těchto úrovních:

- Ztvárnění prostoru: popis, implicitní evokace prostoru, experienciální funkce popisu.
- Prostor fikčního světa: fikční povaha prostoru, modalita a podmínky prostoru.
- Ztvárnění časoprostorových aspektů skutečnosti: kompoziční funkce prostoru, rozvržení příběhu, chronotop jako prostředek vyprávění příběhu.
- Sémantické vztahy prostoru: vztahy prostoru a dalších sémantických figur (postav, událostí, motivů) v rámci sémiotického systému.
- Mytický význam prostoru.

V závěru práce se pak pokusím zhodnotit poetiku Alexandrie a navrhnout možnosti srovnání. Budu zde mimo jiné zvažovat termín Daniely Hodrové „paměť míst“ (HODROVÁ 1997) a předpoklad, že město Alexandrie lze považovat za svého druhu literární topos se společnými znaky s dalšími městy/toposy, které se vyskytují nejen v paměti literatury, ale i v kulturně-spoločenské paměti.

⁴ Dějiny strukturální poetiky do období pražského strukturalismu mapuje Lubomír Doležel (2000).

2 Teoretická východiska

Janusz Slawiński ve své teoretické stati *Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti* ve snaze zavést pořádek do problematiky prostoru v literatuře rozděluje tuto sféru bádání podle vědeckých perspektiv, ze kterých se lze zabývat těmito oblastmi: 1) systematickou poetikou; 2) historickou poetikou; 3) prostorem jakožto sémantickým polem; 4) kulturními vzory a jejich úlohou při modelování fikčního světa; 5) archetypálními prostorovými univerzáliemi; 6) prostorovými a časoprostorovými koncepcemi (např.: Euklidovou, Newtonovou, Einsteinovou) a jejich analogiemi v literárním prostoru; 7) literárním dílem jako prostorem *sui generis* (2002: 118-121). Takto široké vymezení problematiky prostoru dává Slawińskému oprávnění předpokládat, že se prostor v „nedaleké budoucnosti“ ocitne v popředí zájmu literární vědy. Slawiński píše:

„Prostor chystá odplatu za svou dlouhodobou podřízenost. Tento problém se dostává ve vědecké práci o poetice na čelné místo: ukazuje se, že už není jen jedním z komponentů zobrazené skutečnosti, ale také středem sémantiky díla a základem jiných systémů, které se v něm objevují. Fabule, svět postavy, konstrukce času, literární komunikační situace, ideologie díla – se stále častěji jeví jako odvozeniny základní kategorie prostoru, jako jeho aspekty, části či převleky“ (ibid.: 117).

Nemíním hájit všeobecnou platnost tohoto tvrzení, ale lze jej dobře vztáhnout na román *Alexandrijský kvartet* a v dané souvislosti by měla opodstatněnost Slawińského tvrzení vyjít v této práci najevo.

Je zřejmé, že navržené schéma zkoumání poetiky prostoru v románu spadá především do oblasti systematické poetiky. Jako výchozí se pro tuto oblast uvažování jeví následující Slawińského formulace: „Prostor je zde chápán [...] jako jev vysvětlitelný morfologií literárního díla, jako jedna ze zásad kompozičně-tematického plánu [...]“ (ibid.:118).

Literární dílo, jeho text, výstavba a *inherentní* a *imanentní* struktura, bude i zde hlavním předmětem zájmu, ale ukáže se, že není možné se zcela vyhnout některým dalším oblastem, které Slawinský zmiňuje. Ostatně už tím, že jsem rozdělil poetiku prostoru *Alexandrijského kvartetu* do několika úrovní, vytvořil jsem určitý prostorový model a zavedl jsem prostorovou terminologii, se tu literární dílo stává přesně ve smyslu sedmého bodu Slawińského schématu prostorem „*sui generis*“ (ibid.: 121). Je to zde pochopitelně pouze „vedlejší produkt“ pramenící z rozvržení práce. Co se týče dalších bodů Slawińského schématu, dotknu se v rámci jednotlivých rovin nepřímým aspekty, které lze zahrnout do oblasti kulturních vzorů (v kapitole o chronotopu Alexandrie a v závěrečném návrhu srovnání) prostorových a časoprostorových koncepcí (v kapitolách o

hlediskách, chronotopu a povaze fikčního světa), archetypálních prostorových univerzálií (v kapitole o mytickém významu prostoru). Možné zpozorované *analogie* a dílčí *interpretace* však budou rovněž „vedlejším produktem“ a budou vždy vycházet z textu románu a výstavby prostoru. Jen při hledání možné interpretace mytického významu prostoru bude nutné zohlednit mimoliterární perspektivu výrazněji, ačkoli i zde bude text románu a jeho smysl východiskem a budou pouze hledány jeho vztahy „*in absentia*“ (TODOROV 2000: 23)⁵

Vyjma oblasti systematické poetiky lze právě jen v dílčích momentech práce hledat obsahové průsečíky s jednotlivými body Slawińského rozdělení. Pro vlastní analýzu a zaštitění specifických přístupů k postulovaným rovinám poetiky prostoru Alexandrie v *Alexandrijském kvartetu* je vhodnější přihlédnout k některým bodům úvodního rozvržení problematiky prostoru v literatuře podle Zdeňka Hrbaty (2005: 317-326). Uvádím první tři body Hrbatova rozvržení, které jsou zde užitečné: prostor může být předmětem popisu, prostředkem vyprávění (chronotopem) nebo může mít symbolický a ideologický význam (ibid.: 317). Zvýznamňování prostoru pak Hrbata rozděluje na mimetickou topografii, kde se zjišťuje stupeň mimeze mezi literárním dílem a skutečností; funkční toposémií, kterou dále dělí na sémiotické vztahy prostoru, postav, míst a dějů a sociální nebo symbolické diegetické působení prostoru; a nakonec symbolický, mytický nebo ideový význam prostoru (ibid.: 326). Možnost přiřadit jednotlivé Hrbatovy body k mému navrženému schématu je evidentní, i když důraz se může lišit. Nejmenší důraz zde budu klást na mimetickou topografii, které se tato práce nebude přímo věnovat vůbec, ovšem z úvahy o fikčních modalitách vyplyne, že mimetičnost prostoru Alexandrie je malá.

Na tomto místě je žádoucí jmenovat a charakterizovat stěžejní texty, které zde dávají teoretický základ pro analýzu jednotlivých rovin poetiky prostoru:

⁵ Viz pojmy smysl a interpretace – TODOROV 2002: 143.

2.1 Popis

Werner Wolf ve své studii *Popis jako transmediální modus reprezentace* (2013) považuje popis za *transmediální fenomén* a řadí ho vedle dalších sémiotických makromódů, jakými jsou například vyprávění, argument nebo definice. Wolf trvá na odlišení popisu a vyprávění v první řadě proto, že jejich rozlišení je elementární zkušeností každého recipienta:

„Co ale tyto mody sémiotické makroorganizace činí tak snadno rozpoznatelnými? Důvod je zřejmý: máme v mysli uloženou ‚intuitivní‘ představu o základních formách uspořádání diskursu. To vše ukazuje na skutečnost, že popis – stejně jako narativ, argument, definice a další sémiotické makromody – tvoří mentální koncept, neboli, vyjádřeno dnešní kognitivní terminologií, ‚kognitivní rámec‘“ (ibid.: 19).

Werner Wolf na to jde chytře. Místo aby v konkrétním textu hledal důkaz existence ideálního popisu umožňující jeho definici, postuluje popis jakožto „mentální konstrukt“, který se v praxi projevuje stejně jako vyprávění odstupňovaně. To by však podle Wolfa nemělo vést k jeho popření minimálně z praktických důvodů, protože nakonec i odpůrci rozlišování vyprávění a popisu s těmito koncepty pracují. Wolf tedy k problému přistupuje z opačného směru. V souvislosti s příslušným „kognitivním rámcem“ hledá pomocí prototypních příkladů vlastnosti, které obecně vyznačují jádro deskriptivního módu (jeho konceptu), jehož konkrétní textové realizace se od tohoto jádra odklánějí a míra odklonu určuje míru deskriptivity/popisnosti daného textu (ibid.: 19-22).

Vlastnosti popisu – v tomto případě se zřetelem na literární fikční popis – lze volně podle Wolfa rozdělit na funkce, obsahové charakteristiky, formální charakteristiky a pozice popisu ve vztahu k naraci. Funkce popisu v literárním textu jsou trojí:⁶ 1) Funkce referenční prostřednictvím atribuce vede k identifikaci jevů skutečných, které do fikčního světa vstupují, nebo ke zkonstruování jevů fikčních. 2) Funkce reprezentační vizualizuje objekt popisu (z mého pohledu spíše evokuje, protože v popisu nemusí jít jen o vizuální objekty) a vede k experienciální estetické iluzi. 3) Pseudoobjektivizující a interpretační funkce. Tato funkce míří dvojím směrem. Na jednu stranu popis podává „fakta“ o fikčním světě čili popis zde jako jediný možný zdroj podává informace o tom, jak se věci ve fikčním světě mají. Na druhou stranu popis v literárním díle není nikdy „nevinnou záležitostí“ a výběr objektů, způsob atribuce, jednotlivé formulace, epiteta a hodnocení jsou součástí sémantiky díla (ibid.: 31-34).

Obsahy popisu nelze přesně vymezit, ale Wolf shrnuje určité tendence bez nároku na

⁶ Mírně se liší od funkce popisu, který používáme například v běžném mluveném projevu. Tuto distinkci zde však nechávám stranou.

absolutní platnost. Předmětem popisu jsou podle Wolfa *spíše* konkrétní jevy než abstrakce a tyto jevy jsou popisovány *především* vnějškově; popisovány jsou *spíše* jevy statické/prostorové než dynamické/časové; *častější* jsou také typy předmětů, které se nabízejí vizuální evokaci a vnímání (ibid.:40-57).

Wolf ovšem považuje za signifikantnější formální znaky popisu, které popis odlišují od vyprávění. Odmítá přidělovat popisu (v Chatmanově terminologii) pouze existenty a vylučovat události. Předmětem popisu mohou být události, pokud nejsou motivované a nevytvářejí narativní souvislosti (ibid.: 49-50). Tento požadavek interpretuji tak, že se při popisu nezastavuje fikční svět a jeho běh (věta: „Okolní svět uháněl dál“, by naopak popisovala dynamičnost fikčního světa), ale zastavuje se vyprávění příběhu. Takto se hned ukazuje, že Chatmanova terminologie míří jiným směrem a není v rozporu s Wolfovými poznatky. Západ slunce je jev pochopitelně časový, děje se, ale to neznamená (i když může znamenat), že je *událostí příběhu*. Z formálního hlediska tedy není důležitá statická popisovaného, ale odvrácení pozornosti od příběhu: tedy statická příběhu nebo alespoň jeho zpomalení.⁷

S tím souvisí i skutečnost, že popis bývá buď explicitně (třikrát případ *Alexandrijského kvartetu*) nebo implicitně – na základě konvence – vyznačen na konci i na začátku neboli bývá orámován (ibid.: 86). V tomto rámci je pak dle Wolfa typické a formálně příznačné paradigmatické uspořádání atribuce, která se může rozvíjet libovolně dlouho a může končit v libovolném okamžiku, ve kterém je popis „dostatečně“ detailní (ibid.: 57).

Právě těmito vlastnostmi se budu v kapitole o popisu zabývat zejména. Wolf nechává prostor výjimkám a neopomine zdůraznit, že je možné se setkat i s příklady popisů, které jdou proti jeho vymezení, zvláště svými obsahy. Jeho flexibilní, ale smysluplná definice umožňuje popisy Alexandrie analyzovat, ukázat jejich specifika a odlišnosti a zároveň je možné se definice přidržet a nevysmeknout se z ní.

Protože je Alexandrie jedním z hlavních témat románu sama o sobě, budu se v podkapitole o implicitní evokaci Alexandrie zabývat tím, co román silně sugeruje, a sice že celý román je určitým rámem, který je zaplněn existenty a událostmi, které slouží především k *rekonstrukci města* a k dotvoření jeho poetiky.

⁷ Tomuto problému se věnuje Alice Jedličková v článku *Experiencialita: rozděluje nebo spojuje popis a vyprávění?* (2014:146-162) nebo Emma Tornborg v článku *To podstatné je čas: temporální transformace v ekfrázi* (ibid.:73-93).

2.2 Fikční povaha prostoru

Prostor Alexandrie je součástí fikčního světa románu, ale také do značné míry autonomní fikční svět sám o sobě. Alexandrii fikční svět románu nekončí, ale je ohraničen. Není to sice utopický svět, avšak má v mnoha ohledech jinou povahu než okolní svět, do jehož politické geografie a historického času je vsunut a z jehož řádu se akcentovaně vymyká. Součástí poetiky ústředního prostoru *Alexandrijského kvartetu* je tedy také jeho určující funkce „makrostrukturních podmínek“.

K této rovině poetiky prostoru budu přistupovat skrze koncepci Lubomíra Doležela, kterou rozpracoval v knize *Heterocosmica* (2003) – mám na mysli hlavně první část knihy: *Narativní světy* (ibid.: 43-137). Obecně budou mým předmětem zájmu ony makrostrukturní podmínky (ibid.: 45) a z nich vyplývající „vzhled“ (ibid.:127) a typologie fikčního světa, v daném případě světa Alexandrie. Alexandrie vytváří specifické podmínky pro jednotlivé akce, motivace a interakce, které jsou prozatímně řečeno nestandardní. Právě akcent, který je na tuto povahu města kladen, vybízí k prozkoumání této stránky Alexandrie.

Tak jako při čtení některých pasáží v *Heterocosmice* může vzniknout dojem, že jsou ozřejmovány nuance, a dokonce banality přítomné v aktuálním nebo historickém světě. To je ovšem zjednodušující chápání. Ony „detaily“ spoluvytváří sémantické pole a podílejí se na zvýznamňování Alexandrie.

Hlavním úkolem bude určit „narativní modality“ uvnitř Alexandrie – v terminologii Doležela: aletická; deontická, axiologická a epistemická omezení (ibid.: 121-137). Z toho určení pak vyplyne míra mimetičnosti Alexandrie.

2.3 Chronotop

M. M. Bachtin zavedl *formálně-obsahovou* kategorii chronotopu (1980: 222) pro taxonomii žánrů a své studie z historické poetiky. Bachtinovo stručné definování této kategorie (ibid.: 222-223) a charakteristika několika žánrových chronotopů (ibid.: 223-377) zde poslouží jako inspirace.

Chronotop chápu jednak podobně jako Zdeněk Hrbata jako „prostředek vyprávění“ (2005: 317), ale na základě četby Bachtinových studií také jako vlastnost příběhu, jako jeho časoprostorové rozvržení.

V příběhu je prostor Alexandrie specifický a výlučný v poměru k prostoru vnějšího světa mimo Alexandrii nejen svou fikční povahou, ale v této rovině také svojí organizační funkcí ve vztahu k příběhu postav, událostem a k příběhu vypravěče. Alexandrie je tu obrazně řečeno hracím plánem, který podmiňuje časové a prostorové rozvržení vyprávěného příběhu. Provázanost času a prostoru je zde navíc slovy Zdeňka Hrbaty skutečně bytostná (ibid.: 317) a Bachtinovo „takřka metaforické“ navázání literárního chronotopu na Einsteinovu teorii relativity (ibid.: 222) je vzhledem k celkové narativní kompozici čtyř částí románu (viz následující kapitola) a avizované intenci autora vytvořit román právě na základě teorie relativity (kterou je však nutné i zde chápat jako metaforu) příhodné a podnětné (DURRELL 1989: 223). Souvislost s teorií relativity navíc odpovídá Bachtinově tezi, že v historii, „osvojovaly se jednotlivé, pro danou historickou fázi vývoje lidstva dostupné aspekty času a prostoru a současně se vypracovávaly odpovídající žánrové metody odrazu uměleckého ztvárnění osvojených stránek skutečnosti.“

Vyprávění příběhu se v *Alexandrijském kvartetu* zkrátka odvíjí v prostoru a čase určitým způsobem závisle na ztvárnění chronotopu v románu, na ztvárnění časoprostorových aspektů skutečnosti. Realizace chronotopu je provázána jak s celkovou kompozicí čtyř dílů románu a jejich narativní situací, které se budu věnovat v následující kapitole, tak s rozvržením příběhu v rámci fikčního světa románu, kde Alexandrie plní ústřední funkci. Proto jde o *formálně-obsahovou* kategorii: chronotop usouvztažňuje vyprávění a příběh neboli je to kategorie formování časovosti a prostorovosti románu. V příslušné kapitole o chronotopu budu klást důraz na *charakterizaci* chronotopu v *Alexandrijském kvartetu* jakožto způsobu ztvárnění časoprostorových aspektů fikční skutečnosti.

2.4 Sémantické vztahy prostoru

Teoretickým základem a praktickým příkladem mi pro tuto kapitolu bude modifikace pojmu indicie z *Úvodu do strukturální analýzy vyprávění* Rolanda Barthes (2002: 9-43), kterou provedl pro potřeby motivické analýzy Kunderových románů Jakub Češka (2005: 15-17). Koncept indicie, kterou Barthes cikcak metodou ukazuje na Flemmingově románu *Goldfinger*, považuje Češka za nedostatečnou, protože indicie „[...] je v rámci detektivního románu osamocená: vyčerpává se v jednorázovém označení povahového rysu, „nálady“ (ibid.: 16).

Češka zavádí metaforu indexace, která vyhovuje vícestupňovému označování v Kunderových románech. Na příkladu *Valčíku na rozloučenou* vysvětluje primární indexaci takto: „[...] postavy si vyznačují to příznačné na vnějšku, Růžena vidí v Jakobově tváři ironii, kterou indexuje jako strážce v bráně budoucnosti“ (ibid.) Tím však zvýznamňování nekončí, protože jednotlivé indexace vstupují do vzájemných významových vztahů, které Češka označuje jako artikulační síť. V románu *Valčík na rozloučenou* vypadá artikulační síť takto: „[...] otec František – nudná minulost, Klíma – vysněná budoucnost, Jakub – strážce, který zamítavě vrtí hlavou“ (ibid.). Pod úrovní této artikulační sítě se pak již nacházejí jednotlivé odvozené motivy a motivické vazby, které ji realizují. Vzniká tak „potrojná struktura“ jejíž úrovně jsou: „1) indexace románovými postavami; 2) indexace artikulační sítě; 3) motivické vazby“ (ibid.).

Jsem si pochopitelně vědom odlišnosti Kunderova díla a *Alexandrijského kvartetu*. Češkovu metodu však lze v souvislosti s prostorem Alexandrie částečně aplikovat, ačkoli výsledek nebude stejně vyčerpávající. Předmětem mého zájmu zde bude především primární indexace prostoru Alexandrie, popřípadě artikulační síť, která je na zvýznamňování Alexandrie navázána a která toto zvýznamňování komplementárně a variabilně doplňuje. Příklad: Alexandrie – město (ženského rodu), které postavy vhání do střetů; postavy – květena, která Alexandrii posloužila jako příklad. Artikulační síť se pak dále realizuje jako motivická opozice: Alexandrie – aktivní subjekt, postavy – pasivní objekty.

Tyto poukazy se variují a román jimi není zahuštěn, přesto se vyskytují kontinuálně napříč textem. Nejsou osamocené a určitou artikulační síť vytvářejí, čímž je v románu prostor Alexandrie systematicky zvýznamňován. Indexace spolu s dalšími rovinami poetiky prostoru otevírají a opravňují jednu možnost čtenářské interpretace Alexandrie.

2.5 Alexandrie – mýtus

V poslední kapitole o poetice prostoru Alexandrie (tedy v předposlední kapitole této diplomové práce) se na základě všeho řečeného pokusím interpretovat a obhájit mytický význam prostoru. Tvrzení, že lze *Alexandrijský kvartet* číst jako literární mýtus, podkládám definicí literárního mýtu, kterou podává Phillipe Sellier (2002: 99-117). Sellier jmenuje tři znaky, které literární mýtus z původních mýtů přebírá: 1) symbolickou nasycenost; 2) kompoziční sevřenost; 3) metafyzické ladění. Především body 1 a 3 jsou v *Alexandrijském kvartetu* bezesporu přítomné, a to nejen v souvislosti s prostorem, ale částečně s i postavami a událostmi. Sellier také shrnuje poznatky Eliada, Dumézila a Lévi-Strausse o mýtu jakožto formě příběhu a k těmto poznatkům budu rovněž přihlížet; zvláště pak také k pracím Mircea Eliada *Obrazy a symboly: esej o magicko-náboženských symbolech* a *Mýtus a skutečnost* (2004; 2011).

Samotná interpretace bude jistě subjektivní, byť vycházející z textu, a podmíněná mým „horizontem očekávání“. Inspiračními mimotextovými zdroji jsou mi zde mimo jiné esej Lawrence Durrella s názvem *Landscape and Characters* (1969: 156-163), konkrétní mytologické analogie, Jungovy *Archetypy a nevědomí* (1999), které konvenují se zájmy Lawrence Durrella (ANDREWSKI; MITCHELL 1959), a poukazy „mystického ražení“ přímo v textu. Dodávám, že danou interpretaci volím jako jednu z možných.

3 Charakteristika románu – kompozice hledisek

Zhodnotit a charakterizovat román *Alexandrijský kvartet* nebo ho zařadit do literární historie je obtížnější, než na tuto obtíž poukázat. Martin Hilský ve své eseji všechny možné charakteristiky vrší právě za tímto účelem, až není jisté, jestli je *Alexandrijský kvartet* „vysoká literatura“, nebo brak, jestli je Durrell „preciózní“ literát, nebo vypravěč z „orientálního bazaru“, jestli má blíže k Henry Millerovi nebo Jamesi Joycovi (sic) (2009: 199-200). Nezbyvá než šalamounsky a samozřejmě nedostatečně říci, že právě označení nejednoznačnost a neuchopitelnost jsou pro Durrellovo dílo nějakým způsobem charakteristická. O více se ani zde nehodlám pokoušet. Pro interpretaci prostoru Alexandrie se posléze přidržím pouze spojitosti *Alexandrijského kvartetu* s mytologickými vyprávěními, kterou zmiňuje nejen Hilský (ibid.: 205), ale třeba také Fraser ve své studii *‘The Alexandria Quartet’: From Psychology To Myth* (1968). Než však přistoupím k vlastní analýze, je na tomto místě nutné se stručně vypořádat s jedním aspektem románu, a sice s celkovou kompozicí hledisek, narativními situacemi a způsoby (ne)vyprávění. Tento aspekt souvisí s jednou rovínou oné nejednoznačnosti, která pro *vyprávění a příběh* románu není charakteristikou alibistickou, ale výstižnou a bytostně vlastní.

Jakkoli je neexaktní v souvislosti s *Alexandrijským kvartetem* odkazovat na teorii relativity, nejde se této metafoře nakonec vyhnout. Ještě jednou cituji Hilského, který píše: „Lawrence Durrell, tento expert v otázkách literární relativity, nejen dobře ví, že tatáž věc se různým pozorovatelům jeví různě, ale zakládá na tom svou estetiku románu, v níž subjekt splývá s objektem a v níž změna úhlu pohledu znamená stvoření nového příběhu, nové postavy, nového světa“ (ibid.: 200).

Míněná estetika románu pramení právě v kompozici hlavních hledisek a narativních situací čtyř dílů *Alexandrijského kvartetu* a ve zmnožování vyprávěcích situací a vypravěčů v rámci jednotlivých dílů. Do vyprávění jsou navíc zakomponovány různé „nevyprávěné“ fragmenty. Tato forma už sama o sobě zakládá a ztvárňuje jedno z hlavních témat románu: *možnost a nemožnost poznání*. Pro toto téma je prostor Alexandrie zastřešující, nebo je dokonce poslední instancí onoho poznání.

Protože předmětem této práce nemá být naratologická studie *Alexandrijského kvartetu*, vyhýbám se zde naratologické terminologii, ač jsem obeznámen s naratologickými koncepcemi a terminologiemi Gérarda Genetta, Franze Stanzela, Seymoura Chatmana, Tzvetana Todorova, Borise Uspenského nebo Wolfa Schimda a českými naratologickými souhrnnými přehledy (viz seznam literatury). Z hlediska cíle této práce i z důvodu nejednotnosti zmíněných autorů považuji za účelnější zachovat naratologickou neutralitu a nastínit, v čem vězí naratologický „problém“ a v čem

naopak „problém“ nevězí, a to takřikajíc vlastními slovy. Znalost naratologických témat a přístupů, které naratologové do značné míry sdílejí, ale ve kterých se ne vždy shodnou, stojí v pozadí rozpoznání oněch „problémů“, která jsou pro poetiku prostoru Alexandrie relevantní:

Vyprávění je v *Alexandrijském kvartetu* členité a mnohvrstevnaté.⁸ V prvním, druhém a čtvrtém díle je vypravěčem Darley, který je zároveň jednou z postav románu, zatímco ve třetím díle je vypravěčem „vševědoucí“, řekněme implicitní autor, jenž vypráví tzv. z ptačí perspektivy. První tři díly se časově překrývají, vypovídají o stejných událostech, ovšem obohaceně o nová hlediska, která mění význam již známých skutečností nebo přinášejí skutečnosti nové. Poslední čtvrtý díl pak rozvíjí příběh vpřed, ale zároveň nově osvětluje některé skutečnosti z prvních tří dílů. To je ono základní rozvržení *Alexandrijského kvartetu*, které *metaforicky* vyjadřuje pojem teorie relativity: Poznání skutečnosti a její rekonstrukce jsou závislé na hledisku pozorovatele, které se v románu třikrát „jakoby“ posouvá v prostoru a jednou v čase. Lawrence Durrell svoji kompozici ambiciózně komentuje v poznámce vložené mezi první a druhý díl takto:

„Moderní literatura nám nenabízí nic úplného; obrátil jsem se proto k vědě a pokouším se vytvořit čtyřdílný román, jehož forma vychází z teorie relativity.

Tři rozměry v prostoru a jeden rozměr v čase dohromady tvoří kuchyňský předpis, jak vytvořit kontinuum. Z tohoto pojetí vycházejí všechny čtyři romány. První tři části se však rozvíjejí v prostoru (proto hovořím nikoliv o „pokračování“, nýbrž o „blížencích“) a časově na sebe nenavazují. Překrývají se a prolínají navzájem v ryze prostorovém poměru. Čas stojí na místě. Teprve čtvrtá část bude představovat čas a bude skutečným pokračováním ostatních.

Vztah mezi subjektem a objektem je pro relativitu natolik významný, že jsem se v románu snažil uplatnit jak subjektivní, tak objektivní přístup. Třetí část, MOUNTOLIVE, je čistě naturalistický román, v němž se vypravěč JUSTINY a BALTHAZARA stává objektem, jinými slovy jednou z postav“ (1989: 223).

Pro případnou naratologickou analýzu hledisek je realizace Durrellova konceptu ještě složitější. Vyprávění se totiž vrství i v rámci jednotlivých dílů. Darley začíná své vyprávění v prostoru a čase vyprávění na nejmenovaném řeckém ostrově, kde píše román, jehož výsledkem má být rekonstrukce Alexandrie a postav. Hned od počátku tedy čteme román v románu, respektive vyprávění o Alexandrii a postavách na jedné straně a na druhé straně vyprávění příběhu tohoto

⁸ Pokud by byla uplatněna koncepce například Borise Uspenského – jeho rozdělení hlediska na ideologické, frazeologické, časoprostorové a psychologické –, která je vhodná spíše pro analýzu jednotlivých promluv, bylo by možné v románu *Alexandrijský kvartet* bloudit neobyčejně dlouho a výsledek by byl nutně sporný a často by zřejmě šel proti smyslu románu.

vyprávění. Příběh o vyprávění lze nazvat příběhem Darleyho poznání.

Darley píše sice v ich-formě, ale s časovým i prostorovým odstupem, takže jeho hledisko není vždy totožné s jeho hlediskem v čase příběhu. Odlišení těchto dvou hledisek je obtížné a často by bylo spekulativní; možná distinkce mezi nimi se navíc ve druhém díle zvýší, protože je Darleyho poznání obohaceno hlediskem Balthazara, jehož „doplňující spis“ obsáhle komentující první díl, vkládá Darley do dílu druhého.

Do Darleyho vyprávění, popřípadě do všech dílů románu, nejsou vloženy jen Balthazarovy připomínky k *Justině*, které tvoří podstatnou část druhého dílu, ale také dopisy, deníkové záznamy,⁹ úryvky fiktivního románu *Moeurs* a v posledním díle *Alexandrijského kvartetu* se dokonce objeví rozsáhlý dramatický přepis dialogů. S pomocí těchto vyprávěných i nevyprávěných fragmentů skládá Darley obraz Alexandrie a postav a sám jej doplňuje svým vlastním vyprávěním, ovšem opět jen fragmentárně – pomocí vzpomínek, domněnek, úvah a dostupných faktů, které přidává v závislosti na stavu svého poznání. Posloupnost jednotlivých fragmentů je navíc diskutabilní. Právě tato fragmentárnost Darleyho vyprávění se spolupodílí na efektu statickosti výsledného obrazu, který se nevyvíjí v čase ani napříč prvními třemi díly. Abstrakce příběhu, ke kterému se vyprávění vztahuje, stojí v určitém výseku na místě a postavy a události se „natáčejí“ k Darleyho hledisku, které se průběžně obohacuje, jak do sebe zahrnuje další pohledy. Vyvíjí se tedy pouze Darleyho poznání, které je neustále relativizováno, čímž jedině se vyprávění posouvá vpřed a čímž se obraz Alexandrie a postav moduluje.

Výše řečené je jedním z důvodů Darleyho vypravěčské nespolehlivosti – je to vypravěč nespolehlivý z podstaty tematického plánu a intence narativní kompozice *Alexandrijského kvartetu*. Druhým důvodem je, že Darley přiznaně píše *románovou* rekonstrukci s časovým odstupem, čímž si uděluje licenci na fabulaci a tuto fabulaci je s postupujícím časem (s postupující narativní přítomností) nucen korigovat. Na základě dostupných faktů píše *román* a také se chová jako romanopisec – vytváří fiktivní obraz (uvnitř fikčního světa) Alexandrie a postav. Evidentně „podvádí“ ohledně věrnosti faktům a prázdná místa fabulativně dotváří. Jakožto vypravěč nestřídá pouze své hledisko v čase narativní přítomnosti s hlediskem svého já v čase příběhu, ale zaujímá také hlediska postav, když rekonstruuje události, dialogy a myšlenky, u kterých zkrátka nebyl.

Třetí díl románu je vyprávěn, jak už bylo řečeno, „vševědoucím“ vypravěčem a tento vypravěč zásadně převrací význam mnoha událostí, o kterých bylo vyprávěno v prvních dvou dílech. Hledisko Darleyho je tedy načas opuštěno a nahrazeno „ptačí perspektivou“, kterou nicméně Darley do svého poznání v posledním díle románu částečně zahrnuje spolu se čtenářem. Uvozovky

⁹ Deníky Justiny jsou ovšem falešné. Ve třetím díle se ukáže, že pouze přepisovala Arnautiho poznámky (DURRELL 1989: 609).

jsou však u označení „vševědoucí“ na místě. Jednak proto, že tento termín je sám o sobě problematický: vždy lze vědět ještě o něco více, a jednak proto, že ona vševědounost vypravěče se v posledním díle ukáže jako iluzivní – i tento vypravěč nahlíží na události z *nějakého* hlediska, které příhodně vyjadřuje metafora „ptačí perspektivy“. Tento nadhled sice umožňuje větší záběr a spolehlivost vypravěče, ale protože spočívá v *nějakém* hledisku, nabízí znovu jen relativní, neúplné poznání. Nehledě k tomu, že i ve třetím díle se objevují vložená vyprávění a dopisy a že i „vševědoucí“ vypravěč mnohdy zaujímá hledisko postav, prostřednictvím polopřímé řeči.

Čas příběhu a čas narativní přítomnosti se sloučí ve čtvrtém díle a příběh postupuje vpřed. Nové události a nové „dokumenty“ (například deník Pursewardena) ve třetím dílu opět vrhají nové světlo na události minulé, čímž je naplněna metafora teorie relativity (relativity poznání). Smyslem románu a součástí románové filozofie, ke které se blížím, ale před kterou se zde zastavím, je, že by se takto mohlo pokračovat do nekonečna a příběh by mohl být vyprávěn stále znovu a s novými významy.¹⁰

Takto proměnlivé a mnohvrstevnaté vyprávění má samozřejmě dopad na rozpětí možných interpretací postav, událostí a významů díla. Co lze říci o Justině, Pursewardenovi nebo Nessimovi? Definitivně nic, jinak by byl popřen smysl románu. Poznání náležící jednomu hledisku neruší definitivně hledisko jiné, respektive ruší jej jen provizorně, dokud samo není relativizováno. Tak by se mohlo poznání obměňovat do „nekonečna“, jak autor naznačuje svými „pracovními body“ v závěru románu (ibid.: 954). Čtenářskou zkušeností může být vzrůstající podezřívavost a zároveň tendence anticipovat možnosti vývoje až za hranici textu.

Soudržnost poetiky prostoru, jejíž roviny jsem zde navrhl, tím však z řady důvodů není ohrožena: Popisy prostoru a jeho lyrické evokace, které jsou téměř výlučně v Darleyho kompetenci, jsou na vyprávění do značné míry nezávislé a vykazují největší stabilitu. „Atmosféra prostoru“ neboli „naladění prostoru“ (JEDLIČKOVÁ 2014: 156) je v souladu i v případě, že je Alexandrie popisována jiným vypravěčem (viz kapitolu Ztvárnění prostoru) a je v souladu i s vloženými básněmi Konstantina Kavafise (mohu-li soudit). Kompoziční funkce prostoru a jeho fikční povaha rovněž zůstávají stále stejné, protože jinak by se logika i poetika románu bortily. Konstantně nejisté jsou pouze některé makrostrukturní podmínky a povaha Alexandrie, avšak nikoli vlivem relativizace a nikoli negativně – nejistota je její integrální součástí (a je její záhadou).

Téma Alexandrie patří do plánu vyššího řádu než například postavy – je součástí smyslu a filosofie *Alexandrijského kvartetu* a podobně jako téma poznání je modulováno kontinuálně. Toho je docíleno sjednocujícím autorským sémantickým gestem, které se projevuje i v promluvách

¹⁰ K absolutnímu poznání by byl nutný, slovy jedné z postav, „tajuplný skok do heraldické skutečnosti básnického života“ (1989: 839).

navzdory střídání narativních situací napříč celým románem – ačkoli se vypravěčská hlediska mění, lze při pozorném čtení v některých ohledech zpozorovat jejich významové překrývání.¹¹ Jako koncentrovaný příklad můžou posloužit tyto dvě velmi „typické“ věty: „Žijeme ze smyšlenek, které jsme si zvolili“ a také: „O každém z nás platí všechno.“ Darley, který tyto dvě věty vpisuje do svého románu v souvislosti se svými vlastními úvahami, si vzpomíná, že si je kdysi zapsal Balthazar, poté co si je přečetl u Pursewardena (1989: 334). Výroky v podobném duchu jsou roztroušeny po celém *Alexandrijském kvartetu* a pronášejí je různí mluvčí. Polyfónnost románu ustupuje autorské intenci a autorskému jednotnému „hlasu“, který celý text zřetelně prostupuje a komponuje.¹²

Platí to právě i v případě výstavby poetiky prostoru Alexandrie, a sice ve všech zde zvažovaných rovinách. I když se mění vyznění událostí a postav, které jsou součástí Alexandrie, základy jednotlivých rovin poetiky prostoru zůstávají stejné. Prostor Alexandrie si udržuje svoji poetiku: svoji estetiku, povahu a funkci v příběhu bez ohledu na relativizaci postav a událostí uvnitř Alexandrie a postavy se k Alexandrii neměnicím způsobem sémanticky vztahují. A naopak: tím, jak stojí neochvějně v pozadí proměn událostí a postav, které se okolo ní otáčejí a které pohlcuje jako gravitační pole, její význam průběžně roste a je obohacován o nová hlediska. V duchu románu: podaří-li se znovu zbudovat a pochopit Alexandrii a vše co k ní náleží, bude možné pochopit její postavy – její děti, které jsou její součástí a jejichž chování Alexandrie předurčuje.

¹¹ V terminologii koncepce Borise Uspenského je to zejména v hlediscích ideologických a frazeologických (2008).

¹² Justina dokonce pronáší tato slova, která jsou zjevně metatextuální: „Podívej se – jeden člověk a pět různých obrazů. Kdybych já psala knihy, pokusila bych se zachytit každou postavu z několika úhlů, jako když se díváš přes nějaký hranol. Proč by se lidé neměli ukazovat z několika pohledů najednou?“ (1989: 23). Podobně se vyjadřuje i Balthazar (ibid.: 370).

4 Ztvárnění prostoru

Prostor, než začne plnit své funkce a nést významy, je nějak vytvořen. Literatura nemá jinou možnost, než jej *evokovat* pomocí slov. Termín evokace je poměrně vágní a široký, ale právě proto vhodný. Domnívám se, že možností jak prostor evokovat, je velké množství. Základní, nejsrozumitelnější a nejdůraznější způsob je jistě popis. Popis je primární „makromodus“, který se na ztvárnění prostoru podílí, ostatně evokace je jednou z jeho hlavních funkcí nejen ve vztahu k prostoru. Popis může prostor vytvářet, rozvrhovat a zaplňovat přímo a systematicky v míře, jakou mu dovoluje slovo a jeho „jakoby“ zobrazovací možnosti. Na otázku jaký je prostor Alexandrie jakožto kulisy, by nejprůkazněji odpověděl přepis všech popisů z románu. V kapitole 4.1 se pokusím obecně charakterizovat tento výsadní prostředek evokace prostoru v *Alexandrijském kvartetu* a posléze budu sledovat vybrané popisy skrze kritéria daná Wernerem Wolfem, která jsem shrnul v kapitole 2.1.

Janusz Slawiński považuje popis za nutný pro to, aby bylo možné o „zobrazeném“ prostoru v literatuře vůbec mluvit. K závislosti prostoru na popisu píše:

„Netrvám na tom, že prostor je vytvářen výlučně pomocí deskriptivních prostředků, protože takovou tezi je snadné vyvrátit. Jedná se mi to to, že popis se musí vždy nacházet na *počátku* narůstání daného prostorového celku – jako svého druhu jeho „spouštěč“. Bez toho by nemohl vůbec existovat. Potom může být nějakým způsobem podporován a dokonce rozšiřován nejen popisnými prostředky [...]“ (2002: 123).

Slawiński předjímá námitky, připouští, že prostor může být „rozšiřován“ i jinými prostředky, ale rozhodně tvrdí, že prostor v románu *neexistuje*, dokud se nestane „problémem pro subjekt sdělení“ čili dokud se nestane objektem popisu (ibid.: 124). Nechci zde polemizovat se Slawińským, když jde dost možná jen o terminologické nuance,¹³ ale částečné vymezení se proti takovémuto přísnému pojetí narůstání prostoru zde umožní položit důraz na komplexnost evokace prostoru, jak si to vyžaduje rozrostlý prostor Alexandrie. V dodatku této kapitoly ukážu, že v souvislosti s Alexandrií není popis jediným evokačním prostředkem, který prostor ztvárňuje.

Zároveň z kapitoly o popisu vyplyne, že by bezvýhradné přijetí Slawińského postulátu možná ohrožovalo i legitimitu samotných popisů v *Alexandrijském kvartetu* v jejich funkci vytvářet prostor. Románové „krajinomalby“ se totiž jeví takřikajíc málo prostorové a směřují k celkové senzuální a atmosférické evokaci prostoru a jeho zaplnění, spíše než k jeho trojrozměrnému

¹³ Pro případnou polemiku by bylo nutné, aby Slawiński jasněji vymezil, co myslí narůstáním prostoru, co je počátek narůstání prostoru a co je popis.

„fyzickému“ zakládání a systematickému rozvrhování. Jinak řečeno: popisy Alexandrie v *Alexandrijském kvartetu* často de facto nemluví o prostoru, ale v rámci vytváření atmosféry třeba o náladě a dalších odvozených vlastnostech. Už samotné popisy přecházejí k pouze implicitní, nepřímé evokaci prostoru. Prostor Alexandrie je třeba vnímat nejen v jeho prostorových a vnějších kvalitách, pokud má být smysluplně charakterizováno jeho ztvárnění.

4.1 Popis a jeho funkce

Minimálně tři obecné charakteristiky, které se překrývají, platí pro všechny popisy v *Alexandrijském kvartetu* a mohu je podat hned na začátku před tím, než budu analyzovat jednotlivé popisy a jejich vlastnosti. První lze nejlépe vymežit negativně srovnáním s „techniky“ popisu¹⁴, které uvádí Zdeněk Hrbata v souvislosti s realistickým románem. První typ je dle Hrbaty odvozený od rovinné geometrie a obsahuje kategorie „napravo“, „nalevo“, „z jedné strany“, „z druhé strany“, „dále“, „blíže“, a zřejmě také „nahore“ a „dole“. Tato technika je zdrojem prostorové (geometrické) iluzivnosti. Druhý typ je založen na euklidovské geometrii a uskutečňuje se ustupováním od celku k detailu a od detailu k celku (2005: 322-323).

V *Alexandrijském kvartetu* takové techniky nejsou a popisy téměř nikdy nevytváří onu geometrickou iluzi – mnohem více vyvolávají iluzi experienciální. Popisy v *Alexandrijském kvartetu* neaspírují na systematické rozvrhování a uspořádávání prostoru, na vytváření plánu města Alexandrie. Nevytváří obrysy města v celku ani obrysy dílčích prostorů, ulic a náměstí. Nejsou zkrátka zaměřeny na ostré kontury. Alexandrie proto není ztvárněna jako „katastrální oblast“ s jasnými *geografickými* hranicemi na okraji ani nejsou systematicky uspořádány a propojeny její ulice. Případné souvislosti mezi jednotlivými prostory jsou namátkové a jsou druhořadým efektem pohybu mluvčího. Jakýkoliv plán města v mysli čtenáři není možný. Předmětem popisu je v první řadě atmosféra¹⁵ města a jeho mikroprostorů, které ovšem vždy zastupující celek města. Tento celek vypravěč (nebo vypravěči) *těkavě* skládá z *fragmentárních a nesourodých* postřehů různé povahy do „*velmi volné struktury*“ (WOLF 2013: 86).

Na tuto charakteristiku navazuje označení senzuální, které postihuje obsáhnutí všech myslitelných smyslů v popisech. Vypravěč ztvárňuje prostor naráz ve své celkové intenzitě a neomezuje se jen na vizuální vjemy. K pěti smyslům navíc přidává emoce, které Alexandrie vyvolává, a na těchto emocích se podílejí nejen statické objekty, ale i děje, mikro-události neboli epizody. Protože tyto epizody jsou uzavřené, nejsou motivované a nemají důsledky pro rozvíjení příběhu, není třeba je vylučovat z popisů. Jejich funkce jsou popisné: zastavují příběh a evokují prostor města Alexandrie, byť ne jeho statické nebo empirické vlastnosti. Prostor města Alexandrie ovšem není složen jen z vnějškových stabilních atributů, ale skládá z toho, co jej zaplňuje, ať už jsou to lidé, každodenní události, nálada, způsob a rytmus života, nebo minarety, chudinské čtvrti a banky.

Se zmíněnými charakteristikami souvisí obecně lyrické ladění popisů. Vypravěč/lyrik se

¹⁴ Hrbata mluví o „zobrazení“ (2005: 322).

¹⁵ Opět se odvolávám na chápání atmosféry, jakožto „naladění prostoru“ Alice Jedličkové. Toto naladění pramení ze vztahu vypravěče k prostoru, který přenáší do popisu (2014: 156).

neřídí žádnými pravidly ani schématem, ale pouze svým výrazně subjektivním vnímáním, a jednotlivé vjemy a impresy se prolínají s volnými asociacemi. V popisech projevuje, že nemá ambici cokoliv objektivně mapovat, ale pouze otisknout svou výrazně subjektivní komplexní zkušenost z města a vytvořit pestrou, estetickou a sugestivně lyrickou evokaci Alexandrie, čehož dosahuje například volbou zdobných epitet nebo volným přiřazováním jednotlivých motivů. Lyrické ladění je zachováno i v popisech ve třetím díle, takže obraz města je konstantní.

Díky dané „technice“, sestavě, subjektivitě, předmětům popisů a lyrickému ladění popisů může vznikat specifická a originální iluze experienciality zakoušení atmosféry Alexandrie. Ve vyprávění, které rovněž nese ornamentální rysy, navíc takoveto popisy vytvářejí přiléhavé kulisy pro příběh postav, a tak se podílejí na začlenění postav a jejich příběhu do charakteru města. Tyto obecné charakteristiky se ukazují i v následujících úryvcích, ve kterých budu sledovat avizované aspekty popisů podle Wenera Wolfa.

Tři popisy jsou specifické a dobře zapamatovatelné, protože jsou explicitně a atypicky ohraničeny. Dva se nacházejí ve vyprávění, ale třetí v dodatku „Důležité údaje“, který je vložen na konci prvního dílu. Popisy, které jsou součástí vyprávění, udávají svou výrazností už napořád „tón“ Alexandrie a předjímají i naladění ostatních popisů. Považuji je za stěžejní zástupce popisů v *Alexandrijském kvartetu*, a proto je zde přepisuji celé a budu se jim věnovat zejména. První se nachází na prvních stránkách *Justiny*:

A:

„Několik tónů pro krajinomalbu... Dlouhý sled temper. Světlo prosycené citronovou vůní. Vzduch plný cihlového prachu – nasládlý cihlový prach a pach rozpálené dlažby z kropené vodou. Světlé vlhké mraky, spouštějící se k zemi, které však jenom zřídka přinesou déšť. Všude stříkance prašně červené, prašně zelené, křídově fialové a rozmytého karmínu. Letní vzduch mírně nasáklý vlhkostí moře. Všechno leželo jako pod vrstvou lepu.

A na podzim pak suchý tetelící se vzduch, nabitý statickou elektřinou; proniká naším lehkým oblečením a rozpaluje nás. Tělesnost, která přichází k sobě a cloumá mřížemi svého vězení. Opilá děvka jde v noci temnou ulicí a trousí kolem sebe úryvky z jakési písničky jako okvětní plátky. V takových chvílích možná Antonius uslyšel svíravé tóny oné nesmírné hudby, která ho přiměla navždy se poddat městu, jež miloval.

Omrzelá těla mladých lidí teď začnou usilovně hledat nahotu jiného těla, a v kavárničkách, kam Balthazar tak často zacházel spolu se starým básníkem našeho města, chlapci neklidně posedávají u svých kostek v záři petrolejových lamp; onen suchý pouštní vítr – tak neromantický a vyhýbající se každé důvěrnosti – je naráz vyvádí z míry, a oni se otáčejí po každém cizím člověku.

Lapají po dechu a v každém polibku léta dokážou rozpoznat pachů' nehašeného vápna“
(DURRELL 1989: 12)

Druhý se nachází na samém začátku *Balthazara*:

B:

„Tóny pro krajinomalbu: od hnědé k bronzu, příkrá čára obzoru, nízká mračna, perlový podklad s tlumenými ústřicovými a fialovými odlesky. Lví prach pouště: hroby proroků, které se ve chvílích, kdy na starobylé jezero klesá soumrak, mění v zinek a měď. Její obrovské písečné zlomy, které shora vypadají jako vodotisk. Zelená a citronová, jež ustupují barvě děloviny, jediné tmavomodré plachtě, zvlhlé a poletující sem tam, jako mořská víla s lepkavými křídly. Taposiris se svými vyvrácenými sloupy a znameními pro plavce je dávno mrtvé, ten tam je harpunový lid ... Mareotis pod oblohou šeríku.

léto: žlutohnědý písek, obloha z horkého mramoru

podzim: šed' v tónu napuchlých zhmožděnin

zima: mrznoucí sníh, studený písek

Jasně plochy oblohy, jiskřící slídou.

Rozmytá zeleň Delty.

Za noci skvostné hvězdy.

A jaro? Jenže v Deltě nebývá nikdy jaro, nezná onen všudypřítomný pocit oživení a obnovy. Ze zimy je člověk vržen přímo do voskové náruče léta tak horkého, že nelze ani dýchat. Tady v Alexandrii nás ovšem před nehybnou tíhou letní nicoty zachraňuje aspoň občasný závan od moře, který se příkrádá přes přístavní písčinu mezi válečnými loďmi a rozechvívá pruhované rolety kaváren na Nábřeží. Nebýval bych nikdy... “ (ibid.: 225).

Svým umístěním na začátky jednotlivých dělů popisy naznačují, že jsou motivovány uvedením určité scény, čímž by byla naplněna konvence románů 19. století, ve kterých bývají postavy i prostředí popsány, když se poprvé objeví (WOLF 2013: 93). V tomto případě však nejde o uvedení jedné konkrétní scény, ale celého města, které tvoří pozadí pro všechny scény následující. Popisy jsou evidentně velmi subjektivní a jsou fokalizovány a propojeny s vnitřním hlediskem vypravěče – mimo užití emocionálně zbarvených adjektiv také proto, že vypravěč připojuje své asociace, úvahy a vlastní pocity. Představení města tímto způsobem tak „specifikuje vnitřní svět postavy i atmosféru

vyprávěného příběhu“ (KUBÍČEK 2013: 82).¹⁶

Spojení popisu s hlediskem postavy tu není založeno na bezprostředním vnímání vypravěče, ale na jeho celkovém vnímání města v čase vyprávění s odstupem od času příběhu. Jinými slovy: vypravěč nepopisuje výsek, který by vnímal v daném okamžiku svého já v čase příběhu, ale podává celek města v jakémisi „panoramatickém“ pohledu složeného z fragmentů uložených ve své paměti a dílčích atribucí. Ty synekdochicky zastupují celkový dojem (impresi), který má z města vypravěč v čase vyprávění, v čase kdy zpětně rekonstruuje atmosféru Alexandrie a příběhu (který je atmosférou Alexandrie prodchnut). Jednotlivé útržky, ze kterých se popis skládá, se nevztahují ke konkrétnímu místu (jednomu bodu), ale vždy k celku města. Ani věta v popisu, který jsem označil jako A: „Opilá děvka jde v noci temnou ulicí a trousí kolem sebe úryvky z jakési písně jako okvětní plátky“, nevypovídá o konkrétní ulici, respektive i tato dílčí výpověď synekdochicky zastupuje celkovou náladu města. V následující větě navíc vyústí tato výpověď k volné asociaci na Antonia, která překlenuje staletí, a v důsledku tak aspiruje na sjednocení starověké Alexandrie s Alexandrií 20. století. Je to právě toto volné asociativní propojování fragmentárních a různorodých vjemů, impresí a úvah, co vytváří dojem „panoramatičnosti“ obou popisů.

Přes toto v podstatě souhrnné pojetí těchto popisných evokací v nich nepodává vypravěč zprávu o tom, že věci se „mají tak a tak“,¹⁷ ale že prostor–kulisa vyprávěného příběhu se má jevit právě v těchto subjektivně vnímaných „tónech“; ostatně i příběh bude vyprávěn v tomto duchu, fragmentárně a subjektivně a ve stejném naladění.

Protože tyto popisy neuvozují žádnou konkrétní scénu, jsou do vyprávění vloženy bez přímé logické návaznosti s předcházejícím (v případě popisu A) i nadcházejícím textem (v obou případech), který má rovněž útržkovitou podobu. Jsou motivovaně umístěny na začátku jednotlivých dílů, ale žádná scéna na ně bezprostředně nenavazuje. Lze říci, že se objevují „včas“, aby evokovali prostor příběhu a vytvořily jeho náladu – navazuje na ně celý příběh vsazený do Alexandrie. Souvislost lze hledat pouze v obsahu, jehož předmětem je v okolním textu nějakým způsobem také Alexandrie, který ale směřuje jiným směrem – k úvahám o postavách a příběhu a k sebereflexím vypravěče.

Nezávislost těchto popisů ohlašuje jejich explicitní vyznačení na jejich začátku: „Několik

¹⁶ Platí zde, co píše o reprezentaci prostoru Kubiček: „Spojujeme-li reprezentaci prostoru se subjektem, znamená to rovněž, že prostor a zavedení prostoru je způsobem individualizace narativního aktu. Tato individualizace je manifestována například v rovině stylu užitím metafor, které prostor ukazují už jako hodnotově předjednaný. Podobný význam mají ovšem i adjektiva, která objektům prostoru přiřazují nějakou vlastnost či nějaký rys a motivují tak emocionální či empatický postoj čtenáře. Prostor v této podobě slouží jako součást strategie hodnotového ukotvení vyprávěného světa. Navíc má právě ve vztahu k subjektu promluvy [...] funkci charakterizační. V rámci narativního aktu jsou přisuzovány vyprávěnému světu právě ty vlastnosti, které zobrazují rozpoložení či pocity postavy“ (KUBÍČEK 2013: 82).

¹⁷ Narážku na Wittgensteina si vypůjčuji od Wolfa (2013: 33).

tónů pro krajinomalbu“ (A) a „Tóny pro krajinomalbu“ (B)¹⁸ a grafické oddělení od okolního textu. Konec popisu je kromě grafického, a tedy formálního zakončení, ukončen nahodile v momentu, kdy bylo dáno „adekvátní množství detailů“, v tomto případě lépe řečeno vjemů. (WOLF 2013: 88). Nahodilost ukončení popisů je umocněna jejich zakončením třemi tečkami.

Charakter popisů se promítá do jejich funkčních aspektů a vlastností, které zde míním sledovat na základě vymezení Wolfa Wenera. Funkce referenční má dle Wenera dvě roviny: jednak identifikuje skutečné jevy, které do fikčního světa vstupují, a jednak vytváří jevy fikční (ibid.: 31)¹⁹. V prvním případě záleží v těchto popisech na čtenáři a jeho ochotě, ale i schopnosti konkretizovat jednotlivé atribuce jevů a vlastností jako referenty skutečné Alexandrie – samozřejmě s ohledem k tomu, že čtenář minimálně ví, jak se román jmenuje. Pokud je taková ochota dostatečná, mohou být za implicitní identifikátory Alexandrie považovány například atribuce, které si čtenář může spojovat s daným podnebím a jeho projevy ve městě na severu Afriky. V popisu A by to byl zejména celý první odstavec. Se stejnou ochotou je možné najít takové identifikátory rozptýlené i v popisu B, kde přibývají neurčité indicie jako „lví prach pouště“, „rozmytá zeleň Delty“ nebo „kavárny na Nábřeží“.

Jiného, již určitějšího druhu jsou atribuce, které využívají atributy nebo dokonce místopisné označení příslušící historické Alexandrii. V popisu A je to odkaz na Antonia (a nepřímo i na Kleopatru) a „starého básníka našeho města“ (v poznámce autora je uvedeno, že se jedná o Konstantina Kavafise [219]). Obdobně v popisu B fungují zmínky o starověkých ruinách Taposiris a jezeru Mareotis.

Protože román ze své podstaty vytváří fikční svět, přisuzuji všem atribucím funkci ztvárněující fikci. Popisy jsou tvořivé stejně jako vyprávění. Zdůrazňuji, že oba popisy mají *jako celek* principiálně funkci identifikovat/ztvárněovat prostor *fikční*, protože i hypoteticky reálné „vstupy“ skutečné Alexandrie jsou v popisech kladeny do souvislosti s fikčními jevy (například Balthazar a Kavafis), a tak si tyto popisy pouze vypůjčují skutečné reálie pro ztvárnění výrazně subjektivně modulovaného *fikčního románového* města Alexandrie.²⁰

V popisem identifikovaném a zároveň ztvárněném prostoru fikční Alexandrie zůstávají místa nedoručnosti, protože je popis neúplný, ale jak píše Kořátko v inscenovaném dialogu *Identifikační funkce popisu ve fikčním textu*, takto dopadají i popisy reálného světa. V „modu jako by“ lze přisoudit popisu neúplnost, ale popisované entitě úplnost (KOŘÁTKO 2014: 29-40). Bez uznání této funkce popisu by nebylo možné o fikční Alexandrii vůbec mluvit. V tomto „modu“ Alexandrie

¹⁸ V originále: „Notes for landscape-tones“ (DURRELL 2012: 18) a „Landscape-tones“ (ibid.: 209).

¹⁹ K identifikační funkci popisu ve fikční literatuře viz KOŘÁTKO 2014: 29-40.

²⁰ Z historických skutečností se pak v popisu, popřípadě v románu vůbec, stávají skutečnosti kvazihistorické.

ve fikčním světě existuje v okamžiku prvního popisu. Výběr jejich „identifikátorů“ způsobuje, že o ní víme to a to a že se *jeví* „tak a tak“. ²¹

Nejdůležitější funkcí těchto popisů je jejich funkce reprezentační a experienciální. Wolf shrnuje:

„Touto [...] funkcí [...] je názorná reprezentace [...], tj. rétoricky působení ústící ve vizualizaci určitého jevu. Experiencialita jako kvalita obsažená v takto živé reprezentaci v mnoha případech také vyvolává estetickou iluzi. Ta spočívá v dojmu, že se vnímatel přenesl do prostoru vytvořeného popisovaným objektem a že ho zakouší jako možný [...]“ (WOLF 2013: 32).

Nemíním zde soudit, na kolik se vybraným popisům může zdařit vyvolat tuto estetickou iluzi, protože úspěšnost této funkce závisí na čtenáři. Je však možné abstrahovat strukturu popisů a postihnout způsob, formální prostředky a obsahy, které k experiencialitě popisů přispívají – jinými slovy odpovědět na otázku co a jak je reprezentováno, ačkoli bude takto mechanické určení lyrických popisů nutně nedostatečné. Některé charakteristiky jsem už zmínil v souhrnném náhledu, nyní tedy důsledně se zřetelem k této funkci:

Možné sugestivnosti popisů, jejichž hledisko spočívá u postavy vnímající popisované a které díky tomu vedou k experiencialitě čili ke čtenářské iluzi „smyslové zkušenosti s fikční předmětnou skutečností“ (JEDLIČKOVÁ 2014: 148), je v těchto alexandrijských „krajinomalbách“ dosahováno svým způsobem. I zde může čtenář vnímat spolu se zprostředkovatelem popisu, tedy spolu s vnímajícím vypravěčem uvnitř fikčního světa. Vypravěč však nepopisuje/nereprezentuje aktuální vjemy pramenící v dívání se okolo, ale celkovou subjektivní impresi města Alexandrie, kterou znovu vyvolává a přepisuje s časovým odstupem. Sugescie je tímto časovým odstupem jednorázově oslabena a čtenář se stejně jako vypravěč už neocitá bezprostředně v konkrétním popisovaném prostoru. V těchto popisech může čtenář zažívat iluzi noření do fikčního světa pouze – spolu s vypravěčem – v módu vzpomínání. V tomto smyslu tedy zůstává spojitost popisů s hlediskem fikční postavy, i když v časovém posunu, zachována, a tím je zachována i jejich subjektivita. Ta se však neprojevuje omezením zorného pole (v optickém smyslu), ale naladěním mezi subjektem a popisovaným prostorem, které v popisech potenciálně zprostředkovává atmosféru Alexandrie. Výsledkem pak může být naopak posílení experienciální iluze zakoušení Alexandrie jako města–imprese vyvolávající komplexní obraz. Popisy nevypovídají ani tak o tom *co* v Alexandrii bylo, jako spíš o tom *jaká* se Alexandrie jevila (popřípadě *jaká* se stále jeví). Díky tomu, ač je v popisech

²¹ Výběr „identifikátorů“ Alexandrie, které ji zároveň ztvárňují, souvisí s interpretační funkcí popisu.

logicky spousta prázdných míst nedoručení, je reprezentována Alexandrie svým způsobem panoramaticky a v celkovém náhledu. Jednotlivosti vždy synekdochicky zastupují celek a čtenář má díky této komplexnosti skrze synekdochy jakýsi klíč k zaplňování nedoručení míst a k vytvoření impresionistického obrazu Alexandrie – a tak může (chce-li) podlehnout sugesci experienciální iluze.

Panoramatičnosti a specifického naladění dosahuje vypravěč jak způsobem řazení jednotlivých vjemů/impresí, tak širokou škálou předmětů a atribucí v popisu. Vypravěč využívá vlastnosti jazyka, o které v souvislosti s popisem mluví Wolf: „Jednou z velkých předností verbálního média je jeho referenční flexibilita: sotva si lze představit nějaký jev, k němuž by pomocí jazyka nebylo možné odkázat [...]“ (2013: 83). Právě díky této flexibilitě jsou zde popisovány předměty, které svou škálou přesahují škálu předmětů, které se v popisech podle Wolfa „spíše“ vyskytují (viz kapitolu 2.1). Týká se to všech polarit, které Wolf uvádí: konkrétní – abstraktní; vnějškovost – niternost; vizualita – ostatní smysly; existence – akce.

Už samo uvedení popisů jakožto krajinomalby je částečně metaforické, protože tyto krajinomalby nesestávají pouze z barev, ale z široké škály atributů vyvolávající *abstraktní dojem*. Nejzřetelnější atribuce abstrakce je v popisu A věta: „Tělesnost, která přichází k sobě a cloumá mřížemi svého vězení“, která reprezentuje už zmíněný erotický náboj Alexandrie. V popisu B pak vypravěč zprostředkovává pocitovou abstrakci jiného druhu, například: „A jaro? Jenže v Děltě nebývá nikdy jaro, nezná onen všudypřítomný *pocit oživení a obnovy*“ nebo: „Tady v Alexandrii nás ovšem před nehybnou *tíhou letní nicoty* zachraňuje aspoň občasný závan od moře, který se přikrádá přes přístavní písčinu [...].²² Tyto abstrakce jsou evidentně zároveň niternými pocity, které zakoušení Alexandrie vyvolává a které ji tedy i charakterizují (z daného hlediska). Niternost obyvatel Alexandrie pak vypravěč zřetelně popisuje větou: „Omrzelá těla mladých lidí teď začnou usilovně hledat nahotu jiného těla, a v kavárničkách [...] chlapci neklidně posedávají u svých kostek v záři petrolejových lamp [...]“.

Popisy jsem již označil jako senzuální. Zahrnutí všech smyslů do reprezentace se podílí na evokaci plastického komplexního obrazu Alexandrie. Vizualní vjemy v popisech pochopitelně nechybí, ale najdeme v nich i vjemy čichové: citronová vůně; chuťové: nasládlý cihlový prach; sluchové: opilá děvka trousí úryvky písně; nebo hmatové: „A na podzim pak suchý, tetelící se vzduch nabitý statickou elektřinou; proniká naším lehkým oblečením a rozpaluje nás.“

K problematice dynamičnosti a statičnosti popisů obecně jsem se vyjádřil už v kapitole 2.1. Zejména popis A je zde v tomto ohledu příkladný i pro ostatní popisy v románu. Popis začíná

²² Zvýraznění kurzívou je mé vlastní.

staticky, ale v průběhu se stále více rozpohybovává, aniž by se ovšem příběh jakkoli posouval. Na dílčí senzuální vjemy v prvním odstavci navazuje dějový vjem spojený s podzimním větrem a jeho účinkem. Ten povzbuzuje tělesnost, na kterou navazuje asociace epizody kráčeující opilé děvky. V posledním odstavci je pak už popisován každodenní rytmus života tohoto ročního období v Alexandrii.

Popis B, který lze metaforicky označit jako telegrafický, se v tomto liší a zůstává více méně statický. Oba popisy však spojuje způsob řazení jednotlivých atribucí a na ně navazujících asociací a postřehů a jejich volně se rozvíjející struktura. Atribuce nejsou řazeny systematicky nebo paradigmaticky a jejich návaznost je řízena pouze logikou hypotetického asociativního myšlení vypravěče.²³ Jednu impresi rozvíjí množství dalších impresí a na ty pak volně navazují dílčí vzpomínky, postřehy a úvahy i fakta. Vypravěč/deskriptor kombinuje tyto jednotlivé prostředky, těká mezi předměty popisu a zmíněnými polaritami. Tyto prostředky se navíc různě prolínají a překrývají a mají nepevné hranice. Vždy však fungují deskriptivně a evokačně.

Reprezentace Alexandrie je tak na jedné straně vágní a neurčitá, na druhé straně s jistou evokační impresionistickou intenzitou, která přesouvá pozornost čtenáře mezi jednotlivými kvalitami prostoru a umožňuje mu vytvořit si mnohovrstevnatý obraz Alexandrie a její atmosféry. Potenciální komplexnost a panoramatičnost tohoto popisem ztvárněného obrazu spočívá právě v mnohovrstevnatosti a široké rozprostřenosti evokace. Pokud má čtenář zájem vnořit se do vypravěčovy vzpomínky na prostor města Alexandrie, zbývá mu sice mnoho míst nedoručení, ale protože se ony synekdochické vjemy, impresie a postřehy rozvíjejí a sčítají v popisech nikoli paradigmaticky, ale asociativně, a míří k celku a ne k detailům, může na tyto produktivní evokace navázat vlastními asociacemi. V tom spatřuji potenciál experientiality daných popisů.

Zdá se, že zabývat se zde funkcí pseudoobjektivizační postrádá, po všem co bylo řečeno, smysl. Dané popisy nemají vypovídat o tom, že se věci mají „tak a tak“, ale o tom, jakým způsobem se Alexandrie subjektivně jeví. I Wolf poznamenává, že tato funkce je v „kontextu umění a médií dosti diskutabilní“ (ibid.: 32). Hledat objektivní fakta by jistě šlo například v místopisných a historických souvislostech obsažených v popisech, ale ta jsou i tak už svým výběrem začleněna do vypravěčovy interpretace města. Popisy tak plní především funkci *interpretační*.

O pseudoobjektivizaci lze mluvit jen takto: pokud je vypravěč důvěryhodný, lze jeho popis považovat za odpovídající. Je však třeba si uvědomit ošemetnost a možná dokonce nesmyslnost takových úvah, protože Alexandrie je objektivní pouze hypoteticky a v románech existuje jen tak, jak ji ztvární vypravěč. A i když bude vypravěč sebevíc důvěryhodný a přesvědčivý, jeho popis

²³ Proto také tyto popisy vypovídají stejnou měrou o vypravěči – viz citace Kubička výše.

nikdy nebude „nevinnou záležitostí“ (ibid.: 34) a vypravěč bude vždy popisovaný objekt ztvárňovat určitým významotvorným způsobem.

Následující popisy jsou reprezentativní vzorky různých variant popisů, ovšem hlavní vlastnosti popsané v úvodu této kapitoly si ponechávají a minimálně co se týče naladění, jsou jistě v souladu s výše přepsanými a okomentovanými popisy; v těch následujících budu dále sledovat dílčí výrazné a charakteristické vlastnosti a specifika, která je nějakým způsobem odlišují od sebe navzájem:

„Ulice, které vedou zpátky do doků, s jejich nákladem otlučených, polorozpadlých domů, které si navzájem dýchají do úst a vypadá to, že každou chvíli spadnou. Balkóny s žaluziemi, kde se to hemží krysy, a staré ženy s vlasy plnými rozmačkaných klíšťat. [...] Černé stužky much, které se dětem lepí na rty a na oči [...]. Potem zalití Berbeři, ze kterých vychází pach jako z hniječného koberce. [...] Celé rybníky utrpení – líheň lidské bídy v takových rozměrech, že to až člověka děsí a ze všech jeho pocitů zbývá jen zhnusení a hrůza“ (DURRELL 1989: 20-21).

Cílem tohoto popisu je prostřednictvím konkrétních vjemů evokovat abstraktní dojem. Reprezentuje jednu stránku Alexandrie, a tou je její ošklivost spojená s chudinskými čtvrtěmi. Není zde realizováno hledisko vnímatele v konkrétním čase, byť se pravděpodobně jedná o jednu čtvrt' či blok, a kromě poslední věty je upozaděno i hledisko vypravěče v čase vyprávění. Vypravěč stroze (a tato strohost odpovídá předmětu popisu) vybírá a paradigmaticky sestavuje vjemy, které zastupují celkový dojem přenesený v čase i prostoru. Místo volné asociace jsou zde paradigmaticky popisovány objektivní vjemy různého druhu, jejichž sestavu řídí společný jmenovatel ošklivost, kterou tyto vjemy zastupují. Na místo asociací vypravěč objektivně popisuje dílčí skutečnosti, ale výběr těchto skutečností řídí subjektivní dojem, který vypravěč v čase vyprávění popisem vyvolává a který reflektuje poslední hodnotící větou popisu. Následující popis je naopak podmíněn hlediskem vypravěče.

„Šest hodin. Bíle oděné postavy, šourající se z nádražních dvoran, Obchody na Rue des Soeurs, které se naplňují a vyprazdňují jako lidské plíce. Prodlužující se paprsky bledého odpoledního slunce dopadají na dlouhou křivku městské promenády [...]. Cinkání stříbra na pultech penězoměnců. Železná mříž před bankou, doposud tak rozpálená, že se jí nelze dotknout. Klapot koňských kopyt, kočáry, které vezou státní úředníky v červených fezech do kaváren na nábřeží. Je to ta nejnesnesitelnější hodina z celého dne, a právě tehdy jí z balkónu neočekávaně zahlédnu, jak v bílých sandálech loudavě kráčí do města a v chůzi ještě napůl spí. Justina! Město se protahuje jako

stará želva a rozhlíží se kolem. [...]“ (ibid.: 16)

Tento popis zastupuje ty popisy, které jsou ukotveny v pozici vnímatele, v hledisku vypravěče v čase příběhu. Zde je dokonce určeno zorné pole viditelné z balkónu Darleyho bytu a konkrétní časové určení – šest hodin večer. Konkrétní čas se pak vписuje i do popisovaných objektů: „prodlužující se paprsky bledého odpoledního slunce“ nebo: „železná mříž, dosud rozpálená.“ Experiencialita je tak podporována efektem zčasování, v čase „nejvýraznějších proměn“. Takto charakterizuje Alice Jedličková totožný efekt zčasování u Jirásků: Jirásek s oblibou ukazuje prostředí obklopující hrdiny v čase nejvýraznějších proměn, při západu slunce a stmívání, kdy jsou zdánlivě „stabilní“ vlastnosti věcí „destabilizovány“ [...] (JEDLIČKOVÁ 2014: 155). Přes vzdálenost mezi Jiráskem a Durrellem platí výrok bez výhrad i v případě tohoto popisu Alexandrie.

Ačkoli je zorného pole zřetelně ukotveno, vypravěč nepodává panorama daného prostoru systematicky ani prostřednictvím „dívání se“ zleva doprava nebo od celku k detailu a opět se neomezuje na vizuální vjemy. Vypravěčův zájem téká nahodile mezi jednotlivými stabilními objekty, které zčasovává „hemžením“ města v šest hodin. Popis navíc obohacuje vlastními postřehy, jejichž základem jsou zjevně znalosti získané v jiném čase (například „kočáry, které vezou státní úředníky v červených fezech na nábřeží“), čímž implicitně rozšiřuje pole popisu. Popis znovu ukončuje vlastním hodnocením a vzápětí se ukazuje, že přesné časové určení je motivováno uvedením konkrétní události a hlavní postavy prvního dílu *Justiny*. Signifikantní je poslední věta, která podporuje mé tvrzení, že popisované skutečnosti jsou vždy v různé míře synekdochou celku: „Město se protahuje jako stará želva a rozhlíží se kolem“, na kterou pak navazují znovu dílčí postřehy, které jsem z přepisu popisu vypustil.

Uvedení události v konkrétním čase motivuje i následující popis, ve kterém je obecně telegrafický ráz popisů snad nejvýrazněji zastoupen a na velmi malém prostoru je bez jakýchkoli úvah a asociací podávána co možná nejvíce komplexní impresie atmosféry v daném momentu:

„Alexandrijské hlavní nádraží: půlnoc. Rosa hustá jako na hrobech. Svištění kol po slizké oklouzvané dlažbě. Žluté kaluže fosforového světla [...]. Policisté v tmavých zákoutích. Opíráme se o plesnivou cihlovou zeď a já ji líbám na rozloučenou“ (DURRELL 1989: 88-89).

To byly popisy z *Justiny*. Následující popis jsem vybral z prvních stránek *Balthazara*. Vypravěč tu opět evokuje Alexandrii na základě celkového dojmu v čase vyprávění. Jednou větou rozprostírá svůj zájem na celou Alexandrii, ale nikoli jako na geografickou oblast, ale jako na prostor se specifickým „hemžením“ života. Alexandrii charakterizuje a doplňuje abstrakcemi vytvářejícími

jakési póly pnutí, které vede k asociativnímu a shrnujícímu přirovnání:

„V duchu přede mnou znovu vyvstalo město a za ním ploché zrcadlo zeleného jezera a rozbité pískovcové hřbety, vyznačující okraj pouště. Pletichy lásky a úskoky touhy, dobro a zlo, ctnosti a rozmary láska a vražda, to všechno se nepřehledně hemžilo na temných nárožích alexandrijských ulic a náměstí, v nevěstincích i v salónech – jako obrovské sročení úhořů ve slizu tahů a protitahů“ (ibid.: 233).

V *Mountolivovi*, kde je vypravěč heterogenní a „vševědoucí“, se nachází epizoda, ve které se britský velvyslanec Mountolive po přestálém šoku ze setkání s Leilou, se kterou měl v mládí poměr během svého pobytu v Alexandrii,²⁴ vydává incognito do arabské čvrti, aby zažil šok ještě větší. Jeho anabáze totiž nechtěně končí v dětském nevěstinci (ibid.: 671-685). Mountolivův pohyb touto čtvrtí provázejí rozsáhlé popisy okolí – toto je úryvek:

„Čtvrť, která ležela za pásem červených luceren, obývali malí obchodníčkové, lichváři, spekulanti s kávou, pašeráci a obchodníci, kteří prodávali lodní potřeby a zásoby; uprostřed ulice tu člověk naráz měl klamnou představu času, rozprostřeného – chcete-li – po zemi jako volská kůže [...]. V hrůzném pachu petrolejových lamp tu seděli staří kleštěnci, hráli *triktrak* a kouřili z dlouhých vodních dýmek, ze kterých při každém nasátí vycházelo hudebné zabublání, připomínající vzlyk holubice [...]" (DURRELL 1989: 678).

Navázání hlediska na pohyb Mountoliva by naratologa mohlo vést k označení hodnotících pasáží popisu za reprodukci „myšlenek“ Mountoliva formou „polopřímého myšlení“ (CHATMAN 2008: 211). Považoval bych to však za chybné chápání. Ač je popis motivován pohybem postavy, sledujeme okolí tohoto pohybu z „ptačí perspektivy“ vypravěče, který daný prostor přehlídí opět z odstupu, panoramaticky a hlavně zaujatě. Vybral jsem tuto pasáž právě z tohoto důvodu: dokládá, že tento vypravěč není zdaleka tak objektivní, jak Durrell předesílá (1989: 223). Čtvrť, která zastupuje ošklivost Alexandrie, je popisována zcela v souladu s popisy Darleyho a atmosféra Alexandrie je evokována obdobnou škálou atribucí, a to včetně asociací s přirovnání. Jak jsem řekl už dříve (kapitola 3), atmosféra Alexandrie je vytvářena konsistentně bez ohledu na hledisko vypravěče. Že zde nemluví Mountolive, ale že skutečně *mluví* jen vypravěč,²⁵ který je zaujatý, pak

²⁴ Poznámka na okraj: Milostný trojúhelník mezi Leilou (matkou Narúze a Nessima) Mountolivem a Leiliným invalidním manželem je zjevnou aluzí na *Milence lady Chatterleyové*.

²⁵ Neznamena to, že se ve vyprávění nevyskytují polopřímě řeči a myšlení.

dokazuje vsuvka „– chcete-li –“. Je to indicie, která poukazuje na to, že i třetí díl je textovým komunikátem mezi původcem a příjemcem a že rozhodně není nevinný a objektivní. Z vyprávění třetího dílu vypravěč v žádném případě nemizí – „jak si přál Flaubert“ (GENETTE 2007: 48).

Posledním vybraným úryvkem budiž popis nacházející se ve čtvrtém díle Alexandrijského kvartetu. Zde se slučuje čas vyprávění a čas příběhu, a proto jsou popisy obecně ukotveny v hledisku vnímatele – vypravěče. Toto ukotvení je však jen výchozím bodem. Vypravěč přes dílčí subjektivní dojmy z daného místa prakticky hned přechází k zobecňujícím prohlášením, abstraktním asociacím a panoramatickým náhledům na celek města, které ony dílčí impresy vyvolávají:

„Scházel jsem dolů a po obou stranách se prostíraly dobře známé brázdy ulic, rozbíhající se jako ramena mořské hvězdice, do všech směrů od hrobky jeho zakladatele. Kroky, které mi zněly v paměti, i zapomenuté výjevy a rozhovory, jež se mi teď naráz vybavovaly při pohledu na kavárenské stolky, okna zakrytá žaluziemi a pokoje s rozpraskanými a oprýskanými stropy. Alexandrie, princezna a děvka. Město králů a anus mundi. A nikdy nebude jiná, dokud ulice a náměstí nepřestanou překypovat a vřít [...]. Úrodná poušť lidských lásek, posetá vybělenými kostmi vyhnanců. Obloha, na níž se vysoké chocholy palem snoubí s minarety. Bílé úly nových obytných domů, sousedící s oněmi úzkými a zanedbanými blátivými uličkami, odkud se po celou noc ozývá arabská hudba a křik děvčat, jež se tak lehce vzdávají obtížného břemene svého těla [...]" (DURRELL 1989: 758).

Bylo by možné i dobré vybrat ještě mnoho popisů, ale vzhledem k už tak přebujelému rozsahu této kapitoly a vzhledem k cíli této kapitoly nastínit vlastnosti popisů, čehož snad bylo dosaženo, to není potřebné. Nejen popisy, které jsem zde vybral, ale všechny popisné pasáže románu umožňují první a nejsamozřejmější vnoření čtenáře do prostoru, přičemž míra tohoto vnoření závisí na čtenáři stejně jako na zdařilosti popisů. Kulisy příběhu však nejsou pouhou dekorací a komplementárně doplňují další roviny poetiky prostoru města Alexandrie.

4.2 Dodatek – implicitní evokace prostoru

Tvrzení, že prostor existuje pouze na základě popisu, se vzpírá komplexnímu ztvárnění prostoru Alexandrie, který je zjevně mnohem rozstlejší, než jak by mu to umožnil jen popis.

Obecně se domnívám, že prostor může „narůstat“ nepřímo a implicitně od samého *začátku*. Jen na okraj, těžko lze zakázat jakékoli promluvě, jakémukoli „módu“, aby evokovala prostor. Věta: „Skočil z pátého patra“, evokuje prostor, aniž by popisovala. Případná popisná věta by mohla teprve následovat a implicitně vytvořený prostor pouze konkretizovat a zaplňovat. Předmětem dané promluvy je, že neskočil z chodníku, ale právě z pátého patra. Ačkoli prostor není popisován, je jasně tematizován. Právě tematizace prostoru je klíčová i ve specifickém případě *Alexandrijského kvartetu*:

Četné popisy Alexandrie, které prostor v rámci evokace naladují a rozmanitě zaplňují, jsou s vyprávěním smysluplně propojeny, byť někdy slouží jako lyrické vsuvky. Nejde mi však o bezprostřední propojení s okolním textem. Popisy jsou součástí tematického plánu vypravěče, který předesílá, že jeho cílem je rekonstruovat město se vším všudy, s jeho postavami a s událostmi, které se v něm odehrály. Alexandrie je tedy takto od začátku výsadně tematizována (DURRELL 1989: 12) a i vyprávěný příběh je neustále vztahován k rekonstrukci města čili se podílí na jeho ztvárnění.

Je-li Alexandrie v popisech evokována například jako smyslné erotické město – třeba takto: „Alexandrie je veliký vinný lis lásky, ze kterého vycházejí pomatení, samotáři a proroci – tedy lidé hluboce zranění ve svém pohlaví“ (ibid.), pak nelze nevnímat, že vyprávění příběhu, ve kterém se vyskytují konkrétní pomatení, samotáři a proroci a také mnoho lásky, exemplifikuje tuto vlastnost Alexandrie a dotváří její popisem založenou poetiku.²⁶

Vyprávění se na ztvárnění prostoru a poetice Alexandrie podílí ještě i vágněji, ale opět v souvislosti s tematizací prostoru, smyslem románu a sémantickým gestem autora: vše, co se v Alexandrii stane, ji nějak moduluje a charakterizuje. Alexandrie zkrátka není kus louky nebo lesa a postavy a události nelze od její poetiky odmyslit. Prostor Alexandrie je *město–mýtus* a jako takový není jen souborem prostorových kvalit, ale také všeho dění, což podporují i popisy.²⁷ Je rámem implicitního dění i konkrétního příběhu²⁸ a je s příběhem v explicitním svazku.²⁹ Příběh tento prostor zaplňuje, a tím sytí jeho význam a dotváří jeho poetiku.

²⁶ Poetikou zde nemíním tvar, ale spíše ve smyslu Bachelardovi *Poetiky prostoru* zjevnou podstatu a estetiku (2009).

²⁷ Topos města vůbec možná nemá smysl zvažovat jiným způsobem. Město definuje právě specifické dění/hemžení.

²⁸ Odlišuji od sebe dění a příběh na základě koncepce Wolfa Schmida (2004).

²⁹ Kterému se budu na různých úrovních věnovat v dalších kapitolách.

5 Makrostrukturní podmínky Alexandrie

Fikční svět románu *Alexandrijský kvartet* přesahuje prostor Alexandrie, ale ústřední prostor Alexandrie je natolik specifický a tato specifičnost je natolik akcentovaná, že jej lze považovat za samostatný fikční svět uvnitř světa románu. Tuto specifičnost, která vyděluje, ohraničuje a tematizuje prostor Alexandrie, je proto třeba začlenit do komplexní poetiky prostoru románového města.

Nejobecněji a nejabstraktněji řečeno je Alexandrie specifická svou povahou, svým „fikčním vzhledem“ (DOLEŽEL 2003: 127). Povahu a podmínky prostoru považuji za součást poetiky prostoru Alexandrie proto, že se zjevně liší od povahy okolního světa, který je nicméně v románu také přítomný. O okolním světě podává vypravěč málo informací, ale vycházím z předpokladu, že když není řečeno jinak, fikční svět lze pokládat za co možná nejbližší světu aktuálnímu (ať už to znamená cokoliv). V románu jsou známé především některé politické okolnosti světa před 2. světovou válkou a během ní, které na Alexandrii doléhají. Ve skutečnosti však příliš nezáleží na tom, jaký je okolní svět. Důležitá je akcentovaná jinakost – Alexandrie je jiná než všechna ostatní města a místa, což čtenář ví, protože toto ozvláštnění je jedním z témat románu. Jinakost Alexandrie je součástí její poetiky a ovlivňuje, jaké události se v ní odehrávají, respektive jaké věci se v ní vůbec mohou stát.

V terminologii teorie fikčních světů Lubomíra Doležela má Alexandrie své vlastní makrostrukturní podmínky: „příběhy se dějí, odehrávají pouze v určitých druzích možných světů“ (ibid.: 45). Nejde mi zde v první řadě o hledání zdrojů konfliktů (až na případ epistemických modalit), jako spíše o souhrnné zhodnocení toho, jaký typ možného světa je v daném ohledu prostor Alexandrie na základě dílčích, ale výrazných ozvlášťujících rysů. Jde tedy o jistou aplikaci Doleželovy strukturace fikčního světa za jiným účelem. Formativními faktory, které utváří tuto strukturu, jsou modalita a modální omezení – ty tvoří modální systémy Alexandrie (ibid.: 121-122). Doležel uvádí čtyři modální omezení, která tyto systémy utváří: aletická, deontická, axiologická a epistemická (ibid.: 122).

Aletická omezení určují základní podmínky fikčního světa a rozhodují, zda je svět příběhu možné považovat za přirozený nebo nadpřirozený; deontická omezení určují, které akce jsou povinné, zakázané nebo dovolené, jinými slovy určují společenské normy fikčního světa; axiologická omezení určují obecně řečeno „dobré“ a „špatné“ nebo ceněné a zavržované; a epistemická omezení vytváří epistemický řád možností poznání v rámci fikčního světa čili určuje to, co je o světě možné a nemožné vědět, popřípadě co postavy, včetně vypravěče, vědí a co nevědí. V příběhu, který se odehrává v Alexandrii, jsou všechny modalita s Alexandrií bytostně svázané.

Protože zde nebudu sledovat tato omezení bod po bodu, ale pokusím se o celkovou charakteristiku a postihnouti těch modalit, které vytváří onu specifičnost Alexandrie, ponechávám stranou kvantifikátory jednotlivých omezení, které Doležel uvádí (ibid.). Rovněž ponechávám stranou odlišení kodexových a subjektivních omezení (ibid.:126), protože i když například některá postava konkrétně projeví schopnosti, které snad ostatní postavy nemají, není kvůli tomu vyčleněna a nedochází kvůli tomu ke konfliktu. Vše je vnímáno i reprezentováno jako integrální součást zastřešujícího města a případné odlišnosti jen zastupují a odhalují rejstřík možností Alexandrie, a tím i její jinakost. Nejde zde o jednotlivce, ale o jeho podíl na „fikčním vzhledu“ Alexandrie.

Podmínky města Alexandrie jsou v mnohém neurčité a nejednoznačné. To není alibismus, ale první charakteristika, která těsně souvisí s epistemickými modalitami (viz níže). Nejistota, která vládne v Alexandrii, vyplývá z její povahy, která je zkrátka „záhadná“, a to jak z hlediska čtenáře, tak z hlediska postav. Řada indicií ozvláštňuje modalitu, rozšiřuje pole možného a toto rozšíření Alexandrii potenciálně významově obohacuje. Přitom však některé možnosti zůstávají ne zcela stvrzené a v rovině dohadu. Nejistota je však Alexandrii vlastní, je to součást její zvláštnosti.

Tato nejistota se projevuje v epistemických modalitách, ale také už na úrovni základních podmínek prostoru Alexandrie, které rozhodují, zda lze Alexandrii považovat za přirozený nebo nepřirozený svět. V souvislosti s Alexandrií je třeba si klást otázku jaké aletické modalitě – možnosti, nemožnosti a nutnosti – zde platí (ibid.: 122).

Alexandrie je problematická sama o sobě: je Alexandrie „přirozeným“ městem nebo jakousi oduševnělou entitou s vlastní vůlí a mocí, jak je čteně naznačováno? Na jedné straně by možné shodit tuto nejistotu se stolu s tím, že přisuzování vlastní vůle Alexandrii je jen rétorikou vypravěče a postav. Na druhou stranu indexace Alexandrie jakožto aktivního konatele je v opačném směru podporována indexací postav jakožto pasivních figurek. Možná jde pouze o projev psychologie postav, které mají „tekuté“ ego. Avšak postavy zároveň připouštějí, že „mohou existovat celé oblasti temnot“ (DURRELL 1989: 883), které možná Alexandrie zastupuje. To se však blíží k oscilaci románu mezi mystikou, literárním mýtem a psychologickým románem, které se budu věnovat v kapitole 8. Rozhodnout tuto otázku zřejmě zcela nejde a smysl románu bude možná spočívat v syntéze těchto poloh, které se navzájem doplňují, přičemž Alexandrie je možná mytickou realizací zkušenosti „mystického ražení“, nebo archetypální psychologické zkušenosti. Nechci však předbítat: V každém případě Alexandrie není v tomto ohledu reprezentována jednoznačně jako přirozené město a její zvláštnost a eventuelní nadpřirozená povaha je kontinuálně sugerována.

„Metafyzické ladění“ Alexandrie je pak zvýrazňováno například přítomností bizarních náboženských blouznivců, dervišů a věštců, kteří zastupují sice vedlejší postavy, ale kteří prostor Alexandrie spoluzaplňují, a proto dotváří. Samotná přítomnost věštců přirozenost města nenarušuje,

ale představuje kolorit města. Omezení nad rámec přirozenosti posouvají dílčí epizody, které tento kolorit exemplifikují a podporují a ve kterých se věštby a vidění ukazují jako minimálně uvěřitelné, nebo dokonce naplněné. Důležité je toto: naplnění věštby ani pravdivost vidění nikoho z Alexandrie nešokuje – jsou vnímány jako „normální“ součást světa Alexandrie.

Jednou takovou epizodou je Narúzovo hledání ztracené Justininy dcery. Narúz vyslýchá podezřelého Magzúba, mystika a kuplíře. Magzúb nakreslí prstem do země kruh, ve kterém pak Narúzovi ukazuje příhodu, která pravděpodobně končí utonutím Justininy dcery. „Mysli na to, abys viděl do země“, říká Narúzovi. Narúz na vidění reaguje prostě: „Vidím to“, připustil potom“ (ibid.: 354). Tím však epizoda nekončí. Narúz posléze sděluje výsledek pátrání svému bratrovi. Ten nejenže není překvapen, ale navíc potvrzuje, že vidění je pravdivé. Magzúb je možná mimořádný i v rámci Alexandrie, ale tato mimořádnost by v přirozeném světě nebyla možná. Magzúb je součástí Alexandrie a jeho pravdivé vidění rozšiřuje pole možných akcí, a tím prostor Alexandrie ozvláštňuje a vychyluje ze sféry přirozených světů (ibid.: 343-359).

Zásadnější epizodou tohoto druhu – protože přímo zasahuje do příběhu – je naplnění Scobieho věštby. Scobie je obskurní postava, které je věnováno dost prostoru, která ale na příběh ostatních postav nemá žádný vliv. Pouze v jednom případě dojde k prolnutí. Clea v posledním dílu *Alexandrijského kvartetu* cituje Scobieho věštbu:

„Ret má rozštěpený a vidím ho plného drobných ran, jak leží na nějakém stole. Venku je jezero. Už se rozhodl. Pokusí se Vás stáhnout k sobě. Budete na temném místě uvězněná a neschopná se bránit. Ano, nablízku je někdo, kdo by vám rád pomohl, kdyby to ovšem dokázal. Nebude však k tomu mít dost sil“ (ibid.: 885).

Připomínám, fakta o Narúzovi: má rozštěp, je zamilovaný do Cley a umírá, když je na něj spáchán atentát. O pár stránek dál se věštba naplňuje, když dojde k nehodě během společného koupání Darleyho, Cley a Balthazara. Balthazar *Narúзовou harpunou* omylem vystřelí do vody a vystřelená šipka přibije Cleu za ruku k podvodnímu vraku plného koster mrtvých. Věštba se mýlí jen v jednom bodě: Darley sebere „dost sil“ k tomu, aby Clee uřízl ruku, a tím ji zachránil (ibid.: 921-926).

Popsaná epizoda, kterou již lze považovat za součást hlavní linie příběhu, může vést ke dvěma úvahám o nadpřirozenosti. Jednak se věštba, kterou pronese postava plnicí funkci inventáře Alexandrie, fakticky ukazuje jako pravdivá. A jednak se nabízí interpretace, že mrtvý Narúz se skutečně pokusil pomocí své harpuny stáhnout Cleu k sobě do „říše mrtvých“.

Tyto epizody jistě nelze nazvat přirozenými. Omezení, která panují v přirozeném světě, jsou v nich překročena a postavy tento posun připouštějí jako možný a častý (ibid.: 883). Nadpřirozenost

světa Alexandrie je tedy možná a Alexandrii lze označit minimálně jako „mezilehlý svět“ (DOLEŽEL 2003: 125).

Deontické modalities se v *Alexandrijském kvartetu* příliš neprojevují a pro prostor Alexandrie nejsou charakterizující. O zákazech nelze mluvit vůbec, naopak i z axiologického hlediska je v Alexandrii vše dovoleno. Ani příběh není modelován zákazovými omezeními. Totéž platí o konvencích. Velmi sporadické poukazy na Alexandrijské konvence nejsou v příběhu nijak naplňovány a v souhrnu lze říci, že prostor Alexandrie zaplňují postavy jednoznačně nekonvenční – od jednookého libertina Capodistriu, přes moudrého šaška Pursewardena, po pederastu Scobieho.

Je pravda, že řada postav má nějaké politické povinnosti. Až absurdně a uměle se může jevit fakt, že skoro všechny postavy mají nějaké závazky v zahraniční politice, u tajné policie a špionážních departmentů vlád mateřských zemí. Mountolive, Pursewarden, Darley i Scobie pracují pro britskou vládu, Pombal pracuje pro vládu francouzskou a Nessim s Justinou vozí zbraně Židům do Palestiny. Tyto povinnosti však nepřamení v Alexandrii, ale jsou na postavy uvaleny z vnějšku Alexandrie. Jsou dočasné a pochybné (úkoly Darleyho a Scobieho jsou nesmyslné) a konflikty, které vznikají případným křížením těchto povinností, vytvářejí zápletky druhého řádu nebo tvoří pouze povrchovou vrstvu příběhu. Světové dění včetně války na Alexandrii doléhá, ovlivňuje postavy, ale hybná síla příběhu spočívá za těmito okolnostmi. Například domněnka, že se Pursewarden zabil kvůli konfliktu mezi svými povinnostmi a loajalitou k Nessimovi,³⁰ se ukáže jako mylná. V posledním díle románu vyjde najevo, že se zabil, aby umožnil své sestře Lise, se kterou měl incestní poměr, vztah s Mountolivem. Nejsem žádným romantikem, když řeknu, že láska, (sebe)poznání a je v Alexandrii vždy silnější motivací akce, než politika, která se do alexandrijského dění z vnějšku vměšuje. Politické „kejkle“ jsou zástupné důvody, modalities Alexandrie a podstatu příběhu ovlivňují neadekvátně málo a jsou jen průvodním jevem nadčasovějšího pozadí příběhu. Považovat historické zasazení jako indicium mimitičnosti není na místě.

Na deontické modalities navazují modalities axiologické, které již lze považovat za výrazně specifické a pro Alexandrii charakteristické. V Alexandrii jsou zřetelně nivelizovány hodnoty z kategorií dobra a zla. V *Alexandrijském kvartetu* se *nemoralizuje*: Capodistria kdysi znásilnil Justinu, přesto se s ním všechny postavy vše přátelí. Scobie je pederast, ale je ostatními postavami milován. Promiskuitní Justinina je přirovnána k Afroditě (DURRELL 1989: 358) nebo k héterám a její případné odsuzování je dokonce odmítáno. Její jednání je příkladem nadčasových univerzálních daností:

³⁰ Když odhalí Nessimovy aktivity v Palestině.

„Naše přítelkyně je samozřejmě jen plytkou současnou napodobeninou velkých *hetairae* minulosti, onoho druhu, ke kterému nevědomky náleží, Laidy Charidy a ostatních... Justinu připravili o její roli, a aby ještě zvětšili její strážně, naložila jí společnost břemeno viny“ (ibid.: 68).

Dobro ani zlo není motivací a nedochází mezi těmito póly ke konfliktům. Akce postav jsou reflektovány, popisovány a analyzovány, ale nikdy nejsou odsuzovány nebo chváleny. Všechny akce jsou nutné, postavy nemají možnost volby, a tak nemohou být ani souzeni. Tento faktor souvisí se zmíněnou a dále zkoumanou pasivitou postav/figurek a také příbuzností axiologického systému v románu *Alexandrijský kvartet* s axiologií mytických příběhů, kde rovněž nejde o konflikt dobra a zla (viz například *Zrození bohů* [HÉSIODOS 1990])

Důležité je, že akce o něčem vypovídají, něco znamenají a jsou součástí něčeho v pozadí a to „něco“ je předmětem (ne)poznání (snad je toto něco exemplifikováno Alexandrií). Poznání je to jediné, co je v Alexandrii považováno za hodnotné a žádoucí.

Tím se dostávám k epistemickým modalitám. „Epistemické hledání“ (DOLEŽEL 2003: 132) motivuje posuny příběhu a jeho významu, motivuje konflikty a motivuje i samotné vyprávění, jeho vývoj a příběh, jak bylo částečně popsáno v kapitole 3. V Alexandrii je ovšem absolutní poznání standardními prostředky (rozuměj na základě empirických faktů) principiálně nedostupné. Změna hledisek odhaluje jinou tvář skutečnosti, ale získané poznání je neustále relativizovatelné. Absolutní rekonstrukce Alexandrie a všeho, co k ní náleží, tedy událostí a postav, pouhým sepsáním informací není možná.

V rovině vyprávění vede získání nového poznání k novému převyprávění příběhu a významovému přehodnocení. Opakování pohybu po ose mezi starým a novým poznáním je motivací vyprávění románového příběhu a tento pohyb vyprávění rozvíjí. Nejistota ohledně dosaženého poznání však stále přetrvává bez ohledu na to, zda vypráví Darley nebo vypravěč z „ptačí perspektivy“, jak musí čtenář na konci románu konstatovat. Nepoznatelnost všeho v Alexandrii, ve které panuje daný „epistemický řád“ (ibid.) (který říká, že empirické je relativní a neznámé zůstává) vychází z podstaty povahy Alexandrie, ať už představuje cokoli, a je součástí poetiky prostoru Alexandrie.

V rovině příběhu, generuje různá míra poznání posuny a konflikty. Darley na svém ostrově postupně zjišťuje, že se stal obětí klamu, který na něj uchystali Nessim s Justinou. Jeho jednání v čase příběhu bylo touto nevědomostí podmíněno. Příkladů je však mnohem více a různá míra poznání je leitmotivem všech událostí. Například: Justina hledá svou dceru a Nessim jí tají, že je mrtvá. Narúz zabíjí na karnevalu Tota v domnění, že jde o Justinu. Tajná policie nechává sledovat Balthazarův kabalistický kroužek, ačkoli spiknutí je plánováno jinde a jinými. Pursewardenova

sebevražda je hodnocena jako důsledek morálního dilematu a Pursewarden se přitom zabíjí z lásky k sestře – atd.

Absolutní poznání, nebo alespoň cestu k němu, nachází snad pouze Pursewarden, který je také, především v posledním díle, nejrespektovanější postavou. Touto cestou má být „básnický skok do heraldické skutečnosti“, kde vše je znakem něčeho, co lze objevit v sobě (ibid.:838-839).

Domnívám se, že rovněž Alexandrie je takovým znakem – to už se však blíží k interpretaci, která je předmětem předposlední kapitoly této práce.

6 Ztvárnění časoprostorových aspektů fikční skutečnosti

Bachtin svoji studii o chronotopu začíná těmito slovy:

„Proces, v němž si literatura osvojovala reálný historický čas a prostor a reálného historického člověka, nebyl jednoduchý ani plynulý. Osvojovaly se jednotlivé, pro danou historickou fázi vývoje lidstva dostupné aspekty času a prostoru a současně se vypracovávaly odpovídající žánrové metody odrazu a uměleckého ztvárnění osvojených stránek skutečnosti“ (1980: 222).

Za klíčové a inspirativní považuji neurčité slovní spojení osvojování dostupných aspektů času a prostoru. Nejde mi ani tak o reálnost těchto aspektů, jako spíše o poukaz na to, že čas (časovost) a prostor (prostorovost) jsou určité vnější abstraktní vlastnosti skutečnosti, jejichž vnímání se proměňuje. Tyto aspekty si literární dílo nějak osvojuje ve svém celku a svými prostředky je ztvárňuje. Bachtin označuje chronotop za formálně-obsahovou kategorii, takže ono osvojení se má realizovat formou (vyprávěním nebo diskursem)³¹ i příběhem – jeho časoprostorovým rozvržením. Ztvárnění časoprostorového aspektu skutečnosti je tedy komplexní poetikou (komplexním tvarem) literárního díla, která zahrnuje spojitost prostorovosti a časovosti na úrovni vyprávění i na úrovni příběhu. Ve způsobu tohoto spojení pak Bachtin hledá konkrétní chronotopy určující žánrové „tvary“ (ibid.).

Toto osvojení a ztvárnění se v Alexandrijském kvartetu realizuje ve vyprávění kompozicí jednotlivých částí³² a „narativní transformací“ souslednosti příběhu do souslednosti vyprávění (SCHMID 2004); v příběhu pak jeho časovým a prostorovým rozvržením v rámci fikčního světa. Kompozice vyprávění se promítá i do příběhu a vývoj příběhu je závislý na vývoji vyprávění. Zatímco ztvárnění chronotopu ve vyprávění není jen věcí poetiky Alexandrie, ve ztvárnění chronotopu v příběhu, v rozvržení událostí na „hracím plánu“ fikčního světa, plní Alexandrie ústřední funkci.

³¹ Která se posléze stává také obsahem.

³² Narativní situaci této kompozice jsem popsal v kapitole 3.

6.1 „Formální“³³ ztvárnění chronotopu

Ačkoli se chronotopický charakter vyprávění nedotýká jen poetiky prostoru Alexandrie, ale poetiky románu vůbec, do poetiky Alexandrie se vepisuje a tento prostor moduluje. Autor tvrdí, že románová forma *Alexandrijského kvartetu* si osvojuje Einsteinovu teorii relativity (1989: 223). Je možné v souvislosti s danou rovinou poetiky prostoru na tuto proklamaci přistoupit, ovšem s tím, že pro samo vyprávění je teorie relativity už jen metaforou. Označuje fakt, že skutečnost románu je proměnlivá, že je relativní. Příběh je vyprávěním formován čtyřrozměrnými posuny hlediska, které příběh proměňují, překrucují, obohacují a rekonstruuji. Smyslem je, že hmatatelná fakta jsou přímo závislá na pozorovateli a že tedy nemohou vést k absolutnímu poznání skutečnosti. Zároveň se zde možná rýsuje metatextový poukaz na to, že příběh vůbec (nejen literární) je ze své podstaty závislý na hledisku vypravěče a že ho nelze postulovat bez diskursu.

Když se vyprávěný příběh přenese do časoprostorového modelu, pak vyprávění prostřednictvím posunu hlediska pozorovatele prostor příběhu a jeho objekty – události a postavy – třikrát otáčí v prostorových souřadnicích, přičemž čas stojí na místě; poté se posouvá čas, a tím se prostor a jeho objekty natáčí ve čtvrtém rozměru času. Všechny posuny mají vliv na parametry skutečnosti ve fikčním světě. Posun v čase přináší i nové události, ovšem jejich smyslem v tomto ohledu je, že retrospektivně proměňují skutečnost minulou (je třeba mít stále na paměti, že nejde fyziku, ale o literární metaforu). Některé příklady jsem už uvedl (například motivace sebevraždy Pursewardena). Dalším příkladem může být vztah vypravěče Darleyho k Justině, jehož proměnu emblematicky zastupuje proměna Darleyho vnímání v románu mnohokrát zmíněné Justininy voňavky *Jamais de la vie*. Poprvé se o ní zmiňuje v prvním díle románu, když spolu Darley a Justina sedí v kavárně El Bab:

„Nevědomky jsem se opíral o loket, pil jsem laciný arak, usmíval jsem se na ni a vdechoval jsem vlahý letní parfém, vstupující z jejích letních šatů a pleti – parfém, který se buhvíproč jmenoval *Jamais de la vie*“ (ibid.: 21).

Když se v posledním díle vrací Darley ze svého ostrova, navštíví Justinu a Nessima. Návštěvu zakončuje tato epizoda:

„Muselo být už nedlouho před úsvitem, když jsem se probudil a uviděl ji, jak stojí nahá vedle postele, s rukama úpěnlivě sepjatýma jako arabský nuzák, jako nějaká žebračka z ulice. [...] ,Nic od

³³ Uvozovky jsou zde proto, že nejde o „moji“ terminologii, ale o terminologii Bachtinovu. Za sebe v této práci používám rozlišení vyprávění – příběh, výjimečně, z důvodu srozumitelnosti, diskurs – příběh.

tebe nechci,‘ řekla, ‚vůbec nic, jen ležet ve tvé náruči, abych se utěšila. [...]

Lhostejně jsem jí udělal místo, ještě pořád v polospánku. Drahnou chvílí pak plakala, třásla se a šeptala, než se mi ji podařilo utěšit. Nakonec však přece jen usnula, tmavou hlavu na polštáři vedle mne.

Zato já jsem ještě dlouho ležel s otevřenýma očima; užasle a zmateně jsem si uvědomoval nechuť, která se ve mně zvedla a potlačila každý jiný pocit. Odkud se vlastně vzala? Ta voňavka! Ona nesnesitelná voňavka a pach jejího těla [...]" (ibid.: 757).

Převudou-li se tedy veškerá „fakta“ příběhu – a může jimi být i vůně voňavky a pach těla – do časoprostorových souřadnic jakožto časoprostorové „objekty“, je zřejmé, že ztvárnění časoprostorového aspektu skutečnosti kompozicí vyprávění tyto objekty zásadně proměňuje. Jak už bylo řečeno, forma zde není ve vztahu k *pomyslné abstrakci* příběhu fikčního světa arbitrární, ale určující – to je smysl této časoprostorové/chronotopické kompozice, který je podporován i na dalších úrovních poetiky prostoru a románu vůbec.

Jsem si vědom problematičnosti tvrzení, že ve vyprávění je zastaven čas, když se jeho příběh nutně skládá také z událostí. Jazyk je navíc médiem vhodnějším pro zobrazení temporálních jevů, s čímž se také vypořádávají teoretici popisu (viz například WOLF 2013: 84). V románu je čas zastaven v rámci daných možností literárních prostředků. Jedním z nich je mnohokrát zmíněná souslednost jednotlivých dílů *Alexandrijského kvartetu* – čas je zastaven napříč prvními třemi díly, které se časově překrývají. Příběh se odehrává v určitém omezeném časovém výseku a vypravěč (vypravěči) se v něm pohybují tam a zpět.

Efekt zastavení času je pak podporován i způsobem a složením vyprávění, kompozicí a časovou sousledností událostí v dílech vyprávěných Darleym. Tento efekt souvisí s vypravěčovou snahou rekonstruovat Alexandrii a vše, co obsahuje, naráz v jednom celku. Sestavuje celkový obraz Alexandrie, postav a událostí v souhrnném náhledu v míře, jakou mu dovoluje jazyk. Dosahuje toho fragmentárností vyprávění a *nedbalostí* v časové souslednosti. Určitá časová souslednost je jistě pozorovatelná, ale vypravěč neustále přerušuje vyprávění, reflektuje samotný proces psaní a do vyprávěného příběhu se vrací nahodile.³⁴ Důležitost časové souslednosti událostí, která je díky fragmentárnosti vyprávění mnohdy neprokazatelná, je tak upozaděna. S efektem zastaveného času souvisí i fakt, že vyprávění se neskládá jen z *vyprávěných* epizod, ale že vypravěč skládá obraz Alexandrie pomocí *nevyprávěných* fragmentů – dopisů, deníkových záznamů, fiktivních románů nebo vlastních úvah. Souslednost vyprávění je tak motivována spíše významovými vazbami mezi

³⁴ Toto rozkročení do dvou časových rovin navíc sugeruje, že ten „aktuální čas“, čas, který běží, je čas vypravěče, který píše román, takže čas příběhu tohoto románu z logiky věcí de facto už ani běžet nemůže.

fragmenty těchto různých žánrů (tím co říkají), než sousledností událostí a příběhu.

6.2 Ztvárnění chronotopu v příběhu

Bachtin ve svých analýzách románových chronotopů poukazuje na rozvržení příběhu v čase a prostoru románového světa, jinými slovy sleduje, kde se příběh odehrává a jak v tomto prostoru běží čas. V dobrodružném čase řeckých románů například neběží biologický čas. Čas dobrodružství je jakousi neurčitě dlouhou časovou vsuvkou, která představuje komplikaci v příběhu milenců. Tato časová vsuvka se skládá z množství dobrodružných epizod, které nemají žádný dopad na hrdiny ani na jejich vzájemnou lásku. Uvnitř dobrodružného času jsou na sebe epizody navázány náhlými náhodami. Prostor, kde se epizodická dobrodružství odehrávají, je abstraktně cizí svět skládající se z izolovaných kuriozit (1980: 223-245).

Otázka, kde se vůbec příběh může odehrávat a jak jsou jednotlivé události tohoto příběhu propojeny, je případná i v *Alexandrijském kvartetu*. Bachtin se ve svých analýzách dotýká i kulturních vzorců. Alexandrii bych v tomto ohledu charakterizoval pouze jako zvláštní, exotické město, kde žijí neobvyklé postavy a kde se události odehrávají v neobvyklém režimu. Tato neobvyklost je tematizována a odráží se v rozvržení příběhu na „hracím plánu“ fikčního světa.

Všechny události a postavy, ze kterých se příběh skládá, souvisejí s prostorem Alexandrie. Tento fakt je zřetelný a výrazný mimo jiné proto, že se fikční svět románu na Alexandrii neomezuje. Na Alexandrii se omezuje pouze příběh – je to příběh Alexandrie, alexandrijský příběh. Pokud postavy město opustí, pak je tento čas onou pauzou v jejich osudech. Vypravěč Darley z Alexandrie „uniká“, aby „tomu všemu porozuměl“ (DURRELL 1989: 11), a tím je jeho příběh pozastaven. Dá se říci, že na nejmenovaném středozezemním ostrově nežije a pouze rekonstruuje život a příběh minulý.

Podobně vzniká v jeho příběhu neživotná mezera, když na konci prvního dílu odjíždí do vnitrozemí a stejně jako některé další postavy (Pombal, Justina, Nessim) Alexandrii na čas opustí. Jediný jeho kontakt s alexandrijským děním je skrze dopisy, které z Alexandrie dostává. Alexandrijský příběh běží dál (například jeho partnerka Melissa umírá), ale Darley se ocitá v jakémsi „limbu“. V čase vyprávění tuto skutečnost popisuje takto: „Je to zvláštní: všechno, co se týká Alexandrie, mám ještě pořád v živé paměti, z onoho zatraceného období se však nepamatuji téměř nic“ (ibid.: 200).

Ve stejném čase odjíždí i Justina, o jejímž životě v jakémsi palestinském „komunistickém společenství“ se Darley dozvídá jen prostřednictvím dopisu od Cley, která ji navštíví. Justina se mimo Alexandrii stává dočasně jiným člověkem. Clea o ní píše:

„Nejdřív mi chvíli trvalo, než jsem ji vůbec poznala. V obličeji hodně ztloustla a vzadu si ustříhla vlasy tak nedbale, že jí trčí jako myší ocásky. [...] Někdejší eleganci a chic pozbyla úplně [...].

Prohlásila, že došla nového a naprostého štěstí, poněvadž ‚slouží pospolitosti‘; výraz, s jakým to řekla, dával tušit nejspíš nějaké obrácení na víru. [...] Tvrdí, že při vší úporné lopotě v tom komunistickém společenství došla ‚nové pokory‘“ (ibid.: 208).

O životě postav mimo Alexandrii má Darley i čtenář jen málo informací. Život mimo Alexandrii však probíhá v jiném režimu a málo se toho během něho stane. A hlavně: to, co se stane mimo Alexandrii, nemá na příběh postav žádný vliv. Až po návratu zpět se jejich život opět intenzifikuje – příběh může pokračovat a osudy postav se mohou „naplňovat“.

Výjimkou v přístupu k informacím o životě postav mimo Alexandrii je třetí díl románu, ve kterém vypravěč vypráví i o událostech mimo Alexandrii. Ve výsledku však třetí díl význam Alexandrie jakožto epicentra příběhu umocňuje. Období Mountolivovy diplomatické služby v Rusku je pouze přestávkou v jeho příběhu lásky k Leile, jenž začal samozřejmě v Alexandrii za jeho pobytu u Hosnaniů (Leila, Narúz, Nessim). Během této přestávky si s Leilou dopisuje, ale jejich vztah se nevyvíjí. Důležité je, že tato pasáž se k Alexandrii neustále významově vztahuje, a to jednak díky zmíněné korespondenci a jednak proto, že končí z logiky příběhu a jeho spjatosti s ústředním prostorem nevyhnutelným *návratem* Mountoliva do Alexandrie. S nadsázkou lze říci, že Mountolive odjel pryč, aby se mohl vrátit – aby jeho příběh mohl být přerušen a poté mohl znovu pokračovat.

Když se Mounolive vrátí po mnoha letech do Alexandrie a setkává se s Leilou, prodělává rychlou katarzi a od Leily utíká. Začíná však zcela jiný příběh lásky mezi ním a Pursewardenovou sestrou Lizou, jehož průběh je pro funkci Alexandrie v rozvržení událostí příběhu stejně příznačný. S Pursewardenem a Lizou se Mountolive poprvé setkává už v Londýně, ale toto setkání je pouze *prologem*. Jejich příběh může začít, až když se všichni tři ocitají v Alexandrii.

Vkrádá se zde floskule všechny cesty vedou do Alexandrie. Příběh je na ústředním prostoru závislý. Pokud postavy na čas z Alexandrie odjedou, jejich příběh ve své podstatě město neopouští. Příběh zde začíná a končí a dění i jednotlivé události mimo Alexandrii jsou druhořadé a irelevantní výběžky. Vše se v Alexandrii opět sbíhá a teprve pak příběh pokračuje – ve světě mimo Alexandrii příběh stojí a může být pouze reflektován. Případné události za hranicemi města definuje právě toto směřování zpět do Alexandrie, do které se postavy připravují vrátit. Je to město střetu a v příběhu funguje jednak jako gravitační pole a jednak jako autonomní univerzum potenciálního dění. Události a osudy postavy se splétají jen zde, a to velmi zhuštěně. Všechny postavy jsou mezi sebou provázány mnohočetnými vazbami – v příběhu to znamená, že mají „mnohočetné milostné vazby“

– a tyto vazby jsou vždy pod patronátem Alexandrie. Závislost příběhu na ústředním prostoru a jeho časoprostorové rozvržení jsou prvky, které Alexandrii opět ozvláštňují a tematizují. Podtrhují její důležitost a výjimečné postavení v rámci fikčního světa, naplňují tvrzení, že Alexandrie je „vinný lis lásky“, a vyvolávají otázku, v čem spočívá podstata alexandrijské odlišnosti. Domnívám se, že se tak děje v souladu s ostatními analyzovanými rovinami poetiky prostoru v *Alexandrijském kvartetu*.

7 Indexace Alexandrie

Primární indexace je prvním stupněm potrojně struktury, kterou přebírám od Jakuba Češky. Jednotlivé indexace se skládají v artikulační síti, která je následně sama zvýznamňována. Toto zvýznamňování je pak dále syceno jednotlivými motivickým vazbami, které vytvářejí odvozené významové řady (2005: 16-17).

V románu *Alexandrijský kvartet* není tato struktura naplňována zdaleka tak důsledně a systematicky jako v Kunderových románech, pro které Češka strukturu zavádí. Přesto se tento model jeví jako vhodný pro přepis zvýznamňování Alexandrie a jeho aplikace je zde posledním krokem před vlastní interpretací mytického významu ústředního prostoru románu.

V *Alexandrijském kvartetu* je tematizována polarita mezi aktivním subjektem a pasivním objektem – mezi, tím kdo má vůbec možnost vědomě a svobodně jednat, a mezi tím, kdo je pouze nevědomým objektem tohoto jednání. Je zde kladena otázka, čí vůle určuje osudy jednotlivců a jejich vzájemné střetávání. Mohu hned předeslat, že indexace Alexandrie a postav a jednotlivé významové poukazy mezi nimi vytváří sémantickou vazbu (artikulační síť), která poukazuje na to, že jejich role jsou v tomto ohledu prohozené. Uvedu zde několik málo příkladů tohoto zvýznamňování. Vydátná je autorova indexace Alexandrie hned na první stránce románu:

„Článek po článku se probírám železnými řetězy paměti až do města, kde jsme tak krátce pobývali spolu; města, kterému jsme posloužili jako květena a které nás vhnělo do střetů, jež byly jeho a my je mylně považovali za své vlastní: do naší milované Alexandrie! (DURRELL 1989: 11).

Alexandrie je vypravěčem personifikována, což je ještě zřetelnější v originále: „[...] the city which used us as its flora – precipitated in us conflicts which were *hers*³⁵ and which we mistook for our own: beloved Alexandria!“ (DURRELL 2012: 17). Alexandrie je zde tedy indexována jako personifikované město ženského rodu, které postavy vědomě vhná do střetů. Naopak postavy jsou indexovány jako květena Alexandrie, jako ovládané figurky, které navíc o tomto svém určení mnohdy ani *nevědí*. Zvýznamnění (indexace) této opozice (artikulační sítě) pak hned na začátku poukazuje na to, že příběh, který se v Alexandrii odehraje, se odehraje z vůle města a nikoli z vůle postav. V jiném přepisu prohození rolí: postavy/obyvatelé Alexandrie město nemodulují svým aktivním a vědomým jednáním a svými osudy, ale naopak Alexandrie sama zaplňuje a moduluje svůj vnitřní prostor pasivními a nevědomými postavami, které jí „slouží“ jako figurky a které „vhná do střetů“.

³⁵ Zvýraznění kurzívou je mé vlastní.

Důležité je, že Darley není sám, kdo tuto povahu Alexandrie tuší. Když Darley zpochybňuje budoucnost milostného vztahu s Justinou, odpovídá Justina:

„V tom přece vůbec nemáme na vybranou,‘ pronesla oním chraptivým hlasem, který jsem si tolik zamiloval. ‚Říkáš to, jako kdybychom si mohli vybírat. Na to však nejsme dost silní, ani dost zlí. To všechno je součástí pokusu, který je dílem někoho jiného, možná našeho města, nebo snad něčeho jiného v nás samých. Jak to mám vědět?‘“ (DURRELL 1989: 23).

Promluvy postav zde zjevně řídí autorský hlas, o kterém byla řeč v kapitole 3. Tím je však význam Alexandrie podtrhován. Justina zde jen v jiném pořadí říká prakticky totéž co Darley. Milostný vztah označuje za nutný bez ohledu na přání její nebo Darleyho. Justina tak připisuje oběma pasivitu a slabost, což je jeden z motivů vázaných na tento pól dané opozice, a zároveň tím nepřímo přisuzuje sílu strůjci onoho pokusu. Usuzuje totiž, že za jejich vztahem musí být nějaký aktivní činitel, jehož pokusu se stávají obětí. Pro následnou interpretaci v kapitole 8 je inspirativní Justinina nejistota ohledně povahy tohoto strůjce a implicitní poukaz na možnou souvislost města s nevědomím: Justina poukazuje v souvislosti s jejich vztahem na vůli „někoho jiného“, vůli města nebo něčeho *jiného, co se nachází* uvnitř postav. Komplementární zvýznamňování této artikulační sítě je tu evidentně realizované s totožným výsledkem jako v předchozím příkladu. Autor ostatně tyto významy stvrzuje, když nechává postavy tak jako v jiných případech tezevitě promlouvat přímo na dané téma. Nejvýrazněji je tomu tak v to této Darleyho glose, která je už explicitní rétorikou a která je mimochodem jako vytržená z Durrellova eseje *Landscape and Characters* z knihy *Spirit of Place* (1969: 156-163).

„Jsme děti krajiny, která nás obklopuje; předurčuje naše chování a dokonce i naše myšlení do té míry, v jaké si ji připouštíme“ (DURRELL 1989: 36).

Zhuštěně se zde opět modeluje opozice mezi určujícím a předurčeným. Postavy jsou indexovány jako „děti krajiny“ a jsou tak pod jejím patronátem.

Poukazy na pasivitu postav a jejich začleňování pod sféru vlivu Alexandrie jsou v románu četné, variiují se dle různých motivů navázaných na dané opozice a realizují se i subtilnější formou. Dílčím poukazem, který s tímto zvýznamňováním koresponduje, je například Arnautiho formulace ve fiktivního románu *Moeurs*: „Alexandrie a její ženy“ (ibid.: 67).³⁶ Bylo by možné vyhledat ještě

³⁶ V originále: „Alexandrie and its women“ (DURRELL: 2012: 67).

mnoho příkladů poukazů a indexací, které město a postavy a události obdobně zvýznamňují. Jejich sepisování by však v tuto chvíli bylo redundantní. Jaký význam má Alexandrie ve vztahu k postavám a příběhu je snad dostatečně nastíněno. Zvýznamňování je konstantní a lze z něho abstrahovat základní opozici pólů aktivity a pasivity, která určuje pomyslný směr událostí v prostoru Alexandrie a která příběh dále zvýznamňuje jako z hlediska postav nekontrolovaný běh událostí, jako daný osud. Na tuto opozici jsou pak navázány další konkrétní motivické opozice, které ono zvýznamňování realizují a rozvíjejí. Jsou to opozice silný–slabý; vědomý–nevědomý; vůle–osud; moc–bezmoc; svoboda jednání–předurčenost; strůjce–oběť; individuální–nadindividuální.

Mým cílem zde ale není pokoušet se podat sémiotický systém románu, ale pomocí dílčí aplikace Českova modelu právě jen ukázat jednak významy, které jsou ústřednímu prostoru Alexandrie připisovány, a jednak popsat sémantické vztahy mezi Alexandrií, postavami a událostmi. Toto zvýznamňování Alexandrie je součástí poetiky prostoru v *Alexandrijském kvartetu*, a tím je i důležitou součástí půdorysu pro interpretaci významu Alexandrie.

8 Interpretace mytické Alexandrie

Pro následující interpretaci je stěžejním východiskem text románu a předešlá analýza poetiky prostoru v románu. Jednotlivé úrovně poetiky prostoru, které jsem zde navrhl, se doplňují a společně se podílejí na významové sytosti ústředního prostoru města Alexandrie. Interpretace toho, co Alexandrie znamená sama o sobě, se tak bude zakládat v první řadě na jejím komplexním ztvárnění. Všechny roviny se tu pokusím sjednotit ve vlastním přepisu významu, v přepisu sjednocujícího sémantického gesta románu. Můj „horizont očekávání“ je ovšem také determinovaný dalšími texty (jak ve smyslu psaných textů, tak ve smyslu obsahů vůbec), přičemž některé jsem uvedl v kapitole 2.5. Zdůrazňuji však, že tyto texty jsou vždy jen *inspirací*. Do interpretace vstupují volně, protože *Alexandrijský kvartet* není traktátem na žádné z jejich témat. Na tyto zdroje se budu odvolávat v co možná nejmenší míře a spíše implicitně a budu se vyhýbat příslušnému názvosloví, aby se interpretace od románu příliš nevzdalovala a aby nebyla zamlžena analogiemi, které by se nakonec ukázaly jako nepřesné. Určité mimoliterární myšlenky v románu probleskují, a to jak skrze více či méně zjevné poukazy, tak prostřednictvím poetiky románu vůbec. Stejně tak stojí tyto tušené myšlenky pouze v pozadí této interpretace – spoluvytváří „horizont očekávání“.

Jsem si vědom toho, že význam *Alexandrijského kvartetu* lze interpretovat různými způsoby, které mají ovšem společný základ. Pokud by se však čtenář přísně držel nabídnutých analogií s mimotextovými obsahy, výsledná interpretace by byla nesourodá. Je to zapříčiněno právě tím, že román nevytváří nějakou ucelenou myšlenkovou koncepci a naopak kombinuje externí koncepce do enigmatického svazku, který je manifestován městem – mýtem. Využiji této povahy románu a pokusím se oproštěním od oněch vnějších myšlenek sjednotit význam toho, co Alexandrie označuje a zároveň nechat román otevřený. Tvrdím, že Alexandrii lze chápat jako mytologickou bytost, která zastupuje *možnou* existenciální, spirituální nebo psychologickou „archetypální“ lidskou zkušenost.

Nejdříve je však třeba stručně obhájit možnost číst *Alexandrijský kvartet* jako svého druhu literární mýtus. Philippe Sellier shrnuje znaky mýtů a hledá jejich transformaci v literatuře. Dochází k závěru, že literární mýty vykazují tyto vlastnosti: symbolické nasycení, kompoziční sevřenost a metafyzické ladění (2002. 99-117). *Alexandrijský kvartet* vykazuje především symbolické nasycení a metafyzické ladění.³⁷ Všechny postavy a události, které se v Alexandrii odehrají, mají nějaké příznaky.

Postavy nikdy nejsou významově „nevinné“. Jejich vnější podoba není jen vnější charakteristikou, ale vždy ještě něco říká nebo naznačuje. Vnitřní podoba postav pak vždy nějakým způsobem s jejich vnějším koreluje, což se projevuje ve vzájemných interakcích čili v jednání

³⁷ Kompoziční sevřenost *Alexandrijského kvartetu* je poněkud jiného druhu, než má Sellier na mysli.

postav. Postavy mají na svém zevnějšku vždy nějakou příznakovou ražbu, která je ozvláštňuje, významově nasycuje a následně významově obohacuje i jejich akce. Například: Mnemdžijan hrb a fialové oko, Capodistria hadí hlavu, pásku přes oko a bělavý jazyk, kterým si olizuje rty, Balthazar krákvavý hlas. Tyto atributy odpovídají jejich pozici v příběhu: Mnemdžijan je archivář města, který má informace na každého; libertin Capodistria je mefistofelský svůdce; Balthazar je prorok.

Rýsují se tu analogie, které spojují některé motivy románu s mytologickými nebo mystickými příběhy.³⁸ Opakované srovnání Justiny s bohyní Afroditou je první, které přijde na mysl. Je třeba poznamenat, že nejde o prázdnou samoúčelnou rétoriku. V románu je málo postav, které by nesvedla, za což ovšem není nijak odsuzována (viz kapitola 5). Je to považováno za její úděl, a skutečně tak připomíná bohyni lásky vyvázanou z lidských morálních kritérií. Antickým mýtům odpovídá také motiv incestu mezi Pursewardenem a Lizou. Analogií biblických příběhů může být například osud Leily, která zhřeší cizoložnictvím – nedlouho před tím, než se má její milenec Mountolive vrátit, dostává černé neštovice. Analogie jsou to jistě nepřesné, ale zde mi jde o to, ukázat mytologický potenciál románu.

Tím se dostávám k metafyzickému ladění románu. Tento aspekt jsem analyzoval v kapitole 5 a určité metafyzické ladění tedy považuji za integrální součást poetiky prostoru. Projevuje se více či méně ve všech modálních omezeních, která prostor románu modelují jako mezilehlý svět. Pro moji interpretaci prostoru Alexandrie jsou nejdůležitější epistemické modalidy, které tematizují možnost a nemožnost poznání postav a motivací jejich jednání – čili omezují poznání příčiny událostí. Protože se tato mezilehlost vztahuje právě k prostoru, nabízí se otázka, co neprostorového nebo nemateriálního Alexandrie představuje.

Kromě teorie relativity se román kontinuálně přibližuje dvěma myšlenkovým oblastem: gnostickému a kabalistickému mysticismu a freudianské a jungiánské psychologii. Ovšem je třeba znovu říci, že román nepodává nějaké literární ztvárnění daných myšlenkových systémů. Případné poukazy mohou pouze nasměrovat čtenáře k interpretaci, která nebude ani gnostická ani psychoanalytická, ale mytologická. Výsledná interpretace pak nemusí odpovídat ani gnosticizmu ani jednotlivým psychologickým konceptům, ale pouze smyslu románu.

Jak vyplývá z analýzy poetiky prostoru v románu, Alexandrie má ve fikčním světě ve všech ohledech mimořádné postavení. Určuje celkové naladění života neboli dění, určuje makrostrukturní podmínky možných událostí, umožňuje, aby se tyto události vůbec staly, a nakonec je obdařena mocí, která tyto události spouští. Stává se tak více než prostorem – stává se oduševnělou autonomní mytologickou bytostí, která je příčinou a průvodcem všeho dění v rámci vymezeného prostoru.

³⁸ Viz HILSKÝ 2009: 209-210.

At' už se vydá čtenář při interpretaci tím či oním směrem, základem bude tato mytologická úloha Alexandrie. Postavy nejsou determinovány svou vůlí a poznání postav a událostí není možné na základě sbírání empirických faktů. Pravda v Alexandrii spočívá za materiálním světem a spojuje všechny postavy. Proto je Darley neúspěšný, když se snaží *rekonstruovat* svůj příběh z různých hledisek – zůstává na povrchu, neinterpretuje. Klíč k poznání dostává až v závěru od Pursewardena, který ho vybízí k „tajuplnému skoku do heraldické skutečnosti“ (DURRELL 1989: 839). Vybízí ho tím k tomu, aby fakta chápal jako znaky, které jsou šifrou skutečnosti skryté za materiálním světem. To je zároveň metatextuální klíč pro čtenářskou interpretaci Alexandrie.

Alexandrie, která nejdříve významově narůstá do mytologické bytosti, se jakožto mytologická bytost stává znakem, který je třeba dešifrovat. Její význam lze sjednotit v obecné rovině bez ohledu na jungiánskou nebo gnostickou nabídku, protože těmto konceptům nepodléhá – mýtus promlouvá šifrovanou formou o tom, co může být společnou zkušeností jungiána i gnostika. V románu tuto zkušenost vyjadřuje Justina v už jednou citované promluvě: „To všechno je součástí pokusu, který je dílem někoho jiného, možná našeho města, nebo snad něčeho jiného v nás samých. Jak to mám vědět?“ (ibid.: 23). Alexandrie zde tedy představuje, cosi uvnitř každého jednotlivce, cosi, co má určující úlohu v jeho životě, co jeho život přesahuje a vřazuje ho do nadindividuálního proudu, co ale leží za hranicí kontrolovaného vědomí a za hranicí běžné poznatelnosti. Dle libosti, ale neadekvátně, lze označit Alexandrii za „perlu Egypta“ nebo za „nevědomí“. Tím by se však produktivita mýtu Alexandrie spíše redukovala. Vágní formulace, kterou jsem zde podal, považuji za platnou a vystihující právě pro svou obecnost a otevřenost. Není třeba mýtus Alexandrie svazovat – představuje *možnou*, v širokém slova smyslu existenciální zkušenost člověka.

9 Závěr

Komplexní poetika prostoru v *Alexandrijském kvartetu* vyžadovala rozvržení několikaúrovňové struktury. Jednotlivé roviny odpovídají mnohohrstevnatosti dané poetiky a funkcím prostoru Alexandrie v rámci estetiky, fikčního světa, příběhu, vyprávění a sémantiky. Prostor se v románu stává předmětem popisu jakožto kulisa příběhu, je specifický svou fikční povahou a podmínkami, které v něm panují, je prostředkem ztvárnění časoprostorových aspektů skutečnosti a vstupuje do sémantických vazeb s postavami a událostmi.

Abych mohl analyzovat jednotlivé roviny, bylo třeba využít různé teoretické koncepty. Pouze tak bylo možné poukázat na komplexnost poetiky prostoru v *Alexandrijském kvartetu*. Z hlediska interpretace je však tato diferenciací jednotlivých rovin pouze teoretická a prozatímní. Ve svém souhrnu se roviny komplementárně doplňují, navazují na sebe, podporují se a stávají se součástí potenciálního sémantického gesta, které lze z této komplementarity vyčíst. Svoji interpretaci jsem podepřel právě tímto výsledným sjednocením různorodých rovin.

V každém případě se domnívám, že komplexnost poetiky prostoru vyšla díky volbě několika teoretických přístupů najevo a že v rámci možností mých i daného rozsahu byla tato komplexnost zmapována a popsána. Jestli se podařilo vyčerpávajícím způsobem odpovědět na otázku *jak je udělán prostor* v románu *Alexandrijský kvartet* nechávám otevřené.

Možnosti srovnání románu s jinými díly literární historie jsou i přes jistou neobvyklost románu – mohu-li soudit – bohaté, a to i když by se tato srovnání omezila na problematiku prostoru. Vydat se lze mnoha směry. Pouze velmi stručně zde navrhuji některé oblasti, v rámci kterých je potenciální srovnání možné z hlediska alespoň jedné z navržených rovin:

První se nabízí srovnání s dílem Lawrence Durrella. Téma prostoru a jeho důležitosti se u Durrella opakuje nejen v románech, ale i v esejích a cestopisech. Za všechny jmenuji *Temný labyrint*, ve kterém prostor příběhu osciluje mezi alegorickým, mytickým, ale i realistickým významem.

Obecně lze považovat za vhodné ke srovnání literární díla, ve kterých je prostor něčím více, než jen trojrozměrnou kulisou, neboli kde je prostor významově sytý – kde se stává znakem. V literární historii by tak bylo možné zajít například až k alegoriím, ale plodnější se zdá zůstat ve 20. století. Prvořadou oblastí zájmu by mohly být moderní romány, ve kterých lze nalézt mytologické prvky. Hrbata poukazuje na město mýtu v moderní literatuře a jmenuje v této souvislosti například Joyceova *Odyseu*, který se z jeho výběru jeví pro srovnání nejvhodnější. Podle Hrbaty se Dublin transformuje do „mytického časoprostoru“ a topografie duše“ (2005: 406).

Mytologizací prostoru se zabývá také Daniela Hodrová v souvislosti s „přehodnocováním

významů míst“ prostřednictvím „obalování novými významy“, které vede k jejich „proměně v místa jiná“. Literární toposy jsou tu budovány jako „místa-projekty, místa-exempla, místa-filozofické koncepty“ (1997: 17-19). Mluvil-li jsem o Alexandrii jako o mezilehlém světě, pak se v rámci moderní literatury nabízí srovnání například s Kafkovým *Zámekem*. Také zde, jak si všímá i Hodrová (ibid.: 19), je funkce zámku v příběhu nejednoznačná a šifrovaná a zámek je významově sytý a z pohledu postav nedostupný.

Zámek Hodrová spojuje s toposem labyrintu, čímž se otevírá problematika „paměti a proměn“ míst, což je zároveň název stati Hodrové. Toposy mohou do literatury vstupovat jako mimoliterární koncepty, a následně mohou mezi jednotlivými literárními díly přecházet (ibid.: 5-24). Z tohoto pohledu je jistě možné zvažovat, zda Alexandrie nepředstavuje variaci nějakého toposu, ať už města nebo třeba právě labyrintu.

Další oblastí zájmu by mohly být romány, ve kterých se nějak objevuje problematika kolonialismu, postkolonialismu nebo tzv. orientalismu. Alexandrie je přes přesné časové vymezení spíše ahistorická, ale její ztvárnění je jistě do určité míry společensky, kulturně a dobově podmíněno.

Toto je tedy skutečně jen stručný nástin oblastí, ve kterých by bylo srovnání možné. Samotné srovnání však už musí být předmětem práce zcela jiného druhu, než je tato. Cílem této práce bylo analyzovat poetiku prostoru v *Alexandrijském kvartetu*. Výsledek analýzy může být pro případná srovnávání výchozím bodem.

Seznam použité literatury

Prameny

- DANTE ALIGHIERI. *Božská komedie*. Překlad Vladimír Mikeš. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009. 637 s. Europa; sv. 18.
- DURRELL, Lawrence. *Alexandrijský kvartet*. Překlad Vladimír Medek. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1989. 975 s. Klub čtenářů; sv. 615.
- DURRELL, Lawrence. *Černá kniha*. Překlad Ladislav Nagy. Vyd. 1. Praha: Odeon, 2014. 238 s.
- DURRELL, Lawrence. *Monsieur; aneb, Kníže temnot*. Překlad Eva Veselá. Vyd. 1. Praha: Rybka, 2001. 300 s.
- DURRELL, Lawrence. *Setkání s mořskou Venuší: průvodce krajinou Rhodosu*. Překlad Simona Javůrková. Vyd. 1. v českém jazyce. Praha: BB/art, 2005. 230 s.
- DURRELL, Lawrence. *Spirit of place: letters and essays on travel*. 1st Publ. London: Faber and Faber, 1969. 430 s.
- DURRELL, Lawrence. *Temný labyrint*. Překlad Eva Kondrysová. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1971. 236, [3] s. Soudobá světová próza; sv. 273.
- DURRELL, Lawrence. *The Alexandria Quartet*. London: Faber and Faber, 2012. 884 s.
- ECO, Umberto. *Jméno růže*. Překlad Zdeněk Frýbort. Vyd. 2. Praha: Odeon, 1988. 502 s. Klub čtenářů; sv. 567.
- FORSTER, E. M. *Cesta do Indie*. Překlad Josef Schwarz. Vyd. 2. Praha: Euromedia Group, 2006. 333 s.
- HÉSIODOS. *Zpěvy železného věku*. Překlad Julie Nováková. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Svoboda, 1990. 128 s. Antická knihovna.
- HOMÉROS. *Ilias*. Překlad Vladimír Šrámek. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010. 582 s. Europa; sv. 27.
- HOMÉROS. *Odysseia*. Překlad Vladimír Šrámek. Praha: Evropský literární klub, 1940. 302 - [II] s.
- JOYCE, James. *Odysseus*. Překlad Aloys Skoumal. Vyd. 2. tohoto překladu. Argo. Praha: Argo, 1993. 557 s., [20] s.
- KAFKA, Franz. *Zámek: román*. Překlad Vladimír Kafka. Vyd. 4. Praha: Odeon, 1989. 405 s. Světová knihovna.
- KAVAFIS, Konstantinos. *Básně*. Vyd. 1. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2013. 387 s. Edice současné české poezie; sv. 59.
- KOMENSKÝ, Jan Amos et al. *Labyrint světa a ráj srdce*. Vyd. 2. Brno: Host, 2014. 249 s. Česká knižnice.
- OVIDIUS. *Proměny*. Překlad Ivan Bureš. Vyd. 2. Praha: Svoboda, 1974. 515, [1] s.

Antická knihovna; Sv. 25.

PETRARCA, Francesco. *Výstup na Mont Ventoux*. Překlad Jan Janoušek. Vyd. v této podobě 1. Praha: Vyšehrad, 2014. 141 s. Krystal; sv. 16.

RUSHDIE, Salman. *Děti půlnoci*. Překlad Pavel Dominik. Vyd. 3. Praha: Paseka, 2012. 506 s.

Literatura

ANDREWSKI, Gene; MITCHELL, Julian. Lawrence Durrell, The Art of Fiction No. 23 [online]. *The Paris Review*. 1959 [cit 12. 5. 2015]. Dostupné z:

<http://www.theparisreview.org/interviews/4720/the-art-of-fiction-no-23-lawrence-durrell>.

BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Josef Hrdlička. Vyd. 1. Praha: Malvern, 2009. 245 s.

BACHTIN, Michail Michajlovič. *Čas a chronotop v románu*. In: *Román jako dialog*. Překlad Daniela Hodrová. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1980. s. 222-377.

BARTHES, Roland. *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*. Překlad Jaroslav Fyčer.

In: KYLOUŠEK, Petr, ed. *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002. 324 s. Strukturalistická knihovna; 10. s. 9-43.

CULDAUT, Francine. *Nástin gnostické teologie*. Překlad Jan Kranát. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 1999. 82 s. Oikúmené.

ČERVENKA, Miroslav, ed., VÍZDALOVÁ, Ivana, ed. a SEDMIDUBSKÝ, Miloš, ed. *Čtenář jako výzva: výběr z prací kostnické školy recepční estetiky*. Překlad Miroslav Červenka a Ivana Vízdalová. Vyd. 1. Brno: Host, 2001. 340 s. Strukturalistická knihovna; sv. 8.

ČEŠKA, Jakub. *Království motivů: motivická analýza románů Milana Kundery*. Vyd. 1. Praha: Togga, 2005. 216 s.

DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2008. 155 s. Možné světy; sv. 1.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. Praha: Karolinum, 2003. 311 s.

DOLEŽEL, Lubomír. *Kapitoly z dějin strukturální poetiky: od Aristotela k Pražské škole*. Překlad Bohumil Fořt. Vyd. 1. Brno: Host, 2000. 246 s.

DOLEŽEL, Lubomír. *Studie z české literatury a poetiky*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2008. 355 s.

ECO, Umberto. *Dějiny legendárních zemí a míst*. Překlad Helena Lergetporer; Pavel Štichau. Vyd. 1. Praha: Argo, 2013. 480 s.

EJCHENBAUM, Boris Michajlovič. KOSÁKOVÁ, Hana ed. *Jak je udělán Gogolův plášť a jiné studie*. Překlad Hana Kosáková. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2012. 322 s. Paprsek; sv. 21.

- ELIADE, Mircea. *Mýtus a skutečnost*. Překlad Milan Lyčka. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2011. 157 s. Oikúmené; sv. 167.
- ELIADE, Mircea. *Obrazy a symboly: esej o magicko-náboženských symbolech*. Překlad Barbora Antonová. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2004. iv, 179 s.
- ENCAUSSE, Gérard. *Kabala*. Vyd. 2. Praha: Volvox Globator, 2001. 261 s.
- FRASER, George Sutherland. 'The Alexandria Quartet': *From Psychology To Myth*. In: *Lawrence Durrell: a study*. 1st Ed. London: Faber and Faber, 1968. s. 129-163.
- FREUD, Sigmund. *Úvod do psychoanalýzy: [přednášky]*. Vyd. 2. Praha: Julius Albert, 1945. 382, [v] s.
- GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Překlad Eva Brechtová. Vyd. 1. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007. 96 s. Theoretica; sv. 8.
- GENETTE, Gérard. *Hranice vyprávění*. Překlad Petr Kylvoušek. In: KYLOUŠEK, Petr, ed. *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002. 324 s. Strukturalistická knihovna; 10. s. 240-256.
- GRAVES, Robert. *Řecké mýty*. Překlad Jiří Hanuš. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1982. 2 sv.
- GREIMAS, Aldrigas Julien. *Základní prvky teorie interpretace mytického vyprávění*. Překlad Jiří Šrámek. In: KYLOUŠEK, Petr, ed. *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002. 324 s. Strukturalistická knihovna; 10. s. 44-85.
- GRYGAR, Mojmír. *Terminologický slovník českého strukturalismu: obecné pojmy estetiky a teorie umění*. Vyd. 1. Brno: Host, 1999. 320 s. Strukturalistická knihovna; sv. 3.
- HAMAN, Aleš. *Literární dílo a soudobá literární věda*. Vyd. 1. Praha: ARSCI, 2012. 126 s. Literární věda; sv. 7.
- HAMON, Philippe. *Co je to popis?* Překlad Jaroslav Fyčer. In: KYLOUŠEK, Petr, ed. *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002. 324 s. Strukturalistická knihovna; 10. s. 180-207.
- HILSKÝ, Martin. ONUFER, Petr, ed. *Rozbité zrcadlo*. Vyd. 1. Praha: Albatros, 2009. 277 s. Speculum; sv. 1.
- HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*. Vyd. 1. Praha: KLP, 1994. 211 s., [12] s.
- HODROVÁ, Daniela. *Paměť a proměny míst*. In: HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1997. s. 5-24.
- HRABÁK, Josef. *Poetika*. Vyd. 2. Praha: Československý spisovatel, 1977. 361, [5] s.
- HRBATA, Zdeněk. *Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle*. In: ČERVENKA, Miroslav et al. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Vyd. 1. Praha:

- Torst, 2005. s. 315-509.
- HRBATA, Zdeněk. *Thespidova kára*. In: JEDLIČKOVÁ, Alice, ed. *O popisu*. Vyd. 1. Praha: Akropolis, 2014. s. 110-126.
- CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Překlad Milan Orálek. Vyd. 1. Brno: Host, 2008. 328 s. Teoretická knihovna; 21.
- JANKOVIČ, Milan. *Cesty za smyslem literárního díla*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2005. 354 s.
- JANKOVIČ, Milan. *Děni smyslu jako teoretický a interpretační problém*. In: ČERVENKA, Miroslav et al. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2005. s. 821-964.
- JANKOVIČ, Milan. *Nesamozřejmost smyslu*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1991. 219 s.
- JEDLIČKOVÁ, Alice. *Descriptivity and Narrativity: Textual Types, Functions, Representational Modes*. In: FOŘT, Bohumil et al. *Four studies of narrative*. 1st pub. Prague: Institut of Czech Literature AS CR, 2010. s. 11-28.
- JEDLIČKOVÁ, Alice. *Experiencialita: rozděluje, nebo spojuje popis a vyprávění?* In: JEDLIČKOVÁ, Alice, ed. *O popisu*. Vyd. 1. Praha: Akropolis, 2014. s. 146-162.
- JUNG, Carl Gustav. PLOCEK, Karel, ed. a BARZ, Helmut, ed. *Archetypy a nevědomí*. Překlad Eva Bosáková; Kristina Černá; Jan Černý. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997. 437 s. Výbor z díla C. G. Junga; sv. 2.
- KOŤÁTKO, Petr. *Identifikační funkce popisu ve fikčním textu*. In: JEDLIČKOVÁ, Alice, ed. *O popisu*. Vyd. 1. Praha: Akropolis, 2014. s. 29-40.
- KUBÍČEK, Tomáš, HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013. 247 s.
- KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Vyd. 1. Brno: Host, 2007. 240 s. Studium; 20.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Jak umírají*. Překlad Petr Kylvoušek. In: KYLOUŠEK, Petr, ed. *Znak, struktura, vyprávění: výbor z prací francouzského strukturalismu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002. 324 s. Strukturalistická knihovna; 10. s. 99-117.
- LOOMBA, Ania. *Colonialism/postcolonialism*. 1st ed. London: Routledge, 1998. xviii, 289 s. The new critical idiom.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Štruktúra umeleckého textu*. Překlad Milan Hamada. Vyd. 1. Bratislava: Tatran, 1990. 372 s. Okno; Zv. 66.
- LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu: postmoderno vysvětlované dětem: postmoderní situace*. Překlad Jiří Pechar. Vyd. 1. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993. 206 s. Základní

filosofické texty; sv. 3.

- MALÝ, Lukáš. *Motiv ponížení a dualismus duše a těla v románech Nesnesitelná lehkost bytí a Alexandrijský kvartet*
- MALÝ, Lukáš. *Temný labyrint: Významy labyrintu a možnosti interpretace* [seminární práce]. Praha: Univerzita Karlova, 2014.
- MELETINSKIĀ, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*. Překlad Jaroslav Žák. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1989. 467 s. ARS. Literárněvědná řada.
- MOORE, Thomas. *Temný eros: o moci a bezmoci v mezilidských vztazích*. Překlad Světlana Šedová. Vyd. 1. Praha: Portál, 2001. 167 s. Spektrum; 20.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. MUKAŘOVSKÁ, Hana, ed. *Studie z poetiky*. Vyd. v tomto uspořádání 1. Praha: Odeon, 1982. 906 s., [16] s.
- PEREGRIN, Jaroslav. *Úvod do teoretické sémantiky: principy formálního modelování významu*. Vyd. 2. aktualiz. Praha: Karolinum, 2003. 193 s. Učební texty Univerzity Karlovy v Praze.
- POKORNÝ, Petr. *Píseň o perle: tajné knihy starověkých gnostiků*. Vyd. 2. Praha: Vyšehrad, 1998. 326 s.
- KÖLN, Göran Niergarden. *Popis* [heslo]. In: NÜNNING, Ansgar. ed., TRÁVNÍČEK, Jiří, ed. a HOLÝ, Jiří, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Překlad Aleš Urválek; Zuzana Adamová. Vyd. 1. Brno: Host, 2006. s. 615.
- RICOEUR, Paul. *Struktura a hermeneutika*. Překlad Petr Horák. In: KYLOUŠEK, Petr, ed. *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002. 324 s. Strukturalistická knihovna; 10. s. 272-304.
- RUDOLPH, Kurt. *Gnóze: podstata a dějiny náboženského směru pozdní antiky*. Překlad Jiří Gebelt. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2010. 450 s. Světová náboženství.
- SCHMID, Wolf. *Narativní transformace: dění - příběh - vyprávění - prezentace vyprávění*. Překlad Petr Málek. Vyd. 1. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004. 68 s.
- SELLIER, Philippe. *Co je literární mýtus*. Překlad Petr Kylaoušek. In: KYLOUŠEK, Petr, ed. *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002. 324 s. Strukturalistická knihovna; 10. s. 99-117.
- SLAWIŃSKI, Janusz. *Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti*. Překlad Petr Vidlák. In: TRÁVNÍČEK, Jiří, ed. *Od poetiky k diskursu: výběr z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002. 322 s. Strukturalistická knihovna; sv. 13.
- STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. Překlad Jiří Stromšík. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1988. 321 s. Ars. Literárněvědná řada.
- STARÝ, Jiří, ed. a FISCHEROVÁ, Sylva, ed. *Mýtus a geografie: svět, prostor a jejich chápání ve*

- starších i novějších kulturách*. Vyd. 1. Praha: Herrmann & synové, 2008. 365 s.
- SVATOŇ, Vladimír. *Román v souvislostech času: úvahy o srovnávací literární vědě*. Vyd. 1. Praha: Malvern, 2009. 327 s.
- TODOROV, Tzvetan, *Kategorie literárního vyprávění*. Překlad Jiří Šrámek. In: KYLOUŠEK, Petr, ed. *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002. 324 s. Strukturalistická knihovna; 10. s. 142-179.
- TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Překlad Jiří Pelán; Libuše Valentová. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2000. 333 s. Paprsek; sv. 3.
- TORNBORG, Emma. *To podstatné je čas: temporální transformace v ekfrázi*. In: JEDLIČKOVÁ, Alice, ed. *O popisu*. Vyd. 1. Praha: Akropolis, 2014. s. 73-93.
- UNTERECKER, John. *Lawrence Durrell*. 2. Print. New York: Columbia University Press, 1969. 48 s. Columbia Essays on Modern Writers; nr. 6.
- USPENSKIJ, Boris Andrejevič. *Poetika kompozice*. Překlad Bruno Solářík. Vyd. 1. Brno: Host, 2008. 280 s. Teoretická knihovna; sv. 19.
- WOLF, Werner. *Popis jako transmediální modus reprezentace*. Překlad Olga Richterová. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2013. 194 s. Theoretica & historica; sv. 5.
- ZAMAROVSKÝ, Vojtěch. *Bohové a hrdinové antických bájí*. Vyd. 3. Praha: Mladá fronta, 1982. 478 s. Máj / MF, NV, Lid. nakl., Smena; sv. 394.
- ZOUHAR, Marián. *Sémantika určitých deskripcí a identifikácia*. In: JEDLIČKOVÁ, Alice, ed.