

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a Komparatistiky

Diplomová práce

Bc. Kristýna Baštová

Literární podoby měst: Paříž a Praha
Images of Cities in Literature: Paris and Prague

Praha 2017

Vedoucí práce: Mgr. Josef Hrdlička, Ph.D

Poděkování:

Na tomto místě bych chtěla upřímně poděkovat panu Mgr. Josefu Hrdličkovi, Ph.D za odborné vedení mé diplomové práce, za množství doporučené inspirativní literatury, za všechny připomínky a podněty, za pomoc s revizemi, za trpělivost a za laskavost.

Prohlášení:

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

V Praze, dne 9. srpna 2017

.....
Jméno a příjmení

Klíčová slova (česky)

město, moderna, Paříž, Praha, prostor, flanér, Baudelaire, Weiner

Klíčová slova (anglicky):

City, Modernity, Paris, Prague, Space, Flâneur, Baudelaire, Weiner

Abstrakt (česky)

Cílem předkládané diplomové práce je sledování problematiky moderního velkoměsta od druhé poloviny devatenáctého století, kdy se začalo konstituovat povědomí o tomto novém fenoménu, zhruba do první poloviny dvacátého století. Proces vývoje velkoměsta budeme sledovat na komparaci dvou odlišných městských prostorů: Prahy a Paříže. Zaměřovat se budeme převážně na dva autory, jimiž jsou Charles Baudelaire v pařížském kontextu a Richard Weiner propojující ve své tvorbě kontext pražský i pařížský. K analýze obou autorů budeme přistupovat na základě odborných prací vztahujících se k literárnímu obrazu města. Na město budeme nahlížet jako na ambivalentní prostor, jenž zásadním způsobem formuje existenci moderního člověka a jenž produkuje zcela nový typ zkušenosti a mezilidských vztahů, které je potřeba novým způsobem také umělecky vyjádřit.

Abstract (in English):

The aim of this thesis is to look at the issue of the modern big city from the second half of the nineteenth century, when the knowledge of this new phenomenon began to form, to approximately first half of the twentieth century. The process of the development of the big city shall be studied by comparing two diverse urban areas: Prague and Paris. We shall focus mainly on two authors – Charles Baudelaire in the context of Paris, and Richard Weiner linking both Prague and Paris context in his work. The analysis of both authors shall be approached using scientific literature on literary image of the city. The city shall be looked as an ambivalent area that forms the existence of a modern human being fundamentally and that produces an entirely new type of experience and interpersonal relationships that need to be artistically expressed in a new way.

Obsah

Úvod	8
A. Literárně- historická část	9
1. Počátky konstituce velkoměsta	9
2. Paříž	10
2.1 Paříž – město jako symbol moderního života	10
2.2 Haussmann a flanér	12
2.3 Paříž surrealistická	14
3. Praha	15
3.1 Vývoj obrazu města v české literatuře (frašky, Komenský, romantismus)	15
3.2 Vztah Prahy a venkova	18
3.3 Praha – město tajemství	20
B. Teoretická část	23
1. Město jako text	23
1.1 Paříž jako kniha (Stierle)	23
1.2 Petrohrad a tartuská škola	24
1.3 Město jako tkáň (Hodrová v kontextu tartuské školy)	27
2. Město a jeho obraz (Lynchova definice)	30
3. Město jako nová krajina 19. století (Benjamin)	30
4. Prostor a místo	32
4.1 Místo v koncepci Norberga-Schulze	32
4.2 „Šťastný prostor“	33
5. Postmoderní město	34
5.1 Non-places	34
5.2 Heterotopie	34
C. Interpretační část	36
1. Charles Baudelaire	36
1.1 Baudelairova Paříž a Dantova Florencie	39
1.2. Báseň <i>Labut'</i> – paměť, ztráta a nová zkušenost	39
1.3 Báseň <i>Jedné kolemjdoucí</i> – šok, dav, flanér	42
1.4 Hluk a exteriér, sen a interiér	47
2. Richard Weiner	54
2.1 Setkání Praha – Paříž	55

2.2 Praha jako přírodní prostor	61
2.3 Paříž – moderní velkoměsto, Paříž – vesnice	64
2.4 Maloměsto	66
2.5 Interiér	71
Závěr	76
Seznam použité literatury	80

Úvod

V naší diplomové práci se budeme věnovat městu. Městu ve smyslu geografickém a architektonickém, v našem případě tedy Praze a Paříži, ale hlavně městu jako a priori lidskému místu – místu ve smyslu prostoru, který má slovy Norberga-Schulze, jasně určený charakter. Jeho stěžejní funkce je lidské přebývání. Město chápeme jako specifický architektonicky člověkem a pro člověka utvářený prostor, jako “existenciální prostor” složený z nespočtu dílčích různě se překrývajících a navzájem se prostupujících menších prostorů a míst, kterým právě architektura a geografické umístění poskytují celkový tvar. Praha a Paříž jsou výjimečná města v tom, že existují určité kulturní obrazy, které se dostaly do kolektivního vědomí, a které jsou spojeny výhradně s prostorem obou měst. Tyto obrazy jsme zúžili na jejich literární podobu, stejně tak jako jsme nevyhnutelně zúžili výběr jednotlivých zkoumaných děl. Práce je rozdělena na tři části: v první z nich, v literárně-historické se pokusíme stručně vystihnout konstituci literárních obrazů Paříže a Prahy a tím naznačit jejich rozdílnost (případně podobnost), ve druhé, teoretické části, se budeme zabývat několika teoretickými pracemi a jejich východisky (čistě v souvislosti s literárním kontextem jmenujme Stierla, Toporova, Hodrovou, Benjamina), které se pak pokusíme využít pro třetí – interpretační – část, v níž se zaměříme na dva autory: Charlese Baudelaira, který prostřednictvím své poezie vyjádřil stav, který se v době, kdy jeho tvorba vznikala, teprve ustaloval a dokázal jej vystihnout natolik, že zkušenost, kterou svou poezií zprostředkovává, zůstává dodnes aktuální. Zachytil a básnickou řečí pojmenoval skutečnost moderního velkoměsta a člověka v něm žijícího. Druhým sledovaným autorem bude Richard Weiner, jehož literární dílo, domníváme se, i přes více než padesát let, které oba autory dělí, v mnohém na Baudelaira navazuje. Budeme se věnovat tématům městského veřejného prostoru, setkání a samoty, vnitřního prostoru (v několika jeho podobách) a prostupováním hranic exteriéru a interiéru. Jednotlivá témata a motivy budeme analyzovat v návaznosti na konkrétní městské prostory, jimiž je u Baudelaira samozřejmě Paříž a u Weinera obě námi studovaná města (a nejen ta). Výběr většiny Baudelairových textů je podmíněn především jejich analýzami v teoretické literatuře, které považujeme pro čtení jeho tvorby za klíčové (Benjaminova interpretace *Jedné kolemjdoucí*, Starobinskeho a Chambersova interpretace *Labutě* a *Dvojaký pokoj* v souvislosti s teorií hluku u Bonnefoye). Postup při výběru Weinerových děl byl méně systematický, zvolili jsme několik kratších povídek tematicky provázaných, při výběru jsme pak kladli důraz na rozličnost městských prostorů a na jejich charakter městskosti (domníváme se, že to platí i v případech, kdy je děj situován do prostoru interiéru). Závěr by pak měl sloužit ke konečné komparaci.

A. Literárně-historická část

1. Počátky konstituce velkoměsta

Vztah města a venkova je založen na bytostné ambivalenci. Na jedné straně se manifestuje jako vztah mocenský: město historicky bývá prezentováno a vnímáno jako parazitující organismus, který požírá venkov a vstřebává jej do své struktury. A venkov se od městské skutečnosti často distancuje, odmítá ji a brání se jejímu vlivu pokusem o uzavření se sama v sobě (tento model se výrazně projeví i v české literatuře 19. století). Současně se však jedná o vztah oboustranné závislosti: město pro svou obživu a přežití venkov (chápaný jako kulturní, tedy kultivovaná příroda) nutně potřebuje, a proto se mnoho jeho prvků pokouší včlenit do svého prostoru (městské parky); venkovu zase chybí duchovní, kulturní a intelektuální rozměr v takové intenzitě, v jaké je přítomný ve městě, v němž se přirozeně koncentruje (vlivem centralizace institucí, veřejných aktivit, zdravotnictví či vzdělání).¹ Město je však z těchto dvou entit tou nebezpečnější, jeho rozrůstání zapřičiňuje mizení venkova, a mimo jiné i tato hrozba, tolik nebezpečná, protože napadá přírodní (tedy přirozený) svět, stojí v základu ambivalentního chápání i zobrazení města.² Oba dva prostory, městský a venkovský, jak se ukáže v českém případě, mohou, i přes svou přirozenou jinakost, velmi splývat, avšak tento proces je možný pouze proto, že se nivelizují městské atributy, že městský princip města je potlačen ve prospěch jiné struktury.

V antickém zobrazení města takto vypjatá dialektika není ještě patrná. Karlheinz Stierle, který založil svoji koncepci na představě Paříže jako textu, který má být čten a interpretován, píše, že v antické literatuře téměř chybí městský diskurz, kterým by bylo možné vyjádřit obraz města v celé jeho obsažnosti – město samo o sobě.³ I přesto však antická tradice stojí víceméně na počátku konstituce vztahu člověka a městského prostoru a jeho dalšího literárního ztvárnění (i když úplné počátky zobrazení města v literatuře by se jistě měly vztáhnout už ke Gilgamešovi). Pokud se město ve staré řecké literatuře vyskytuje konkrétně, tak, podle Stierla, pouze jako součást širšího kontextu jako například Athény v Pausaniově *Cestě po Řecku*, a v takovém případě jde jen o zachycení místa, v němž se odehrála vzpomínka, nebo o popis krajiny, jíž je město vždy součástí. Město zde není nazíráno jako entita ve své úplnosti, ale jen

¹ Blažek, Bohuslav, *Venkov / města / média*, Praha 1998, str. 179

² Tuto ambivalenci ve vnímání města pojmenovává pak v prvním uceleném teoretickém pohledu na město v literatuře Georg Simmel.

³ Stierle, Karlheinz, *La capitale des signes: Paris et son discours*, Dijon 2002, str. 39

ve svých jednotlivostech, funguje tedy spíše jako kulisa nějakého konkrétního děje. Město vložené doprostřed krajiny a město svými vlastními pravidly tuto krajinu kopírující.⁴ Joanna Derdowska si však v podobném kontextu všímá, že město u Platóna zaujímá vyšší pozici než příroda. Athény jsou prezentovány a vnímány jako jedinečné intelektuální a akademické prostředí, protože právě město poskytuje možnost dialogu, mezilidské komunikace, setkávání se s lidmi, a tedy možnost vzdělání a duchovního obohacení.⁵ Nicméně, Platón nemá na mysli město v moderně chápaném smyslu slova, ale obec – ideální společenství, blížící se spíše pojmu stát. Přesto můžeme říci, že již v období antiky se konstituuje pozitivní větev náhledu na město, která plyne právě z vědomí této do velké míry výlučné městské vlastnosti, kterou je právě existence strukturovaného a kulturního společenství.

V tomto kontextu města jako společenství lze číst také Danta; v jeho obrazu Florencie jsou již ale přítomné negativní rysy moderního velkoměsta. V *Pekle Božské komedie* město, respektive městskost, městský charakter, skutečně doslova pohltilo venkov a krajinu. Podle Stierla se přemýšlení o městě v literatuře, tak jak postupně gradovalo v období moderny, zrodilo právě v Itálii na konci středověku a vyvíjelo se dále v období humanismu díky tradici cestopisů a popisů svatých míst. Město v *Božské komedii* (ani například v *Dekameronu*) už nepředstavuje pouhou scénickou dekoraci, kulisu, ale naopak se stává nezbytným strukturním prvkem pro celkovou výstavbu románu.⁶ Zahrnuje v sobě v Dantově případě i figury vázané na žánr satiry a frašky, které ve vernakulární literatuře přežívaly již od antiky (a například v českém prostředí se udržely až do 19. století) a v nichž se život města kriticky prezentuje v jeho bezprostřední přítomnosti, v dynamice jeho života (hemžení, davy, atd.).⁷

2. Paříž

2.1 Paříž – město jako symbol moderního života

Ve vrcholném období francouzského humanismu 17. století je náhled na Paříž zprostředkován ze dvou úhlů pohledu. Pozitivní tendence v zobrazení města (popisy tehdejší Paříže skrze historické exkurzy, literární adorace historických památek města) se staví proti těm negativním

⁴ Tamtéž, str. 39

⁵ Derdowska, Joanna, *Kmitavá mozaika*, Příbram 2008, str. 74

⁶ Stierle, *La capitale des signes: Paris et son discours*, str. 43

⁷ Stierle, *La capitale des signes: Paris et son discours*, str. 45

vycházejícím ze zmíněného žánru satiry a frašky (například *La Chronique scandaleuse, Paris ridicule* Clauda le Petit). Zobrazení města nabývá často burleskní podoby. Město je prezentováno s ironicko-výsměšným tónem, ale chybí reflexe ze strany autora, jenž ještě postrádá subjektivní vhléd.⁸ Stierle spatřuje přelom ve vnímání města a ve vztahu člověka k němu u Descarta. Zmiňuje dopis, který Descartes poslal během pobytu v Amsterdamu svému příteli a v němž pojmenovává novou zkušenost městského člověka – zkušenost samoty v městském prostoru, “zkušenost pozorovatele, který se pohybuje v davu cizího velkoměsta, kde je každý zaujat pouze svými vlastními aktivitami a vlastními zájmy”⁹ – a v opozici k ní opěvuje krásy “vita solitaria” venkova. Reprezentantem negativního, kritického filosofického pohledu na město v novověku je i Rousseau, pro něhož je možným řešením krize přirozenosti návrat na venkov. Svým konceptem předznamenal romantické smýšlení o světě, pro který je příroda a s ní venkov, prostorem, do něhož se uniká z urbánního světa.

Dalším francouzským přelomovým autorem, který vnesl do zobrazení města novou dimenzi přetrvávající až do současného diskurzu, je La Bruyère, který ve svém díle konfrontuje antické Athény s moderní Paříží.¹⁰ Paříž je podle něho centrem moderního života v celé jeho komplexnosti, na rozdíl od Athén, které byly místem, kde se kultivovala občanská svoboda, jednoduchý a přímočarý způsob života, městské společenství a dokonalost umění. La Bruyère tak proti sobě staví lidské společenství na straně Athén a moderní městskou pomíjivou civilizaci na straně druhé. “Moderní život potřebuje tisíce vnějších věcí, má neukojitelnou potřebu materiální diferenciace, rozrůzněnosti, která je však pouhou ‚náhražkou‘ vnitřní kvality, podle Bruyera již ztracené a těmito náhražkami nenahraditelné.”¹¹ Přepych, marnivost a její neukojitelnost. Podle Stierla byl právě La Bruyère prvním, kdo pochopil velkoměsto jako skutečnost, která má svůj vlastní symbolický kód.¹² Objevuje se u něho i chápání módy jako něčeho časově omezeného, co nemá hmatatelnou podstatu. Montaigne pak v této přebujelosti diferenciace spatřuje rozhodující aspekt pro evropskou kulturu moderních doby, která se stále více odchyluje od univerzálního pořádku věcí. Podle Stierleho se tato myšlenka vyjevuje, je doslova pojmenovaná, definovaná, jako znak moderního života Dantem v *Božské Komedii* a v jeho zobrazení Florencie. “Dante je pravděpodobně první, kdo se pokusil uchopit město v celé dynamice jeho struktury a porozuměl mu jakožto materializaci ducha celku jeho obyvatel.”¹³

⁸ Tamtéž, str. 45

⁹ Stierle, *La capitale des signes: Paris et son discours*, str. 46

¹⁰ Tamtéž, str. 47

¹¹ Tamtéž, str. 47

¹² Tamtéž, str. 48

¹³ Tamtéž, str. 51

Božská komedie je podle Daniely Hodrové dokonce doslova “komedií města”: “Geometrický a hierarchizovaný prostor pekla připomíná a předjímá utopické projekty měst, například Campanellův *Sluneční stát*, avšak s tím rozdílem, že město-peklo míří vrcholem do hlubin země.”¹⁴

Významným fenoménem francouzské literatury druhé poloviny 18. století je *Tableau de Paris*, v němž jeho autor Louis-Sébastien Mercier vystavil obraz Paříže (znovu) na dvou opozicích: současné Paříže a utopické představy ideální Paříže budoucnosti. Paříž je zde srovnávána s Londýnem beroucím na sebe v očích Merciera roli ideálního města (později se baron Haussmann při své přestavbě Paříže inspiroval podobnou proměnou Londýna, která proběhla o 30 let dříve), ten se stává Paříží zrcadlem všech jejích nedostatků. V *Tableau de Paris* se projevuje tradice “pařížských starožitností” (popisu města prostřednictvím jeho historických památek), moralistní satira, i tehdejší filozofický náhled na město, které je spatřováno v jeho rozporuplnosti a kontrastnosti. Nový zlom ve vnímání hlavního francouzského města nastal pak s Francouzskou revolucí: “Revoluce stvrdila počátek nového chápání doby, stejně jako nového chápání městské současnosti. Došlo k rozvoji diskurzu o Paříži. *Tableau de Paris* je tomuto dynamismu paradigmatickým [...] a představuje jinakost všeho, co předcházelo současnosti.”¹⁵

2.2 Haussmann a flanér

Další zlom, podle Stierla, v tradici znázornění a recepce velkoměsta předznamenává Balzac, pro něhož je ve městě vše čitelné, “protože vše je zapsané do jeho sociální struktury.”¹⁶ Balzac zůstává nablízku tradici pařížských obrazů a fyziognomií, zobrazuje specifika velkoměstského univerza jakožto organismu, zaujímaje při tom určitý ironický distanc. Byl prvním, kdo chápal čitelnost každého elementu města (jednotlivé postavy) jako odraz celku (sociální struktury) v jeho neustálé proměně.¹⁷ Na tento nový způsob nahlížení na velkoměsto pak navázal Zola, který se kriticky vymezil proti přestavbě Paříže, kterou v roce 1852 započal baron Haussmann. Stavební zásahy daly městu výrazně geometrický řád, široké bulváry, které nahradily středověký půdorys město “ztransparentnily a otevřely jej “pohledu” jeho obyvatel. Tato výrazná proměna Paříže měla mít, podle Waltera Benjamina, kromě estetického, v několika

¹⁴ Hodrová, Daniela, *Citlivé město*, Praha 2006, str. 45

¹⁵ Stierle, *La capitale des signes: Paris et son discours*, str. 105

¹⁶ Tamtéž, str. 290

¹⁷ Tamtéž, str. 291

ohledech praktického, také význam sociální; jejím úkolem bylo zamezit hrozícím sociálním vzpourám, a to tím že město otevřela možnosti přímé komunikace a socializace jeho obyvatel. Život města a jeho obyvatel měl být nyní “na očích”. I ze symbolického hlediska každá pravidelnost evokuje řád. Zmíněná vize v sobě nese utopické rysy, Derdowska si všímá, že Haussmannova přestavba Paříže bylo vlastně doslova svržením a zbořením stávajícího, starého a tradičního ve prospěch zcela nového, moderního.¹⁸

Toto zcela nové a moderní se zhmotňuje v postavě flanéra, jehož cílem není nic jiného než cesta, cesta sama o sobě. Město se mění ve specifickou krajinu a flanér v moderního poutníka připraveného se každým okamžikem nechat polapit, být zadržán přítomností, vším viděným. Žije časem v jeho plnosti, čas pro něj není dělitelný. Stierle figuru flanéra zajímavě srovnává s figurou omnibusu, nového velkoměstského fenoménu hromadného dopravního prostředku, k němuž se také váže cesta a bytí v prostoru s anonymní skupinou lidí. Pro pasažéra omnibusu má však jeho cesta jasně daný cíl, je pouhým čekáním, prázdným nevyplněným časem, který je nutno přečkat; ve způsobu flanérova prožívání světa naproti tomu prázdný čas neexistuje.¹⁹ Flanér je vytržený z běžných sociálních vazeb, jeho rytmus není kompatibilní s rytmem okolního světa velkoměsta, “flanér je okem města”: “Vidění, dívání se je mu vášní. Ukrývá se v tom zaujetí okamžikem, přítomnou chvílí tady a teď.”²⁰ Je to vlastně manifestace – ve smyslu zhmotnění tohoto tady a teď. Baudelairův flanér si je vědom mizení této přítomnosti, žije skutečnost v její prchavosti. To, co se odehrává teď a tady, je prožíváno nikoliv pouze ve své bezprostřední přítomnosti, ale také jako zkušenost ztráty této přítomnosti, která již v okamžiku své existence upadá do minulosti (Baudelaire tuto zkušenost navýsost spojenou s velkoměstským prostorem zprostředkovává básní *Jedné kolemjdoucí*). První obraz flanéra podobající se tomu, jak jej pochopil Baudelaire, nalezneme v *Nouveaux tableaux de Paris* z roku 1828 Étiennea Jouye.²¹ Jeho flanér je ještě pohlcen přítomností a jejími jednotlivostmi, aniž by si uvědomoval hrozivou pomíjivost a absenci: je zasažen prchavými dojmy, kterými se nechává unést a které jsou vždy na dohled jeho oka, žije kaleidoskop přítomnosti. “Městem protékají nespočty lidí, kteří se nemohou navzájem identifikovat a kontrolovat tím, že se znají nebo alespoň rozpoznávají podle krojů a nářečí – takže odpovídajícím komunikačním modem pro symboly, které dokáží sjednotit příchozí z různých společenství do abstraktní společnosti,

¹⁸ Derdowska, *Kmitavá mozaika*, str. 57

¹⁹ Stierle, *La capitale des signes: Paris et son discours*, str. 127

²⁰ Tamtéž, str. 127

²¹ Tamtéž, str. 127

je vizualita. Ta ovšem na sebe musí umět upozornit: jako vertikální dominanta, jako kolosální stavba, jako div.“²²

2.3 Paříž surrealistická

Postava flanéra spolu s jeho vlastnostmi a Baudelairova interpretace Paříže se otiskuje o několik desetiletí později v surrealismu. V textu *Pařížský venkovan*, který se nachází na pomezí prózy, lyriky, eseje a specifického pařížského bedekru, Louise Aragona se objevuje metafora Paříže jako obrovského těla, zároveň jako výrazně geometrizovaného a strukturovaného prostoru. Paříž se stává prostorem snových vizí („Celé moře v pasáži Opera!“²³), obrazy, které nevědomí produkuje pronikají do reality a spojují se se skutečnými místy: objevuje se popis prostorů kaváren, hotelů, jakožto ústředních pařížských prostorů. Je to město náhodných setkání, v kterém funguje jiná, nová kauzalita. Víření protikladů, množství realistických popisů, často dosahujících značné délky, se prolíná s rozvíjením intelektuálních témat. V běžném, každodenním se ukrývá výjimečné. Tato bytostná antiteze je obsažena v samotné podstatě moderního velkoměsta – Paříže. Paříž, respektive jen její malá část, kterou je *Pasáž Opera*, je popsána podrobně se všemi jejími obchody a s tím, co prodávají a jak úspěšně, s typem lidí, který v pasáži bydlí, do jakých podniků chodí; zároveň je propojena s dalšími místy Paříže. Druhá část představuje pokus o nalezení jistého universálního kódu surrealismu aplikovatelného na prostor města i přírody.²⁴ Příroda se zde objevuje jako osobní podvědomí, jako svět mýtu, který proniká skrz právě toto podvědomí do prostoru města – Paříže. Aragon vyjadřuje úzký vztah mezi přírodou a městem, založený na opozicích: vědomí antiteze, jejich protikladnosti je zároveň důkazem bytostné propojenosti těchto dvou prostorů. Peter Edgerly Firchow píše, že první část *Pařížského venkovana* je světem logiky, racionality, druhá část je sférou metafyzickou, třetí část je dovršením a naplněním.²⁵

Nadja se v Bretonově stejnojmenné próze zjevuje, náhodou, jako jakási výjimečná osobnost skládající se z mnoha různých entit, objevuje se jako prostitutka a v jednu chvíli na sebe bere podobu Paříže a odkazuje tak k Baudelairovi, jehož Paříž se rovněž zjevuje v ženských podobách. Podle Bretona je právě náhoda, tím, co dovoluje spatřovat výjimečné a

²² Blažek, *Venkov / města / média*, str. 169

²³ Aragon, Louis, *Pařížský venkovan*, Praha 1964, str. 18

²⁴ Edgerly Firchow, Peter, "Nadja" and "Le Paysan de Paris": Two Surrealist "Novels", in *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 6, 1965, č. 3, str. 298

²⁵ Tamtéž, str. 299

úžasné v každodennosti.²⁶ Tento důraz na roli náhody pramení ze surrealistické teorie, která se zakládá na tezi, že právě náhoda je tím, co umožňuje proniknout do skrytých vrstev skutečnosti, v nichž je ukrytá pravda.²⁷ Setkání funguje jako spouštěč interpretačních procesů, dovoluje číst znaky města. Hodrová zasazuje *Nadju* do kontextu Jungovy teorie „synchronicity“: „Její živnou půdou je právě město s množstvím paralelních dějů, které se v určitých momentech protínají. Ať už budeme tyto průsečíky pokládat za nahodilé nebo za výsledek nějakých jiných souvislostí, podstatné je, že vnímající toto setkání postřehl a zapojil do svého příběhu, že vazbu zdánlivě odlehlých a navzájem (z logického hlediska) neovlivnitelných dějů přečetl jako souvislost, jež mu může pomoci pochopit jeho příběh.“²⁸

3. Praha

3.1 Vývoj obrazu města v české literatuře (frašky, Komenský, romantismus)

Podle Vladimíra Macury²⁹ se obraz Prahy rodí až ve 30. a 40. letech 19. století, na rozdíl od Paříže tedy Praze chybí kontinuita jejího historického zobrazení. Nicméně právě v tomto období se začíná konstituovat povědomí o estetice města, město přestává být vnímáno čistě jen jako negativní protipól přirozeného a nezkaženého venkova. Obraz Prahy, jehož prvky přetrvávaly do 20. století, se začal konstituovat v období romantismu. Jinak se topos města v českém kulturním prostředí až do 19. století výrazněji objevoval jen v lokální frašce a na divadle (divadelnost, na různých úrovních a v různých vztazích bude vystupovat po celou dobu našeho čtení měst). Macura však zdůrazňuje, že v těchto fraškách nešlo ani tak o autentické zpodobnění dobových reálií, ale spíše o „prostý ekvivalent reálií vídeňských“.³⁰ V českém kulturním prostředí totiž nad městem dominoval venkov.

Nejvýrazněji se do té doby v české literatuře objevilo město – v kontextu dichotomie řádu a chaosu – u Komenského v jeho *Labyrintu světa a ráji srdce*. Labyrintu se ve své studii *Komenského Labyrint a člověk v labyrintu* věnuje Josef Hrdlička³¹. Metafora labyrintu v 15. a 16. století obecně rozšířená (labyrint byl v té době také běžnou součástí zahrad, tedy přirozenou

²⁶ Tamtéž, str. 303

²⁷ Tamtéž, str. 303

²⁸ Hodrová, *Citlivé město*, str. 212

²⁹ Macura, Vladimír, *Obraz Prahy v české obrozenecké kultuře*, in Milena Freimanová (ed.), *Město v české kultuře 19. století*, Praha 1982, str. 154

³⁰ Macura, *Obraz Prahy v české obrozenecké kultuře*, str. 155

³¹ Hrdlička, Josef, *Komenského Labyrint a člověk v labyrintu*, in *Obrazy světa v české literatuře*, Praha 2008, str. 9-35

součástí uvažování o světě), se v Komenského *Labyrintu světa a ráji srdce* nevztahuje pouze k toposu města, ale k představě světa v celé jeho světské celistvosti. S labyrintem jsou podle Hrdličky spojeny dvě dimenze, jednou z nich je chaos, bloudění a druhou je existence centra – pevného bodu. “Na cestu světem se poutník vydává ze své nerozhodnosti, která přerůstá v nejistotu a zmatek; ta je příčinou a výchozím stavem labyrintu mnohem spíše než pouhá zmatenost světa – jež se nakonec ukazuje jako závislá na hledisku člověka. Labyrint proto akcentuje v souvislosti k tématu i jiný moment důležitý v symbolice labyrintu – střed neboli to, že labyrintem se putuje za určitým cílem nacházejícím se uvnitř.”³² “Niterné a neviditelné centrum” je pak “transcendentní vůči světu (jako času a prostoru lidského života)”. Hodrová si všimá, že náměstí ve městě je vnímáno v *Labyrintu* jako střed nepravý; centrum, střed – pravé místo, se ukrývá v těle poutníka. Vztah města a tělesnosti je zakořeněn v samotné podstatě vztahu člověka s městem (i přesto že u Komenského ještě dialekticky)³³. Důležitým parametrem labyrintu je absence vyvýšeného místa, z něhož by se dalo shlížet na svět okolo, a tím jej poznat a pochopit, člověk je v labyrintu uvězněn a odkázán k věčnému bloudění.³⁴ Kořeny figury pohledu shora – shlížení na město, nebo šířeji na svět obývaný lidmi (Marten, Sova, Mrštík) – se nacházejí v romantické tradici. Podobně pro zobrazení a vnímání města význačná a ustálená metafora, která se objevuje u Komenského, je metafora divadla, Hodrová zmiňuje Komenského “larvy” – masky, “jež nosí lidé ve městě na tvářích” (figura hry a předstírání prochází celou Komenského alegorií), typická pro modernistické pojmání světa u Weinerja. “Divadlo není jen jedna z veřejných staveb přicházející se systémovou úrovní měst, ale je modelem tohoto urbánního světa.”³⁵ Na druhou stranu město přejímá některé rysy venkovského světa: například karneval jako obdoba rituálu spjatého s přírodním cyklem. Městské symboly jsou však na rozdíl od symbolů venkovských proměnlivé. Různorodé kódy se často a rychle mění a “fragmenty starých významů kolidují s novými”.³⁶

Výrazný vliv na zobrazení a chápání obrazu města měl romantismus, který v českém prostoru odpovídal celkově negativnímu náhledu na městský prostor. Romantický hrdina se uchyluje do samoty, kterou mu poskytuje příroda a cesta do ní. Poutník se cítí odcizen prostředí, z něhož vychází, proto uniká, cesta je mu *modem vivendi*, jediným možným způsobem jeho existence. Téma města ve své poezii rozvíjí například William Wordsworth. V básni *Pobyť*

³² Tamtéž, str. 11-12

³³ Hodrová, *Citlivé město*, str. 156

³⁴ Hrdlička, *Komenského Labyrint a člověk v labyrintu*, str. 20

³⁵ Hodrová, *Citlivé město*, str. 66

³⁶ Blažek, *Venkov / města / média*, str. 33

v *Londýně*³⁷ je Londýn zobrazen jako „pustý zmatek“ a „živel“. Wordsworth zachycuje pomíjivost a prchavost bytí a proměnlivé dynamiky velkoměsta, množství lidí v pohybu postrádajícím smysl a cíl. Oproti městu staví přírodu, hory jako veličinu, která je schopná dát lidem „spřízněnost a řád“. „Duch přírody“ (jako „duše krásy“ a „trvalého bytí“), jeho vědomí v mysli dokáže čelit pomíjivosti velkoměsta. Zdeněk Hrbata³⁸ hovoří o vědomí přechodnosti pobytu romantického hrdiny „teď a tady“. Pout', na kterou se vydává je cestou za poznáním, cestou nové zkušenosti (v jiné rovině toto platí i o poutnictví v náboženském smyslu slova). Postoj romantického hrdiny ke světu je založen na izolaci od něho, na vědomí vlastní jinakosti, nemožnosti (nebo nevdli) k integraci, k sepjetí se společností. Hrbata si všímá, že Máchovi poutníci často shlížejí na krajinu seshora, svrchu, z nějakého vyvýšeného místa, stejně jako před tím Komenského poutník, tento pohled Hrbata vysvětluje touhou být dále „od nechápavého společenství, které je v romantické symbolice běžně reprezentováno krajinou nížin, obydlenou lidmi, krajinou ‚dole‘ – v protikladu k ‚výše‘, k opuštěné majestátní krajině hor“³⁹, na druhou stranu však romantický hrdina bojuje s rozporem touhy po úniku do samoty a tíhou této samoty. Prostor města a prostor (městské) přírody Mácha propojuje v *Marince*, celou prózou navíc prochází téma i motiv cesty. Podle Hodrové je *Marinka* jediný text 19. století, kde je Praha dvojznačným místem: „Povídka mě zneklidňuje napětím mezi světskou každodenností Kanálky a chudinskou čtvrtí Na Františku na jedné straně a zásvětně tajemným příbytkem umírající dívky na straně druhé.“⁴⁰ Norberg-Schulz v podobné souvislosti píše o Praze: „Okouzlení Prahou pramení především z naléhavého pocitu tajemna. Máte zde dojem, že je možné pronikat stále hlouběji do vnitřku věcí. Ulice, vchody, dvory, schodiště vás vedou do nekonečného ‚nitra‘.“⁴¹ Právě toto „tajemno“ je typické pro literární texty s pražskou tematikou konce 19. století; text, který jim předchází, je právě *Marinka*. Motiv pouti se navrácí i v české městské literatuře pozdějších let, v *Pohádce Máje* je určujícím „téma očištné pouti“ - zpět z velkého města a jeho špatností a přetvářek do idylického venkova, naproti tomu: „Ve vlastenecké próze 19. století se často objevuje Praha jako jedinečný cíl poutí všech pravých Čechů vlastenců“ (Jiráskovo „U nás“, Raisovy *Zapadlí vlastenci*).⁴²

³⁷ Wordsworth, William, *Pobyt v Londýně*, in *Podzemní hudba*, Brno 2009, přel. Zdeněk Hron

³⁸ Hrbata, Zdeněk, *Subjekt in articulo mortis a tváři v tvář přírodě*, in Piorecký, Karel (ed), *Máchovské rezonance*, Praha 2010, str. 98

³⁹ Tamtéž, str. 27

⁴⁰ Hodrová, *Citlivé město*, str. 120

⁴¹ Norberg-Schulz, Christian, *Genius loci*, Praha 1994, str. 78

⁴² Hrbata, *Subjekt in articulo mortis a tváři v tvář přírodě*, str. 147

3.2 Vztah Prahy a venkova

Bachtinova koncepce cykličnosti času v určitém typu chronotopu vázaném na přírodní prostředí souvisí sice primárně právě s prostorem venkova, ale v českém prostředí se přenesl, vzhledem k atypickému utváření urbánního světa, i na literární zobrazení města. Ne náhodou v českém (nejen) kulturním prostředí města našel velmi silnou a dlouhodobou odezvu typicky středoevropský fenomén *biedermeieru*. Ve studii *Malířství biedermeieru jako výraz kultury města v první polovině 19. století* se mu věnuje Olga Macková.⁴³ Určující jsou pro *biedermeierovské* chápání světa tradiční hodnoty a tradičně pojímané vztahy mezi lidmi a věcmi a jejich uzavřenost v prostoru *idyly*: “Měšťanský dům, rodina a okruh zážitků uvnitř, to je mikrokosmos společenské představy, závazný pro *biedermeier*.”⁴⁴ Typické je pro něho “omezení na ohraničený krajinný a sociální prostor, zaměření na důvěrně známé jevy, podávané s jednoduchou věcností”.⁴⁵

Podoba českého venkova se postupně konstituovala do té dnešní v období baroka. Tehdy se utvořil český model svaté krajiny protkané kapličkami, kostelíky a božími muky, který pak v různorodých zobrazeních procházel českou literaturou po celé 19. století. Tato sakralizace českého venkova byla navíc spojena s jeho intenzivní kultivací, což v praxi znamenalo, že v českém prostředí pokrok (spolu se stabilitou a křesťanskými hodnotami) na dlouhou dobu souvisel s venkovem výrazněji než s městem (jako v případě Paříže). Otto Urban si ve své studii *K některým aspektům životního stylu českého měšťanstva v polovině 19. století*⁴⁶ v souvislosti s českým urbánním prostředím všimá určité strnulosti a nehybnosti způsobenými souborem retardujících vlivů. České země měly být zbaveny státnosti, zároveň však zažívaly kulturní a ekonomický rozvoj, což byl jeden z aspektů zabraňující růstu větších měst a centralizaci. Hranice města tak vlastně byly dvojí: jedny dané jeho vlastními hradbami, druhé tvořily přilehlé vesnice a hustě osídlený venkov (Urban hovoří o “dispozici ,na dohled z kostelní věže””), tím pak docházelo ke “konzervaci patriarchálně *idylických* vztahů”, protože venkovské osídlení přirozeně prorůstalo do městského a určovalo tak jeho řád a rytmus.⁴⁷

⁴³ Macková, Olga, *Malířství biedermeieru jako výraz kultury města v první polovině 19. století*, in *Město v české kultuře 19. století*, Praha 1982, str. 196

⁴⁴ tamtéž, str. 196

⁴⁵ tamtéž, str. 199

⁴⁶ Urban, Otto, *K některým aspektům životního stylu českého měšťanstva v polovině 19. století*, in *Město v české kultuře 19. století*, Praha 1982, str. 35

⁴⁷ Urban, *K některým aspektům životního stylu českého měšťanstva v polovině 19. století*, str. 37

Tento stav souvisel s pozicí Prahy v rámci celku Rakouska-Uherska. Celé české území (s centrem v Praze) vystupovalo jako provincie centra – tedy Rakouska v čele s Vídní. Zajímavě se k tomuto tématu vyjadřuje Robert Pynsent⁴⁸, ve studii *K morfologii české dekadence*, v níž se věnuje teorii o „interstatualitě“ českého prostředí a jejího vlivu na dekadentní literaturu. V kontextu postavení Prahy v rámci zemí Rakouska-Uherska hovoří o pozici „mezi“; Vídeň je absolutním centrem, Budapešť je centrem uherské části a Praha pouhou provincií⁴⁹ bez jasného určení: „byla hlavním městem bez vlastního státu, i když měla všechny kulturní instituce jako každé hlavní město samostatného státu“⁵⁰. Dobový kritický tón k popsanému stavu zazněl z úst Jana Palackého: „Dlouhodobý úpadek měst, provázený politickým, náboženským, národnostním útlakem, vytvořil ve městech jakýsi stav ‚univerzální bezcharakternosti, za kterou se skrývá všechno, osobní zájmy, servilnost a nejrůznější nekalé tendence‘“⁵¹. Palacký ze své kritiky nevynechává ani Prahu, jejíž obyvatelé se podle něho příliš nelišili – Praha, jakožto jedno z provinčních měst Rakouska-Uherska neměla vlastnosti evropských velkoměst a jejich literární obraz (jako protipól vůči zbytku – malému městu a venkovu) zaujmout tudíž nemohla.⁵² Teprve v osmdesátých letech 19. století se konstituuje síť „základního a zejména středního českého školství a ve větším rozsahu se vytváří veřejné kulturní instituce a zařízení“⁵³ a formuje se systém veřejné hromadné dopravy. Obrazy českého maloměšťáctví se pak hojně objevují v literatuře. V tomto kontextu by bylo možné i na Nerudovy *Povídky malostranské* pohlížet jako na literaturu odkazující způsobem zobrazení fikčního světa spíše k prostoru maloměsta; jsou to právě Nerudovy typické postavy-figurky, které odhalují provinční charakter Prahy. Erik Gilk ve studii *Model maloměsta v české fikci* možná až příliš jednoznačně negativním tónem píše: „Obyvatelé literárního maloměsta, alespoň tak, jak je prezentují vypravěči, postrádají vnitřní duševní život. To je vede jednak k naprostému zaměření na vnější projevy, jednak k hledání náhražek za neexistující psychický vývoj. Literární maloměšťák je homo publicus, tedy člověk veřejný, který soustavně buduje svůj obraz, svoje imago na

⁴⁸ Pynsent, Robert, B., *K morfologii české dekadence*, in *Česká literatura* 36, 1988, č. 2, str. 169

⁴⁹ Balzac v předmluvě k *Lidské komedii* třídí její jednotlivé části, objevuje se trojice: scény z pařížského života, scény ze života provincie a scény z venkovského života. Tedy nikoliv venkov – město, ale Paříž – provincie – venkov. Paříž tedy ve vztahu k ostatním městům funguje jako výjimečný a vylučný prostor (Balzac s touto částí spojuje neřest, smyslovost, Paříž je pro něho místem ostrých protikladů, naopak s provincií jsou spjaty ambice, plány, entuziasmus. A venkov je prostorem sociálního dramatu). V tomto smyslu můžeme spatřovat mezi francouzským prostředím a tím českým určitou paralelu (nikoliv však mezi postavením Prahy a Paříže).

⁵⁰ Pynsent, Robert, B., *K morfologii české dekadence*, str. 169

⁵¹ Urban, *K některým aspektům životního stylu českého měšťanstva v polovině 19. století*, str. 38

⁵² Tamtéž, str. 38

⁵³ Tamtéž, str. 38

veřejnosti, málo se staraje o svoje nitro. Postavy nabývají rozměru figur či loutek, které neovládají sebe sama, nýbrž jsou určovány nesprávným maloměstským protokolem.”⁵⁴

Praha ve své tehdejší reálné podobě byla v dobové literatuře jinak reflektována jen málo, roli v tom sehrála i obrozenecká ideologie, která Prahu využila jako jeden z prostředků a vybrala z ní určitou množinu symbolů. Macura o nich píše jako o emblémech a všímá si jejich omezenosti co do počtu i co do možností kombinace. “Sám městský charakter Prahy nebyl vztahován k přítomnosti města (,město Libušino’, ,tisícileté sídlo věštkyně’), redukoval se ve stálý emblém ,věží’, ,hradu’(...)”⁵⁵ Například vlastenecky zaměřený Tylův román *Poslední Čech* je románem prostoru-kulisy.⁵⁶ Ve stejné době se utvářejí dvě vrstvy obrazu Prahy: normovaná (Jungmann) a uzavřená na jedné straně a naopak nenormovaná a otevřená na straně druhé. Pro první vrstvu je výrazná historizace (typickým je emblém hrobu, který přetrvává v literatuře o Praze až do 20. století). Odkazováním na minulou slávu, určeným a omezeným repertoárem emblémů a symbolů, zaměřením se na konkrétní místa, se směřovalo ke konstituci umělého mýtu o Praze. Ten měl vliv i na vznik tzv. “vlasteneckého románu s tajemstvím”⁵⁷ (Sabinovi *Synové světla*, Světlé *Zvonečková královna*, Kolárovy *Pekla zplozenci*), který našel svoji inspiraci v *Tajnostech pařížských* E. Suea. Ve stejné době, kdy v Paříži *Tajnosti* vyšly, byly už rozšířené také tzv. fyziognomie, které umožňovaly čtenáři a obyvateli velkoměsta popisem, klasifikací a katalogizací dekodovat určité lidské typy a s nimi nové urbánní fenomény. Město se tak stává čitelným (je čteno stejným způsobem, jako lidské tváře, z jejichž rysů má být rozpoznán charakter člověka).⁵⁸

3.3 Praha — město tajemství

Zeyer ve svém *Domě u tonoucí hvězdy* také navazuje na tradici románu s tajemstvím, zároveň je zde zpodobnění městského prostoru syntézou, která obsahuje i prvky románu vlasteneckého a románu deziluze. *Jan Maria Plojhar* si vysnil mytický ideál Prahy a Čech v duchu

⁵⁴ Gilk, Erik, *Model maloměsta v české fikci a ritualizace života jeho obyvatel*, in Malura, Jan – Tomášek, Martin (eds), *Město. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*, Ostrava 2011, str. 133

⁵⁵ Macura, *Obraz Prahy v české obrozenecké kultuře*, str. 157

⁵⁶ Hodrová v *Citlivém městě* nepřímo vymezuje 4 možné role prostoru v literatuře: prostor jako kulisa či aréna děje; prostor jako alegorizovaná zkušenost hrdiny či celého společenství; prostor jako postava; prostor se hrdinovi odcizuje).

⁵⁷ Macura, *Obraz Prahy v české obrozenecké kultuře*, str. 163

⁵⁸ například Stierle, *La capitale des signes: Paris et son discours*, str. 27

vlasteneckých tendencí ze vzdálenosti, která neumožňuje žít místní realitu. Praha ožívá v jeho mysli během italského pobytu, na útěku před Prahou, jako přelud.⁵⁹

Ve stati *Text města v tartuské sémiotice* Petr Komenda píše: “Topos města/imago mundi v sobě tak jako jiná symbolická vyjádření středu světa (posvátný strom, hora, chrám, palác, aj.) ukrývá kosmologické rysy odkazující k původním religiózním významům: způsoby vzniku a zakládání měst v sobě nesou dimenzi posvátného.”⁶⁰ Dimenze posvátného (mýtus o založení města) a z ní vyplývající magično se úzce váže ke způsobu čtení Prahy (ve smyslu kolektivního porozumění určité rovině jejích znaků), podobně to platí pro Petrohrad, jenž už na počátku svého vzniku v 18. století založil celý systém znaků – témat a motivů – které se váží k jeho prožívání, vnímání, recepce a tedy i k literárnímu zobrazení (a nebo naopak). Proto se obecně k těm městům, jejichž obrazy jsou utvářeny znakovým systémem, který je obecně čitelný (což jsou většinou města hlavní, města, která mají historický význam, a nebo města, která se z různých důvodů objevují v literatuře) magično váže. Norberg-Schulz v této souvislosti píše o Praze: “Okouzlení Prahou pramení především z naléhavého pocitu tajemna. Máte zde dojem, že je možné pronikat stále hlouběji do vnitřku věcí. Ulice, vchody, dvory, schodiště vás vedou do nekonečného ‚nitra‘.”⁶¹ Právě toto “tajemno” je, jak si všímá i Norberg-Schulz, pro literární texty s pražskou tematikou typické a zůstává přítomné v mnoha textech odehrávajících se v Praze na přelomu 19. a 20. století a v období avantgardy.

Prožívání magické atmosféry Prahy může být natolik intenzivní, že s ní začne korespondovat „stav hrdinovy duše“ (Mrštík, Zeyer, Karásek ze Lvovic).⁶² Pro hrdinu Karáskovy *Gotické duše* se Praha stává prostorem, jenž podnítl a umocnil jeho šílenství. Na Petříně dochází k setkání s cizincem, jenž pro něj představoval určitou naději (motiv setkání na opuštěném místě v centru Prahy se pak navrácí také u Weinera), nakonec se však tato pražská hora stane místem hrdinovy apokalyptické vize Prahy. Věštba o velikém městě, jehož sláva bude hvězd se dotýkati, se převrací v hrůznou halucinaci. Stejně tak je Petřín cílem zdvojené postavy v Kafkově *Popisu jednoho zápasu* (podobně jako u Weinera v *Procházce po Petříně*), podle Hodrové má pohled na město z Petřína „v pražském kontextu mimořádný, rituálně (národně) mytický význam“, ve 20. století je již pohledem na „palimpsest“ (architektury,

⁵⁹ Hrbata, *Romantismus a Čechy*, Jinočany 1999, str. 52

⁶⁰ Komenda, Petr, *Text města v tartuské sémiotice*, in Malura, Jan – Tomášek, Martin (eds), *Město. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*, Ostrava 2011, str. 35

⁶¹ Norberg-Schulz, *Genius loci*, str. 78

⁶² Hodrová, *Citlivé město*, str. 362

příběhů, paměti).⁶³ Tajemství se pojí s modalitou nejistoty, která se výrazně objevuje právě u Kafky a také – do třetice – u Weinera.

Praha je důležitým toposem rovněž v tvorbě autorů poetismu. Nezvalův text z druhé poloviny 30. let *Pražský chodec* navazuje na surrealistickou chůzi městem, ale také odkazuje na Apollinairovu stejnojmennou povídku. „Nezval i Apollinaire vytvářejí “myticko-archetypální prostor města a archetypálního chodce”⁶⁴, přičemž, jak zmiňuje Walter Koschmal, Apollinairův text nepojednává ani tak o Praze, i přes vykreslení magické atmosféry a zmínění typických pražských míst, jako spíše o prototypu města-archetypu, Praha je “v mnohém redukována na židovské prvky”⁶⁵ související s tématem věčného poutnictví (ahasverské téma, v souvislosti s dvojnictwím a s prostorem pražského ghetta, se objevuje v Meyrinkově románu *Golem*). Vypravěč je v Praze stejným cizincem jako Izák Laquedem – Ahasver, jenž znázorňuje princip dynamiky města. Jeho nekonečná cesta je cestou časem, kdy minulost přechází v přítomnost.

⁶³ Hodrová, *Citlivé město*, str. 136

⁶⁴ Koschmal, Walter, *Město (Praha) a nevědomí (Apollinaire - Nezval)*, in *Česká literatura* 45, 1997, č. 4, str. 360

⁶⁵ Tamtéž, str. 363

B. Teoretická část

Město se stává předmětem teoretické literatury od počátku 20. století. První autoři, kteří jej pojali jako svébytné a samostatné téma, Simmel a Benjamin, zároveň předznamenal diskurz jeho budoucího směřování. Zájem o téma roste ve druhé polovině 20. století tedy v okamžicích, kdy je už jasně zformován charakter toho, co velkoměsto a život (bytí) v něm přináší. Do popředí se oproti tématu času, klíčového pro počátek 20. století, dostává prostor. Již od poloviny devatenáctého století dochází k problematizaci prostoru. S intenzivně vzrůstajícím technickým pokrokem se proměňuje celkový ráz městského, ale postupně i venkovského prostoru, města procházejí modernizací, v jejich okolí ubývá venkovského obyvatelstva, které se stěhuje do aglomerace, dochází tak k proměně venkova a k nové centralizaci. V této době se konstituuje moderní velkoměstské prostředí se všemi svými klady i zápory (město jako prostor nových možností, zároveň stejné město jako synonymum novodobého pekla). S teoretickými východisky týkajícími se konkrétních jevů této problematizace přicházejí ve druhé polovině 20. století například Foucault a Augé a to právě v úzké souvislosti s prostorem moderního velkoměsta, jehož existence a zároveň lidská existence v něm s sebou přináší úzkostnou nejednoznačnost, znervózňující nestálost všeho vnějšího (potažmo vnitřního), nezadržitelnou proměnlivost skutečnosti, které často chybí kontinuita (pocit pramenící z proměny prostoru velkoměsta by se dal přirovnat k pocitu úděsu vyvolanému přírodní katastrofou, protože jinak je přirozený vývoj v přírodě kontinuální, jeho proměnnost je viditelná a odžívaná ve vědomí lidského subjektu) a zneklidňující ambivalenci. Současně s příchodem těchto nových životních pocitů a stavů se objevila logická potřeba se s nimi vypořádat. Ambivalence v městské podstatě obsažená je reflektována i ve všech námi studovaných teoretických koncepcích týkajících se velkoměstského fenoménu, jejichž autoři pojmají město jako prostor utvářený několika odlišnými a vzájemně se prostupujícími diskurzy zároveň.

1. Město jako text

1.1 Paříž jako kniha (Stierle)

Paříž je Stierlem vnímána jako první skutečné moderní velkoměsto se všemi jeho atributy. To, k čemu se velkoměsto vztahuje, je vždy přítomnost složená z nekonečného množství jednotlivých momentů a skutečností, které však nikdy nemohou být najednou pojaty v jednu ucelenou a dokonale čitelnou totalitu. Stierle v souvislosti s prostorem velkoměsta píše, že není

možné ho žádným způsobem v celé jeho realitě uchopit dokonale jako celek. Tato myšlenka souvisí s představou metafory knihy jako světa: mezi knihou světa a světem knihy existuje ještě jedna dimenze – dimenze znaku. Struktura světa se nezobrazuje v přímé podobě, ale právě prostřednictvím znaků, skrz něž je (by měl být) svět čitelný.⁶⁶ Svět i kniha fungují jako dimenze charakterizované totalitou možných zkušeností, které produkují (nebo mohou produkovat), což platí rovněž pro (čas)prostor velkoměsta. Kniha světa se tak stává knihou velkoměsta a paralelně s touto nově nastalou skutečností se objevují také (nutně) nové způsoby čtení – nazírání a prožívání – velkoměstské životní zkušenosti. Stierle stejně jako Hodrová a Toporov vnímá velkoměsto jako sémiotickou strukturu, v níž není prvku, který by nebyl čitelný skrz znakový systém. “Paris est à la fois le monde et le livre.”⁶⁷ Už Benjamin přišel s koncepcí města, které je čitelné, čtení je pro něho zkušeností podmiňující uvědomění a zažití daného textu, v našem případě textu velkoměsta. Paříž se objevuje jako místo, kde se kumuluje podvědomé, místo, kde se koncentruje realita, která ještě nebyla vstřebána vědomím a která sama ze své podstaty probouzí aktivitu snění. “*Le lecteur des textes de la ville dans lesquels se reflète la lisibilité, sous une forme kaléidoscopique, devient l’analyste d’une conscience onirique, collective et historique.*”⁶⁸ Velkoměstský čtenář pak musí tuto skrytou skutečnost (často v jejích fragmentech) dešifrovat, proto aby ji pochopil v celé její obsáhlosti.

1.2 Petrohrad a tartuská škola

Toporov, podobně jako v českém prostředí Hodrová, která z východisek tartuské školy do velké míry vychází, chápe text v jeho závislosti na určitém definujícím kontextu. Městský prostor se v Toporovově koncepci – a v tomto se liší od koncepce Daniely Hodrové – úzce váže převážně na text literární. Hodrová totiž chápe město jako text sám o sobě, v němž jsou dohromady spleteny jiné texty různorodých referenčních skupin⁶⁹; město samo tak dovoluje tyto heterogenní (i když provázané) skupiny spojit v jeden svébytný celek. Do takového pojetí města vstupuje jeho nejširší kontext, tedy i vše mimoliterární, vždy ale jen to, co funguje znakově a tvoří tak součást sémiotického celku. Toto nahlížení problematiky je přítomné i u Toporova, který však jasně odlišuje rovinu reálného města a rovinu literárního obrazu města, Hodrová (přiznaně) obě roviny spojuje tak, že se objektivní a subjektivní, skutečné a reálné prolíná v

⁶⁶ Stierle, *La capitale des signes, Paris et son discours*, str. 2

⁶⁷ Tamtéž, str. 3

⁶⁸ Tamtéž, str. 6

⁶⁹ Hodrová, *Citlivé město*, str. 9

jednom rozsáhlém textu (na druhou stranu se Hodrová spíše vyhýbá antropologickým či sociologickým postupům, zkoumání “městského textu” je pro ni primárně záležitostí literatury).

Celkovou problematičnost psaní o městě v literatuře vystihuje ve své studii věnované problematice teoretického přístupu k zobrazení města v literatuře Richard Změlík: “Ve chvíli, kdy se hovoří o skutečném místu a jeho literárním obrazu, nastává jeden ze základních problémů, který spočívá ve velice obtížně defínovatelných hranicích mezi literárním kódem a tzv. realitou, resp. mezi jinými ne-literárními kódy, např. historickým pojednáním, mýtem, atd.”⁷⁰ To, co podle autora dovoluje přechod od diskurzu o reálném městu (či jeho obrazu v obecném vědomí) k diskurzu o jeho literárním obrazu, je právě aplikace “sémiotických a strukturních pravidel na primárně ne-literární, nejazykovou materii”⁷¹. Kořeny oné ambivalence jsou v podstatě města obsažené. Každé město se oproti svému přírodnímu okolí vyznačuje větší či menší měrou umělosti a priori proto, že je dílem člověka, člověkem organizované a proto, že podléhá specifickým zákonům a řádům vydělujícím jej z těch přirozených. Komenda k tomu ve studii *Text města v tartuské sémiotice* píše: “Vzhledem ke zmíněné existenciální ose se město stává zárukou řádu, strukturovaného prostoru, jenž ze sebe vytěšňuje chaos, vyznačující se ztrátou orientace.”⁷² Město podle něj vůči svému okolí vystupuje jako “organizující síla vzdorující rozkladným silám vnějšku (entropii)”, v tom spatřuje příčinu toho, proč jsou městu v Toporovově koncepci přisuzovány eschatologické vlastnosti. Město jako vykupitel. V případě Petrohradu, jenž stojí v centru Toporovova i Lotmanova zájmu, je tato představa založena na tísnivé dvojznačnosti: město si uzmulo přírodní prostor pro sebe, významně jej potlačilo a začalo se pod záštitou racionality a kultury prezentovat jako záchrana před rozvratnými silami přírody. Podle Komendy se právě na základě střetu této představy s její klamností, jež se tak často v městské literatuře tematizuje, “rozehrává ambivalence městského prostoru”⁷³. Je však otázka, zda tato teze může obstát i v případě Paříže, města, ke kterému se z důvodu několika aspektů (jeho velikosti, architektonickému půdorysu, v jistém smyslu i svrchovaně kulturnímu založení, ale také postavení ve vztahu k ostatním městům) Petrohrad může rovnat, či Prahy, jejíž postavení je naopak poněkud odlišné.

Toporov píše: “Petrohrad má, stejně jako každé jiné město, svůj ‚jazyk‘. Promlouvá k nám svými ulicemi, náměstími, vodami, ostrovy, parky, budovami, pomníky, lidmi, historií,

⁷⁰ Změlík, Richard, *Ke třem konceptům městského prostoru: město jako síť v pojetí D. Hodrové, hledání ur-kódu města u V. N. Toporova a antropologie města J. Derdowské*, in in Malura, Jan – Tomášek, Martin (eds), *Město. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*, Ostrava 2011, str. 29

⁷¹ Tamtéž, str. 30

⁷² Komenda, Petr, *Text města v tartuské sémiotice*, str. 36

⁷³ Tamtéž, str. 36

idejemi a může být chápán jako svého druhu heterogenní text, kterému se připisuje jistý obecný smysl a na jehož základě může být rekonstruován určitý systém znaků, realizovaný v textu. Jako některá jiná významná města má Petrohrad své mýty, zejména alegorizující mýtus o založení města a jeho demiurgovi.”⁷⁴

Petrohrad – město uměle postavené navzdory přírodě – se v takovém pojetí paradoxně řadí mezi města s mnohaletou tradicí. Skutečně, i Toporov o něm píše jako o jediném městě v Rusku a staví jej do opozice k Moskvě a k jejímu prostoru města tradičního, historického, živelně se vyvíjejícímu, vnímanému jako tělo, vůči níž vytváří “mytologický antimodel”. Představa umělosti Petrohradu se totiž zakládá již ve způsobu jeho stavby, jelikož první se nestavěly domy, nýbrž náměstí-centra (jako posvátné středy), z nichž až poté začaly vybíhat pravoúhlé ulice, které vnesly do města dojem řádu, a až na konec byly ulice vyplněny domy. Tato architektonická organizace spojující v určitých svých prvcích Petrohrad s Paříží, mimo jiné odebrala městu místo možného úkrytu, skryše a schovaného zákoutí. Vnější se pojí s rozlehlostí (velká náměstí) a otevřeností (prospekt⁷⁵). Motiv snadných průhledů vzbuzuje pocit nebezpečí, poněkud paradoxně, protože prospekt měl přinést městu právě dojem přehlednosti (viz Haussmannova přestavba Paříže). Topos *vidění*, s prostorem prospektu či bulváru související, je v Toporovově recepci petrohradských textů klíčový. Jejich interiéry jakožto uzavřené stísněné vnitřky, které nemůžou nahradit absentující místa úkrytu, se staví do protikladu právě k vnějšímu otevřenému prostoru, s nímž se pojí zrak. Sluch je Toporovem kladen do opozice k *vidění*, protože je spojen s uzavřeností, neproniknutelností – tedy s chaosem a neviděním. Toporov vychází do velké míry z ruské religionistické tradice a z čistě ruského kulturního prostředí a jeho kontextu (obrací se k entitám života, smrti, cestě k obnově a věčného života, petrohradský text figuruje v této koncepci jako prostředek “transformace materiální reality v duchovní hodnoty”).⁷⁶ Zkušenost lidského subjektu v Petrohradu není zkušeností moderního flanéra, který se objevuje už v první polovině 19. století v pařížském textu, ale spíše zkušeností ruského člověka vrženého do nového světa velkoměsta.

⁷⁴ Toporov N., Vladimír, *Petrohrad a petrohradský text ruské literatury*, in Glanc, Tomáš, *Exotika: výbor z prací tartuské školy*, Brno 2003, str. 18

⁷⁵ Toporov připomíná souvislost se slovem perspektiva, prospecto znamená dívat se do dálky, pozorovat.

⁷⁶ Toporov, *Petrohrad a petrohradský text ruské literatury*, str. 8

1.3 Město jako tkáň (Hodrová v kontextu tartuské školy)

Jak jsme zmínili, Daniela Hodrová propojuje několik znakových systémů v jednotu, včetně těch neverbálních, z nichž pro město klíčovým je architektura. Reálné město se tak právě prostřednictvím architektury a historie, prolíná s vlastním fikčním prostorem, který je všemi městskými mimoliterárními strukturami spoluutvářen a do něhož se ony zároveň promítají. Tato reciprocita pak Hodrové umožňuje propojit do jednoho celku různé literárněvědné i filozofické přístupy – sémiotiku, fenomenologii, archetypální kritiku. Prolínání reálného městského prostoru a jeho fikčního obrazu dovoluje právě aplikace sémiotických a strukturních vztahů vytvořených ve fikčním prostoru na ne-literární oblast. Fikční svět se rodí z potenciality, která musí být však obsažena v reálném světě. Fikční svět, v němž se vyjevuje městský prostor, své sémiotické a strukturní vztahy rozehrává právě na základě existence jejich jednotlivých elementů v reálném světě a na základě toho, jaké vzbuzují v kolektivním vědomí tyto elementy obrazy, nebo na základě toho, jak jsou obrazy fikčního světa v kolektivním vědomí přijaty a ustáleny. Město v tomto pojetí se tak stává autonomním textem, který má svou historii (a svůj mýtus) a tedy i svůj vlastní (vrstevnatý a proměnlivý) diskurz. Charakter Petrohradu toto poznání a racionální analýzu dovoluje, a Praha se mu v tomto směru bude paradoxně přibližovat více než Paříž.

Hodrová vnímá text jako tkáň, všechny partikulární jednotky textu jsou v jejím pojetí provázané a zároveň sám text je “vevázaný” do jiných struktur. Tkáň, síť, vřazování Textu města do jiných městských textů — město samo ze sebe, ze své podstaty produkuje text.⁷⁷ Hodrová rozlišuje “Text města” a “městský text”, vychází zde z Ricoeurovy teorie o mimesi jakožto podstatě všech narativních textů. “Text města”, na rozdíl od “městského textu”, vlastnost mimese nemá, “Text města slouží k bydlení v přímém i existenciálním významu”.⁷⁸ Je to text složený z existence a příběhů všech složek reálného města (architektura, infrastruktura, obyvatelé, chodci, vše stálé i pomíjivé...). Oba dva tyto typy textů jsou Hodrovou chápány jako palimpsesty určené k nekonečnému přepisování a proměňování, samo město je tedy “Textem otevřeným”⁷⁹. Město tak úzce souvisí s pamětí – jak uvidíme výrazně u Baudelaira, ale také u Weinera, jenž s tématem paměti rovněž pracuje. Paměť je přítomná v architektonické existenci města (stabilní rovina utvářející město) a v lidské existenci (pomíjivá rovina), které se neustále v různých vztazích spojují.

⁷⁷ Hodrová, *Citlivé město*, str. 22

⁷⁸ Tamtéž, str. 25

⁷⁹ Tamtéž, str. 25

Znakovost textu souvisí s jeho procesualností – pohyb je vázán na nepřetržitou proměnu reality. Text je spatřován jako místo-spojnice pro různorodé sféry jazykového i ne-jazykového světa. Propojení dvou realit města (jeho každodenní skutečnosti a jeho fikčního obrazu) je možné právě prostřednictvím textu, do něhož podle Hodrové patří architektura, jakožto zhmotněná reflexe stavu nepřetržité proměny, v němž se město nachází.⁸⁰ “Říše znaků”⁸¹ a stejně tak i jejich smysl je podle Hodrové ve stejném permanentním pohybu. “Je-li město Textem (píšu slovo s velkým písmenem, abych tento typ textu nadřazený ostatním, odlišila od textů, které jej tvoří), pak připomíná borgesovskou nekonečnou knihovnu – obsahuje totiž všechny, nejen literární texty, které byly o něm napsány, a zároveň připomíná leibnizovskou monádu, neboť v sobě zrcadlí všechna ostatní města-texty. Čtenář města může toto zrcadlení zaregistrovat jen místy (u jednotlivých staveb-aluzí) nebo v určitém rozpoložení, třeba ve vzpomínce, kdy město čte skrze jiné město nebo kdy v jiném městě v jistém okamžiku rozpoznává svoje město.”⁸² Čtenářem města je primárně chodec spojující, charakterem svého pohybu, městský prostor s krajinou, chůze znamená ono čtení. Hodrová v této souvislosti rozlišuje čtení a prožívání města jeho obyvateli na jedné straně a jeho návštěvníky na straně druhé.⁸³ Obyvatel město obývá, jeho bytí v něm je spojeno bezprostředně s příbytkem, tedy s uzavřeným intimním prostorem. Prostor města je pro něj prostorem k užívání, prostorem každodennosti (i když Hodrová poznamenává, že i on „město vnímá a spolutvoří stejně intenzivně jako ten, kdo kráčí ulicemi a nahlíží je z neustále se měnícího pohledu“⁸⁴). Chodec, v tomto kontextu tedy návštěvník města, jej vnímá ostře, v jeho bezprostředních proměnách, svým způsobem je nucen naučit se (alespoň částečně) pochopit a přečíst kód města, jímž prochází.

Hodrová tvrdí, že mezi tělem a prostorem „existuje oboustranná závislost“⁸⁵, přičemž závislost těla na prostoru je výraznější. Hodrová hovoří v této souvislosti o “blokaci spojení prostoru města a těla obyvatele”⁸⁶ – vztah těla a městského prostoru se odvíjí od existence množství překážek mezi oběma entitami. „Předně se mezi člověka a město staví ‚neoduševněné‘ bloky budov.”⁸⁷ Ve městě má člověk své tělo mnohem víc na paměti. V přírodě, v přirozeném

⁸⁰ Tamtéž, str. 17

⁸¹ Barthesův pojem

⁸² Hodrová, *Citlivé město*, str. 21

⁸³ Tamtéž, str. 263

⁸⁴ Tamtéž, str. 263

⁸⁵ Tamtéž, str. 28

⁸⁶ Tamtéž, str. 29

⁸⁷ Tamtéž, str. 29

prostoru, se tělo rozpouští právě v tomto prostoru, stává se jeho součástí. Chodec, podle Hodrové, není vázán na pravoúhlý předem vymezený systém ulic (krajina dává možnost sejít z cesty).⁸⁸ Hodrová tuto tezi dokládá příkladem poutníka, jehož cesta je v přírodě určována jen jeho vlastním pohybem – na rozdíl od města, v němž je cesta v tomto smyslu jasně daná.

Soubor textů utvářející komplexní text města se vyznačuje určitou soudržností. Jedná se o princip výběru a třídění, který dovoluje uvažovat o textu, který je složen z mnoha jiných, jež jsou spojeny v celek nejen přítomností jednoho objektu (konkrétní město), ale i opakováním určitých prvků a podobnostmi co do motivů a témat, figur a toposů.⁸⁹ Petrohradský text je tvořen tzv. substrátovými prvky reflektujícími zvláštnosti Petrohradu; ty se principem výběru dostávají do vnitřku petrohradského textu a tím jej spoluutvářejí, některé z nich tvoří významové příznaky petrohradského textu (například strach) a jejich společným jmenovatelem je hypertrofovaná znakovost, “znaková přesycenost města” a “znaková přesycenost textu”.⁹⁰ Významy (a tedy i hodnoty) jsou proměnlivé, závislé na kontextu, v němž se nacházejí, tento fakt je jedním ze zdrojů nestability a dvojznačnosti přítomné v literárním obrazu Petrohradu.⁹¹ Růžena Grebeníčková se ve své studii *Petrohrad - (Paříž) - Praha* k teoretickým východiskům tartuské školy vztahuje a v této souvislosti si rovněž všímá jejich důrazu na “kódovou rozrůzněnost, stálou přítomnost vícera kódů, sémiotickou nestejnorodost subtextů, protisměrných, ale vytvářejících text jediný”.⁹² Toporov předkládá soubor takzvaných “variant”, tedy slovník petrohradských motivů a témat, jež vytváří jeden daný text, který je posléze rozvíjen dalšími autory. A podobně jako v souvislosti s petrohradským textem, i v pražském kontextu je možné určit a definovat soubor několika opakujících se souborů znaků — emblémů. Pražskému slovníku však chybí vrstevnatost a proměnlivost (nikoliv však nahodilost) jejich významů, ona imanentně obsažená ambivalence a heterogenost petrohradských “variant” — jejich znakovost funguje na jednoduchém principu přiřazování. Macura dokonce tvrdí, že všechny emblémy vztahující se k Praze se propojují na základě jednoho z nich, kterým je různorodý obraz ženské postavy (ženská postava v různých podobách je spojena i s obrazem Paříže).⁹³

⁸⁸ Na druhou stranu právě tyto překážky, jistá omezenost přirozeného prožívání vlastního těla, vědomí tělesnosti naopak zvýrazňuje. Baudelaire tuto skutečnost naznačuje ve svých Úvahách: tělo se paradoxně stává prostředkem sebevyjádření a sebe prezentace (oděv, šat, s nimi spojená móda, způsob chůze, líčidla). Fenomén prostituce, kdy se tělo stává přímo prodejným zbožím (Benjamin), je pak extrémním vyústěním nevyjasněného vztahu těla a velkoměstského prostoru.

⁸⁹ Toporov, *Petrohrad a petrohradský text ruské literatury*, str. 22

⁹⁰ Tamtéž, str. 23-24

⁹¹ Tamtéž, str. 28-29

⁹² Grebeníčková, Růžena, *Petrohrad – (Paříž) – Praha*, in *O literatuře výpravné*, Praha 2015, str. 132

⁹³ Macura, *Obraz Prahy v české obrozenecké kultuře*, str. 157

2. Město a jeho obraz (Lynchova definice)

Tím, kdo stojí na počátku konkrétní definice metafory města jako obrazu, respektive architektury města jako obrazu, je Kevin Lynch, jenž pracuje s pojmem “image” ve smyslu “vnitřního obrazu”, který vizualita města vyvolává v příjemci. Město je podle něho čitelné prostřednictvím své architektury; prostředí samo se tak stává určujícím faktorem image (obrazu) vzniklého ve vědomí pozorovatele, toho, kdo se v něm nachází. Na druhou stranu ten, kdo tyto poznatky zpracovává a ve svém vědomí třídí, je právě subjekt. Jedná se tedy o dvojsměrný pohyb. V celkové, obecné představě o městě pak hrají roli ty prvky, které se v jednotlivých vědomí shodně opakují – vzniká tak kolektivní obraz města.⁹⁴

Grebeníčková se ve své studii proti Macurově kritickému pohledu na konstituci obrazu Prahy v literatuře (nikoliv tedy pražského textu!) staví nesouhlasně. Vymezuje se proti směšování obrazu konkrétního – Prahy, jakožto reálné entity – a obrazu města symbolického chápaného ve smyslu biblických měst, v nichž se utváří mytologická zkušenost (Praha takto však, podobně jako Petrohrad, z určitého hlediska funguje) a vyčítá Macurovi, který se ve stejné době jako jeden z prvních českých teoretiků městem v literatuře částečně zabýval, že jeho pojmosloví není jasně vymezené, naopak, podle Grebeníčkové kolísá právě mezi označením “obraz města” a “symbolickým obrazem města”.⁹⁵ Macura však pojem obraz města chápe stejně jako Kevin Lynch chápe “image”, tedy jako pojem, který do sebe zahrnuje město samo, ale i způsob, jakým město vstupuje do vědomí a jak je vnímáno.

3. Město jako nová krajina 19. století (Benjamin)

V souvislosti s moderním velkoměstem Benjamin píše o “rozpadu aury”, přičemž popisuje dvě hlediska této skutečnosti: prvním z nich je nový fenomén masovosti, moderní člověk chce mít vše na dosah, k dispozici, řekněme po ruce, a tím se abstraktní musí proměnit v materiální, hmotné; druhým faktorem je s tím spojený konec neopakovatelnosti, zesílení touhy vlastnit do nejzazších mezí, způsobené vědomím nenávratného pomíjení, neschopnosti realitu (přítomnost) zadržet.⁹⁶ Podobně se o několik desetiletí později Hodrová věnuje funkci paměti a jejímu působení v prostoru velkoměsta. To, co zůstává, to, co navzdory modernosti nemizí, se stává nutně a vždy minulostí. Vědomí těchto nezvratných a všeobjímajících změn, logicky

⁹⁴ Lynch, Kevin, *Obraz města*, Praha 2004, str. 7

⁹⁵ Grebeníčková, *Petrohrad – (Paříž) – Praha*, str. 135

⁹⁶ Benjamin, Walter, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, str. 29

vede k nutkové snaze se s nimi vypořádat. Jeden ze způsobů obrany proti této skutečnosti Benjamin v průběhu 19. století spatřuje v obratu k antice, jakožto nejstarší kulturní evropské minulosti. Dochází k tomu, že město je plné obrazů – na očích těch, kdo jím procházejí – zachycujících skutečnost, v níž se staré prolíná s novým tak jako nikdy před tím. Město se chová jako krajina, svůj podíl na tom nesou také panorámata⁹⁷ (respektive dioramata) objevující se ve stejné době jako pasáže (před Haussmannem výsostný flanérský prostor, dokonale moderní, mezi interiérem a exteriérem, zasvěcený novému fenoménu konzumu). Panorámata (velký trojrozměrný model, který se snažil navodit dojem skutečného realistického prostoru – pro posílení zážitku diváka se využívaly reálné rekvizity, nebo například osvětlení, které mělo navodit dojem střídání denních dob), podle Benjamina vyjadřují doslova „nový životní pocit“: „Městský člověk, jehož převaha nad venkovským člověkem v politickém ohledu se během století mnohokrát projeví, činí pokus vnést přírodu do města. Město se v panorámatech rozpíná jako krajina, na niž se později změní značně subtilněji pro povaleče – flanéra.“⁹⁸

V polovině 19. století nastává nová doba, kdy se pro soukromého člověka „poprvé dostává obydlí do protikladu k pracovišti“⁹⁹, kdy se život jako takový (nejen intimní) mnohem více než kdy dříve pojí s prostorem interiéru, který se pro člověka stává soukromým mikrosvětlem, nebo lépe řečeno paralelním světem ke světu vnějšího prostoru města. Vrchol tohoto procesu Benjamin zasazuje do období secese, která si předsevzala „zjasnit duševní osamění“, příbytek začal být využíván jako vyjádření sebe sama, jako nový symbol individualismu – ve znamení přírodního ornamentu, jehož výhradním prostorem je město. Naprosto nový prostor pak představují například kanceláře nebo čekárny na vlakových nádražích. Hranice vnitřního a vnějšího se ve městě prolínají, nejsou oddělené jasně definovanými konturami, jedna z tváří města může být právě „obytný pokoj“. Zvláštní nový typ prostoru jsou i kavárny, v němž se obyvatelé a návštěvníci měst setkávají, je to interiér v exteriéru par excellence. Také jde o prostor zahálky, nic nedělání, samoty v davu, kdy společnost cizích lidí se stává určitým druhem azylu. Benjamin píše, že zahálka může vyvěrat jen ze samoty a samota umožňuje vcítění.¹⁰⁰ Všechny tyto prostory s sebou přinášejí novou smyslovou a intelektuální zkušenost způsobující neklid, kterou vystihl Simmel jako převahu vizuálních vjemů nad těmi akustickými, šlo totiž o naprosto nový způsob bytí v přítomnosti

⁹⁷ Benjamin, Walter, *Paříž hlavní město dvacátého století*, in *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, str. 69

⁹⁸ Tamtéž, str. 69-70

⁹⁹ Tamtéž, str. 73

¹⁰⁰ Tamtéž, str. 73

jiných, cizích lidí, v bezprostředním kontaktu s nimi, ale bez skutečné přirozené možnosti vzájemné komunikace.

4. Prostor a Místo

4.1 Místo v koncepci Norberga-Schulze

Místo je většinou v teoretické literatuře chápáno jako relativní, podléhající času (místo existuje “teď a tady”), definované a subjektivně definovatelné, ve vztahu k němu prostor představuje nadřazený celek, do velké míry abstraktní, skládající se právě z množství jednotlivých a prostupujících se míst. “Místo je prostor, který má jasně určený charakter”, píše Norberg-Schulz¹⁰¹ a stejně chápe distinkci prostor-místo i Marc Augé. Ve své fenomenologické práci *Genius loci* Norberg-Schulz vychází z pojmu “existenciální prostor” – prostor ve vztahu k člověku, jehož je architektura (ve smyslu příbytku, úkrytu) součástí a člověku poskytuje existenciální oporu; navazuje tak na Heideggerův pojem bydlení: “Člověk bydlí, pokud se může orientovat ve svém prostředí a identifikovat se s ním, či krátce řečeno, jestliže zakouší své prostředí jako významuplné.”¹⁰² Dále: “Místo je konkrétním výrazem bydlení člověka, jehož identita závisí na jeho přináležitosti k místům.”¹⁰³ Je tvořeno totalitou konkrétních hmotných věcí, které pak vytvářejí “charakter prostředí, jenž je podstatou místa” a jenž tvoří celkovou atmosféru.¹⁰⁴ Základní vlastnost člověkem utvořených míst je jejich uzavřenost, všechny tyto prostory obsahují vnitřek, jako by tak kopírovaly lidské nitro a podle Norberga-Schulze právě jen vnitřek může mít otvory směrem ven. Architektura se v takovém pojetí chová jako ona zeď mezi vnitřkem a vnějškem. Stavby shromažďují vlastnosti místa (jeho genius loci) a přibližují jej tak člověku, shromažďování je jev, který je typický pro každé uměle (tedy člověkem) vytvořené místo. “Genia loci určuje to, co je vizualizováno, doplňováno, symbolizováno a shromažďováno.”¹⁰⁵

¹⁰¹ Norberg-Schulz, *Genius loci*, Praha 1994, str. 5

¹⁰² Tamtéž, str. 5

¹⁰³ Tamtéž, str. 6

¹⁰⁴ Tamtéž, str. 8

¹⁰⁵ Tamtéž, str. 58

4.2 „Šťastný prostor“ (Bachelard)

Podle Bachelarda literární obrazy vyjadřují naše subjektivní prožívání prostoru, jeho koncept je ovlivněn psychoanalýzou C. G. Junga a fenomenologií, zaměřuje se na archetypální složku básnických obrazů „šťastného prostoru“. Společné těmto šťastným prostorům je jejich ochranná hodnota a obraznost a sama podstata obraznosti nedovoluje, aby takovýto prostor mohl „zůstat prostorem lhostejným“. Je to prostor „žitý“ a to nejen ve své „pozitivitě“.¹⁰⁶ V jeho centru stojí dům reprezentující prostor intimity a současně s tím i nástroj pro analýzu lidské duše: „Naše duše je příbytkem.“¹⁰⁷ Tento aspekt lidského obydlí mizí v Paříži (a vůbec ve velkých městech) v průběhu 19. století spolu se stavbou činžovních domů, jimž chybí „vnitřní vertikálnost příbytku“, ale i kořeny domu (který je nově vsazený do betonu), výška je pouze vnější, absentuje skutečná hloubka domu.¹⁰⁸ Dům představuje prostor, jenž umožňuje „připomenout záblesky snění, které osvětlují syntézu nepamětného a vzpomínky“, podle Bachelarda se zde spojuje paměť s obrazností, dům uchovává naše snění, vše se v něm akumuluje, i vzpomínky na staré příbytky, dům je jednou z největších sil, „které integrují lidské myšlenky, vzpomínky a sny.“¹⁰⁹ Prostor domu je geometrizovaný, převládá v něm přímka, zároveň (paradoxně) je to prostor intimity a také její obrany. Dům je jako skryš, jako ulita (jejíž tvary jsou hladké, bez ostrých hran)¹¹⁰, otevřenost domu (okna, dveře, komín, sklepní průduchy) podmiňují onu otevřenost vzpomínek a snění.¹¹¹ Bachelard rozvíjí dialektiku vnějšku a vnitřku, uzavřenosti a otevřenosti a odmítá její konvenčním jazykem určenou strukturu „implicitní geometrie“.¹¹² Prostor prožívaný skrz obraznost takto nekompromisní vymezení, které jakákoliv geometrie definuje, nemůže poskytnout.

¹⁰⁶Bachelard, Gaston, *Poetika prostoru*, Praha 2009, str. 24

¹⁰⁷ Tamtéž, str. 25-26

¹⁰⁸ Tamtéž, str. 49

¹⁰⁹ Tamtéž, str. 31-32

¹¹⁰ Objevuje se u něho také motiv zásuvek, skříněk — Benjamin píše o 19. století, že je to století pouzdra, obsahuje tedy v sobě estetiku skrytého.

¹¹¹ Bachelard, *Poetika prostoru*, str. 72

¹¹² Tamtéž, str. 211

5. Postmoderní město

5.1 Non-places

O několik desetiletí později tyto faktory nadbytku událostí, individualizace a ztráty emočního vztahu k vnějšmu (veřejnému) prostoru, vztáhl Augé k “supermodernité” vytvářející nový druh prostoru, takzvané “non-place” (místo sloužící pro tranzit, pohyb a změnu). Charakter “non-places” v sobě zahrnuje dvě odlišné skutečnosti: jedná se o místa utvořená se zřetelem k jisté konečnosti, současně však schopná navázat vztahy s lidmi, v nich se nacházejícími.¹¹³ Podle Augého místo jako takové charakterizuje přítomnost již konstituovaných vztahů, tradice a možnost identifikace, “non-place” pak všechny tyto faktory potlačuje, ale není schopno původní místa dokonale zničit a překrýt: “Place and non-place are rather like opposed polarities: the first is never completely erased, the second never totally completed; they are like palimpsest on which the scrambled game of identity and relations is ceaselessly rewritten”.¹¹⁴ Tato nejednoznačnost moderního prostoru v souvislosti s jeho prožíváním jako nové zkušenosti “supermodernité” se vyznačuje tím, že jedinec svoji osamocenost zažívá jakožto přesycení vlastní individualitou, nebo naopak její absenci, kdy jediné pohyb prchavých obrazů mu (jejich pozorovateli) dovoluje předpokládat existenci minulého a zahládnout možnou existenci budoucího.¹¹⁵ Augé tuto zkušenost popisuje jako souhrn mnoha trhlin a nerovností v prostoru, které paradoxně vyjadřují kontinuitu v čase.¹¹⁶ Stará místa a staré rytmy nejsou novou realitou vymazány, nýbrž pouze posunuty do pozadí, staly se symboly plynutí času.

5.2 Heterotopie

Podobně jako Augé přichází s novým typem prostoru, tentokrát však nikoliv vztahujícím se pouze k postmoderní skutečnosti, Foucault, když definuje pojem heterotopie. Heterotopie představuje specifický typ míst, “jež mají tu zvláštní vlastnost, že zaujímají vztah ke všem ostatním místům, a to takový, že zpochybňují, neutralizují nebo převracejí soubor vztahů, které označují, zrcadlí nebo reflektují”.¹¹⁷ Jde tedy o místa, která mají vztah ke všem ostatním, zároveň je však popírají, jsou vůči nim dokonale odlišná, určitým způsobem výlučná. Foucault

¹¹³ Augé, Marc, *Non-Places: introduction to and anthropology of supermodernity*, London 1995, str. 94

¹¹⁴ Tamtéž, str. 79

¹¹⁵ Tamtéž, str. 82

¹¹⁶ Tamtéž, str. 60

¹¹⁷ Foucault, Michel, *O jiných prostorech*, in *Myšlení vnějšku*, Praha 1996 str. 75

mezi taková místa řadí například tzv. místa krize (internátní školy), místa “úchytky” (psychiatrické ústavy), divadlo, zahradu nebo vlak, všechna tato místa vytvářejí určitou roztržku v čase ve vztahu k ostatnímu prostoru. Zvláštním rysem je jejich systém otevření a uzavření, jsou izolovaná a v jistém směru neproniknutelná zvenku – vstoupit do nich znamená nechat se vytrhnout z “běžného” časoprostoru. Jsou to místa mající vždy nějakou funkci právě ke zbylému – vůči nim vnějšímu – prostoru.¹¹⁸

¹¹⁸ Tamtéž, str. 77

C. Interpretační část

1. Charles Baudelaire

1.1 Baudelairova Paříž a Dantova Florencie

Ó milý večere, ty, kterého si přál,
kdo nelže říkáje: "Já dneska pracoval!"
Toť večer laskavý, jenž ulehčení skýtá
všem duchům zmořeným, jež trápí bolest lítá,
zarytým učencům, když hlava třeští jim,
a zbitým dělníkům, když dojdou k postelím.

Než tu se vzbouzejí zlí běsi, přes den spící,
víříce v povětří jak sprostí obchodníci,
a zticha vrážejí do oken v uličkách,
kde rozsvěcuje se lstná Prostituce v tmách
a bliká světlem lamp, v něž bije vítr sviště.
Otvírá východy tak jako mraveniště.
A jako nepřítel, jenž k výpadu se zved',
svou tajnou pěšinku si razí dravě vpřed.

Po městě neřesti se drze hemží všade
jak červ, jenž Člověku krm jeho jídla krade.
Chvílemi slyšet je syčení kuchyní,
ryk hlasů z divadel či hudby ze síní.
Šumící kavárny, kde lidé hrou se mámí,
se plní šejdíři a s nimi nevěstkami,
a chtiví lupiči bez všeho ostychu
se brzo dají též v svou práci potichu
a budou páčit v tmách dveře a pokladnice,
by mohli pár dní žít a obléc' milostnice.

Teď, za těch krutých chvil, se však, má duše,
vzmuž a zavři pevně sluch těm jekům jako nůž!

Toť smutná hodina, kdy nejvíc trpí choří.
 Posupná temná noc jim v hrdla drápy noří,
 a oni končí dny a jdou tmou hrobu vstříc,
 plnice chroptěním zdi přísných nemocnic.
 Víc jich si navečer, když modré nebe tmí se,
 již nikdy nesedne se svými doma k míse.

Většinou teplý krb byl ještě neznám však,
většina nežila a již tu zmirá tak!

Soumrak (přeložil Svatopluk Kadlec)¹¹⁹

V básni *Soumrak* je evokován obraz noční Paříže, temný a přízračný. Město v noci představuje časoprostor, v němž se probouzejí *zlí běsi*. Otvírají se východy, obnažují se skryté uličky s prostitutkami, blikající světlo lamp umocňuje přízračnou atmosféru. Paříž je zobrazena jako *město neřesti*, v němž ožívá noční život v kavárnách, v divadlech, v operních síních. Mnohost je v básni vyjádřena pomocí evokace různých sluchových vjemů: syčení se váže k soukromému prostoru, hudba a šum k prostoru veřejného interiéru. Toto znění kontrastuje s tichým pronikáním běsů, které nepozorovaně prostupují město s jeho ulicemi. Baudelaire zprostředkovává obraz *Paříže* v celé jeho ambivalenci: ukazuje jej jako město tajemství, dobrodružství, smyslových i intelektuálních požitků, ale také jako město hříchu. Paříž nabývá pekelnou podobu, i když víra a odhodlanost v překonání tohoto pekelného obrazu ještě zůstává: „Teď, za těch krutých chvil, se však, má duše, / vzmuž a zavři pevně sluch těm jekům jako nuž!“¹²⁰ Ve stejnojmenné básni v próze se tento jekot stává „disharmonickými výkřiky“, „pekelnou harmonií“ „jež prostor mění v pochmurnou harmonii, jako harmonie blížícího se přílivu nebo probouzející se bouře“¹²¹. Ale také osvobozením z úzkosti, *kamenný labyrint velkoměsta*¹²² se v noci stává časoprostorem, kdy mohou být rozvíjeny fantazijní myšlenky, kdy se rozsvícené lucerny proměňují v *ohňostroj bohyně Svobody*¹²³, kdy se lyrický subjekt může oddávat snění a nabýt znovu svobody (za dne ve velkoměstě ztracené) – ve svém příbytku,

¹¹⁹ Baudelaire, Charles, *Soumrak*, in *Květy zla*, přel. Svatopluk Kadlec, Praha 2015, str. 149

¹²⁰ Baudelaire, *Květy zla*, str. 149

¹²¹ Baudelaire, Charles, *Soumrak*, in *Malé básně v próze*, přeložil Hanuš Jelínek, Praha 1999, str. 46

¹²² Tamtéž, str. 47

¹²³ Tamtéž, str. 47

z něhož se k městu vztahuje a z něhož zároveň uniká do vzpomínek, „pod černou přítomností proniká rozkošná minulost“¹²⁴.

Velkoměsto je považováno za jeden ze symbolů modernity, jejíž typické negativní prvky v sobě koncentruje: lidský dav, vykořeněnost jedince, absenci vědomí vlastní příslušnosti, nejistotu identity, anonymitu, odstříhnutí od minulosti a od spojení se svazky, které subjekt formovaly, úzkost, nejistotu, ztrátu Boha, rozmělnění víry. V kontextu tohoto negativního pohledu na velkoměsto, jeho obyvatel žije obklopený krutostí, nelidskostí, ošklivostí a ztrátou víry. Pokud bychom podle Stierla měli určit místo, v němž se definovalo město jako určité bujení mnohosti, rozdílnosti, difference jakožto strukturního znaku moderního života, byla by to Dantova Florencie¹²⁵ vystupující právě v tomto horizontu vědomí moderní doby. Dante je podle Stierla pravděpodobně první, kdo uchopil město v dynamice jeho vnitřních struktur a kdo jej vylíčil jako materializaci obecného ducha v podobě jeho obyvatel. *Božskou komedii* Stierle připomíná rovněž v souvislosti s rolí paměti a alegorie, která je podle něho u Baudelaira v první řadě alegorií přítomnosti, avšak simultánně s tím také alegorií minulého, toho co uplynulo a co je ztracené, konce jedné epochy.¹²⁶ Stierle vnímá Baudelairovy texty, v nichž se v mnoha podobách vyjevuje Paříž, jako palimpsest, skládající se z vrstvení vzpomínek, které za pomoci paměti a imaginace pak vytváří obraz přítomnosti v celé její hloubce.¹²⁷ Stierle na tomto místě poukazuje k roli paměti v Dantově *Pekle*. Dantovy postavy, ty oslovené, vzpomínají, a právě paměť, příběh, rozpomenutí a připomenutí jsou důležité prvky pro konstituci prostoru města. Prostředkem, který tuto paměť znovu-oživuje je v městském prostředí primárně chůze (a zastavení, ale ta právě předpokládají předchozí pohyb). Druhou zásadní roli má řeč, v Dantově případě toskáňština jako jazyk, který dovoluje vyprávět, vést dialog; jazyk zde odhaluje a zároveň definuje příslušnost, identifikuje.¹²⁸ Podle jazyka Dante v pekle rozpoznává obyvatele Florencie a naopak. Příběhy ze všech staletí jsou koncentrovány v jeden prostor, na jedno místo, ve chvíli, kdy jsou vyprávěny, odehrávají se znovu a zároveň prostřednictvím trestu, který je jejich neustálou (tichou) připomínkou, vlastně stále dokola, trvají věčně. Mandelštam vnímá v této souvislosti celou skladbu jako epidemii, nepřetržitý

¹²⁴ Tamtéž, str. 48

¹²⁵ Připomeňme v této souvislosti *Vita Nuova*, jako Dantův protipól pekelné Florencie. V Novém životě se do popředí dostává intimní prostor interiéru, který je zde rovněž spojen se snem, s vizí, se zjevením, tak jako u Baudelaira. Interiér, komnata, je místem setkávání s Beatrice, místem Lásky a také místem Tvorby. Florencie, prostor města, je upozaděn, vyjevuje se nikoliv jako pekelná struktura, ale spíše jako síť mezilidských vztahů. Komnata, pokoj představuje útočiště, je s ním spojen ženský princip.

¹²⁶ Stierle, *La capitale des signes*, str. 445

¹²⁷ Stierle, *La capitale des signes*, str. 446

¹²⁸ Hodrová, *Citlivé město*, str. 277

pohyb, proudění, nekonečnou proměnu, jejíž schéma se dokola opakuje. Podle něho *Inferno* doslova “oslavuje lidskou chůzi, délku a rytmus kroků, chodidlo a jeho tvar”.¹²⁹ Dante podle Mandelštama sloučil neslučitelné, změnil strukturu času, propojil postavy a osobnosti velké kultury a své krajany a současníky do jednoho prostoru. “Láska k městu, posedlost městem, zášť k městu – to je prazáklad pekla. Inferniální kruhy nejsou ničím jiným než Saturnovým prstencem emigrace. Vyhnanec vidí své jediné, zapovězené město všude, je jím dokonale obklíčen.”¹³⁰ Paralelu mezi Dantem a Baudelairem připomíná i T. S. Eliot. Podle něj pasivní síla, senzibilita a sebereflexe Baudelairovi umožňovaly utrpení studovat, čímž je však jeho poetika odlišná od Dantovy. „Bud’ se [Baudelaire] nemůže přizpůsobit skutečnému světu, a proto jej odmítá ve jménu Nebe a Pekla, nebo přítomný svět odmítá, protože vnímá Nebe a Peklo.”¹³¹ Chůze, na níž je podstata flanérství založena a jazyk jakožto prostředek sdělení zkušenosti jsou klíčové i pro utváření obrazu Paříže v Baudelairově poezii.

1.2 Báseň *Labuť* – Paměť, ztráta a nová zkušenost

“U Baudelaira se poprvé stane Paříž objektem lyrického básnictví. Toto básnictví není lyrikou domova, jeho pohled postihuje město spíše jako alegorii, je to pohled člověka odcizeného.”¹³² Není to však pohled člověka odcizeného ve smyslu distancovaného od skutečnosti, ale pohled člověka, který skutečnost vnímá prizmatem vědomí ztráty. Tématu ztráty se ve své interpretaci básně *Labuť*¹³³, jedné z nejslavnějších básní *Květy zla*, stojící v centru reflexe moderního velkoměsta a přemýšlení o charakteru textů tímto prostorem produkovaných, věnuje Jean Starobinski.¹³⁴ Pro její vyznění je klíčové spojení Baudelairových metafor s figurou melancholie, která je v této básni zhmotněna do postavy Andromaché, na niž lyrický subjekt myslí, když prochází přes “nový Carrousel”, tedy ve chvíli, kdy má na očích nové stavby, ale v mysli mu zůstává zachovaná stará podoba místa. Andromaché (sama vzpomínající na ztracené město) podle Starobinského navazuje na klasická ztvárnění melancholie jako skloněné postavy

¹²⁹ Mandelštam, Osip, *Rozprava o Dantovi*, Brno 1968, str. 19

¹³⁰ Tamtéž, str. 19

¹³¹ Eliot, T. S., *Baudelaire*, in *O básnictví a básnících*, Praha, 1991, str. 198

¹³² Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, str. 74

¹³³ Baudelaire, *Květy zla*, str. 151

¹³⁴ Starobinski, Jean, *Melancholie v zrcadle*, Olomouc 1997; Starobinski odkazuje k podvojnému charakteru alegorie, kterou báseň *Labuť* je. Píše, že alegorie poskytuje “duchovní” rozměr scéně z běžného života, na druhou stranu materializuje abstraktní entity; alegorie reaguje na přemíru i na nedostatek smyslu. Stává se prostředkem ztvárnění každodennosti, který Baudelairovi umožňuje povznést tuto každodennost do jiné – transcendentní roviny. (Starobinski, str. 64) Eliot píše, že jde o každodennost, která je obdařena nejvyšší možnou intenzitou. (Eliot, str. 196)

v souvislosti s myšlenkou.¹³⁵ “Každý myšlenkový akt je více či méně výslovně spojen se ztrátou, ukazuje časový odstup, směřuje k nějakému dřívějšímu místu.”¹³⁶ Myšlenky, respektive vzpomínky – jež setkání s novým, s něčím, co není zažité a co teď a tady představuje objektivní skutečnost – na minulost, jež je nenávratně zničena, zůstávají uloženy v paměti básníka a on je svojí imaginací a následným vyslovením zpřítomňuje. “Tento prostor minulosti je zaručen pouze paměti básníka. Jen z básníka vychází řetěz analogií spojující postavy, a ony jsou ‚drahé vzpomínky‘, jimiž je básník provždy obydlen.”¹³⁷ Nová přítomnost by měla být subjektem také nově prožívána, protože minulost společně s životní zkušeností vyvěrající z jejího zakoušení (v našem případě zkušeností města) je nenávratně pryč, bez možnosti zopakování ve své dřívější podobě (a vědomí tohoto stavu je hnací síla melancholie). Subjekt je místo toho nucen vyrovnat se s jinou zkušeností: s nemožností vnitřně reagovat přizpůsobením se, adaptací na novou proměnu vnějšího, tedy města (Paříže), tedy vlastního životního prostoru; subjektivní vzpomínka se fatálně střetává s realitou. Básnický vizualizovaná v konkrétní podobě zůstává právě tato vzpomínka ve vztahu k přítomné realitě, nikoliv současný stav. Ten zastupují tři postavy: Andromaché, labuť a postava černošky. Přítomnost se vtělila právě do labutě (rovněž mytologického symbolu spojeného s žalem ze ztráty) a do obrazu nebe, chladného a jasného, bezcitného (Baudelairovo nebe je vždy vzdálené, chladné, nebo výsměšné), k němuž labuť “potichu vztahuje svou hlavu v smutné touze”¹³⁸; Starobinski se o tomto nebi zmiňuje jako o “ironicky modré obloze”, jež symbolizuje pouhé prázdno (stejně jako byl prázdný nový Carrousel).¹³⁹ “Melancholik ztrácí pocit souvztažnosti mezi svým vnitřním časem a pohybem vnějších věcí.”¹⁴⁰ Labuť sice z jednoho zajetí vyvázla, ale je symbolicky uvržena do jiného, její existence se zdá být nepřírozenou a nepatřičnou¹⁴¹, absence vody (řeka na začátku je paralelou k Seině, podobně jako Paříž ke zničené Tróji), a to i přes její blízkosti (Seina je nedaleko) vrhá celou scénu do paradoxu, z něhož není úniku. Celou básní prochází nejen téma vyhnanství, ztráty domova, ale i vědomí smrti (slzy Andromaché a její vdovství, přítomnost labutě, ztracená minulost, námořníci). Tíha vzpomínek (a tíhu – proto sklon a ohnutí – spojuje Starobinski rovněž s melancholií) se na konci básně rozezná ve zvuk

¹³⁵ Tamtéž, str. 53

¹³⁶ Tamtéž, str. 53

¹³⁷ Tamtéž, str. 54

¹³⁸ Nebe, jak upozorňuje Chambers odkazuje k ovidiovskému mýtu, personifikace labutě vede rovněž skrz něj.

¹³⁹ Starobinski, *Melancholie v zrcadle*, str. 62

¹⁴⁰ Tamtéž, str. 57

¹⁴¹ Chambers hovoří o grotesknosti celého obrazu vyplývající z protikladností v něm obsažených, tato grotesknost je pak vyslovena básníkem ve verši „Comme les exilés ridicule et sublime“ (Chambers, str. 172)

rohu (*cor* je spojeno se skálou – *roc*, s lesem – *foret*): Nesci ve studii *Memory, Desire, Lyric: The Flaneur*¹⁴² upozorňuje na tuto proměnu vzpomínky v hudbu a neuzavřenost básně: konečné *encor* stejně jako hudba, jejíž podstata má co dočinění s nekonečnem a věčností, dává tušit další pokračování, na konci básně se lyrický subjekt přidává k námořníkům – lidem, jimž se stalo vyhnanství životním módem. V poslední strofě se také objevuje představa lesa: *Tak v lese, kam můj duch se utíká vždy znovu, / má stará Vzpomínka jak nářek rohu zní!*¹⁴³ V tomto pojetí přírodního prostoru se Baudelaire přibližuje romantické tradici – Wordsworth přírodu vnímá jako prostor věčnosti a trvalé krásy a utíká k ní v představách před skutečností vířícího velkoměsta. V Baudelairově básni *Spojivosti (Correspondances)* příroda vystupuje v podobě chrámu věčné harmonie, v níž splývají smyslové vjemy v jakési jejich trvalé podobě (esenci). Benjamin v tomto kontextu píše, že Baudelaire do pojmu *correspondence* zahrnul vše, co je významné, chvíle výjimečného prožitku vyčnívající nad všechn ostatní čas. Jsou to „dny“, které se „nad čas povznášejí“.¹⁴⁴ Příroda nabývá posvátné, „kultické“ podoby (*Příroda, to je chrám s živým sloupovým*¹⁴⁵). „Co měl Baudelaire těmito korespondencemi na mysli, může být označeno jako zkušenost, která usiluje vzdorovat nejistotám.“¹⁴⁶

Tématu vyhnanství se ve své analýze *Labutě* věnuje Ross Chambers¹⁴⁷, ono (ne)konečné *encor* lze podle něho číst jako vyjádření životního pocitu exulantství, jenž, jak je z básně patrné, bude trvat nadále. Chambers vztahuje téma vyhnanství rovněž k modernímu velkoměstskému prostoru, k mase anonymních obyvatel, kterou město unáší svým proudem, k moderním vyhnančům, kteří v tomto víru ztratili vědomí vlastní příslušnosti. Labuť se podle Chamberse stává alegorií touhy (která nenachází své naplnění), touhy po (znovu)nalezení pocitu totality, jež byla rozbita na množství jednotlivých fragmentů, které může subjekt – flanér – čtenář města recipovat a pokoušet se je složit v celek. To je však možné jen za předpokladu, že subjekt reflektuje podstatu této fragmentárnosti, tedy nemožnost vnímat prostor jinak než v jeho diskontinuitě. Chambers o této nové zkušenosti hovoří jako o „zkušenosti metonymie“.¹⁴⁸ V kontextu *Labutě* ale upozorňuje ještě na jeden důležitý aspekt. Báseň evidentně – i svou dedikací Victoru Hugovi – odkazuje k politické situaci po roce 1848 a k deziluzi z ní pramenící; může tak být čtena jako vyjádření solidarity vůči politickým

¹⁴² Nesci, Catherine, *Memory, Desire, Lyric: The Flaneur*, in McNamara, Kevin (ed), *The City in Literature*, str. 69-85

¹⁴³ Baudelaire, *Květy zla*, str. 152

¹⁴⁴ Benjamin, *O některých motivech u Baudelaira*, in *Dílo a jeho zdroj*, str. 99

¹⁴⁵ Baudelaire, *Květy zla*, str. 53

¹⁴⁶ Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, str. 100

¹⁴⁷ Chambers, Ross, *Mélancolie et opposition*, Paris 1987

¹⁴⁸ Tamtéž, str. 171

exulantům po převratu v roce 1851, mezi nimiž byl právě Victor Hugo. Labuť uniknuvší ze své klece (jako báseň, jež se vyhnula cenzuře), bude z této perspektivy představovat emblém ztracené naděje revoluce.¹⁴⁹

1.3 Báseň *Jedné kolemjdoucí* – šok, dav, flanér

Baudelaire podle Benjaminův předběhl svou dobu. Domnívám se, že ji předběhl v tom smyslu, že ji byl schopný, v jejích fatálních proměnách vyjádřit, reflektovat a jako zkušenost předat čtenáři. Benjamin píše, že podmínky recipování lyrické poezie byly v období, v němž Baudelaire tvořil, značně nepříznivé: lyrik přestal platit za básníka v romantickém slova smyslu, jelikož přestal vystupovat “v roli pěvce”. Čtenář poloviny 19. století je čtenářem nové zkušenosti a básnická tvorba se v Benjaminově pojetí stává prostředkem, jak se dobrat této nové – pravé zkušenosti, jak ji pochopit, pojmenovat, spoluprožít, v protikladu ke zkušenosti, která se usazuje v normované lidské existenci (v existencích “lidských mas”). Jde o zachycení její podstaty v plynoucím čase – čtenář si, podle Benjaminův, musí říct, že adekvátním subjektem pro její zachycení je básník. Během recipování poezie pak čtenář zažívá téměř totožnou zkušenost (“spontánní kopie původní”) jako básník, který ji v básni zachytil. Tam, kde existuje zkušenost, svazují se v paměti určité obsahy individuální s kolektivními – místo fúze obojího je kult, rituál.¹⁵⁰

Benjamin v této souvislosti zmiňuje kromě Bergsona a jeho pojmu *čistá paměť* a Prousta (*mimovolná paměť*) také Freuda (text “*Mimo princip slasti*”), který stanovuje vztah mezi pamětí a vědomím; podle něho “vědomí vzniká tam, kde vzpomínka nalézá svou stopu”, kde se vzpomínka z nevědomí vlivem vnějších okolností dostává do vědomí. Na základě teoretických východisek psychoanalýzy Benjamin definuje takzvané ohrožení šokem a následně zkušenost šoku. Psychoanalýza chápe podstatu traumatického šoku jako prolomení ochrany (vědomí, které se má bránit ohrožení) před podrážděním (Freud zde odlišuje úlek a pocit strachu, který se objevuje jako obrana vědomí právě před úlekem – šokem). Případ, který způsobil šok, pak dostává ráz zážitku, a to je vhodné pro básnickou zkušenost poezie. Básník se musí emancipovat od prožitku samého za pomoci vědomé reflexe. Pro mnoho Baudelairových textů je normou zážitku právě takto pojatý šok, v úzké souvislosti s velkoměstským davem.¹⁵¹ Vztah Baudelaira k davu je velmi ambivalentní, dav chápe jako útočiště, prostor, jehož je součástí, ale

¹⁴⁹ Tamtéž, str. 176

¹⁵⁰ Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, str. 100

¹⁵¹ Tamtéž, str. 85

zároveň také jako prostor, který sám o sobě, ze své moderní velkoměstské podstaty, připravuje podmínky právě pro zkušenost šoku. “Těšit se z davu je umění.”¹⁵² Velkoměsto přináší nový životní stav, kdy identita člověka a její vědomí jsou otřeseny a kdy nový typ vztahů nutí lidský subjekt k přestrojení a k přetvářce, figura klamu se objevuje právě v souvislosti s davem a existencí v něm.

V kontextu ztráty přirozeného vnímání sama sebe, kterou s sebou prostor velkoměsta přináší, můžeme zmínit Kristiaana Versluysa navazujícího ve svých studiích na teoretická východiska George Simmela, jenž se zabýval pocitem odcizení subjektu v prostoru moderních velkoměst spojeným s jejich extrémně rychlým vývojem. Všiml si v této souvislosti nové problematiky *mnohosti* v prostoru velkoměsta. Rychlé změny nedovolující jedinci se s vnější skutečností sžít společně s mnohostí vedou ke snížené citlivosti a vnímavosti. Mezilidské vztahy mizí, rezervovanost může ústit až v nepřátelství a agresi. Chybí propojení členů na emocionální úrovni typické pro menší komunity. Zároveň je snižena lidská citlivost, jak si všimá Versluys, doprovázena zintenzivněnou nervovou stimulací, vnější podmínky však nutí subjekt jednat a reagovat spíše za pomoci intelektu než prostřednictvím svých emocí, protože proto, aby člověk zachoval v prostoru moderního velkoměsta sám sebe, je nucen odříznout emocionální já od prostředí, v němž se nachází, jeho chování je ovlivněné a neustále kontrolované a sledované vlastní racionalitou.¹⁵³ Podle Simmela se tedy zásadní problém moderního života odvíjí od potřeby subjektu chránit svoji nezávislost a individualitu své existence proti ohrožujícím silám velkoměsta. Dichotomie mezi člověkem a přírodou se přeměnila v dichotomii mezi člověkem a jím vytvořenými strukturami, v nichž musí bojovat o přežití vlastní duše. Básník je ten, který se nachází v blízkosti emocionálního, vřelého (cit je živoucí), má možnost se vztáhnout k objektu prostřednictvím emocí; básník musí uspět ve vztahování nejhlubších vrstev jeho osobnosti k tomu, co je obecně považováno jako odosobněné, zmechanizované a odcizené.¹⁵⁴ V tomto kontextu je město vnímáno v 19. století s příchodem Baudelaira, v jehož poezii se všechny tyto městské vlastnosti koncentrují a zároveň relativizují.

“Kdo nedovede zalidnit svou samotu, nedovede býti sám ani v hlučném davu.”¹⁵⁵ Dav, jako ona ohrožující síla mnohosti, je pro Baudelaira objektem fascinace, lákaví flanéra – pozorovatele, čtenáře a analytika – stát se jeho součástí, splynout s jeho obsahem. Přitom však flanérovo bytí v davu předpokládá ve stejný okamžik i jisté vyloučení z něj, určitou distanci

¹⁵² Baudelaire, *Davy*, in *Malé básně v próze*, str. 23

¹⁵³ Versluys, Kristiaan, *The Poet in the City*, Tübingen 1987, str. 3

¹⁵⁴ Tamtéž, str. 5

¹⁵⁵ Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 24

mezi ním a masou. Baudelaire si uvědomuje, že v tomto novém davu je něco nelidského. Flanér se liší od chodce tím, že “požaduje vlastní prostor ke hře”, „nemíní se vzdát svého *privatissima* ani uprostřed davu”; jde o potulování se z principu.¹⁵⁶ Nicméně při četbě Baudelairových úvah na toto téma zjistíme, že flanérství pro něj nemá význam jen onoho “potulování”. V eseji *Umělec, muž světa, muž davu a dítě*¹⁵⁷, věnované osobě malíře Constantina Guyse, Baudelaire formuluje konkrétní podobu a vlastnosti moderního flanéra, *jehož živlem je dav*: splynout s davem, nalézt svůj domov v množství, v pohybu, ve vlnění, tento pohyb vnímat a reflektovat, ale zároveň být vně, vidět ho zvnějšku a zachycovat v něm neustálou proměnu přítomného okamžiku.¹⁵⁸ Flanér si musí uvědomit prchavost, pomíjení a současně nekonečnost tohoto víření (nikdy nekončícího pohybu) a musí být schopen tuto zkušenost umělecky zachytit. „Být pryč z domova, a přesto se všude cítit doma, vidět svět, být ve středu světa a zůstat světu skryt, to je několik z těch nejmenších rozkoší oněch nezávislých, vášnivých, nepředpojatých duchů, jež jazyk dovede jen těžkopádně definovat“.¹⁵⁹ Flanér je tedy nejen pozorovatel, nýbrž i ten, který v davu nehledá pouze prchavé potěšení, ale přímo samu esenci *modernosti*, kterou Baudelaire chápe v úzkém vztahu k tomu, *co přetrvává*. Jedná se o to, aby z přítomného okamžiku, ze všeho pomíjivého, vyhmátl věčné. K modernosti se Baudelaire vyjadřuje v jedné ze svých studií v souvislosti s pojmy umění a krása.¹⁶⁰ Nevnímá ji čistě v kontextu jeho doby, jako nový fenomén; modernost je pro něj imanentní složkou každého opravdového umění v každé době: “Modernost, toť přechodnost, prchavost, nahodilost, polovina umění, jehož druhou půlí je věčnost a neměnnost.”¹⁶¹ Princip krásy tkví v dualitě: „krása je nevyhnutelně vždy podvojného složení“ (obsahuje element věčný a neměnný i relativní a nahodilý).¹⁶² Zde se dostáváme k Baudelairově tematizaci minulosti a jejího vztahu k přítomnému okamžiku, jehož umělecké ztvárnění je u něho vyjádřením věčného a zároveň moderního; Baudelairovo přemýšlení o minulém tedy zahrnuje vědomí jeho někdejší přítomnosti a vědomí krásy v něm obsažené. Tato “dualita umění”, která pojímá i prvek pomíjení a ztráty je “osudný důsledek duality člověka”.¹⁶³ Baudelaire v této souvislosti vyzdvihuje také roli paměti, jež *třídí a harmonizuje* všechen materiál, který sama nakupila a který následně prochází idealizací, jež je

¹⁵⁶ Benjamim, *Paříž druhého císařství u Baudelaira*, in, *Výbor z díla II*, Praha 2011, str. 97

¹⁵⁷ Baudelaire, Charles, *Úvahy o některých současnících*, Praha 1968, str. 593

¹⁵⁸ Tamtéž, str. 595

¹⁵⁹ Tamtéž, str. 597

¹⁶⁰ Tamtéž, str. 597

¹⁶¹ Tamtéž, str. 598

¹⁶² Tamtéž, str. 598

¹⁶³ Tamtéž, str. 598

výsledkem dětského (bezelstností magického) vnímání. Modernost v Baudelairově koncepci světa je vedena potřebou v pomíječnosti nalézt věčnost (viz dualita umění, viz krása).

Jeden z hlavních aspektů velkoměsta tedy představuje spleť a hmota navzájem se křížujících vztahů; pojmy masa, dav, zástup a s nimi související anonymita se v přemýšlení o prostoru moderního velkoměsta skloňují ve všech odborných textech na prvních místech. Jak podotýká Benjamin, i přes velký Baudelairův zájem se fenomén davu – nebo lépe řečeno jeho nový charakter a nový způsob jeho vnímání a prožívání, protože obraz davu, masy (i když v jiném kontextu a v jiné – často alegorické – podobě), jak jsme si ukázali v kapitole o Dantovi, není rozhodně záležitostí až poloviny 19. století – nestává ústředním námětem ani jedné z básní. Přítomnost obrazu davu v Baudelairových textech je však čtenářem neustále latentně pocíťována, Benjamin o něm hovoří jako o “skrytém obraze”.¹⁶⁴ „Masa byla pohyblivou rouškou skrz niž viděl Baudelaire Paříž.“¹⁶⁵ Tento postřeh dokazuje na známé básni *Jedné kolemjdoucí*¹⁶⁶, která neobsahuje ani jedno slovo, které by se vztahovalo k představě proudícího množství lidí (ať už reálně – chodců, nebo symbolicky – lidí přebývajících v prostoru velkoměsta), přesto nese zástup celý děj.

Kol mne se vzdouvala a řvala ulice.

Tu náhle, ve smutku, jak pyšná bolest sama,
mě přešla veliká a štíhlá krásná dáma,
houpajíc festonem své dlouhé suknice.

Šla, s nohou sochy, vpřed, jas vznešenosti v líci,
a já jí rozčilen, jak blázen touhou štván,
pil jí z očí, nebes v tmách, kde klíčí uragan,
okouzlující slast a rozkoš ničující.

Blesk, světla... potom noc! - Ó krásko mizící,
ty, která pohledem můj život vzkřísila jsi,
snad tě již nespátřím, leč ve věčnosti, rci!

Kdes jinde! Daleko! Již pozdě! *Nikdy* asi!

¹⁶⁴ Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, str. 88

¹⁶⁵ Tamtéž, str. 90

¹⁶⁶ Baudelaire, *Květy zla*, str. 161

Vždyť neznám přec tvůj cíl, ty neznáš můj cíl zas,
ty, kterou bych měl rád, jak jistě tušilas!

V originále zní první verš básně následovně: *La rue assourdissante autour de moi hurlait*. Ulice je doslova ohlušující; hluk, hudba, tón jsou v Baudelairově poezii úzce spjaty s jazykem a s možnostmi, jež může nabídnout pro potřeby sdělení nové zkušenosti. A právě tímto prvním veršem, zprostředkovávajícím omračující hluk, přímo řev ulice a jejího pohybu (tedy davu), se počíná báseň, v níž lyrický subjekt zakouší takovou novou – osudovou zkušenost. A osudové na této zkušenosti spočívá paradoxně v prchavosti; naprosto pomíjivé a malicherné, každodenní, je posunuto do nové roviny, do skutečnosti přesahující charakter samotného okamžiku, který báseň vyjadřuje. Silou, která tento proces umožňuje, která je jeho katalyzátorem, je právě obraz ženy; obraz, protože se nejedná o konkrétní ženu, ale spíše o jakousi esenci ženství, o múzu, která zároveň mívá (a je otázka, zda prochází skutečně, svojí chůzí sochy, *avec sa jambe de statue*) i zůstává. Projde bez jediného vysloveného slova, v mlčení. Celá scéna je proto naplněna napětím mezi tichým setkáním a ohlušujícím zvukem ulice (*assourdissement*). Toto mlčení je vytržením, šokujícím zážitkem, o němž verš *crispé comme un extravagant* napovídá, že šílenství vnějšího řevu proniklo i do nitra lyrického subjektu (subjektu, jenž zakouší). Žena procházející básní a míjející lyrický subjekt stejně jako čtenáře, je oděna ve „smuteční závoj“¹⁶⁷ symbolizující (a tak se také ukládá v paměti) ztrátu a smrt¹⁶⁸. Benjamin upozorňuje na úzký vztah obrazů ženy a smrti v Baudelairových básních, přičemž prostor jejich spojení představuje právě Paříž, v tomto kontextu se objevují i interpretace, kde ona *veliká a štíhlá krásná dáma* zosobňuje Paříž.¹⁶⁹ Benjamin píše o „lásce na poslední pohled“ a chápe tento básnický obraz míjení jako vzorec šoku, jako zasažení subjektu a podstaty jeho citu. Toto zasažení nemůže dojít svého naplnění. Nevztahujme však tento obraz k lásce, případně k její ztrátě příliš přímočaře. Podobně jako Benjamin také Stierle upozorňuje na to, že ono *crispé comme un extravagant* odkazuje spíše k pudovému, než k citovému, k vášni a k chtíči.¹⁷⁰

Stierle dále poukazuje na fakt, že už první verš básně naznačuje, že zjevení oné tajemné ženské postavy, je něčím absolutně výjimečným – veškeré smyslové vnímání lyrického subjektu se obrací výlučně k ní.¹⁷¹ Jedná se o zjevení naprosté jinakosti oproti ostatním

¹⁶⁷ Benjamin, Dílo a jeho zdroj, str. 91

¹⁶⁸ Motiv vdovství se objevuje i v *Labuti* či v *Malých básních v próze*.

¹⁶⁹ např. Nesci, str. 70

¹⁷⁰ Stierle, *La capitale des signes*, str. 465-467

¹⁷¹ Tamtéž, str. 467

nepřímým účastníkům (davu) tohoto děje. Vzezření ženy je velmi tělesné, zároveň *douleur* a *douceur*. Stierle si všímá přívlastku *dlouhá*, jež implikuje jakousi iregularitu a přináší dotek komična (s tím by se dala spojit i ona nehybnost sochy a podivný způsob ženiny chůze) a upozorňuje v tomto kontextu na okamžik střetnutí pohledů kolemjdoucí a flanéra – pohled postavu zafixuje a v ten okamžik se postava stává antickou sochou.¹⁷² Tato fixace se pak v metapoetické rovině odehrává na úrovni vzpomínka – jazyk – báseň. Přítomnost prvku nehybnosti kontrastuje s dynamikou; kontrast přináší erotickou naléhavost obrazu, protože erotická fascinace může svůj objekt nalézat pouze tam, kde dochází k nějaké kontradikci a k vychýlení.¹⁷³ Přítomnost protikladů vede Stierleho ke spojení tohoto básnického obrazu a Baudelairových teoretických úvah o módě a modernosti.¹⁷⁴ V postavě *kolemjdoucí* se propojuje obojí, co utváří v Baudelairově koncepci krásu, věčné i moderní. (viz Malíř moderního...). Přítomnost prchavého (*Fugitive beauté*) – toho, co ztělesňuje a “umožňuje” v této podobě pouze velkoměstský prostor – se rovněž pojí s krásou. Báseň *Jedné kolemjdoucí* skutečně představuje zachycení fragmentu přítomnosti, fragmentu, který jinak okamžitě upadá do minulosti. Moderní velkoměsto se zde stává ústředním bodem zkušenosti (tedy prožívání) lidského subjektu.

1.4 Hluk a exteriér, sen a interiér

Autor Soumraku sice chce „zavřít sluch“ před „jekem“ nočního velkoměsta, ale nemůže neslyšet vzdechy pacientů z nemocnice, křik žen pracujících k porodu a nato kohoutí zpěv jako „vzlykot, po kterém se řine horká krev“, v Labuti zase provoz ranní práce přichází jako „temný uragán v tichém vzduchu“. Kolik hluků, a kolik smyslu v hlucích! Hluk, to je opravdu a naráz celé lidstvo. A jestliže s sebou, ve svých záhybech noci a smrti nese „pohřební zvuk pendlovek“, který vzbuzuje úzkost až k bdění, jestliže v něm tedy můžeme vidět jen emblémy a důkazy nicoty a pokyn k odvrácení se od světa, vzápětí se v něm projevuje něco jiného, něco jiného tu dává znamení, něco, co může takového Baudelaira podnítit k jakémusi takřikajíc přírůstku zkušenosti.¹⁷⁵

¹⁷² Tamtéž, str. 477

¹⁷³ Tamtéž, str. 496

¹⁷⁴ Tamtéž, str. 469

¹⁷⁵ Bonnefoy, Yves, *Sedmá strana hluku, Souvislosti*, roč. 18, č. 1 (2007), str. 5

Hluku přítomnému v Baudelairových básních se věnuje Yves Bonnefoy, který píše, že to, co Baudelaira zásadně odlišuje od romantismu, je jeho přístup ke slovu a způsob jeho básnického využití; tak se slovo samo o sobě začíná rovnat významu celku sdělení: zatímco v romantismu šlo o výpověď jako takovou, o její obsah, slova pro básníka znamenala spíše “pouhý” prostředek vyjádření myšlenky, u Baudelaira naproti tomu nově nabývá na důležitosti zvuková sonorní stránka verše.¹⁷⁶ Bonnefoy dává konvenční, v rámci pravidel vnímaný jazyk, do souvislosti s náboženským pojmovým diskurzem: “Až do prvních let romantismu byla poezie ovládána a také udržována při životě představami a symboly náboženské ortodoxie a ať už výslovně či ne se tomuto diskursu musela podřídít. Baudelairovi je však dvacet let právě ve chvíli, kdy věda a technika začínají rozhánět tato označovaná transcendence”.¹⁷⁷ Cílem této nově ztvárněné i vnímané poezie je odhalení podstaty jazyka, “prolomení pojmového”.¹⁷⁸ Básnická tvorba se stala prostředkem očištění jazyka a způsobem, jak slovo zbavit nánosů konvenční pojmovosti za pomoci využití jeho sonorní složky – nikoliv pojem, ale slovo jako umělecký element složený z mnoha spolupůsobících vlastností (spojení zvuku a významu). Bonnefoy upozorňuje na důležitý fakt, že pokud se slovo omezí pouze na svůj pojmový charakter, nemůže být nikdy schopné dokonale vyjádřit ono skutečné v čisté podobě, protože nutnou vlastností pojmu je jeho vztahování se k již (jazykem) definované skupině dalších pojmů, a tedy i k souboru představ na něj navázaných. Baudelaire si této omezenosti konvenčně používaného jazyka byl vědom.¹⁷⁹ Silou, která má tendenci vést k překročení pojmovosti jazyka, k jeho posunutí, nikoliv však k jeho “odhalení” je touha.¹⁸⁰ Sen, “fantasma” je časoprostorem, v němž dochází k tomuto posunutí. Bonnefoy naznačuje, že je to svým způsobem únik, pokus vystihnout skutečnost jejím přesunutím do jiné dimenze. Jedná se o únik z pojmového světa, nikoliv o jeho překonání, tím může být hudba (chápána v širším pojetí jako tón, zvuk), protože útočí na intuici a paměť; podle Bonnefoye hudba představuje možný způsob odhalení podstaty skutečnosti a vyjádření věčného v přítomném. “Hudba tak metaforizuje marnost uchopení pomocí znaků toho, co je; hudba odkrývá, že znaky nahrazují skutečnost obrazy; umožňuje formě – kterou mluvící bytost nutí, aby byla znak a stojí mimo znakový systém – aby se znovu stala čistou formou, zbavenou smyslu, a tím pádem opět prostě vnímanou skutečností, plností.”¹⁸¹ Zvuk v součinnosti s dalšími smyslovými vněmy se u Baudelaira podílí

¹⁷⁶ Tamtéž, str. 10

¹⁷⁷ Tamtéž, str. 4

¹⁷⁸ Tamtéž, str. 6

¹⁷⁹ Tamtéž, str. 5

¹⁸⁰ Tamtéž, str. 4

¹⁸¹ Tamtéž, str. 5

na stavbě snového světa, ale zároveň přítomnost hluku (a je to právě hluk ulice velkoměsta) tento snový svět překonává.: “Potom ale hluk, jak ukazuje *Dvojaký pokoj*, může být pro zvuk hudby snu pouze „tajemnou hranicí“, za níž začíná svět – to ve skutečnosti opravdové (...).“¹⁸² Baudelaire zprostředkovává zkušenost hluku, “který se stává přítomností”, což “ruší kategorie a hodnoty snu, veškeré iluzorní vědění, které se sen snažil zavést” a to vede k odmlčení jazyka, “velká skutečnost za (...) se náhle může ukázat jako v otevřeném poli”.¹⁸³ Bonnefoy předkládá interpretaci textu *Dvojaký pokoj*, odehrávajícího se v prostoru interiéru, o němž jsme již napsali, že představuje prostor, kde se subjekt může oddávat snění. Benjamin tento fakt dává do souvislosti se striktním oddělováním soukromého a veřejného, které se započalo právě v 19. století (vzpomeňme na petrohradskou literaturu, na Gogola, kdy ono veřejné, oddělené od soukromého, jako by ovládlo vše intimní a zničilo je a s ním i člověka); interiér se poprvé dostává do ostrého protikladu k pracovišti, domov je prostorem snění, v němž se odehrává iluzorní svět toho, jenž jej obývá, “odtud vyplývá fantasmagorie interiéru”.¹⁸⁴ V *Teoretických pasážích* Benjamin pojmenovává 19. století stoletím pouzdra (na vše se začal používat nějaký typ ochranného obalu); domov se stal pouzdrzem pro duši jeho majitele. Příběh *Otce Goriota* je zaštitěn Paříží, měšťanský penzionát, jakýsi mikrokosmos, jehož hranice jsou propustné, přesahuje svůj vlastní prostor – jelikož ti, kteří jej obývají se neustále vztahují k vnějšku –, je vymezen (determinován) čtvrtí, v níž se nachází („Žádná čtvrť v Paříži není hroznější a – dodejme – nejznámější.“)¹⁸⁵, ale hlavně k překračování hranic dochází i na úrovni vnitřního prostoru penzionátu. Paříž se objevuje jako město intrik (tak jako již v Laclosových *Nebezpečných známostech*) a pokušení (Rastignac sní o skvostném životě a snění se rovněž oddává ve svém pokoji) a tento pařížský charakter se zrcadlí i v penzionátu. To, co narušuje není jen to vnější vůči jeho vnitřnímu prostoru, ale i to, co je uvnitř něj – ostatní jeho obyvatelé (šmírování klíčovou dírkou). Penzionát pak může být určitá paralela k celku Paříže (na začátku románu, vypravěč vyjádří pochybnost, zda bude příběh pochopen i mimo Paříž, zde bychom pak zase mohli odkázat k *Lidské komedii*). Intimita je narušena vnějšími vztahy, „vztahy ulice“, které (aniž by subjekt chtěl) pronikají do jeho soukromí.

Ve *Dvojakém pokoji* představuje interiér prostor snu, fantazie a (zdánlivého) bezčasí, v němž se subjekt oddává iluzorním představám, které proměňují pokoj v jakýsi ideální, harmonický – krásný a smyslovými i intelektuálními vjemy naplněný – prostor. Iluze a její

¹⁸² Tamtéž, str. 9

¹⁸³ Tamtéž, str. 10

¹⁸⁴ Benjamin, *Výbor z díla*, str. 73

¹⁸⁵ Balzac, Honoré, *Otec Goriot*, Praha 1970, str. 8

prožívání jsou však přerušeny vnějškem. Hluk je tím, co vtrhává do tohoto bezčasí věčnosti spolu se soudním vymahačem, s časem. Celý pokoj sní, nábytek se noří do opojení snem, materiál, látka, hmota ožívají: „Látky mluví němou řečí.“¹⁸⁶ Interiér je uzavřený, naplněný myšlenkou (vzpomínkou) toho, jenž v něm pobývá, materiál naplňuje celý prostor (ano, plnost prostoru je intenzifikována hmotou, zhmotněnou myšlenkou – iluzí o tomto prostoru), sama (klamná) přítomnost je zhmotněna. Několikrát se objevuje slovo mír (*tajemství, mír, ticho, mír, vůně*), příbytek funguje jako úkryt, jako ono pouzdro, o němž hovoří Benjamin, kam utíká subjekt do samoty před okolním světem. Reprezentuje zde (téměř) dokonalý Bachelardův prostor snění a vzpomínání (prostřednictvím snění v bdělém stavu se vynořuje minulost), avšak jen do té chvíle, než zazní hluk, který je spouštěčem uvědomění si okolní (externí) skutečnosti a klamu dosavadních myšlenek. Ironický předěl tvoří *rána motykou do žaludku*¹⁸⁷ – dochází ke změně řeči textu, ze snové komnaty se stává pouhý “pelech, místo věčné nudy”, ocitáme se v realitě symbolizované v prvním pláň *soudním vykonavatelem, příšerou*¹⁸⁸ (místo Havrana u Poe!), *časem* a nakonec *životem* samým. Hluk navrácí do skutečného života, který je spojen s prostorem vnějšku, ulice, města a jeho struktur. Dveře představují ostrou hranici mezi prostorem interiéru, snu a exteriéru, reality. Hluk pronikající do interiéru lze pak číst jako překročení této hranice, jako průnik prostoru ulice a pokoje. Hluk v *Dvojakém pokoji* může být pro zvuk hudby snu pouze „tajemnou hranicí“¹⁸⁹, za kterou se končí iluzorní představa a začíná skutečný život, realita je však trpká a nelákavá, přesto (nebo právě proto) nad snem, nad iluzí vítězí. Baudelaire toto vítězství zachycuje jako bezvýchodnost. „Jistě pro něj není otázkou představa, že by zůstal sedět v polospánku a stále snil před nějakým havranem, který náhle vstoupil do psaní; musí se zvednout, jít ven, navštívit věřitele, čelit všem starostem, které na něj dotírají, zkrátka musí odložit pero, které psalo báseň.“¹⁹⁰

Než bez hvězd, slunce na blankytu,
nic, co by mohlo ozářit
ty zázraky, jež, plny třpytu,
vyzařovaly vlastní svit!

A nad tím divem plným ruchu

¹⁸⁶ Baudelaire, str. 10

¹⁸⁷ Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 11

¹⁸⁸ Tamtéž, str. 11

¹⁸⁹ Bonnefoy, *Sedmá strana Hluku*, str. 9

¹⁹⁰ Tamtéž, str. 8

pak stálo – hrozné zjevení,
vše pro vjem zraku, ne však sluchu! -
strašlivé věčné mlčení.

II.

Otevřev oči horečnaté,
já zřel děs svého doupěte
a cítil, zas v své duši klaté,
hrot vší své strasti prokleté.

Mé pendlovky se zhurta jaly
poledních dvanáct odbíjet,
a nebe dštilo svoje kaly
na tento ztuhlý bídný svět.

(Pařížský sen Constantinu Guysovi, přeložil Svatopluk Kadlec)

Prostor interiéru je určující také pro text *Špatný sklenář*, v němž Baudelaire zachycuje stav jakési nudy, neschopnosti odhodlat se k činu, který je narušen aktem vytržení, podivnou vnitřní nereflektovanou silou vedoucí k neočekávanému jednání, způsobujícímu šok. Realita a její meze jsou ďábelskou silou pokoušeny a podrobeny zkoušce toho, co jsou schopny do sebe ještě pojmout. Je to energie, která vyvěrá z životního pocitu velkoměstského člověka a prýští z pocitu nudy a ze snění, jež dříve či později, jak jsme ukázali, musí narazit na realitu každodennosti. Vnitřní nutkání k šokujícímu činu mají za cíl vytržení z letargie a z “těžké a špinavé pařížské atmosféry”, podobně jako sen a iluze pomáhající uniknout z reality: “zabedním v bytě vchod a okno za oknem / a budu potmě kout své vzdušné zámky v něm.”

V textu *Okno* se objevuje motiv zavřeného okna osvíceného zevnitř svící, Baudelaire tady zachycuje nejen pohled z okna, ale i pohled opačným směrem. “To, co je možno spatřit ve sluneční záři, je vždy méně zajímavé než to, co se děje za skleněnou tabulí.”¹⁹¹ Skryté, tajemné, to pro ostatní neznámé v člověku, celkově vše to, co je “za”, nějakým způsobem deformovaná realita (úhlem vlastního pohledu), láká víc než to, co je na první pohled viditelné. Město v tomto kontextu představuje prostor lidských tajemství, která přitahují flanéra a vybízejí jej k pokusu

¹⁹¹ Baudelaire, Malé básně v próze, str. 79

o jejich proniknutí. Interiér funguje jako otisk duše toho, jímž je obýván, tvoří prostor, který ukrývá právě tato tajemství. Každý vnitřek má otvory ven: okna a dveře. Jak píše Bachelard, prostory vnitřku a vnějšku jsou propustné a otevřené imaginaci. A “spolu-prožitek” je možný právě proto, že ten, jenž se vcítuje, druhého nezná, anonymita poskytuje možnost projekce vlastních představ; činnost imaginace dovoluje toto vcítění. V básni *Stařenky*¹⁹² básník vystupuje jako persona, která v neznámých nalézá a okouší jejich (minulé) tajné radosti.

Já, který zpovzdáli vás střežím starostlivě,
zíraje na váš krok, žel, plný vratkosti,
tak jako kdybych byl snad vaším otcem, dive,
já tajně okouším však tajných radostí:

vidávám najednou zas vaše vášně kvéstí,
prožívám vaše dny, jak zlý, tak dobrý čas,
mé srdce těší se za vašich hříchů štěstí,
má duše, třpytí se vši vaší ctností zas!

Stařenky jsou symbolicky zobrazeny jako ruiny staré Paříže, rytmus jejich chůze, pohyb jejich životů, odpovídá pohybu času, který se v jisté své podobě ubírá ke konci, minulost prochází na cestě k vlastní smrti nepovšimnuta, upadá do zapomnění, jediný, kdo má možnost tuto ztrátu (fatální proměnu) zadržet je básník. V básníkovi rezonuje minulé, znovu mu imaginace a schopnost vcítění dovolují prožít to, co je již nenávratně ztraceno. Stařena pak může figurovat jako Paříž sama, jako míjející, mizející město.

Ruiny, příbuzné, vy hlavy téže výšky!
Já každý večer vám své sbohem dávám všem!
Kde zítra budete, vy Evy s osmi křížky,
jež hrozný Boží spár již tiskne pod tu zem?

Podobně:

Jitřenka, třesouc se v své růžožluté robě,
šla zvolna po Seině, pusté v té ranní době,

¹⁹² Baudelaire, *Květy zla*, str. 156-159

a Paříž, mnouc si již svá víčka zamžená,
se chápala svých děl – jak pilná stařena. (*Svitání*, přeložil Svatopluk Kadlec)

Na tomto místě můžeme nalézt počátky, z nichž vyrůstá Augého termín non-place. Stará místa byla nahrazena novými – podstata prostoru se radikálně proměnila, vznikla nová síť vztahů (staré místo versus nové, vztah mezi nově vzniklými místy a vztah mezi místy a obyvateli Paříže). Místo má identitu, s kterou se mohou ztotožnit ti, kteří jej obývají, či jinak využívají; s jeho zmizením se ztrácí i vědomí této identity, a to vede k pocitu nestability, vykořenění, v extrémním případě až k pocitům samoty a následně k nutnosti navázání nových vztahů, jejichž charakter vzhledem k radikalitě oněch změn, však musí být logicky velmi odlišný. Tento stav se jistým způsobem ukazuje v textu *Oči kolemjdoucích*. Ross Chambers upozorňuje, že populace a velikost Paříže za Baudelairova života prudce stoupla, vlivem industrializace a kapitalistického rozvoje obchodu se do města přestěhovalo množství lidí z provincie, z této skupiny se pak formovala nová nižší vrstva obyvatel. Anonymita se tím ještě prohloubila: nejen, že lidé se neznali, ale věděli, že se nikdy nepoznají.¹⁹³ Chambers pracuje s pojmem křížovatka, jakožto symbolem propletence anonymních vztahů v moderním velkoměstě, který nejlépe vyjadřuje zkušenost míjení, rychlých výměn pohledů, krátkých prchavých setkání bez možností jejich opakování.¹⁹⁴ V Baudelairově textu se střetávají vztahy ze dvou rovin – z osobní a z veřejné. Paradoxně k porozumění dochází v rovině veřejné, při setkání s cizím (a to jen na základě vnějšku, způsobu pohledu očí a také místa, které vytváří vyznění celé scény). Vypravěč se vcituje do myslí otce a jeho dětí procházejících kolem kavárny, v níž sedí spolu se svou milenkou, jejichž vztah v tomto malém formátu básně v próze projde fatální deziluzí. Kavárna je *nová* a stojí na nároží stejně nového boulevardu, jehož *nedokončená nádhera* kontrastuje s chudobou procházející rodiny.¹⁹⁵ Augé, ale i Stierle v souvislosti s textem velkoměsta hovoří

¹⁹³ Chambers, Ross, *Baudelaire's Paris*, in Lloyd, Rosemary (ed.), *The Cambridge Companion to Baudelaire*, str. 102

¹⁹⁴ Tamtéž, str. 105

¹⁹⁵ Chambers tuto báseň v próze čte v intencích sociálně-politického zabarvení Baudelairových pozdních textů, podle jeho názoru se v tomto období v Baudelairově tvorbě objevuje kritická nota, básník se stává jakýmsi diagnostikem společenských problémů, sociálního odcizení jednotlivých skupin obyvatelstva Paříže, které představuje známku nemoci celé společnosti a které je právě ve velkoměstě nejvíce na očích; z básníka se stává společenský pozorovatel, jako stálý obyvatel města je osobně v celé situaci zaujatý. V tomto pojetí vystupuje jako reportér, který pozoruje, zaznamenává a zároveň subjektivně analyzuje patologický charakter města. (Chambers, str. 101) Levicová ideologie prostupuje i Benjaminův výklad celé problematiky města 19. století. V tomto kontextu je však důležité mít na paměti Baudelairovy esejistické texty, v nichž je patrný konzervatismus a obdiv k aristokracii (respektive k jejím tradičním hodnotám). V textu o dandysmu píše: „Dandysmus se objevuje především v obdobích přechodu, kdy ještě demokracie není všemocná, kdy je aristokracie otřesená a pokořena jen z části.“ (Baudelaire, *Úvahy*, str. 613)

o takovém prostoru jako o palimpsestu. Prostor přestává být kompaktní, ale stává se “souhrnem mnoha trhlin a nerovností”, v nichž je otisknutý čas. Stará místa přetrvávají, i když překryta, nahrazena, upravena, změněna, jako symbol plynutí času a ztráty, s prostorem se nově spojuje fragmentárnost (Stierle používá metaforu kaleidoskopu, která se objevuje i u Baudelaira). Zde skutečně můžeme spatřovat počátek toho, co Augé pojmenovává jako *supermodernité*.

2. Richard Weiner

Město u Weinera funguje jako jedinečný prostor zkušenosti několika typů fantazijních realit. Snový diskurz (jak tyto “jiné” skutečnosti v literárních textech pojmenovává Hodrová)¹⁹⁶, vyplývá ze způsobu, jakým subjekt město prožívá. Weinerův vztah je vztahem niterným; do takového vztahu vstupuje město, které je obsažené v nitru (v myšlenkách, v bdělých i nočních snech, v podvědomí i ve vědomí) subjektu a tímto subjektem formované; tento vnitřní obraz se u Weinera dostává na povrch, vstupuje do městské skutečnosti a prolíná se s ní. Bdělý sen, halucinace, fantazijní představa, tvaruje samotný městský prostor, určuje jeho charakter, jedná se o subjektivní vnímání a prožívání městského prostoru, který ztrácí určitou část ze své objektivní reality: například jasnou, nezpochybnitelnou kauzalitu, jak se to děje v *Hlasu v telefonu*¹⁹⁷ nebo odlišně ve *Výpravě do Šárky*¹⁹⁸. Tato vrstva vnímání prostoru se konstituuje uvnitř jedince. Městský prostor svým charakterem umožňuje, a dokonce podněcuje rozvoj takového skutečnost relativizujícího prožívání; svojí ambivalencí a mnohostí aktivizuje imaginaci a problematizuje jasné určení toho, co je reálné, a co realitu nějakým způsobem překračuje.

Klíčovým spouštěčem prožitku a zkušenosti jiné skutečnosti je událost (ne)setkání. Tak setkání v povídce *Hlas v telefonu* podobně jako ve *Smazaném obličejí*¹⁹⁹ mají na počátku charakter jakési předurčenosti, nejedná se o setkání tváří v tvář, protože tváře těch druhých naopak chybí, ale pouze o rozhovor po telefonu, to, co je důležité je hlas a pronášená slova a také tajemná podstata, neočekávanost takové události (ve *Smazaném obličejí* je to zase jen shledání, pohled z očí do očí, přičemž oči jsou jediné, co vypravěč z celé tváře vidí, její zbytek je *beztvarý*), vyprávěcí subjekt je vždy přítomný, vždy zakotven v realitě, ale protějšek jeho setkání je naopak většinou nepřítomný (v *Prázdné židli*²⁰⁰ je tato nepřítomnost absolutní).

¹⁹⁶ Hodrová, *Citlivé město*, str. 356

¹⁹⁷ Weiner, Richard, *Hlas v telefonu*, in *Netečný divák a jiné prózy. Lítice. Škleb*, Praha 1996

¹⁹⁸ Weiner, Richard, *Výprava do Šárky*, in LN 44, 1936, č. 241, s. 1 - 2, 13. 5.

¹⁹⁹ Weiner, Richard, *Smazaný obličej*, in *Netečný divák a jiné prózy. Lítice. Škleb*, Praha 1996

²⁰⁰ Weiner, Richard, *Prázdná židle*, in *Netečný divák a jiné prózy. Lítice. Škleb*, Praha 1996

Velkoměstské vztahy vzhledem k celkovému přetechnizování prostoru, v němž se odehrávají, jsou založené na míjení (kdy jindy v historii se mohlo stát, že slyšíte hlas, aniž byste neviděli, nebo alespoň neznali tvář, toho, jemuž nasloucháte?), toto míjení, které Baudelaire zachytil v básni *Jedné kolemjdoucí* se u Weinera dostává do samého jádra vztahů a zrodilo právě tento způsob setkání, kdy se setkání posouvá do jiné roviny skutečnosti. Druhý ztrácí svůj tvar a setkání s ním přináší zklamání, tajemství není nikdy objasněno: ve *Smazaném obličej* tvář (tedy to, co je jasně definovatelné, tvarované) cizince, s jehož smazaným obličejem „tajemně souvisí vše, co mám a co jsem“,²⁰¹ upadá neodvratně do zapomnění, k pravdě není možné se dobrat.

2. 1 Setkání Praha – Paříž

Povídka *Hlas v telefonu* je určena ke čtení pro *velkoměstské samotáře*²⁰² město je v počáteční úvodní úvahové pasáži (pro Weinera je expresivně představeno jako “vakuová pumpa”, pod jejímž skleněným poklopem “klokotá krev nebezpečným varem”²⁰³). Pohyb města, jeho děj — hlas, je materializován do podoby živé hmoty, je znázorněn v obraze jakési medúzy, jež si přivlastňuje “tisícere skutečnosti” a tlakem a charakterem svého sevření jim dává děsivý a slizký tvar. Město a celá jeho takto sugestivně imaginovaná skutečnost na sebe bere podobu neurčitěho podvodního lesa — světa (podobný motiv se objevuje například v textu *Psací stůl* a odkaz k němu v povídce *Ela*; také Paříž se u Baudelaira často vyskytuje v souvislosti s vodní symbolikou). Petr Málek v heslu *Město v Hesláři české avantgardy* Weinerův popis města v úvodu *Hlasu v telefonu* připodobňuje doslova k “urbánnímu peklu”.²⁰⁴ Weiner zde radikálně odděluje dvě životní zkušenosti — zkušenost venkovského života a zkušenost toho velkoměstského. Venkovan je blízko přírodě, která ho do sebe silou jednotícího principu pojme, a harmonizuje jej tak s celkem svého univerza; město oproti tomu nabývá podobu mytického živočicha, který drží, přivlastňuje si, ale nejednotí, naopak nechává jednotlivé fragmenty koexistovat v chaosu, který je však určován nezničitelným rytmem neustálých metamorfóz – beztvaré hmoty. “*Neboť venkovan, jsa blízek přírodě, a tedy pod vládou jejího jednotícího principu věru sotva kdy ztratí sebe sama ve změti bledničkových fantasmagorií. I on, právě tak jako kdokoliv z venkovanů, jest uchvácen, byť se vzpíral, v rytmus linie tvořené horizontem a tímto rytmem jest: stanutí; kdežto obzor samotáře ve velkém městě, co jest to?*”²⁰⁵

²⁰¹ Weiner, Richard, *Smazaný obličej*, str. 340

²⁰² Weiner, *Hlas v telefonu*, str. 392

²⁰³ Weiner, *Hlas v telefonu*, in, str. 392

²⁰⁴ Málek, Petr, *Město*, in Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan (eds), *Heslář české avantgardy*, Praha 2011, str. 200

²⁰⁵ Weiner, *Hlas v telefonu*, str. 392

Tato moderní velkoměstská zkušenost lidského subjektu, pro jehož existenci v prostoru města je u Weinera vždy typická jeho osamocenost, vede právě ke vzniku snových vizí, v nichž se subjekt střetává s jiným – druhým – sebou samým (často jen skrz jeden fyzický orgán nebo projev — hlas, oči). Stanutí charakteristické pro venkovský život (vnímaný Weinerem v úzkém spojení s přírodou) tedy stojí v opozici k životnímu pocitu velkoměstského obyvatele, který je vláčen vnějšími okolnostmi, osudnými náhodami, vlastní chorobnou osamělou imaginací a vnitřním skrytým tajemným chodem vnějšího prostoru, jehož rytmus nedokáže zvrátit.

V *Hlasu v telefonu* Weiner pracuje s myšlenkou, kterou se zabíral Baudelaire ve svých úvahách: velkoměstský samotář vyhledává k bytí ve své samotě paradoxně místa, kde se sdružují lidé; zde je to kavárna a funguje jako prostor, v němž dochází k destabilizaci doposud žité skutečnosti. Absence jakéhokoliv bližšího určení (tváře, jména) ženského hlasu, který si v kavárně žádá hovořit po telefonu s vypravěčem, by mohly definovat a jasněji vymezit skutečnost samu, ale ta naopak přestává být jednoznačnou a smyslově neomylně poznatelnou, a proto produkuje zkušenost na hranici reality a fantazie (aniž by ale fakt této zkušenosti byl jakkoliv zpochybněn). Dochází ke zmnožení úhlů pohledu na to, co je reálné a co není, přičemž prostor tohoto zmnožování zde představuje právě kavárna; je prezentována jako hlavní atribut velkého moderního města koncentrující v sobě jeho účinky na citlivého člověka. Postavy ve Weinerově kavárně jsou jako herci – vypravěč se ocitá v rukách jakéhosi tajemného režiséra, hlasu neznámé ženy v telefonu. Ostatní – ti vně kavárny – se naopak stávají herci v očích a představách vypravěče, přiděluje jim role, rozvíjí epizodické zápletky. Kavárna je pro takový typ velkoměstského subjektu prostorem k (jinému) vidění, skutečnost se zde vyjevuje ve tříšti fragmentů a pozorovatel tyto fragmenty, detaily může složit v novou realitu. Smysly však neposkytují záruku, která by stvrzovala běžně nazíranou reálnost viděného. Naopak: tím, co se dostává do popředí, je imaginace. Proto se objektem touhy může stát chimérická představa ženy, jejíž existence se manifestuje skrz telefonní přístroj — stroj, jehož funkčnost je vázána na lidskou existenci, na skutečnost teď a tady a na fyzickou přítomnost toho, jenž mluví, se stává prostředkem rozvíjení snových představ. Dochází k osudovému setkání – míjení. Poprvé se kavárna v kontextu moderního velkoměsta dostává do popředí s Poeovou povídkou *Muž davu*, z jejíhož okna hlavní hrdina pozoruje dav proudící ulicí.

Velké, tajemné, osudové se v povídce prolíná s banálním a každodenním: cesty tramvají, návštěva knihkupectví fungují jako znamení (mnoho údajů je konkrétních, nejčastěji pak místní určení, což je rys i dalších Weinerových textů) pro to, co je skryto a oč se doopravdy jedná. Ale znamení zůstávají nepochopena. Hlas je nepostižitelný, dokonale prchavý,

pronášené existuje jen v okamžiku svého pronášení. Komunikace je možná právě jen skrz aparát, skutečné setkání tváří v tvář se ukáže být nedosažitelným, subjekt zůstává obklíčen sám sebou ve své samotě. *“Není to láska! Žárlím však na ni, protože vidí mě, aniž já znám a vidím ji. Tak asi žárlí na nás podivná ona věc, náš vlastní stín, ježto my jsme jeho příčinou i účelem, což zajisté ví, jakož ví, že jej vidíme zrakoma; a on je slep. Já jejím stínem! Neboť jsme pouze skrze ni a pro ni, právě tak jako ona je pro mě a mnou. — Dva stíny, z nichž jeden je zřící.”*²⁰⁶

V povídce se také objevuje motiv prázdné židle, který se úzce váže k postavě tajemné ženy. Žena, jež přišla a jež ve vypravěčově *představě* měla být tou, jejíž hlas slyšel v telefonu, mohla usednout jen na jednu prázdnou židli v celé kavárně. Poté, co odešla skupina hostů od jejího stolu, měla kolem sebe tři prázdné židle; prázdná židle měla být oním znamením, vybudnutím k činu. Má být obsazena (obraz společného usednutí funguje jako symbol sdílení, přiblížení) – zaplní ji však jen touha, chiméra, zůstane navždy prázdnou. *“Když se vypravěč rozhodne přisednout k neznámé ženě, činí tak, aniž by věděl jak, neboť cestou tam změnila se kavárna v světélkující a neklidnou mlhu, v níž neznámá samojediná se rýsovala pevnými obrysy, že vyhlížela černě jako silueta (...)”*²⁰⁷

V povídce *Prázdná židle* Weiner pracuje se dvěma diskurzí: s fikčním a s metapoetickým, s využitím obou pak konstruuje prostor – ne-prostor, jehož ústředním bodem je právě ona prázdná židle. Vnitřek vstupuje do vnějšku, pohlcuje jeho určitou část (v bezprostřední blízkosti domu), a naopak vnějšek jako široká množina zahrnující do sebe jednoduše řečeno vše, co není *uvnitř*, zůstává nakonec vzdálený, cizí a míjející. Tento proces se udává v mysli vypravěče. Tímto vnitřkem je pokoj, jehož dosah působení se dostává až za hranice jeho čtyř stěn – ven na ulici, jejíž prostor bezprostředně se vztahující k domu, ve kterém se pokoj nachází, je nazírán perspektivou, která má na mysli umístění pokoje – protože to je místo, kde se nachází prázdná židle a do něhož se přítel na návštěvu nikdy nedostavil; zároveň je to také niterný prostor, prostor vypravěčovy mysli a imaginace (přemýšlení o tom, proč se návštěva nedostavila, zvažování variant, Weinerova reflexe celého textu a jeho vzniku). Věra Linhartová píše: „Jeho [Weinerův] text vytváří vždy téměř hmatatelně zřejmý, nově organizovaný prostor. Vytváří prostorový útvar, který nevzniká přirozeně, ale proniká násilím do svého okolí, porušuje předpokládané hranice a ustaluje se ne podle daných, nýbrž podle nalézáných (i když tím není řečeno: dosud neznámých) zákonů.“²⁰⁸

²⁰⁶ Weiner, *Hlas v telefonu*, str. 401

²⁰⁷ Weiner, *Hlas v telefonu*, str. 403

²⁰⁸ Linhartová, Věra, *Doslov*, in Richard Weiner, *Hra doopravdy*, str. 276

V *Prázdné židli* vystupuje autorský subjekt jako demiurg, jako scénárista a režisér, ale také jako herec v jedné osobě, osobní rovina – autostylizace – proniká do struktury textu a spoluutváří ji. Prázdna židle připomíná rituální (posvátný) objekt stojící ve středu veškerého děje a předurčujícího jej (již proto, že stojí v názvu povídky). V první části povídky nás vypravěč upozorňuje na to, že se jedná o židli, v jejíž podstatě je ona prázdnota, neobsazenost, cele vystižena. „*La chaise vide*“ a nikoliv „*une chaise vide*“; škoda, že v češtině nelze dosti přesně vyjádřit rozdíl mezi členem určitým a neurčitým. Okolnost, že byla pro hosta dokonce už vybrána zcela určitá židle, nasvědčuje, že návštěva byla očekávána zcela určitě, že snad byla dokonce stanovena na přesnou dobu. Neboť pro někoho, kdo slíbí pouze všeobecnými slovy, že nás navštíví, nekonáme příprav.²⁰⁹ Vyjevuje se tak Weinerův vztah k řeči, ke způsobu, jakým promlouvá a vyslovuje *skutečnost*, slovo je významově přeplněné. V souvislosti s francouzskou uměleckou skupinou *Le Grand Jeu*, s kterou se Weiner setkává kolem roku 1925 v Paříži, Linhartová píše: „Vysoká Hra je však také básnickou zkušeností, ne proto, že vydala několik básnických spisů, ale proto, že je zkušeností slova. Nikoliv slova-ozdoby krásného písemnictví, ale slova-gesta, slova-magického aktu, které skutečně hýbá oslovenou, pojmenovanou věcí, které ji otevírá. Toto žité, trojrozměrné slovo je duchovní silou, analogickou nebo totožnou k silám, jež hýbají universem – k energii“.²¹⁰

K celému charakteru textu se váže jakási obsesivnost – obsese (ne)napsáním povídky, obsese obsažená v povaze samotného námětu textu, obsese přemýšlení o tom, proč se přítel na návštěvu nedostavil. Příběh je nakonec zasazen do naprosto konkrétních a reálných časoprostorových souřadnic, včetně identifikace postav. Děj se odehrává v Paříži, kam se vypravěč odstěhoval do jakési klauzury před světem, v němž se do té doby pohyboval. Deziluze pramenící z osamělosti, z vykořenění velkoměstského člověka, jenž zůstává v uzavřeném prostoru (jak se z textu dozvídáme) celý den sám pouze s vlastními myšlenkami, vede k tomuto obsedantnímu smýšlení. Znovu se zde uplatňuje banalita – banální událost nabývá osudových rysů, které nijak nemění vnější realitu, zásadně nedeformují osobnost, přesto vypravěče ovlivňují natolik, že zatemňují jeho „dráhu životní nadlouho, snad až do smrti“²¹¹. Banální je i vysvětlení celé události; vnímání, citlivost naráží na nepochopitelnou skutečnost reprezentovanou druhým člověkem a jeho řečí, která není opravdová (slib nebyl splněn), a nemůže se s ní vyrovnat. Ve *Smazaném obličejí* leží vypravěč naproti dveřím, zde naproti

²⁰⁹ Weiner, *Prázdna židle*, str. 374

²¹⁰ Linhartová, *Doslov*, str. 295

²¹¹ Weiner, *Prázdna židle*, str. 380

prázdné židli, v níž se zhmotnila, zkonkrétnila absence druhého. Zároveň lze motiv prázdné židle číst v intencích metapoetické roviny jako nemožnost tvorby (*Rozbor nenapsané povídky*).

Ve *Smazaném obličej*i k osudnému setkání (respektive ke shledání) dochází rovněž v prostoru, který Foucault už explicitně řadí mezi prostory heterotopické – v divadle. Hlavní postava povídky, znovu v osamocení, se střetává v hledišti s pohledem. Nikoliv s pohledem člověka, ale jen s pohledem očí, zbytek se ztrácí v beztvarosti (šera a deseti oddělovajících řad v divadle, ale rovněž v beztvarosti vázající se k vědomí sebe sama). Prostory, v nichž se povídka odehrává jsou typicky městské: kino, divadlo, ulice, byt. Kino a divadlo jsou místa, kde se rozvíjí událost, která probouzí fantazijní představy, jejichž intenzitu pak umocňuje uzavřené prostředí domova (zde to není okno, ale neprůhledné dveře, za nimiž se skrývá beztvaré). Na ulici beztvaré nabývá konkrétní podoby, objevuje se už jako postava (konkretizace prostupuje celý veřejný prostor města) a dojde zde nakonec skutečně k setkání vyprávěcího subjektu s Druhým.

Uvnitř interiéru prochází subjekt proměnou – shledání s očima (oči – duše – zření – vědění) funguje jako jakási iniciace: “blouditi budu ulicemi”²¹². Pohled na dveře po návratu z představení, neodvratnost myšlenky a nutkavé bubnování připomenou *Havrana*, toto bubnování – jediný zvuk v celém pokoji – se změní v melodii Příchod mrtvého kmotra z *Dona Juana* (a připomenou povídku *Don Juan* E. T. A. Hoffmanna, v níž k tajemnému setkání dochází rovněž v divadle). Na ulici se děj odehrává v místech zaplněných množstvím lidí, v davu pražského centra (Příkopy, Můstek, to jsou místa, na která se Weiner ve svých povídkách vrací). S Prahou se pojí motiv tramvaje, která znamená vždy nějaký přechod, ve *Smazaném obličej*i je místem setkání, ztráty a opětovného střetnutí. “Praha byla obrovská a vzdušná; mlčky, oddaně vzdal jsem se jejímu zmatku.”²¹³ Město, anonymizující a uvrhávající do samoty, se přemění v hmotu, která setkání znesnadňuje, která mu brání. Chodec a obyvatel v jedné osobě se po městě pohybuje horečnatě, s vědomím jediného cíle: opětovného setkání. Praha ale “mohutní a tvrdne”. Masa lidí je překážka odlučující a vzdalující, je onou hmotou, jež vypravěče na ulici, v tramvaji podobně jako v divadle od oněch očí dělí a jež znemožňuje setkání, které se ovšem ukáže být nevyhnutelné. Dochází k němu v centru města, přesto na odlehlém místě – všude kolem proudí lidé, ale velkoměstský ruch jeví se být odsunut daleko –, na musejní rampě vyčnívající nad městský halas, nad vším okolním hemžením; sešli se tam “jakoby **vybrání** ze všech ostatních k tomuto shledání”. Onen muž, protějšek, je cizinec, stejně jako v povídce *Uhranuté město*. Touha po setkání (vyvolaná pohledem v divadle), která stála u zrodu

²¹² Weiner, *Smazaný obličej*, str. 321

²¹³ Tamtéž, str. 321

bolestného procesu určité proměny nitra a mysli subjektu, je sice naplněna, ale ke svému vrcholu již dospěla. Skutečnost je mnohem banálnější. Obličej byl nakonec smazán z paměti. „Už nebylo přeludů a úděsných vidění. Už nebylo hrůz a úleků. Jen prostá, lidská bolest srdce, opuštěná na světě, znehybnělá a rozhlížející se apaticky.“²¹⁴

Ela ze stejnojmenné povídky²¹⁵ je *postavou* skrze niž dochází k propojení Paříže a Prahy, současnosti a minulosti. Ela vstupuje na scénu jako neočekávaná tajemná návštěva, jejíž příjezd v sobě skrývá poslání. Tak jako všechna setkání ve Weinerových povídkách s sebou i ona přináší jakýsi zvrat. Přičemž zvrat se u Weinerja neodehrává ani tak v situaci okolního světa, ale spíše v mysli a nitru těch, kterých se týká, tedy většinou vypravěčského subjektu – ten je (nebo není jako v *Prázdné židli*) navštěvován, toho si oči či hlas (náhle, bez ohlášení a bez očekávání) vybírají. Příchod Ely oznámilo zazvonění – v *Dvojakém pokoji* zazvonění budí ze snu, z fantazijních představ o kráse a vrhá člověka zpět do tíživé každodennosti, zde není jisté, zda zazvonění na dveře pařížského příbytku vypravěče bylo probuzením ze snu nebo naopak uvržením do něho.

Jednalo se o zvuk *prorocký*. Ve Weinerových textech se jistý komický a groteskní tón („Můj byt je tak malý, že ten, kdo se ‚prochází‘, bezděky se stává trochu směšným.“²¹⁶) pojí s tajemstvím: tak i v *Ele* se objevují znamení, hesla, tušení neznámé předurčenosti a šifry, kterou je potřeba rozklíčovat; poznání však bývá příčinou zklamání („Pass’ nicht auf, das will nichts heissen.“); koňská hlava – otazník je jen seschlým mořským koníkem (a černým psíkem současně).. Vnitřní prostor stísněného bytu se s *Eliným příchodem* promění. „Elu jako by cos velmi šeredného bylo plavilo, připlavilo, vyplavilo a rozlilo se u mě, v mém vlastním domově.“²¹⁷ Setkání přináší vzpomínky, jako by toto „cos velmi šeredného“ byla vlastní minulost, to, co mělo být zapomenuto, ponecháno v Praze. „A vskutku, co skvrn koldokola, co nepěkných skvrn! Ale Ela byla nevinná.“²¹⁸ Paříž by se tak dala číst jako město úniku do samoty, kterou přináší mnohost lidí a anonymita mezi nimi, postava Ely, v které lze spatřovat také jednu z mnoha částí osobnosti vypravěčského subjektu, pak jako symbol nemožnosti takového vyvázání se z vlastní minulosti (tedy ze sebe sama). Ono tajemství se váže k vlastní minulosti, k tomu, co bylo vytěsněné, k nitru subjektu.

Podobný motiv tekutiny, v které se plaví lidské bytosti, se objevuje v textu *Psací stůl*. Zelené sukno nového psacího stolu se přeměňuje v prales, na němž v rohu „stál opuštěný krvavý

²¹⁴ Tamtéž, str. 323

²¹⁵ Weiner, Richard, *Ela*, in *Lazebník. Hra doopravdy*, Praha 1998

²¹⁶ Tamtéž, str. 169

²¹⁷ Tamtéž, str. 166

²¹⁸ Tamtéž, str. 166

zámek“ – tak jako na něm stojí červený kalamář naplněný inkoustem – z něhož se řinuly „spousty černých, hustých šťáv“, pohlcují zámek, zaplavují les. „*A kde se dotekly oněch děsně stočených otazníků, nastal děsný sykot i vyrostla bílá bytost a ta hrozně plakala. I utíkaly všechny ty bytosti po mnohých cestách, které vedly z lesa do světa, utíkaly přes potoky, řeky, jezera a moře a stavěly se ve všech městech, jimiž probíhaly. A tloukly na vrata domů, hostinců, divadel, chantantů, varietés, ale kde zabušily, vytryskla ta černá šťáva: a tu ony bytosti zakvílely a zakvílely a znovu prchaly přes potoky, řeky, jezera a moře.*“²¹⁹ Postavy pronásledované černou a krvavou masou, hnány strašlivou silou, která jim nedovoluje zastavit se, spočinout (pohlédnout do nebe plného hvězd) se nakonec utápějí v pralesu zhouby – v beztvare hmotě. Obraz by bylo možné číst také jako nemožnost literární tvorby, nedůvěru v řeč a její možnosti vyjádření skutečného. Psací stůl může být čten jako metafora těla, proces psaní je velmi tělesný (ruka, která slova vrývá do papíru). Dalo by se hovořit o vyjádření nejistoty slova, deziluze pramenící z nemožnosti vyslovit podstatu skutečnosti v její celistvosti, což se otiskuje na rovinu samotného psaní, a tedy i na celkový smysl literární tvorby, na její možnosti a nemožnosti. Beztvarost by se pak vážala ke slovu, k jeho neschopnosti vyjádřit skutečné; nalezení tvaru je nalezením formy odpovídající skutečnému, pravdivému.

2.2 Praha jako přírodní prostor

Jiný pražský prostor Weiner zobrazuje v povídce *Procházka po Petříně*²²⁰ a *Výprava do Šárky*. Zdá se, že časoprostor obou povídek je utvářen kauzalitou snu, texty v určitém ohledu popírají přirozenou podmíněnost dějů a jejich návaznosti, realita se objevuje ve své deformované podobě, prostor ztrácí skutečný tvar, dění v něm se odehrávající působí, jako by s ním nemělo přímou souvislost. V textech se vyskytuje mnoho různých prvků, které nejsou a priori spojeny s městským prostorem. Pohyb je rytmický, chůze, putování krajinou městské přírody je silně tělesné (i celková obraznost, obzvlášť ve *Výpravě do Šárky*, je založena na tělesnosti). V *Procházce po Petříně* Weiner navazuje na literární tradici pražských textů, v nichž Petřín funguje jako jeden z emblémů jejich prostoru. Weiner odkazuje k Máchovi a pracuje s některými motivy z jeho textů (někdy v souladu s tradicí, někdy poněkud ironicky). V Máchově *Marince* se fatální setkání zásadní pro další děj odehrává na Petříně, tedy v přírodním prostoru města, jehož hodnocení je spíše negativní (úvodní obraz v *Marince* se svým ironickým vyzněním odpovídá Weinerovým karikaturám z *Procházky po Petříně*). Stejně tak

²¹⁹ Weiner, Richard, *Psaní marně psaná*, blíže neoznačená publikace, ediční poznámka podepsána A.P. - K.S., 1988

²²⁰ Weiner, Richard, *Procházka po Petříně*, LN 44, 1936, č. 256, s. 1- 2, 21. 5.

se pražský prostor objevující se v příběhu podobá spíše kulisám malého města, či venkovu; jediné, čím je skutečně spojen s Prahou, je jeho konkrétní identifikace (Kanálka, Petřín, klášter svaté Anežky). Stejně tak i všechny tři zásadní a propojené postavy v *Marince* existují bez zjevného vztahu k městu: houslista sedí na mezi osamělé pěšiny, Hynek, bytostně se neztotožňující s okolním prostředím, odchází na pouť, Marinka jakožto snová postava existuje naprosto vyděleně — a umírá.

Weiner děj *Procházky po Petříně* situuje na toto místo spjaté s pražským prostorem a skrz karikaturní popis občanek a občanů jeho podstatu ironizuje. V obou zmíněných Weinerových povídkách vystupuje hlavní postava – vypravěč spolu se svým druhým hlasem, „tím druhým“, se svým stínem. Dialog, který v přírodně-městském prostoru spolu vedou, je ironickým komentářem k odehrávajícímu se vnějšímu ději. Chůze se v *Procházce po Petříně* střídá se spočinutím, které představuje okamžik pozorování a naslouchání cizím rozhovorům. Zajímavá je absence vyznačení přímé řeči (při přepisu rozhovorů ostatních postav), její proud je tak neuzavřen a neukončen a víří a spojuje se s dalším děním, jehož součástí je díky dialogu, který vede, také vypravěč. Jako by se prostřednictvím řeči částečně propojil s hmotou okolního prostoru tvořeného ostatními postavami; prostředí samo není konkretizováno popisy, až na gloriety Fürstenberské zahrady, kostelík zasvěcený sv. Vavřinci a Nebozízek, prostorové určení těchto míst však neodpovídá skutečnosti, Weiner si hraje s horizontem: dole a nahoře nekorrespondují se skutečným umístěním (kostel sv. Vavřince je pod Petřínem, Fürstenberská zahrada se rozprostírá až u Klárova). Každé zastavení znamená setkání (ale jen jednostranné, bez vzájemného kontaktu), vypravěč – chodec (jeho *my*) se stává nespátrným pozorovatelem a glosátorem. Pro konstituci vnímání Prahy je historicky typický pohled shora²²¹, město tak může tomu, jenž na něj shlíží, patřit (zrakem jej obsáhne a přivlastní si). Prostor v těchto dvou povídkách vypravěči patří v tom smyslu, že s jeho obsahem může libovolně manipulovat a jeho prostor sám tvarovat (což platí hlavně pro druhou z povídek). Praha zde ztratila cokoliv ze své historické vážnosti, ze své tajemnosti. To, co jí (v jiných Weinerových povídkách) činí tajemnou (respektive jednotlivá její místa, ulice) není její, v kolektivním vědomí vnímaný, městský *genius loci*, ale nitro subjektu v ní, které z každodenního, obyčejného, běžného (cesta tramvají ve *Smazaném obličejí*) činí tajemné, neznámé, skryté a výjimečné.

Výprava do Šárky je vsazena do prostoru, jehož ráz je ještě více přírodní než Petřín – městský park. Šárka je hranicí mezi městem a přírodní krajinou (na rozdíl od Petřína, který se rozprostírá v centru města a spojuje z mnoha stran historická pražská místa). Weiner v úvodu povídky Prahu spojuje s Paříží: „*Liboc byla jednou v jednom nástavkovém pařížském předměstí*

²²¹ Hodrová, *Citlivé město*, str. 136

a zapamatovala si to. Je tam mohutně, vzdušno a zameteno.“²²² Prostor v povídce není jasně definován, jako by pokračoval bez přesně vymezené kontinuity (i když místně se pohybujeme tam, kde bychom podle názvu povídky měli), tramvaje byly vyměněny, tříadvacítka nahradila jedenáctku. V popisu prostoru je kladen důraz na jeho vertikálnost a horizontálnost („hned napravo to jde dolů“)²²³, vyplňují jej znovu spíše než samotná krajina, která se chová staticky (i když je přítomná a zmíněná – lesík, kaňon, skály), více lidské subjekty v něm se nacházející a vždy něco konající. Rozervané skály, pustý kaňon (můžeme i zde uvažovat o vědomém využití romantické tradice, ale také o určité její parodizaci) jsou prostorem, v němž se nachází mládež a flašinetáři; je to příroda, která na sebe bere městské rysy, kulisa, v níž se odehrává jakýsi jarmark.

*Mezi těmi skalami se vchází do pustého caňonu. Trvá dvě stě kroků, byli tam čtyři flašinetáři. Jeden hrál však na tahací harmoniku. Na divoké romantičnosti tohoto caňonu se pracovalo i toho prvního máje: Kluci váleli se skal kameny. Jedna paní křičela: - Jedeš dolů, počkej až přijdeme domů, já ti dám válet kameny. Její pán říkal uraženě, to dítě zkusí, ty nemáš smysl pro přírodu. Hned potom se údolí šíří. Není-li prvního května, bývá prý smavé. Jsou tam: potůček, paloučky a na stráních jak mi řekli kvetou třešně nebo též jiné stromoví.*²²⁴

„Romanticky rozervaná krajina“ přechází ve výsek krajiny na první pohled idylické, její idyličnost není však naplněna, protože: „*Jedna paní si sedla na palouček. Ale hned vstala a smutně se tváříc, ohledávala se vzadu rukama.*“²²⁵ Hostinec U dívčího skoku není hostincem, ale místem, kde naháči v tričkách skáčou do vody... Jednotlivá místa nabývají nových vlastností, ty staré jako by byly překryty. Weiner celé dění posouvá do absurdně-komické roviny. Prostor je vymezen spíše svým obsahem, není pro něj typická dvojrozměrná geometrizace; linie, které jej definují, mají naopak určovat právě toto obsahování („údolí se šíří“); prostor je plastický, ale neurčuje dění, které se v něm odehrává, naopak s ním příliš nekoresponduje, ale přesto ho do sebe vpouští, tím vzniká onen groteskní dojem – vypravěč putuje prostorem jako poutník, zabloudí, a tak se prostor proměňuje, ze smavého údolí přechází do těsného a stinného, odráží rozpoložení toho, který jím prochází: „*Po sto krocích jsem ovšem také už shledal, že jsme v nehostinné krajině (...)*“²²⁶ Cíl je jedenáctka a cesta do Liboce (tedy na ono jedno francouzské předměstí). Pouť přírodní krajinou je zasazena do městské přírodní

²²² Weiner, *Výprava do Šárky*, str. 1

²²³ Tamtéž, str. 1

²²⁴ Tamtéž, str. 2

²²⁵ Tamtéž, str. 2

²²⁶ Tamtéž, str. 2

krajiny a pravidla, která tato pout' s sebou nese, proto neodpovídají pravidlům šarecké procházky, mohou ji jen karikovat.

2.3 Paříž – moderní velkoměsto, Paříž – vesnice

K domovu se váže osobní sakralizace souboru věcí i lidí, který je s ním spojen. Takový soubor vztahů omezuje svobodu člověka, ale zároveň je v něm přítomná láska, člověk jej miluje.²²⁷ Vilém Flusser píše, že tato vazba je tajuplná (týká se více lidí než věcí); to co poutá člověka k místu je tedy tajemství. Zároveň Flusser odlišuje příbytek od domova: [...] žádný domov, ať je do něj člověk vržen narozením nebo o jeho vytvoření usiluje syntézou, není ničím jiným než sakralizací banálního; [...] domov, a to jakýkoliv, není ničím jiným než příbytkem opřádaným tajemstvím.²²⁸ Příbytek jako vyměnitelné, přechodné místo je důležitější než domov, domov lze vyměnit, „ale bydlet se musí vždycky, lhostejno kde“.²²⁹ Nikoliv domov, ale příbytek byl určujícím prostorem pro Weinerovo bytí v Praze i v Paříži. Příbytek je zvyklost, každodennost, běžné rutinní vztahy, ale také to, co člověka udržuje při životě. „Neboť bez příbytku se doslova hyne.“²³⁰ U Weinerja se spojuje vědomí tajemství a každodennosti, jako dvou na sebe narážejících entit, kdy jedna vychází z druhé. V tomto kontextu lze číst (nejen) jeho texty, v nichž se propojují prostory obou velkých měst. Pokud se děj odehrává v malém městě (můžeme si myslet, že v jeho rodném Písku), městský prostor není konkretizován jmény jednotlivých míst, ulic, památek... Pro Weinerovo prožívání Prahy a Paříže je tedy určující jiná zkušenost než pro jeho prožívání maloměsta; obraz Prahy i Paříže v jeho textech vystupující proto určuje jejich vědomě zažitá mapa (vzniklý duševní obraz města na základě jeho osobních zážitků a vnitřního prožívání jednotlivých – doposud neznámých míst).

Ve Weinerově textu *Prostor Paříž*²³¹ jednotlivé prostory víří, vyjevují se ve fragmentech zastoupených subjektivně zvolenými emblémy (knihupectví). Prostor, respektive jeho evokace, je výtvořem autora textu, on určuje jeho souřadnice a skládá jednotlivá místa, často bez jejich prostorové kontinuity, v nový celek. Město dostává novou podobu oprostěnou od zákonů jeho reálné struktury a podobá se ručně tkané látce – síti. *Prostor Paříž* je tedy vlastním Weinerovým pařížským prostorem; je však stvořen s využitím typických moderních pařížských motivů (bulvár, pasáž, kavárny). Text má rysy eseje více než povídky, absenteje

²²⁷ Flusser, Vilém, *Bezedno*, Praha 1998, str. 192

²²⁸ Tamtéž, str. 199

²²⁹ Tamtéž, str. 199

²³⁰ Tamtéž, str. 199

²³¹ Weiner, Richard, *Prostor Paříž*, in *Zátiší s kulichem, herbářem a kostkami*, Praha 1929

v něm děj; to, co je v popředí jsou jednotlivá místa (i se svými jmény a prostorovým určením), pohyb města a jeho ruch. Město je prezentováno ve své chaotické a zrychlené podobě se všemi atributy, které se k němu váží – jako symbol moderní civilizace. Téma, jež se na počátku vynořuje – literatura –, je naznačeno již v úvodu, kdy se v popředí ocitá knihkupectví, o němž se dozvídáme, že za nedlouho jej „netečně spolkně“ prodloužený Haussmanův bulvár. Weiner v tomto textu navazuje na francouzskou tradici pařížských textů (Sue, Balzac, Baudelaire, Aragon). Jako by pak literární Paříž nepřímou určovala prostorové souřadnice jejího obrazu vzniklého v textu.

Jinak Paříž vystupuje v povídce *Michaud čili pařížské pastorale*.²³² Weiner zde Paříž prezentuje jako vesnici a ústředním bodem evokace této představy je hostinec Michaud. „Maloměstské, vesnické idyly! Jak jste tady doma!“²³³ Michaud je místem, kde vypravěč nachází jakési útočiště ve své samotě („Nevím, kvůli čemu sem chodí jiní.“²³⁴); je situován ve starém domě; starý dům může mít ještě (na rozdíl od nových haussmannovských) *genius loci* – je to dům s pamětí, dům, do něhož vrostly vzpomínky a paměť těch, kteří jej obývali²³⁵. Michauda utvářejí dva prostory, přičemž proto, aby se do nich návštěvník dostal je zapotřebí čekání: čekání na to, aby bylo možné stát se součástí jakéhosi kolektivního sdílení tradice (která jinde již zaniká). Prostor hostince je představen téměř jako svatyně, jako posvátné místo a současně jako útočiště, úkryt před vnějším vířením moderního velkoměsta. Určující pro toto místo je jeho venkovský charakter (reprezentovaný barovým pultem – jedním z nezbytných prvků každého typicky pařížského podniku) a autenticita, opravdovost, která je právě s venkovskou podstatou hostince spjata. „*Když nastala noc, shrbily se, kupodivu, střechy tak, že je vidět velký kus nebe; skoro tolik hvězd jako ve volné přírodě. Je takové ticho, že cinkot sklenic a zaklapání talíře a zazvonění upuštěných příborů zní docela tak, jak jsem je před lety slyšel jedné horké červencové neděle, v pravé poledne, když zpoza hustých bosketů nakukovaly do zvukoprázdného Bois-le-Roi u Fontainebleau. Domovnice zavírá a svolává chásku, a já vzpomínám na bechyňskou oboru, když tam hajný troubil na srnky.*“²³⁶

²³² Weiner, Richard, *Michaud čili pařížské pastorale*, in *Zátiší s kulichem, herbářem a kostkami*, Praha 1929

²³³ Weiner, *Michaud*, str. 76

²³⁴ Weiner, *Michaud*, str. 76

²³⁵ srov. Bachelard, *Poetika prostoru*

²³⁶ Weiner, *Michaud*, str. 89

2.4 Maloměsto

V povídce *Uhranuté město*²³⁷ Richard Weiner pracuje s odlišným typem městského prostoru než v povídkách, v nichž vystupuje Paříž a Praha – s blíže nekonkretizovaným městem okresním. Víme o něm jen málo: že se jedná o město z jehož centra se s geometrickou pravidelností rozbíhají čtyři ulice do čtyř stran, a zdánlivě jej tak spojují rovnou s celým světem, ve skutečnosti však končí v polnostech (*náhle, jako by je hladce přiřízl*) a za nimi se rozprostírají lesy, které město v půlkruhu uzavírají (jako zeď). Motiv polností město jasně zasazuje do konkrétně určeného prostoru a prostředí venkova; společně s lesy evokují uzavřenost a oddělenost od ostatního světa. Zelinářské zahrady, které polím předcházejí, vymezují a omezují svým charakterem činnost i určení obyvatel, nejedná se totiž ani o velkoměstský, ale ani o typicky venkovský fenomén. Prostor polí a lesa pak nabývá důležitosti ve druhé části příběhu, kdy cizinec i student (zdánlivě) nezávisle na sobě odcházejí polnostmi z města do lesa – jako dvě samostatné entity nezávislé na tomto městském prostoru. Výrazný je od počátku povídky horizontální rozměr odkazující k přizemnosti, k nemožnosti přesáhnout svůj vlastní rozměr, a zdání dvojrozměrnosti celého prostoru, horizont je určen jen minimálně. Město zůstává jakoby vyčleněné, odtržené od okolního prostředí, ale i od všeho, co jej přesahuje. Jádru města v sobě kumuluje veškerý přítomný život, zároveň je povídka započata expresivním obrazem úprku tohoto jádra ze své pozice. Město tak ztrácí své centrum a s ním i svoji podstatu. Weiner se jednotlivými motivy v celé povídce k tomuto vyprázdňení navrácí. Výheň dohánějící město k šílenství evokuje výjevy pekla, nemožnost změny a zvratu šíleného stavu, pak odkazuje k otupělosti, nesnesitelné statickosti života města. Výrazné je téma hranice mezi centrem a okolním světem. Centrum uniká, mizí, paradoxně však město žije právě jen ve svém centru, jako by jeho náměstí bylo zároveň koncem, hranicí, protože ulice, které z města vybíhají, vybíhají zdá se naprázdno. Chybí směr k nebi – jedinou, i když ironickou, spojnicí je kašna s bohem Neptunem (symbolem vodního živlu, který však město nechává napospas spalujícímu vedru).

Bachtin v souvislosti s termínem chronotop v rámci své definice prostoru vymezuje základní dvojice protikladů, které se v literárním díle mohou konfrontovat, tím prostor v textu evokovaný získává svou plasticitu (základní dvojice by byla vnitřek a vnějšek, tedy soukromé a veřejné, dále uzavřenost a otevřenost, statickosti a dynamičnost, ohraničenost a neohraničenost), v neustálém napětí mezi zmíněnými opozicemi se odvíjí i tento Weinerův text. Spíše než konkrétní lidské postavy je živoucí samo město, jako personifikovaný organismus.

²³⁷ Weiner, Richard, *Uhranuté město*, in *Netečný divák a jiné prózy*. Lítice. Škleb, Praha 1996

Dále podle Bachtina je čas ve vztahu k prostoru určující veličinou, v hierarchii stojící výše než prostor, tady se však naopak čas dostává do područí prostoru, který určuje jeho rychlost a jeho chod – tento vztah času a prostoru je pak narušen a rozrušen příchodem cizince. Erik Gilk ve své studii *Model maloměsta v české fikci a ritualizace života a jeho obyvatel*²³⁸ upozorňuje na specifika plynutí času na malém městě, když jej charakterizuje jako jednolitý, založený na opakování. Vychází zde právě z koncepce Bachtina a z jeho teze o cykličnosti maloměstského času, založené na proměně ročních období. Na rozdíl od venkovského času, který je na tomto cyklu závislý rovněž, je čas na malém městě vyprázdňený – odtržený od bezprostředního kontaktu s přírodním prostorem (pole a lesy jsou odděleny od města zelinářskými zahradami). Tato prázdnota pak dovoluje, aby vše cizí, jiné, mohlo doslova ovládnout statický život obyvatel takového prostoru. Aby i malicherná událost, banalita, vtrhla dovnitř a zanechala po sobě fatální následky. To, co ovládlo rytmus i dění v *Uhranutém městě* byl příjezd cizince (později se dovídáme i jeho jméno a místo, z kterého přijel). Bachtin hovoří o takzvaném *vnějším (veřejném) člověku*, který je svázán s chronotopem náměstí a se světem abstrakce, takovým člověkem-objektem je zde právě cizinec. Zraky obyvatel na něj hledí jako na vnější, neznámé, záhadné. Tato neuchopitelnost, nezařaditelnost a tajemství cizince se jim jeví natolik abstraktním, že nejistota z toho pramenící na ně dopadá do té míry, že jsou nuceni ji materializovat, uchopit a tím i pochopit a přivlastnit si ji. Obyvatelé města (až na výjimky tvořené recepčním, hostinským, představitelem skupiny hostů v hospodě a v neposlední řadě studentem) by mohli reprezentovat člověka vnitřního, jemuž je vlastním chronotopem domu. V *uhranutém městě* jsou totiž úzce spojeni s prostorem bytu, pokoje, z něhož vedoucí okno je pro ně jediným spojením s okolním světem – náměstím. Člověk vnější přináší do takto uzavřeného, statického prostoru prvek otevřenosti, tedy ohrožení. Ohraničenost jako taková se pojí s idylou, prostor v idyle vždy musí být ohraničený právě proto, aby její idylická pravidla, rytmus jejího života, nemohla být narušena vnějškem, a tak otevřena nebezpečí. Macura²³⁹ v této souvislosti zmiňuje prostor vesnice a chaloupky, které poskytují idylické bezpečí. I prostor malého města, v období *biedermeieru*, představovalo jeden z možných idylických prostorů. Weiner tento koncept odmítá, nechává své okresní město (které není ani nijak přiblížené vnějším konkretizujícím popisem, čímž se čtenáři vzdaluje, zdá se být příliš prázdným, příliš neživým, na to, aby mohlo být skutečné), narušit vnějším, cizorodým elementem, a to nikoliv v jeho bezpečí, ale v jeho líné omezenosti a pasivitě.

²³⁸ Gilk, Erik, *Model maloměsta v české fikci a ritualizace života a jeho obyvatel*, in Malura, J. ed. a Tomášek, M., (eds), *Město: vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*, Ostrava 2011

²³⁹ Macura, *Město v české kultuře 19. století*, str. 159

Město tedy není na začátku nikterak popsáno, určují ho pouze tři budovy: radnice, hotel a okresní záložna, čtvrtou budovou, která se objevuje na konci je hostinec. To, že se cizinec ubytovává v hotelu je logické, ale zároveň příznačné. Právě hotel, tím, že se v něm ubytovávají cizinci, funguje jako tzv. heterotopie, tedy jako meziprostor spojený s ostatním prostorem, ale zároveň jej popírající (a současně jím popíraný), umožňující opakované (zároveň však často jen jednorázové) uzavření a otevření. Hotel představuje domov-nedomov, zdá se, slovy Foucaulta, že každý do něho může vstoupit, jeho otevření je úplné, zároveň je tato samozřejmost otevřenosti pouhým “klamem”. Hotel přijímá jen element, který je naprosto cizí, přijímá jinakost. Weinerovo město ztratilo jakékoliv sakrální místo, kterým by se mohlo vztahovat k místu nad-zemskému. Jediným takovým prvkem ve Weinerově městě, které k posvátné funkci může odkazovat, je kašna ve středu města s křivým Neptunem a s jeho trojzubcem. Weiner konstruuje vysoce vizuální a zároveň plastický groteskní obraz, když evokuje spadnutí a napíchnutí mraku na Neptunův trojzub (který *patřil městu*, zatímco nebe *jistě ne*) a při tom naznačuje existenci tří vrstev: nebe – mrak – město, přičemž nebe zůstává pro tuto chvíli neprodyšně oddělené od města.

Weiner zobrazuje skutečnost jako pohyblivý přeměňující se obraz (zachycuje tak skryté pochody, proměny vědomí a vnímání, když popisuje obyvatele zírající na cizince, a jejich siluety převtělují se do ostrosti leptu). Vizuální obraznost zvyrazňuje i určitý nedostatek řeči v textu a její nesdělnost. Náměstí je ponořeno do ticha, ale není to ticho plodící, ticho vědomého očekávání, ticho, které dává vzniknout novému, ale ticho vyčerpání, ticho prázdné. Hlas, řeč, vůbec zvuk jsou výrazné, ale nikoliv protože by zněly, ale právě proto, že nezní, nebo proto, že zní naprázdno. „*Stalo se také, že se dva potkali před kašnou, zastavili se a promluvili, ale ze způsobu, jak při tom pohodili rukama – odpažice a zase vzpažice, načež šli opět každý svou cestou – bylo lze souditi určitě, že vůbec nemluvili, nýbrž jen zazoufali nudou z odsáté vitality.*“²⁴⁰ Řeč, pokud vůbec zazní, je neplodná, subjekty se v ní mívají a nerozumění si (příkladem je dialog portýra s cizincem – otázky, jež cizinci klade, se stávají synonymem myšlení celého města i s jeho obyvateli. Výtvarnost se objevuje i v povídce *Valná hromada*, jejíž děj je zasazen do malého města (městyse), při níž se Weiner v poznámce pod čarou přiznává k inspiraci obrazem Chirica při ironickém popisu onoho (nejmenovaného) města: „Aby nikdo dlouho nehledal: Předcházející krajinomalby nejsou ze mě. Je-li druhá volnou transkripcí jistého obrazu Giorgia de Chirico, za ‚umbrijské stráně‘ vděčím jistým stránkám Larbaudova Barnabootha. Poctivost nade vše!“²⁴¹ Město se vtěluje do živoucího organismu,

²⁴⁰ Weiner, *Uhranuté město*, str. 415

²⁴¹ Weiner, Richard, *Valná hromada*, in *Lazebník. Hra doopravdy*. Praha 1998, str. 137

pohlcujícího vše ostatní živé a tomuto organismu náležící a to, co stojí mimo něj, co je mu vnějším, jeho řeči nemůže rozumět (a naopak). Na začátku povídky se napůl spuštěné žaluzie krámů přeměňují v jedno přivřené oko *spícího břicháče* (pozorování, šmírování!) jehož oddechování určuje neměnný rytmus města. Tato neměnnost je narušena závodním automobilem před hotelem, který se objevuje bez zjevné příčiny. Příjezd cizince uvádí věci do skrytého pohybu, kontrastností, kterou s sebou přináší. „*Z ničeho nic, neboť svist, jenž byl s to vyzraditi jeho příjezd, byl pohlcen neslyšným supěním spáčovým dřívě, než dostihl ticha a výstražná trubka, které neodolá hned tak co, neměla proč zaječeti v liduprázdných ulicích.*“²⁴²

Kevin Lynch²⁴³ vymezuje nepřímo ještě jednu opozici – pohyblivých (*zvláště lidé a jejich činnosti*) a statických prvků (což by mohla být architektura, architektonické prvky v městském prostoru), ale zároveň zdůrazňuje, že město ve svých detailech (a on sám to vztahuje hlavně k architektuře), jež mu poskytují tvar, není neměnné. Přemýšlí tedy o městu jako o *objektu*, složeném z dílčích objektů. Tak lze přeneseně uvažovat i toto okresní Weinerovo město, v němž se vše, i když na různých rovinách, stává objektem. Divadelnost, tolik typická pro Weinerovy texty, se tedy prosazuje i zde. Zraky (nikoliv jednotlivé přiblížené subjekty) pozorují dění na náměstí ze svých oken, jako kdyby hleděly na jeviště z míst v divadelních lóžích; zároveň rám okna jasně vymezuje, co bude spatřeno, protože nedovoluje vidět *za* viděnou skutečnost a *za* okny jsou pokoje – nitra a vědomí – jejich obyvatel. I postava cizince, pohybem chůze, postojem, však budí dojem zvláštního zmechanizování, má v sobě paradoxně obsažený určitý rys loutky (i přesto, že představuje dynamický element); jako kdyby byl hercem a vědoucím režisérem zároveň: „*Krok jako krok, bez přestávky, bez váhání, sleduje druh druhá plavně a bezpečně... Když přešel po delší straně náměstí, dal i on se úhlopříčkou a zastavil se před kašnou. V samém aritmetickém středu prostranství. Stál vzpřímen. A v tomto vzpřímení nebylo nic vědomého, nic nuceného, nic násilného*“.²⁴⁴ Zároveň je to však tato postava cizince, záhadná, nerozklíčovatelná pro obyvatele, která přináší dosud absentující přítomnost metafyzická.

Děj *Uhranutého města* je situován z velké části do prostoru náměstí, jež by mohlo být nefunkčním “místem – shromaždištěm”²⁴⁵, kdyby se vyprázdněnost prostoru projevovala právě ve faktu, že jedinou jeho výplní je cizinec, který se stává dočasným středem. Dokázal proměnit všednodenní čas v čas výjimečný, naplněný tajemstvím – cizinec reprezentuje nesdělitelné,

²⁴² Weiner, *Uhranuté město*, str. 413

²⁴³ Lynch, *Obraz města*, str. 25

²⁴⁴ Weiner, *Uhranuté město*, str. 417

²⁴⁵ Daniela Hodrová, *Citlivé město*, str. 267

stojí mimo diskurz města, mimo dosah jeho myšlení, stává se atrakcí, v očích obyvatel neživou (protože nepochopitelnou, nepostihnutelnou věcí, objektem pozorování), ani jeho jméno, které mělo objasnit jeho existenci, nenapoví více. Město, z něhož pochází, zůstává obyvatelům neznámé, a ani pozdější vysvětlení, nevede k poznání skutečnosti.

Cizinec se *dal* pozorovat, jako herec na divadle. Pohledy mají schopnost spoutat, ale on je imunní (okna jsou černá, jako by za nimi nebyl prostor, ani duše). Je zde sám za sebe, jako naplněnost, obsažnost. Jeho postavení vůči městu však není jednoznačné, protože jeho cizorodost ve vztahu k ostatnímu je spojena s náležitostí jeho přítomnosti odkazující ke skrytým mechanismům, nevysvětlitelným pochodům, které však nakonec mají své nevyhnutelné opodstatnění (setkání). „*I vstoupil cizinec do vědomí města a byl tu jako cosi nepohodlného, ale neodbytného.*“²⁴⁶ Dochází k několika setkáním. Je to setkání města s cizincem, drobná setkání cizince s obyvateli, (ne)setkání obyvatel (dva chodci; tváře, které na sebe rutinně pokřikují) a setkání cizince se studentem. Hodrová píše o setkání s jiným (Druhým) jako o jednom z určujících aspektů „ambivalentní a dialogické povahy měst“²⁴⁷, jako o *duplikaci*, která vzbuzuje děs a vede k šílenství. Činitelem tohoto setkání je (ne)náhoda. Setkání studenta s cizincem však tento aspekt hrůzy a děsu neobsahuje.

Staré, stávající se dostává do nové fáze, ve zdánlivé banalitě (příjezd cizince) se skrývá cosi velkého. Tajemná rovnováha cizince, jeho klid, ovládly město, mobilizovaly jej. Je tím, kdo stojí na počátku procesu, přinesl do města prvek nového napětí, na který nebylo připraveno. Celý příběh se dostává do výrazně existenciální roviny, kdy je organismus vystaven jakési hrozbě, tajemství ztělesněnému v podobě cizince. Vysvětlení může nabízet postava studenta, který se vymkl vymezenému rytmu a řádu určeného městem. Otázka vidění a vědění je vyslovena v prostoru hospody: ve městě Rodez *zvěděl vše, co zvědětí nutno*. Jako by cizinec zaujal roli onu doposud absentující sakrální roli, což je vyjádřeno i geometricky, motivem svislých paží, živoucí kolmice, jako by on v sobě nesl vertikální rozměr. Geometrizační Weinerova prostoru rozvíjí Věra Linhartová, věnuje se v této souvislosti motivu kruhu a přímkou opakujícím se v jeho textech. Kruh znamená věčný návrat, opakování, cyklus (a cyklení se); rozražení kruhu přímkou se zdá být pro Weinerja nemožné.²⁴⁸ Tušíme, že ani postava cizince – loutky objevující se na náměstí uhranutého města, i s její vertikálností, nemůže znamenat pro toto město (nitro) – kruh záchranu.

²⁴⁶ Weiner, *Uhranuté město*, str. 417

²⁴⁷ Hodrová, *Citlivé město*, str. 208

²⁴⁸ Linhartová, *Doslov*, str. 275

2.5 Interiér

Hra na čtvrcení se odehrává téměř výlučně v uzavřených prostorech situovaných ve městě, Weiner zde konstruuje systém vrstevnatého prostoru, město funguje jako jisté jeho vymezení, určuje reálné hranice pro prostory, v nichž je ústřední nitro, vnitřek, a které přesahují samy sebe a prostupují ostatními. Jsou v tomto smyslu propustné. Naopak, *Hra na čest* je situována téměř vždy do veřejného prostoru připomínajícího labyrint (bez umožnění spočinutí v intimním prostoru vlastního interiéru). Linhartová píše, že právě ve druhé *Hře* je proti „kruhu-beznaději“ postavena „přímka-hymna“²⁴⁹, přesto, jak zmiňuje Linhartová, druhá *Hra* neznamena harmonické ukončení Weinerových antitezí, podobně jako tušíme, že nový život, který přinesl mladý pár v *Obnově* není zárukou ničeho.²⁵⁰ Podobně jako ve *Hře na čtvrcení* Weiner v několika dalších menších prózách zasazuje svůj děj téměř výhradně do prostoru interiéru.

Ve Weinerových textech můžeme číst často stopy literatury E.T.A. Hoffmanna, jedním z nich je povídka *O jednorukém člověku*²⁵¹, kde se do popředí dostává téma uzavřenosti člověka v prostoru, podobně jako v *Obnově*²⁵² nebo v *Rodině*²⁵³. Pokoj, byt, dům se může chovat ve vztahu k tomu, jenž jej obývá velmi ambivalentně. Obývaný prostor může být oním šťastným prostorem, o němž uvažuje Bachelard (který ale zároveň dodává, že nové pařížské domy zbaveny svých kořenů takovým místem z principu být nemohou), může být idylickým biedermeierovským úkrytem, ale také se může proměnit ve vězení. Pokoj (tedy nikoliv dům, ani byt) je zvláštním mikro-prostorem v mnoha jiných prostorech, obsahem mnoha jiných obsahů (město – ulice – byt – pokoj), jejichž charakterem je do velké míry utvářen. Jakousi konečnou podobu, vzezření a atmosféru pak udává a formuluje ten, jenž vnitřní prostor obývá; zároveň se tento vztah ovlivnění může zvrtnout a pak je to právě ono obývané místo, které fatálně působí na člověka.²⁵⁴

Ivan Zer je tovární úředník a příčina jeho tragického osudu je (znovu) v zásadě banální – při noční směně přijde nešťastnou náhodou o pravou ruku (Weinerův vztah k industriálnímu prostředí je spíše negativní – viz povídka *Poslední den Petra Bernáše*). Po celý zbytek příběhu

²⁴⁹ Tamtéž, str. 303

²⁵⁰ Tamtéž, str. 303

²⁵¹ Weiner, Richard, *O jednorukém člověku*, in *Netečný divák a jiné prózy*, Praha 1917

²⁵² Weiner, Richard, *Obnova, Netečný divák a jiné prózy. Litice. Škleb*, Praha 1996

²⁵³ Weiner, Richard, *Rodina*, Lumír 41, 1912/13, č. 1 - 3, s. 30 - 37, 79 - 85, 109 - 120, 18. 10., 15. 11., 19. 12. 1912

Gogolova povídka *Plášť* se ve velkém odehrává v úřednickém prostředí, tedy v kanceláři, kdesi na ministerstvu, u *významné osobnosti* (prostor úřadu se objevuje i ve *Zločinu a trestu*, kde se postupně i přibýtek Raskolnikova, aniž by ten byl proti tomuto procesu jakkoliv schopný zasáhnout, aniž by si jej vůbec uvědomil, přeměnění v takové úřednické místo), pro nějž je typické, že v něm subjekt ztrácí svou identitu.

pak Zer až na výjimku nevyjde ze svého bytu; jeho existenci určuje okno a výhled z něj. Motiv (ne)dobrovolné samovazby v interiéru, jejíž příčinou je zranění (nemoc), pohledu z okna (jako téměř výhradní spojnice mezi okolním světem a vnitřkem pokoje i nitrem subjektu) a přítomnost druhé postavy určitým způsobem té postižené nakloněné (navštěvující ji) úzce spojuje povídku s Hoffmannovým textem *Bratrančovo okno*. Příběh muže, který ztratil vládu nad svými nohama a zůstal tak odkázán na prostor svého bytu s výhledem na trh se však od příběhu Ivana Zera odlišuje několika momenty: mírou schopnosti imaginace a fantazijního vcítění, motivem neznámé síly a s ním spojené nemožnosti literární tvorby. Ivan Zer sice tvoří, ale jeho poezie je špatná, on sám se stává téměř odlidštěním objektem, jedním z kusů nábytku. Byt neožívá, neprochází personifikací, ale naopak lidský subjekt ztrácí svoji živoucí podstatu, stává se věcí. „Sedal u okna dny a dny, takže se stal jakoby nábytkem.“²⁵⁵

„Snil před svým zmrzačením, nebylo příčiny, aby nesnil i nyní.“²⁵⁶ Ale to, co Ivan Zer sleduje ony všechny dny pohledem z okna není než jednotvárnost; z okna pozoruje krajinu, která se zdá být idylická, jde o jediný téměř neměnný výsek světa (tak jako je neměnné Zerovo nedobrovolné spočinutí, místo, u něhož sedává, náměty jeho tvorby a jeho celé myšlení). Sestra Anna mu vypráví skutečné městské příběhy. Bratranec v Hoffmannově povídce paradoxně naopak zasvěcoval vypravěče, jeho pohled z okna byl pohledem člověka, který shlíží na groteskní hemžení velkoměsta, připomíná pohled diváka z lóže na jeviště. Ve chvíli, kdy Zer propadne deziluzi a odmítne cokoliv dalšího psát, okno symbolicky nahradí papír, nicméně text na něm nedává žádný smysl („Seděl a čmáral levou rukou po okně kliky-háky [...]“)²⁵⁷. Okno zde už nemůže nahradit skutečný svět, nemůže být Baudelairovským barevným sklíčkem skrz nějž nahlédneme skutečnost v její krásnější a dobrodružnější podobě. Okno je již jen symbolem malosti a omezenosti a bolestného uvěznění sama v sobě. Jediný způsob sebeurčení a realizace – psaní – není již možný. Okno obecně vymezuje hranici mezi vnitřním a vnějším, přesto zůstává do určité míry (více či méně intenzivní) propustné. To se týká pohledu ven – okno může být zatemněné, nebo naopak dokořán otevřené – ale i pohledu dovnitř (pro Baudelaira v *Malých básních v próze* pohled do okna značí možnost pozorování a aktivizace imaginace).

Důležitou roli hrají okna v další povídce, která se odehrává v prostoru interiéru, tentokrát výlučně: *Obnova*, v níž i očištěc, kde se ocitá sebevrah po smrti, tvoří jedna rozlehlá a šedá místnost, v které panuje “jednotvárný poklid” – transcendentní prostor je tedy uzavřený,

²⁵⁵ Weiner, *O jednorukém člověku*, str. 83

²⁵⁶ Weiner, *O jednorukém člověku*, str. 84

²⁵⁷ Tamtéž, str. 98

definovaný čtyřmi stěnami, jako interiér (z jednoho interiéru se tak vypravěč přesouvá do druhého, přičemž mezistupněm tohoto procesu je hrob). Okna v pokoji, v němž zemřelý žil, “zůstala zatím dnem i nocí otevřena”²⁵⁸ – v momentě úmrtí člověka by měla být v jeho obydlí otevřena všechna okna, aby mohla tělo zemřelého opustit jeho duše. A otevřenými okny do pokoje vstoupil chlad a tma; prostor se proměňuje, jeho dřívější podoba umírá se smrtí toho, jenž jej obýval. Navrací se motiv květin z počátku textu (paradoxně je tak obraz živých květin kladených k posteli po smrti vypravěče nahrazen uschlými květinami umístěnými v pokoji ještě za jeho života; jako by tyto květiny již dopředu symbolizovaly vypravěčovu smrt, jako by se ona do nich vtělila. Interiér se tedy stejně jako v povídce *O jednorukém člověku* stává prostorem uvěznění a deziluze z vlastního života, který nenaplnuje očekávání (o aktivitě, dobrodružství), je pasivním prostorem, který přebírá pasivitu toho, jenž jej obývá (proto uschlé květiny, jimiž je dekorován). Interiér nese rysy divadelnosti, inscenovanosti: objekty, dekorace, úzkostný pořádek a řád (jak jsme ukázali společně s Benjaminem, právě toto kladení věcí, dekorování, instalace funguje jako otisk majitele a tím definuje prostor). Objevuje se téma viny (nikoliv však sebereflexivní) vůči onomu pokoji, který je živoucí jako organismus (život mu ale vdechuje lidská přítomnost, ta jej formuje), “pokoj můj stále ještě strádá následky mého truchlého nerozumy, osamělý, vyvržený a snad i zapomenutý — jako malomocný”²⁵⁹. Neživé věci vzbuzují něhu. Otevření dveří (otočení klíčem v zámku) znamená konečné očištění pokoje, vnikne do něho průvanem čistý vzduch (duše nebožtíka již odešla). Jako kdyby tím prostor pokoje obživil, “pousmál se”, obnovil se. Nikoliv pokoj, který je vězením, ale pokoj, který byl vězněn, nyní “jako by se uvolnila neviditelná pouta”. „*Konečně dáno vše do pořádku, i zavřena okna. A tímž okamžikem stal se pokoj jakoby novou bytostí, zcela odlišný od oné, kterou já ho znával.*”²⁶⁰ Pokoj prošel metamorfózou. Tehdy, když se zavřela okna, začal být připraven vsakovat, obsáhnout do sebe novou svou náplň, protože prošel jakousi rituální očištěnou. Objevuje se otázka minulosti a zapomenutí (na to, co předcházelo a co novým nájemníkům bylo jen mlhavě osvětleno), vzpomínky mají být překryty novou vizí budoucnosti. Pokoj v *Obnově* se nezdá být prostorem, v němž dochází k vrstvení (vzpomínek, osudů), ale spíše k jejich překrývání a zapomenutí (“Taková věc je pravdou jen chvíli.”²⁶¹). Duše původního majitele – sebevraha však zůstává přítomna, neodešla (naopak odešlo tělo), zůstává jako němá, ale vidoucí (a poněkud ironicky komentující: “*Nastěhujme se!*”, *rozhodla paní Běta, a co se týče minulosti,*

²⁵⁸ Weiner, *Obnova*, str. 425

²⁵⁹ Weiner, *Obnova*, str. 427

²⁶⁰ Weiner, *Obnova*, str. 428

²⁶¹ Weiner, *Obnova*, str. 430

zapudíme ji odtud, dá-li bůh. Nevím; ale zdá se mi, že i ten pokoj už zapomněl. Život živým!”²⁶²) připomínka jeho bytí v pokoji, jeho celé existence. Weiner, podle Linhartové, uchopuje člověka jako místo, „ve středu kruhu je tento člověk-místo bezvýchoďně uzavřen“.²⁶³ Nakonec se rýsuje nepřímá paralela mezi novým nájemníkem a předchozím – v jednom postoji, v jednom způsobu sezení (nazad a dopředu).

Motiv domu stojí v ústředním plánu povídky *Rodina*, příběhu odehrávajícím se ve vile na malém městě, kde žije rodina, jejíž členové vyrůstají pod vlivem patriarchální výchovy svého otce. Ústředním bodem příběhu je jídelní stůl s křeslem, v němž sedí otec, kolem něj u stolu senzitivní žena a tři děti. Takový obraz by mohl být typickým emblémem *biedermeierovského* zobrazení tradičního a idylicky uzavřeného rodinného štěstí. Weiner však od začátku textu konstruuje děj, jehož tragický expresivní závěr je absolutním popřením této představy. „Utkvělý, letitý tento pořádek musil napadnouti každého, kdo by byl vkročil do této rodiny v čas obědu. Jeho ustrojení, jeho funkce měly ráz něčeho nehybného, čím nelze pohnout, aniž by se nezměnilo vše ostatní.”²⁶⁴ Dům je po většinu času ponořen v ticho, nikoliv v ticho plodné, ale v mlčení nahrazujícím dialog. Jediným pozitivním a „znějícím“ vytržením z této jednotvárnosti je dceřina hra na harfu (hudba, harmonie, která dům na okamžik stmelí). Pro celý dům je typická absence vnějších vztahů, okolní svět ke členům rodiny nedoléhá. Jediné cizí zvuky, které je možné zaslechnout jsou tóny (nikoliv ruch!) z otcovy továrny (zákazníci, pracovníci, nástroje, technické dění), podstata domu ale zůstává jimi nezměněná. Jeho popis není děsivý: „nelákavý, šedivý, ve skutečnosti však prostranný i útulný“, jen „předstíral uvnitř pustotu a nepřívětivost”.²⁶⁵ Pokoje naplňovala překvapivá jasnost, velikými okny proudilo dovnitř světlo a jejich rozčlankování v množství drobných tabulí činilo dojem „dokonalé ochrany” (nikoliv přímo vězení). Prostor je u Weinerja naplněn kontrasty, vztahy mezi jím a subjekty v něm se nacházejícími je vždy reciproční. Zde jako by se navíc postupně měnila perspektiva, z které je prostor domu nazírán (právě obraz oken se na konci povídky navrácí jako motiv uvěznění dcery v pohádkovém zámku). „Weinerova řeč je vždycky tvrzením a popřením, existují pro něho já a dvojník, pravda a nepravda, zlo a dobro, skutečnost a zdání, a na řešení těchto dvojic, na tom, ‚co z dvojího‘, mu velmi záleží.”²⁶⁶ Dům je zaplněn množstvím zvláštních nepotřebných objektů, jejichž umístění bylo nepřírozené a absurdní (dětská postýlka v ložnici manželů). „Kdo zde pobýval, tomu musilo připadat záhy, že tu je cosi v

²⁶² Weiner, *Obnova*, str. 430

²⁶³ Linhartová, *Doslov*, str. 276

²⁶⁴ Weiner, *Rodina*, str. 30

²⁶⁵ Weiner, *Rodina*, str. 32

²⁶⁶ Linhartová, *Doslov*, str. 291

nerovnováze.²⁶⁷ Zároveň však: “Byli zde všichni uzavřeni v míru, ježž mohli oceniti jen oni.”²⁶⁸ V domě panovala nehybnost, neprodyšnost a uzavřenost (jednotlivé kusy vybavení a jejich jednou a pro vždy dané umístění tomu odpovídaly).²⁶⁹ Dům je v psychoanalýze nazírán jako metafora duše a jejího stavu; přičemž jeho podstata je femininní, jedná se o symbol útočiště, úkrytu. Podobně jako v souvislosti s Huysmansem i u této Weinerovy povídky by se dalo uvažovat o spojení domu, absence (vnějšího vztahu) a smrti matky, jejíž láska stmelovala rodinné členy. Prožívání domu jako šťastného prostoru je zde znemožněno jeho neživostí, odcizeností a pasivitou: “Dům byl jim hádankou.”²⁷⁰ Věci v něm na děti působily cize, i přesto že jim byly známé od dětství, nespoluutvářely totiž jejich vlastní životy, nezůstávaly v domě jako společné vzpomínky, šlo jen o artefakty, vzdálené a mrtvé (pozůstatky *biedermeieru* a *rokoka*) připomínky zemřelé a nikdy nepoznané tety – jako kulisy, v nichž se odehrává život, jehož scénář píše otec.

Ovzduší vnějšího světa zapůsobilo, když začaly děti chodit do školy, tehdy se do domu začaly vtírat “nezvané myšlenky”, jeho despoticky uměle udržovaná neprodyšnost se narušila. Dům se chová jako kolektivní – rodinné nitro fungující podle předem daného principu, z něhož nemá být úniku, jako přehledně uspořádaný prostor, najednou do něho vstupuje chaos. Nejvýrazněji se prožitek vnějšího světa obtiskl do mysli dcery Ireny, nikoliv však pozitivně: jako zkušenost vedoucí ke změně, k obohacení, ale jako zkušenost vlastní jinakosti a absence, která se ukáže být osudovou. Vnějšek dolehne do domu nakonec tragicky a paradoxně – v podobě tyfu, kterým matka onemocní. Po její smrti dochází k naprostému rozkladu života rodinných členů. Uzavřenost domu se zintenzivňuje, rodina vnímá jen vlastní výdechy, které zase vdechuje zpět do těla, nehybnost – skrytá tenze není udržitelná. V domě je tišeji a tišeji, “jako by smrt ještě odtud stále nebyla vyšla.”²⁷¹) Ticho prolomila nakonec znovu až smrt.

²⁶⁷ Weiner, *Rodina*, str. 33

²⁶⁸ Weiner, *Rodina*, str. 33

²⁶⁹ Připomeňme dekadentní prózu Jorise-Karla Huysmanse *Naruby*, kde se dostává bytí v uzavřeném prostoru do popředí. Dům je vyplněn shromažďovanými díly a objekty, ale tato uměle tvořená přemíra ve skutečnosti nenaplní touhu po zaplnění prázdna, nadbytek jen upozorňuje na nedostatek, absenci. Objekty – věci maskují chybění druhého i smyslu subjektu (pasivita vůči vnějšímu světu, jeho odmítnutí, opuštění – únik do vlastní fantazie). V tomto kontextu by se dalo uvažovat i o povídce *Obnova*.

²⁷⁰ Weiner, *Rodina*, str. 33

²⁷¹ Weiner, *Rodina*, str. 118

Závěr

Město, tedy jeho moderní velkoměstskou podobu, jsme se pokusili vystihnout v celé jeho ambivalentní podstatě, která podmiňuje jeho prožívání a určuje jeho kulturní, v našem případě literární, obraz. Klíčovým atributem pro fungování města a zpětného působení na člověka, který jej obývá, nebo jím prochází (a nebo obojí), je mnohost. Mnohost ve smyslu davu, ale také potencionalnosti, jak jsme sledovali u Baudelaira, která přináší množství různorodých podnětů (mezi nimiž člověk může někdy volit a jindy naopak: je postaven, bez očekávání, možná i proti své vůli, do situace, kterou nepředvídal) a nových míst, jež produkují nový typ vztahů. Město obecně ze své podstaty vytváří veliký lidský příbytek, vstřebávající do sebe a nespočet příběhů, jež se, často (většinou) jen ve zlomcích, v městském prostoru vyjevují. Diskontinuita, která je v moderním městském časoprostoru obsažena a která jej formuje, spolu s neustálou přítomností druhých (cizích!) lidí a zároveň s vědomím nemožnosti se k těmto lidem přiblížit, způsobují fatální úzkost a nejistotu. Baudelaire je, domníváme se, tím autorem, který vystihl to, co bude u Weinera později, i když v jiném kontextu, už jasně pochopené a definovatelné jako bytostná samota člověka v moderním světě. Znakový systém, na základě něhož lze číst město a jeho prostor, se u obou autorů samozřejmě částečně liší. Dělí je půl století času intenzivně naplněného četnými dějinnými událostmi a změnami a množství rozdílů v osobním životě, přesto je však návaznost evidentní.

V Baudelairově vztahu k Paříži se zrcadlí některé typické obrazy, které se k jejímu prostoru v kulturní francouzské tradici vážou (v kontextu představ Paříže jako města lásky, jak jej zmiňuje i Balzac – i když u Baudelaira v poněkud přeneseném významu, spíše jako město tělesné lásky, prostituce, nebo v kontextu sociálního aspektu), podobně pak vstupují (právě na základě znalosti této kulturní tradice a prožívání města částečně prostřednictvím ní) rovněž do Weinerových povídek. Tak se Paříž ukazuje (nejen ve své reálné mnohosti, ale přeneseně i literární tradice vztahující se k jejímu prostoru) například v povídce *Prostor Paříž*, kde se projevuje Weinerova obeznámenost s francouzským surrealismem, jehož kořeny lze spatřovat už u Baudelaira (zjevení Nadji jako zjevení Jedné kolemjdoucí, náhodná setkání, která jsou příčinou proměny subjektu). Setkání probouzejí touhy, imaginaci; vzpomínky, které se usadily na dně nitra, vyplouvají na povrch. Rozdíl Baudelairových setkání a těch Weinerových spočívá v charakteru protějšku, s nímž se lyrický subjekt (ne)setkává: u Baudelaira je to vždy skutečně setkání s jiným, a to v mnoha jeho podobách, včetně alegorických – znovu zmiňme *Jedné kolemjdoucí*. V *Dvojakém pokoji* zase dochází k nepřímému setkání (realita je symbolizována zaťukáním soudního vymahače na dveře). Pokud se jedná o jiný druh setkání než o skutečný

(odehrávající se v reálném teď a tady) – například o setkání, které se uskutečňuje ve snu (v nočním i v denním snění) –, subjekt se vždy navrácí zpět do reality, ze snu se probudí (například v básni v próze *Pokušení čili Eros, Plutus a sláva*). U Weinera je setkání často dvojznačné, jeho postavy se setkávají ze svými dvojníky, nebo s určitými protějšky sebe sama, jejichž zjevení může být produkcí vlastního (ne)vědomí. Právě v tomto druhu setkání lze spatřovat to, co Baudelaire naznačuje a předvídá, ale ještě tolik neprožívá: bytostnou samotu a potřebu nalézt blízkého člověka (ale tato potřeba naráží na nemožnost svého naplnění). Baudelairova představa ztráty může být ještě v jistém smyslu zaplněna, nebo spíše překryta, tak jako v *Labuti*, únikem na pustý ostrov k námořníkům nebo do přírodního univerza, nebo chvilkovým prožitkem slasti, všemi lákadly, které nabízí víření velkoměsta s novými místy, produkty a možnostmi. U Weinera se tato mnohost objevuje v *Prostoru Paříž*, ale pro jednotlivé subjekty z jiných jeho povídek již město tuto možnost neposkytuje; jsou uvrženy do samoty, a (nakonec) nenalézají způsob, jak se z ní vymanit, protože není skutečného *druhého*, ke kterému by bylo možné se vztáhnout, který by poskytl zaplnění této touhy po blízkosti. Pokud takový *druhý* existuje, neposkytne ve skutečnosti, to, co subjekt očekává a přináší zklamání (povídka *Prázdňá židle*).

Výrazným tématem u obou autorů je distinkce interiéru a exteriéru a propustnost hranic jednotlivých prostorů. Významnou úlohu mají dveře a okna, jako otvory, jimiž se prostory skutečně propojují, jako jistý prostor propojení vnitřku a vnějšku je možné spatřovat také vlastní mysl, která má u obou autorů schopnost zrušit nebo proměnit reálný prostor, v němž se mysl nachází a smazat nebo posunout stávající hranice. Denní snění u Weinera nahrazuje spíše realitu vnějšku, respektive váže se na ni (sny sebevraha o aktivním životě v *Obnově*, Ivan Zerníci o životech lidí, jež pozoruje z okna svého pokoje), Baudelairovo snění bývá opojné, zaměřené spíše k interiéru, v němž k němu dochází a jenž je jím utvářen; ke snění dochází u obou autorů vždy jen v prostoru interiéru, ulice tento stav nevyvolává. Okna jsou významná v tom, že dovolují subjektu obývajícímu svůj pokoj pohlédnout ven, dveře v tomto směru představují striktnější předěl (protože jsou neprůhledné, realita za nimi může být spíš tušená, ale pokud začne být evidentní – tak jako v *Dvojakém pokoji*, nebo v *Obnově* s příchodem mladé dvojice, je její účinek o to naléhavější). Okno ještě svým způsobem dovoluje rozeznít fantazii (Baudelairův pohled do oken pařížských ulic, Zerovy smyšlené představy), ale skutečné, realita okolního světa vchází naopak dveřmi (soudní vymahač, Zerova sestra). Vnitřek ve Weinerových textech bývá oddělen od vnějšku, uzavírá se před ním, i když vždy zůstává do určité míry propustný. Flusser píše, že příbytek, jakožto prostor obvyklého, slouží k zachycování dobrodružství, dovoluje dělat a vnášet neobvyklé (přijímat šum jako informaci

a tu pak zpracovat). Vychází z Hegela a jeho teze, že dialektika mezi příbytkem a neobvyklým je dialektikou nešťastného vědomí: „[...] Hegel říká, že ztrácím sám sebe, když nacházím svět, a že ztrácím svět, když nacházím sám sebe.“²⁷² Tato myšlenka zapadá do způsobu, jakým vystupuje interiér ve vztahu k subjektu a vnějšímu světu (a recipročně).

Ve Weinerových textech je vždy přítomný prvek tajemství (onen otazník z *Ely*), šifrovanost, nějaký znervózňující rozkladný prvek, který bere čtenáři pocit jistoty. Domníváme se, že do určité míry (ale nejenom) je tato tendence spjatá s pražskou literární tradicí. Autoři, jejichž literatura se vázala k pražskému prostoru, dlouhou dobu, jak si všímá Macura, pracovali s určitým repertoárem emblémů; ke konci 19. století je to mystické ovzduší, jímž je Praha utvářena a u Weinera je tato tendence patrná, a to právě tématy tajemství a šifry, které se objevují v povídce *Hlas v telefonu* a *Smazaný obličej* ale také v *Ela*, která, i přestože se odehrává v Paříži, výrazně odkazuje k pražskému prostoru – v momentě, kdy Ela přichází na neočekávanou návštěvu, začnou se vynořovat vzpomínky na konkrétní místa v Praze (jako by Ela byla přímo onou pražskou minulostí). Povídky, v nichž je děj cele zasazený do pražského prostoru a jím určovaný, *Procházka po Petříně* a *Výlet do Šárky*, se však odehrávají spíše v přírodním prostoru, Petřín je pak místem, které jako v Karáskově *Gotické duši*, nebo jako v *Popisu jednoho zápasu* (v obou textech se objevuje i téma dvojnictví), odkazuje k typicky pražskému prostoru (jak jsme ukázali na Máchově *Marince*), ale který je zde zároveň ironizován (prostřednictvím popisu jeho návštěvníků). V kontextu těchto dvou textů a v kontextu povídky *Michaud čili pařížské pastorale* můžeme spatřovat určité propojení Prahy a Paříže na základě – paradoxně – jakési venkovské podstaty. Paříž ale u Weinera nabývá i podoby, jaké měla v románech s tajemstvím (v *Prodavači Kohoutků* vystupuje Paříž v jakési přízračné, noční, nehostinné atmosféře, je zde přítomný také kriminální motiv jako v *Prostoru Paříž*). Třetím městským Weinerovým typem je maloměsto, s nímž se nejvýrazněji setkáváme v povídkách *Uhranuté město* a *Valná hromada*, město se zde objevuje jako velmi uzavřený prostor (mimochodem, také prostor Weinerových povídek zasazených do uzavřeného prostoru domu nebo pokoje a odehrávajících se v malém městě je velmi uzavřený a neprodyšný).

V tomto kontextu srovnání Paříže a Prahy ve Weinerově tvorbě se vraťme k naznačené distinkci mezi těmito dvěma městy. Praha po většinu své existence představovala provincii, zároveň v určitém úhlu pohledu vystupovala jako uzavřený definovatelný prostor (i přesto, že ve své době Praha byla multikulturním městem, otevřeným mnoha národnostem), který byl utvářen v konkrétním jasně vymezeném kontextu (který jsme naznačili v kapitolách o vývoji

²⁷² Flusser, *Bezodno*, str. 200

obrazu Prahy); tento širší kontext pak dovolil určité uzavření a onu definovatelnost diskurzu. V tomto směru se pražský literární diskurz podobá tomu petrohradskému. Situace Paříže jako metropole stojící proti zbytku celé Francie, jako význačnému celoevropskému kulturnímu centru takto jasně definovatelná není, je to prostor, kde se ponětí o velkoměstě utvářelo, kde se utvářel samotný jeho charakter. Paříž tak vystupuje jako organický prostor, který určuje, nebo alespoň fatálně ovlivňuje, děje v něm se odehrávající (to je patrné u Balzaca a Baudelaire toto přejímá).

Na základě textů, které jsme se pokusili interpretovat vzhledem k jejich městskému zakotvení, a na základě nastíněného literárněhistorického exkurzu, kde jsme se pokusili ukázat určité tendence v zobrazení Prahy a Paříže můžeme napsat, že město je skutečně palimpsestem, tak jak o něm píše Stierle nebo Hodrová, který je určen k přepisování, dopisování, který není jedním uzavřeným znakovým systémem, pro jehož recepci existuje jediný kód – naopak, znakový systém je proměnlivý a význam pro jednotlivé znaky se může velmi lišit a může se významně posouvat (tak, jak to ukazuje Toporov na příkladu „petrohradského textu“). Důležitá role paměti, o níž hovoří v souvislosti s městem Hodrová, se rovněž projevuje u Baudelaira i u Weinerja. Baudelaire ukazuje Paříž v její proměně, stará Paříž se v textu objevuje reálně v určitých fragmentech a ze vzpomínek na její minulost, z paměti básníka i z paměti pařížských ulic se prostřednictvím básnické tvorby znovu-zpřítomňuje. Weinerova paměť je pamětí osobní, vzpomínky jsou mechanismem, které propojují jednotlivé městské prostory, minulost se podobně jako u Baudelaira prolíná s přítomností.

Seznam použité literatury

1. Prameny:

Aragon, Louis, *Pařížský venkovan*, Praha 1964

Balzac, Honoré, *Otec Goriot*, Praha 1970

Baudelaire, Charles, *Květy zla*, přel. Svatopluk Kadlec, Praha 2015

Baudelaire, Charles, *Malé básně v próze*, přeložil Hanuš Jelínek, Praha 1999

Richard Weiner, *Hra doopravdy*, Praha 1967

Weiner, Richard, *Lazebník. Hra doopravdy*, Praha 1998

Weiner, Richard, *Netečný divák a jiné prózy*, Praha 1917

Weiner, Richard, *Netečný divák a jiné prózy. Lítice. Škleb*, Praha 1996

Weiner, Richard, *Procházka po Petříně*, LN 44, 1936, č. 256, s. 1- 2, 21. 5.

Weiner, Richard, *Psaní marně psaná*, blíže neoznačená publikace, ediční poznámka podepsána A.P. - K.S., 1988

Weiner, Richard, *Rodina*, Lumír 41, 1912/13, č. 1 - 3, s. 30 - 37, 79 - 85, 109 - 120, 18. 10., 15. 11., 19. 12. 1912

Weiner, Richard, *Výprava do Šárky*, in LN 44, 1936, č. 241, s. 1 - 2, 13. 5.

Weiner, Richard, *Zátiší s kulichem, herbářem a kostkami*, Praha 1929

Wordsworth, William, *Pobyt v Londýně*, in *Podzemní hudba*, Brno 2009, přel. Zdeněk Hron

2. Sekundární literatura:

Augé, Marc, *Non-Places: introduction to and anthropology of supermodernity*, London 1995

Bachelard, Gaston, *Poetika prostoru*, Praha 2009

Baudelaire, Charles, *Úvahy o některých současnících*, Praha 1968

Benjamin, Walter, *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979

Benjamim, *Výbor z díla II*, Praha 2011

Blažek, Bohuslav, *Venkov / města / média*, Praha 1998

Bonnefoy, Yves, *Sedmá strana hluku*, in *Souvislosti*, roč. 18, 2007, č. 1, str. 4-16

Derdowska, Joanna, *Kmitavá mozaika*, Příbram 2008

Edgerly Firchow, Peter; *"Nadja" and "Le Paysan de Paris": Two Surrealist "Novels"*, in *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, roč. 6, 1965, č. 3, str. 293-307

Eliot, T. S., *Baudelaire*, in *O básnictví a básnících*, Praha, 1991, str. 194-205

Flusser, Vilém, *Bezodno*, Praha 1998

Foucault, Michel, *O jiných prostorech*, in *Myšlení vnějšku*, Praha 1996 str. 71-86

Gilk, Erik, *Model maloměsta v české fikci a ritualizace života jeho obyvatel*, in Malura, Jan – Tomášek, Martin (eds), *Město. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*, Ostrava 2011, str. 129-136

Grebeníčková, Růžena, *Petrohrad – (Paříž) – Praha*, in *O literatuře výpravné*, Praha 2015, str. 132-155

Hodrová, Daniela, *Citlivé město*, Praha 2006

Hrbata, Zdeněk – Procházka, Martin, *Romantismus a Čechy*, Jinočany 1999

Hrbata, Zdeněk, *Subjekt in articulo mortis a tváří v tvář přírodě*, in Piorecký, Karel (ed), *Máchovské rezonance*, Praha 2010, str. 97-111

Hrdlička, Josef, *Komenského Labyrint a člověk v labyrintu*, in *Obrazy světa v české literatuře*, Praha 2008, str. 9-35

Chambers, Ross, *Baudelaire's Paris*, in Lloyd, Rosemary (ed), *The Cambridge Companion to Baudelaire*, str. 101-117

Chambers, Ross, *Mélancolie et opposition*, Paris 1987

Komenda, Petr, *Text města v tartuské sémiotice*, in Malura, Jan – Tomášek, Martin (eds), *Město. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*, Ostrava 2011, str. 35-45

Koschmal, Walter, *Město (Praha) a nevědomí (Apollinaire - Nezval)*, in *Česká literatura* 45, 1997, č. 4, str. 360-376

Linhartová, Věra, *Doslov*, in Richard Weiner, *Hra doopravdy*, str. 275-313

Lynch, Kevin, *Obraz města*, Praha 2004

Macková, Olga, *Malířství biedermeieru jako výraz kultury města v první polovině 19. století*, in *Město v české kultuře 19. století*, Praha 1982, str. 196-201

Macura, Vladimír, *Obraz Prahy v české obrozenecké kultuře*, in Milena Freimanová (ed.), *Město v české kultuře 19. století*, Praha 1982, str. 154-167

Málek, Petr, *Město*, in Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan (eds), *Heslář české avantgardy*, Praha 2011

Mandelštam, Osip, *Rozprava o Dantovi*, Brno 1968

Nesci, Catherine, *Memory, Desire, Lyric: The Flaneur*, in McNamara, Kevin (ed), *The City in Literature*, str. 69-85

Norberg-Schulz, Christian, *Genius loci*, Praha 1994

Pynsent, Robert, B., *K morfologii české dekadence*, in *Česká literatura* 36, 1988, č. 2, str. 168-181

Starobinski, Jean, *Melancholie v zrcadle*, Olomouc 1997

Stierle, Karlheinz, *La capitale des signes: Paris et son discours*, Dijon 2002

Toporov N., Vladimir, *Petrohrad a petrohradský text ruské literatury*, in Glanc, Tomáš, *Exotika: výběr z prací tartuské školy*, Brno 2003, str. 7-35

Urban, Otto, *K některým aspektům životního stylu českého měšťanstva v polovině 19. století*, in *Město v české kultuře 19. století*, Praha 1982, str. 34-42

Versluys, Kristiaan, *The Poet in the City*, Tübingen 1987

Změlík, Richard, *Ke třem konceptům městského prostoru: město jako síť v pojetí D. Hodrové, hledání ur-kódu města u V. N. Toporova a antropologie města J. Derdowské*, in Malura, Jan – Tomášek, Martin (eds), *Město. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*, Ostrava 2011, str. 25-34