

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra české literatury

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Úloha prostoru v psychologických románech *Vlčí jáma* a *Helimadoe*
The role of the narrative space in psychological novels – *Vlčí jáma* and
Helimadoe

Markéta Valešová

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.

Studijní program: Učitelství pro střední školy

Studijní obor: Učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů pro základní školy a
střední školy český jazyk — francouzský jazyk (N ČJ-FJ)

Odevzdáním této diplomové práce na téma *Úloha prostoru v psychologických románech Vlčí jáma a Helimadoe* potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 23. 7. 2020

.....

podpis

Na tomto místě bych chtěla zcela upřímně moc poděkovat vedoucímu své práce Prof. PhDr. Tomáši Kubíčkovi, Ph.D. za cenné rady, trpělivost a čas, který mi věnoval při vedení mé práce.

ABSTRAKT

Tato diplomová práce se zabývá způsoby výstavby narativního prostoru a jeho funkcí v rámci dvou románů psychologické prózy: *Vlčí jámy* Jarmily Glazarové a *Helimadoe* Jaroslava Havlíčka. Narativní prostor je proto studován ve vztahu k postavě, která tvoří ohnisko zájmu psychologické prózy. Práce se nejprve věnuje charakteristice postav, když vychází z koncepce chronotopů, kterou vypracoval Michail M. Bachtin, a následně se zaměřuje na naratologické přístupy zastoupené teoretiky jako je Marie-Laure Ryanová, která se věnuje kognitivním mapám ve smyslu mentálních modelů prostorových vztahů, a Gabriel Zoran. Zvláštní pozornost je zaměřena na prostorové rámce zkoumané Ruth Ronenovou, díky nimž je možné sledovat celkovou charakteristiku narativního prostoru. Práce hodnotí možnosti analýzy narativního prostoru pro interpretaci vybraných děl psychologické prózy a porovnává přínos dvou odlišných přístupů ke zkoumání narativního prostoru.

KLÍČOVÁ SLOVA

Helimadoe, *Vlčí jáma*, narativní prostor, chronotop, Michail M. Bachtin, prostorový rámec

ABSTRACT

This thesis deals with the ways to create narrative space and its function in two novels of psychological fiction: 'Vlčí jáma' written by Jarmila Glazarová, and 'Helimadoe' by Jaroslav Havlíček. The narrative space is studied from the point of view of the relationship to the character, which is the central focus of psychological fiction. The first part of the thesis includes characteristics of respective characters based on the concept of chronotopes devised by Michail M. Bachtin. Following that, the thesis addresses the narrative approaches represented by theorists such as Marie-Laure Ryan, who focuses on cognitive maps as mental models of spatial relations, and Gabriel Zoran. Particular focus is devoted to the spatial frames put forward by Ruth Ronen, which can be used to observe all characteristics of narrative space. The thesis evaluates the possibilities of narrative space analysis for the interpretation of the selected works of psychological fiction, and compares the contribution of the different approaches to the research of narrative space.

KEYWORDS

Helimadoe, Vlčí jáma, narrative space, chronotope, Michail M. Bachtin, spatial frame

Obsah

Úvod	7
1 Psychologická próza	10
2 Charakteristika zvolených textů	23
2.1 Vlčí jáma	23
2.2 Helimadoe	35
3 Prostor a postava: sémantika charakteristiky	44
3.1 Vlčí jáma	46
3.1.1 Klára	46
3.1.2 Robert	59
3.1.3 Lékař	65
3.1.4 Tetka Karolinka	66
3.1.5 Jana	67
3.2 Helimadoe	73
3.2.1 Hanzelín	73
3.2.2 Dora	78
3.2.3 Emilova matka	85
3.2.4 Emil	86
3.3 Dílčí závěr	89
4 Mentální modely prostoru	95
4.1 Vlčí jáma	105
4.1.1 Prostorový rámec Klářina domu, zahrady a nejbližšího sousedství	105
4.1.2 Prostorový rámec městečka Rozvadov a okolní krajiny	122
4.1.3 Prostorové rámce vzdálených měst a vesniček	125

4.1.4	Kontrafaktuální rámce nevážící se ke konkrétním místům	134
4.1.5	Shrnutí	135
4.2	Helimadoe	136
4.2.1	Prostorový rámec Hanzelínova domu a zahrady	137
4.2.2	Prostorový rámec městečka Staré Hrady a okolní krajiny	146
4.2.3	Vzdálené prostorové rámce	167
4.2.4	Shrnutí	168
4.3	Srovnání prostorových rámců ve Vlčí jámě a v Helimadoe	171
	Závěr.....	173
	Seznam použitých informačních zdrojů	175

Úvod

V této diplomové práci se zabývám zobrazením narativního prostoru a jeho funkcí ve dvou vybraných dílech žánru psychologické prózy. Pro svou analýzu jsem si zvolila romány *Vlčí jáma* Jarmily Glazarové a *Helimadoe* Jaroslava Havlíčka, na jejich příkladu se pokusím vyložit specifické rysy tohoto žánru z hlediska konstrukce narativního prostoru. Při svém bádání budu hledat odpověď na otázku, zdali je narativní prostor zobrazovaný v psychologické próze něčím specifický. Při této úvaze vycházím z teorie Michaila Bachtina, který zjistil, že základy žánrového založení díla vycházejí ze skladby prostředků určujících čas a prostor příběhu.¹

Jako interpretační metodu jsem si zvolila analytickou interpretaci, která „vzdvihuje jeden specifický aspekt, problém nebo metodologicky vyhraněný úhel pohledu a z jejich perspektivy zpravidla osvětluje dané literární dílo jako celek [...] a nabízí klíč k němu.“² V rámci této práce se pokusím interpretovat vybraná díla zejména na základě analýzy narativního prostoru.

Vzhledem ke zvolenému žánru – psychologickému románu – bude nicméně třeba věnovat určitou pozornost i charakteristice postav. V první kapitole se proto zaobírám vymezením postavy psychologické prózy, abych se mohla v druhé části práce zaměřit na vztah mezi takto pojatou postavou a narativním prostorem. Prostor totiž plní ve vztahu k ostatním rovinám textu mnoho funkcí, jak uvádí Gabriel Zoran. „Na každý prvek v prostoru – vlastně každý prvek v textu – je třeba nahlížet, řečeno slovy Benjamina Hrushovského, jako na *křížovatku*, kde se mohou setkávat struktury všech textových plánů: prostorové struktury se strukturami charakterizačními, myšlenkovými, mytologickými atd.“³

¹ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, str. 89

² PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment, 2007, str. 313

³ ZORAN, Gabriel. „Towards a Theory of Space in Fiction“, *Poetics Today* 5, 1984, s. 309–335. [„K teorii narativního prostoru“, přel. Soňa Navrátilová, Iva Urbanová a Jana Chromcová, *Aluze* 12, 2009, č. 1, s. 39–55. – Pozn. překl.], str. 52

Jako teoretické východisko jsem si zvolila monografii *Psychologická próza* Lydie Ginzburgové, která zevrubným způsobem líčí vznik žánru, který se nezrodil ze dne na den, ale naopak spočívá na staletí trvající tradici zobrazování lidských charakterů, a tedy na základu jiných žánrů jako jsou autobiografie, memoáry, společenské romány atd. Bádání Lydie Ginzburgové je přínosné, protože ukazuje postupné proměny v zobrazování literárních postav na příkladu kanonických děl francouzské a ruské literatury, ale i žánrů na pomezí krásné literatury a literatury faktu. Dalším důležitým zdrojem poznatků týkajících se psychologické prózy pro mě bude *Encyklopedie literárních druhů a žánrů* Dagmar Mocné a Josefa Peterky.

Důležitým východiskem pro tuto práci bude naratologie, která poskytuje vhodné nástroje pro analýzu výstavby příběhu. Oporou mi v tomto směru bude zejména publikace *Naratologie* připravená autorským kolektivem Tomáš Kubíček, Petr A. Bílek a Jiří Hrabal. Nelze opomenout ani naratologická pojednání autorů, kteří se specializují na problematiku narativního prostoru, z nichž lze jmenovat např. Marie-Laure Ryanovou či Gabriela Zorana.

Dále při svém výzkumu vycházím z publikace *Sémantika narativního prostoru*, která „přináší návrh komplexní sémantiky prostoru jako způsobu charakterizace objektů fikčního světa a konfigurace vztahů mezi nimi.“⁴ Při zkoumání narativního prostoru bylo třeba seznámit se i s dílem *Román jako dialog* Michaila Bachtina. Také se pokusím analyzovat prostor pomocí mentálních modelů zkoumaných Marie-Laure Ryanovou. Nakonec se zaměřím na členění prostoru do prostorových rámců, jejichž zkoumání se věnuje Ruth Ronenová.

Cílem této práce je tedy analýza výstavby narativního prostoru ve dvou vybraných dílech založená na výše uvedených přístupech a teoretických poznatcích. Na závěr bych ráda na příkladu těchto dvou textů zhodnotila možnosti analytické interpretace pro vymezení žánrových specifik psychologické prózy. Bohužel však vzhledem k malému množství zkoumaných textů není možné vynášet soudy platné pro žánr psychologické prózy jako celek a mé závěry tak mohou být pouze dílčí.

⁴ KUBÍČEK, Tomáš; ŠINCLOVÁ, Soňa a kol. *Sémantika narativního prostoru*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015. str. 8

Nesouhlasím s názorem teoretika Ralpa Schneidera, podle kterého „prostor v narativu obvykle plní úlohu pozadí pro postavy a jejich činy, a ne úlohu ohniska zájmu.“⁵ Je představa, že je narativní prostor něčím řekněme druhořadým, oprávněná, když je prostor stejně jako ostatní narativní figury stvořen ze stejného materiálu, kterým jsou jazykové znaky? I kdybychom s názorem Ralpa Schneidera souhlasili, nabízí se otázka, jestli má prostor stejný status i v žánrech, které vnější dění upozadují tedy např. v psychologické próze.

⁵ RYAN, Marie-Laure. „*Space*“, *The Living Handbook of Narratology*, 2009 [„Narativní prostor“, přel. Veronika Čurdová, *Aluze* 3, 2010, s. 38- 46], str. 43

1 Psychologická próza

V této části práce bych ráda teoreticky vymezila žánr psychologického románu. Dagmar Mocná a Josef Peterka jej definují jako analytický žánr, protože aktualizuje poznávací funkci ve smyslu porozumění lidskému nitru. Dále je pro něj charakteristické, že „jeho ambicí je zachytit složitost, odstíněnost a vnitřní protikladnost psychického života, jež nejenom evokuje, nýbrž především objasňuje. [...] V centru pozornosti stojí plastická postava, obvykle introvertní, vývojová či rozpolcená, zastiňující vnější dění, jehož specifickou funkcí je vyvolávat zvraty v jejím vnitřním životě.“⁶ V následujícím pojednání se proto blíže zaměřím na to, jak je postava obvykle vystavěna v psychologické próze.

Teorie postavy, mimesis

Lydia Ginzburgová definuje postavu takto: „Literární postava je série výstupů jednající osoby nebo zmínky o ní. Zachycení její řeči, činů, vnějších rysů, vnitřních stavů, vyprávění o událostech spjatých s postavou, autorská analýza – to všechno se postupně vrství, tvoří určitou jednotu, fungující v rozmanitých dějových situacích. Formálním příznakem této jednoty je již samo jméno jednající osoby.“⁷

V naratologii můžeme najít dvě protikladné teorie, které vymezují literární postavu. „Mimetické chápání postavy pojímá text jako napodobení (mimesis) skutečného světa, v důsledku čehož se mluví o postavách, které jsou posuzovány podle chování a jednání skutečných osob reálného světa – jako by byly reálné autonomní bytosti.“⁸ Tento přístup tedy zdůrazňuje referenci ze světa fikčního do světa aktuálního.

V druhém přístupu, sémiotickém či strukturalistickém, „je postava pojímána jako zcela realizována svým určením *být znákem*, sémiotickým konstruktem.“⁹ V psychologické próze najdeme postavy, které jsou složitě vykresleny, což může jejich mimetickou dimenzi

⁶ MOCNÁ, Dagmar, PETERKA; Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, str. 554

⁷ GINZBURGOVÁ, Lydia. *Psychologická próza*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1982, str. 244

⁸ KUBÍČEK, Tomáš; Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, str. 58

⁹ Tamtéž, str. 58

zvýraznit na úkor dimenzí syntetické a tematické tak, jak je ve své teorii popsal James Phelan. „Zvláště realistické či psychologické texty, tedy texty, které chtějí vytvořit iluzi, jako by jejich příběh byl součástí skutečného světa, staví své postavy jako složité bytosti a zesilují tak u recipienta možnost vnímat ji jako komplikovanou a komplexní bytost, jejíž jednání recipient posuzuje na základě svých zkušeností a hodnot.“¹⁰

Aktuální svět

Lydia Ginzburgová připomíná, že aktuální svět je zdrojem inspirace pro literaturu. „Esteticky významné obrazy vznikají v samotném životě; především zde spočívá vztah k tomu hlavnímu – k obrazu člověka, k charakteru.“¹¹ V aktuálním světě můžeme také interpretovat chování lidí, což je dáno sémiotičností jednání. „Všichni známe lidi, které lze bez nesnází, byť povrchně, typologicky klasifikovat, a naopak lidi, kteří jsou v tomto ohledu těžko postižitelní (tomu odpovídá „sémiotičnost“ popř. nesémiotičnost chování).“¹² Navíc podobně jako v umění i v aktuálním světě člověk vytváří obraz sebe sama i jiných lidí. Můžeme tedy vlastně říct, že postavy psychologické prózy ovlivňují naše pojetí osob z aktuálního světa a naopak aktuální svět je zdrojem inspirace pro vznik literárních postav. „Charakter je ideální představa, struktura vytvářená samotným člověkem jako autokoncepce a ustavičně v běžném životě produkovaná všemi lidmi. [...] Představuje-li však dokonce charakter v reálném životě cosi jako konstrukci, znamená to, že denně probíhá ustavičný výběr, eliminace a konfrontace prvků osobnosti; to je konání potenciálně estetické, které nabývá v umění vyhraněně organizovaných rysů. Umění je vždycky organizování, boj s chaosem a nebytím, s nenávratným uplýváním života.“¹³

Lydia Ginzburgová si také všímá rozdílu v tvůrčích možnostech dokumentárních žánrů a beletrie. „Tkví-li síla dokumentárních žánrů v nezáměrnosti, v tom, co si člověk nedokáže

¹⁰ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, str. 63

¹¹ GINZBURGOVÁ, Lydia. *Psychologická próza*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1982, str. 13

¹² Tamtéž, str. 21

¹³ Tamtéž, str. 15

vymyslet', pak literatura fikce je silná neomezenými možnostmi organizace, potenciální dokonalostí volně vznikajícího plánu.“¹⁴

Tematická výstavba obrazu člověka

Lydia Ginzburgová zdůrazňuje také důležitost otázky, co zahrnout do obrazu člověka. Na úrovni literatury na této problematice závisí výběr témat a motivů v díle. „S tím souvisí ještě jeden problém, jehož umělecký aspekt je pro psychologickou literaturu nanejvýš aktuální. Jde o rozsah vnitřních zkušeností, vědomě strukturovaných. Jaké složky běžného duševního života člověk může a chce fixovat, zformovat pro sebe a druhé? A co ponechává nezformované? Vnitřní zkušenosti procházejí gradací – od úplného potlačení k uvědomění „v hloubi duše“, dále k tajemným přiznáním v denících, při zповědi, a konečně k zjevnému odhalení na veřejnosti.“¹⁵ Vysoké míry svobody ve výběru témat, jichž jsou postavy psychologické prózy nositeli, si povšimli Dagmar Mocná a Josef Peterka. „Vedle typických duševních procesů a vedle dění v nitru výjimečných osobností stojí v centru pozornosti psychologického románu rovněž patologické jevy: **porucha lidské identity**, často způsobená duševní chorobou (ztráta paměti, rozdvojení osobnosti), **psychické komplexy** (méněcennost, autismus, homosexualita), **negativismus** (zvrácenost, zlo, mravní indolence), v širším smyslu pak problémy **komunikace a sebepoznání**.“¹⁶ Roli zde hraje i to, jak se literatura vyvíjela během své historie. „Když se koncem 19. století vymezila „dekadentní“ osobnost, vyznačovala se právě tím, že překračovala dosavadní hranice a formovala se ze složek dříve zakázaných.“¹⁷

Struktura postavy

Při analýze složitě komponovaných postav psychologické prózy je třeba všimnout si toho, jak jsou prvky duševního života usouvztažněny. „K zobrazení člověka – ať v románě, novele, memoárech nebo „portrétech“ – je zapotřebí nejen vyčlenit a vybrat některé prvky jeho

14 Tamtéž, str. 31

15 Tamtéž, str. 21

16 MOCNÁ, Dagmar; PETERKA, Josef. Encyklopedie literárních žánrů. Praha: Paseka, 2004, str. 554

17 GINZBURGOVÁ, Lydia. Psychologická próza. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1982, str. 21

duševního života, ale také je uvést do souvztažnosti na principu strukturní vazby mezi nimi. Pro spisovatele to znamená najít *předmět zobrazení*.¹⁸

Strukturní vazba mezi prvky duševního života postavy může být ale velmi složitá, a dokonce může obsahovat i různé protikladné tendence. Přítomnost nesouladu v nitru postavy je dle Lydie Ginzurgové příznačná pro psychologickou prózu. „Analýza – otevřená i skrytá, přímá i nepřímá – je zaměřena na záhady chování; zde se může orientovat jedinečně analýza soustředěná na nesoulad mezi chováním a citem. Taková je převládající metoda románu, pro nějž se ustálilo pojmenování psychologický. Literární psychologismus bere tedy začátek v nesouladu, v hrdinově nepředvídatelném chování. Ale vždyť podstata analýzy tkví v hledání logiky, kauzality. Jak tyto aspekty sloučit? Jde prostě o to, že analytičnost psychologického románu ruší jeho zdánlivou paradoxnost. Přímá, jednostranná podmíněnost byla vystřídána podmíněností mnohostrannou. [...] Z nějakého určitého hlediska působí hrdinův čin paradoxně, ale pohled z trochu jiného úhlu nabízí logické řešení.“¹⁹ Vedle nesouladu mezi chováním a citem je v psychologické próze často přítomen konflikt. Domnívám se, že tento konflikt by vlastně mohl být tím, co v textu vytváří napětí a kompenzuje oslabení vnějšího dění. „Slovesné umělecké dílo probíhá v čase, struktury jím vytvářené musí být proto uvedeny do pohybu. A pohyb je protiklad, konflikt.“²⁰

To, že postava psychologické prózy představuje komplexní strukturu, se projevuje například i tím, že její chování je řízeno systémem motivací, její duševní život se mnohdy skládá z více rovin např. vědomí a nevědomí, jako je tomu v prózách Dostojevského. Dostojevskij ve svém díle vlastně anticipoval objev psychoanalýzy. Můžeme ale zmínit i objevy Jeana Jacqua Rousseaua, kterého zaujala mimo jiné otázka paměti, „problém vztahu vzpomínky k prožité realitě a zároveň k smyšlence a fantazii. Na tyto vztahy se dívá jako na vzájemné působení, a to velmi složitě.“²¹ Jindy se naopak spisovatelé inspirovali psychologickými objevy, které se snaží aplikovat do svých fikčních světů. Tak tomu bylo i v české

¹⁸ Tamtéž, str. 227

¹⁹ Tamtéž, str. 256-257

²⁰ Tamtéž, str. 246

²¹ Tamtéž, str. 172

psychologické próze 30. let 20. století. „Tuto základnu poskytla tehdejší psychologické próze především tzv. hlubinná psychologie, hojně u nás studovaná, překládaná, akceptovaná (například surrealismem) a aplikovaná. Jako každá móda, zasáhla i psychoanalytická škola (hlavně Freudovou psychoanalýzou a Adlerovou individuální psychologií, ale také Jungovou analytickou psychologií) valnou část české psychologické prózy tím, že se začaly soustavně zdůrazňovat či aspoň konstatovat jisté složky lidské psychiky dosud opomíjené, iracionálně vykládané nebo vůbec neznámé.“²²

Při studiu výstavby postavy je také třeba si uvědomit, že struktura prvků psychologického života postavy je vyjevována postupně. Josef Peterka píše: „Při analýze postav sledujeme dva rozdílné, a přitom vzájemně podmíněné problémy: **status** postavy (kým jsou), a **proces zobrazení** postav (jakým způsobem jsou charakterizovány, jak se postupně v textu čtenáři vyjevují.)“²³ V psychologickém románu je situace mnohdy taková, že některé aspekty osobnosti např. skryté motivace se vyjevují, až když se v příběhu díváme do minulosti, proto zde nalezneme „**prolínání časových rovin**, jež je důsledkem charakteristické **bilancující tendence**; časté jsou retrospektivy do dětství plynoucí z úsilí postav nalézt záchytný bod pro pochopení sebe sama.“²⁴ Takové časové uspořádání se nazývá analepse a je typem achronologického uspořádání, kterým může být dosahováno různých účinků např. zvyšování napětí, vyvolávání tajemství.²⁵ Oproti směrům zdůrazňujícím důležitost dětství při utváření budoucnosti člověka (a tedy určitou kauzalitu) „některé směry v západní psychologii 20. století spjaté s pragmatismem a neorealismem rozpustily osobnost beze zbytku v ustavičně se měnící proud psychických stavů.“²⁶ Takové pojetí osobnosti je dynamické. V literatuře se s takovým pojetím setkáme např. ve francouzském Novém románu.

²² OPELÍK, Jiří. in *Dějiny české literatury IV*. Praha: VICTORIA PUBLISHING, 1995, str. 397

²³ PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment, 2007, str. 218

²⁴ MOCNÁ, Dagmar; PETERKA, Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, str. 555

²⁵ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, str. 108

²⁶ GINZBURGOVÁ, Lydia. *Psychologická próza*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1982, str. 14

Pokud jde o interpretaci složité struktury, kterou postava psychologické prózy ztělesňuje, „spisovatel může sám vysvětlit jednotící princip své postavy, ale může ji zrovna tak svěřit čtenáři.“²⁷ Myslím, že lze tedy vyslovit domněnku, že čtenář může být v případě psychologické prózy více než v případě jiných žánrů náchylný k vytváření nadinterpretací, popř. interpretací poplatných určitému předem zvolenému psychologickému směru.

Plastická versus plochá postava

Postavy psychologické prózy jsou pro svou tvárnost metaforicky nazývány plastickými. „Pojetí postavy souvisí s jejím vztahem k ději. Postavy ději (či také určité ideji) podřízené jsou plošné, ději nadřazené postavy jsou plastické (psychologické).“²⁸ Pro srovnání s postavou psychologické prózy je třeba poukázat na to, že „plošné postavy si vystačí s jednoduchými typovými znaky (krásná pyšná princezna, superman) bez odstíněné psychologie, mají jednoznačně určený charakter, jsou zpravidla akční, [...] často symbolizují archetypy“.²⁹ Typizace vlastně spočívá v redukování lidských vlastností. „Umělecký výtvar byl vždycky výběrovou souvztažností prvků, uvědoměle výběrovou. Nikdo si nikdy nemyslel, že člověk pozůstává ve skutečnosti z jedné vlastnosti. Nicméně svého času byl člověk takto zobrazován. Byl to způsob typizace.“³⁰

Přítomnost literární typů navíc může čtenáři často napovědět, o jaký žánr se jedná. „Literárními typy [...] jsou příznačné pro určitý literární žánr nebo směr. Literárním typem je například pastýř, moudrý stařec, bohatýr, dobrodruh, šašek, milovník, praktik [...]“³¹ Podobné literární typy vystupují např. ve francouzském racionalistickém románu. Hranice

²⁷ Tamtéž, str. 245

²⁸ PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment, 2007, str. 222

²⁹ Tamtéž, str. 222

³⁰ GINZBURGOVÁ, Lydia. *Psychologická próza*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1982, str. 268

³¹ PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment, 2007, str. 223

mezi typizovanými a individualizovanými postavami přitom nemusí být ostrá.³² Navíc plastické postavy často vyrůstají ze základu typologického schématu, který ale překračují. „Čtenář poznává v Kareninovi byrokrata, ve Vronském oslnivého gardistu [...]. Ovšem Tolstoj sice schéma použije, ale současně s ním polemizuje; do základu odstraní možnosti schematického zneužití schématu. A vykládat řekněme (leckdy se to dělalo) Karenina jako necitelný byrokratický stroj a Vronského jako banálního světáka znamená vidět autorův sociálně typologický vzorec a nevšimnout si jeho dynamického naplnění.“³³

Postupné odpoutávání od typizace postav dle Lydie Ginzburgové koreluje s chronologickým vývojem literatury. Ginzburgová v souvislosti s románem 20. století poukazuje na vývoj v zobrazování postavy: „Dokud byla postava maskou nebo ideálním obrazem, případně sociálně morálním typem, její jednota se utvářela opakováním, obnovováním stabilních znaků, vlastností – stejnorodých nebo kontrastních. Ale teď se z postavy stal charakter, dynamický, mnohorozměrný systém, v němž odvozené znaky vznikaly složitým postupem z prvotních sociálních, biologických a psychologických východisek. Charakter je *vztah* prvků a princip jejich spojení zde nabývá nového, rozhodujícího významu.“³⁴

Jazyk v psychologické próze

Výše bylo řečeno, že psychologický román je žánrem analytickým a že „aktualizuje poznávací funkci ve smyslu porozumění lidskému nitru.“³⁵ Nyní se zaměřím na úskalí spojená s faktem, že nástrojem poznání a porozumění je v literárním díle slovo. „Umělecký obraz je vždycky symbolický, reprezentativní, představuje jedinečný znak mnoha zobecnění,

³² Například Lydia Ginzburgová na adresu Saint-Simonových *Pamětí* řekla: „Saint-Simonovy charaktery vyvstávají ze zápasu mezi typologickým schématem a jeho individuální náplní. Pohybují se od schématu k jednotlivému případu, odpoutávají se od svého kadlubu a zároveň s ním zachovávají pevné pouto.“ GINZBURGOVÁ, Lydie. *Psychologická próza*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1982, str. 160

³³ GINZBURGOVÁ, Lydie. *Psychologická próza*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1982, str. 274

³⁴ Tamtéž, str. 244-245

³⁵ MOCNÁ, Dagmar; PETERKA, Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, str. 554

rozsáhlých oblastí lidské zkušenosti sociální a psychologické. Umělec vytváří znaky vyjadřující myšlenky; tyto myšlenky nelze bez zkrácení od znaků oddělit.“³⁶

Podobně jako je známa typizace postav, lze konstatovat, že i psychické procesy podléhají stereotypizaci. „V uměleckém poznání člověka lze svým způsobem uplatnit to, co psychologové nazývají ‚stereotypizace‘ psychických procesů. Pojmenování, slovní určení samo o sobě zobecňuje, abstrahuje, fixuje daný jev, proto je nutno projevit zvláštní úsilí, vynaložit je při dodatečné práci se slovem, aby byla jevům částečně vrácena jejich jedinečnost a dynamičnost.“³⁷ Jedinečný duševní prožitek vlivem stereotypizace nabývá povahu sdíleného jazykového znaku, čímž mění svou povahu. Tato proměna může v důsledku paradoxně i komplikovat porozumění duševnímu životu a nutí autora k pečlivé práci se slovem. Ukázkou takového stylizačního úsilí může být následující úryvek z *Vlčí jámy* Jarmily Glazarové. „*I muž se zamlčí, dojat hloubkou a vroucností Janina pohledu. Zamyšlení obou, bez vyjádření i formy, spíš pouhý pocit, který naplňuje, mluví za ně beze slov. Jana cítí proud vřidnosti a povzbuzování, pohodu důvěry a pevnost záštity. Mužovým srdcem provál záchvěv lítostné něhy [...]*“³⁸ Vypravěč či postavy se zpočátku brání jasně pojmenovat a klasifikovat pocity. Vzápětí jsou ale city popisovány s pomocí přívlastků neshodných, čímž se vypravěč snaží blíže specifikovat povahu toho, co postavy cítí.

K odhalování nitra postav autorovi často slouží vnitřní monolog. Ale ani ten není přesným ekvivalentem procesu, kdy člověk v aktuálním světě přemýšlí, protože „pravý proud vědomí se vůbec nedá slovy vyjádřit“³⁹ „Vhled do hrdinova vnitřního života je navozován především technikou vnitřního monologu a proudu vědomí, racionálně nekorigovaného „záznamu“ toku různorodých podvědomých impulsů, zachycujících i nezřetelné, zmatené, zdánlivě spolu nesouvisející pocity [...]. Vnitřní řeč postav je přitom útvarem povytce stylizovaným, odlišným od vyslovených promluv. Vyznačuje se úsilím naznačit prostředky artikulovaného

³⁶ GINZBURGOVÁ, Lydia. *Psychologická próza*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1982, str. 12

³⁷ Tamtéž, str. 243

³⁸ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 13

³⁹ GINZBURGOVÁ, Lydia. *Psychologická próza*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1982, str. 210

jazyka (zejména syntaktickými) splývavost a nekontrolovatelnost duševního dění.“⁴⁰ Rozdíl mezi vnitřním monologem a proudem vědomí je podle Seymoura Chatmana následující: „*vnitřní monolog* je tvořen záměrnými a uspořádanými výpověďmi představujícími myšlenkové pochody subjektu, kdežto v případě *proudu vědomí* se jedná o kusé, přetržité či nesouvisející výpovědi, které mají povahu volných asociací.“⁴¹ (Převzato z výkladu Jiřího Hrabala v díle *Naratologie*)

Nyní se dostávám k další funkci jazykového znaku. Slovo má nejen důležitý vztah k vytváření mimetické iluze, ale i vytváří organizovanou strukturu. „Již samo slovo znamená zastavení živelného pohybu a pokoření chaosu.“⁴² Slovo je totiž podle Lydie Ginzburgové „nejuniverzálnější, mocný nástroj organizace“⁴³. Autoři René Wellek a Austin Warren v souvislosti s tématem dichotomie obsahu a formy říkají, že určité uspořádání děje je součástí formy a přináší umělecký účín při zobrazování myšlenek a emocí. „Avšak rozdíl mezi formou jakožto esteticky aktivním faktorem a esteticky indiferentním obsahem naráží na nepřekonatelné obtíže. [...] Jestliže obsahem chápeme myšlenky a emoce sdělované v literárním díle, forma by zahrnovala veškeré lingvistické prvky vyjadřující obsah. Jestliže se však na toto rozlišení podíváme pozorněji, uvidíme, že obsah zahrnuje jisté prvky formy, např. události vyprávěné v románu jsou součástí obsahu, zatímco způsob, jakým jsou uspořádány do ‚děje‘, je součástí formy. Oddělíme-li je od takového uspořádání, nemají vůbec žádný umělecký účín.“⁴⁴ Způsob organizace v textu (kompozice) je tedy stejně důležitý jako výběr témat a motivů a volba jazykových prostředků, kterými jsou vyjádřeny.

Vzhledem k transformaci jevů ze života (z aktuálního světa) do podoby textu si lze položit i otázku, jestli lze naopak život koncipovat jako umění, jako se o to pokoušeli např. romantikové. „Život jako celek nemůže být organizován esteticky. Umění předpokládá

⁴⁰ MOCNÁ, Dagmar; PETERKA, Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, str. 555

⁴¹ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, str. 142-143

⁴² GINZBURGOVÁ, Lydia. *Psychologická próza*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1982, str. 244

⁴³ Tamtéž, str. 15

⁴⁴ WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia, 1996, str. 195

souvislost znaků v čase nebo prostoru, a ne pouhou organizací, a mimoto rovněž jednotu materiálu (slova, zvuku, barvy); jeho zákony nelze beztretně přenášet do heterogenního světa skutečnosti. I v divadle nehledě na jednotný materiál existuje prostorová jednota jeviště a časová jednota představení.“⁴⁵

Vypravěč psychologické prózy

Pro naraci psychologického románu je specifické propojení subjektivní a objektivní perspektivy.⁴⁶ Tuto úlohu na sebe nejčastěji bere reflektor, který vyhovuje „racionalistické analytičnosti žánru kombinací autenticity pohledu zevnitř se zcizující autorskou distancí (G. Flaubert: *Paní Bovaryová*; L. Fuks: *Pan Theodor Mundstock*).“⁴⁷ Reflektor je typ vypravěče, který „prezentuje pohled zevnitř, ‚vnitřní oko postavy‘ [...] avšak promlouvá z hlediska postavy v subjektivizované er-formě, takže s postavou formálně nesplývá.“⁴⁸ Tomáš Kubíček takovou situaci popisuje takto: „Jinými slovy by se dalo říct, že z pozorovatele se stává pozorovaný.“⁴⁹ Dagmar Mocná a Josef Peterka dále uvádějí, „že častý je i personální vypravěč, v jehož výpovědi je na rozdíl od jiných žánrů zvýrazněn aspekt záměrného či bezděčného sebeodhalování.“⁵⁰

Prostor v psychologické próze

Předchozí části textu sloužily především k tomu, aby ukázaly, že narativ psychologické prózy je vícevrstevnatě strukturovaný celek, v němž jsou uplatněny specifické vyprávěcí postupy, které se podílejí na principech fungování žánru, a že tedy nevnímám svou ústřední otázku po principech výstavby a fungování narativního prostoru jako izolovanou od ostatních žánrově specifických rysů či postupů. Nyní se tedy dostávám k otázkám, které jsou

⁴⁵ GINZBURGOVÁ, Lydia. *Psychologická próza*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1982, str. 28

⁴⁶ MOCNÁ, Dagmar; PETERKA, Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, str. 555

⁴⁷ Tamtéž, str. 555

⁴⁸ PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment, 2007, str. 213

⁴⁹ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, str. 83

⁵⁰ MOCNÁ, Dagmar; PETERKA, Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, str. 555

pro tuto práci, vzhledem k jejímu tématu a cíli, stěžejní. Jakých podob nabývá prostor v psychologické próze a jakou úlohu plní ve vztahu k postavám? Dagmar Mocná a Josef Peterka uvádějí, že v psychologickém románu se „před panoramatickým nadhledem [...] upřednostňuje **limitované vidění postav** směřující k záměrně ‚zkreslenému‘ obrazu vnějšího světa a nadřazení **individuálního prožívání času** nad jeho objektivní plynutí.“⁵¹ Tento postup bychom mohli nazvat subjektivizací (nejen) prostoru. Tuto myšlenku rozvádí Tomáš Kubíček, když říká, že „funkční kvalitu a hodnotové ukotvení prostoru ve vztahu k celku fikčního světa ovlivňuje i míra a charakter jeho subjektivizace. Subjektivizace prostoru může vycházet ze světa postav (homodiegetické vyprávění), ale jejím zdrojem může být i heterodiegetický vypravěč.“⁵² Pokud jde o lingvistické prostředky, kterými je subjektivizace dosaženo, lze si povšimnout, že „tato individualizace je manifestována například na rovině stylu užitím metafor, které prostor ukazují jako hodnotově předjednaný. Podobný význam mají ovšem i adjektiva, která objektům prostoru přiřazují nějakou vlastnost či nějaký rys a motivují tak emocionální či empatický postoj čtenáře.“⁵³

Způsob vidění/vnímání/prezentace prostoru charakterizuje postavu, ale i prostor samotný. Z toho je možné vyvodit, že způsob charakteristiky prostoru se v důsledku podílí na výstavbě postavy, a zvláště pak na výstavbě plastické postavy, která je pro psychologický román typická. Individualizace prostoru „má právě ve vztahu k subjektu promluvy (ať už se jedná o subjekt na rovině příběhu či subjekt na rovině vyprávění) funkci charakterizační. V rámci narativního aktu jsou přisuzovány vyprávěnému světu právě ty vlastnosti, které zobrazují rozpoložení či pocity postavy.“⁵⁴ Kubíček dále uvádí, že vnější prostor specifikuje i atmosféru vyprávěného příběhu.⁵⁵

⁵¹ Tamtéž, 2004, str. 554

⁵² KUBÍČEK, Tomáš; ŠINCLOVÁ, Soňa a kol. *Sémantika narativního prostoru*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015, str. 29

⁵³ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, str. 82

⁵⁴ Tamtéž, str. 82

⁵⁵ Tamtéž, str. 82

Podobně jako byl v případě postavy odlišen její status (to kým je) a proces jejího zobrazení, nabízí se možnost odlišit i status prostoru a proces jeho zobrazení. Již jsem se zabývala tím, jak je prostor zobrazován vypravěčem a k jakým účinkům to vede, přejdu tedy k otázce, jak se na charakteristice postavy podílí status prostoru. Prostor v podobě prostředí považuje Kubíček za jeden z prvků, které se podílejí na nepřímé charakteristice postavy. Prostor jako prostředí doplňuje informace o postavě. „**Prostředí** – v neposlední řadě může sloužit pro nepřímé osvětlení charakteru postavy prostředím, které je pro ni nějakým způsobem signifikantní. Chudě zařízená místnost tak určuje povahu svého obyvatele stejně jako procovské dveře v opačném případě.“⁵⁶

Podle tezí Michaila Bachtina je chronotop („Chronotop vyjadřuje srostitost prostoru a času.“⁵⁷) tím, co určuje žánr a žánrové tvary. Bachtin dále říká, že chronotop se podílí i na utváření literární postavy. „Chronotop jako formálně-obsahová kategorie do značné míry determinuje také obraz člověka v literatuře, který má vždy bytostně chronotopickou povahu.“⁵⁸ Nabízí se tedy otázka, jaký chronotop koresponduje s postavou psychologické prózy.

Jak již bylo řečeno, v psychologické próze je méně kladen důraz na děj, „v centru pozornosti stojí plastická postava [...] zastíňující vnější dění, jehož specifickou funkcí je vyvolávat zvraty v jejím vnitřním životě.“⁵⁹ Tomáš Kubíček a Soňa Šinclová v *Sémantice narativního prostoru* píše, že existuje souvislost mezi dějovostí a počtem scén. „Rozsah povídek pak ukazuje, že s jeho nárůstem dochází (zpravidla) i k zvyšování počtu prostorů – což je dáno událostním charakterem narativu: událost má svoji „scénu“ a množství událostí generuje množství scén, ty se většinou neodehrávají v jediném prostoru, i když i to je možné (jednota

⁵⁶ Tamtéž, str. 70

⁵⁷ BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 222

⁵⁸ Tamtéž, str. 222

⁵⁹ MOCNÁ, Dagmar; PETERKA, Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, str. 554

místa).“⁶⁰ To mě vede k hypotéze, že v psychologické próze způsobuje malý důraz na vnější děj to, že počet prostorů fikčního světa je poměrně malý.

⁶⁰ ŠINCLOVÁ, Soňa a Tomáš KUBÍČEK. *Sémantika narativního prostoru*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015., str. 25

2 Charakteristika zvolených textů

V následující kapitole se zaměřím na základní charakteristiku románů analyzovaných v této práci a pokusím se objasnit jejich výběr pro analytickou interpretaci zaměřenou na narativní prostor.

2.1 Vlčí jáma

Román Jarmily Glazarové *Vlčí jáma* byl vydán v roce 1936.⁶¹ Pro tvorbu autorky je typické to, že kombinuje psychologickou, sociální a etnickou charakteristiku postav.⁶² Často se v jejích prózách objevuje ženská hrdinka, která je ztělesněním mravního ideálu a duševní čistoty. Specifickým rysem tvorby Jarmily Glazarové je i osobitý styl, které se projevuje poetizací jazyka.

Na tomto místě se pokusím stručně nastínit obsah díla *Vlčí jáma*. Tento zjednodušený nástin děje mi poslouží jako rámeček, který usnadní orientaci ve výkladu o charakteristice postav a o výstavbě prostoru. V díle *Vlčí jáma* je současně ztvárněn příběh upadajícího manželství a nově se rodící lásky. Ústřední postavou románu je Jana – osmnáctiletý sirotek, kterého se ujmu Klára Rýdlová a její manžel Robert. Bezdětní manželé spolu žijí v malém slezském městě. Klára je ženou v domácnosti, zatímco Robert pracuje ve správě města; svou kariéru zahájil jako zvěrolékař. Klára je o mnoho let starší než její muž. Schovanka Jana, která se náhle ocitne v tomto prostředí, postupně odhaluje, jaká v domě panuje atmosféra. Ukazuje se, že Klára je duševně omezená, sobecká a panovačná. S touto postavou je v ostrém kontrastu postava Jany, která je laskavá, hodná a citlivá. Navíc je půvabná, což stojí v kontrastu s ošklivostí Kláry. Robertova náklonost ke Kláře před mnoha lety vyprchala, přesto stále předstírá oddanost. (Před více než dvaceti lety totiž navázal s Klárou vztah v době, kdy ho odmítaly dívky v jeho věku kvůli koktání a chudobě. Zoufale toužil po tom poznat fyzickou lásku, kterou našel až u bohaté vdovy, jíž jeho nedostatky nevadily. Vděčí jí také za to, že se díky jejímu majetku zlepšilo jeho společenské postavení.) V době, kdy Jana přijde do domu, podléhá otčím kouzlu krásné mladé dívky a zamiluje se do ní. Probudí

⁶¹ MRAVCOVÁ, Marie. *Umělecké dokumenty a romány*. Ostrava: Profil, 1987, str. 116

⁶² MRAVCOVÁ, Marie. Jarmila Glazarová. *Slovník české literatury po roce 1945* [online], [cit. 5. 10. 2019]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=328>

se v něm touha po lásce, na kterou před dávnou dobou rezignoval, když věnoval mnoho času své práci, aby unikl před nezdarem v manželství. Jeho láska k Janě je opětována, ale není zcela naplněna, protože naráží na překážku v podobě Kláry. Klára je majetnická, žárlivá, citově fixovaná na Roberta; nenachází jiný smysl života než manželství. Jana vůči ní však pociťuje vděčnost a soucit a je si vědoma morální problematičnosti celé situace. Robert bývá od své manželky a milované schovanky na dlouho odloučen – zpočátku pracuje v Opavě a domů jezdí na víkendy, později pracuje v Praze a domů jezdí jen sporadicky. Údajnou příčinou těchto odchodů jsou úspěchy v kariéře (v Praze zastává prestižní místo), ale jeho pravou motivací je to, že chce především uniknout ze své tíživé partnerské situace. Vše se ještě více zkomplikuje, když se dozví, že má chorobu srdce a zbývá mu šest nebo sedm měsíců života. Jana na něj v odloučení čeká a doufá v zázrak uzdravení. Klára si během této doby plánuje společnou budoucnost v opavském bytě, do kterého se mají podle dohody všichni nastěhovat, až bude po uplynutí šesti měsíců Robert pracovat opět v Opavě. Nikdo nemá odvalu říct žárlivé Kláře pravdu a situaci rozřešit. Po uplynutí předpokládané doby Robert skutečně umírá. Shodou okolností v té době Klára doma zemře na blíže neurčenou nemoc a celkové psychické vyčerpání. Klára má odpor k nemocem a jen výjimečně se nechává ošetřit lékařem. Dokonce i její muž se jí bál říct o své nemoci, aby se jí nezprotivil. Kořeny tohoto odporu tkví v Klárině předchozím nešťastném manželství s nemocným mužem. Když Jana přijde o své dva opatrovníky, nalezne útočiště u svého nápadníka – postaršího lékaře, jak je nastíněno v explicitu díla.

Již svým názvem vytváří *Vlčí jáma* ve čtenáři určitý horizont očekávání. Po přečtení několika stran si čtenář začne uvědomovat, že většina děje je zasazena do uzavřeného prostoru rodinného domu a přilehlého okolí maloměsta. S uzavřeným prostorem je podle Marie-Laure Ryanové spojena specifická symbolika. „Některé příběhy prezentují prostor jako uzavřený a omezující (vězeňské narativy; deník Anny Frankové). Jiné jako otevřený a osvobozující (narativy o výzkumných cestách, narativy cestovatelů) a jiné ještě jako otevřený a odcizující [...]. Omezený prostor se příležitostně proměňuje v naleziště ustavičných objevů, jak tomu bylo například v případě ostrova Robinsona Crusoe.“⁶³

⁶³ RYAN, Marie-Laure. „*Space*“, The Living Handbook of Narratology, 2009 [„Narativní prostor“, přel. Veronika Čurdová, Aluze 3, 2010, s. 38- 46], str. 43

Domnívám se, že Jarmila Glazarová zvolila tuto poslední strategii a učinila z domu, do kterého je příběh zasazen, místo, kde může být něco objeveno: ať už hmotný objekt (Janou objevené fotografie z Klářina mládí) či něco abstraktnějšího, co se vyjevuje, ale těžko se pojmenovává např. rodičí se láska. Glazarová narušuje stereotypní vnímání domu, protože domov se může někdy pojit s pocitem nudy a všednodennosti, může být vnímán jako místo chudé na nové podněty, prostor, kde probíhají rutinní činnosti. Toto místo lze také podle sémantické typologie prostorů označit jako prostředí známé. Tyto představy a očekávání se odvíjejí však od kulturní encyklopedie čtenáře a nejspíš závisejí i na žánru díla. Ve *Vlčí jámě* však omezený, uzavřený prostor představuje oba možné způsoby řešení takového typu prostoru, které navrhla Ryanová. Je současně nalezištěm nových objevů i vězením pro Janu. „Život v tomto temném vězení, oslepující ruční práce ve věčném šeru.“⁶⁴

Marie Mravcová si povšimla, že vyprávění se v tomto románu odvíjí z perspektivy hlavní hrdinky Jany, která se postupně obeznamuje s neznámým prostředím.⁶⁵ (Vyprávění mapuje především ten úsek příběhu, který je vymezen Janiným příchodem do domu a smrtí Roberta a Kláry. Navíc jsou postavy označovány jako *otcím* a *teta*, tedy podle svého vztahu k Janě.)

Ve vypravování se objevuje více typů fokalizací. Jednak je zde nulová fokalizace, pomocí které vypravěč odhaluje dění v nitru postav. „*Jana se chápe utěšování. Cítí však dobře, jak každým slovem zabředá hloub a hloub do bludiště, ze kterého už nikdy netrefí zpátky. Podaří se jí během dlouhých hodin vštípit tetě víru v složitost a dosah jeho práce a povinností.*“⁶⁶ Dále je zde užita interní fokalizace, která dle Genetta může být vyjádřena i ve třetí osobě, avšak s ohniskem v postavě. „Může jít buď o homodiegetický narativ, nebo o heterodiegetický narativ, který však užívá prostředků časové i prostorové deixe vztažených k fokální postavě, nikoli k subjektu vyprávění, a obsahuje apelativní a expresivní výrazy a kvalifikující adverbia a adjektiva, citově zabarvená substantiva a další výrazy subjektivní sémantiky odkazující k fokální postavě.“⁶⁷ Takovýto typ vypravěče se dříve nazýval

⁶⁴ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 176

⁶⁵ MRAVCOVÁ, Marie. *Umělecké dokumenty a romány*. Ostrava: Profil, 1987, str. 34

⁶⁶ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 189

⁶⁷ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, str. 153

reflektor a je typický pro psychologickou prózu. „Největší důležitosti nabyl nyní listonoš. Pošta je tím tajemným poutem, na jehož konci někde daleko, v nepředstavitelném prostředí je Robert. Teta udělala z pošty ústředí svého životního zájmu. Dopisy, prádlo, potraviny. Žehlení límců, které dřív bývalo obřadem, je nyní domácí pohromou. Škrob není čistý, žehličky nejsou dost horké, kamna jsou přezhavena. Martina je idiot a Jana ignorant. Co si Robert pomyslí! To jediné, co mu nyní domov poskytuje, nemá být bez vady a vzorné?“⁶⁸

V tomto úryvku je vidět, jak se v díle mísí pasáže s interní a nulovou fokalizací. Autorka od čtenáře vyžaduje pozorné čtení s dovedností vztáhnout fokalizaci k té které postavě či heterodiegetickému vypravěči. V následujícím úryvku lze vidět, jak reflektor vytváří subjektivizaci prostoru. „Co se stalo, že svět tak zjasněl? Že zahrady a louky podél cesty jiskří a září jako ohňostroje a že shrbené stodoly se napřimují za laťkovými ploty? Že věž se povytáhla a cesta rozkvétá modrými květy šlépěji? Že ponuré domy na náměstí kynou lesklými okny, že tmavé kruhy podloubí zvou otevřenými náručemi a zvoní vlídnými hlasy?“⁶⁹ Vedle obvyklého zařazení díla do žánru psychologického románu hovoří v souvislosti s *Vlčí jámou* Marie Mravcová o žánru komorního dramatu. „Autorka volila žánr komorního dramatu, tedy žánr kladoucí značné nároky na vázanost motivů, na gradování děje, na kompoziční sevřenost a uzavřenost. [...] a rozpoznáváme ho i v některých složkách struktury díla. Tak například prostředí děje *Vlčí jámy* je představováno začasť ve svých scénických kvalitách [...].“⁷⁰

Postupně se dostávám k motivům a rovině stylu, jakým je text napsán. Z výše uvedené zjednodušené reprodukce děje je patrné, že v případě *Vlčí jámy* se jedná o dílo s milostnou tematikou. (Avšak toto téma samozřejmě není v díle zastoupeno jako jediné.) Takto lze ústřední téma identifikovat díky vnětětovému odkazování. „Vnětětové re-rezentující odkazování bývá navíc obvykle podporováno i výskytem výrazů, které deklarují svoji přináležitost do aktuálního světa [...] stejně jako událostí a rysů, jež v našich individuálních

⁶⁸ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 94

⁶⁹ Tamtéž, str. 151

⁷⁰ MRAVCOVÁ, Marie. *Umělecké dokumenty a romány*. Ostrava: Profil, 1987, str. 33

i sdílených konceptech aktuálního světa do tohoto světa patří.“⁷¹ Na tomto místě můžeme připomenout, že „literární dílo, které využívá přirozeného jazyka, je pochopitelně neseno především jazykovým potenciálem označovat (signifikace), tedy vytvářet mentální obrazy, vjemy, jež vyjádřil saussurovský pojem označované.“⁷²

Jarmila Glazarová však pro popis lásky často volí obrazná vyjádření. V její tvorbě je přítomna snaha o poetizaci jazyka, o lyrické ztvárnění. „*To vše dohromady je nádherná oslava života, silná a uchvacující hymna, která tiše a závratně vlaje nad krajem a plní jej od dřenež žírných brázd až po průsvitný prapor Mléčné dráhy na nebi. Janu unáší naléhavé volání nesčetných hlasů. Její duše, přikrčená k ponurému ohníčku, omámená jeho dýmem, povstává a naslouchá zázračným hlasům květnových nocí.*“⁷³ Vzniká tak vlastně zvláštní situace, kdy lze říct, že fabule zachycuje příběh o lásce. Současně ale díky tomu, jakou formou autorka ozvláštnila svůj text, vzniká dojem, že cit popisovaný v díle je výjimečný, že by bylo nepřesným zjednodušením nazvat jej láskou. (Jedná se o lásku prodchnutou vědomím zániku, zatěžkanou vinou. Odtud možná pramení metafora ponurého ohníčku.) Ve čtenáři při četbě *Vlčí jámy* může vznikat představa nových citů a nových jevů, možná dokonce jiného světa, který autorčin poetický jazyk vytváří. „*Někde v kuželu měsíční záře se setkávají tyto dva bolestné city a spojují se pevně a tiše.*“⁷⁴

Pocit zvláštního ladění, které ve Vlčí jámě obestírá lásku, by mohl být vysvětlen i poukázáním na iluzornost dichotomie mezi obsahem a formou. „Filozofický základ má rozlišení na obsah a formu, tedy na objekt ztvárnění a způsob ztvárnění. Tento model souvisí s protikladem tématu a tvaru či strukturace, sdělení a kódu. Svádí však k naivní představě, že forma je jako nádoba a obsah voda, kterou do ní lijeme. Týž námět či motiv sice lze

⁷¹ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, str. 211

⁷² Tamtéž, str. 210

⁷³ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 208

⁷⁴ Tamtéž, str. 88

stylizovat různými způsoby [...] dochází však přitom vždy k podstatným změnám ladění, protože s označujícím se vždy mění i označované.“⁷⁵

Tím, že utváří tyto někdy slovy těžko uchopitelné „podstatné změny v ladění“, se možná Glazarová dostává do rozporu s racionální analyticitou žánru psychologické prózy. Marie Mravcová si povšimla, že pro tvůrčí typ Jarmily Glazarové je příznačné „propojení živlu realistického (zostřené vidění životních faktů a jejich lidských významů) s živlem lyrickým, s nadměrnou aktivitou jazykové poetizace.“⁷⁶ Jiří Opelík v souvislosti s *Vlčí jámou* poukazuje na perifrastičnost, když o Vlčí jámě píše jako o románu, „v němž pracovala více náznaky a zamlžující perifrastičností (též pomocí přírodní symboliky) než přímou analýzou“.⁷⁷ Na druhou stranu mohou být tato stylistická ozvláštňení motivována snahou vyhnout se tzv. stereotypizaci duševních procesů, o které jsem psala v podkapitole o jazyce psychologické prózy. Lydia Ginzburgová píše, že „je nutno projevit zvláštní úsilí, vynaložit je při dodatečné práci se slovem, aby byla jevům částečně vrácena jejich jedinečnost a dynamičnost.“⁷⁸ Možná že právě díky obraznosti jazyka a bohaté imaginaci se Glazarové v některých případech daří čtenáři zprostředkovat např. intenzitu duševních procesů citlivé Jany. „*Domem se však vrchovatě a úděsně vzdouvá prohlubeň ticha. Její vlny rytmicky zvoní němými, a přece ohlušujícími nárazy v hloubi sluchu.*“⁷⁹ „[...]to všechno se vlní ze zvučícího zvonu Janina těla a rozlévá se v kruzích po celé délce chodby v jejich šlépějích.“⁸⁰ Takový popis domu by bylo možno považovat za subjektivizaci prostoru, viz podkapitola o prostoru v psychologické próze. V tomto případě je východiskem pro charakterizaci postavy Jany. Marie Mravcová v této souvislosti poznamenává: „Vnitřní charakteristika Jany je vlastně psychologismem obrazným, který více než k realističnosti psycho-sociální typizace přispívá

⁷⁵ PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jiloviště: Mercury Music & Entertainment, 2007, 117-118

⁷⁶ MRAVCOVÁ, Marie. *Umělecké dokumenty a romány*. Ostrava: Profil, 1987, str. 42

⁷⁷ OPELÍK, Jiří. in *Dějiny české literatury IV*. Praha: VICTORIA PUBLISHING, 1995, str. 398

⁷⁸ GINZBURGOVÁ, Lydia. *Psychologická próza*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1982, str. 243

⁷⁹ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 185

⁸⁰ Tamtéž, str. 110

k realističnosti emocionálních stavů, k jejich názorné konkretizaci, k jejich zpředmětnění metaforou.“⁸¹ Lze si také povšimnout, že v díle jsou prvky psychického života obrazně přirovnávány k určitým prostorům, často zahradě jako např. v této části: „*Duše obou žen jdou za jejím vábením poslušně a slepě do začarované zahrady otčímovy osobního kouzla.*“⁸² Jindy je představa zahrady rozvíjena až do alegorie. „*Uprostřed tmy a spánky rozkvétají dvě zahrady v nitrech dvou lidí. Tichá a nesmělá zahrádka s nerozvinutými poupaty nedokončených vět [...]* „*A horoucí houšť mužné a silné touhy, tajemně uzrálé, oslnivě kvetoucí, žíznivé a stravující. Dvě jména se potácejí tmou, narážejí na plot zavřených dveří a otloukají se o jeho tvrdost [...]*“⁸³ Paralelně tak v narativu kromě časoprostoru (na rovině příběhu) koexistují prostory, které figurují pouze v obrazných pojmenováních (na rovině diskurzu).

Při zkoumání procesů, kterými dílo působí na čtenáře, však nelze opomenout, že vedle vnětového re-representativního směřování v textu působí i odkazování vnitřnětextové. „Zároveň je ale v literárním díle neustále přítomen i mechanismus odkazování (designace) – jednotlivé výrazy odkazují k výrazům podobným i kontrastním, které se nacházejí uvnitř textu, čímž vznikají složitější a abstraktnější prvky typu motivu a tématu.“⁸⁴ V románě *Vlčí jáma* je možno si povšimnout, jakým způsobem jsou zde motivy a témata dávány do vzájemných souvislostí, do jakých kontextů jsou uvnitř textu zasazeny. Domnívám se, že Jarmila Glazarová buduje tematické řady, které se občas protínají. Podobné metody (avšak v pravděpodobně propracovanější podobě) si povšiml i Michail Bachtin při výkladu Rabelaisovy tvůrčí metody: „Rozpojování tradičně spojeného a sbližování tradičně vzdalovaného a izolovaného dosahuje Rabelais tím, že buduje nejrůznější řady, které místy

⁸¹ MRAVCOVÁ, Marie. *Umělecké dokumenty a romány*. Ostrava: Profil, 1987, str. 42

⁸² GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 105

⁸³ Tamtéž, str. 118

⁸⁴ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, str. 210

v románu postupují paralelně, místy se přetínají. Pomocí těchto řad Rabelais spojuje i rozpojuje. Budování řad představuje specifický rys Rabelaisovy umělecké metody. [...]“⁸⁵

Funkci, kterou tato metoda plní, pak Bachtin vykládá následovně: „Podstata této metody spočívá hlavně ve zpřetrhání veškerých obvyklých vazeb, v rozbití *běžných kontextů* věcí a idejí a v tvorbě *nečekaných kontextů*, nebývalých vazeb, včetně nepřekvapivějších logických („alogických“) a jazykových spojení [...] Mezi úchvatnými věcmi vezdejšího světa jsou ustanoveny a zafixovány tradicí, posvěceny náboženstvím a oficiální ideologií falešné vazby, které znetvořují pravou podstatu věcí. Věci a ideje spojují falešné hierarchické vztahy, odporující jejich povaze, izolující a oddělující od sebe různé nadpozemské ideální vrstvy, zabraňující věcem, aby se jedna druhé dotkly ve své životní tělesnosti. [...] Je nutné osvobodit všechny věci, nechat je uzavřít svobodné svazky, odpovídající jejich založení, bez ohledu na sebepodivnější charakter těchto svazků ve srovnání s obvyklými tradičními spojeními.“⁸⁶

Domnívám se, že známky podobné metody lze vyzpozorovat i v románu *Vlčí jáma*. Dle mého názoru se zde rýsují tematické řady, které se na několik místech románu přetínají. První tematická řada v sobě zahrnuje milostnou tematiku, další prominentní řadou je křesťanská tematika. Tyto řady se protnou, např. když nastane Štědrý den při scéně, kdy se Jana s Robertem políbí u vánočního stromku. Láska zahrnující tělesnost se zde mísí s náboženskými motivy.

„Jejich ústa se spojí, pomalu, pevně a dlouze.

Celý dům zatajil dech. Ani šelest se neozve, jen vlny jedlové vůně obechvívají minutu zázraku. Pak se ústa rozdělí a náruč povolí. Dva noví lidé tu stojí, kteří právě prošli planoucí branou nového života.

Vracejí se otřesení úlekem, obtíženi bolestí, oslnění nádherou lásky. Jeden z nich zbrocen krví. Je to muž, v kterém horce a vysoko vytryskla krev. Žádost.“⁸⁷ Nejprve jsou obě řady představeny odděleně. Autorka nastíní tradiční významy, které se pojí s Vánocemi, ale

⁸⁵ BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 298

⁸⁶ Tamtéž, str. 297

⁸⁷ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 162

naznačí, že význam Vánoc není vyčerpán, protože jsou zde stále tajemství. *„Štědrý den. Podivuhodný den, naplněný tajemstvími, postem, příslibem zlatého prasátka, vzrušením možnostmi, čekáním a vírou v zázraky.“*⁸⁸

Momentu, kdy se Jana s Robertem políbí, předchází hra na improvizovaně vyprávěnou povídku o Melicharovi a Ježíškovi, kdy na sebe postavy románu (Jana a Robert) dočasně berou masku biblických postav a rozmlouvají spolu o lásce.

Na sklonku Štědrého dne opět nastane scéna, kdy se protne náboženská řada s řadou milostnou. *„Dvěře se otevřou, přichází otčím. V bělavé tmě noci se nakloní nad ležící Janou. Podsune své ruce pod její tělo, pozdvihne je a přitiskne k srdci. Jana vidí dvě hvězdy svítit nad sebou, dvě krásné betlémské hvězdy. Vykoupený mudrc Melichar sklání se nad svým, spasitelem.*

*„Můj Ježíšku, děkuji ti. Miluji tě. Dobře spi.“*⁸⁹

Této metody využívá Jarmila Glazarová i v jiných částech románu, spatřuji zde tedy sklon uplatňovat ji systematicky. Jako další příklad lze uvést scénu v kostele během sborového zpěvu. *„Jana si vybere a oprostí z celku ten jediný vznosný a obsažný mužný hlas. Dává se jím prostoupit, dává se jej slévat s hlasem vlastního nitra v jediný společný tón. Naplněna jeho záhadnou krásou modlí se beze slov, pouhými obrysy pocitů, intuitivních dohadů a plachou bázní cudného srdce. [...] Stříbrné zvonky hlásají v rozechvění a s horlivou vroucností přítomnost boží.“*⁹⁰

Myslím si, že protnutím tematické řady lásky s řadou náboženství dochází k modifikaci významu motivů z obou dvou řad, které se tímto střetnutím vzájemně ovlivňují. Milostné tím zde získává auru posvátného a posvátné je sesazeno z prostoru mimo tělesnou, milostnou (nemanželskou) sféru. Z hlediska funkce této metody lze možná říct, že se Glazarová snaží pro mileneckou lásku zajistit lepší místo v systému hodnot (protože náboženství ve společnosti tradičně představovalo velmi důležitou hodnotu, ne-li tu nejvyšší). Možná lze

⁸⁸ Tamtéž, str. 155

⁸⁹ Tamtéž, str. 166

⁹⁰ Tamtéž, str. 113

vyslovit domněnku, že takto také legitimizuje lásku zrozenou z nevěry. Domnívám se také, že tato metoda představuje jeden ze způsobů, jak se autorka mohla pokusit vyrovnat s potřebou tematizovat lásku. Triviální sdělení, že láska je krásná, mohla takto vyjádřit invenčním způsobem a hledat pro něj nové konotace.⁹¹

Dále si lze v díle povšimnout tematické řady přírodního mýtu. Milostná tematika se zde spojuje také s přírodními motivy. „*Nade vším, ve všem máj, sladký i bolestný, plný vůní i tužeb, máj i v Janě. I v jejím mladém a líbezném těle, v očích plných otázek a slz.*“⁹² Dění v přírodě se v díle často odráží v náladách postav. Měsíce v roce si často uchovávají tradici ustanovené významy a konotace. Květen představuje čas lásky, zatímco podzim je melancholický. „*Svatý Václav udělal křížek za odcházejícím měsícem září. Do mlh a mraků zachumlán přichází říjen, náladový patron se sklonem k pesimismu.*“⁹³ Jindy vzniká naopak napětí mezi náladou v okolní přírodě a pocity postavy. „*Samá poselství jara, které přichází, jara nesplněných slibů, zklamání a hrozeb.*“⁹⁴ Jarmila Glazarová používá ve *Vlčí jámě* tradiční postupy přírodní lyriky, které popsal např. Emil Staiger. Lyrický subjekt nachází z přírodě sebe samého, splývá s krajinou v lyrickém ladění. „Ladění není konstatování duševní situace. Jako duševní situace je naladění již pochopeno, je umělým předmětem pozorování. Původně však naladění není nic, co existuje ‚v‘ nás, nýbrž v naladění jsme právě význačným způsobem ‚vně‘, nikoli vůči věcem, nýbrž ‚v‘ nich a ony v nás. Naladění odkrývá existenci bezprostředněji než jakýkoli názor nebo jakékoli pojmové chápání. Jsme naladění, to znamená proniknutí kouzlem jara nebo vydání všanc hrůze temnoty, opojení nebo stísnění, vždy však ‚zaujati‘ tím, co je nám – v prostoru nebo času – tělesným

⁹¹ Nelze nezpomenout na intertextualitu a zejména pak na skupinu děl, která lásku tematizují s ironií a kritickým odstupem např. kanonické dílo *Paní Bovaryová*, ve kterém také figuruje motiv lásky nalezené v manželské nevěře. Ve srovnání s tímto dílem vyznívá náboženské ladění obestírající lásku ve *Vlčí jámě* skoro až pateticky.

⁹² GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 50

⁹³ Tamtéž, str. 101

⁹⁴ Tamtéž, str. 191

protějškem. Proto má smysl, když jazyk mluví jak o večerní náladě, tak o naladění duše. Obě jsou nerozlišitelnou jednotou.“⁹⁵

Ze stylistického hlediska stojí za pozornost i to, že dům Kláry často figuruje v personifikacích, čímž vzniká jakási iluze polidštění prostoru. „*Celý dům zatajil dech.*“⁹⁶ „*Věci přistupují blíže z úkrytu hlubokých stínů, u stěny rozestlaná postel, v koutě vysoká bílá kachlová kamna. [...] Janě je, jako by ji přistoupivší věci ohmatávaly slídívýma rukama. Duch domu se jí zmocňuje, velitelsky ji prostupuje, a věci k tomu zvědavě přihlížejí.*“⁹⁷ Toto polidšťování domu je podle mého názoru poměrně četné, skoro až by se s trochou nadsázky zdálo, že se dům začíná v díle projevovat jako postava. Zdaleka nesplňuje všechny rysy, kterými je literární postava definována, ale zdá se jako by kromě toho, že „koná“, měl i jakési vědomí. Popis domu je nápadně spjat s charakteristikou Kláry. Klára je robustní, nestřídmě se obléká, je zaměřená na hmotu a budování hojnosti. Dům je naplněn těžkým masivním nábytkem, často se objevuje motiv intenzivních pachů, které se v domě drží, resp. se zdá jako by je dům ve svých útrokách zadržoval vědomě. Dům svými „projevy“ někdy reaguje na zápletky, jako by je tím komentoval. Samozřejmě se však jedná jen o subjektivizaci prostoru. „*Otčím přijíždí odpoledne. Dům ho vítá ze všech svých skromných sil. Tmavé místnosti se snaživě pokoušejí o vlídnost, otevřená okna volají vůni sena a hlohu na pomoc.*“⁹⁸

Jak již jsem zmínila výše, může se zdát, že autorčin poetický jazyk vytváří obraz jiného světa, kde „*někde v kuželu měsíční záře se setkávají tyto dva bolestné city a spojují se pevně a tiše.*“⁹⁹ Zde se objevuje kombinace nadosobního vypravěče s konstrukcí fikčního světa, který má svůj hodnotový i emocionální princip založen ve vnímání postavy. Jak zdůrazňuje Gabriel Zoran, slovní vyjádření ovlivňuje výstavbu fikčního světa „Za prvé, při běžném užití slov představují předměty prostoru a světa obecně vnější faktor nezávislý na jazyku, zatímco

⁹⁵ STAIGER, Emil. Základní pojmy poetiky. Praha: Československý spisovatel, 1969. [z něm. orig. Grundbegriffe der Poetik přel. Miloš Černý a Otakar Veselý], str. 48-49

⁹⁶ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 155

⁹⁷ Tamtéž, str. 12

⁹⁸ Tamtéž, str. 74

⁹⁹ Tamtéž, str. 88

uvnitř narativního textu ani prostor, ani svět nemají nezávislou existenci, ale spíše existenci, která je odvozena z jazyka samotného. Z hlediska teorie textu Benjamina Hrushovského se jedná o *vnitřní pole reference*. Důležitou otázkou, kterou si v tomto bodě musíme položit, tak není jen to, jak je daný prostor vyjádřen v jazyce. Musíme se také ptát, jaká je povaha tohoto prostoru. Textové volby neovlivňují jen verbální materiál, ale také svět.¹⁰⁰ Proto tedy mají stylistická ozvláštnění svou důležitost při konstrukci narativního prostoru.

Důvod výběru díla pro textovou analýzu

Důvodů pro volbu tohoto díla pro analýzu narativního prostoru je několik. Časové určení, kdy se část příběhu odehrává na Vánoce, v díle současně plní funkci náboženského motivu, který je součástí určité tematické řady, ale zároveň spoluutváří časoprostor díla, vstupuje do vztahů uvnitř naratologické kategorie času. Podobné je to i s motivem ročních proměn v přírodě, které představují i proměny časoprostoru díla. Časoprostor zde často představuje důležitou scénu, na jejímž pozadí probíhá citový život postav a která vlastně citové prožívání postav také ovlivňuje. Prostor se v díle navíc podílí na utváření obrazných pojmenování, skrze která jsou vyjádřeny duševní procesy postav.

¹⁰⁰ ZORAN, Gabriel, „*Towards a Theory of Space in Fiction*“, *Poetics Today* 5, 1984, s. 309–335. [„K teorii narativního prostoru“, přel. Soňa Navrátilová, Iva Urbanová a Jana Chromcová, *Aluze* 12, 2009, č. 1, s. 39–55. – Pozn. překl.], str. 42

2.2 Helimadoe

Helimadoe je román Jaroslava Havlíčka z roku 1940. Pro tohoto autora je stejně jako pro Jarmilu Glazarovou příznačné to, že vycházel z pečlivé kresby sociálního prostředí.¹⁰¹ Také si můžeme povšimnout, že „na Havlíčkových prózách jsou patrné stopy naturalismu.“¹⁰² „Havlíčkovy příběhy, osnované na sváru životního zdraví a nemoci, našly zvlášť sugestivní tóny pro nevyhnutelnou tragiku života a pro posunčinu lidských pokusů vymknout se z moci drtivého osudu, jenž se tyčí ještě za biologickým určením člověka; jedinou naději skýtá láska, ta je však nedostupná.“¹⁰³ Pro ilustraci těchto postupů lze uvést následující úryvek: „*Zaklet do své nenáročné osobnosti, dívám se, jak se mé příležitosti kolem mne mění v dým a v mlhu. Jistěže je tím vším vinna má příliš jemná výchova, možná že také trochu má dětská nemoc, která mě změkčila v období, kdy jiní hoši mého věku počali myslet konkrétně. Velkou vinu má také má vrozená povaha, dědictví po otci, hřmotném muži s dětským srdcem, který příliš podléhal své panské ženě.*“¹⁰⁴ Role determinismu při utváření příběhu člověka si můžeme povšimnout např. v této pasáži: „*Než se člověk stane jen slupkou bývalého živočicha z masa a krve, než se s povzdechem rozloučí s posledními přeludy, předchází cesta plná trampot a hoře. Vše je v životě náhoda. Kdyby Helena nebo Lída nebo Marie se byly setkaly se svým kouzelníkem, se svým padouchem, se svým rytířem, byly by se jejich osudy vytvářely jinak.*“¹⁰⁵ Pokud jde o charakterizaci prostředí, nalezneme v Havlíčkově tvorbě více strategií, jak svět zobrazovat. „Věcné deziluzivní zobrazení prostředí však často střídají bizarní grotesknost, snový lyrismus a fantastické představy.“¹⁰⁶ Podobně jako v případě románu *Vlčí jáma* zde nejprve stručně nastíním příběh zachycený v díle. Děj se odehrává v malém šumavském městečku Staré Hrady. Vypráví jej jedna

¹⁰¹ LEHÁR, Jan, STICH, Alexandr, JANÁČKOVÁ, Jaroslava, HOLÍ, Jiří. *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha: Lidové noviny, 1998, str. 652

¹⁰² Tamtéž, str. 652

¹⁰³ OPELÍK, Jiří. in *Dějiny české literatury IV*. Praha: VICTORIA PUBLISHING, 1995, str. 399

¹⁰⁴ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1966, str. 226

¹⁰⁵ Tamtéž, str. 222

¹⁰⁶ LEHÁR, Jan, STICH, Alexandr, JANÁČKOVÁ, Jaroslava, HOLÍ, Jiří. *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha: Lidové noviny, 1998, str. 652

z postav – Emil, který vzpomíná na své mládí v tomto kraji. Jednoho dne se procházel u potoka, když se stala se na první pohled nicotná událost, která zapříčinila to, že se mu vybavily dávné vzpomínky na události, které zažil, když byl ještě třináctiletý chlapec. Emil vzápětí vypráví svůj příběh a v druhé dějové lince i příběh Dory, jehož byl svědkem a na jehož utváření se podílel jen částečně. Emil proto nejspíš není jedinou hlavní postavou románu, za kterou by bylo možno považovat i mladou ženu Doru. Naopak je především pozorovatelem dění, jehož původcem bývají ti druzí nebo náhoda. Svou pozornost zaměřuje zejména na domácnost lékaře Hanzelína, se kterým se seznámil krátce poté, co se s rodiči přestěhoval do městečka Staré Hrady, a který jej vyléčil z nemoci. Lékaře začal ve svém volném čase pravidelně navštěvovat a přátelil se s jeho pěti dcerami.

Tyto dcery, vesměs staré panny kromě dvou nejmladších půvabných dcer Dory a Emy, mají podivínské charaktery. Zvláštnosti jejich povah pravděpodobně pramení z toho, že žijí s ovdovělým otcem v domě, kde panuje bizarní neúprosný řád domácích prací a systém hodnot, ve kterém na prvním místě stojí práce a skromnost. Marnotratnost se zde neodpouští. Kvůli příslušnosti k této domácnosti jsou dcery ostatním občanům městečka pro smích, v důsledku čehož mají problém najít si partnera. Každá z pěti dcer představuje svůj vlastní způsob, jak se vyrovnat s tímto údělem. Nejstarší dcera Helena je ošklivá a hubatá, Lidmila je mlčenlivá a smutná, také nehezká, Marie je až přehnaně laskavá a soucitná, ale má podle Emilova popisu obrovské kruhy pod očima, nicméně jsou u ní patrné určité náznaky ženské krásy. Tyto dcery již dávno nejsou mladé. V momentě, kdy Emil začíná vyprávět příběh, je Doře dvacet let a je velmi půvabná. Je si vědoma své krásy, ale i hrozby, že jednou bude stejně ošklivá a ztrápená jako její sestry. Projevuje se u ní výbušnost, někdy vzdorovitost vůči otci, náladovost, mnohdy krutost vůči Emilovi. Sní o tom, že uteče z otcova domu a zažije dobrodružství. Také její jméno je napsané na kotouči, podle kterého si čtyři dcery rozdělují práci v domácnosti a ordinaci s rytmičnou přesností. Specifické postavení v rodině má Ema, která je velmi půvabná, ale dětským způsobem. Tělesně působí velmi křehce a nevyspěle, ráda si hraje, celé dny lenoší, nicméně je natolik roztomilá, že jí to nikdo nevyčítá a není zapojena do domácích prací. Všichni ji mají rádi, dokonce i obyvatelé městečka. Lze tedy usuzovat, že Ema zvolila úspěšnou strategii, jak se vyhnout nepříznivému osudu. Navíc je nadána zvláštní prozřetelností, s jakou rozumí veškerému dění okolo, zná tajemství

ostatních sester, tajně si prohlíží jejich osobní věci. Doru s Emou spojuje neochota mít stejný osud jako sestry, ale Dořin vzdor je otevřený, zatímco Emin je utajovaný.

Jednoho dne se Dora setká s potulným kouzelníkem, do kterého se zamiluje a se kterým uteče poté, co mu na těžkou nemoc zemřela žena. Konečně se tak splní její sen o cestování a dobrodružném životě, po kterém tolik toužila. Jak její příběh dopadne, se už ale jako čtenáři nedovíme, protože osobní vypravěč nemá potřebné informace k tomu, aby o tom vypověděl a pravdu znát ani nechce, a tak se odmítá zadívat na kouzelnici, kterou jednoho dne o mnoho let později potká a ve které by mohl poznat Doru. Emil byl během té doby, co navštěvoval lékaře a jeho dcery, do Dory zamilovaný. Dora si z něj však dělala legraci a chvílemi využívala platonické lásky malého chlapce k tomu, aby jí posluhoval a nevyzradil její tajemství týkající se kouzelníka. Na konci vypravování reflektuje Emil Dořin příběh již ve věku zralého muže a dokáže jej chápat s nadhledem a empatickým porozuměním. Pokud jde o Emu, nakonec byla po Dořině útěku zařazena do koloběhu prací, a byla tak přinucena dospět. Otec se tímto způsobem chtěl Doře pomstít za to, že se mu vzepřela, a chtěl její osvobozující čin hned zatížit proviněním na Emě. (Než Dora dospěla, dělily se práce jen mezi Helenu, Lídu a Marii, aniž by tím chod domácnosti trpěl. Otec ale odmítl možnost vrátit se k tomuto systému.) Po Dořině odchodu se Emilova rodina přestěhovala do Jičína a později se již nikdy Emil do Starých Hradů nepodíval.

Vypravěč Emil je tedy homodiegetický. Přitom ale nemusí být zcela spolehlivým zdrojem informací, protože kromě toho, že dává nahlédnout do svého života, komentuje i životy druhých: doktora Hanzelína a jeho dcer. Často se při tom opírá o různé domněnky, v případě rekonstrukce Hanzelínova mládí čerpá informace zprostředkované pomluvami, tedy jinými osobními (potenciálně nespolehlivými) vypravěči. Přiznává však přitom, že tyto informace jsou nespolehlivé, což jemu samotnému dodává na spolehlivosti. V teoretické části bylo řečeno, že „spisovatel může sám vysvětlit jednotící princip své postavy, ale může jej zrovna tak svěřit čtenáři.“¹⁰⁷ V tomto díle postavu Dory ve svých úvahách interpretuje vypravěč Emil (na čtenáři zůstává, jestli s touto interpretací bude souhlasit). V postavě Emila jsou přitom přítomny dva hlasy – hlas mladého chlapce, který si po letech věrně pamatuje detaily

¹⁰⁷ GINZBURGOVÁ, Lydia. *Psychologická próza*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1982, str. 245

příběhu a věrně reprodukuje dialogy, a hlas zralého muže, který ve svých úvahách vnáší do vyprávění moudrost a nadhled.

Styl, jakým jsou popisovány psychické procesy postav, je více věcný než u Jarmily Glazarové. I tak se zde někdy objevují obrazná pojmenování. V pasážích předcházejících závěru díla se často objevují metafory s kognitivní funkcí. „*Já vím, každý kouzelný obraz, promítnutý kamerou našeho srdce, tam uvnitř, má vždycky svůj maličký šedivý pozitiv.*“¹⁰⁸ „*Jsme salónní kouzelníci, chvíli sami sebe rozveselujeme, chvíli sami sebe klameme. Ze svých snů si kolem sebe utváříme ráj, v kterém se utěšujeme, abychom si vynahradili životní neúspěchy. Podobáme se oněm měkkýšům, kteří v své ulitě obalují perletí zrnko písku, bodající do jejich útroby. Netajím se tím, že jsem tak trochu ztroskotancem, protahujícím se na břehu moře, které mě vyvrhlo. Myslím na život, jehož boky jsem nesevřel dosti silně ostruhami, jak se na průbojného chlapíka sluší.*“¹⁰⁹ Tato obrazná pojmenování plní funkci ve vztahu k analýze a porozumění lidskému nitru, čímž přispívají k naplnění cíle žánru psychologické prózy.

Také v *Helimadoe* se podobně jako ve Vlčí jámě objevují metafory, v nichž figurují prostory. „*Nebylo to již beznadějně, bylo to rozevřené do budoucnosti jako bezpečná, sladká krajina. Ještě tentokrát to bylo němé, ale příště – příště již na sebe promluvíme!*“¹¹⁰ „*Nebo spíše tím, jak jsem náhle vyrostl, vznikla ve mně nějaká nová, dosud neobydlená místnost, jejíž zdi vypocovaly vláhu a jejímiž zotvíranými okny se honil průvan? Pocit prázdnoty, který mne neopouštěl ani při nejživějších zábavách mých přátel, by tomu nasvědčoval.*“¹¹¹ „*Bylo mi, jako by mě zaplavil sluneční jas. V prázdném pokojíku v mém nitru kdosi zpěvavě přecházel, zavíral zívající okna. Host, který se tam zařizoval po svém, byla – žena.*“¹¹² „*Co si počnu? Život přede mnou byl pustý jako vyhořelé stavení.*“¹¹³

¹⁰⁸ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1966, str. 221

¹⁰⁹ Tamtéž, str. 225

¹¹⁰ Tamtéž, str. 54

¹¹¹ Tamtéž, str. 59

¹¹² Tamtéž, str. 66

¹¹³ Tamtéž, str. 98

Jindy obrazná pojmenování prozrazují lyrický způsob vnímání světa, který zakouší mladý chlapec. „*Pěšinkou podle silnice, traticí se v lukách, po nichž jsou rozstříknuty pryskyřníky a kopretiny, není to k Starým hradům dále než osm nebo deset minut pomalé chůze.*“¹¹⁴ V díle se proto mísí snová romantičnost a realismus, jak poznamenává Josef Rumler. „Snová romantičnost, jíž Havlíček, mistrný stylista a pozorovatel života, postupně čím dál intenzivněji využívá k dotvoření své realistické metody, se mu stává v tomto románu prostředkem revolty proti mešťácké konvenci a ostýchavým, ale přece jistým tušením světa, v němž člověk na cestě za svým štěstím nenarazí na nepřekonatelné překrady společenské.“¹¹⁵

Hlavním tématem tohoto díla je konflikt mezi Dorou toužící po odpoutání z rodného města a jejím otcem zastávajícím přesvědčení, že je třeba vést poctivý, pracovitý život na místě, které člověku určil osud a jeho možnosti. *Věříš jí, že je ubohým ptáčkem v kleci a já jejím žalárníkem? Pamatuj si, nemohu ani cítit, když se někdo neustále vznáší v oblacích, místo co by stál oběma nohama na zemi. Protiví se mi to. Realita, rozumíš, realita je to jediné, čím lze žít. Jen kní je třeba vychovávat příští muže. Pro ty, kteří neustále touží po neuskutečnitelném, nemám prostě porozumění. Nechci, abyste se spolu opájeli iluzemi. Nenávidím je.*¹¹⁶

Děj je zasazen převážně do Hanzelínova domu, dále do malého města a okolní přírody. Jedná se tedy o prostor uzavřený, který na sebe bere v očích Dory a jejích sester podobu vězení. Je totiž přespříliš známý a nenabízí nové podněty, nelze se v něm seznámit s potenciálním partnerem. „*Nejde už ani dost málo o Doru, jde prostě o ženu, která si je vědoma své nikomu nepotřebné krásy a čeká, až z mračen silničního prachu, z mlh neužitečného života se vynoří muž, princ nebo kouzelník, který kolem ní vyčaruje klamnou nádheru pavích per, papírových růží a bengálského ohně.*“

¹¹⁴ Tamtéž, str. 9

¹¹⁵ RUMLER, Josef. *Epik Havlíček*. Praha: Československý spisovatel, 1973, str. 151

¹¹⁶ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1966, Str. 89

*Chtěly více, než měly. Rodná kaluž byla příliš těsná a ohavně páchla bahnem, kvákání družek bylo k zoufání jednotvárné, snilo se o divokých příbojích nekonečných vod, podobných stříbrným zrcadlům[...]. Ty ženy. Které žily svá mládí před třiceti lety v omšelých městečkách, v kruhu rodičů s podivínskými zvyky, upjaté v šněrovačkách předsudků, dříve než rezignovaly, všechny alespoň jednou se zajíkalý, uchváčeny ostrou vůní buřičského východního větru, a čekaly zázrak letního večera při padání hvězd.*¹¹⁷ Uzavřený prostor maloměsta navíc představuje specifický typ narativního prostoru ve smyslu zasazení. Zasazení (*setting*) je podle Marie-Laure Ryanové všeobecné socio-geografické okolní prostředí, ve kterém se děj odehrává.¹¹⁸

Určitým komplementárním protikladem k uzavřenému a známému prostoru je prostor otevřený. Na tomto místě lze znovu připomenout výrok Marie-Laure Ryanové: „Některé příběhy prezentují prostor jako uzavřený a omezující (vězeňské narativy; deník Anny Frankové). Jiné jako otevřený a osvobozující (narativy o výzkumných cestách, narativy cestovatelů) a jiné ještě jako otevřený a odcizující (příběhy o bezcílém putování v nepřátelském okolním prostředí).“¹¹⁹ Dora vlastně ztělesňuje víru v to, že otevřený prostor je osvobozující, zatímco její otec je zastáncem teze, že otevřený prostor je zcizující, nebezpečný, a tak v něm lze přijít k újmě. „*Doro! To by bylo něco pro tebe. Věčná škoda, že jsi ji nespátřila. Měla jsi viděti její tvář. Tak vypadá dobrodružství narub. Rozumíš, ty, která jsi věčně nespokojena, která stále jen toužíš po nějakých nadzemských krásách, po nějakém plnějším životě. Ta, co tu byla, také měla podobné vrtochy a nakonec utekla se zhýralým chlapem, a svět, po kterém bažila, se jí šeredně odměnil.*“¹²⁰

Konflikt mezi těmito dvěma přístupy k prostoru a vlastně i k životu se objevuje i v dalším z Havlíčkových románů. V díle *Ta třetí* je tematizován milostný trojúhelník mezi mužem Jiřím a dvěma ženami, které představují zcela protikladné charaktery: Adélou a Mildou.

¹¹⁷ Tamtéž, str. 222

¹¹⁸ RYAN, Marie-Laure. „*Space*“, *The Living Handbook of Narratology*, 2009 [„Narativní prostor“, přel. Veronika Čurdová, *Aluze* 3, 2010, s. 38- 46], str. 39

¹¹⁹ Tamtéž, str. 43

¹²⁰ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1966, str. 115

Adéla má řadu charakterových rysů společných s Dorou jako např. lásku k cestování, touhu po vzrušujících zážitcích, odpor k nudě a jednotvárnosti, nebojácnost, vzpurnost, emancipovanost, přiměřenou sobeckost, hrdost, fyzickou krásu. Na rozdíl od Dory jsou však její přání dostupná, protože se narodila do bohaté rodiny a netrpí nesvobodou, ale naopak volně cestuje, a proto se u ní nerozvine Dořina zloba. Oproti tomu Milda vyznává stejné hodnoty jako lékař Hanzelín. Je pokorná, skromná, pracovitá, odříkavá, obětavá, nesobecky upřednostňuje druhé před sebou samou a svým štěstím. Pečuje o své osiřelé sourozence s podobnou dobrosrdečností, s jakou Hanzelín pečuje o své chudé pacienty (i když se naoko tváří nevrle). Milda také s empatií a trpělivostí konejší trápení lidských srdcí. Netouží po tom dosáhnout v životě vlastního štěstí a je starou pannou. Jiří má zpočátku vztah s Adélou, na které mu ale vadí její hrdost, načež spolu začnou ve vztahu soupeřit o moc a dělají si drobné naschvály. Když Adéla odjede na pár týdnů s kamarádkou do hor, Jiří se sblíží s Mildou a chce kvůli ní Adélu opustit, protože obdivuje Mildinu mírnou povahu a dobrotu jejího srdce. Vše si ale rozmyslí, když se Adéla z hor vrátí ještě krásnější a svede jej. Vzápětí však začne Jiřího odmítat kvůli jeho pokleslému, proměnlivému charakteru a Jiří spíše ze slabosti a neopatrnosti než z rozhodnutí spáchá sebevraždu. Jiří v sobě sváděl boj, pro jakou z žen se rozhodnout. Při svých úvahách si uvědomoval, jak jsou obě z žen rozdílné a že Milda je spjatá s bezpečným uzavřeným prostorem domova, zatímco Adéla je z říše svobody a otevřeného prostoru, který ale nenabízí jistoty a bezpečí. *„Uvědomoval si stále jasněji, jak nevyřetitelně by bylo dobré být neustále mezi svými, nevybočiti nikdy ze starého, zavedeného pořádku, míti kolem sebe stále tentýž obraz, ty parůžky, podobizny, všechny ty věci tak dobře známé, tělnatou neměnicí se matku a k tomu Mildu, korektní a důvěřivou, dobrou a spolehlivou Mildu po svém boku.*

*Adélin svět, dobrodružný a skvělý, v němž by bylo třeba se míti neustále na pozoru, neustále býti připraven k útoku a k obraně, jako by se tratil kdesi v dáli, za černou propastí nezacloněných oken.*¹²¹ Avšak Josef Rumler je názoru, že dílo by mělo být interpretováno jako kritika sobeckého maloměšťáka, nikoli jako román o dilematu, pro kterou ze dvou žen se rozhodnout.¹²²

¹²¹ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Ta třetí*. Praha: Československý spisovatel, 1959, str. 151

¹²² RUMLER, Josef. *Epik Havlíček*. Praha: Československý spisovatel, 1973, str. 141

To, že je v díle tematizován protiklad povah toužících po dobrodružstvích otevřeného prostoru a povah, které inklinují k prostoru uzavřenému, je patrné i z tohoto připodobnění postav k havranům, holubicím a vlaštovkám. „*Jiřího křídla jsou těžká. Patří mezi havrany, ne mezi vlaštovky. Milda – je holubice. Holubice se nestěhují za daleká moře. Sedí věrně tam, kde jim určil sedět osud, a vzlétnou-li, vždy se vrátí do starého hnízda. Do posledního dechu se dovedou prát s mlhami se svými bílými křídly. Havran má někdy hlad. Noří svůj melancholický zobák i do zdechliny, nedal-li Bůh jiné potravu. Se zápachem hniloby na těžkomyslném zobáku [...] skloní havran hlavu pod bílé a věrné křídlo. Ovane ho jas a teplo. Nebeská naděje. Jakým závratným, houpavým letem by prchala vlaštovka od potřísněného havranova zobce! Jaké výsměšné panské trylky by házela z výše na hlavu nemotorného, hříšného havrana!*“¹²³

Zatímco Adéla a Milda jsou sokyněmi v lásce, Dora a její otec se nacházejí v nerovném mocenském postavení. Ovšem i v *Helimadoe* se očekává, že se Emil, stejně jako Jiří, přikloní na jednu ze stran a buď bude věřit s lékařem Hanzelínem v idylický či alespoň bezpečný život v uzavřeném prostoru maloměsta, nebo dá za pravdu Doře. Zdá se, že Havlíček uvádí nositele podobných témat do různých konstelací a zkoumá dopad těchto konstelací na utváření charakteru. Jeho postavy však nedospějí k rozhodnutí, jaký typ prostoru je lepší. „*Otevřeme-li klec vězněnému ptáku, vidíme ho jen krátkou chvíli, jak se vznáší k modru a jak v něm mizí. Máme hrud' plnou slastného pocitu. Nemůžeme však tušit, jaké nás ztřeštěný buřič v dálkách nalezne druhy, jaký mu osud kyne a jaká smrt. Domnívám se, že není naší věcí, abychom se dívali dále než je vhodné. Necht' nám postačí slastná představa, že otevřená klec znamená štěstí. Na věky věkův budou lidé v toto štěstí věřit. Až v ně věřit přestanou, propadne se navždy do země ten zlatý, vysněný kraj svobody.*“¹²⁴ Emil nakonec odmítá zjistit, jestli našla Dora v otevřeném prostoru zkázu.

¹²³ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Ta třetí*. Praha: Československý spisovatel, 1959, str. 209

¹²⁴ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1966, str. 223-224

Důvod výběru díla pro textovou analýzu

Důvodem pro výběr díla *Helimadoe* pro textovou analýzu je tedy tendence klást důraz na důležitost prostoru, kterou spatřuji v Havlíčkově poetice. Prostor plní v životě jeho postav důležitou úlohu, protože jsou do něj uvrženy a musejí k němu zaujmout určitý vztah. Tyto postavy často o prostoru přemýšlejí, chtějí se z něj vymanit, přetvořit jej, popř. se v něm naučit žít. Souběžně představuje zřetelně prostor v *Helimadoe* výrazně jiný typ prostoru, ale i výrazně jinou funkci narativního prostoru, než jak jsem předběžně zjistila v případě *Vlčí jámy*. Je tedy vítaným doplněním mé analýzy o jiný (a tedy pro srovnání výhodný) typ prostorové reprezentace v rámci žánru. V následujících kapitolách se zaměřím na charakteristiku postav díla *Helimadoe* a zejména pak na to, jakým způsobem se na této charakteristice podílí figura narativního prostoru. Následně se zaměřím na způsob výstavby prostoru.

3 Prostor a postava: sémantika charakteristiky

V následující kapitole se budu věnovat charakteristice postav. Při svém bádání bych chtěla analyzovat především ty povahové rysy, které nějakým způsobem souvisí s prostorem, v němž postavy žijí. Narativní prostor je totiž úzce spjatý s postavami a příběhem. Při své analýze se pokusím vycházet také z Bachtinových tezí a jeho koncepce chronotopu.

V Bachtinově koncepci je čas včleněn do prostoru, čímž vzniká kompaktní celek. „Bachtinův návrh románové typologie tak ukazuje na příbuznost času a prostoru a zvýznamňuje jejich spolubytí v narativním světě. Čas je v Bachtinově pojetí čtvrtou prostorovou dimenzí a chronotop je pak kategorií formálně obsahovou.“¹²⁵ Gabriel Zoran o chronotopu říká, že „tento Einsteinův termín přenesl do literární vědy Bachtin, který jej používal k úhrnnému označení celého komplexu prostoru a času včetně fyzických objektů, událostí, psychologie, historie atd.“¹²⁶

Chronotop dle Bachtina zakládá syžet. „V čem spočívá význam analyzovaných chronotopů? Předně je evidentní jejich význam *syžetový*. Představují centra, ze kterých se organizují základní syžetové události románu. V chronotopu se zadržují a rozplétají syžetové uzly. Lze přímo říci, že chronotopům přináleží základní syžetotvorný význam.“¹²⁷ Tomáš Kubíček píše: „Událost je těsně spojena s postavou. Ne nadarmo podotýká Barthes: Co jiného je postava než ilustrace děje.“¹²⁸ Podle Marie-Laure Ryanové „právě události jsou změny stavu jednotlivých skutečností, které samy o sobě představují tělesa obývající prostor a zároveň

¹²⁵KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, str. 91

¹²⁶ ZORAN, Gabriel, „Towards a Theory of Space in Fiction“, *Poetics Today* 5, 1984, s. 309–335. [„K teorii narativního prostoru“, přel. Soňa Navrátilová, Iva Urbanová a Jana Chromcová, *Aluze* 12, 2009, č. 1, s. 39–55. – Pozn. překl.], str. 43

¹²⁷ BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 370

¹²⁸ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, str. 42

umístěná v prostoru.“¹²⁹ Prostor tedy úzce souvisí s dějem, který charakterizuje postavy. Proto je nutné studovat prostor s přihlédnutím k postavám a jejich jednání v prostoru.

O tom, že prostor by neměl být studován izolovaně, píše Joshua Parker: „Samozřejmě, že existují dobré důvody, proč ‚narativní prostor‘ byl a je úzce spojován s postavou, prostředím, ‚psychologií‘ a popisem. Taková směšování jsou možná menší nástrahou pro analýzu než analýza samostatné podstaty: mluvit o narativním prostoru nedává příliš velký smysl bez toho, že tento prostor chápeme jako součást jeho vztahů k dalším narativním elementům, a bez zvážení našeho vztahu k nim. Jsou to nakonec vždy naše vlastní smysly či naše porozumění prostorům a místům, z čeho vychází naše schopnost vytvářet narativy o nich či tvořit narativy uvnitř nich.“¹³⁰

Prostor není pouze tím, co postavy obklopuje, ale navíc na ně má vliv a formuje je svým účinkem, jak tvrdil novoplatonista Iamblichos z Chalkidiki (245-325 n. l.), kterého cituje Joshua Parker dle práce Edwarda S. Caseyho. „Člověk musí chápat místo nejenom jako něco obklopujícího a sebou samým umožňujícího věcem vstoupit do existence, ale jako něco, co je spojuje sjednocující silou. Pokud to takto vnímáme, pak místo není jen něčím, co obklopuje zvnějšku, ale naplňuje postavy silou, která je povyšuje. A postava tak, vedena touto silou, je vržena do svého příběhu, ale současně prosvěcována superioritou místa, které tak existuje v ní. Místo je síla, která motivuje k jednání.“¹³¹

¹²⁹ RYAN, Marie-Laure. „Space“, *The Living Handbook of Narratology*, 2009 [„Narativní prostor“, přel. Veronika Čurdová, *Aluze* 3, 2010, s. 38- 46], str. 38

¹³⁰ „There are, of course, good reasons why ‘narrative space’ has been closely tied with character, environment, ‘psychology’ and description. Indeed, such ‘conflations’ are perhaps less pitfalls to analysis than essential to consider: speaking about ‘narrative space’ makes little sense without considering the places within it and our relationships with them. It is, after all, our own sense or understanding of spaces and places from which we create narratives about them, or project narratives onto them.“ PARKER, Joshua: *Conceptions of Place, Space and Narrative: Past, Present and Future*, str. 74. Dostupné z: http://cf.hum.uva.nl/narratology/issue/7/pdf/74-101_Parker.pdf

¹³¹ „[o]ne has to conceive place not only as encompassing and establishing in itself the things existing in place, but as sustaining them by one single power. Regarded thus, place will not only encompass bodies from outside, but will fill them totally with a power that raises them up. And the bodies sustained by this power, falling down

Dále se budu zabývat charakteristikou jednotlivých postav vybraných děl, o kterých jsem již pojednala v předcházející kapitole, kde jsem také nastínila jejich děj. Zaměřím se přitom na hlavní postavy či na postavy, jejichž vztah k prostoru je něčím významný.

3.1 Vlčí jáma

3.1.1 Klára

Klára je starší žena, která veškerou svou pozornost věnuje domácnosti a péči o manžela. Jak již bylo řečeno v kapitole věnující se charakteristice díla, je ke svému o mnoho let mladšímu muži citově upoutána. Ve svém domě se snaží vytvořit domov, který má v některých rysech připomínat idylu. Michail Bachtin píše o následujících podtypech idylických chronotopů: „V literatuře vznikají idyly od antiky po dnešek. Bývají různého druhu. Rozlišujeme následující čisté typy: milostnou idylu (jejíž základní podobou je pastorála), zemědělsko-pracovní idylu, idylu řemeslnicko-pracovní a idylu rodinnou. Kromě těchto čistých typů jsou neobyčejně rozšířeny typy smíšené s různým dominujícím momentem (milostným, pracovním, rodinným).“¹³²

Pro všechny tyto typy idyl je příznačné sepětí s konkrétním místem. Bachtin píše: „Život a jeho události je v idyle organicky připoután a přirostlý k místu – vlasti a všem jejím koutům, rodným horám, údolím, polím, řece a lesu, k otcovskému domu. Idylický život a jeho události jsou srostlé s konkrétním prostorovým zákoutím, kde žili otcové a dědové, kde budou žít děti a vnukové. Tento nevelký svět, omezené a soběstačné místo nijak podstatně nesouvisí s jinými místy, s ostatním světem.“¹³³ Klára je připoutána k rodnému domu, ve kterém prožila s Robertem manželství. „*Přes všechno lpí na městečku, kde zná každý kámen. [...] Jak má opustit svůj dům, zděděný po rodičích, dům, kterým prošel jejich i její život, kde každý kus nábytku, každá zásuvka, každá maličkost je dojemnou vzpomínkou?*“¹³⁴ Je zde patrné, že autorka pro popis místa, jak ho vnímá Klára, používá základní charakteristické

by their proper narrative, but being raised up by the superiority of place will thus exist in it. [Place is] a power that acts.“ Tamtéž, str. 79.

¹³² BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 347

¹³³ Tamtéž, str. 348

¹³⁴ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 46

rysy idylického chronotopu. Později se však Klára těší na přestěhování do nového bytu v Opavě, kde by měla po odluce opět žít s manželem.

Důležitým rysem idyly je důraz na soběstačnost. To se v případě Kláry projevuje tím, že jediné, po čem touží, je manželské soužití a na oplátku očekává stejnou přichylnost i od Roberta. Ale pro něj je rodinné prostředí, ve kterém je nešťastný, příliš těsné a potřebuje se realizovat v práci, debatovat o rozličných tématech. Když se Robert baví se známým, který je vzdělaný a se kterým si rozumí, začne mu Klára odpírat potěšení z přátelského hovoru.

„Na své židli pod pekařskou zdí píchá zlostně háčkem do krajky a naslouchá, jak houštinou muškátů protéká bez konce mísící se proud dvou hlasů: sípavý stařecký hlas a otčímův volný a hustý, krásný hlas. Přistupuje k oknu. „Ale tož, boběčku, pojd' do dom, dy je mi teskno. Ja si tež chcu s tebou porozpravjat!’

Hned, hned.’

„Boběčku, pojd' domů, prosím tě!’

Hned. ¹³⁵

Dalším významným rysem idyly je cyklické opakování. „Stírání časových hranic vlivem jednoty místa podstatným způsobem přispívá k navození cyklického rytmu času, který je pro idylu příznačný.“¹³⁶ V Klárině domácnosti se tato cykličnost projevuje v opakování rituálů, jejichž plnění Klára vyžaduje. Jedná se například o pravidelné nedělní pochůzky po náměstí, či Robertovu rituální obchůzku po domově poté, co se po dlouhé době vrací. „Z počátku vyšinula ostýchavá rozpačitost staré zvyky domu z obvyklých kolejí. Ale velmi brzy včlenila se Jana do inventáře tak dokonale, že pořád se s očividným oddychnutím vrátil do starých pozic. Před tichýma očima dívčinýma se odehrával každodenní příběh, který se sterým opakováním změnil z tvrdého dramatu na obvyklou všednost.“¹³⁷ „Léta se vyvíjela klidně, stárnutí též a klidný smírný zvyk též. Jana si s úžasem ujasňuje, že to není tragédie. Že to

¹³⁵ Tamtéž, str. 71

¹³⁶ BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 348

¹³⁷ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 18

jsou jenom tisíce všedních dnů. Že tisíckrát takto vstali, myli se, česali, a den je podával dnu.“¹³⁸

S cykličností pak souvisí to, že v idyle se lze setkat s omezeným rejstříkem témat a motivů. „Druhý specifický rys spočívá v tom, že idyla striktně omezuje svůj obsah na několik základních životních reálných jevů. Láska, narození, smrt, manželství, práce, jídlo a pití a různé lidské věky – to jsou hlavní reálné jevy idylické existence.“¹³⁹

Pro idylu by měl být typický způsob zobrazování jevů z každodenního života. „Všechno, co vzhledem k podstatným a neopakovatelným, biografickým a historickým událostem reprezentuje všední život, představuje totiž v idyle esenci života. Tato reálná esence života se však v idyle realisticky neobnažuje (jako u Petronia), nýbrž eufemizuje a do určité míry sublimuje. Erotická stránka nevstupuje kupříkladu do idyly nikdy jinak než v sublimovaném rouše.“¹⁴⁰

To, co Klára vnímá jako významné činnosti každodenního života, které by se měly podílet na utváření idyly, je ve skutečnosti vypravěčem demaskováno jako jevy realisticky, ba někdy až naturalisticky obnažené. „*Bílá a nadýchaná řezanka se lehce vrství ve vydrhnutých dřezech. Prosolí se a prokminuje a pak se nosí do sklepa. Je to hotový obřad, který se provádí s určitou slavnostností. Není konečně divu, uvážíme-li, že zelí je každodenním pokrmem. Jako kněžky nižšího stupně sestupují Martina, Petronila a Jana opětovně do sklepa s vonící řezankou. [...] Teta jako velekněz a vykonavatel mystéria uzavírá průvod. Ale asi na čtvrtém schodu uvázl Petronile pantofel. Stará mávla bezmocně lampou i stoličkou, a že se nemohla plnými rukama zachytit, sletěla střemhlav do černé hloubi. [...] Rozsvítí se jiná lampa, průvod se znovu seřadí a sestupuje za značně pokleslé nálady dolů k obřadu. Teta mlčky a hněvivě sedne na stoličku a umývá až nad kolena své silné, bílé nohy. [...] Stará ještě vrčí jako uvázaný pes a teta chvílemi německy medituje über die ungetreuen*

¹³⁸ Tamtéž, str. 20

¹³⁹ BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 348

¹⁴⁰ Tamtéž, str. 348- 349

*Knechte.*¹⁴¹ *V červeném a čadivém světélku zdvihá rytmicky těžká dusadla svých sloupovitých nohou a dusá a dusá. Slaná šťáva se pění a přelévá mezi prsty přes nártý a zvučně mlaská. [...] Znavená kněžka domácího krbu opouští sklep. Poslední jde Petronila se střepy na lopatce. Na posledním schodu se obrátí, zahrozí pěstí a mocně plivne do černé hloubky.*¹⁴² V této části lze vidět, jak se v pásmu vypravěče pravidelně střídají dvě strategie. Vypravěč je chvílemi objektivizující, kdy popisuje vizuální vjemy, a chvílemi přechází do typu reflektor s hodnotovým hlediskem ukotveným v Kláře, což dokládá užití němčiny typické pro Klářin idiolekt a interpretování úkonu jako posvátného obřadu. Vzniká tak vlastně kontrast mezi idealizováním každodenní práce a jejím zobrazením jako groteskního naturalistického výjevu.

Podobné líčení přípravy jídla se objevuje například i při popisování zabijačky. *„Jaternice a jelita, tlačanky a klobásy, v blánách jako v krajce zavínuté svíčkové. Mastná pára na každém předmětu, každý kus nádobí mastný a na všem ještě ke všemu nalípané oplzlé řeči řezníkovy a Pauliny. [...] Všechny boží dary tu jsou v úrodné a požehnané hojnosti*¹⁴³ Takové motivy mají důležitý význam při formování daného chronotopu. „Umění a literatura propojují chronotopické hodnoty různých stupňů a rozsahů. Každý motiv, každý vyčleněný moment uměleckého díla představuje takovou chronotopickou hodnotu.“¹⁴⁴

I když se Klára snaží vytvořit iluzi rodinné idyly, ve skutečnosti je její domácnost antiidylická. To, co mělo být rájem, se s trochou nadsázky stává peklem, vězením. *„Pokoj už vychládá a hloučí mrzuté stíny ve všech koutech. Plující ostrov kulatého stolu váhá uprostřed. To není Aladinova lampa, co ozářuje jeho plochu. Je to nevrle oko, které žlutě a neochotně mžourá nad vysokou nožkou. Chvílemi zlostně zamrká.*¹⁴⁵ Místo soběstačnosti

¹⁴¹ Medituje o nespolehlivé čeládce

¹⁴² GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 102-104

¹⁴³ Tamtéž, str. 143

¹⁴⁴ BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 364

¹⁴⁵ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 147

a hojnosti idyly zakouší Klára v Robertově nepřítomnosti emoční deprivaci a neexistuje pro ni jiný zdroj naplnění emočních potřeb. Rituály se mění v mučivě se opakující nezáživné činnosti jako je háčkování, které Jana nesnáší, nebo celonoční úmorné hraní karet. Opakování, které má v idyle konejšivý charakter, vytváří u Kláry vlastnost hloupost, duševní omezenost, s jakou opakuje pořád dokola ty samé výroky.

Když není Robert doma a Klára na něj dlouhé týdny netrpělivě čeká, stává se její dům vězením, ve kterém se necítí dobře. Dům tedy přestává být pro Kláru prostorem, který má zcela pod kontrolou, jak tomu bylo na počátku vypravování, a ve kterém by měla panovat rodinná idyla. „*Všechno, co ještě je poutem k tomuto životu, k tomuto domu, stává se tetě obtíží a provokací. Řezačka duní pod podlahou rytmickým dusotem a její pravidelné údery útočí na tetiny nervy. Paula vláčí otep slámy ze stodoly na zádech a z přístřešku kůlny shazuje seno. Pořád ještě je tady ta kráva. Pořád ještě stodola a kůlna a stáj tvoří jeviště života místo elegantního prostředí ve vybrané, tiché vilové čtvrti.*“¹⁴⁶ Zde se ukazuje, jak se charakteristika fikčního prostoru proměňuje podle toho, v jaké situaci se postavy nacházejí, čehož si povšimla Ruth Ronenová: „Charakterizace míst ve fikčním světě také závisí na povaze situace, která v nich nastává. (Je to stejné jako, když jsou postavy vykreslovány skrz své činy a situace, do kterých jsou zapojeny.)“¹⁴⁷

Předměty prostoru a osoby, objevující se v citované pasáži, získávají pro Kláru vzhledem k její situaci subjektivní význam „obtíží a provokací“, zatímco v jiných fázích příběhu pro ni byly součástí milovaného domova. Definitivní zborcení nadějí na idylický domov nastane v závěru románu, jak si povšimla Marie Mravcová. „V závěru se zničení fikce domova dokonává – stává se skladištěm, ,ničí zemí, po níž se prochází smrt‘.“¹⁴⁸

¹⁴⁶ Tamtéž, str. 174

¹⁴⁷ „The characterisation of the fictional places also depends on the nature of situation in those places (like the way characters are portrayed by their deeds and the situations in which they are engaged).“ RONEN, Ruth. „Space in Fiction“, *Poetics Today* 7, 1986, 421–438, str. 432

¹⁴⁸ MRAVCOVÁ, Marie. *Umělecké dokumenty a romány*. Ostrava: Profil, 1987, str. 43

Navíc vypravěč explicitně používá slovo *idylický*, když hovoří o Klárině prvním, rovněž bezdětném, manželství. Nicméně ve vypravěčově promluvě je patrná ironie a možnost uskutečnit z domova idylické, soběstačné místo je v příběhu nenaplněna. „*Potom se rozvíjí mladé manželství v idylické myslivně.*

Muž má svou práci, své psy, klavír a zpěv.

Žena jen lásku.

Muž čte, přemýšlí, má zájem o odborné i veřejné věci.

Žena jen miluje.

Muž má rád krásy světa, touží po cestách a cizích krajinách.

Ženin život tkví v ložnici.

Ach, důsledek je tak jasný.“¹⁴⁹

Zdá se, jako kdyby Klára ve svých představách žila v chronotopu majícím rysy mytického času, ale naopak odmítala chronotop historického času a biografický čas, což se projevuje nezájmem o politiku a veřejný život, ignorováním biologického věku, který přináší stárnutí a nemoci. Klára si odmítá přiznat, že umírá, že její životní pouť končí, čímž se staví proti koncepci/vnímání přirozeného a harmonického plynutí biologického času, která je známá již v antických biografických žánrech. „Základ těchto antických žánrů tvoří nový typ *biografického času* a nová specifická stavba obrazu člověka, procházejícího svou *životní cestu*.“¹⁵⁰ Iracionální víra ve vlastní nesmrtelnost odkazuje k nesmrtelnosti v mýtech, k nesmrtelnosti bohů. Obdobné je to i s vírou ve vlastní neuvadající přitažlivost, ve které chce být Klára ujištěna.

„*Ale proč to vůbec je, Roberte, proč neběží vše dobře? Čím to je?* ‘

,Inu, to už je přirozený běh věcí. Každý stroj dozná časem opotřebení a potřebuje trochu opravy.’

,Říkáš tím, že jsem stará?!’

¹⁴⁹ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 69

¹⁵⁰ BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 262-263

*„Dobrý bože! Kláro, nech dětinství a vezmi rozum do hrsti. Stará budeš, až budeš mít devadesát let.“*¹⁵¹

Dále stojí za povšimnutí to, že město Opava, kam se mají podle plánu Klára s Robertem a s Janou přestěhovat, se pro Kláru stává prostorem ráje, zaslíbeným místem, kde bude šťastná. *„Opava, téma věčně vzrušující, zaslíbené město, kde se vše změní. Každý den doprovodím Roberta ke kanceláři. Každý den půjdu Robertovi naproti do kanceláře. Každý den půjdeme s Robertem do parku. Budeme s Robertem chodit do divadla a seznámíme se s novými lidmi. Všechno, všechno bude jiné v Opavě, vytouženém, vysněném, živém a elegantním městě Opavě.“*¹⁵² *„Patnáctého října. Kýžený den, kdy měla do slepých uliček slavně vplouti veliká archa stěhovacího vozu, přijmout a naložit věci domova a odplouti s nimi na pahorek v zemi zaslíbené.“*¹⁵³ V této části se navíc objevují biblické reference. Avšak v jiných pasážích se ukazuje, že Klářin vztah ke křesťanství postrádá hloubku. Navštěvuje sice každou neděli s rodinou kostel, jak si žádá společenská konvence, avšak spíše než příležitostí k rozjímání jsou pro ni návštěvy kostela aktem pyšného utvrzování se ve své společenské nadřazenosti, protože místo v první lavici je tradičně vyhrazeno jejímu rodu. Navíc při mši během Svátku všech svatých je na Kláře vidět, že těžce nese kázání o pomíjivosti lidského života, o pokoře, která je jí cizí. Tím se potvrzuje dojem, že Klára se cítí být vymaněna z lidského údělu žít v chronotopu *biografického času* a jednou zemřít, ale naopak se zdá, jako kdyby ve svých iluzorních představách byla obdařena věčností, kterou lidé v mýtech přisuzovali bohům.

Zápletka *Vlčí jámy*, kterou je odloučení manželů, možná trochu připomíná schéma řeckého *dobrodružného románu zkoušek hrdiny*. Bachtinova charakteristika tohoto žánru zní: „Syžetové schéma těchto románů vypadá následovně: Mladík a dívka dosáhli věku vhodného k uzavření manželského svazku. [...] Oba jsou *neobyčejně krásní*. Rovněž jsou výjimečně cudní. *Neočekávaně* se setkají [...]. Vzplanou k sobě *náhlou, okamžitou, vášnivou náklonností, neovladatelnou jako osud, jako nevy léčitelná choroba*. Nemohou však

¹⁵¹ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 155

¹⁵² Tamtéž, str. 74

¹⁵³ Tamtéž, str. 237

sňatek uzavřít ihned, staví se jim do cesty všemožné překážky, *retardující* a oddalující kýžené spojení. Milenci jsou odloučeni, hledají se, nalézají, znovu ztrácejí jeden druhého a znovu se nalézají. Obvyklé překážky a dobrodružství milenců: únos nevěsty v předvečer svatby, *nesouhlas rodičů* [...]. Romány končívají šťastným spojením milenců v manželství.¹⁵⁴ Toto syžetové schéma není ve *Vlčí jámě* naplněno ve všech bodech, nicméně je patrné v principu odluky, opětovných setkání a oddalování spojení milenců. Lépe než na vztah mezi Robertem a Klárou na schéma přiléhá vztah mezi Janou a Robertem, kteří jsou do sebe upřímně zamilovaní, ale jejichž láska nemůže dojít naplnění, protože naráží na překážky. Toto schéma navíc připomíná schéma příběhů žánru červené knihovny, kterou Dagmar Mocná charakterizuje takto: „Těžiště červené knihovny tvoří dojmavý příběh o seznámení a postupném sblížení muže a ženy, víceméně závazně dovršený sňatkem. Předem daná dějová kostra je permanentně oživována rozmanitými překážkami, které se stavějí zamilovanému páru do cesty, podobně jako v pohádkách stupňují epické napětí a oddalují očekávaný happy end. Příčinou komplikací bývá zejména odlišný sociální původ milenců, jejich nevyjasněná minulost, momentální citové selhání, vazby k dalším partnerům, intriky nepřejících, ale i osudové náhody.“¹⁵⁵

Klára žije v představě, že peripetie jako dlouhodobé odloučení či Janin příchod do domácnosti nic nemění na podobě jejího vztahu s Robertem. Věří, že nastěhováním do opavského bytu se obnoví původní rovnováha. Tato touha po neměnném statusu quo ji v některých aspektech přibližuje k výše zmíněnému chronotopu řeckého tzv. *dobrodružného románu zkoušek hrdiny*. „Řecký avanturní čas [...] nezanechává po sobě stop ani ve světě, ani v lidech. Pod vlivem románových událostí nedochází k žádným vnějším ani vnitřním změnám. Na konci románu se znovunastoluje počáteční rovnováha, dočasně porušená náhodou. Všechno se vrací ke svému počátku, všechno se vrací na své původní místo. Jediným výsledkem románu bývá, že se hrdina ožení se svou nevěstou. Lidé a věci buď jak buď přece jen čímsi prošli, co je sice nezměnilo, ale co je takřkajíc utvrdilo, prověřilo, co prokázalo jejich totožnost, pevnost a stálost. Perlík událostí nic nedrtí ani nekuje – prubuje

¹⁵⁴ BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 225

¹⁵⁵ MOCNÁ, Dagmar, PETERKA; Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, str. 86

pouze pevnost a stálost už hotového výkovku.“¹⁵⁶ V této souvislosti si nelze nezpomenout na mýtus o Odysseovi, který se po dlouhém putování vrací domů, kde se znovu ujme vlády a kde na něj čeká Penelopé, čímž se obnoví původní stav věcí. Ve *Vlčí jámě* si Klára přeje obnovit harmonické soužití po odluce způsobené pracovními povinnostmi, což ale nelze. „*Staré časy nakrátko ožívají. Všechno jako by se událo jen proto, aby potvrdilo, že nic není přerušeno, že souvislost trvá, že se jen na čas do ní vetřela tato nepříjemná přestávka.*“¹⁵⁷ Tyto představy jsou však Klářin klam, protože ve skutečnosti se vše vlivem událostí proměnilo.

Ukazuje se, že Klára vytěsňuje vědomí toho, že v čase se věci a svět proměňují. Historické události nevstupují do jejího života kromě toho, že během války byl Robert dva roky na frontě¹⁵⁸. Klára si žije ve svém uzavřeném prostředí a nevšimne si toho, jak se proměňuje například móda, která představuje „způsob chování nebo styl úpravy předmětů, úpravy oděvů ap., příznačný pro jistou dobu nebo místo“¹⁵⁹. Na veřejnou slavnost v Opavě si proto Klára oblékne staromódní nevkusné oblečení, z něž nejvíce vyniká odpudivý klobouk, který ji tlačí do hlavy. Všem je pro smích, nehodí se do času této události. To, že se mýjí čas Klářina soukromého světa a čas, který plyne ve společnosti, je symbolicky vyjádřeno prostřednictvím tohoto módního doplňku, který funguje jako synekdocha pro další diskrepance (např. Klára si myslí, že ženám nepřísluší zajímat se o politiku, věnovat se duševním činnostem, ale v době, v jaké se děj odehrává, již ženy mají volební právo apod.). „*Čím to je, že teď je tu tolik krásných žen? Teta ztrácí sebejistotu. Dívá se bezradně a chápe se Jany posunkem, žadonicím o ochranu.*

Noví a mladí lidé přišli na nová místa z Prahy a z Brna. Nové a mladé ženy přišly s nimi s novým vkusem a novou elegancí a daly městu ráz. Teta se dívá po výkladech a po lidech.

¹⁵⁶ BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 242

¹⁵⁷ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 114

¹⁵⁸ Příznačné ale je, že tato událost je tematizována jen zřídka a není podrobena hlubší reflexi. Nebo možná, pokud by to již nebyla nadinterpretace, se Klára o to horlivěji uzavírá do vlastního rádoby idylického světa, nad kterým má moc, aby vykompenzovala někdejší vnější zásah dějin. Takové úvahy se však v samotném textu neobjevují.

¹⁵⁹ Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky. Akademický slovník cizích slov. [online] [cit. 31. 3. 2020]. Dostupné z: <https://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=m%C3%B3da>

*Utěšuje se usuzováním, že ,beztoho jsou za tu parádu všechny dlužny, a ubozí mužové, kde na to mají brát'. Ale co platno. Volný kabát plandá po zádech a boty od Frydeckého jsou těžké a nemotorné. A zdá se, že taky s tím kloboukem to přec jen není v pořádku, a tlačí, tlačí nemožně.*¹⁶⁰

Účastníci slavnosti neudrží tetu v klamných představách a dávají najevo své mínění na rozdíl od Roberta a Jany, kteří ji nechávají ve víře, že čas nic neproměňuje. *„I dámy jsou vlídné, třebaže se dívají jen trochu kriticky, třebaže jsou elegantní tak, že zrádný a studený pocit méněcennosti ohrožuje stále její vzpřímenou páteř. [...] A zatím každý, každý se dívá na tetin klobouk. Mladé dívky se smějí a ze žertu postrkují své kloboučky na temeno zlomyslných hezkých hlav.*¹⁶¹ I tetino stárnutí je najednou pozorováno bez milosrdných lží a pár je shledán jako nesourodý.

Kromě toho, že Klára již nepatří do světa, který se proměňuje, budí také dojem, že ani Robertovi nedává právo se měnit. Možná by se dalo říct, že si určitým způsobem přivlastnila jeho identitu a nenechává mu prostor k tomu být autentický. *„Robertek má rád třenou bábovku, ale nesmí být suchá. Robertek hrozně nenávidí suché těsto. Pamatuj si to, Jano, muži nemají rádi suché těsto. Robert nosí rád polotuhé límce, ale ty umí málokdo správně natužit. Robert nesnese límec natužený nikým jiným než mnou. [...] Všecko to, co rád a co nerad, co nosí a co nenosí, co pozná a co nepozná, vymyslelo jen tetino milující a toužící srdce, aby hýčkalo a otročilo, aby si namluvalo, že jenom doma, u své ženy, najde Robert vše tak, jak býti má.*¹⁶²

Zdá se, jako kdyby Klářin obraz Roberta ustrnul v momentě, kdy se pro ni jednou rozhodl, a Klára si už nepřipouští, že by čas mohl toto rozhodnutí změnit, že sám Robert by se mohl proměnit. Ve skutečnosti ale k Robertově proměně došlo velmi záhy.

„Tělo je syto a duše přichází se svými nároky.

¹⁶⁰ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 80

¹⁶¹ Tamtéž, str. 84

¹⁶² GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 41-42

Hrůzo a bolesti vstřízlivění.

Hrůzo a bolesti poznání. ¹⁶³

To, jak je Klářino vnímání Roberta pokřivené, může být signalizováno tím, že ho nazývá familiárními přezdívkami, které by se hodily spíše pro malé dítě. V textu se pak objevuje kontrast mezi tím, jak společensky váženého Roberta hodnotí druzí, a jak jej vnímá Klára.

„Teta propadá panice.

Pane senátore, neviděl jste Robertka?’

Pane presidente, prosím vás, neviděl jste mého Robertka?’

Pane poslanče, nešel tamtudy můj boběček?’

Ach pane rado, nepotkal jste mého tajtrlíčka?’

Teta v nervózním zhroucení používá intimních přezdívek, ztrácí soudnost, je blízká hysterii. ¹⁶⁴

Navzdory Klářinu odmítání změn čas proměňuje ji i Roberta o to rychleji – již nikoliv jen postupným stárnutím, ale i nevyléčitelnou nemocí, která postupuje poměrně rychle.

Domov je pro Kláru prostorem známým a bezpečným oproti například veřejnému prostranství, které je pro ni ohrožující. Tomáš Kubíček a Soňa Šinclová píší: „Známy prostor tedy můžeme dále specifikovat podle vztahu, jaký k němu subjekt má. Prvním typem je prostor osobní, ke kterému má subjekt vytvořený pozitivní vztah. Tento typ prostoru může být realizován jako prostor soukromý a veřejný. Přidanou hodnotou, která určuje prostor soukromý, je pocit bezpečí. Typickou reprezentací je domov.“¹⁶⁵ Poté, co Klára ztrapnila sebe i otčíma při osudné opavské slavnosti, se nakonec všichni vrátí domů, kde se situace uklidní. Domov se zde ukazuje jako prostor, kde lidé nalézají úlevu, kde mohou být ve své intimitě svlečení, zranitelní. Vypravěč zde dokresluje toto prostředí vjemy, které jsou spojené s příjemnými pocity, jako je proudění tepla, vůně růží, hudba. Tyto vjemy se u tety Kláry mísí s úlevným usínáním.

„Teta je jako vysílené dítě. Otčím bledý a skleslý. Jana jediná myslí a jedná.

¹⁶³ Tamtéž, str. 150

¹⁶⁴ Tamtéž, str. 85

¹⁶⁵ KUBÍČEK, Tomáš; ŠINCLOVÁ, Soňa a kol. *Sémantika narativního prostoru*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015, str. 33

Postel, obklad na hlavu, zout ty těžké a nemotorné boty.

Rozeznout pod kolena přezky řemenů, které slouží za podvazky.

Teta usíná.

Na jedné straně otčím, na druhé Jana. Ani hles.

Otčím vstane a opře hlavu o rám otevřeného okna. Vzduch sem teple proudí, vůně růží přichází ze zahrádky, úryvek vzdálené hudby zbloudí mezi akáty a zalétne do okna.“¹⁶⁶

Způsob, jakým je vybudován narativní prostor, nepřímo charakterizuje postavu, která jej obývá. Ruth Ronenová říká, že podoba osobního prostoru je odvislá od postavy, ke které daný prostor náleží. „Prostorové rámce jsou buď osobní, nebo neosobní vlastnosti, které vztahují rámec k objektům v něm umístěným. Osobní rámec nese známky nebo otisk postavy, nese konkrétní fyzické indicie (obvykle ve formě předmětu nebo obecné kvality či atmosféry) soukromé sféry.“¹⁶⁷ Dle Marie Mravcové je ve *Vlčí jámě* způsob výstavby domácnosti úzce spjatý s výstavbou postavy Kláry. „Na rozdíl od svých partnerů je teta Klára neustále vztahována k materiálnímu světu, jenž ji obklopuje; je jeho součástí a každý detail její domácnosti s ní nějak souvisí. Poznáváme ji z předmětů, ale též z domácích všednodenních i svátečních ‚rituálů‘, z toho, jak k nim přistupuje a co pro ni znamenají.“¹⁶⁸

Předměty, které Klára nashromáždila, svědčí o její hrabivosti a zvláštním vkusu. Způsob, jakým je popsán dům, je v ideové jednotě s fyzickým vzezřením Kláry, s jejím způsobem odívání, s jídlom, které se v domě podává. Toto vše je spojeno myšlenkou velkoleposti a hojnosti. „*Tajemná a tmavá sluj ložnice zjevuje Janě své poklady. V šeru a mlčení nakupen stojí tu nábytek, uzavřený a nevlídný. Na něm se hromadí věci, poznamenané puncem hrabivého sběratelství, věci bez ladu a skladu, v množství nemožném a posupném.*“¹⁶⁹

¹⁶⁶ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 86

¹⁶⁷ „Frames are either personal or impersonal, properties that relate the frame to objects in it. A personal frame carries a mark of imprint of a character; it carries concrete physical indication (usually in the form of an object or more general quality or atmosphere) of a private domain.“ RONEN, Ruth. „Space in Fiction“, *Poetics Today* 7, 1986, 421–438, str. 431

¹⁶⁸ MRAVCOVÁ, Marie. *Umělecké dokumenty a romány*. Ostrava: Profil, 1987, str. 39

¹⁶⁹ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 63

S robustním nábytkem kontrastuje ostrov vzpomínek, který je bezděčně subtilní v tomto království mohutnosti. „*Druhý prádelník je romantika a poezie, nehmotná a plachá, tak zcela bojácná v tomto strážlivém prostředí. S úzkostnými vzdechy vysunují se zásuvky nerady a těžce, neboť v jejich hloubi uskladněny dřímají vzpomínky. Svazky dopisů a fotografií, alba, památky. Taneční pořádky, divadelní programy, stuhy, krajky, vějíře.*“¹⁷⁰ V prostoru Klářina domu však převládá bohatství a hojnost v různých podobách.

V této pasáži je vidět, jak se Klára neskromně odívá: „*Maryka i stará matička v zamyšlení zas se dívají na tuto statnou paní, jejíž stáří už přestaly vnímat, která však tu sedí sebevědomá, sebejistá, září dlouhým a těžkým řetězem, silnými náramky a barevnými paprsky náušnic.*“¹⁷¹ Takto je Klára popisována podle fotografie z mládí: „*Dekoltáž odhaluje široce ramena a ňadra, ovroubená květy. Mezi květy vzdušné závoje obláčků a pěn, stuhy, snová dekorace pro vílu. Ramena však jsou příliš robustní a z jejich plochých křivek vyrůstá krk příliš nízký a široký. Načechrané kadeře s růžovým poupětem tiše, ale důrazně protestují proti neženskému obličejí výrostka. Ale přesto vyzařuje ze starého portrétu pevnost a svěžest tohoto vyvinutého a rozložitého zdravého těla.*“¹⁷² Obraz tetina těla ladí s popisem její majetnické, těžkopádné duše, která se orientuje více na materiální svět než na duševní činnost. Tělo je zde vlastně prostředkem, kterým duše symbolicky vyjadřuje svou povahu. Podobný princip lze pozorovat i u Jany. Oduševnělá duše přebývá ve štíhlém, odhmotněném těle.

Dokonce i typy pokrmů svědčí o hojnosti v domě. „*Martina přinese pecen domácího chleba. Je tu máslo, uzené maso, zavařeniny, lampa se tiše usmívá nad božími dary, je tu duch hojnosti, poklidu a blahobytu.*“¹⁷³ Celý dům je často prosycen intenzivními pachy a vůněmi, což rovněž podporuje ideu bohatství a hojnosti. „*Jako husté závěsy, jimiž je třeba se*

¹⁷⁰ Tamtéž, str. 64

¹⁷¹ Tamtéž, str. 61

¹⁷² Tamtéž, str. 66

¹⁷³ Tamtéž, str. 55

*prodírat, stojí v chodbě pach řepy, mléka, chléva a slabá vůně léčiv.*¹⁷⁴ V díle se také v různých ročních obdobích v popisech opakuje motiv zemitosti vůně půdy. „*Jmění, vážnost a respekt však jsou součástí domu, hmotou, kterou lze hníst a modelovat a z níž lze vytvořit nový životní běh.*“¹⁷⁵

Dokonce se zdá jako by i manžel samotný měl být v roli vlastněného předmětu, který tvoří součást prostoru. „*A to je můj muž a tady je doma. A mne má rád a mně náleží. Co jsou slova, která tu poletují? Jeho hlas je tady a já ho objímám a já ho miluji.*“¹⁷⁶

Marie Mravcová spatřuje přínos díla právě v realisticky propracované povahokresbě Kláry, která je i reprezentantkou určité sociální skupiny. „[...] včlenila se Jarmila Glazarová Vlčí jámou do realistického proudu české meziválečné prózy, usilující zaznamenat podobu soudobé společnosti a pochopit podstatné jevy jak v utváření soukromých vztahů, tak v sociálním jednání. Její originální přínos pak spočíval především v tom, že typizovaný obraz člověka konkretizovala prostřednictvím těch sfér životní reality (např. každodenního chodu domácnosti, v níž se postava vyjevuje s maximální bezprostředností, neboť jedná podle návyků, a tudíž bezděčně. Měšťka z Vlčí jámy je však velkou literární postavou nejen díky psychologické hodnověrnosti povahopisu, ale též svou platností symbolickou. Je především reálná, ale současně monstrózní.“¹⁷⁷

Důležitou vlastností Kláry je, kromě toho, že je majetnická a sobecká, i to, že je zlá a sama je schopná bezdůvodně ublížit. Tento fakt ale v důsledku charakterizuje Janu, která díky tomu neztrácí status kladné postavy, a naopak je tím oslabena Klářina role oběti, zrazované manželky. Klářina zloba může pramenit i z životní frustrace, ze špatných zkušeností z prvních manželství, ze závisti vůči Janinu mládí a její kráse.

3.1.2 Robert

Robert je na rozdíl od své ženy ukotven v tzv. chronotopu historického času a vstupuje s ním do vztahu, což se projevuje například tím, že se aktivně účastní veřejného dění, dokáže se

¹⁷⁴ Tamtéž, str. 11

¹⁷⁵ Tamtéž, str. 140

¹⁷⁶ Tamtéž, str. 72

¹⁷⁷ MRAVCOVÁ, Marie. *Umělecké dokumenty a romány*. Ostrava: Profil, 1987, str. 40-41

zorientovat v časoprostoru, do kterého byl osudem uvržen, dokonce přeměňuje obraz slezské krajiny, když zde zbuduje železnici. Současně je ale i do určité míry obětí dějin, protože si z války odnesl zranění, které se později připomnělo v podobě nemoci srdce. V následující pasáži je vidět, jak Robertova angažovanost v historickém chronotopu vstupuje do kontrastu s Klářiným uzavíráním se do vlastního intimního světa, ve kterém lze dějiny ignorovat a ve kterém se snaží ignorovat i běh biologického času. „*Do tiché písničky, kterou si dům přede jako stará kočka už tolik let, šlehne náhle poplašný signál z jiného světa. Tolik starého se tvoří, a odhodlaní muži stavějí se do nových pozic na nových územích.*

Znovu a znovu, vždy naléhavější, přichází otčímovi výzva od zemské vlády. Je jediným českým zvěrolékařem ve Slezsku. Má za sebou řadu vyhraných hospodářských a politických bojů. Po všechna léta čelil národnostnímu útlaku úřadů i průmyslových závodů, které dávaly větší díl obživy celému kraji. Sám, jako Atlas, nesl na šiji ten svůj ostrov češství a udržel jej nad propastí. Všechno, čím jeho město dýchalo, žilo a vzkvétalo, bylo dílem jeho rukou. [...] A když se posléze rozjel první slavnostní vlak po tvrdé tepně náspu, kterou Rýdl vydupal do země, vynutil na mocných tohoto světa a napojil vlastní krví, stály už nad novým nádražím i velké budovy hospodářských škol.“¹⁷⁸

Nabízí se interpretace, že tato až oslavná charakteristika měla primárně nepřímo vypovídat o Robertových kladných vlastnostech např. hrdinství, úspěchu a zatraktivnit tak Roberta v očích Jany i čtenáře. Zajímavé ale je, že Robert přetváří prostor krajiny, ale nedokáže proměnit svůj osobní život ani domov, kde se pasivně podrobuje Kláře, v jejíž režii probíhají rituály. Domov se pro něj stává pastí, což dokládá tento výrok s nepravou větou účelovou: „*Dům otvírá své nitro jako mořská sasanka a hoch do něj vchází, aby už nevyšel.*“¹⁷⁹

Když si Robert uvědomí, že se do Jany zamiloval, začne přijímat práci ve vzdálených městech, aby nemusel být doma. Charakterizuje jej tedy upřednostnění úniku před aktivním řešením situace. Na druhou stranu je takto umožněno fungování schématu antického dobrodružného románu, ve kterém jsou milenci po prvotním zamilování oddělení úklady osudu a jejich spojení v manželství se tak záměrně oddaluje, jak jsem ostatně již psala v charakteristice Kláry. Robert s Janou k sobě začnou pociťovat lásku a pak jsou odloučení.

¹⁷⁸GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 44-45

¹⁷⁹ Tamtéž, str. 138

Robertovy úniky tedy mají nejen funkci charakterizační, ale současně i umožňují fungování tohoto schématu. Mezi Janou a Robertem probíhají střídavě odloučení a krátká setkání, čímž vzniká dějové napětí. „*Ale já pohnu nebem i zemí, abych životu urval tento dar.*

„*Jano moje drahá. Ted' musím ven. Tady nemám dost místa pro své srdce. Musím jít někam po silnici a najít se zas. Bude večer a budou zítřky.*“¹⁸⁰

Robertovým posledním symbolickým útekem je odchod na onen svět.

Robert tedy v obdobích, kdy je pracovně povolán buď do Opavy či do Prahy, znemožňuje možnost setkání v Rozvadově. Zde je vidět, s jakou naléhavostí je tato separace líčena: „*Byt našel právě u takové staré chudé dámy v sametových interiérech. Teta předčítá dopis, důstojný a vlidný. Janě připadá jako ortel, bezděky pátrá po pečeti v rohu. Neboť nyní je to posleze už jasné a neodvolatelné. Otčím má byt. Už je oddělen od svého domu, část jeho už nepatří sem. Nepatří nám. Nepatří Janě.*“¹⁸¹ Bachtin popisuje choronotop setkání a jeho důležitost následovně: „U každého setkání (jak jsme ukázali v rozboru řeckého románu) je časové určení (,v též čas') srostlé s určením prostorovým (,na témže místě'). Ani v negativní variantě motivu – ,nesetkali se', ,rozešli se' – nemizí jeho chronotopická povaha, s tím rozdílem, že se jeden z členů chronotopu klade se záporným znaménkem: nesetkali se, protože se na daném místě neocitli v témž čase nebo protože se v daném čase vyskytovali na různých místech. Srostitost (nikoli splynutí) časových a prostorových určení má v chronotopu setkání evidentní, formální, až matematický charakter. [...] V různých kontextech se dá motiv setkání rozličně slovně formulovat. Může nabýt polometaforického nebo čistě metaforického významu.“¹⁸² Kromě fyzického oddělení podstav, se Robert vzdaluje i v tomto metaforickém smyslu. Princip odluky je přenesen z roviny prostorové na rovinu duševní tím, že Robert je duchem nepřítomný, čímž sabotuje možnost setkání. „*Jana se dívá s úzkostí na tuto zřejmě trpící tvář, kterou opustilo vědomí místa i doby. Otčím je*

¹⁸⁰ Tamtéž, str. 162

¹⁸¹ Tamtéž, str. 49

¹⁸² BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 233-234

daleko. Ne v prostoru, ale v čase. V hlubině své osamělosti, své propastné, opuštěné samoty nekonečných let. ¹⁸³

Motiv setkání se objevuje i při popisu dění v Robertově duši. Jednotlivé prvky jeho duševního života jsou ve vzájemném konfliktu, a tak je pro Roberta příjemnější, když se „nesetkávají“, jinými slovy když se jeho pozornost či vědomí nemusí setkat s myšlenkami vyvolávajícími úzkost. V důsledku toho se pak Robert snaží svou pozornost zaměřit jiným směrem a nepříjemné pocity a myšlenky tím vytěsnit. „*Co tady dělat? Poslouchat, jak se v tichu nečinnosti rozléhá hlas touhy, ohlušující a s pazvukem v prázdnotě pustých kleneb? Ne. Rychle zas nové úkoly, nový hluk nové lopoty, který překřičí vše, v němž duše zdomácněla a bez čeho se nelze obejít.*“¹⁸⁴ Za povšimnutí stojí, že pro pojmenování těchto prvků psychického života je užito prostorových metafor jako je klenba nebo sloveso zdomácnět odkazující k obydlí. Navíc klenba mimetickou zkratkou evokuje specifický typ stavby, čímž vznikají určité konotace. Jindy je na prvky duševního života nahlíženo jako na objekty, se kterými lze v prostoru manipulovat. „*To tajemné a nejsilnější v něm, ta strašlivá touha přehlušit, přetlouci a udusit všechno osobní a důvěrné v sobě. Tak tomu bylo odedávna.*“¹⁸⁵ Na duševní život je aplikován i vertikální prostorový model, na jehož jednom konci je hlubina a na vrcholu „mozek“ představující vědomí. Zážitek sestoupení do této hlubiny by pak měl charakter cesty. „*Železná vůle však udržuje tiché, toužebné i revoltující hlasy v hlubině nitra, k mozku, k jasně formulaci nedospějí nikdy.*“¹⁸⁶ Myslím, že autorka si těmito prostorovými modely vypomohla při transformaci duševních stavů, což není tak snadný a spontánní proces, jak by se mohlo zdát.

Gabriel Zoran v této souvislosti píše: „Existují zákony, které řídí transformaci všech složek světa do podoby strukturované informace o těchto složkách v textu. Např. charakterizaci si můžeme představit jako transformaci fyziologicko-psychologické existence postav ve světě do jejich existence textové, tj. do dialogů, popisů, akcí atd., které jsou uspořádány do

¹⁸³ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 44

¹⁸⁴ Tamtéž, str. 46

¹⁸⁵ Tamtéž, str. 46

¹⁸⁶ Tamtéž, str. 140

temporálně-verbálního kontinua. Transformace je samozřejmě dvousměrný vztah od textu ke světu a naopak a nemusí nezbytně odrážet skutečné procesy čtení a tvoření.¹⁸⁷ Postava Roberta tím, jak je textově utvářena, tedy potvrzuje tezi, že postavy psychologické prózy jsou vystavěny jako složité, mnohdy rozpolčené. V tomto případě je tematizován protiklad vědomí a nevědomí, ale i princip vytěšňování.

Postava ve fikčním světě představuje jeden z objektů, jimiž je tvořen narativní prostor. „Prostorový objekt je charakterizován svým kompletním a plným a simultánním bytím.“¹⁸⁸ Současně se ale dle Gabriela Zorana od ostatních objektů v prostoru zásadně liší svou širokou škálou funkcí. „Postavy jsou obvykle vnímány jako součást samostatné narativní roviny, která má své vlastní specifické problémy. Neměli bychom nicméně zapomínat na to, že postavy existují také jako fyzická těla v prostoru. Skutečnost, že mají mnoho důležitých funkcí i v dalších oblastech textu, z nich nicméně činí z prostorového hlediska zvláštní a výjimečné entity.“¹⁸⁹ Když Robert odjede z Klářina domu, zůstane v prostoru přítomen v zástupné odhmotněné podobě „jako duch“ nebo prostřednictvím nepatrného prchavého detailu. „*Otčím pobyl doma všeho všudy tři dny. Jeho duch však ještě na čas zůstal ve starém domě. Vůně cigaret, malý zbytek popelu v rohu popelníčku, pootevřený šatník s osobitou vůní jeho obleků. Jeho hlas a ohlas jeho kroků.*“¹⁹⁰ V této pasáži se navíc objevuje napětí mezi objektivním zobrazováním fikčního prostoru (vizuální a čichové vjemy) a mezi subjektivizací prostoru (zvukový vjem ohlasu kroků). Robertovy úniky z domu, které znemožňují chronotop setkání, tak nevylučují setkání absolutně. Roberta se také snaží zpřítomnit Janino hraní na harmonium. „*Jana hrává zejména ‚Uzku uličku‘, která tkví v její hlavě se všemi otčímovými harmonizacemi, s jeho hlasem a artikulací a s celou náladou*

¹⁸⁷ ZORAN, Gabriel, „Towards a Theory of Space in Fiction“, *Poetics Today* 5, 1984, s. 309–335. [„K teorii narativního prostoru“, přel. Soňa Navrátilová, Iva Urbanová a Jana Chromcová, *Aluze* 12, 2009, č. 1, s. 39–55. – Pozn. překl.], str. 41

¹⁸⁸ Tamtéž, str. 41

¹⁸⁹ Tamtéž, str. 43

¹⁹⁰ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 119

tiché pohody těch časů, kdy ještě býval doma. Je to jako by tu právě byl, on i to ovzduší, a teta i Jana propadají jeho kouzlu. “¹⁹¹

Robert nakonec dospěje k vnitřnímu přerodu a chce nikoli utíkat od problému, ale naopak dát svému životu jinou podobu, které by pravděpodobně odpovídal i jiný prostor. Robert je zpočátku jakýmsi protikladem Kláry, která je naopak silně připoutána k prostoru, ze kterého se nevzdaluje a na kterém lpí, protože mu udává řád. Robert se ale v určitý moment změní, na místo útěku chce přetvářet svůj svět a užívat si radostí života. *„Že by chtěl na kusy rozbít ten starý život a začít znovu milovat, vzývat, v bezmezné něžnosti hýčkat a chránit ten starý sen, který přichází pozdě, ale přichází přec, závatný a nádherný.*“¹⁹² K tomuto uvědomění dojde až v momentě, kdy Robert ví, že brzy zemře. Tato postava je tedy utvářena tak, že kromě vědomí a nevědomí je v ní přítomna i jakási bazální rovina emočních potřeb, která se vyjeví o to jasněji v kontextu blízkosti smrti.

Z pohledu Jany je navíc Robert nepoznatelný v jiném kontextu, než na jaký je u něj zvyklá. Objevuje se zde myšlenka, že postavu nelze abstrahovat od situace a prostředí, ve které se nachází. *„Nikdy však, nikdy si Jana nepřestavuje budoucnost. Nikdy ne sebe a Roberta jako dva lidi, kteří si náležejí. Nikdy si nepředstavuje lásku s ním. Snad proto, že od rána do noci, a častokrát celou noc slyší jinou ženu mluvit jen a jen o lásce k němu. Že ho vlastně nikdy neviděla bez ní, jinde než v jejím prostředí a ovzduší, takového, jakým skutečně je a jak ho jen letmo zahlédla ve vánoční noci. Nikdy volného, svého a svobodného muže, který vztáhne lehce ruce a čistýma očima řekne: potřebuju tě, chci tě.*

Robert to řekne, zajisté, neboť už řekl miluju tě. Jaká však hořkost a jaký stín: není sám.“¹⁹³

Robert je v očích Jany spjatý s prostředím, Jana jej proto pozoruje spíše jako součást určitého obrazu. *„To všechno k tomu člověku nepatří, je to směšné a trapné a neslučitelné s jeho osobností. A přece v tom neodlučitelně vězí. Je to jako jeho kůže a srst, kterou nemůže svléci.*“¹⁹⁴

¹⁹¹ Tamtéž, str. 205

¹⁹² Tamtéž, str. 141

¹⁹³ Tamtéž, str. 176

¹⁹⁴ Tamtéž, str. 110

3.1.3 Lékař

Další významnou postavou románu je lékař, který v městečku působí. Zamiluje se do Jany a snaží se získat její přízeň. Vidí, jak ji šírá situace v tetině domě, jak chřadne a chce se dopátrat příčiny jejího neštěstí. Je pohledný, postarší, bezdětný, svobodný, má vlastní bydlení. V porovnání s jinými postavami *Vlčí jámy* je pro něj specifické to, že má nepokřivený vztah k místům fikčního světa. Pozoruje svět očima básníka, který všude spatřuje jen krásu. Vypráví Janě o svých cestách za nemocnými. „*Za všech ročních dob, odpoledne, večer, v sluneční záři, pod mrakem, v mlze, dešti, pod hvězdami. Cíl je vždy týž: lože nemocného. Chodníky tytéž, známé po léta. Jaké však příhody, jak mnoho darů cestou, jak rozkošná setkání.*“¹⁹⁵ Takto například líčí Janě zvonek: „*Po chvíli nové kouzlo. Z tmavého příkopu vystrčil hlavičku zvědavý stonek. Podivnou náhodou nabírá jeho kalíšek paprsek světla jako číška nápoj. Vláškový stvol není vidět v stínu, ale zvoneček se pohupuje, vznáší se a svítí jako průhledný a zářící ametyst.*

Jindy zas na kraji paseky zatajím dech. Tu stojí divizna jako archanděl na prahu ráje.“¹⁹⁶

Tato subjektivizace prostoru charakterizuje lékaře, čehož si je sám vědom a pomyslí si, že jeho způsob vidění světa (a z hlediska mého bádání také jeho vztah k prostoru) je kvalita, díky které by mohl získat Janinu lásku. „*Doktor se trpělivě dobírá Janiny pozornosti, zájmu i uchvácení. Nežádá odpovědi. Hovoří volně a tiše jako ten, kdo myslíval vroucně na svého posluchače a přával si dát mu ze svých příbytků. Zahrnout ho krásou života, kterou plnými hrstmi sbírá kolem sebe citlivou vnímavostí, srdcem básníka a duší samaritána a slitovníka. Ať Jana přijme do srdce krásu prostých věcí, které ho uchvátily, ať na ně myslí na židli ve stínu zdi, a milý Bože, dej, ať se jimi naučí myslit i na vypravěče a poznat ho, i jeho touhu. [...] Mluvil též o lásce, která by usedla na srdce tak lehce jako motýl. Jana vidí motýla s chvějícími se křídly, lehkého a zářícího barvami, s dotekem sametovým a vzdušným. Ach, taková tedy může být láska? Ne těžká a osudná jako utržený balvan, s lavinou problémů, odpovědnosti a vin? Ne křečovitá a neukojitelná, hořce kvetoucí ve stínu odstrčeného?*“¹⁹⁷

¹⁹⁵ Tamtéž, str. 222

¹⁹⁶ Tamtéž, str. 225

¹⁹⁷ Tamtéž, str. 224-225

Lékař je další z postav, které inklinují k bukoliccko-pastorálně-idylickém chronotopu, protože jeho sny o lásce jsou zasazeny do prostředí přírody. „*Jdu lesem, je podvečer, ve stržích tma. Na stráni na prostranství mezi keři stojí borovice, rovný a vznosný strom s pažemi rozepjatými. Přes protější stráň pohlíží nízké slunce přímo na ni, přímo, na nádhernou, planoucí oranžově, na ženu urostlou a nahou, zářící osmahlou pletí, s rukama vztaženými. Co mám udělat, aby zjevení zázraku nezmizelo? Kradmo se přikrčím pod jedli v hlubokém stínu. Z úkrytu paměti vytane verš: Jsi nahý jako kmen a já jak teplo denní tě obemknu. Očima uchváčenýma dívám se potichu na zázrak objetí kmene a světla.*“¹⁹⁸

Lékař nejen vnímá prostor, ve kterém se pohybuje, jako místo radosti, oslavy života, ale navíc je majitelem domu, kterému sám udává řád a který je dle typologie prostorů jeho osobním prostorem. Tvoří a chrání svůj svět podobně, jako si jej stvořila a střeží teta Klára. Oproti tomu Robert neutváří žádný prostor, kde by panoval takový řád, aby v něm mohla kvést jeho láska k Janě. Naopak boří. Svými úniky neustále podlamuje Klářin rádobý idylický svět. Po otčimově a tetině smrti se Jana přesune do domu, ve kterém bydlí lékař.

3.1.4 Tetka Karolinka

Vedlejší, ale dle mého názoru důležitou postavou je sousedka, které Jana přezdívá *tetka Karolinka*. Tato postava okolo sebe vytváří skutečný idylický chronotop na rozdíl od Kláry, která se o něco podobného pouze marně snaží. Postava Karolinky ztělesňuje archetyp moudré stařenky, moudrého člověka z lidu. „Poslední směr, ve kterém idyla ovlivnila román, spočívá v tom, že do románu pronikly některé dílčí momenty idylického komplexu. Člověk z lidu mívá v románu nezřídka idylický původ. Takové jsou postavy sluhů v románech Waltera Scotta [...] všechny ty postavičky Auvergnanek, Bretonek, ztělesňující lidovou moudrost a idylickou lokalitu. Člověk z lidu se v románu předvádí jako nositel moudrého postoje k životu a smrti, který ztratily vládnoucí třídy (Tolského *Tři smrti*). S obrazem člověka z lidu se zhusta pojí také svébytné pojednání tématu jídla, pití, lásky a rození dětí. Člověk z lidu je nositelem věčně tvořivé práce.“¹⁹⁹

¹⁹⁸ Tamtéž, str. 224-225

¹⁹⁹ BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 357

Karolinka vytváří idylický prostor své útulné chaloupky „*Jana stojí okouzlena uprostřed trávníku. Koutek je tak tichý a vlidný, chaloupka tak neuvěřitelně maličká a na jejím zápraží babička z pohádky, trošku poplašená a trochu dojatá, otvírá dívce dveře do síňky.*“²⁰⁰ „*Jakým rájem je domeček sedmi havranů, nízká kuchyňka plná vůně pečených jablek a ovzduší pokorného míru!*“²⁰¹ „*Staruška i domek vcházejí slavnostně do Janina srdce širokou slávobránou.*“²⁰² Tato moudrá stařenka je navíc obdařena darem vyprávět o životě, který u ní na sebe bere idylickou podobu. „*Karolinka, laskavý prostáček s hláskem puklého zvonečku, dovede jednoduchými slovy vykouzlit v přítmi pokoje staré idyly. Janě se zdá, že tetka přináší v klíně zástěry drobné domečky dětské stavebnice, že z nich svou suchou ručkou sestavuje čtvercový ryneček se zelenou lipou uprostřed, kostelem, zámkem a několika uličkami. [...]* Církevní řád hluboce ovlivňoval obyčej a zvyky městečka.“²⁰³

3.1.5 Jana

Jana je inteligentní, citlivá mladá dívka, která je schopna upřímné lásky i soucitu s trapičskou Klárou. Dle Marie Mravcové je postava Jany velice idealizovaná: „Jako by se v Jarmile Glazarové něco zdráhalo a bránilo obnažit deformovanost a rozklad měšťanského světa, aniž by tyto jevy nevyvážila obrazem dokonalé krásy, ušlechtilosti, obětavosti... Její Jana je pojata zcela vědomě jako ideální představa. Přičemž idealizace postavy je zesílena zvláště tam, kde se stává předmětem otcímovy touhy a spolu s tím i ztělesněním motivu nedosažitelnosti a nenaplnění.“²⁰⁴ Jana je navíc obestřena křesťanským mýtem, o jehož působení v díle jsem již psala v kapitole věnované úvodní charakteristice díla. Pro Janu je, jak píše Marie Mravcová, charakteristická „smyslová vnímavost, až přecitlivělost, [...] schopnost číst z předmětů a obydlí o lidech a jejich životech, intenzita citových reakcí, zjitřená obraznost.“²⁰⁵ Opět zde vzniká kontrast mezi Janou a Klárou, která dle Mravcové

²⁰⁰ Tamtéž, str. 30

²⁰¹ Tamtéž, str. 145

²⁰² Tamtéž, str. 30

²⁰³ Tamtéž, str. 106

²⁰⁴ MRAVCOVÁ, Marie. *Umělecké dokumenty a romány*. Ostrava: Profil, 1987, str. 38

²⁰⁵ Tamtéž, str. 41

„odnímá věcem jejich přirozenou hodnotu a přiznává jim jediný smysl: být vlastnictvím nebo nástrojem přivlastňováním si jiných.“²⁰⁶

Jana je také vnímavá ke krásám přírody. Zdá se, že popisy města a přírody, ve kterých je patrná lyrická subjektivizace, vycházejí z perspektivy Jany, popř. Roberta, zatímco Klářin vztah k přírodě je čistě pragmatický a není v něm prostor pro poetické kouzlo. „*Rozjásané jaro pod širým nebem, kus nebe v každém zářícím okně, medové pupence na kaštanech kolem kostela. Zvon duní nad hlavou, staré vůně proudí z okolních zahrad a mísí se tajemně s vůní kadidla a svěc.*“²⁰⁷

Podle Bachtinovy typologie chronotopů (která, jak sám autor přiznává, nevyjmenovává všechny tradiční chronotopy) by se možná dalo říct, že Jana inklinuje k idyle milostné, protože se v ní probouzí jednak láska k muži a jednak opojení přírodou. „Milostné motivy v alexandrijské poezii (první setkání, náhlé vzplanutí citu, milostná touha, první polibek aj.) byly ztvárněny především v bukolicko-pastorálně-idylickém chronotopu.“²⁰⁸ V případě Kláry vzniká snaha vytvořit idylu v léta trvajícím manželství, které ale ve skutečnosti upadá. Paradoxně vzniká možnost naplnit tento idylický chronotop až ve vztahu Jany a Roberta, kde se objevuje motiv upřímného vzplanutí citů a prvních polibků, stejně jako okouzlení přírodou, která je v některých chvílích kulisou milostného příběhu, nebo která je alespoň tušena za hranicemi Klářina domu, protože figuruje na mapě fikčního světa. V této ukázce je vidět, jak příroda vytváří vhodnou kulisu pro rodící se lásku: „*V neděli odpoledne se po každé jde do polí. Otčím, aby se nadýchal svěžího vzduchu, teta, aby se podívala na úrodu. Jana, jako mladé zvíře, celý den uvázané, aby se proběhla v bláznivé honičce, pozobjímala kmeny, pozotvírala náruč všem větrům a dálkám a nasála každým pórem jejich záhadná poselství. [...]*

Ptáci a motýli, udýchaný potůčku, vlající vlasy modřínů, veselý větře a sluneční paprsku, hračky vábné a nedostupné, po vás lze jenom rozpínat náruč!

²⁰⁶ Tamtéž, str. 41

²⁰⁷ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 31

²⁰⁸ BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 239

To symbolické gesto. Ta hra, plná dramatického významu pro mužovo tiché a bolestně vegetující srdce. Ty nevíš, Jano, jak ta tvá rozpjatá náruč, tvé vznosné tělo, jak tvoje překrásné, tiché a zářící oči naplňují jeho nitro sladkou i hořkou tíhou. Nelze je potlačit vůlí, nelze je potlačit prací, nelze před ním utéci. ²⁰⁹

Pro Janu představuje uzavřený prostor domu chronotop vězení. „Jana dává svačinu z trouby a zase se vrací na svoji židli. Trochu ji bolí v lopatkách, chtěla by se protáhnout, proběhnout v polích, podívat se na svět boží v nezkrotném růstu a květech.

Ach vy zdi, vy zdi tady kolem dokola. Ty, ořechu, buď požehnán. Jediný živý, jediný dýchající mezi zdmi.

Ořech vztahuje do uličky své větve. Plné dlouhých a huňatých jehněd. Vzdechává tak teskně a hořce, nevinný vězeň a oslyšený milenec. ²¹⁰

Klára Janě příliš nedovoluje opouštět dům, jednat svobodně. Jana se proto mnohdy cítí doma sklíčená a uniká z prostoru alespoň v duchu. Jednou se například zadívá z okna na zasněženou krajinu, jejíž bělost se táhne kamsi do nekonečna na nebi. Tato chvíle se stane podnětem k odpoutání pozornosti od prostoru, který Janu obklopuje, a k vytváření vlastního imaginárního světa. Je to svět, ve kterém je možné cokoliv. Setkávají se v něm literární postavy z různých děl, která Jana přečetla. Mezi nimi se objevuje i otčím a Jana s ním tak může trávit čas alespoň ve svých představách, když jsou fyzicky odloučeni. „*Když se chvílemi tetina hlava skloní a ruce klesnou do klína, lze zdvihnout hlavu a zadívat se ven. Bilo až do nekonečna, jako úzká stuha, napjatá od okna mezi ploty, zdmi chlévů a domky obuvníků v sousedství, až k nebi v daleku.*

Po bílé a neposvržené pěšině vydává se duše na procházku. Jak vzdušno, svěže a širo na stuze sněhu. Jiskření, vůně, vrzání pod kročejí a modré šlépěje. Duše vykročí sama, lehká a osvobozená, a jde mezi hvězdami, které víří a uléhají kolem dokola. Ta čistá odloučenost, ta nesmírná volnost.

²⁰⁹ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 72-73

²¹⁰ Tamtéž, str. 51

Ale pak tu duše potkává stíny, čekající a ochotné, které může vyzvat s sebou na hvězdnou pouť. Postavy z knih, které dobrý knihař laskavou rukou posílá Janině samotě, aby ji zalidnily a vyplnily. Postavy všech národností a dob. Za každou z nich je lehčí, neodlučitelný stín. Jana ví: to je láska. Každý z vás, stíny, prožil tu svou, která jde s sebou stále, je krásou a slávou, je osudem a útrapou, klíčem a tóninou každého života.

Ale u sněžné cesty stává i otčím prosebník s rukama vztáženými. Jana ho brává za ruku, jdou spolu mezi vločkami a Jana poslouchá jeho zpovědi o životě a trýzni. Neboť dnes už zná a ví tolik o životě tetině a jeho, že není těžko zkonstruovat si jeho cestu, i cestu jeho citů, zmatků, bludu a vystřízlivění.“²¹¹

Otevřený prostor zde evokuje volnost. Pro tento typ prostoru je příznačné, že v něm nejsou omezující hranice. „Jako otevřený je třeba vnímat takový typ prostoru, kdy se tato vlastnost stává součástí jeho významu. I v tomto případě tedy musí být neexistence hranice tematizována, v opačném případě by její analýza postrádala smysl a byla by zcela proti logice povahy fikčního světa (jako nutně neúplného, a tedy ekovsky řečeno malého). Otevřený prostor bez hranic je opět funkčně provázán s postavou.“²¹²

Kromě toho, že se jedná o prostor otevřený, je tento vysněný prostor současně odlišným ontologickým světem, tzv. vloženým iluzorním prostorem. „O světech, které nejsou faktické, ale jen myšlené či sněné, je třeba mluvit jako o iluzorních. Zdánlivé překonání hranice, doprovázené ‚ocitnutím se‘ postavy v jiném světě, je spjaté s rozpoznanou iluzorní podstatou tohoto světa. Jedná se nejčastěji o představy, přeludy či sny.“²¹³

Tento vysněný prostor však nefiguruje na mapě fikčního světa. „[...] prostor může být rozčleněn podle způsobu existence jeho částí. Tyto ‚způsoby existence‘ se někdy překrývají s topografickým umístěním: např. svět bohů – nahoře, svět lidí – dole. Mohou mezi nimi existovat vztahy, které jsou samy o sobě neprostorové, jako je např. vztah mezi prostorem

²¹¹ Tamtéž, str. 136

²¹² KUBÍČEK, Tomáš; ŠINCLOVÁ, Soňa a kol. *Sémantika narativního prostoru*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015, str. 22

²¹³ Tamtéž, str. 155

snu a prostorem reality v narativu.²¹⁴ Vztah mezi prostorem reality a snovým prostorem ve *Vlčí jámě* odráží mocenské vztahy mezi postavami, protože snění je forma činnosti, ve které se může uplatnit moc a svoboda bezmocného. Pro Janu je příznačná neochota jednat tak, aby účinně přetvářela svět podle své vůle, vzdává se, možná omezené, možnosti být demiurgem příběhu (např. se poslušně podvoluje věznění a háčkování, které jí Klára ukládá). Omezená volnost pohybu je zde pak kompenzována vytvořením iluzorního prostoru, který umožňuje zažít volnost, jež je navíc umocněna otevřeností daného prostoru. Svým způsobem dualita iluzorního, vysněného prostoru a faktického prostoru vězení koresponduje s dualitou těla a ducha. Vždyť vězení je přeci způsob trestu, jehož krutost spočívá v tom, že si je člověk vědom toho, že se jeho tělo někde nachází, ale současně se nemůže přemístit tam, kam by si duše ve svých úvahách přála.

Jana je osudem přivedena do prostoru domu, se kterým není v souladu a který je sice známý, ale je neosobní. Mravcová píše: „Ve srovnání s tetou Klárou je Jana postavou bez vlastního prostředí. Nevíme nic o světě, odkud přichází, a v patricijském domě, kde se náhle ocitla, zůstává cizorodým a usvědčujícím ‚hostem‘.“²¹⁵ Jana se nehodí do hmotou překypujícího domu, protože je popisována jako odhmotněná. „*Vznáší se starým tmavým domem jako mlčenlivý kouzelný stín, z kterého vyzařuje smutek i útěcha, bázeň i soucit, neklid i víra.*“²¹⁶ Znovu vzniká mezi Janou a Klárou kontrast – Jana je štíhlá, nic nemovitého nevlastní, přijde do domu s jedním kufrem, obléká se střídavě a krásí ji to, co z ní „vyzařuje“. Na druhou stranu je bohatá duševně a metaforicky řečeno získá Robertovo srdce. Naopak Klára navzdory bohatství nevlastní to, co by mělo pravou hodnotu, tj. zdraví a lásku druhého člověka.

Janin nesoulad s prostorem, který ji obklopuje, je jednou narušen, když o Vánocích přinese do domu stromek, čímž poruší tradici, která v domácnosti panuje. Tato jedle je jejím

²¹⁴ ZORAN, Gabriel, „*Towards a Theory of Space in Fiction*“, *Poetics Today* 5, 1984, s. 309–335. [„K teorii narativního prostoru“, přel. Soňa Navrátilová, Iva Urbanová a Jana Chromcová, *Aluze* 12, 2009, č. 1, s. 39–55. – Pozn. překl.], str. 43

²¹⁵ MRAVCOVÁ, Marie. *Umělecké dokumenty a romány*. Ostrava: Profil, 1987, str. 41

²¹⁶ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 208

atributem, jak tvrdí Marie Mravcová.²¹⁷ Během Vánoc jakoby zázrakem ztrácí dům pro Janu povahu neosobního prostoru a rezonuje s jejím vykreslením do podoby svěťice. „*Mezi bělostnými záclonami nahlíží bílý den do uklizených a slavnostně upjatých pokojů. Bělost sněhu za okny vysílá tiché světlo na stropy, pod nimiž se vznáší jako kadidlo.*“²¹⁸ Jak jsem již psala výše, v ten den vánoční atmosféra vede k vyznání lásky mezi Janou a Robertem.

Jana na konci příběhu, po Robertově a Klářině smrti, dospěje k proměně a najde v sobě kousek zdravého sobectví, které bylo do té doby příznačné výhradně pro Kláru. Tím je porušeno schéma, podle kterého byly postavy vždy nositeli nějaké charakteristické vlastnosti, ale naopak postrádaly povahové rysy jiných postav. Z milostného trojúhelníku zůstane jedinou postavou, která se nepromění, Klára, jež je pořád stejně sobecká.

K Janinu uvědomění si toho, o co svou sobeckostí Klára ji i Roberta připravila, dojde na prahu domu, což má svoji symboliku. „V literatuře má chronotop prahu vesměs charakter metaforický a symbolický, explicitně, ale i častěji implicitně vyjadřovaný. [...] V románech Dostojevského představuje práh spolu se soumeznými chronotopy [...] místo děje a jeho následků, místa, na němž se vyhrocují události – krize, pády, vzkříšení, obrody, prozření a dospívá se k životně důležitým rozhodnutím. V chronotopu prahu je čas pouhým okamžikem bez trvání, vytržením z normálního proudu biografického času.“²¹⁹ Toto jsou poslední okamžiky v Klářině domě, které tematizuje vypravování: „*Pozpátku, s očima plnými hrůzy, couvá Jana z pokoje, kuchyní, do chodby. Na schodech do dvora se vrávoravě vztyčí Petronila. Jana, paralyzována děsem, proletí chodbou, rozrazí dveře dokořán, bez myšlenky, řízena pudem, utíká uličkou, přes rynek, do šedivých dveří, po dřevěných schodech vzhůru.*

Nad schody dveře.

Jana se zhroutí na prahu.“²²⁰

²¹⁷ MRAVCOVÁ, Marie. *Umělecké dokumenty a romány*. Ostrava: Profil, 1987, str. 38

²¹⁸ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 155

²¹⁹ BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 369

²²⁰ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 242

Na prahu, na hranici dvou světů, dojde k přerodu a Jana se definitivně vymaní z prostoru Klářina světa. V další scéně se pak ráno Jana probudí v domě lékaře, čímž se příběh uzavírá.

3.2 Helimadoe

3.2.1 Hanzelín

Lékař Hanzelín věří v poctivý, leč obyčejný život naplněný stereotypní prací, ale i jistotami a bezpečím. Hanzelín je postavou zasazenou do prostoru maloměsta. Místní honorací však není příliš respektován mimo jiné pro svůj chudý původ a trochu neotřelé způsoby. Vysmívá se maloměšťákům a často se sarkasmem demaskuje jejich negativní vlastnosti jako je faleš, pýcha, zjemnělost apod. Je především lékařem chudých venkovanů a má sám k venkovskému prostředí blízko. Navzdory tomu jej s toposem maloměsta spojují některé důležité charakteristické rysy např. upřednostňování bezpečí před dobrodružstvím či realistického přístupu před romantickými gesty, a tak lze říct, že je na život v maloměstě i přes zmíněné neshody a pocit nepřijetí adaptovaný.

To, že je Hanzelín nositelem hodnot maloměsta, se projevuje i tím, že je v konfliktu s Dorou, která straní dobrodružství. Obě postavy jsou tedy reprezentanty dvou tradičních protikladných typů prostoru. „V českém narativu takovou roli hraje prostor maloměsta, signifikantní je i chaloupka či hostinec. A podobně jako narativní texty, které zdůrazňují tradiční hodnoty domova a bezpečí, nacházejí na rovině reprezentací svoji podobu v přehledném, uzavřeném a malém světě, konstruují narativní texty, které tematizují dobrodružství, své vyprávěné světy v protíváze k této uzavřenosti – tedy na opačném pólu této binární opozice – jako světy otevřené, širé, vzdálené či složené z mnoha neustále se proměňujících prostorů.“²²¹

Bachtin maloměstský chronotop objasňuje na příkladu *Paní Bovaryové* a za signifikantní rys tohoto chronotopu považuje cyklické opakování: „Dějištěm Flaubertovy *Paní Bovaryové* je ‚provinční maloměsto‘. Provinční šosácké maloměsto s jeho zatuchlým všedním životem je neobyčejně frekventovaným dějištěm románových událostí v devatenáctém století (před

²²¹ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jirí a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, str. 86

Flaubertem i po něm). Má několik variant, mezi nimi i jednu velmi důležitou – variantu idylickou (u regionálních spisovatelů). Zmíníme se pouze o flaubertovské variantě (Flaubertem ovšem nevytvořené). Takové maloměsto představuje prostor, ve kterém panuje cyklický čas. Nic se v něm neodehrává, všechno se v něm pouze dokola opakuje, všechno v něm ‚bývá‘. Maloměstský čas postrádá postupující historický chod, jeho pohyb je koloběh – koloběh týdne, měsíce, koloběh celého života. Den po dni se stereotypně opakují tytéž všední události, v hovoru se omílají stále táž témata, užívá se stejných slov atd. Lidé v tomto kruhovém čase jedí, pijí, milují se svými manželkami a milenkami (nerománovými) [...]“²²²

Zajímavé je, že Havlíček umocnil cykličnost všedního života v maloměstě tím, že nechal doktora Hanzelína vytvořit kotouč, který udával rytmus, s jakým se opakují každodenní práce. „*Nad psacím stolem byl pověšen útržkovitý kalendář a pod ním kotouč z lepenky, který se dal otáčeti kolem osy. Kotouč byl připíchnut do středu jiného širokého a neotáčivého kotouče. Oba byly rozděleny na čtyři stejná pole. Na spodním kotouči byla doktorovou rukou nakreslena písmena: O – K – P – S, na vrchním slabiky: He – Li – Ma – Do. Vnější kruh znamenal: ordinace, kuchyň, pole, stáj. A vnitřní: Helena, Lidmila, Marie, Dorota. Nuže tyto dva zdánlivě bezvýznamné kusy lepenky nebyly ničím jiným než pověstným důmyslným Hanzelínovým turnem domácích prací. Tam na tom místě nad psacím stolem bilo srdce domu. Tam pramenily všechny radosti i strasti čtyř starších Hanzelínových dcer. Turnus, výkvět doktorova podivínství notně přispěl k tomu, že tato povídka byla vůbec napsána.*“²²³ Podle otáčení tohoto kotouče na každou dceru vždy osudově připadla práce buď v ordinaci, v kuchyni, na poli, nebo ve stáji. Za povšimnutí stojí i to, že činnosti se v chronotopu Hanzelínova domu opakují s důslednou přesností, např. vyjíždky za pacienty se konají v přesnou hodinu. „*Rázem čtvrté – městečko si mohlo klidně podle hrčení Hanzelínova kočáru naříditi své hodiny – rozklusal se koník po nerovném dláždění [...]*“²²⁴

²²² BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 368

²²³ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1966, str. 30

²²⁴ Tamtéž, str. 46

Bachtin si povšiml této specifické vlastnosti cyklického maloměstského času: „Čas maloměsta je bezudálostní, a proto se zdá, že stojí. Nedochází v něm ani k ‚setkání‘, ani k ‚odloučení.‘“²²⁵ O chronotopu setkání budu blíže psát v podkapitole týkající se Dory. Nicméně v *Helimadoe* dojde k setkání, které nabude význam události, když se Dora osudově setká s kouzelníkem a utečou spolu. Bachtin dále o času v chronotopu maloměsta píše: „Je to hustý a lepkavý čas, sunoucí se prostorem hlemýždím tempem. Proto nemůže být hlavním časem románu. Romanopisci ho zpravidla užívají jako vedlejšího času, jenž se prolíná s jinými, necyklickými časovými posloupnostmi anebo je jimi přerušován; často slouží jako kontrastní pozadí pro událostní a dějem nabitě časové posloupnosti.“²²⁶ V díle *Helimadoe* bylo tedy zvoleno schéma, kdy do cyklického času vstoupí jedinečná necyklická událost, kterou se stává kouzelníkův příchod.

Tomáš Kubíček s odkazem na Wolfa Schmida říká, že jedním z kritérií, podle kterých poznáme událost, je její neopakovatelnost. Dále dodává: „V české literatuře tolik oblíbený prostor maloměsta je často založen na základě událostí, které se opakují, a vytvářejí tak stereotypičnost tohoto prostoru. Podobně i cyklická vyprávění či vyprávění, která zdůrazňují jakési přirozené proudění času a zpřítomňují existenci primárního řádu, který určuje člověka jako součást koloběhu a který jej přesahuje, tematizují návratné události, aby vytvořily specifickou narativní strukturu vyprávění. Ani tato návratnost však není opakováním téhož, ale další variací, v níž je však důraz položen na podobné spíše než na jedinečné.“²²⁷

V tomto ohledu lze nalézt v *Helimadoe* paradoxně opakovatelnost, ve kterou se proměňují události, jež původně měly být jedinečným vystoupením ze stereotypního chodu. Jedná se o Dořin útěk z domova. Tento únik měl představovat vysvobození. Současně se v díle ale celkem třikrát vyskytuje motiv ženy zbídačené dobrodružným cestováním. První je lékařova

²²⁵ BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 368

²²⁶ Tamtéž, str. 368-369

²²⁷ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jirí a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, str. 43

pacientka zohyžděná nemocí, kterou jí přinesly dálky.²²⁸ Další je kouzelníková žena umírající na souchotiny, která je současně jeho kouzelnickou pomocnicí. Třetí by pak mohla být Dora, která dokonce sama v kouzelníkově životě nahradí místo oné zesnulé manželky a stane se jeho novou milenkou a pomocnicí. Jak již bylo řečeno, v závěru díla je implicitně naznačeno, že nemocí znavenou kouzelnicí, kterou Emil potká, by mohla být právě Dora. Ukazuje se tedy, že se zde objevuje téma onoho nadosobního řádu, stereotypního běhu věcí, který je typický pro maloměsto a o kterém psal Tomáš Kubíček. Současně ale zbývá (možná malá) naděje, že Dořin útěk získal platnost události osvobození a vítězství, ale i události, kdy se podařilo vystoupit z průměrnosti a dosáhnout něčeho jedinečného, v tomto případě štěstí ve zdánlivě nebezpečném potulném životě. Nicméně homodiegetický vypravěč Emil to nedokáže posoudit. Z tohoto hlediska by se volba vypravěče mohla zdát funkční vzhledem k významové otevřenosti díla. Také je třeba připomenout, že se v díle krátce objeví jedna postava, která se pohybuje mimo ohraničený prostor maloměsta a současně z dálek profituje. Je to Emilův strýc, námořník, který si z dálek přinesl poutavé příběhy, které vypráví Emilovi, a ten je následně převypravuje Doře, přičemž je příkrášluje. Tím živí Dořinu touhu po útěku lákavými představami.

Hanzelín sice spoluvytváří a chrání chronotop maloměsta, ale zdá se, jako kdyby do svého vidění tohoto prostoru přijímal jeden podstatný rys idyly – její soběstačnost. Dokazuje to jeho víra v to, že vše podstatné lze nalézt v uzavřeném prostoru a není třeba přijímat nic přicházejícího zvnějšku ani se aktivně ven vydávat. Ve své neblahé podobě se to projevuje například tak, že je slepý k tomu, že se jeho dcery ve skrytu duše trápí tím, že se z nich staly staré panny. Přičemž potenciální partner by musel být odjinud, protože toto konkrétní maloměsto nedává z mnoha důvodů možnost se provdat za dobrého partnera. Na druhou stranu, pokud by se dcerám podařilo v městečku najít pocit životní spokojenosti, jednalo by se pravděpodobně o idylickou variantu maloměstského chronotopu.

Prostor Hanzelínova domu představuje prostor osobní. Tento typ prostoru jsem již definovala v kapitole věnované Kláře. Tím, že je Hanzelín lékařem chudých, nevydělá si příliš mnoho peněz, a tak nemůže a ani nechce zbytečně utrácet. Opovrhuje rozmazleností,

²²⁸ Tato vedlejší postava vedla původně spořádaný manželský život a pak utekla s mužem, který byl „flamendr, holkař, zpěvák“. Po letech byla spatřena v nevěstinci a nakonec se vrátila k manželovi s nemocí.

leností, snílkovstvím, rozmařilostí. Tomu odpovídá i podoba jeho obydlí. „Ani v kuchyni, ani v tomto pokoji nebyly obrazy – Hanzelín si na ně nepotrpěl. V kuchyni nad stolem visel veliký, strašidelně působící kříž s plasticky znázorněnými krvavými krůpějemi na Kristových ranách, a mezi dvěma středními okny staré plechové hodiny se závažími v podobě šišek a s uchvátaným kyvadlem. V pokoji bylo rozvěšeno jen několik fotografií, představujících různé rodinné skupiny, a na umyvadle, mezi dvěma vázami s umělými květinami, stála soška lurdské Panny Marie, kdysi dávno přeražená v půli a slepená kličem.“²²⁹ Odpor k marnotratnosti se zračí i ve vztahu k odívání. „Hanzelín vydával své peníze opatrně; jeho dcery neměly nikdy pěkné nové šaty, nikdy se nestrojily po módě. Ovšem taková nuzota přece jen nevládla v doktorově domku, Hanzelín však prostě neuznával právo svých dětí na parádu. Paráda se mu z hloubi duše protivila, parádou opovrhoval.“²³⁰

Paradoxně lze Hanzelína považovat za snílka, i přestože se považuje za realistu, když říká: „Teď jsi poznal, kam to vede, nestát oběma nohama pevně na zemi. Buď vždy strážlivý, reelní – život je právě takový a ne jiný.“²³¹ Jeho skálopevná víra, že domov je nejlepším místem k žití, se ukazuje také jako klam, protože jsou všechny jeho dcery doma nešťastné. Lékař vlastně podléhá svému vlastnímu snu o domově jakožto místu, ze kterého se nelze beztrestně vyvázat. Jeho chování se zrcadlí v příhodě o velectěných občanech zhypnotizovaných obyčejným kouzelníkem. „[...] hypnotizér postavil několik lidí z obecnstva do řady, a několik kroků před nimi nakreslil prstem na zem čáru. Vyzval je, aby ji překročili. Nikomu se to nepodařilo. Rozbíhali se a padali, jako by byli naráželi na neproniknutelnou zeď. Obecnstvo se válelo smíchy. Bylo to velmi komické.

Předsudky, příchyllost k rodině, zvyk poslouchati, strach z neznámého – to je ta kouzelná čára, kterou nedovedly překročit ženy bláznivě toužící – tenkrát i dnes – a přece nač narážely? Na pouhé nic, dobré jen pro žert rozdováděného obecnstva. Ubohé ovečky, uspané vychytralým hypnotizérem, veřejným míněním! Kolik se jich zaleklo a vrátilo se se svěšenými hlavami do svého teplého chléva, k svému hubenému žlabu! Některé přece unikly. Mezi nimi Dora. Překročila s vítězným smíchem myšlenou čáru. Šla za svou fatou morganou,

²²⁹ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1966, str. 26

²³⁰ Tamtéž, str. 40

²³¹ Tamtéž, str. 206

za stříbrnými vlnami moře, za bělostnými beránky, narážejícími na blankytné břehy. Jen jediná krutá otázka na místě: co bylo za tou čarou? Byly tam louky volnosti? Vyhrávaly tam opravdu nebeské harfy? A jak dlouho? ²³² [zvýraznila M. V.]

3.2.2 Dora

Dora, jedna z Hanzelínových pěti dcer, touží po dobrodružství, tedy po tom figurovat v příbězích, kterým mi by odpovídal dobrodružný chronotop. Chce cestovat, stát se tulačkou, mít nevšední zážitky. „*Jak já bych se ráda pustila do světa! Jet nebo jít, všechno jedno. Změna každý den, každý den jiná hospoda, jiné jídlo, jiné okolí! Myslím, že je krásné být tulákem. Já vím, ženě je to těžké. Ale dovedu zpívat. Víš přece, že dovedu zpívat. Mohl bys jít se mnou. Představ si, já bych zpívala, a ty bys chodil s čepicí vybírat. Všechno, co bychom vydělali, večer bychom utratili. Nosil bys mi plášť. Černý plášť pošitý hvězdami. Nebo ne, raději modrý plášť s bílým límcem. Tančila bych, bušila do bubínku a zpívala.*“²³³

Tímto se Dora blíží některým tradičním literárním typům spojovaným s cestováním a výstředností. Kouzelník, do kterého se zamiluje a který z ní udělá kouzelnické médium, představuje jeden z typů tuláka. Bachtin o takových postavách píše: „Hlavní hrdina se tu nikdy všednodenního života neúčastní, prochází všednodenní sférou jako člověk z jiného světa. Nejčastěji tímto hrdinou bývá pikaro (šibal), který střídá rozličné převleky, nezaujímá v životě žádné určité postavení, pohrává si se životem, nebere ho vážně; bývá jím potulný kejklíř nebo převlečený šlechtic, nebo člověk urozený, jenž nezná svůj pravý původ („nalezenec“). Všednodenní živobytí představuje nejnižší formu existence, z níž se hrdina touží vymanit a s níž se nikdy neztotožňuje. Jeho životní cesta nebývá obyčejná, vede mimo všednodenní život a pouze jedna její etapa prochází všednodenní sférou.“²³⁴

Pro Doru je charakteristické i to, že touhu po cestování doplňuje opovrhováním každodenním rutinním životem a ubíjejícími povinnostmi, které jsou naopak pro jejího otce smyslem života. „*Och, nic nového, nic nového ty hlupáku. Však ty víš, jak to tu vše nenávidím, jak ukrutně jsem tím jednotvárným životem zoufalá.*’ Trhala trávu plnými hrstmi

²³² Tamtéž, str. 223

²³³ Tamtéž, str. 88

²³⁴ BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 255

a házela ji do vody. ,Ten blbý každodenní shon, lopocení na malém kousku země, ti špinaví mrzáci, kdákající slepice, ty protivné sestry, ta sprostá čeládka v městě, och bože, je to pořád stejné. Věčně to bude stejné. Kdyby alespoň přišla nějaká změna! Dočkám se kdy nějaké změny?‘“²³⁵ Při dobrodružných cestách, po kterých Dora tak touží, naopak stojí každodenní život v pozadí zájmu, protože i přesto že může být cestovatelem pozorován, se na něm cestovatel nemusí účastnit prací, není jím svazován. Bachtin o vztahu chronotopu cesty a každodenního života píše: „Právě konkrétnost chronotopu cesty umožňuje, aby se v něm mohl bohatě rozvinout obraz všedního života. Tento život se však odbývá tak říkajíc stranou hlavní cesty, na postranních pěšinách. Sám ústřední hrdina a rozhodující události jeho života se nacházejí mimo každodennost. Hrdina všední život pouze pozoruje, někdy do něho vtrhuje jako cizorodá síla, někdy si sám nasazuje masku všednodennosti, ale vlastně se tohoto života neúčastní a ani jím není determinován. Hrdina prožívá výjimečné události, vymykající se z každodenního života a určované posloupností vina – trest – vykoupení – blaženost.“²³⁶

Na druhou stranu je Dořina touha po cestování výrazem lidské přirozenosti, protože cesta je přirozenou součástí příběhů jako takových. „V literatuře má chronotop cesty obrovský význam: málokteré dílo se zcela obejde bez variací motivu cesty a mnoho děl je na chronotopu cesty, a setkání, ke kterým cestou došlo, založeno.“²³⁷ Motiv cesty je přítomen i ve folklórních žánrech, cesta zde přerůstá do metafory životní cesty. „Realizace metafory životní cesty ve všemožných obměnách je důležitá ve všech folklórních žánrech. Dá se přímo říct, že ve folklóru cesta nebývá nikdy pouhou cestou, ale pokaždé je buď celou životní poutí, anebo přinejmenším její částí; volba jedné z cest znamená volbu životní cesty, rozcestí představuje vždy mezník v životě folklórního člověka; odchod z otcovského domu do světa a návrat domů jsou obvykle fázemi různých lidských věků (do světa se vydává mládenec, domů se vrací muž) [...].“²³⁸ Pro Doru je charakteristické i to, že ji s těmito putujícími mladíky spojuje mládost, pro kterou je touha po nových zážitcích přirozená.

²³⁵ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1966, str. 95

²³⁶ BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 254

²³⁷ Tamtéž, str. 234

²³⁸ Tamtéž, str. 254

Cesta navíc umožňuje nové zkušenosti, které přicházejí při interakcích v novém prostředí. Bachtin v souvislosti s chronotopem cesty ve folklórních žánrech dále píše: „Prostor se konkretizuje a prosycuje reálnějším časem. Plní se bytostným životním smyslem a navazuje s hrdinou a jeho osudem bytostný a reálný vztah. Chronotop cesty je natolik nasycený, že v něm získávají nový a mnohem konkrétnější a chronotopičtější význam momenty typu setkání, odloučení, střetnutí, útěk apod.“²³⁹

Bachtin zdůrazňuje důležitost setkání, majícího velký vliv na utváření příběhu: „Zhusta plní v literatuře chronotop setkání kompoziční funkci: zosňuje zápletku, někdy tvoří kulminační moment nebo dokonce rozuzlení (finále syžetu). Setkání patří k prastarým syžetotvorným událostem eposu (a zejména románu). Zvláště je pak třeba upozornit na těsné sepětí motivu setkání s takovými motivy jako *odloučení, útěk, nabytí, ztráta, sňatek* apod., pro které je příznačná srostitost prostoročasových určení.“²⁴⁰ U Dory by se pak cestování stávalo nikoli samoúčelným cílem, ale prostředkem, jak při žádoucích setkáních dojít naplnění svých přání a potřeb. Konkrétně jde o touhu po milenecké lásce. „[...] *jako by neustále vyzývala svět o lásku, o tak slavnou a dobrodružnou lásku, jaká ani na světě není, jaká nepřijde, nemůže přijíti.*“²⁴¹ Důležitost motivu setkání a srostitosti prostoročasových určení je pak tematizována v této části: „*až z mračen silničního prachu, z mlh neužitečného života se vynoří muž, princ nebo kouzelník, který kolem ní vyčaruje klamnou nádheru pavích per, papírových růží a bengálského ohně.* [zvýraznila M. V.]“²⁴² Zde navíc dochází k setkání s něčím, co je pojmenováno prostřednictvím metafor (bengálský oheň) a synekdochy (papírové růže), a tak je skutečná povaha referenta tajemně zastřena.

Příznačné je, že v románě *Helimadoe* dcery lékaře Hanzelína ve svém životě ukotveném na jediném místě trpí právě nemožností setkávání, což se projevuje nemožností nalézt životního

²³⁹ Tamtéž, str. 254

²⁴⁰ Tamtéž, str. 234

²⁴¹ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1966, str. 38

²⁴² Tamtéž, str. 222

partnera. V případě Dory umožňuje chronotop malého rodného města pouze sňatek s odpudivým učitelem Pírkem, ostatní sestry mají vyhlídky na sňatek ještě menší.

Pro Doru představuje domov vězení. „*Svět je tak široký! Pamatuješ, jak jsi mi vyprávěl o širokém světě svého šosáckého strýce námořníka? On by mohl a nechce, já bych chtěla a nemohu. Jsem tu přibita jako šindel na střeše. Budu tu žít dlouho, dokud neshniju zaživa.*“²⁴³

Na stísněné, omezující prostředí reaguje Dora silnou touhou po útěku, který ale nemůže hned uskutečnit, a tak o něm alespoň sní. Její sny však nejsou naplněny žádnou konkrétní představou života mimo domov, ale spíše na sebe berou trochu chaotickou exotickou formu. „*Měla zájem o všechno, co jsem znal ze zeměpisu, z dějepisu, z přírodopisu, jenom když to trochu zavánělo cizími světy. Uchvacovaly ji pouště, moře, pralesy – krajiny, které byly co nejvíce vzdáleny od pokojného a tichého koutu země, kde se narodila a z kterého se dosud nevzdálila na krok. [...] Splétal jsem příběhy strýce Emila s pirátskými historkami, cestoval jsem přes Kordillery s dětmi kapitána Granta, vyráběl jsem chaty z rohoží jako Robinsonův Pátek. Byla shovívavá i k sebemenším naivnostem, nechávala mě mluvit, dokud ji to jen trochu bavilo.*“²⁴⁴

Pro toto Dořino snění je příznačný důraz na formu, ale není blíže určeno, jaký význam projektovala do exotických výjevů. V díle je naznačena myšlenka, že prostředí mimo domov je místem, kde lze nalézt lásku. Většinou je ale častým rysem Dořina snění o dálkách to, že negují domov. „*Všechna její vášeň se soustřeďovala do popírání života omezeného čtyřmi úzkými stěnami, odkázaného na pokorné plnění malého úkolu. Horovala pro volnost, pro marnotratné rozdávání vlastní osobnosti, pro lehkomyšlné radosti a odvážné romantické činy.*“²⁴⁵ Bachtin spatřuje v exotice revoltu proti známému, což se v případě Dory potvrzuje. „*Exotika totiž předpokládá, že se cizí záměrně postaví do protikladu k svému, cizost cizího se u exotiky zdůrazňuje, tak říkajíc vychutnává a detailně zobrazuje na pozadí myšleného svého, obvyklého a důvěrně známého.*“²⁴⁶

²⁴³ Tamtéž, str. 136

²⁴⁴ Tamtéž, str. 86-87

²⁴⁵ Tamtéž, str. 87

²⁴⁶ BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 237

Pro Doru mělo velký význam slovo dálky, které znamená „velká vzdálenost místní n. časová“²⁴⁷. Posedlost tímto slovem je dalším výrazem Dořiny touhy dostat se mimo prostor domova. „Slovo dálky nad ní mělo uhrančivou moc. Slyšel jsem ji pronést je v nesčíselných obměnách, šeptat je, křičet je, drtit mezi zuby, něžně, jako by je hladila, zoufale, jako by je vzývala.“²⁴⁸

Dálky zde představují všeobecný prostorový rámec, protože postrádají konkrétnost. Podobný typ rámce představují i „pouště, moře, pralesy“, o kterých také Dora sní. Tento typ prostorového rámce definuje Ruth Ronenová následovně: „Všeobecné prostorové rámce jsou vytvářeny, když jazykové prostředky užití k určení místa označují blíže neurčený rámec. Takový, který nemá žádné konkrétní umístění ve fikčním světě a jehož hranice a jiné specifické rysy nejsou definovány.“²⁴⁹ Ronenová k tomu dodává: „Při vší úctě ke způsobu jejího vyjádření, kategorie všeobecného prostoru zahrnuje buď výčet elementů v prostoru nebo použití *obecných popisů místa*.“²⁵⁰ Toto zevšeobecnění na druhou stranu může vést k předsudkům, což je patrné zejména u Hanzelína.

Dora také miluje vlaky, které se rychle pohybují mezi dálkami, a sní o cestujících, kteří v nich jezdí. Důležitý význam má to, že dálky jsou spojeny s otevřeným prostorem bez hranic. „Vidíš – dálky? Mohl bys neustále jít, bez ohledu na hranice. Hranice nejsou přece ploty! Všude žijí lidé jinak, všude je jiná krajina. Bože, jak já se ráda dívám na ujíždějící vlak! To ty ani nevíš, že si úkradem zajdu na naši hortýnskou zastávku, postavím se u závor a čekám, dokud nepřijede! Je to tak krásné, ty černé vozy a osvětlená okna, když se to tak všechno kolem mne míhá – prchá – vzdaluje se za dunění kol. Snažím se zachytit v letu lidské

²⁴⁷ Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky. *Slovník spisovné češtiny*. [online] [cit. 31. 3. 2020] Dostupné z: <https://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=d%C3%A1lka>

²⁴⁸ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1966, str. 88

²⁴⁹ „A generalized space is constructed when the textual devices used to denote a space denotes a non-specific frame, one that has no concrete location in the fictional space, whose boundaries and other specific features are undefined.“ RONEN, Ruth. „Space in Fiction“, *Poetics Today* 7, 1986, 421–438, str. 428

²⁵⁰ „With respect to the mode of expressing it, the category of generalized space involves either a *quantification* of the spatial element or a use of *general place-descriptions*.“ Tamtéž, str. 428

tváře. Představuju si, jak tam sedí a hledí na nás, kteří trčíme na svých místech. Jistěže námi opovrhují. Jedou. Jedou. Zavírám oči a v duchu jedu s nimi. Kolikrát v životě já jsem jela vlakem? Na prstech jedné ruky bych to spočítala!“²⁵¹ V díle je patrná určitá paralela mezi kouzelnickými triky a sny o cizině, které se také mohou ukázat jako klam.

Dora je krásná, avšak její krása se v uzavřeném chronotopu městečka až do kouzelníkova příchodu nestává mocí, jakou by bylo možné na druhé působit. „*Nejde už ani dost málo o Doru, jde prostě o ženu, která si je vědoma své nikomu nepotřebné krásy [...]*“²⁵² Její krása přestává být viděna a obdivována. „*Nedovedu si představit větší křivdu než tu, že Dora patřila mezi Helimadony. Krása budí v lidském srdci touhu, údiv, radost a smutek – aby však byla terčem posměchu, to je neslýchané. A přece tomu tak v Dořině případě bylo! Její příslušnost k neblahému turnu znamenala pro Staré Hradky víc než půvaby, jimiž ji příroda tak štědře obdařila.*“²⁵³ Dora si však je vědoma své zplaněné krásy, a proto pravděpodobně vnímá příslušnost k tomuto maloměstskému prostoru jako životní křivdu. Připravuje ji totiž o její důležitou vlastnost. Nabízí se (možná trochu stereotypní) úvaha, že při setkání a následném sblížení s kouzelníkem Dořina krása naopak sehrála určitou roli, a tak v Dořině životě vystoupila do popředí, zatímco pocit nedostatečného docenění ustoupil do pozadí.

Dora se bojí, že časem přijde i o další rysy své osobnosti a že se začne podobat sestřám, které rezignovaly na svá přání. „*Za nějakých pět let se už nebudu bouřit, šeptala smutně. Budu jako naše Máry, pokorná a věčně usměvavá, nebo jako Lída, tichá a zamýšlená, nebudu snít, nebudu toužit, budu jako hodiny, které se natáhnou a jdou. Nejkrásnějším denním zážitkem mi bude vyjíždka za pacienty, nejjistším zapomenutím kydání hnoje. Co na mne tak vyjeveně koukáš?*“²⁵⁴ Přítomnost v prostoru Hanzelínova domu a životní situace tvarují osobnost způsobem skoro až determinujícím. Opět se zde ukazuje Havlíčkův naturalistický přístup a jeho využívání determinismu, o kterém jsem psala již v kapitole věnované úvodní charakteristice díla. Pro připomenutí lze možná opět citovat tato slova: „*Kdyby Helena nebo*

²⁵¹ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1966, str. 88

²⁵² Tamtéž, str. 222

²⁵³ Tamtéž, str. 38

²⁵⁴ Tamtéž, str. 136

Lída nebo Marie se byly setkaly se svým kouzelníkem, se svým padouchem, se svým rytířem, byly by se jejich osudy vytvářely jinak. ²⁵⁵

I přesto, že se jedná o postavy psychologické prózy, jsou všechny Hanzelínovy dcery, dle mého názoru, charakterizovány jako určité typy, u kterých dominuje nějaká významná vlastnost a kterým se naopak nedostává ani náznaků vlastností sester. Např. Marie je vždy za všech okolností laskavá a soucitná. Nikdy u ní nedojde ani náznakem k výbuchu hněvu. Helena je hrubá, hubatá, mluví, aniž by si byla vědoma dopadu svých slov. Výjimku představuje Dora, která je vykreslena plastičtěji a které vypravěč věnuje nejvíce pozornosti. Dora je horkokrevný snílek, jehož temperament nenachází konstruktivní využití. Špatně vychází s patriarchálním otcem, který je mizogyn, nemá pro ni pochopení a zastává zastaralé názory. Proto je Dora mnohdy zlá a k Emilovi nevrlá. Vše se začne měnit, když se zamiluje do kouzelníka, čímž se promění i její vnímání do té doby nenáviděných míst. *„Tvář měla rozjásanou, oči jí svítily. Protáhla se rozkošnický jako kočka na výsluní. „Ach, bože, to je tam krásně!” Voněla svěžestí, voněla jarem.* ²⁵⁶

Pozoruhodný obrat v jejím chování nastane ve chvíli, kdy je rozhodnuto o jejím odchodu s kouzelníkem. Dora náhle začne být k Emilovi laskavá, a dokonce se mu omluví za to, že se k němu mnohdy chovala nespravedlivě. Její charakter je tedy téměř determinován její příslušností k danému prostředí a jejím místem v sesterských konstelacích. V momentě, kdy se Dora vyváže z tohoto světa a začne se považovat za někoho, kdo již brzy unikne, ztrácí svou krutost, která byla jen určitou formou obrany pomáhající vyrovnat se s životní situací. Ukazuje se tak, že prostor a okolnosti, který v něm panují, hrají při formování postavy důležitou roli.

Podle některých psychologických směrů lidská osobnost není předem utvořenou daností, jak se mohlo předpokládat. Lydia Ginsburgová, připomíná, že „moderní psychologii je vlastní dynamické pojetí osobnosti. Některé směry v západní psychologii 20. století spjaté s pragmatismem a neorealismem rozpustily osobnost beze zbytku v ustavičně se měnící proud psychických stavů. Behavioristická psychologie ustoupila nejen od kategorie

²⁵⁵ Tamtéž, str. 222

²⁵⁶ Tamtéž, str. 146

osobnosti a charakteru, ale i od kategorie vědomí (lidské chování je řízeno mechanismem: podnět – reakce)²⁵⁷ Domnívám se, že Havlíček při výstavbě postavy Dory inklinuje k spíše dynamičtějším pojetí osobnosti. Dle kritérií literární teorie by pak Dora byla postavou vývojovou.

3.2.3 Emilova matka

Přání opustit městečko Staré Hradce sdílí Dora s Emilovou matkou. Tyto dvě postavy jsou velmi odlišné, protože Emilova matka je upjatá dáma z vyšší společnosti, je citově chladná, přísná, ale také jí připadá městečko ošklivé. Tato postava navzdory své odlišnosti ospravedlňuje Dořinu touhu po útěku, protože i ona ze Starých Hradů odejde. Emilova matka má ale perspektivu na lepší život mimo město, zatímco Dora může uniknout z domova jen jako potulná kouzelnice. Matka přiměje svého muže, aby si vyjednal místo v Jičíně. „*V Jičíně je několik středních škol. Je tam reálka, gymnázium, učitelský ústav. Ty ovšem nepůjdeš do reálky, o tom nemůže být pochybností, říkám ti to vše jen pro to, abys pochopil, jak široce je tam asi založen studentský život. Znáš Jičín, byl jsem tam několikrát. Je to krásné město na samém prahu Českého ráje. Do prachovských skal je nedaleko. Je tam rybník, naučíš se v něm plovat. Tam nebudeme bydlet v stinném páchnoucím domě s černou kuchyní, kde se musí po celý den svítit, v domě s vrzavými schody a s dvorečkem plným kryš. Matka bude tentokrát zcela spokojena. A pro mě to znamená postup, finanční zlepšení.*“²⁵⁸ [zvýraznila M. V.] Ve výstavbě Emilovy matky se projeví i nesoulad, když se navzdory očekávání chová velmi vstřícně k Emilově strýci námořníkovi. Z tohoto chování lze vytušit, že i ona ve skrytu duše má k dálkám a k cestování stejně kladný vztah jako Dora. „*Matka ho oslovovala: ‚Mílo‘ (mne nenazvala nikdy tím sladkým jménem!) a byla celá u vytržení z té návštěvy. Nebyla ani k poznání, jak byla vlídná, švitořivá, koketní. Také otec byl jako vyměněn, tvářil se vesele a bezstarostně; podléhal kouzlu matčiny nálady.*“²⁵⁹ Navíc námořníkův účinek na Emilovy rodiče trochu připomíná kouzelníkův účinek na Doru, zdá

²⁵⁷ GINZBURGOVÁ, Lydia. *Psychologická próza*. Praha: Odeon, 1982. Ars., str. 14

²⁵⁸ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1966, str. 209

²⁵⁹ Tamtéž, str. 77-78

se proto, že v díle jsou některé postavy cestovatelů obdařeny charismatem. (Druhý typ cestovatelů, resp. cestovatelek je naopak ničen kočovným životem.)

3.2.4 Emil

Emil je pozorovatelem dění v Hanzelínově domě. O jeho úloze vypravěče jsem psala již v kapitole týkající se úvodní charakteristiky díla. Tak jako sní Dora o dálkách, o jiných světech, sní Emil o domovu. Sní o tom, že ho bude nazírat jinýma očima, že uvidí to, co je skryté. Ve své fantazii proměňuje známý prostor v místo, které nabývá nečekané podoby. Chodí navštěvovat hrob mrtvé kouzelnice a představuje si, co se děje pod zemí. *„Navštěvoval jsem opuštěný hrob, který se pomalu nížil a na němž nebyla ještě tráva, a snil jsem: tady pode mnou leží! Mrazívalo mě strašidelnými představami. Byl jsem opilý touto hrůzou. [...] nevím již kde, snad v nějakém obrázkovém časopise, jsem kdysi viděl kresbu ženy, sedící na hrobě. Pod postavou v červených splývavých šatech, přikládající si k očím kapesník, pod plačící dámou byl průřez zemí, bylo viděti kořínky trávy a květin, jak se hadovitě vinou pod povrchem; hroudy hlíny, zpočátku hrubé, čím dále do hloubky se stávaly kompaktní hmotou, vytečkovanou jako inženýrské schéma, a v propasti jámy ležela rakev, v níž bylo lze spatřiti nebožtíka s rukama zkříženýma na hrudi, s propadlýma očima a s vysedlou sanicí. Tento obrázek mě vždycky vzrušoval. Představa, že něco jiného se děje na povrchu a cosi mnohem temnějšího a chmurnějšího pod povrchem, rozbušívala mé srdce. Po jasnovidčině smrti jsem si tento obraz přizpůsobil své fantazii. Byl jsem to já, který seděl s kapesníkem na očích na propadajícím se hrobě, zatímco miss Aga tiskla v hloubi země hubené ručičky na mrtvou hrud’.*“²⁶⁰ V tomto případě se jedná o touhu cestovat prostorem po vertikální ose a objevovat ho z jiné perspektivy. Dora naopak touží po pohybu na ose horizontální. (Na těchto dvou osách je budován prostor fikčního světa.)

Emil se také snaží přidat prostoru jakousi spiritistickou dimenzi, proměnit hřbitov v místo, kde se toho odehrává víc než jen to, co říká rozum. *„Zažíval jsem mnohé drásavé chvíle, naslouchaje všem podezřelým zvukům noci, naskakovala mi husí kůže při vzdáleném vyty psů, při houkání sov; sotva jsem dýchal napětím, jsa skrčen na hrobě sám se svým stínem, zatímco mrtvolný měsíc ozařoval okolní rohy studeným světlem. Tenkrát bych si snad přál*

²⁶⁰ Tamtéž, str. 176

spatřiti duše zemřelých planouti jako bludičky na čerstvě zasypaných hrobech, setkati se tváří v tvář s nebožtíky v rubáších, se zoufalou odvahou pohlédnout do prázdných důlků jejich očí. Chtělo se mi nadzvednout bělostný fěrtoch divadelní smrti.“²⁶¹

Emil by rád zjistil, že fikční svět má jiný ontologický charakter, než je tomu v případě přirozeného světa. „Podstata tohoto [přirozeného] prostoru spočívá ve shodě s pravidly aktuálního světa, jedná se tedy o svět možný. V přirozeném prostoru platí přírodní zákony aktuálního světa, oporou je tomuto prostoru kulturní encyklopedie, která napomáhá formou mimetické zkratky orientaci ve fikčním světě.“²⁶² Tento svět však pro Emila není dostatečně podnětný, z čehož pramení touha po zkušenosti s prostorem nepřirozeným, kde vznikají neshody s pravidly fungování našeho přirozeného světa²⁶³, a tak se zde otevírají možnosti pro nový typ zážitků. V případě *Helimadoe* Emil přichází s poptávkou po něčem, co by překračovalo materialistický pohled na svět. Něčím takovým by mohl být např. posmrtný život. Havlíček se tímto motivem přidává k autorům, kteří do svého světa vnášejí „tajemství“, jak píše Tomáš Kubíček, když ve své monografii o Janu Čepovi říká: „Rozum totiž, jak ostatně Čep pravidelně ukazuje ve svých esejistických textech, není dostatečným nástrojem poznání světa, který obsahuje tajemství.“ V poznámce pod čarou pak Kubíček dodává: „Podobné typy hybridních textů s podobnou funkcí je možno ve stejné době najít například u Franze Kafky, Richarda Weinera, Jaroslava Havlíčka [...]“ Kubíček dále píše: „A tajemství, jehož zdrojem je nepochopitelné, má být jedním z ‚objektů‘, které je třeba zavést do fikce, a vytvořit adekvátní obraz moderního světa.“²⁶⁴ V *Helimadoe* však není cílem poznat ontologickou povahu světa, ale tematizovat touhu po zajímavějším světě, protože Emil používá modální „bych si přál spatřiti“.

Další typ snění se u vypravěče odehrává ve snech, ve kterých se ocitá ve světě, kde nefungují fyzikální zákony. Svět těchto snů představuje vložený iluzorní prostor s povahou nepřirozeného světa. Tyto sny pak konfrontuje s realitou prostoru, ve kterém pobývá, když

²⁶¹ Tamtéž, str. 168

²⁶² KUBÍČEK, Tomáš; ŠINCLOVÁ, Soňa a kol. *Sémantika narativního prostoru*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015, str. 45

²⁶³ Tamtéž, str. 101

²⁶⁴ KUBÍČEK, Tomáš. *Dvoji domov Jana Čepa*. Brno: Host, 2014, str. 121

bdí. Zde se tedy potvrzuje, že svět příběhu je přirozený, jak bylo stanoveno na začátku vypravování. „*V oné době míval jsem podivné sny. Zdávalo se mi, že létám. Několik nocí za sebou, stále totéž! Stačilo mi jen se trochu nadnésti, zašermovati rukama, a hle – silou vůle jsem se vznášel, jak jsem chtěl. Výš a výše do prostoru! S podivuhodnou jistotou a bezpečností! Dole se hemžili lidé a divili se mému umění. Pokoušeli se o to, ale nedovedli to. A přece to bylo tak snadné.*

Ve dne mi z těchto snů bývalo smutno. Proč to, co je v noci tak jednoduché, je v bdění naprosto neproveditelné? Jednou jsem dokonce byl tak pošetilý, že jsem na pasece pod miletínskou strání, kde mě nikdo neviděl, šermoval zběsile rukama, nadsakoval, pokoušeje se vznésti. Vracel jsem se pak domů zkrušen, sám sebou pohrdaje.“²⁶⁵

Doru a Emila spojuje touha zažít nějaký nevšední vzrušující zážitek. Jeden sní o tom, že jej zažije na nějakém místě mimo domov, druhý zase o tom, že se známý prostor promění. Společná je pro ně touha prožít setkání s něčím atraktivním, tedy figurovat v chronotopu setkání, ve kterém Bachtin spatřuje univerzální princip. „Motiv setkání představuje jeden z nejuniverzálnějších motivů nejen v literatuře (těžko najít dílo, kde by úplně scházel), ale i v jiných oblastech kultury a rovněž v různých sférách veřejného a každodenního života. [...] V oblasti vědy a techniky, kde vládne čistě pojmové myšlení, se tyto motivy jako takové nevyskytují, ale do určité míry je tu jistým ekvivalentem motivu setkání pojem *kontaktu*.“²⁶⁶ Změna typu prostoru by pak znamenala kontakt s novými objekty. Změna podoby prostoru by byla změnou stavu, tedy dějem, a kompenzovala by nedostatek událostí v Emilově životě. Emil pozoruje ty druhé při činech, které by bylo možno považovat za důležité události, ale sám sehraje v Dořině příběhu jen úlohu posluhovače a důvěrníka a v životě Hanzelína roli žáka a posluchače. V Emilově vlastním životním příběhu však chybí velké události. Nejprve se dětskou láskou zamiluje do Emy, když se s ní setká v lese u studánky, ale tato skoro až nicotná příhoda nepřeroste do podoby vztahu, protože je od Emy posléze na dlouho odloučen kvůli nemoci, a cit tak vyprchá. V závěru se Emil ve svých úvahách k této příhodě vrací a znovu ji reflektuje v jiném světle. Ema mu nabízela své přátelství, ale on byl příliš zahleděn

²⁶⁵ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1966, str. 199

²⁶⁶ BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 234-235

do Dory, než aby si jí více všimal. Nabízí se úvaha, že kdyby byl Emilův život nabit příhodami, jejichž účastníkem by byl on sám, namísto pouhého pozorování příběhů těch druhých, možná by nebyl důvod pro vytváření snových představ o prostoru. Zdá se, že všechny tři hlavní postavy: Dora, Emil i Hanzelín, který věří svým předsudkům, mají sklon k produktivnímu snění nebo k vytváření nebezpečných iluzorních představ.

3.3 Dílčí závěr

Při analýze *Vlčí jámy* a *Helimadoe* se ukázalo, že v těchto dílech lze rozpoznat tradiční chronotopy, které jsou dle Michaila Bachtina přítomny v literatuře již od antiky. Tyto chronotopy představují nadčasové vzorce situací, které se vážou k prostoru a jsou mnohdy prostorem determinovány jako je např. konejšivé spočinutí v idylickém chronotopu bezpečné chaloupky, kterou ve *Vlčí jámě* obývá moudrá stařenka přezdívaná tetka Karolinka, nebo kočovný životní styl spjatý s otevřeným prostorem v *Helimadoe*. Zjistila jsem, že v analyzovaných dílech se objevují známky široké škály chronotopů, ať již jsou dějem realizovány či představují neuskutečněné touhy a sny postav. Současně jsou postavy charakterizovány svým vztahem k časoprostorům. Na jedné straně se tyto postavy projevují jako mocní tvůrci, dávající vzniknout těmto abstraktním vzorcům v konkrétních realizacích svou vůlí, jak je tomu v případě Kláry z *Vlčí jámy* a Hanzelína z *Helimadoe*. Na druhé straně jiné postavy revoltují proti časoprostorům nastolovaným těmi druhými, jako je tomu v případě Roberta z *Vlčí jámy* a Dory z *Helimadoe* – obě tyto postavy v nějaké formě unikají z domova a touží po životní změně.

Prostor, formovaný těmi druhými či osudem, se zde projevuje jako něco, co omezuje postavy v jednání, staví se proti jejich vůli. Gabriel Zoran o pohybu postav prostorem píše: „Osy pohybu v prostoru jsou tedy determinovány [...]. Osy mohou a nemusí být definovány pomocí pohybů, k nimž ve fikčním světě skutečně dochází. Skutečný pohyb je výslednicí několika sil: vůle, překážek, ideálu, záměrů postav atd.“²⁶⁷ V literárním bádání byla v minulosti ustanovena klasická dichotomie „mezi popisem a vypravováním a jejich

²⁶⁷ ZORAN, Gabriel, „Towards a Theory of Space in Fiction“, *Poetics Today* 5, 1984, s. 309–335. [„K teorii narativního prostoru“, přel. Soňa Navrátilová, Iva Urbanová a Jana Chromcová, *Aluze* 12, 2009, č. 1, s. 39–55. – Pozn. překl.], str. 44

automatickými paralelami prostorem a dějem.“²⁶⁸ Protiklad děje a prostoru se po mé analýze nezdá být tak vyostřený, protože se ukázalo, že prostor události anticipuje např. pro Doru je natolik tísnivý, že v kombinaci s její vzdorovitou povahou zapříčiní událost úniku z domova. Prostor se tak podílí na utváření dějového napětí, vstupuje do řetězce příčin a následků, funguje v příběhu jako aktivní síla, což je navíc ve *Vlčí jámě* jazykovými prostředky zdůrazněno častým užitím personifikací v souvislosti s domem Kláry.

O pojetí prostoru jako aktivního činitele v příběhu pojednává Joshua Parker: „Navzdory Bachtinovu známému přesvědčení o neoddělitelnosti času a prostoru v literatuře, teorie historicky ustanovila ‚vypravování‘ jako protiklad k ‚popisu‘, jak píše Susan Stanford Friedmanová. [...] Navrhuje, že na místo toho potřebujeme kompenzující důraz na prostor, abychom znovu začali přihlížet k Bachtinově neochvějné snaze vidět funkci prostoru jako aktivního agenta při utváření příběhu. Potřebujeme *topochronickou* narativní poetiku, takovou, která by zdůraznila *topos* při snaze o obnovu interaktivní analýzy času s prostorem v narativním diskurzu. Prostor by takto byl považován za nádobu příběhu a současně ‚generátor příhody‘. Pro literaturu hranice mezi prostory ‚nejsou pozadím příběhu, pouhým popisem, kde čas rozvíjí svou zápletku‘, ale ‚tvůrčí silou příběhu, prostorem, který obsahuje čas‘ (203).“²⁶⁹ Ve dvou textech psychologické prózy, které analyzuji v této práci, dle mého názoru prostor překračuje svou tradiční úlohu být dějištěm příběhů, ale na ději participuje,

²⁶⁸ Tamtéž, str. 48

²⁶⁹ „[...] despite Mikhail Bakhtin’s ([1920–1930] 1990) famous insistence on the inseparability of time and space in literature, theory, as Susan Stanford Friedman notes, has historically set “narrative” off as a binary opposite to ‚description.‘ Citing H. Porter Abbott as an example of this view (“Narrative gives us what could be called the shape of time”; 2002 [2008]: 3), she suggests that, instead, [we] need a compensatory emphasis on space in order to bring back into view Bakhtin’s continual attention to the function of space as an active agent in the production of narrative. We need a *topochronic* narrative poetics, one that foregrounds *topos* in an effort to restore an interactive analysis of time with space in narrative discourse. (2005: 194)

Space would in this way be seen as “the container of history and the generator of story.” For in literature, frontiers between spaces “are not the background of narrative, mere description where time unfolds its plot,” but “the generative energy of narrative, the space that contains time” (203).

PARKER, Joshua: Conceptions of Place, Space and Narrative: Past, Present and Future, str. 91. [Dostupné z: http://cf.hum.uva.nl/narratology/issue/7/pdf/74-101_Parker.pdf]

což může být dáno i tím, že psychologická próza zastiňuje vnější dění a obrací pozornost do nitra postav.

Za pozornost stojí i úvaha o tom, že prostor obsahuje čas, z níž možná plyne nadřazenost prostoru nad časem. Joshua Parker v této souvislosti v další ze svých studií cituje Doreen Masseyovou. „Masseyová píše: ‚Historicky významný způsob, jak si představovat prostor/prostorovost, nejen vychází z předpokladu, že prostor musí být definován jako nepřítomnost časovosti (udržující čas v nehybnosti), ale také významně přispěl k tomu, že byl prostor nadále tak vnímán.‘ Tyto předpoklady zesilují představu o prostorovosti jakožto zkamenném prostoru, o ráji chráněném před časovostí’ nebo jako o plochém povrchu a nejen že snižují naše porozumění prostorovosti, ale i takto znesnadňují práci autorům zaměřeným na prostor [Masseyová zmiňuje Laclaua, de Certeaua a Bergsona], tedy jejich úkol otevřít časovost samu o sobě.’(2005:28).“²⁷⁰ Prostor tedy vstupuje do příběhu jako element, pro který je specifická strnulost, což ho staví do protikladu k figurám přinášejícím změnu a pohyb, k postavám. Prostor svou povahou představuje něco, co postavu překračuje a současně ji omezuje. Toto je patrné u Dory z *Helimadoe*, která připoutána k jednomu místu, nemůže utvářet svůj životní příběh podle svých představ. Povaha prostoru zde po dlouhou dobu příběhu brání vzniku setkání s budoucím milencem a současně do velké míry znemožňuje Doře odchod. V podobné situaci je Robert z *Vlčí jámy*, který sice z pracovních důvodů na čas opouští dům, kde s Klárou léta žije, ale omezení spojená s příslušností k domu a k manželství přetrvávají, protože institut manželství je zde schopen úlohu prostoru vězení zastoupit, resp. právě manželství je tím, co z prostoru domů činí to, čím je. Postavu Roberta i Dory spojuje touha po osvobození, i přestože se toto téma promítá na pozadí odlišných životních situací, které v některých rysech stojí v kontrastu – Dora ztělesňuje mládí plné

²⁷⁰ „An ‘historically significant way of imagining space/spatialization,’ Massey writes, ‘not only derives from an assumption that space is to be defined as a lack of temporality (holding time still) but also has contributed substantially to its continuing to be thought of in that way.’ Such assumptions have ‘reinforced the imagination of the spatial as petrification and as a safe haven from the temporal’ or as a flat surface, and ‘not only diminish our understanding of spatiality but, through that, they even make more difficult the project’ of authors focused on space [Massey mentions Laclau, de Certeau and Bergson]: that of opening up temporality itself (2005: 28).” PARKER, Joshua. *What we talk about when we talk about space and narrative (and why we’re not done talking about it)*, in: *Frontiers of Narrative Studies (volume 4, issue 2)*, De Gruyter, 2017, [Dostupné z: <https://www.degruyter.com/view/journals/fns/4/2/article-p178.xml?language=en>], str. 180

touhy, ještě nespoutané závazky, překypující krásou (často zdůrazňovanou vypravěčem), zdravím, nadějemi, nad kterými se ale v jejím případě klene vize beznadějně budoucnosti, zatímco Robert je ve středním věku a na jeho život doléhá setrvačnost špatných rozhodnutí učiněných v mládí, tedy ve vzdálené minulosti. Nakonec ho nemoc, se kterou přichází i smrt, připraví o budoucnost. Tyto postavy tedy na konkrétních osudech ilustrují varianty nadosobních schémat, jsou nositeli témat, která přirozeně vyvěrají z fází lidského života a jejich nástrah. V obou analyzovaných dílech přitom došlo tomu, že omezující prostor zrcadlí u postav vnitřní pocit uvíznutí, který pramení z životní situace. (Naopak v jiných příbězích by nejspíš podobný typ maloměstského prostor nebyl vyličen jako tísnivý, pokud se v něm odehrávaly šťastné okolnosti, příjemná setkání a byla do nich zasazena harmonická manželství atd.)

Prostor v obou analyzovaných románech je v těch nejzákladnějších rysech statický, brání velkým změnám, velkým činům postav, a ty pak zabředávají do neustále se opakujících rituálů rodinného života, čímž se čas zacykluje. Ve *Vlčí jámě* se čas spolu s prostorem podílí na vytváření chronotopu předstírané rodinné idylly, která je ve skutečnosti antiidylou, v *Helimadoe* dotváří časoprostor bezpečného přístavu předvídatelnosti a jistot, za které je ale zapláceno (nejen citovým) strádáním a každodenní stereotypní prací. V pozadí *Vlčí jámy* i *Helimadoe* je však tušen čas probíhající lineárně, čas historických a společenských proměn, které by byly schopny transformovat prostor, a tedy mít nad ním převahu (Robertovo zbudování železnice). Nicméně v mnou analyzovaných románech se potvrzuje, že prostor působí jako síla, jíž se postavy podvolují, a svým jednáním pak naplňují nadčasové chronotopické vzorce, které určitému chování vyhrazení určitá místa, a naopak místům přisuzují typ situací a jednání, které se v nich odehrávají. V tomto ohledu by mohlo být přínosné srovnání s narativy, jejichž autoři své postavy více osvobodili a ony se pak dokážou na určitých místech chovat více nepředvídatelně, čímž se záměrně nepotvrdí čtenářův horizont očekávání vážící se k místům. Klára z *Vlčí jámy* a Hanzelín z *Helimadoe* jsou však charaktery, které jsou tak připoutané k místům prostoru, pro něž je příznačná ona petrifikace, o které psala Doreen Masseyová, že se samy stávají rigidními ve svých přesvědčeních a činech. Téma ustrnutí lze ve *Vlčí jámě* najít i v podobě smrti, která tiše

zastihne Kláru v nehybné pozici, což může mít také svůj symbolický význam. „*Zase je den, nic se nemění, loutka sedí ve svých šatech, s těžkou a bezvládnou hlavou.*“²⁷¹

Dora z *Helimadoe* svým hrdinským útekem přetrhne okovy poutající ji k chronotopu maloměsta a vystoupí do otevřeného prostoru, avšak absolutní svoboda jí dopřána není, protože i chronotop dobrodružných románů přináší nová omezení a nové modelové situace, např. je spojen s hrozbou nebezpečí, před kterou ji otec tak často varoval. Pak by bylo možné postavu Hanzelína interpretovat ne pouze jako tyrana, ale i jako někoho, kdo se smířil s tím, že život ukládá člověku omezení, život sám pro člověka předem určil to, v jakých situacích a na jakých místech má jednat jakým způsobem, např. mu je uloženo často pracovat. Otázkou, kterou dílo prostřednictvím postavy Dory a jejích sester pokládá, je, zdali toto pokorné smíření nepřináší více utrpení než riskantní pokus o změnu vedenou vzdorovitým člověkem. Ukazuje se tak, že v psychologických románech *Vlčí jáma* a *Helimadoe* postavy reflektují svou pozici v časoprostorových a vztahových konstelacích, čímž vzniká napětí mezi jejich sny a touhami na jedné straně a omezujícími možnostmi stávajících chronotopů na straně druhé. Tyto postavy se proto z literárně teoretického pohledu brání tomu být typizovány. Nespokojí se s pouhým opakováním stereotypních vzorců, ale současně nutně z určitých chronotopových modelů musejí vycházet. Lydia Ginzburgová tvrdila, že i postavy románů jako je Anna Kareninová vycházejí z určitého schématu, „typologického vzorce“, který je ale překročen, dochází k jeho „dynamickému naplnění“. Zdá se, že podobným způsobem překračují chronotopické vzorce postavy psychologických próz analyzovaných děl, i když k chronotopům mají silný vztah. Oním způsobem, jak dosáhnout dynamického naplnění vzorce, by mohlo být i kombinování různých chronotopických vzorů, které jsem při své analýze objevila.

Po přečtení románu *Helimadoe* a *Vlčí jáma* se potvrzuje Bachtinova teze, že v románu existuje korelace mezi prostorem a časem či dějovými vzorci. Katrin Dennerleinová o chronotopech píše: „Bachtin vyvinul pojem ‚chronotop‘ pro souhru mezi prostorem a časem v románu (Bachtin 1981/1938: 84). Tento pojem může být použit k tomu, abychom dali do

²⁷¹ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 239

souvislosti struktury prostoru s koncepty času nebo se vzory jednání.²⁷² Je-li vzorec chování předem dán volbou místa, do které je postava vsazena, otevírá se ještě jedna otázka – otázka identity, protože jednání se podílí na nepřímé charakteristice postavy. Kam se vytrácí jedinečná lidská identita, pokud je chování v modelových situacích do určité míry předepsáno nadosobními vzory? Jana si uvědomuje, že vidí jen obraz Roberta, přemýšlí nad tím, „že ho vlastně nikdy neviděla bez ní, jinde než v jejím prostředí a ovzduší, takového, jakým skutečně je a jak ho jen letmo zahlédla ve vánoční noci. Nikdy volného, svého a svobodného muže [...]“²⁷³ I když se může tedy na první pohled zdát, že prostor plní v příběhu vedlejší roli pouhého pozadí, na kterém se děj odehrává, při své analýze jsem zjistila, že může v příběhu plnit velkou úlohu a výrazně ovlivnit výstavbu obrazu člověka.

²⁷² „Bakhtin developed the term ‘chronotope’ for the interplay between space and time in the novel (Bakhtin 1981/1938: 84). This term can be used to correlate structures of space with concepts of time or with patterns of actions.“ DENNERLEIN, Katrin. *Theorizing Space in Narrative*. [online] [cit. 25. 5. 2020] Dostupné z: <https://www.germanistik.uni-wuerzburg.de/fileadmin/05010200/TheorizingSpaceinNarrative.pdf>

²⁷³ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 176

4 Mentální modely prostoru

V předchozích kapitolách jsem se věnovala Bachtinově koncepci chronotopů a nyní bych se ráda zaměřila na to, jakým způsobem jsou v analyzovaných dílech ztvárněny prostory, které figurují v chronotopech, jejichž známky jsem v dílech objevila. Michail Bachtin tvrdí, že „umění a literatura propojují chronotopické hodnoty různých stupňů a rozsahů. Každý motiv, každý vyčleněný moment uměleckého díla představuje takovou chronotopickou hodnotu.“²⁷⁴ V následující kapitole bych se proto ráda zaměřila na ty z motivů, které se podílejí na výstavbě narativního prostoru, tedy např. na prostorové objekty. Nástrojem analýzy mi však již nebudou Bachtinovy chronotopy, ale naratologické přístupy, které zkoumají způsoby výstavby prostoru v narativním textu. Tomáš Kubíček o povaze narativního prostoru píše: „Výběr reprezentací, které konstruují vyprávěný svět – prostor v němž se odehrává jednání – je totiž nikoli výběrem ve smyslu napodobení aktuálního světa, ale výběrem ve prospěch významové výstavby narativního světa. [...] Narativní prostor proto není východiskem cesty ke konkretizaci prostoru ve vztahu k aktuálnímu světu, ale upevňuje významovou identitu textu, neboť je východiskem cesty k narativnímu světu, k jeho organizaci a strukturaci [...]. Textem aktualizované předměty, jevy, vzdálenosti, perspektivy atd., které konstruují narativní prostor, jsou tedy stejně plnovýznamové jako mezery či prázdná místa tohoto prostoru.“²⁷⁵ Z obou výše jmenovaných přístupů je patrné, že analýza způsobů utváření narativního prostoru může být cenným nástrojem při interpretaci díla, protože jak uvádí Marie-Laure Ryanová „pojetí prostoru v naratologii se neomezuje jen na reprezentaci světa [...], který slouží jako nádoba jsovcen a jako lokace událostí.“²⁷⁶

Ruth Ronenová uvádí, že prostor je v díle zobrazován pomocí textových výrazů (textual expressions). „Prostor, doména zasazení a okolí událostí, postav a objektů v literárním narativu, společně s dalšími doménami (příběh, postava, čas a ideologie) tvoří fikční svět.

²⁷⁴ BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 364

²⁷⁵ KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, str. 78-79

²⁷⁶ RYAN, Marie-Laure. „Space“, *The Living Handbook of Narratology*, 2009 [„Narativní prostor“, přel. Veronika Čurdová, *Aluze* 3, 2010, s. 38- 46], str. 39

[...] Předpokládám, že prostor je sémantický konstrukt vystavěný lingvistickými strukturami, které jsou zapojeny literárním textem.“²⁷⁷ (Zároveň však Ronenová upozorňuje, že konstrukce fikčního prostoru je produktem integrace dynamických jednotek prostorové informace.)

Kognitivní mapa

Čtenář si při četbě ukládá informace o prostoru do kognitivní mapy. Těmto reprezentacím prostoru se věnuje např. Marie-Laure Ryanová, jež tvrdí, že „[...] kognitivní mapa je mentální model *prostorových* vztahů.“²⁷⁸ Ryanová píše o dvou základních strategiích, kterými může být v díle prostor představen čtenáři. „Výzkumníci z oblasti kognitivní psychologie a analýzy diskurzu (Linde a Labov 1975; Tversky 1996) určili dvě strategie diskurzu, které se podílejí na převodu postupně poskytovaných informací do synchronní prostorové reprezentace. Těmito strategiemi je *mapa (map)* a *cesta (tour)*, taky zvané *průzkum (survey)* a *trasa (route)*. Ve strategii mapy je prostor představován panoramaticky z perspektivy, která má rozsah od úhlu pohledu netělesného božího oka s vertikálním zobrazením až po šikmý pohled pozorovatele umístěného na vyvýšeném místě. Prostor je rozdělen do segmentů a text pokrývá segmenty podle systematického algoritmu: od východu k západu, od severu k jihu, zleva doprava, zepředu dozadu. V protikladu k více či méně netělesné a statické perspektivě mapy představuje strategie cesty prostor dynamicky z vnitřní perspektivy zkoumaného prostoru, konkrétně z perspektivy pohybujícího se objektu. Cesta tedy simuluje fyzickou zkušenost cestovatele.“²⁷⁹

²⁷⁷ „Space, the domain of settings and surroundings of events, characters and objects in literary narrative, along with other domains (story, character, time and ideology), constitutes a fictional universe.[...] I assume that space is a semantic construct built with linguistic structures employed by the literary text.“ RONEN, Ruth. „Space in Fiction“, *Poetics Today* 7, 1986, 421–438, str. 421

²⁷⁸ „[...] a cognitive map is a mental model of *spatial* relations.“ RYAN, Marie-Laure, „*Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space*“, in: David Herman (ed), *Narrative Theory and the Cognitive Science*, Stanford, CLSI 2003, s. 214–242, str. 215

²⁷⁹ „Researches in cognitive psychology and discourse analysis (Linde and Labov 1975; Tversky 1996) have identified two discourse strategies that assists the transposition of sequentially given information into synchronous spatial representation: the *map* and the *tour*, also called the survey and the route. In the map strategy, space is represented panoramically from a perspective ranging from the disembodied god’s-eye point of view of pure vertical projection to the oblique view of an observer situated on an elevated point. Space is

Autor se může rozhodnout předkládat informace týkající se prostoru postupně např. proto, aby popisné pasáže vyvažoval těmi dějovými. „Text může buď načrtnout mapu najednou, aby připravil jeviště pro děj, nebo může předávat informace související s jejím vytvářením během vypravování. [...] Kolik z nás může upřímně říct, že nikdy nepřeskakuje popisy? Některá vyprávění obcházejí tento problém tím, že předloží čtenáři grafickou mapu zasazení děje. Ale nejčastěji používanou možností je vyjevit tuto mapu postupně spojováním odkrytí informace o prostoru s jednáním postav nebo vkládáním krátkých popisů do sdělení o narativních událostech. Zatímco informace spojené s pohybujícími se fyzickými postavami vytvářejí mini trasy, krátké popisy načrtají mini mapy. Aby čtenář získal panoramatický pohled na narativní prostor, musí být schopen během procesu konstrukce sloučit tuto informaci od spodu nahoru.“²⁸⁰

Informace o narativním prostoru přicházejí ke čtenáři z různých zdrojů, jak píše Marie-Laure Ryanová, jež uvádí škálu výpovědí, na základě kterých v textu sbírala kartografická data při utváření kognitivní mapy: přímý popis (direct descriptions), implikace vycházející ze sdělení o událostech (implication from report of events), narativizovaný popis (narrativized description), pohyb objektů (object movement), pohyb postavy (character movement), explicitní určení pozice postavy (explicit specification of character position), akt vnímání

divided into segments, and the text covers the segments according to a systematic algorithm: east to west and north to south; left to right; or front to back. In contrast to the more or less disembodied and static perspective of the map, the tour strategy represents space dynamically from a perspective internal to the territory to be surveyed, namely the perspective of moving object. The tour thus simulates the embodied experience of a traveller.“ Tamtéž, str. 218

²⁸⁰ „The text can either sketch the map all at once to set the stage for the action, or distribute information relevant to its construction throughout the narrative. [...] How many of us can honestly say that never skip descriptions? Some narratives bypass this difficulty by presenting a graphic map of the setting. But most widely practiced alternative is to unfold the map gradually, by linking the disclosure of spatial information to the action of characters or by interleaving short descriptions with the report of narrative events. [...] Whereas the information tied to moving bodies of characters creates mini-tours, the short descriptions outline mini-maps. To gain a panoramic view of narrative space the reader must be able to synthesize this information throughout a bottom-up process of construction.“ Tamtéž, str. 219

z hlediska postavy (character act of perception), neosobní akt vnímání (disembodied act of perception).²⁸¹

Za pozornost stojí i to, že se ukázalo, že si čtenáři při četbě vytvářejí imaginární vizuální obrazy prostoru, které se ale v dlouhodobé paměti mnohdy neuchovají. „Zatímco celková reprezentace [prostoru] je uložena v dlouhodobé paměti, kratší textové jednotky ovlivňují primárně to, čemu se říká náčrtník krátkodobé paměti. Na tomto náčrtníku si čtenáři formují své nejdetailnější vizualizace.“²⁸² „Akt čtení byl často přirovnáván ke ‚kinu v mysli‘. Pokud je tato metafora přesná, pak si příběh utváříme scénu za scénou jako sérii záběrů kamery nebo polí vidění“ jak Gabriel Zoran nazýval tyto oddělené mentální jednotky.“²⁸³ Ryanová dále uvádí, že text může projektovat mnoho možných topografií a aby došlo ke koherentní interpretaci, je na čtenáři, aby při četbě doplňoval informační mezery.

Zoranův tříurovňový model

Výstavbě narativního prostoru se také věnuje Gabriel Zoran, který rozlišuje tři následující roviny strukturace narativního prostoru v textu.²⁸⁴

Topografická rovina

V této rovině je prostor koncipován jako „statická entita“. Zoran dále píše: „[...] jedná se o nejvyšší rovinu rekonstrukce prostoru, která je vnímána jako autonomní a nezávislá na časové struktuře světa a na sekvenčním uspořádání textu. [...] Tuto strukturu můžeme chápat jako jakýsi druh mapy, která se zakládá na prvcích celého textu, včetně všech jeho komponent. Taková mapa přirozeně nemůže být zcela podrobná. [...] Zahrnuje horizontální

²⁸¹ Tamtéž, str. 219-220

²⁸² „Whereas the global representation is stored in long-term memory, smaller textual units affect primarily what has been called the sketch-pad of short-term memory. It is on this sketch-pad that readers form their most detailed visualisations.“ Tamtéž, str. 234

²⁸³ „The act of reading has often been compared to 'cinema in the mind'. If the metaphor is accurate, we construct the story scene by scene, as a series of camera shots or 'fields of vision', as Gabriel Zoran (311) has called these discrete mental units.“ Tamtéž, str. 235

²⁸⁴ ZORAN, Gabriel, „Towards a Theory of Space in Fiction“, *Poetics Today* 5, 1984, s. 309–335. [„K teorii narativního prostoru“, přel. Soňa Navrátilová, Iva Urbanová a Jana Chromcová, *Aluze* 12, 2009, č. 1, s. 39–55. – Pozn. překl.], str. 42

strukturu světa, vztahy typu uvnitř a venku, daleko a blízko, centrum a periferie, město a vesnice atd. Může také obsahovat obrysy naznačující vertikální uspořádání světa, které představují opozici nahoře – dole. Tato mapa navíc obsahuje struktury, které neodkazují na umístění věcí, ale spíše na jejich vlastnosti – struktury barev, látek, typů předmětů apod.“²⁸⁵ Tato rovina tedy vykazuje určité podobnosti s kognitivní mapou v pojetí Marie-Laure Ryanové.

Časoprostorová rovina

Touto rovinou je v Zoranově koncepci představována „struktura udělená prostoru událostmi a pohyby, tj. časoprostorem.“ Gabriel Zoran však nepoužívá pojem chronotop ve stejném smyslu jako Michail Bachtin. „Já však nepoužívám tento termín k označení celku prostoru a času, ale spíše k popisu jednoho určitého aspektu, tj. nikoli k označení všech věcí, které se mohou nacházet v prostoru nebo v čase, ale jen toho, co lze integrací prostorových a časových kategorií definovat jako pohyb nebo změnu. Můžeme tak mluvit o vlivu chronotopu na strukturu prostoru. Uvnitř celkového chronotopu fikčního světa bychom měli rozlišovat synchronní a diachronní vztahy, z nich každý typ má různý vliv na prostorovou strukturu.“²⁸⁶

Textová rovina

Poslední důležitým aspektem výstavby prostoru je dle Zorana textová rovina, tj. „struktura, která je prostoru udělena tím, že je označen uvnitř verbálního textu.“ Zoran vyjmenovává tři základní rysy verbálního textu: „(1) základní selektivita či neschopnost jazyka vyčerpat všechny aspekty daných objektů; (2) časové kontinuum neboli skutečnost, že jazyk přenáší informace pouze v časové linii; (3) hledisko (point of view) a z něj vyplývající perspektivní struktura fikčního světa.“²⁸⁷

²⁸⁵ Tamtéž, str. 43

²⁸⁶ Tamtéž, str. 43-44

²⁸⁷ Tamtéž, str. 45

Členění prostoru do rámců

Badatelé jako Ruth Ronenová, Gabriel Zoran, Marie-Laure Ryanová se věnují i otázce, jak narativní prostor členit. Řada teoretiků považuje za jakousi základní jednotku prostoru prostorový rámeček. Prostorovými rámci Marie-Laure Ryanová rozumí „bezprostřední okolí skutečných událostí, rozličná místa, která jsou zjevována prostřednictvím narativního diskurzu [...]“.²⁸⁸ Jiří Hrabal v této souvislosti píše: „Pojem prostorový rámeček, který konvenuje se Zoranovým pojmem zorné pole (Zoran 2009, s. 47) označuje ohraničený prostor, který je v narativu či části narativu zobrazován. Jedná se tedy o prostor, do něhož je v určitém okamžiku situován děj příběhu nebo který je popisován. Může jím být místnost v domě (Dutkova povídka *Středoevropská rodina*, Dutka 2007) nebo i rozlehlá krajina (Weinerova povídka *Kostajník*, Weiner 1996).“²⁸⁹ Domnívám se, že také prostory, které Zoran nazývá pojmem *místo*, jež v jeho pojetí tvoří jednotku scény na topografické rovině, jsou blízké rámečkům v koncepci Ryanové a Ronenové. „Místem mohou být domy, města, ulice, pole, hory, lesy atd. Místo je určitý bod, plocha nebo objem, prostorově kontinuální a s jasně danými hranicemi, nebo obklopený prostorovými přepážkami, které ho oddělují od jiných prostorových jednotek.“²⁹⁰ Avšak je třeba obezřetně nezaměňovat Zoranovu definici míst s významem, který tomuto pojmu přiřadili jiní badatelé. Důležité je, že výše zmíněné přístupy spojuje to, že rámeček je v nich často považován za cosi ohraničeného, i když specifickým typem rámečku je otevřený prostor krajiny. Ryanová proto o rámečcích píše, že „jejich hranice mohou být buď ostré a zřetelné (ložnice je od salonu oddělena chodbou), nebo neostré (krajina se může pozvolna proměňovat zároveň s pohybem postavy napříč touto krajinou).“ Domnívám se však, že i uzavřenost rámečku krajiny (např. krajiny lesa) by

²⁸⁸ RYAN, Marie-Laure. „*Space*“, *The Living Handbook of Narratology*, 2009 [„Narativní prostor“, přel. Veronika Čurdová, *Aluze* 3, 2010, s. 38- 46], str. 39

²⁸⁹ HRABAL, Jiří: *Perspektivizace narativního prostoru* in: *Slovo a smysl* roč. 9, č. 18. Dostupné z: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/399>

²⁹⁰ ZORAN, Gabriel, „*Towards a Theory of Space in Fiction*“, *Poetics Today* 5, 1984, s. 309–335. [„K teorii narativního prostoru“, přel. Soňa Navrátilová, Iva Urbanová a Jana Chromcová, *Aluze* 12, 2009, č. 1, s. 39–55. – Pozn. překl.], str. 47

se plně vyjevila při pohledu na celkovou mapu fikčního světa, který se dovolává naší zkušenosti se světem aktuálním. Záleží tedy na otázce perspektivy.

Ruth Ronenová se zaměřila na zkoumání jazykových prostředků, kterými jsou prostorové rámce vyjádřeny. „Konkrétněji je mým záměrem popsat vztah mezi různými kategoriemi prostorových konstruktů a jejich povrchovými (lingvistickými) realizacemi. [...] Rozličné výrazy v textu konstruuji odlišné typy rámců, které utvářejí celkovou strukturu prostoru v příběhu.“²⁹¹ Jak již bylo řečeno, Zoran ve svém pojetí výstavby narativního prostoru také neopomenul textovou rovinu, na které je scéna znázorněna pomocí zorného pole. „Zorné pole představuje tedy do jisté míry místo průniku mezi ‚tady‘ v prostoru a ‚ted‘ v textu. Jedná se o jednotku fikčního prostoru, která má korelát ve verbálním textu: může být umístěna a rozpoznána v textu i ve světě.“²⁹²

Významným typem rámce je zasazení (setting). „Zasazení se obecně od rámců liší tím, že je utvořeno souborem fikčních míst, která jsou topologickým ohniskem, na které se zaměřuje příběh. Zasazení je nulový bod, do kterého jsou v příběhu aktuální děje a stavy zasazeny. [...] Zasazení jako specifická kategorie fikčních míst je zde definováno jako aktuální, bezprostřední okolí objektů, postav či události.“²⁹³ Ronenová dále píše: „Abychom odhalili rozlišení mezi rámcem a zasazením, můžeme odkázat ke koncepcím vypůjčeným z divadelního prostoru. Divadelní prostor je rozdělen do scénického prostoru, tj. prostoru představovaného přímo na jevišti, a extrascénického prostoru, který postavy prezentují verbálně. Prvně jmenovaný je zhmotněn a bezprostředně vnímán, zatímco ten druhý, zprostředkovaný

²⁹¹ „I intend, more specifically, to describe the relation between various categories of space-constructs and their surface (linguistic) manifestations.“ [...] „Various expressions in the text construct different types of frames which compose the global structure of the space of a story.“ RONEN, Ruth. *Space in Fiction*, *Poetics Today* 7, 1986, 421–438, str. 421

²⁹² ZORAN, Gabriel, „*Towards a Theory of Space in Fiction*“, *Poetics Today* 5, 1984, s. 309–335. [„K teorii narativního prostoru“, přel. Soňa Navrátilová, Iva Urbanová a Jana Chromcová, *Aluze* 12, 2009, č. 1, s. 39–55. – Pozn. překl.], str. 49

²⁹³ „A setting is distinguished from frames in general in being formed by a set of fictional places which are the topological focus of the story. A setting is the zero point where the actual story-events and story-states are localized. [...] A setting, as a specific category of fictional places, is defined here as the actual immediate surrounding of an object, a character or an event.“ RONEN, Ruth. *Space in Fiction*, *Poetics Today* 7, 1986, 421–438, str. 423

jazykem, je vnímán jako textový prostor příběhu. (Issachorff, 1978). Narativní prostor, ať už zasazení či jiný typ rámce, je zcela utvářen verbálně, ale vztah mezi zasazením a postavami je stejný jako vztah mezi herci a scénickým prostorem.“²⁹⁴

Dle Ronenové jednotlivé rámce tvoří systém, který má svou strukturu, vznikají v něm vztahy mezi jednotlivými rámci. „Rámce samostatně utvářené prostorovými výrazy jsou kombinovány a vztahovány jeden k druhému podle inherentní logiky prostoru, tj. podle topografického řádu. Topografická struktura fikčního prostoru umožňuje různé typy prostorových vztahů mezi rámci jako je přimykání, blízkost, vzdálenost, substitute, obsazení jednoho rámce ve druhém či dokonce nepřítomnost vztahu (když vztah mezi dvěma rámci není specifikovaný ani nijak určený.“²⁹⁵

Důležité je, že jednotlivé rámce mají svou sémantiku, a tak se stává, že lze v textu identifikovat rámce, které nesou podobné významy, ale naopak kontrastují s jinými rámci. „Fikční prostor není tvořen souborem míst bez vzájemných vztahů, ale spíše je každý prostorový konstrukt charakterizován trvalými vztahy s dalším prostorovým konstruktem, se kterým sdílí nějaká sobě vlastní spojení, ale se kterým zároveň stojí v protikladu s ostatními rámci. S těmito dvěma principy spojování prostorových výrazů, a tedy i rámců nelze zacházet odděleně. Lexikální nebo sémantické shody ve vlastnostech či situacích posilují prostorové vztahy: vzdálenosti v prostoru jsou ‚přemostěny‘ sémantickými

²⁹⁴ „To elucidate the distinction between frames and a setting, one may refer to concepts borrowed from theatrical space. Theatrical space is divided into scenic space, a space immediately presented and extrascenic space presented verbally by the characters. The former is materialized and directly perceived whereas the latter, mediated through language, is perceived like a textual space of a story (Issacharoff, 1978). Narrative space, either a setting or another type of a frame, is all verbally constructed, yet, the relation between a setting and characters is equivalent to the relation between actors and scenic space.“ RONEN, Ruth. *Space in Fiction*, *Poetics Today* 7, 1986, 421–438, str. 432

²⁹⁵ „Frames, discretely constructed by spatial expressions, are combined and related to one another according to an inherent logic of space, i.e., a topographical order. The topographical structure of a fictional space allows various types of spatial relationships among frames, like those of adjacency, proximity, distance, substitution, containment or even blank (when the relationship between two frames is not specified or indicated in any way.“ Tamtéž, str. 435

podobnostmi; protiklady mezi prostorovými výrazy podporují neshody v topografickém řádu.“²⁹⁶

Lotmanova teorie překračování hranic mezi prostory

Sémantikou míst se zabýval i Jurij Lotman, který si všiml, že pohyb mezi jednotlivými prostory vymezenými hranicemi úzce souvisí s dějem. Joshua Parker píše: „[...] Jurij Lotman srovnával texty ‚bez děje‘, které definují a respektují topologický systém hranic (například čistě popisné texty) a ‚dějové texty‘ (nebo vyprávění), ve kterých jsou tyto hranice narušeny. Ale i dějové texty předpokládají statickou strukturu, kterou Lotman považuje za prostou děje: ‚Pohyb děje, událost, je překročením této zakázané hranice, kterou zavádí nedějová struktura. Nejedná se o takovou událost, kdy se hrdina pohybuje po jemu vymezeném prostoru. Děj může být vždy zredukován na základní epizodu – překročení základní topologické hranice v prostorové struktuře děje.‘ (Lotman 1977: 238). Marie-Laure Ryanová, Kenneth Foote a Maoz Azaryahu píšou: ‚Užitečnost Lotmanova modelu však závisí na tom, zda relevantní sémantické rysy (či témata) textu jsou spojeny s jasně vymezenými prostorovými oblastmi. Když dochází k realizaci prostoru, může být koncepce překračování hranic použita doslovně, ale když tomu tak není, představa překračování hranic se stává metaforou tak slabou, že bychom ji klidně mohli nahradit ‚změnou stavu‘ nebo ‚proměnou hodnoty sémantického rysu‘ (Ryan et al. 2016: 36–37).“²⁹⁷

²⁹⁶ „A fictional space is not formed by a set of neutrally related places; rather, every spatial construct is characterized in constant relations with another spatial construct with which it shares some proper ties, yet which it opposes with respect to others. The two principles of connecting spatial expressions and hence frames cannot be treated separately. Lexical and semantic equivalences, in property or situation, reinforce spatial links: distances in space are "bridged" by semantic resemblances; oppositions between spatial expressions support rifts in the topographical order.“ Tamtéž, str. 437

²⁹⁷ „[...] Juri Lotman was contrasting ‘plotless’ texts, which define and respect a topological system of boundaries (e.g. purely descriptive texts), and ‘plotted’ (or narrative) texts, in which these boundaries are violated. But even plotted texts presupposed the static structure that Lotman regards as plotless: ‘The movement of the plot, the event, is the crossing of that forbidden border which the plotless structure establishes. It is not an event when the hero moves within the space assigned to him. A plot can always be reduced to a basic episode – the crossing of the basic topological border in the plot’s spatial structure’ (Lotman 1977: 238). ‘The usefulness of Lotman’s model depends, however,‘ write Marie-Laure Ryan, Kenneth Foote and Maoz Azaryahu, ‘on whether or not the text’s relevant semantic features (or themes) are associated with distinct spatial areas. When spatial concretization takes place,‘ they write, ‘the concept of boundary crossing can be

Za povšimnutí stojí i to, že důraz na přítomnost hranice je také důležitou vlastností prostorových rámců, jak jsem psala výše.

Co se týče událostí zobrazovaných ve *Vlčí jámě* Jarmily Glazarové, Marie Mravcová si všimla, že toto dílo „obsahuje též řadu výjevů, které by bylo možno hodnotit jako působivě režirované dramatinované sekvence, přinášející náhlá, až šokující odhalení ve vývoji vztahů a charakterů [...]“. Mravcová uvádí tato rozuzlení:

„I. díl – na oslavách matičního dne v Opavě si otčím Robert s veškerou naléhavostí uvědomí omyl svého manželství a rozhodne se změnit budoucí život

II. díl – atmosféra Štědrého dne pohne Roberta k vyznání lásky Janě a pro ni nastává doba mučivého čekání

III. díl – smrtelně nemocný Robert („nejsem už z tohoto světa“) se vzdává Janiny lásky a hroutí se pod tíhou zlomyslnosti osudu

IV. díl – Jana zdrcená zprávou o otčímově smrti objevuje mrtvolu tety a ve stavu fyzického i psychického vyčerpání prchá z prokletého domu. Snad za lepším životem.“²⁹⁸

Zajímavé však je, že prostory, které jsou dějištěm těchto událostí, se svým významem odlišují od ostatních prostorových rámců. Někdy je dějištěm události prostorový rámeček, který se stane novým zasazením děje a je pro postavy neznámý (Opava), pak by se potvrdila Lotmanova teze, že při překračování topologických hranic vzniká zápletko. V případě události, ke které došlo v Opavě, se potvrzuje, že prostory, mezi nimiž byla překročena hranice, tedy prostor domova a cizího města, jsou spojovány s odlišnými sémantickými rysy. Jindy však nastane situace, kdy k události dojde ve známém prostorovém rámci, tj. v domě Kláry (události označené jako II., III. a IV. díl). Zajímavé ale je, že v takovém případě mnohdy událost doprovází proměna prostorového rámce např.

applied quite literally; but when it does not, the idea of crossing becomes a metaphor so thin that one might just as well replace it with a ‘a change of state’ or ‘switch of value of a semantic feature’ (Ryan et al. 2016: 36–37).“ PARKER, Joshua. *What we talk about when we talk about space and narrative (and why we’re not done talking about it)*, in: *Frontiers of Narrative Studies (volume 4, issue 2)*, De Gruyter, 2017, str. 181. Dostupné z: <https://www.degruyter.com/view/journals/fns/4/2/article-p178.xml?language=en>

²⁹⁸ MRAVCOVÁ, Marie. *Umělecké dokumenty a romány*. Ostrava: Profil, 1987, str. 36

během Štědrého dne je prostor salónu dočasně slavnostně vyzdoben a jindy zase v momentě, kdy Klára na tom samém místě umírá, prostor salónu ztratí původní podobu, protože jsou všechny věci uloženy do krabic kvůli chystanému stěhování.

V následujících podkapitolách bych se proto chtěla věnovat způsobu výstavy prostorových rámců, které se objevují v analyzovaných dílech. Abych mohla postihnout proměny, k jakým v rámcích dochází, budu si všímat, v jakých zorných polích je daný prostorový rámeček tematizován. Takto bych chtěla u jednotlivých rámců vysvětlit jejich význam v příběhu, a především význam jeho proměn. Východiskem mi přitom bude má kognitivní mapa prostoru, po které budu postupovat ve směru od centra k periférii, tedy od známých prostorů, kde postavy tráví nejvíce času, až po prostory méně známé. Vzhledem k omezenému rozsahu své práce se nebudu moci věnovat všem rámcům, kterých je v díle velké množství, chtěla bych vždy uvést alespoň nějakého reprezentanta určitého typu prostorového rámečku. Také bohužel nebude možné podat kompletní obraz analyzovaných prostorových rámců, protože se v dílech objevují rozsáhlé popisné pasáže a jejich kompletní přepis by zabíral mnoho místa.

4.1 Vlčí jáma

Narativní prostor Vlčí jámy lze rozdělit do několika rámců, které v sobě obsahují rámce menší, byť mohou být i malé rámce velice významné. Za významné rámce považuji tyto oblasti: dům Kláry s přílehlou zahradou a domy v sousedství, dále rámeček maloměsta s rámečkem přírody, která je v blízkosti hranic města, a nakonec vzdálená větší města a vesnice. Navíc se v díle objevují kontrafaktuální prostorové rámce, které se nevážou ke konkrétním místům. Jednotlivé rámce se vyjevují z Janiny perspektivy skrze její pohyb prostorem, prostor je tedy představen tzv. strategií cesty, která imituje zkušenost cestovatele. To, co Jana ze své perspektivy nevidí, není čtenáři odhaleno, ačkoli vypravěč je heterodiegetický a mohl by informovat např. o prostorech, ve kterých se v Praze pohybuje Robert, k čemuž ovšem nedojde. Prostor tak koncipuje ústřední postavu vyprávění.

4.1.1 Prostorový rámeček Klářina domu, zahrady a nejbližšího sousedství

Popisy jednotlivých prostorů Klářina domu a zahrady se objevují v takovém pořadí, v jakém Jana domem prochází a pozoruje jej při uklízení. *„Není to jen uklízení, je to důvěrné*

seznamování s novým domovem. Jana se dotýká věci a představuje se jim. Vše je nějak jiné, na všem spočívá kouzlo odlišnosti a neznámý půvab staré spořádanosti. [...] Dům je tajuplný a nová překvapení se skrývají za každým rohem.²⁹⁹

Velice důležitým prvkem v prostoru domu jsou zdi, které jej svírají. Domy v sousedství jsou tak uspořádány, že z oken domu Kláry je vidět na zdi. Jedná se proto o prostorový rámeček, jehož uzavřenost a izolovanost je akcentována. „**Šedé zdi, nevýslovně smutné, němé a výhružné, jsou všude na dosah. Obklopují dům, vstupují do každického okna. Z ordinace se vchází do salónu, plného červeného plyše. I sem, právě tak jako do ordinace, nahlíží zeď dlouhého dvora pekařského domu, jehož průčelí je na náměstí. Úzká ulička odděluje zeď od stejně němé zdi domu řeznického. Do škvíry mezi zdmi je vtěsnána ulička, uzavřená kostelní věží. Přes zeď řeznického dvora však přerůstá a sklání se koruna ořechu, poselství života, krásy a růstu uprostřed mrtvých a studených zdí.**

[...]

Prsten zdiva svírá dům **ponuře a neústupně.**³⁰⁰ [zvýraznila M. V.]

V této pasáži je patrná interní fokalizace, s jakou jsou zdem přisuzovány negativní významy jako němost, smutek chlad, sevření. Pro vytváření povahy (atmosféry) vyprávění jsou důležité emocionální charakteristiky, které jsou prostoru připisovány (viz zvýraznění) i personifikace prostoru. Zdi mají symboliku, která je jednoduše srozumitelná, a plní funkci vězení, což je na mnoha místech zdůrazňováno. „Jana zdvihá hlavu k obrubě zdi svého věžeňského dvora. [...] Zdá se jí, že zdi rostou a sblížují se.“³⁰¹ „I do salónu jde tím krokem procitnuvšího spáče. Od okna k oknu, Všude však jeho pohled narazí na zdi a otlouká se jako můra.“³⁰² V kontrastu k těmto neživým zdem se v prostoru objevuje ořech, který je naopak symbolem života a růstu („poselství života, krásy a růstu uprostřed mrtvých a studených zdí“), což je rovněž na mnoha místech díla potvrzováno.

²⁹⁹ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 21

³⁰⁰ Tamtéž, str. 24

³⁰¹ Tamtéž, str. 213

³⁰² Tamtéž, str. 87

Zdí vytvářejí několik úzkých temných uliček („*Úzká ulička odděluje zeď od stejně němé zdi domu řeznického. Do škvíry mezi zdmi je vtěsnána ulička [...].*“) Motiv úzké uličky se objevuje také v Robertově oblíbené písni, kterou často hraje na harmonium za doprovodu zpěvu. „*A tu svoji nejmilejší
Když jsem šel jednu uzku uličku,
Potkal jsem děvče jako kytičku,
Hlaholí prostorem pokoje čistým a hlubokým kovem v nových a nových harmonizacích.*“³⁰³
Zdá se, že milostný příběh, o kterém píseň pojednává, kontrastuje s příběhem nešťastného manželství mezi slepými uličkami zdí, ale obojí spojuje motiv úzké uličky, podle kterého se celá píseň jmenuje.

V důsledku přítomnosti zdí okolo domu je v domě neustále šero a je třeba svítit lampami. Oproti interiéru domu na **zahradu** slunce svítí a je vykreslena jako místo Janiny radosti. „*Jana má poprvé v životě v ruce hrábě nad čerstvě zrytou půdou. Poprvé noří ruce do syké černi pro čistou radost hmatu. Slunce zlátne na jejích holých pažích a vzduch a vůně jara se přelévají vlhkými proudy.[...]*“³⁰⁴ Příroda, která se objevuje na zahradě a v okolí, je zdrojem neustálé obnovy, přináší život, působí pozitivně na duševní zdraví. Také zde se objevuje subjektivizace prostoru. „*Jaro dýchá do oken temného domu. Do slepých tří uliček padá odlesk slávy ze zářícího nebe a váhavě vstupují i sem milosrdné vůně kvetoucích stromů a mladých lístků.*“³⁰⁵

Zahrada představuje rámeček, který je ohraničený v horizontální rovině, ale otevřený v rovině vertikální. Kombinuje tak v sobě současně omezení, uzavřenost a volnost přisuzovanou ptákům a oblakům. „*Svět je tak krásný. [...] Nad zahrádkou **nebe, vysoké a průzračné, letící oblak jako dech, a volné a světlé kruhy holubů.***“³⁰⁶ [zvýraznila M. V.]

³⁰³ Tamtéž, str. 27

³⁰⁴ Tamtéž, str. 29

³⁰⁵ Tamtéž, str. 39

³⁰⁶ Tamtéž, str. 29-30

Za pozornost stojí také to, jaké rostliny se na této zahradě pěstují. Kromě obvyklých plodin, které slouží k potravě, se zde objevují i okrasné a vonné rostliny jako je např. jasmín či růžový keř, který evokuje i Klářin oblíbený motiv růží objevující se i na krajkách, jež Klára vyšívá. „*Až rozkvetete, kaliny a jasmíny, otčím už tady nebude. Až rozkvetěš, pyšný hlohu, plný lístečků a mladé mužné krásy, marně budeš vztahovat ruce k oknu po večerní písni. Až rozkvetete jiriny, a ty růžový keři, všechno se tady změní. Švestky po odkvětu, až uzrají vaše malé zelené hrášky, všichni už budeme odtud odcházet.*“³⁰⁷ Zde se navíc objevují apostrofy, čímž je navozen vztah či alespoň komunikace mezi člověkem a přírodou. Zahrada představuje proměnlivý prostor, zatímco interiér domu je až na výjimky, o kterých budu psát níže, neměnný.

Pro prostorové rámce uvnitř Klářina domu je typické to, že vypovídají o bohatství, jak jsem již psala v podkapitole věnované charakteristice Kláry. Nábytek odráží Klářin vkus, často se proto při popisu objektů v prostoru domu objevují přívlastky vyjadřující objem, robustnost. „*V úloze skromné domácí dcerky Jana ráno rychle vstane, otevře okno a rozloží polštáře i tuhou, vysokou peřinu.*“³⁰⁸ V domě se objevuje zvláštní kombinace objektů, které k sobě jako by nepatří, protože se pojí s odlišnými životními sférami, avšak kompozice textu, ve které se v juxtapozici objevují předměty každodenní potřeby a umělecká díla, odráží zvláštní nesourodost objektů koexistujících vedle sebe. Glazarová zde tedy využívá toho, že prostor je v textu prezentován prostřednictvím jazyka, který přenáší informace v časové linii, jak poznamenal Gabriel Zoran. „*Potom ta neobyčejná směsice selských, maloměstských a vybraně patricijských prvků. Stáj pro koně a chlév pro krávu a kozu pod touž střechou s honosným plyšovým salómem. Dobré kopie Dürera a sbírka těžkého, ručně tepaného stříbra. Díž na chleba a máselnice v tmavém výklenku chodby, železný hrnec s řepou a otrubami na plotně.*

Dřeváky olepené hnojem, na posledním schodu před kuchyní. Bramborový sklep, jehož ostrý zápach se dere podél celého rámce železných dveří do chodby.“³⁰⁹

³⁰⁷ Tamtéž, str. 49

³⁰⁸ Tamtéž, str. 16

³⁰⁹ Tamtéž, str. 21-22

Pro podobu domu Kláry je charakteristické odmítání změny, které na duševní úrovni odráží Klářinu neochotu vystoupit z rituálů a zkusit žít jiným způsobem či dokonce dát druhým svobodu, která by změny umožňovala. *„Věci stojí na svých místech, desetiletí, pyšné v bezpečném klidu, kterým nebylo pohnuto déle, než je Jana na světě.“*³¹⁰

Hranici mezi pozemkem Kláry a okolním městem představuje **prostor v uličce, kde Klára sedává**, aby s Janou háčkovala a sbírala klepy od kolemjdoucích. Pro Janu je však tato činnost utrpením, cítí se ustrnulá na jednom místě a okolní svět se také zdá být nehybným.

*„Do uličky padá žhnoucí dech léta, zdi se rozpalují jako pece a hrbolatá dlažba pálí. Nad hraniční čarou stínu vzduch se tetelí, hustý a skelný. Nic se nepohne, na kamenném schůdku mrtvě leží kočka, pod řeznickou zdí mrtvě spí eunuchové. Čtvrti jako zvadlé květiny opadávají z věže a s každou spadne do krabice jedna růžička zpod tetina neumdlévajícího háčku. Výheň, mrtvo a tíha.“*³¹¹

Kontakt s vnějším světem na sebe bere tuto bizarní podobu, protože Klára sice nevědomky touží po tom vystoupit ze známého prostoru a otevřít se okolnímu světu, ale není toho schopna v jiné, konstruktivnější podobě. Hranice má proto zde svou symboliku, jedná se o prostor, který otevírá nové možnosti, ale současně je stále nadosah bezpečný známý prostor, do kterého se lze stáhnout. Klára totiž ví, že ji obyvatelé městečka nemají rádi mimo jiné proto, že má v sobě velkou zlobu a škodolibost. *„Dům se skrčil a ztemněl. Život se zúžil jen do obývacího pokoje a kuchyně.“*

*Tetu ta náhlá prázdnota přímo pudí z domu ven, na zahrádku, na chodník, do stínu pekařské zdi.“*³¹²

³¹⁰ Tamtéž, str. 21

³¹¹ Tamtéž, str. 73

³¹² Tamtéž, str. 50-51

Salón

Když Jana přijde poprvé do domu, je večer a seznamuje se s podobou prostoru tak, jak to nedostatek světla dovoluje. V místnosti svítí lampy, které ji ale nedokážou celou osvětlit. Popis má zde vizuální kvalitu, vzniká jakási hra světla a stínu. „*V hustém šeru pluje jako ostrov oválný stůl, osvětlený lampou. Lampa je na vysoké nožce pod porcelánovým stínítkem. Světlo dopadá dokola na žluté a červené háčkované růže pokrývky. Za stolem trčí do šera bílé hroty hřebíčků na opěradle pohovky z černého voskovaného plátna.*

Muž přistoupí a povytáhne knot. [...]

Věci přistoupí blíže z úkrytu hlubokých stínů, u stěny rozestlaná postel, v koutě vysoká bílá kachlová kamna, v rohu příborník, pod oknem harmonium, mezi okny zrcadlo s půlkruhem stolku. Na oknech háčkované záclony, opět růže s červeným okrajem.“³¹³ Důležitým motivem jsou zde růže na pokrývce stolu a na záclonách. Jedná se sice o tradiční symbol ženství, avšak v tomto díle je jeho význam znesvěcen. Stává se z něj rádoby líbivý motiv, který se v díle objevuje vícekrát, a ač má nejspíš dle Klářina názoru prostor zútulnit, navodit příjemnou rodinnou atmosféru, ironicky je spíše zdrojem tísně a to především, když jej Jana musí sama háčkovat.

V popisných pasážích se projevuje i smysl pro detail a umístění osvětlení má svou důležitost. Vypravěč bezděčně poukazuje na to, že osvětlení bylo v tomto fikčním světě *někým* umístěno tak, aby na nápis na ubruse současně vrhalo světlo i stín. „*Právě na rozhraní záře a stínu čte Jana na ubruse vyšitá slova: Věrné naše milování.*“³¹⁴ Domnívám se, že tím autorka záměrně chtěla ukázat na ambivalentní povahu vztahu Kláry a Roberta. Světlo a stín mají svou symbolickou hodnotu, kterou zde využívá, aby anticipovala příští události. Tento motiv nápisu na ubrusu se v románě ještě jednou brzy objeví: „*Srdce zápolí se změtí citů a ruce prostírají Věrné naše milování.*“³¹⁵ Prostor salónu je popsán nejen podle toho, jak vypadá, ale i podle hmatových vjemů, které vyvolává. „*Paní přichází s ubrusem v ruce a*

³¹³ Tamtéž, str. 12

³¹⁴ Tamtéž, str. 13

³¹⁵ Tamtéž, str. 19

přehodí jím žluté a červené růže. Usadí Janu do obširné a proleželé pohovky. Voskované plátno studí do nohou a rozprýskané šterbinky ševelí a bíle probleskují. ³¹⁶

Rámeček salónu je propojen se sousedním rámečkem zahrady. Vzniká zde částečně propustná hranice a vypravěč popisuje, co je z Janiny perspektivy vidět z okna. *„Okna vedou na šedivý dvůr. [...] Vůně chléva a měkkých záhonů stoupá do okna, i dýmání hnojiště, i teplý a prudký vítr jara.* ³¹⁷ Také na jiném místě okolní rámeček zahrady a zdí díky částečně propustné hranici oken dotváří podobu prostoru salónu. *„Padá sníh a padá ticho, nesmírné a mrtvé, na kraj i na městečko. A ještě tišší, ještě mrtvější do slepých uliček. Návěj se vzpíná na pekařskou i na řeznickou zeď, návěj lpí na zdech kupecké uličky. Podivný, studený odlesk svítí do oken, na neumdlévající ruce tetiny i Janiny.* ³¹⁸

Salón představuje rámeček, ve kterém se nachází Janina postel, protože Jana vlastní pokoj nemá. Mimo ni je zde honosné umyvadlo, kde se ráno myje Robert. Tento předmět, který je detailně popsán, symbolicky vyjadřuje Robertovo postavení v domácnosti a dekorace na závěsu dokládají Klářin vkus a vytvářejí dojem reálně existujícího prostoru. *„To je privilegium krále: vlastní umyvadlo, široká porcelánová mísa na skříňovém podstavci, na bíle lakované desce. Na zdviženém víku visí široký ručník s červeným monogramem. Nad umyvadlem na závěse z červeného sametu, pošitého ornamentem z rybích šupin a kokardami zaprášených červených stužek, visí další ručník.* ³¹⁹ Dalším předmětem, který se pojí s Robertem, je harmonium, na které rád hrává.

Jiným kusem nábytku, který náleží k postavě, je Klářina židle, která je často nazývána *trůnem*, i když se jedná jen o širokou židli, a Janiným symbolickým atributem je šicí stolek. Tyto objekty bezděčně odrážejí podřízený vztah mezi Janou a Klárou. *„U okna stojí směšný*

³¹⁶ Tamtéž, str. 13

³¹⁷ Tamtéž, str. 15

³¹⁸ Tamtéž, str. 135

³¹⁹ Tamtéž, str. 18-19

a milý šicí stojánek. [...] Zahanben stává vedle důstojenství široké židle a vyšívané podnožky, páže vedle trůnu staré královny.

*Jana je mladou dvorní dámou a spřádá tajné přátelství s pážetem.*³²⁰

Tyto motivy se vrátí, když Klára nutí Janu háčkovat. „*Kamenný trůn nezná slitování. Jen šicí stolek vzdychá potají průduškami červotoče a zdá se pln účasti.*“³²¹

Tohoto spojování duševního života s objekty si povšimla Marie Mravcová. „Zdá se, že autorčina velice předmětná obraznost vždy hledala nějaký objekt, jehož prostřednictvím by bylo možno rozvinout a osmyslnit lidskou situaci, dodat jí patřičnou atmosféru, proniknout k její psychologické podstatě (srov. například vánoční stromeček, jehož poezie uvolní v Janě a otčímovi milostný cit.) A tak věci i přírodní děje čerpané z běhu maloměstského života jsou pro ni přímo nabity lidskými významy.“³²²

Někdy jsou do prostoru salónu umístěovány imaginární entity, které vycházejí z citění postav a které téměř zhmotňují duševní atmosféru. „*Slova a obrazy rozlévají se všude kolem jako strašná a zničující, horká a těžká láva. Jana se nemůže vyprostit, všude kolem dokola se převalují a lepi husté a líné její prameny.*

V pokoji už je šero, a tato minulost se tu ve tmě roztahuje po domácku a samozřejmě.“³²³

„*Tíseň stojí uprostřed pokoje jako nosný sloup, žebroví se rozrůstá po stropě a sněží bez ustání tiché a šedé, veliké vločky smutku.*“³²⁴

V salóně dochází k proměnám, a tak se tento prostor odhaluje v různých rolích. Když je Robert mimo domov, Klára nutí Janu a služebné, aby s ní hrály karty. Dochází pak k subjektivizaci prostoru, v níž je salón vykreslen jako určitá forma mučírny.

³²⁰ Tamtéž, str. 25

³²¹ Tamtéž, str. 24

³²² MRAVCOVÁ, Marie. *Umělecké dokumenty a romány*. Ostrava: Profil, 1987, str. 35

³²³ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 122

³²⁴ Tamtéž, str. 104

„Pokoj už vychladává a hloučí **mrzuté** stíny ve všech koutech. Plující ostrov kulatého stolu váhá uprostřed. To není Aladinova lampa, co ozařuje jeho plochu. Je to **nevrlé oko**, které žlutě a neochotně mžourá nad vysokou nožkou. Chvillemi **zlostně** zamrká.

Jana sedí na své pohovce, teta vpravo, Petronila vlevo, Martina naproti. Kromě tety nemá nikdo chuť do hry. Obě služebné jsou stisněny u pokojového stolu, u **lesklého a pyšného stolu** své přísné paní. ³²⁵ [zvýraznila M. V.]

Jindy se vedle sebe objeví dva odlišné prostorové rámce, které vytvářejí kontrast: chladná mrazivá, třpytivá noc, otevřené nebe nad hlavou a tísnivý žlutě osvětlený salón. „Omdlím? Jana utíká ven, na dvůr, vrhá se na sloupek schodů. Třese se znatelně a zasténá.

Noci, která mrazíš a třpytíš se, což nikdy neskončíš? Což se nenasytí této strašidelné, této bláznivé partie patologický, nenasytný hráč?

Okno se rozletí, sněhová poduška se roztrískne z předprsně: „Kde vězíš takovou dobu, Jano? Pojď hrát!“³²⁶

Po Robertově příjezdu je však prostor vylíčen tak, že evokuje příjemnou rodinnou atmosféru. „Otevřené harmonium s Bachem na pultě, hlohové ratolesti ve váze, bábovka na vystrojeném stole. Tetiny vláčné a široké pohyby, kolem nichž jako by slabě světélkovala láska, téměř zhmotnělá. A Jana, zářící paprsek, bílý a šťastný.“³²⁷ Jedná se tedy o prostor, který má ambivalentní povahu.

K další významné proměně tohoto prostoru dochází na Vánoce, kdy si Jana s Robertem vlivem sváteční atmosféry vyznají lásku. Vánoční strom představuje objekt, který není v souladu s obvyklou podobou salónu, a na velikosti tohoto nesouladu spočívá velikost proměny. „*Ted' tady, v tomto ponurém a rudém salónu nějakým divem stojí strom.*“³²⁸

³²⁵ Tamtéž, str. 147-148

³²⁶ Tamtéž, str. 149

³²⁷ Tamtéž, str. 71

³²⁸ Tamtéž, str. 157

Za pozornost stojí i to, že prostor náhle ztratil svou příznačnou temnost, ale výjimečně, skoro by se chtělo říci svátečně, je tematizováno to, že do něj přichází světlo zvenku a prosvěcuje jej. Implicitně z textu vyplývá, že bělost sněhu kontrastuje s opulentně zařízeným salónem, který byl takto vylíčen v dřívější charakteristice (modelový čtenář si dle Marie-Laure Ryanové pamatuje dříve uvedené informace o prostoru). Navíc je zde použita synestezie „*tiché světlo*“. „*Mezi bělostnými záclonami nahlíží bílý den do uklizených a slavnostně upjatých pokojů. Bělost sněhu za okny vysílá tiché světlo na stropy, pod nimiž se vznáší jako kadidlo.*“³²⁹ Podobně jako bývá popisováno umělecké dílo, je ve *Vlčí jámě* popisována i příprava svátečního pokrmu, který také představuje určitou momentální formu dekorace z hlediska analýzy narativního prostoru. V kontextu přípravy pokrmu se totiž objevuje popis vánočních ozdob, kdy se jedná o popis objektu patřícího do užitého umění. „*Těsto kyne v míse na kamenci a voní citrónem a máslem. V napjatém tichu a dramatickém vzrušení se vytahuje těsto na závin, tenčí než papír, průhledné a tažné tak, že by jím člověk pokryl celý dům. Jablka, skořice, sladké boží dary, všechno se zavine pružné a rychle na bílém plátně a překlopí se na plech. [...] Jana odběhne nakoupit ozdob na stromek do papírnictví na podloubí. Její nesmělá prosba otevřela dvě peněženky. Lesklé skleněné koule, ptáčci s ocasey, zvonky a rampouchy. Veliká hvězda, stříbrná vlákna a prskavky. Teta se poněkud odmítavě, a přece se zájmem dívá do krabice na inventář, bez kterého se celý život obešla. Je to zbytečná sentimentalita.*“³³⁰

Vánoční atmosféru vedle přítomnosti jedle dokresluje i Janin půvabný vzhled. Celá je scéna pozorována z pohledu Roberta, a tak se vedle popisu prostoru objevuje také vnější charakteristika Jany. „*Vznosné a ohebné dívčí tělo se pohybuje kolem něho a láskyplné ruce hladí jeho větve. Shýbá se, a dlouhé copy se sesmeknou až na zem, těžké a lesklé. Uvazuje červená jablka na konce větví, které se vztáhnou a prohnou do široka. Je Štědrý den, dějí se zázraky a pokornému člověku se dostane daru, procítit jeho kouzlo a sladkost Jano, Jano!*“³³¹ Časové určení zde navíc srůstá s prostorem a vzniká specifický časoprostor, salón

³²⁹ Tamtéž, str. 155

³³⁰ Tamtéž, str. 156

³³¹ Tamtéž, str. 157

najednou přestává být tím samým salómem, jakým byl předtím a jakým zase bude po Vánocích. Informace týkající se charakteristiky prostoru salónu se objevují v různých částech románu, což je dle Marie-Laure Ryanové jeden z obvyklých postupů, jak narativní prostor konstruovat.

Za povšimnutí však v tomto případě stojí posuny v interpretaci prostorových objektů. Předměty, které jsou v jiném kontextu považovány za harampádí, náhle dotvářejí atmosféru a propůjčují otčimovi pohádkové charisma, podobně jako Janu kráslí blízkost jedle. „*Otčím vejde a usedne do lesklého a rudého křesla, které se nízko propadá. Na konzole nad jeho hlavou září staré a těžké stříbrné svícný s ornamenty révoví, kalichy, pouzdra, konvice. Sedí tiše, jeho rudá ústa planou mezi černým vousem a tmavé oči zádučivě spočívají na Janě. Uprostřed plyše, rudé barvy a záře stříbra vypadá východně, biblicky, pohádkově.*“³³² Pak následuje improvizovaná povídka o Ježíšově narození v Betlémě, čímž se do příběhu vnáší další prostorové rámce, které jsou evokovány a ve zvláštní abstraktní podobě spoluutvářejí rámeček přítomného okamžiku. „*Slova jím procházejí, vzbouzejí obrazy legendy a tajemnou, tichou a dávno zapomenutou ozvěnu dětských let. Čarovný hlas a čarovný svět, který tu z něho kolem rozkvétá.*“³³³ [zvýraznila M. V.]

„*Ještě svíčky na konec každé větve a stromek je ustrojen. Čarovný stromek, opředený září zvěstování a legendou odevzdání duše i těla do rukou pevných a horkých, který náleží rozhodování.*“³³⁴ Na tomto místě je však význam prostorového objektu (vánočního stromku) aktualizován podle potřeb příběhu, ve kterém se objevuje. Ve vypravování pak přichází na scénu Klára, která ostatní svolává, aby se přišli podívat na její vánočku. „*Na kuchyňském stole na bílých papírech zlátnou a vydechují pravzory vánoček, blahobytné, souměrné a samolibé.*“³³⁵ Zde je patrná subjektivizace, s jakou jsou do nákrešů vánoček projektovány

³³² Tamtéž, str. 157-158

³³³ Tamtéž, str. 159

³³⁴ Tamtéž, str. 162

³³⁵ Tamtéž, str. 162

vlastnosti jako samolibost, blahobytnost. Opět zde vzniká kontrast mezi těmito nákrety, které jsou emblémem Kláry, a mezi jedlí, která je emblémem Jany.

K další pozoruhodné změně prostoru dojde, když je do městečka zavedena **elektřina** a Klářin dům se rozsvítí jako první. V tu chvíli prostorový rámeček domu přestává být skanzenem minulosti a více se přiklání k tomu stát se součástí prostoru ve smyslu *zasazení* v pojetí Marie-Laure Ryanové. Klára, která se staromódně obléká a má zpátečnické názory, je paradoxně majitelkou domu, ve kterém se poprvé svítí elektřinou. Prostorový rámeček, který je osobní, jak jsem psala v kapitole věnující se charakteristice Kláry, je náhle prostoupen čímsi cizorodým, světlem, které dokládá pokrok doby. S motivem elektřiny se pojí i téma agrese, protože Klára chce druhé pyšně pokořovat svým bohatstvím a postavením. Důležitá je také scéna, v níž se elektrické vedení stává zdrojem brutální metafory: „*S holých drátů kanou krůpěje krve a mhourají tesklivě na truchlivé dějiště posledního dějství.*“³³⁶ Světlo současně proměňuje do té doby spíše temný prostor: „*Svítime elektrickou. Městu se splnila i tato touha, až sem přivlekl otčím sloupoví a dráty se zázračným zdrojem světla.[...] Její dům v uzlu slepých uliček zazáří první v celém kraji.[...] Bud' tedy světlo! Bílá a oslepující záplava se rázem vyleje do pekařské, do kostelní i do kupecké uličky, na dvůr i do kouta k tetce Karolině. Teta je oslněna a oslněn je i dav venku. Efekt není sice tak dokonalý, jak by si bylo přáti. Není lustrů. Holé žárovky visí s izolovaných drátů povrchového vedení na stropěch. Ale celé město ví, že se právě stěhujeme, že se lustry koupí až v Opavě, a vedení, že se zaseká do stěn, až se dům vyprázdní. Nic nemůže ubrat na skvělosti stosvíčkových žárovkám, zapůjčeným elektrárnou, nic neztlumí okázalost iluminace, nezapojené této noci na měřicí hodiny. Žárovky byly ovšem vyšroubovány a místo nich nastoupila zádušní světélka o desíti svíčkách.*“³³⁷

K poslední významné proměně prostoru salónu dojde v důsledku **stěhování**. Věci se již pyšně nerozpínají na svém místě, kde s nimi léta nebylo pohnuto, ale ustoupily ze scény. Odklizení Klářiných věcí koresponduje s jejím umíráním, s blížícím se odchodem ze světa.

³³⁶ Tamtéž, str. 233

³³⁷ Tamtéž, str. 232-233

Stěhování je tak vlastně metaforou pro smrt, kde bedny s dřevitou vlnou připomínají rakve. To, jak z Kláry vyprchává život, jak přestává vnímat okolní svět, se symbolicky zrcadlí v tom, jak z prostoru mizí její věci, jako by se narůstající prázdnota v jejím vědomí zhmotňovala do prázdnoty prostoru. „*Sedí na svém trůně jako fakír, udržovaný zpříma a při životě svou fixní ideou.*

Bedny a dřevitá vlna veplují s osudovou slavností do obývacího pokoje. Jana klečí vedle trůnu na zemi mezi nádobím a ukládá do měkkých hnízd, pevně a neprodyšně, kousek po kousku.[...] příborníky se prázdní, i skladiště na prádelnicích, i stolky a konzoly v salóne. V chomáčích slámy, v řezinách, mezi papíry a bednami kupí se věci a jejich příběhy. [...] Dům pustne a prázdní se. Věci se stěhují do beden, záclony jsou sňaty, koberce svinuty, obrazy sňaty ze stěn.“³³⁸

Tato symbolika prostoru je snadno interpretovatelná a je potvrzená i lékařem, který přichází z vnějšího světa a je šokován pohledem tuto scénu. „*Večer přichází doktor. Marně se brání pocitu hrůzy v tomto skladišti beden bez určení místa, v ničí zemi, kterou se prochází smrt. Nemocná sedí bez hnutí v svém koutku, sesunutá nastrojená loutka s přetrženými provázky, s hlavou visutou.*“³³⁹ Prostor zde s konečnou platností nabývá podoby strašidelného místa (někdy nazývaného locus terribilis).

Vzniká tak zvláštní gradace, protože byl prostor salónu zpočátku vykreslen pouze jako nevkusně zařízený, následně jako scéna kruté hry karet a nakonec jako hororová scénérie, v jejímž středu je živá mrtvá. V této kompozici silně kontrastním způsobem vystupuje proměna prostoru o Vánocích, která vede k „vykoupení Robertovy duše“.

Ložnice

Vypravěč důsledně nazývá ložnici manželů *temnou slují*. Opět se zde objevuje protiklad mezi světlem, které tradičně symbolizuje kladné hodnoty, a tmou, nositelkou všeho špatného. Dům je v tomto fikčním světě tak vystavěn a okna jsou tak umístěna, že světlo do

³³⁸ Tamtéž, str. 234-235

³³⁹ Tamtéž, str. 239

ložnice nepronikne. „*Ložnice je temná sluj, do které nikdy nezabloudí paprsek. I když do oken salónu zasvítí na chvíli v poledne přes střechy a zdi, nedosáhne prahu ložnice.*“³⁴⁰

Jana prozkoumá ložnici manželů až pod záminkou příprav na stěhování. Tento prostor je tedy pro ni po dlouhou dobu tajemný a zapovězený. Dokonce i když se do něj konečně podívá, tak zjistí, že se v něm objevují další menší prostory, ve kterých je uloženo tajemství. Jsou zde skříně, které jsou příznačně *hluboké a nacpané*, prádelníky mají *nekonečné zásuvky*, objevuje se zde tombola *sterého* vkusu. Tyto hyperboly mají za úkol vytvořit prostor, který se zdá být magicky nevyčerpatelný, jako by bylo možné zde stále něco nového objevovat. Předměty, které se zde nacházejí, dokonce mají svůj poetický půvab, což lze zejména předpokládat u mariánské sošky. Tento dojem je ještě umocněn líbivou vůní levandule, i když je do ní přimísen i pach plísně. Tyto zvláštní předměty připomínají poklad pro hravou dětskou duši. Navíc se pojí s příjemnými asociacemi: lurdská Panna Marie s uzdravováním, sada na bowli s lahodným nápojem, pohledy na Svatý Velehrad s výlety a cestováním. Současně je ale možné (vzhledem ke Klářině povaze) tyto předměty považovat za dekoraci nevkusu, protože dokládají maloměstské představy o předvádění emblémů majetku a společenského postavení. „*Široké manželské postele pod bílými háčkovanými pokrývkami. Noční stolky. Hluboké skříně, nacpané oděvy. Prastará souprava pohovky a křesel, jejichž biedermeierovské kostry prolezli červotoči a hnědý plyš olízal čas do popelava. Parohatý stojan věšáku, ověšený věcmi, bachratý a vratký. Dva prádelníky s nekonečnými zásuvkami vydechují levanduli a plíseň. Na prádelnicích jako ve vetešnictví. Ojediné zbytky rozbitých servisů, pohledy na Svatý Velehrad pod tlustým hranolem skla. Mosazné svícny. Křišťálový soubor na bowli s výjevy vinobraní, rytými umělce, Tulský samovar, Pouťová Panna Marie lurdská se šmolkovou šerpou. [...] Pošetilá tombola **sterého** vkusu, kouzelné obálky pod pečeti prachu a pavučin. V jednom z prádelníků je otčímovo prádlo, uložené vzorně v pravidelných hraničkách.*“³⁴¹ [zvýraznila M. V.]

Za povšimnutí stojí i to, že zatímco při Janině prvním vstupu do domu je nábytek v salónu navzdory Klářině bohatství vykreslen jako sešlý (pohovka, v níž probleskují šterbiny), až při

³⁴⁰ Tamtéž, str. 24

³⁴¹ Tamtéž, str. 66-67

přípravách na stěhování a v kontextu objevování pokladů ložnice se nábytek v salóňě náhle ukazuje jako honosný. Autorka tak zaměřila Janinu pozornost vždy jen takovým směrem, aby vytvořila atmosféru vyhovující potřebám dané scény, např. překrásného stolu si Jana nevšimla již při příchodu do domu, ale právě na tomto místě. „*Salón, podrobený křížové prohlídce a oceňování, zjevuje bezděky její další životní běh.*

*I tady je ovšem velmi mnoho nábytku a harampádí, velehradů, Lourd a Czentochowých. Je tady **honosná** garnitura rudých křesel, nízkých a hlubokých. Při sednutí se propadají a usedající je vystaven náhlému zděšení, že se pád zastaví až na zemi v troskách křesla. Ale je tu **překrásný** stůl, hladký a lesklý, ze starého jilmu z otcovské zahrady, a jsou zde obrazy.*“³⁴²[zvýraznila M. V.]

Také ložnice se stane dějištěm scény, která působí hrůzostrašně podobně jako večerní hraní karet v salóňě. Z následující indicie lze předpokládat, že zasazením je ložnice: „*Jana leží ve strnulé a bolestivé pozici a nemůže se pohnout. Na vedlejší posteli spí teta.*“³⁴³ Psychicky i fyzicky vyčerpaná Jana blouzní o nově ušitých košilích, které jsou dokladem jejího útisku. Objekt prostoru zde dokládá intenzitu pocitů, které zakouší postava.

„*V mozku se bez ladu a skladu převaluje kaleidoskop událostí. Meluzína zaplácne pro každou z nich a vítr lomcuje pěstmi.*

Dvanáct tetiných nových košil, obrovských a samolibých, defiluje kolem postele. Každá nadouvá poprsí s pracným ornamentem, Janou nakresleným a vyšitým. Kulaté dírky šilhají výsměšným a zlomyslným pohledem. ‚Nás jsi vyšila tisícem stehů. My vidíme a ty slepneš heč!‘ Košile narůstají, vzdouvají se a plácají průramky jako rukama.“³⁴⁴

Kuchyně a stáj

Kuchyně představuje prostorový rámeček, který je realisticky popsán věcným doslovným jazykem prostřednictvím vizuálních vjemů. „*Jana zahlédne dvě postele s pruhovaným*

³⁴² Tamtéž, str. 67

³⁴³ Tamtéž, str. 228-229

³⁴⁴ Tamtéž, str. 229

kanafasem a mezi nimi pod oknem stůl s vydřenou deskou a malou petrolejovou lampičkou uprostřed. V rohu velkou plotnu s těžkým železným hrncem. U plotny, opřena o trouby, stojí malá scvrklá babka a nad její hlavou, na kamenci, svítí prudce a vzpurně kočičí oči. Babka se dívá očima daleko od sebe rozuteklýma na Janu. „To je naše stará Petronila. Už je v domě pomalu čtyřicet let. [...]’ Petronila těžce odlepi hřbet od chladnoucí trouby a vztáhne křivou ruku jako sukovitou větev s prsty zchromlými. Rozeběhlé oči se dívají úkosem a hlas skřehotá.“³⁴⁵ Podoba prostoru je dokreslena postavou, která je do něj umístěna, jako kdyby byla strašidelným objektem, čímž v prostoru vzniká zvláštní atmosféra. Podobným způsobem je postava služebné Pauly umístěna do **stáje**, která koresponduje s její smyslnou, živočišnou povahou. Současně je ale tato postava obestřena tajemstvím, protože poněkud paradoxně vyhledává i přítomnost jeptišek. „Robustní a ohromná, sebevědomá a přehlížející, vzbuzuje v Janě vždy slabé záchvěvy odporu. Je to snad převládající smyslnost a podivná, sálající sexualita Paulina zjevu. Její mužský hlas, její velká ústa, její žhnoucí a chtivé oči. A její hádankovité a zemité úvahy o lásce lidí i zvířat. [...] Po celé Moravě má v klášteřích své oblíbené sestry, v každém klášteře jednu. Za tou nejkrásnější, sestrou Serafinou, za tou nejveselejší, sestrou Felicitou, za tou nejsmutnější, sestrou Hildegardou, odjíždí s planoucí touhou jako s hořícím chocholem.

Nyní však nosí ze stodoly u rybníka slámu, vyhazuje hnůj a čistě podestýlá, napájí a hřebelcuje oba hnědáky. Voní stájí a senem a je odpuzující i vábná a vzbuzuje tajemný strach.“³⁴⁶

Ordinace

Dalším důležitým prostorovým rámcem je Robertova ordinace. Z podstaty se jedná o osobní prostorový rámeček, který náleží Robertovi. Úzkost vzbuzující podoba místnosti je lehce srozumitelnou alegorií pro Robertův chmurný osud. Úzké okno eliminuje propojení s prostorovým rámcem exteriéru a připomíná malá okénka vězeňské kobky a výhled na zeď asociaci s vězením jen potvrzuje. Nemocniční pach rovněž nevyvolává příjemné konotace,

³⁴⁵ Tamtéž, str. 12

³⁴⁶ Tamtéž, str. 34

stejně jako šero. Zajímavé je, že i v tomto prostoru zanechala Klára svou stopu, když sem uložila časopisy, čímž zde vyvstal kontrast mezi vzděláním, reprezentovaným předměty souvisejícími s profesí zvěrolékaře, a s hloupými časopisy pro ženy. Současně k tomuto prostoru patří i Jana. Symbolicky je tato příslušnost vyjádřena tím, že je zde uloženo její oblečení. „*První dveře v chodbě domu vedou do někdejší ordinace, **úzoučkého** pokojíku s psacím stolem a dvěma skříněmi nástrojů a léčiv. Je tu **podivné, úzkost vzbuzující** ovzduší, **šero, nemocniční pach**. Široký černý rám, plný zkroucených vyřezávaných listů kolem žlutnoucího diplomu nad psacím stolem. Je tu několik knih, staré ročenky Zlaté Prahy, a mnoho tlustých svazků Gartenlaube, sentimentálního katechismu maloměšťáček.*

V hustém šeru vzdáleného kouta je umyvadlo, jehož skříň je schránkou Janiných sporých svršků. Ale to právě je příčinou toho, že Jana má v ordinaci částečně domovské právo, že sem může občas vklouznout, nahlédnout do skříní a vdechnout vzrušující vůně otčímova povolání.

Úzké okno vede na šedou zeď. ³⁴⁷ [zvýraznila M. V.]

Lze spatřit kontrast mezi rámcem stáje a rámcem ordinace, protože lze při porovnávání těchto dvou rámců vidět následující významové protiklady. Na jedné straně tu je něco, co je přírodní a přirozené (zvířata, rostliny, seno atd.), a na straně druhé něco, co je chemické, umělé (léky). Do stáje je umístěna pudová, smyslná a nevzdělaná postava, zatímco do ordinace někdo, kdo ztělesňuje sebeovládání a rozum. Tím pádem se potvrzuje teze Ruth Ronenové, podle které vznikají mezi rámci celkového prostoru fikčního světa významové vztahy.

Rámec domku tetky Karolinky

S domem Kláry sousedí chaloupka tetky Karolinky. V tomto prostorovém rámci je nábytek a předměty, které se v něm nacházejí, malých rozměrů, čímž se vytváří dojem útulnosti. Opět zde vzniká kontrast tentokrát mezi příbytkem obyčejného skromného člověka, kde ale panuje mír a dobrota, jak jsem psala v kapitole týkající se postavy tetky Karolinky, a mezi prostorem Klářina domu, kde je robustní nábytek a přebytek věcí, ale pro změnu zde chybí

³⁴⁷ Tamtéž, str. 23-24

harmonie a pocit štěstí. Popis domku tetky Karolinky evokuje pohádkovost. „[...] *choulí se Karolinčin domek. Stojí na travnatém prostranství. Záhonek před záspí, **okénka jako jasné oči**, na prkénku červený muškát a fuchsie. Plůtek dělí chaloupku a prostranství od zahrádky jako dlaň.*

*Jana stojí okouzlena uprostřed trávníku. Koutek je tak **tichý a vlidný**, chaloupka tak neuvěřitelně maličká a na jejím zápraží **babička z pohádky**. [...]*

Domeček, loutky, kuchyňka, jizba, všechno v miniaturních rozměrech, skříňky, maličké dojemné postýlky. Vždyť je to domek sedmi havranů s malými stolky a židličkami, s malými talíři, příbory a skleničkami. ³⁴⁸ [zvýraznila M. V.]

Navíc postava tetky Karolinky svým vzezřením dokresluje prostor chaloupky. „*Karolinka má bílý čepeček se širokou paličkovanou krajkou, s růžovou stužkou nad obočím. Očka jí pokojně září a žlutý zoubek se kývá uprostřed srdečného úsměvu.*“³⁴⁹

4.1.2 Prostorový rámec městečka Rozvadov a okolní krajiny

V této podkapitole se zaměřím na charakteristiku rámce městečka Rozvadov, ve kterém se Klářin dům nachází, a na přilehlý rámec krajiny polí a luk.

Důležitým rámcem prostoru města je **kostel**. Jedná se o místo, které má jakési mystérium, čtenář si ve své kulturní encyklopedii nemůže nevzpomenout, že toto místo nabízí naději na spojení s něčím transcendentním a nadpřirozeným. Ve *Vlčí jámě* kostel okouzluje Janu vizuálními efekty, které zde vznikají při hře světla a dýmu. Také je to místo, které má estetickou kvalitu, protože čichu zde lahodí vůně květin, výtvarně je vyzdobeno sochami a hudebně je spjato se zpěvem náboženských písní a zvukem varhan, na které ve *Vlčí jámě* hraje Robert. V Janině duši rozdmýchává tento prostor pocit dojetí a sklon ke snění. Naopak Klářin dům představuje prostor, kde jsou Janiny duševní síly ubíjeny přizemností a sobeckostí. Tudíž i tyto dva prostorové rámce fungují jako protiklady. „*Jana usedá skromně na okraj lavice v náladě slavnostní a dojaté. Šikmý sloup sluneční záře schvívá se kol hrany kůru. Světly a zářící, do temna lodi. Červená světla svéc planou mezi květy oltáře. Světlo a stín, preludy bílých soch a postavy obrazů splývají Janě se snovou mlžinou neurčitého,*

³⁴⁸ Tamtéž, str. 30

³⁴⁹ Tamtéž, str. 145

tichého blaha. [...] Mystérium mše se odehrává, oblaky dýmu se sunou po slunečním sloupu pod klenbou a voní. ³⁵⁰

Náměstí v sobě zahrnuje motiv sochy Panny Marie a národního stromu lípy, který v personifikaci žehná. Proti sobectví příznačnému pro dům neplodné Kláry je tak ve veřejném prostoru tematizováno např. vlastenectví a milující mateřství. *„Náměstí, podsíně, patrové a přízemní domky. Radnice, kamenný kříž a Panna Maria se štíhlýma nožkama na zeměkouli s hadem. Lípa uprostřed rynku, urostlý a vlídný strom s košatou náručí, žehnající všem.* ³⁵¹ Za povšimnutí stojí i to, jak lakonicky je prostor městečka načrtnut bez výraznějších prokreslení.

Na druhou stranu se náboženské motivy objevovaly ve veřejném prostoru tradičně, a tak je třeba se obezřetně vyhnout nadinterpretaci, nicméně i na jiných místech díla se potvrzuje, že náboženské motivy si zde uchovávají svou symboliku. *„Mše sloužené v kostele plném lilii, jasmínu a růží. [...] Lípa kvete na náměstí, na Pannu Marii padá pel jako svatozář, a městečko pod křídlem vůně ukryté klímá jako v důlku boží dlaně.* ³⁵²

Na mapě fikčního světa figuruje rámeček **vinárny**, kde se scházejí vážení muži městečka. Opět vzniká kontrast mezi významem dvou rámečků, když se Robert vrací z vinárny ke Kláře, která jej teatrálně vítá: *„Na dolním konci náměstí je v rohu vinárna. V hloučku vycházejí její denní hosté, advokát, soudcové, ředitel školy, pan děkan a otčím. Mávají široce klobouky jako by se rozcházeli na dlouhý čas. Otčím míří přes rynek nahoru ke své uličce.*

Na nároží široká náruč, modrá s bílými puntíky, sevře se kolem jeho ramen. Městečko za muškáty ať vidí tuto lásku, která se nemění lety ani zvykem, tím méně stárnutím. ³⁵³

Na mapě fikčního světa se objevuje i **hřbitov**, kde má Klářina rodina tu nejhonosnější hrobku. Hřbitov však postavy navštíví jen na Svátek zesnulých, kdy si to žádá tradice,

³⁵⁰ Tamtéž, str. 31-32

³⁵¹ Tamtéž, str. 32

³⁵² Tamtéž, str. 72

³⁵³ Tamtéž, str. 41

protože Klára nesnáší cokoli, co souvisí se smrtí. Tento prostor jí tedy připomíná vytěsněné vědomí toho, že každý jednou nevyhnutelně zemře. I v tomto prostorovém rámci lze spatřit kontrast k rámci domu Kláry, protože zde jsou nashromážděné lidské ostatky přirozenou součástí prostoru, zatímco u Kláry je umírání do poslední chvíle popíráno.

Důležitým rámcem jsou také **pole a louky** kolem městečka. Jedná se o otevřený prostor spojený s dálkami, ve kterém může Jana nalézt volnost, a tak v jejím životě plní roli, jejíž důležitost je přímo úměrná utrpení, které jí přináší ustrnulé domácí háčkování. I tentokrát tedy prostorový rámec kontrastuje s prostorovými rámci Klářina domu. Tentokrát proti sobě stojí tyto sémantické rysy: uzavřenost a otevřenost, život a nehybnost, příroda a umělost (reprezentovaná předměty v interiéru domu). „*Jana, jako mladé zvíře, celý týden uvázané, aby se proběhla v bláznivé honičce, pozobjímala kmeny, pozotvírala náruč všem větrům a dálkám a nasála každým pórem jejich záhadná poselství.*“³⁵⁴

Kraj je ohraničen **horami**, které jsou rovněž zatíženy symbolikou. Představují stabilní, klidnou entitu, jejíž klid kontrastuje s bouřemi v lidských duších. Současně symbolicky plní úlohu ochránce lidí, což je na mnoha místech zdůrazněno.

„*Kraj tiše usíná v šeru, hory přistoupily blíž a vztáhly ochranné ruce, tmavé a vlídné, půlkruhem náruče. Otčím se dívá přes ramena větrného mlýna, přes žiloví bezlistých alejí do prohlubně dálky.*“³⁵⁵ Vysoké hory také kontrastují s malostí lidských strastí. „*Hory v klidném majestátu široce sedí na terasách kraje, hlavy v slunci. Tisíciletá moudrost, tisíciletý klid. Ty drobné zrnko, které se pohybuješ uprostřed tišiny kraje, jak maličké teprve je tvoje srdce. A jak mikroskopické teprve jsou jeho bouře.*“³⁵⁶

Při popisech městečka často vznikají scény, které mají vizuální kvalitu. Nezřídka je v tomto prostorovém rámci tematizována hra světla a barev, čímž vznikají impresionistické obrazy. „*Z hostince vylévají okna dva široké pásy červeného světla na bláto.*“³⁵⁷ „*Dvě kalná světla*

³⁵⁴ Tamtéž, str. 73

³⁵⁵ Tamtéž, str. 116

³⁵⁶ Tamtéž, str. 210

³⁵⁷ Tamtéž, str. 11

kanou z petrolejových lamp na nástupišti a roztékají se po kotoučích páry.³⁵⁸ „Náměstí modře dřímá pod sněhem, podsíně se klenou dokola. Z krámů v hloubce podloubí se vykrádá v úzkostném ostychu žlutá záře lamp a teple žihá tvrdý a modravý sníh.“³⁵⁹

Krajina je v popisech naplněna intenzivními přírodními vůněmi a pachy, ke kterým je Jana vnímavá. „Kolem městečka široko daleko vrcholí senoseč. Slavnými proudy vcházejí vítězné vůně do ulic a do domů. Vůz za vozem vjíždí do města, vrchovatě naložen a nadýchané, žírné otepy jsou ukládány pod přístřešky kůlen, stájí a stodol. Střechy vydechují opojně a přesyceně výtažek země, slunce a rosy.“³⁶⁰

V prostorovém rámci městečka a okolní přírody dochází k trvalým proměnám (zbudování železnice, elektrifikace). Mimo to zde dochází k proměnám odvislým na přírodních cyklech, ale ty jsou prchavé, ovlivňují spíše nálady postav, než že by dokázaly trvale něco změnit v jejich životech.

4.1.3 Prostorové rámce vzdálených měst a vesniček

Opava

Velkou úlohu sehraje v příběhu město Opava. Tento prostor však není trvalým zasazením příběhu a postavy jej navštíví pouze dvakrát. Klára se sem zpočátku stěhovat nechce, ale nakonec se na stěhování těší, protože tento prostor je v její kulturní encyklopedii vykreslen jako krásné kulturní město. „Teta se smíruje, myšlenka na Opavu, tiché město plné parků a zahrad ji začíná vábit. Vojenské koncerty v sadech a kavárny. Divadlo. Dobrá společnost. Otčímovo vynikající postavení a důvěrné přátelství se zemským prezidentem. Elegantní prostředí a žádná udýchaná rivalita ctižádostivých paniček.“³⁶¹ Tyto úvahy jsou však jen představami, které se mohou lišit od reálné zkušenosti, kterou nakonec Klára učiní s tímto prostorem. „Zázračný příslib slova bude učiněn tělem. Dostane tvary ulic a náměstí. Dá se hmatat a bude zcela skutečný a blízký.“³⁶²

³⁵⁸ Tamtéž, str. 10

³⁵⁹ Tamtéž, str. 158

³⁶⁰ Tamtéž, str. 70-71

³⁶¹ Tamtéž, str. 47

³⁶² Tamtéž, str. 77

Jak jsem již psala v kapitole věnující se charakteristice postav, dojde zde k události Klářina ztrapnění. Když postavy tento prostorový rámec navštíví (čímž se stane zasazením příběhu), městská architektura zde není prakticky vůbec pozorována, a tedy ani popisována. Místo toho je veškerá pozornost zaměřena jen na průvod, který vše jako by zastiňuje a přehlušuje. „*Opava. Ohlušující změt' volání, zpěvu, hudeb, oslepující ohňostroj barev, krojů, květin, hučící moře v ulicích. Nic nelze rozeznat, nic vidět. Jana drží křečovitě tetu za ruku, nesena proudem, vzrušená, zasažena do srdce tím hromadným dojetím a radostí.*“³⁶³

Při slavnosti Matičního dne tudíž není město popisováno přímými popisy a mapa prostoru se v čtenářově mysli dotváří na základě pohybu postav, často vyjádřeného velmi zkratkovitě. „*Půjdeme k obědu do Matičního domu.*

Dolní náměstí.

Horní náměstí.

Všude ty nekonečné proudy lidí.“³⁶⁴

Předsevzetí, že město získá v mysli postav konkrétní podobu, tudíž není naplněno tak, jak by se očekávalo. Důsledky, které to má pro sémantiku tohoto prostorového rámce, jsou patrné především, když si čtenář představí jiné alternativy, jež by mohly nastat. Například pokud by město bylo vykresleno jako krásné s příjemnými parky, získalo by status určité verze ráje na zemi a Klářiny touhy po životě v tomto městě by spočívaly na reálných základech. Takto je však příznačnou vlastností tohoto prostoru významová neuchopitelnost, město se skrývá za karnevalovou maskou výjevů, které patří do jiných prostorů a do jiné doby. „*Slavnostní průvod, vozy s Přemyslem a Libuší, Leštínkým kovářem, s ženci a řadami výjevů ze selského života.*“³⁶⁵

Po určité době začne Klára opět snít o společném životě v Opavě, čímž vytváří hypotetické či kontrafaktuální prostorové rámce. Takto definuje tento typ rámce Ruth Ronenová: „Kontrafaktuální či hypotetické rámce jsou nekompatibilní s uskutečněným prostorem,

³⁶³ Tamtéž, str. 78

³⁶⁴ Tamtéž, str. 80

³⁶⁵ Tamtéž, str. 83

protože obsahují nemožnou situaci, představovanou situací či situací, ve kterou někdo věří, ale takovéto situace nemohou být či nejsou uskutečněny. Rámec konstruovaný v jednom kontextu jako hypotetický může být v jiném textovém kontextu realizován jako zasazení.³⁶⁶

„Teta se opírá zády o kachlová kamna. Očima široce otevřenými je zahleděna do jiného života. Nevidí starou pohovku s bílými knoflíčky, harmonium a police příborníku. Prochází se novým bytem, důvěrně známým z předchozího dlouhého snění a tisícových hovorů. [...] Cíl už je blízký. Prozařuje tetu jako magická lampa. Necítí únavu pouti a zemdlenost. Jaro, Opava, Robert.“³⁶⁷

Současně je tento rámec u Kláry spojen i s pocitem strádání, protože se jedná o nedostupný prostorový rámec přinejmenším z toho důvodu, že Opava je na mapě fikčního světa relativně vzdálená od jejího městečka. Toto napětí se vyjeví zejména, když se rámec zasazení (dům) a vzdálený rámec (Opava) objeví v textu v juxtapozici. *„Pořád ještě stodola a kůlna a stáj tvoří jeviště života místo elegantního prostředí ve vybrané, tiché vilové čtvrti.“³⁶⁸* Ruth Ronenová o nedostupných rámcích tvrdí: „Prostorovo-časově vzdálené rámce jsou utvářeny textem za prostorovými či časovými hranicemi prostoru příběhu či času příběhu. Takovým rámcům, patřícím do jiného prostorového kontinua, je ‚fyzicky‘ bráněno v tom stát se bezprostředním okolím jiných fikčních entit. Některá časoprostorová omezení, bránící rámci v tom stát se zasazením, jsou však dočasná: posun v prostorovém plánu příhod příběhu či přechod vpřed či zpět v časovém kontinuu dovoluje změnu ve statusu rámce.“³⁶⁹ Kláře tedy okolnosti brání v tom žít s Robertem šťastně v Opavě.

³⁶⁶ „Counter-factual or hypothetical frames are incompatible with the actualized space because they contain an impossible, imagined or believed situation which cannot be or is not actualized. A hypothetical frame constructed in one textual context may be actualized as a setting in another textual context.“ RONEN, Ruth. *Space in Fiction*, Poetics Today 7, 1986, str. 429

³⁶⁷ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 172

³⁶⁸ Tamtéž, str. 174

³⁶⁹ „Spatio-temporally distant frames are constructed by the text beyond the spatial or temporal boundaries of the story-space or the story-time. Such frames, belonging to another spatial continuum are "physically" restrained from becoming immediate surroundings of other fictional entities. Some spatio-temporal constraints on the actualization of frames as settings are, however, provisional: a shift in the spatial arena of the story-events or a leap forward or backward in the temporal continuum allows a change in the status of frame.“ RONEN, Ruth. *Space in Fiction*, Poetics Today 7, 1986, str. 427

Jednoho dne Klára navrhne udělat si výlet do Opavy a podívat se na rozestavěný byt na Kylešovském kopci, kam by se podle slibu měli všichni nastěhovat. Vytoužené místo se tak alespoň na okamžik stane zasazením. „*Déle než po roce putuje zase exaltovaný poutník do své Mekky, s tváří k východu, s fanatismem v srdci.*“³⁷⁰ Při této příležitosti je konečně prostor Opavy pozorován postavami, a tedy i v textu blíže charakterizován přímým popisem. Přitom se však objekty objevují v prostoru v pořadí, ve kterém postavy tímto prostorem procházejí, a tak je prostor představen strategií, kterou Marie-Laure Ryanová nazývá „*cesta (tour)*“: „*Ze zářícího moře luk a polí se vztyčí maják, tovární komín v Komárově. A kopec, Kylešovský kopec, a na něm hradby a cimbuří, lešení a zdviže, a zářící, rudé a neposkvrněné nové střechy. Státní činžovní domy. [...] Ty tiché ulice mezi zahradami vil a parkem. Tolik růží všude a ty nádherné záclony v oknech. Mírný kopec ústí na prostranství jasu, s kotlinou roviny v parách a v záři daleko, kam oko dohlédne. A vlevo první stavba bloku, široká a imposantní, s lešeními do druhého patra, kde se omítá, s otvory širokých oken v bílé a oslňující ploše. Z dálek a z výšky musí však oko sestoupit na zem tedy okolo. Rozježděný terén, vápenky, písek, voda a bláto. Hranoly schodů a hory dříví. Nářadí, hluk zdviže a rány kladiv. Mraveniště lidí a výkřiky rozkazů.*

V hlubině sluje, mezi sloupy lešení, černě zeje vchod do domu.“³⁷¹

V popisu je prostor obdařen atributy, které ho zkrášlují (např. „*Tolik růží všude a ty nádherné záclony v oknech.*“), ale současně je zde staveniště, které v porovnání s dostavěnými vilami postrádá jejich krásu, protože elementy jako je rozježděný terén či bláto mají spornou estetickou kvalitu. Vzniká zde proto kontrast. Možná lze spatřit symboliku i v tom, že Klára vchází do prostoru, kterému schází krása stejně jako jí. Na druhou stranu upřednostnění nedostavěného bytu před koupí hotového domu vychází z potřeb příběhu, protože Robert si potřeboval najít záminku pro odložení stěhování do Opavy a čekání na dostavbu mu ji poskytuje.

³⁷⁰ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 216

³⁷¹ Tamtéž, str. 217

Autorka dále použila různé narativní nástroje, pomocí kterých vystavěla narativní prostor bytu. Byt je bez subjektivizací a imaginárních představ popisován následovně: „*Zima a syrovina, tma, zápach vápna a průvan. [...] Dveřní otvor zeje do předsíně a odtud zas několik otvorů do řady místností. Je tady šero, hrubá omítka je mokrá a pod kroky chřestí škvára. V kobkách příslušenství pracují obkladači. Polír je pošle jinam.*

A teď tedy konečně jsme ve svém bytě.“³⁷² Zde je vidět, jak externí fokalizace náhle přejde ve fokalizaci interní. Následně se vypravěč zaměří zvlášť na Kláru a zvlášť na Roberta a z jejich úhlu pohledu představí dva odlišné náhledy na prostor.

Robert se uchýlí na terasu, kde se symbolicky dívá z kopce na široký horizont. Přemýšlí o svém životě v měřítku dlouhého časového horizontu, na jehož konci je blížící se smrt. Rozjímá o svém životním prostředí v jeho totalitě – o Kláře, o věcech a „ovzduší“, s čímž koresponduje takový náhled na prostor, který umožňuje pozorovat jej s širokým zorným polem, tedy jako celou krajinu. Známa konceptuální metafora, ve které je život přirovnáván k cestě, má zde svůj odraz v pohledu na krajinu, která pravděpodobně cesty obsahuje nebo přinejmenším umožňuje přemísťování mezi dvěma vzdálenými body. „*Robert vyjde na krytou terasu, podepře se o plech předprsně a zadívá se do kraje. Tady, v realizovaném světě Klářiny touhy, na samém prahu života, jehož každou podrobnost zná za patnáct měsíců toužebných rozprav, tady stojí, do sebe pohřížen, sám se svým tajemstvím. Čemu se vzpíral, z čeho se chtěl vysvobodit, to bylo silnější než on. Svět se sesunul kolem něho, v troskách je to, po čem vztahoval ruku, ale tady jde vše svou cestou. Stavba se dokončí, Klára, věci, ovzduší, vše se sem nastěhuje. A on tu zemře, zapřažen do chomoutu, vyhaslý a hořký jako troud s tou poslední palčivou jiskrou.*“³⁷³ [zvýraznila M. V.]

Oproti tomu Klára se v prostoru zaměřuje na detaily, které na sebe berou význam malicherností v kontextu Robertových úvah o smrti. Má zúžené vidění a uniká jí přitom to podstatné: to, že je její muž vážně nemocný a jeho vztah k ní dávno ochladl. Klára si

³⁷² Tamtéž, str. 218

³⁷³ Tamtéž, str. 218

představuje, jak bude byt vypadat, až bude hotový a zařízený. Na základě reálně existujícího prostorového rámce si vytváří hypotetický rámec svých představ.

„Teta prochází místnostmi v blaženém oblouznění. Ne syrovým a páchnoucím stavenišťem, ó ne. Tady je jídelna s nábytkem z těžkého dubu a s červeným kobercem. Tady je salón, ó jej, bude s arkýřem. Do arkýře se musí koupit palma, to se patří, a malé krajkové záclonky. Jak to bude vznešené! Tady obývací pokoj, ano, hned se musí dát potáhnout látkou voskovaná pohovka. Jana tady bude mít pěkné lůžko. Tady ložnice, ó pane, odtud je vidět celý kraj, a toho slunce! Celý život neměla tolik slunce. [...] Patnáct dlouhých měsíců pracuje vznícená obraznost, touha a lítostný vzdor na krásném snu. Ale skutečnost předčí očekávání. [...] přece však: teta opouští terasu s očima naplněnými proutěným nábytkem.“³⁷⁴

I přesto že jsou úvahy Kláry a Roberta tak odlišné, jejich styčným bodem je pojem *dokončení*. Pro Kláru znamená dokončení stavby bytu, jeho vybavení nábytkem a přestěhování se do něj. Pro Roberta dokončení představuje konec života. Prostor staveniště je proto nositelem svého zvláštního významu, který má pro postavy. Obě postavy si také povšimnou, že je z místa vidět celý kraj, avšak pro Kláru nemá pohled na horizont žádnou symbolickou kvalitu. Obě postavy se setkají na terase, kde Robert prožívá své utrpení, a Klára se opájí svými sny, což je expresivně vyjádřeno hyperbolou „s očima naplněnými proutěným nábytkem“. V ostrém protikladu k uzavřenému temnému prostoru Klářina domu stojí prostor opavského bytu plný světla, nic nebrání výhledu z kopce na okolí.

Praha, v níž Robert pracuje, je rámcem, o kterém nemá čtenář žádné informace. Do tohoto prostoru je sice zasazen Robertův příběh, nestane se však zasazením v tom smyslu, v jakém tento pojem definuje Ruth Ronenová. „Rámce mohou být realizovány jako bezprostřední okolí fikčních entit, kolem kterých se vypravování odvíjí (tedy být konstruovány jako zasazení), nebo mohou charakterizovány nižším stupněm blízkosti ve vztahu k těmto elementům. Rozdíl mezi zasazením a méně blízkým okolím je proto často otázkou

³⁷⁴ Tamtéž, str. 219

reflektování ohniska pozornosti vypravování.³⁷⁵ Zmínka o Praze vypovídá jen o atmosféře, která zde v očích Roberta panuje. „*Ty tam jsou vánoce (sic), otčím odjel a Janě je líp. Tam daleko jako by přebýval v ovzduší průzračném, čistém a jasném, obklopen jen myšlenkami na Janu, obklopen jejím vzpomínáním a steskem. Kdežto tady prostor kolem něho houstne a mdlobně čpí jako hnijící voda, nabit truchlivými skutečnostmi.*“³⁷⁶

Dalším městem, které figuruje na mapě fikčního světa a stane se zasazením, je **Ostrava**, kde si Jana s Klárou prohlédnou nábytkové sklady. Tento rámeček má zvláštní vztah ke kontrafaktuálnímu rámci Klářiných snů o Opavě. Objekty, které se objevují v Klářiných snech, mají v obchodech konkrétní hmatatelnou podobu, avšak nelze je hned umístit do prostoru opavského bytu, ačkoli lze mezi nimi vybírat a nakupovat je. Potvrzuje se tak teze Ronenové, podle které vznikají mezi prostorovými rámci sémantické vztahy, v tomto případě rámeček obchodu svými objekty sytí hypotetický rámeček snů, ale spojuje je stejné téma.

„*Černé a mořené duby, honosné řezby, tu a tam nový, hladký a lesklý kavkazský ořech.*

Desítky kobereců v obchodních domech, zručně přehazovaných sehranými prodavači před skeptickými, rezervovanými očima tetinými. Desítky lustrů s dlouhými slzami korálků a s barevným leskem na hranách broušených ploch. [...]

Byl to slavný výlet.

Sny dostaly ještě skutečnější obrysy, jídelna bude tmavá, dubová a řezby se krásně doplní ornamentem na plyši křesel v salóne. Koberce bude červený. Lustr benátský broušený. [...]

Živote, vždyť ty vlastně stále začínáš znovu! Jsi stále lepší, stále krásnější.

*A teprve v Opavě, v Opavě, už tak brzy!*³⁷⁷

³⁷⁵ „Frames may either be actualized as immediate surroundings for the fictional entities around which the narrative revolves (thus being constructed as settings) or they may be characterized by a lower degree of immediacy in their relation to these elements. The difference between a setting and less immediate surroundings is therefore often a matter of reflecting the focus of the narration.“ RONEN, Ruth. *Space in Fiction*, Poetics Today 7, 1986, str. 425

³⁷⁶ GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, str. 169

³⁷⁷ Tamtéž, str. 177-178

Na mapě fikčního světa je také umístěno město **Olomouc**, i když se nestane zasazením. Jeho úloha je zrcadlit Klářino snění, protože toto město si idealizuje paní Schillingerová. „A Frau Schillinegr, komická stará se svým ‚Olmütz, ach Olmütz‘. Jestlipak je in der herrliche Stadt jeden jediný takovýhle byt!“³⁷⁸ „Paní Schillingerová se vyhýbá a brání klípkům, jak jen lze. Je co možná neosobní a její hlavní téma jsou vzpomínky: ‚Olmütz, ach Olmütz, eine herrliche Stadt³⁷⁹!“³⁸⁰

Ve vsi **Drachkov** se Robert narodil a žije zde jeho matka s rozvětvenou rodinou. Chaloupka Robertovy matky je skromná, skoro až nuzná. Oproti zahradě Kláry, kde voní jasmínový a růžový keř, na zahrádce u Robertovy matky roste strom dávající obživu (jabloň) a uprostřed zahrady je hnojiště. Podoba prostoru je zde maximálně přizpůsobena praktickému využití. „Dvířky v hlohovém plotě vchází teta s Janou do sadu. Stromy odkvetly, jen stará jabloň u stodoly růžoví ještě několika trsy květů. Kolem stodoly na dvůr s hnojištěm uprostřed. Na jedné straně statek a chlévy na druhé drobný a nízký výměnek, chlívky a kůlny. Zápraží výměnku z velkých a hrbolatých kmenů. Za dveřmi síňka, tmavá a studená.“³⁸¹ V prostoru domku došlo k substituci prostorových rámců, když po požáru domek nahradilo spáleniště a následně nová stavba.

Když je postava Kláry umístěna do prostoru domku Robertovy matky, s chudobou kontrastuje její bohatství, které se zračí ve způsobu oblékání. Prostor je navíc vystavěn tak, že Klářin šperk je osvětlen světlem z okénka, jako by byl na jevišti divadla osvětlen osvětlovačem. „Malým okénkem přichází sluneční světlo a zálibně usedá na zlatý řetěz, který teď svítí a září vyzývavě v chudé kuchyňce.“³⁸²

S chudým prostředím Robertova dětství kontrastuje prostor bohatého mlýna, **Klářina rodiště**. Tento prostor je zkrášlen přítomností vody a tůně. Navíc zde rostou okrasné rostliny,

³⁷⁸ Tamtéž, str. 219

³⁷⁹ „Olomouc, ach, Olomouc, to nádherné město!“

³⁸⁰ Tamtéž, str. 40

³⁸¹ Tamtéž, str. 56

³⁸² Tamtéž, str. 56-57

podobně jako v domě Kláry, avšak v protikladu k zahrádce skromného výminku Robertovy matky. „*Teta se narodila ve velkém bílém mlýně nad úžlabinou potoka a rybníku pod městečkem. Olšová a vrbová houští ovíjejí sad, bujná tráva voní a čeří se hebce pod korunami stromů. Na sadě hnízdí slavici. Voda melodicky šplouchá na kole, hučí jako varhany v tůni pod kolem a mlýn klepotá.*

Bezpečný mír obklopuje klidný a výstavný dům. Růže kvetou na zahradě a muškáty v oknech. Dobytek, drůbež, barevní kačeři, a pyšní krocani se vztyčenými terči rozložených ocasů.“³⁸³

Analogickým způsobem vzniká kontrast mezi prostory, kde Klára a Robert strávili mládí. Robert byl chudým studentem ve **Vídni**, kde žil v nuzném prostředí se sestrou, která pracovala. „*U kasáren najmou malý krámeček. Hoši chodí časně z jitra na tržiště a Maryka prodává vojákům pečivo, ovoce a cukrovinky. Záclona rozděluje obchod od prostoru, kde bratři a sestra spí, kde Maryka vaří jejich jídlo a pere jejich prádlo.*“³⁸⁴ V porovnání s tím prostory spjaté s Klářiným mládím souvisejí se zábavou a konotují rozmařilý životní styl. „*Teta se pohřívá do vzpomínek na vlastní dívčí léta, a je to jako album s tesklivou vůní mezi žlutými listy, které se převracejí pomalu a ve snění. Je tu houf dívek z penzionátu ve Vratislavi, strýcové a kanovníci, Graf Holbein a Graf Howerden, skupina hudebníků-amatérů, promenády, divadla, plesy.*

Ohlasy dvou epoch se potkávají v soumraku. Ozvěny quadrill, valčíků, stíny důstojníků a hodnostářů církevních.“³⁸⁵ V protikladu zde stojí specifické prostorové rámce: chudý příbytek a taneční sál.

Na jednom místě jsou kontrastní prostorové rámce dávány do juxtapozice, aby vypravování vyvolalo ve čtenáři soucit nad (sociálními) nespravedlnostmi. „*Náhle ji s úděsem napadne: když se teta ovíjela tímto vějířem rukou v bílé rukavičce, když se procházela po Südparku s tímto koketním paraplíčkem nad hlavou, ve vsi Drachkově se popelil na dvorečku černoooký tříletý chlapeček Robert, bosý a opálený. V chumlu ostatních dětí plakal zděšen nad*

³⁸³ Tamtéž, str. 64-65

³⁸⁴ Tamtéž, str. 60

³⁸⁵ Tamtéž, str. 26

*spáleništěm. Bylo mu zima, měl hlad. Byl bezradný a ztracen v zoufalství svých rodičů.*³⁸⁶ Úlohu vypovídat o chudobě mají i prostorové rámce figurující ve vyprávění o minulosti sousedky tetky Karolinky.

Pro úplnost je třeba zmínit i rámce, které nejsou příliš prokresleny. Je to např. **myslivna**, do níž bylo zasazeno Klářino první manželství. Dalším podobným rámcem je Janina vzpomínka na dětství, kdy v obchodě vyzvedla tatínkovy čisté, nažehlené límce.³⁸⁷

4.1.4 Kontrafaktuální rámce nevážící se ke konkrétním místům

Nyní bych se ráda zaměřila na ty kontrafaktuální a hypotetické prostorové rámce, které se nepojí s žádným místem na mapě fikčního světa. Příkladem takového snového prostoru, který však nemá žádnou bližší charakteristiku, jsou Robertovy sny o Janě, jejichž obsah zůstane čtenáři utajen. „*Že se jí pokouší promluvit o celém moři hodin, kdy vzpomínal, nechával se unášet obrazností do všech nedostupných rájů a mořil se marností své jediné, krásné a pošetilé, bláhové touhy.*“³⁸⁸ Důležité však je, že takovéto sny dokládají Robertovu nesvobodu, nemožnost učinit dějištěm svého příběhu taková místa, jaká by si přál. „*Na dosah ruky už splnění všeho, o čem muž může snít. Srdce a mysl za branou ráje. A ruce a nohy obtíženy břemenem, přivázan k zemi, bez schopnosti zpřetrhat pouta, rozmetat trosky a vznést se vzhůru volný a svůj.*“³⁸⁹

Oproti tomu Janino snění o zasněžené krajině, kde se setkává s literárními postavami a otčímem, je lépe prokresleno. O tomto snovém prostoru jsem psala již v podkapitole věnované charakteristice Jany. Hypotetické prostorové rámce Klářina snění jsou popsány v podkapitole, kde charakterizují prostorový rámeček Opavy. Všechny hlavní postavy nemohou žít tak, jak by si přály, a proto se uchylují alespoň ke snění, které umožňuje zakusit

³⁸⁶ Tamtéž, str. 66

³⁸⁷ Tamtéž, str. 175

³⁸⁸ Tamtéž, str. 114

³⁸⁹ Tamtéž, str. 187

hypotetické alternativy alespoň v této podobě. „*Věžňové slepé uličky vdechují vůně a dávají se jimi unášet do narkotických snů.*“³⁹⁰

4.1.5 Shrnutí

Při analýze prostorových rámců v díle *Vlčí jáma* se ukázalo, že jsou důsledně založeny na vzájemných kontrastech podobně jako postavy tohoto díla. V ohnisku zájmu stojí rámec domu působící na postavy skličujícím účinkem, čehož je dosaženo např. tím, že je obklopen temnými zdmi, tedy přítomností snadno interpretovatelných motivů. V protikladu k tomuto rámci, jehož uzavřenost a izolovanost je důrazně tematizována, stojí otevřený prostor přírodní krajiny, který nabízí postavám možnost cítit radost. Na podobné opozici je založen vztah mezi rámcem Klářina domu, kde je nevkusný přebytek věcí, a mezi skromnou, útulnou chaloupkou hodné stařenky tetky Karolinky. Vystávají zde však nejen protiklady, ale i příbuznost podobných prostorových rámců, která ale často souvisí s tím, že se jedná o prostory spojené s určitou společenskou vrstvou, např. se v díle objevuje několik rámců příbytků chudých lidí (výminek Robertovy matky, chaloupka tetky Karolinky atd.). Tematické propojování rámců tak spočívá na jednoduchých sociálních znacích. Sémantika prostorových rámců je přitom často budována na základě prvků nesoucích snadno srozumitelnou symboliku, jako jsou např. zdi. Význam prostoru je často stanoven i tím, jaké události se v něm odehrávají na rovině, kterou Gabriel Zoran nazývá chronotopickou. Takto je např. prostor salónu proměněn v „mučírnu“, v níž se celou noc hrají karty, i když na topografické rovině podobě mučírny protirečí háčkované dekorace s motivem růží, které by měly vytvářet atmosféru harmonické domácnosti, což se nedaří, protože Klářin nevkus dotváří v domě tísnivou atmosféru. Navíc na Zoranově textové rovině výstavby narativního prostoru se v díle objevují příznakové výrazy, jejichž užití vychází z interní fokalizace např. Klářina židle je nazývána *trůnem* a příroda je oslavována velice poetickým jazykem. Jarmila Glazarová těmito nástroji utváří prostory Klářina domu, jejichž prostřednictvím do prostoru zhmotňuje Klářiny negativní povahové rysy, jako je sobectví a tyranie. Podoba prostorového rámce domu tedy primárně vychází z vkusu postavy Kláry, a dokresluje tak její charakteristiku. Podoba ostatních prostorových rámců je pak podřízena záměru vytvořit

³⁹⁰ Tamtéž, str. 213

protiklad k sémantickým rysům, jejichž je Klára nositelem, či naopak uvést rámce do souladu se sémantickými rysy spojovanými s Klárou (honosný dům jejích rodičů). Výjimku v tomto směru představuje město Opava, které ztělesňuje cizost a lhostejnost ve vztahu ke Kláře, uchovává si svou sémantickou nezávislost. Právě toto místo je příznačně popisováno objektivizujícím způsobem (ať již při slavnosti či během návštěvy staveniště), což se na úrovni stylu projevuje častým užitím věcného, doslovného jazyka a realistickým popisem.

4.2 Helimadoe

V této podkapitole se zaměřím na analýzu výstavby prostorových rámců v *Helimadoe* a na postupy, kterými jsou tyto rámce budovány.

Jaroslav Havlíček je autor, který vychází z tradice realismu, a navíc jsou v jeho prózách patrné stopy naturalismu.³⁹¹ Lze proto předpokládat, že se v jeho románu objeví rozsáhlé popisné pasáže evokující prokreslený narativní prostor. Na tomto místě je třeba se tázat, jaké jsou interpretační možnosti realistických popisů. Ruth Ronenová ve své studii *Description, Narrative and Representation* píše: „Představa, že reference odporuje významu, se v různých formách opakovaně objevuje v literárních bádáních [...] a v nejdokonalejší podobě se toto přesvědčení objevuje ve spojení s realistickým popisem. Jakobson (O realismu 44) a později Barthes tvrdili, že realistický efekt textu závisí na výskytu popisů, které obsahují nedůležité detaily, což jsou detaily, které se žádným způsobem nespojují do jednoho tématu či do organizovaného smyslu.³⁹² Jako příklad takového bezvýznamného detailu uvádí Roland Barthes ve své studii *Efekt reálného barometru*. „Když Flaubert popisuje sál, ve kterém stojí patronka Félicité paní Aubainová, říká nám, že se „na starém pianě pod barometrem vršila pyramida krabic a kartonů“. [...] [...] Neboť je-li ve Flaubertově popisu možné vidět v označení piana jakýsi index měšťácké životní úrovně jeho majitelky a v

³⁹¹ LEHÁR, Jan, STICH, Alexandr, JANÁČKOVÁ, Jaroslava, HOLÍ, Jiří. *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha: Lidové noviny, 1998, str. 652

³⁹² „The idea that reference is resistant to meaning is recurrent in various forms in literary studies, [...] and the ultimate form of this contention appears in connection with realist description. Jakobson ("On Realism" 44) and later Barthes claimed that the realistic effect of texts depends on the appearance of descriptions that consist of insignificant details, that is, details that in no way cohere into one theme or into an organized sense.“ RONEN, Ruth. „*Description, Narrative and Representation*“, in: *Narrative*, roč. 5, č. 3, 1997, str. 274-286, Ohio State University Press, str. 281

označení kartonů znak nepořádku a jakoby opuštěnosti, způsobilý konotovat atmosféru domu Aubainů, žádná účelovost se nezdá zdůvodňovat referenci barometru — objektu, který není ani nevhodný, ani signifikantní, a nepatří tak na první pohled do řádu *podstatného*.³⁹³

Avšak Ronenová v souvislosti s efektem reálného cituje výhrady Michaela Irwina. „Za účelem vytvořit zdání reality by měl romanopisec překonat hlavní technickou výzvu usmíření popisu a děje ,při práci se spisovatel pravděpodobně méně zaobírá velkými tématy či charakterizací než problémy vyvstávajícími ze stránky na stránku, ve kterých stanoví, že jeho hrdina má určitý typ tváře ...’ (Irwin 6). Při výběru mezi množstvím možných detailů by měl spisovatel vyhovět dvěma nekompatibilním požadavkům: vybrané elementy by měly být takové, které současně reprezentují a ukazují objekt a jsou důležité z hlediska významu scény a jejího vývoje.“³⁹⁴ Při analýze popisů, kterými jsou charakterizovány prostorové rámce v *Helimadoe*, proto primárně předpokládám, že každý element nese svůj význam a funkci.

4.2.1 Prostorový rámec Hanzelínova domu a zahrady

Tento prostor se často stává zasazením a postavy zde tráví hodně času. Budu se nyní držet podobné struktury jako v kapitole o prostorových rámcích ve *Vlčí jámě*, kdy jsem nejprve analyzovala rámec domu a později jeho okolí. Stejně tak by však bylo možné respektovat autorův kompoziční záměr a nejprve představit rámec městečka, protože právě charakterizací tohoto prostoru Emil otevírá vyprávění o svém mládí.

³⁹³ BARTHES, Roland. „*Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paříž, Éditions du seuil 1984 [„*Efekt reálného*, přel. Tomáš Jirsa, *Aluze*, Roč. 10, č. 3, 2006, s. 78-81,] str. 78

³⁹⁴ „In order to create an air of reality novelists had to overcome a major technical challenge of reconciling description and action since "when at work the writer is likely to be less occupied with the larger issues of theme or characterization than with page-to-page problems of establishing that his hero has a certain type of face ..." (Irwin 6). In selecting among a multitude of possible details, the writer should serve two incompatible demands: the elements selected should be those that both represent and explore an object and are important in terms of the meaning of the scene and its development (Irwin 6).

RONEN, Ruth. „*Description, Narrative and Representation*“, in: *Narrative*, roč. 5, č. 3, 1997, str. 274-286, Ohio State University Press, str. 281

Prostor Hanzelínova domova je zpočátku představen pomocí strategie mapy přímým popisem, ale později znovu i strategií cesty, když Emil ve svém příběhu vypráví, jak se s tímto prostorem poprvé seznámil, když do něj přišel na lékařskou prohlídku. V této části je patrná perspektiva homodiegetického vypravěče, který zaměřuje svoji pozornost jen na některé objekty v prostoru a zejména si prohlíží postavy. V úvodní charakteristice je však Hanzelínův domek vykreslen takto: „*Doktor Hanzelín měl na návsi domek právě tak bílý a nenápadný jako jeho sousedé. Domek se podobal ostatním dokonce i tím, že k němu patřil dosti prostranný dvůr, ohrazený cihlovou zdí, do které se vcházelo širokými dvoukřídlými vraty. Ze štítu hleděla do návsi dvě okénka, z přízemí čtyři, pod nimi byla dlouhá, hrubě sbitá lavice. Za pěkného počasí na ní sedávali doktorovi pacienti. Od vrat vedl k domovním dveřím úzký, plochými kameny vydlážděný chodník podle hnojiště, v kterém hrabaly Hanzelínovy slepice. Protější hradbu dvora tvořilo zděné stavení, půl stáj, k němuž přiléhala kozí chlívek, králíkárna, dřevníky a záchod. [...] Hanzelínův ovocný sádek se skláněl jako ostatní sádky příkře dolů k Bezovce, a mezi pernatou havětí, pasoucí se v trávě na návsi, byly také Hanzelínovy husy a kachny.*“³⁹⁵

Z úvodního popisu je zřejmé, že se bude jednat o skromný domek, kde je vše zařízeno účelově a bez příkras. Již bílá barva omítky evokuje jednoduchost a střídmost (což ji odlišuje od barevných domů na náměstí, viz níže), na fasádě domu nefigurují okrasné prvky, v popisu jsou zmíněna jen okna, která plní praktický účel. Podobným způsobem je lavice *hrubě sbitá*, čímž dokládá maximální převahu účelovosti nad krásou. Chodník není širší, než je nezbytně nutné, zatímco vrata jsou široká, aby jimi mohl projet doktorův kočár. Budovat další vchod by byl zřejmě zbytečný luxus. Prostor je obehnán zdí, což jej spojuje s prostorem Klářina pozemku ve *Vlčí jámě*. Popis se nevyhýbá ani nepřilíživě reprezentativním objektům – hnojišti a záchodu. Navíc je hnojiště umístěno hned vedle chodníku, což je zarážející a může to vypovídat jednak o Hanzelínově neúctě k přichozím, jednak o neochotě pokrytecky vytěsnit nevábny objekt na kraj zahrady, a tedy co nejdál od prostoru, kde se zdržují lidé. Již samotná podoba prostoru předznamenává postavy, které v něm pobývají i jejich povinnosti. Tento horizont očekávání se posléze potvrdí.

³⁹⁵ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1966, str. 20-21

Charakterizace prostoru se zde mísí s charakterizací postav, vzniká těsná souvislost mezi sociálními prostředím a podobou prostoru, ve kterém lidé žijí. Hanzelín je charakterizován jako někdo, kdo si nebere servítky a setkává se s chudými lidmi, kteří si na zjemnělost nepotrpí. „*Před prahem domovních dveří leželo koště a na bílé omítce, ve výši očí, bylo napsáno doktorovou rukou velikými tiskacími písmeny: OTŘETE OBUV! Když bylo koště příliš opotřebováno, bylo vyměněno za jiné, a když nápis na zdi smyl déšť, Hanzelín jej opatrně obtáhl modrou truhlářskou tužkou. [...] Jen proto byla v kuchyni u dveří dlouhá lavice, jakoby vypůjčená z nějaké hospody, a před ní rozviklaný stůl s trnožem uprostřed. Na lavici se v zimě choulili pacienti, hekali, kašlali, přes výstrahu u dveří jim z bot crkotem tekl rozmočený sníh a na stůl před ně kladla někdy milosrdná ruka slečny doktorovy hrníček čaje pro zahřátí, nebo dokonce, vypadal-li host příliš zbědovaně, kávu s kusem chleba. [...] Tito pacienti, přicházející často z krajů, kde dávají lišky dobrou noc, byli totiž velmi skoupi na slovo nebo neuvěřitelně zaostali, nebo dokonce mluvili záhadným jazykem, složeným z lidové češtiny a němčiny [...].*“³⁹⁶

Předměty v domácnosti získávají explicitně platnost symbolu. „*Právě tak, jako byla symbolem kuchyňské služby obrovská, pytlí podobná nákupní kabelka, byl symbolem polní služby vetšný slaměný klobouk bez jakékoli ozdoby, se širokou polámanou střechou. [...] Hlavní odznakem této poněkud nečisté služby však byly dřeváky, dobrou zčernalé a hodící se na každou nohu.*“³⁹⁷ Prostorový rámeček okolní přírody se proměňuje podle ročních období a ruku v ruce s tím jdou nepatrné proměny v prostoru Hanzelínova domu, ale v tom zásadním zůstává tento prostorový rámeček neměnný. „*Po polních stezkách bublaly drobné slapy, korále žabích vajíček zrály v příkopech, louky byly jediným obrovským močálem. Ema si přinášela domů celé náruče řeřich a blatouchů. Všechny skleničky, všechny bezuché hrnečky u Hanzelínů byly plné květin. Páchlo to tam vadnutím jako na hřbitově.*“³⁹⁸

³⁹⁶ Tamtéž, str. 25-26

³⁹⁷ Tamtéž, str. 23-33

³⁹⁸ Tamtéž, str. 116

Kuchyně představuje prostor, který plní mnoho funkcí. V zimě zde čekají pacienti, protože v domě chybí čekárna, dále se zde vaří, suší prádlo a navíc jsou tu uskladněny peřiny. „*Před sporákem byla nízká lavička s kartáči, pískem na nádobí a jinými kuchyňskými potřebami, skrytými za třásnitou záclonkou, v jednom rohu police s nádobím a v druhém postel s peřinami, narovnanými téměř do stropu, na které zřídka někdo spal.*“³⁹⁹

V kuchyni se objevují některé dekorace s náboženskými motivy, což je poněkud zářející vzhledem k Hanzelínově ateismu a častému rouhání. V prostoru tak vzniká tajemství a zvláštní nesoulad. Možná má Kristova oběť připomínat hodnoty jako nesobeckost, soucit s druhými, což přesně Hanzelín po dcerách požaduje, když chce, aby s ním pečovaly o chudé nemocné, i když to v konečném důsledku vede k malému věnu a staropanenskému životu. „*Ani v kuchyni, ani v tomto pokoji nebyly obrazy – Hanzelín si na ně nepotrpěl. V kuchyni nad stolem visel veliký, strašidelně působící kříž s plasticky znázorněnými krvavými krůpějemi na Kristových ranách, a mezi dvěma středními okny staré plechové hodiny se závažími v podobě šišek a s uchvátaným kyvadlem. V pokoji bylo rozvěšeno jen několik fotografií, představujících různé rodinné skupiny, a na umyvadle, mezi dvěma vázami s umělými květinami, stála soška lurdské Panny Marie, kdysi dávno přeražená v půli a slepená kličem.*“⁴⁰⁰

Společná **světnice dcer** je malá a není v ní zbytečný nábytek; předměty jsou zrecyklovány k jinému účelu, než pro jaký byly vytvořeny, např. kufr slouží jako truhla, umyvadlo není používáno. Vše je skromné a praktické. Výjimku představuje Dořina truhla, na které se objevuje okrasný motiv ptáků a květin. Tato první indicie vypovídá o Dořině povaze, o její touze po krásnu. „*Z kuchyně vedly jednokřídlé dveře do takzvané velké světnice. Tato místnost byla ložnicí čtyř starších Hanzelínových dcer a byla tak přeplněna nábytkem, že v ní bylo lze zatopiti jen tehdy, když byl od vysokých, zelených kachlových kamen odtažen Mariin prádelní koš. Každá z dívek tu měla svou postel a nějaký kus nábytku k úschově prádla a svých tajností. Lídě patřil bývalý otcův černý studentský kufr. Heleně nepoužívané*

³⁹⁹ Tamtéž, str. 26-27

⁴⁰⁰ Tamtéž, str. 26

umyvadlo s dvířky na zámek a Doře přestará truhlice s ptáky a květinami, namalovanými na víku. Kromě toho tam stála obrovská, bachratá, dubová almara, společná skříň pro šaty, která snad musela být smontována na místě, poněvadž nebylo myslitelné, že by jí byla mohla nějaká lidská síla pohnouti. ⁴⁰¹

Podobně jako ve *Vlčí jámě* je i v *Helimadoe* prostor prozkoumáván z vnitřku úložných prostorů, čímž se odhalují tajemství o minulosti. Jednou když se dcery vyjma Emy vydají s otcem na hřbitov, ukáže Ema Emilovy soukromé skryše svých sester. Odkrýváním úschoven vzniká nový obraz prostoru stejně jako nová představa o duševním životě Lídy. *„Ted' něco uvidíš!’ Prudce pozvedla víko. Zevnitř vyrazil zápach kafru. Spatřil jsem samé prádlo, pečlivě urovnané a přeházené růžovými stužkami – Lídinu marnou výbavu. Ema se v ní chvatně hrabala, dostávala se hloub a hloub. Až od samého dna vytáhla cosi zabaleného v hedvábném papíře. Vítězoslavně se vztyčila. ‚Tu je!’ Rozbalila papír. Bože, kde jen se tam vzala! Panenka s bezbarvou porcelánovou tváří, oblečená do laciných barchetových hadříků, s nožkama navlečenýma do červených pletených punčošek. [...] Soucit se stárnoucí ženou, žárlivě střehoucí na dně kufru vzpomínku na prchlé dětství, mísil se ve mně s touhou vzít panenku na klín a hýčkat ji.* ⁴⁰² Předmět jako součást prostoru zde osvětluje dění v nitru postavy. Podobným způsobem předměty vypovídaly o minulosti hrdinů i ve *Vlčí jámě*, zejména o minulosti Kláry. Také na jiných místech jsou v *Helimadoe* emoce rafinovaně vyjádřeny pomocí objektu, a tak se ukazuje, že předměty mají pro člověka svou důležitost a vytváří si k nim vztah. *„Máry vzala opatrně hrneček, ze kterého žena pila, do kusu papíru a vynesla jej ven. Uslyšel jsem ránu a řinkot střepů. Vlna lítosti mě zaplavila – ne pro ženu, již jsem si ošklivil, ne pro muže, jehož žádost mě pobouřila, ale pro hrneček, pro ubohým sotva se pohromadě držící hrneček, který přece měl právo ještě nějaký čas žít...* ⁴⁰³

⁴⁰¹ Tamtéž, str. 27

⁴⁰² Tamtéž, str. 103-104

⁴⁰³ Tamtéž, str. 114

Hanzelínův pokoj představuje další z dílčích prostorových rámců. Na tomto prostoru je pozoruhodné, že se nezdá být v souladu s ostatními atributy domu, čímž vzniká zvláštní napětí, které z Hanzelína činí komplexnější postavu, než by se mohlo na první pohled zdát. Nábytek v jeho pokoji již není tak nutný jako v jiných částech domu. Hanzelínova postel, označovaná jako téměř „panský kus“ kontrastuje s „hrubě sbitou“ lavicí před domem a může mít funkci utvrzovat v Hanzelínově autoritě. Kamna v této místnosti jsou ozdobena obrázky, což kontrastuje s železným bubínkem v ordinaci. Jako celek je tedy dům tvořen nesourodými objekty, z nichž některé ukazují na chudobu, ale jiné zase zútulňují prostor. Některé předměty jako např. zouvák poukazují na nezáživné úkony každodenního života, před kterými toto dílo nezavírá oči. Zouvák, hnojiště, rány nemocných apod. dotvářejí kolorit tohoto realistického prostředí. *„Pátá, nejmladší dceruška Hanzelínova, bydlila s otcem v pokojíku nad ordinací, jehož dvě okénka ústila do návsi. Vystupovalo se tam po dřevěných schodech, z nichž každý kvílel jinou smutnou písničku. [...] Druhé lůžko, bezesporu zajímavý a téměř panský kus nábytku, stálo v koutě u jednoho z oken na jakémsi výstupku, takže na první pohled se podobalo katedře. Na této parádní posteli spával Hanzelín jako mrtvý král v otevřené rakvi. Zpod postele hleděl olověnými očima šeredný brouk – zouvák. U dveří se krčila maličká bílá kachlová kamna, na jejichž hoření obrubě se honily dokola čtyři mořské panny s kyticemi leknínů ve vztažených rukou.“*⁴⁰⁴

Dalším důležitým předmětem v Hanzelínově pokoji je kukačka na zdi. *„Na zdi visel věšák ze srnčích parůžků a pak ještě jeden předmět – kukačka. Odkukávala hodiny většinou o samotě, neboť doktor, přicházel do komory, jen aby se tam vyspal, půl hodiny po obědě a potom v noci, a Hanzelínova nejmladší dcera se raději potulovala venku, v přírodě [...]. Nedovedu si představit nic osiřelejšího nad tu zádumčivou kukačku, vyklánějící se ze svého okénka, jejíž pokřik se rozléhal v obrovské prostoře půdy, plné trámů, motouzů na věšení prádla, starých odložených krámů a pavučin.“*⁴⁰⁵ Předmět zde symbolizuje životní situaci postavy, protože ne nadarmo je kukačka charakterizovaná přívlastkem *osiřelá*. Svým marným kukáním může připomínat pocit osamocených dcer, které mají jen jednu, druhou,

⁴⁰⁴ Tamtéž, str. 27-28

⁴⁰⁵ Tamtéž, str. 28

otce a kamaráda Emila, nikoli však manžela a děti. Marnost, s jakou kukačka pravidelně opouští svou skrýš, je analogická k pravidelnému rannímu vstávání do nových dní naplněných prací, jak si žádá Hanzelínův turnus domácích prací.

Ne všechny informace o Hanzelínově pokoji jsou představeny přímým popisem. O přítomnosti truhlice pod Hanzelínovou postelí se čtenáři dozví prostřednictvím pohybu objektů. „*Z rukou příčinlivých Helmadon putovaly peníze do bachraté náprsní tašky, z tašky do železem kované truhlice pod doktorovou postelí a odtamtud do starohradské záložny.*“⁴⁰⁶

Hanzelínův pokoj plní v příběhu i roli skrýše, když se Emil učí s Dorou francouzštinu. „*Co jsem se nahleděl na mořské panny, plovoucí po roubení bílých kachlových kamen, zatímco Dora opakovala naučená slovíčka nebo překládala uložený úkol! Za litinovými dvířky příjemně hučely plameny, jejichž odlesk kmital po podlaze a pohrával si s vybledlými růžemi na odsunuté španělské stěně. Kukačka, podobná starostlivé strážkyni, se vykláněla ze svého domečku a upozorňovala nás na přehající čas.*“⁴⁰⁷ Tímto tematizováním pozorování prostoru z perspektivy Emila, který si všímá jedinečných věrohodných detailů, je čtenáři sugerována reálnost prostoru formou jeho prožitku.

Hanzelínova ordinace je charakterizována i čichovými vjemy, páchnou v ní květiny, jichž jsou plná okna, tudíž prostor dekorují a vytvářejí ambivalentní směs pachu a předpokládané krásy, i když se mnohdy jedná o „*stará pometla*“. „*Hanzelínova ordinace (zcela záměrně jsem si ji nechal až na konec) činila Hanzelínův domek tím, čím vpravdě byl – lékařským domem. [...] Avšak i tato ordinace byla na hony vzdálena chladné, odoformem páchnoucí vznešenosti, jakou známe z městských lékařských salónů. Spíše tam poněkud páchly pelargonie, které, jak známo, nehýří právě vůněmi a jichž tam byla plná okna. Pelargónie všech druhů, červené, bílé, růžové, fialové, plné i plané, popínavé, sotva pučící odnože i stará pometla. [...].*“⁴⁰⁸ Zajímavým objektem umístěným v ordinaci je podivný železný

⁴⁰⁶ Tamtéž, str. 40

⁴⁰⁷ Tamtéž, str. 100

⁴⁰⁸ Tamtéž, str. 28

bubínek, ve kterém se topí a který poukazuje na velkou chudobu. Podoba s černým zvířetem však dodává objektu přitažlivé kouzlo ošklivosti a vyvolává zvědavost. „*Do komína nad pecí vedla dlouhá plechová roura, neboť v doktorově ordinaci se topilo v obyčejném železném bubínku. Bubínek se podobal cizokrajnému černému zvířeti, které vylezlo z díry; stálo rozkročeno před zástěnou a udiveně kulilo své krhavé, zarudlé oči.*“⁴⁰⁹

Dalším strach vzbuzujícím předmětem je lékařské křeslo. Zde stojí za povšimnutí textová rovina, kterou Gabriel Zoran vyčlenil ve svém modelu narativního prostoru. V následujícím popisu se objevují výrazy jako *katovo kolo* a *šibenice*, které konotují smrt. Navíc zvuk rezavé, železné „šibenice“ je pravděpodobně kakofonický, i když to není v textu řečeno přímo. „*V koutě, v dvojím světle protilehlých oken, stála lékařská židle, cosi mezi křeslem a stolicí pro holiče, nepohodlný, nepochopitelný truhlářský a čalounický výtvar, na jehož přebohaté vycpávce se pacient udržel jen křečovitým sevřením obou opěradel, rovněž vycpaných. Potah židle byl vybledlý a notně potrháný. Před židlí trčelo katovo kolo, přístroj k plombování zubů. Když Hanzelín šlápl na pedál, tato rezavá železná šibenice zazpívala jako kolovrátek.*“⁴¹⁰

Uprostřed všech těch zvláštních, strach vzbuzujících objektů je však nejděsivější Hanzelínův turnus domácích prací. „*Nad psacím stolem byl pověšen útržkovitý kalendář a pod ním kotouč z lepenky, který se dal otáčeti kolem osy.*“⁴¹¹

Mimo obvyklých předmětů jako jsou lékařské nástroje, se tedy v prostoru objevují i bizarní a zajímavé objekty jako je železný bubínek či stereoskop pro děti. Lze v něm spatřit obrázky ze vzdálených míst, a tak se nabízí úvaha, jestli se do něj Dora jako dítě dívala a živila tak v sobě touhu po cestování. Tento předmět pak nese motiv dálky a přiřazuje se tak k dalším podobným objektům (Dořina truhla), které vytvářejí v textu pevně spojenou motivickou síť. Opět zde vzniká nesoulad, tentokrát mezi tím, že Hanzelín Doře cestování zakazuje, a současně, že má v ordinaci předmět, který touhu cestovat probouzí. „*Uprostřed světnice*

⁴⁰⁹ Tamtéž, str. 28

⁴¹⁰ Tamtéž, str. 28-29

⁴¹¹ Tamtéž, str. 30

*stál, umístěn tak, aby co nejvíc překážel, stereoskop, podobný nádražní váze. Tento předmět prozrazoval výmluvněji než vše ostatní dávno mrtvou Hanzelínovu touhu zařídit se jako ostatní lékaři. Jím chtěl kdysi připoutat k své klientele nejmladší pacienty, děti. Byl prvním a posledním pokusem tohoto druhu. Chtě-li se kdo potěšiti tímto předpotopním přístrojem, vystoupil na kovovou plošinu a přitiskl obličej k lepenkovému hledí. Pak zbývalo už jen chopiti se kliky a točiti. Hrčelo to jako kávový mlýnek, a obrázky zasazené v plechových rámech pleskaly o sebe, jako když se tříští sklo. Program byl velmi brzy vyčerpán. Chlapík v tropické krajině, bohaté na palmy, kříž na ohybu horské cesty, u jehož paty se pásly ovce, Koloseum v plné sluneční záři, vodopád Niagary – a než se kdo nadál, již tu byly zase ovce, pasoucí se u kříže.*⁴¹²

Podobně jako v případě lékařova pokoje není prostor ordinace zcela představen v úvodní popisné pasáži, ale informace o podobě prostoru se objeví i v jiné části díla. Prostor je představen také prostřednictvím činů postav. „Zvětšenou ženinou fotografií si pověsil v ordinaci, a mohu říci, že kdykoli jsem na jaře nebo v létě vstoupil do té místnosti, vždycky jsem ji našel ozdobenou květinami.”⁴¹³

Prostor Hanzelínova pozemku je mimo jiné utvářen náhodou, která je v Emilových reflexích důležitou příčinou toho, proč se věci dějí určitým způsobem. („Vše je v životě náhoda. Kdyby Helena nebo Lída nebo Marie se byly setkaly se svým kouzelníkem, se svým padouchem, se svým rytířem, byly by se jejich osudy vyvíjely jinak.”⁴¹⁴) Vlivem jakési osudové náhody je na konci Hanzelínova sádu **jabloň**, jejíž větev přesahuje přes plot, za kterým je volně přístupné veřejné prostranství. Do této větve si kouzelník s Dorou ukládají psaní. Když se o tom Hanzelín po Dořině útěku dozví, uřízne ji. Kromě přání zapomenout na Doru a vytěsnit ze vzpomínek vše, co s ní souvisí, je možná v uříznutí větve symbolicky vyjádřena jeho touha mít život, a tedy i prostor, pod kontrolou, odstranit to, co z něj přesahuje. Nebýt tohoto stromu, Dořin vztah s kouzelníkem mohl být vyzrazen ještě před jejím útěkem. V kulturní encyklopedii má navíc jabloň status stromu hříchu a v *Helimadoe* se Dora

⁴¹² Tamtéž, str. 29

⁴¹³ Tamtéž, str. 25

⁴¹⁴ Tamtéž, str. 222

ukládáním milostných dopisů do prohlubně tohoto stromu dopustí revolty vůči otci, který ji posléze zavrhne, čímž je provždy vyhnána z pseudoráje Hanzelínova bezpečného světa.

4.2.2 Prostorový rámeček městečka Staré Hradky a okolní krajiny

Prostor městečka je představen strategií cesty, protože když se homodiegetický vypravěč ve svých vzpomínkách vrací do mládí, popisuje prostor z pohledu cestovatele, který nejprve prošel předměstím, později bránou města, dal se uličkou, došel na náměstí, aby pokračoval k náměstíčku zvanému „náves“. Vypravěč Emil při svém popisu věnuje pozornost různorodým vjemům a detailům, které poukazují na vady na kráse města. Současně projevuje k městu kladný citový vztah.

„A přece – nikdy předtím a nikdy potom jsem nepřilnul k žádnému jinému místu na zemi tak, jako k tomu zapadlému šumavskému hnízdu, trčícímu na kopečku jako zřícenina, jako vyhlídkový bod, jako malé mraveniště plné podzemního hemžení, podzemních radostí a strastí.

*Městečko bylo velmi malebné. Řada špinavých chalup na spadnutí – to bylo předměstí. Táhlo se rozstrkaně až k bráně, po jejíž obou stranách se hrbily zbytky starých šancí, obrostlých trávou. Brána byla široká, **notně oprýskaná**, a na holém čele, proraženém jen dvěma **nesouměrně položenými** okénky, měla naraženou vysokou mikulášskou čepici šindelové střechy. V otvorech, jimiž byla kdysi protažena lana padacího mostu, trčely zrezivělé kladky. Podobala se **rozkročenému neurvalému chlapíkovi**, dívajícímu se na příchozí **posměšnými šilhavými očima**.“⁴¹⁵ [zvýraznila M. V.]*

Z popisu je patrné, že městečko má svou historii, svůj genius loci. Oproti tomu ve *Vlčí jámě* se neobjevuje příliš mnoho památek. (Na náměstí je soška Panny Marie a v městečku je kostel, který není popsán z architektonického či historického hlediska.) Prostorový rámeček náměstí je tedy v *Helimadoe* pečlivěji prokreslen než ve *Vlčí jámě*. Nejedná se o prostor idealizovaný, ale naopak působí reálně díky negativním rysům a neestetickým kvalitám („nebyla to místa právě nejčistší“). Tímto způsobem vzniká dojem uvěřitelnosti, který podporuje záměr biografického textu, protože dílo je pojato jako akt sepisování vzpomínek

⁴¹⁵ Tamtéž, str. 17-18

na mládí hlavního hrdiny. Čtenář snáze uvěří tomu, že se příběh opravdu stal, pokud je zasazen do realisticky zobrazeného prostoru.

*„Hned za branou začínalo vlastní městečko, chodníky, jednopatrové domy, krámy. Ulice se táhla strmě vzhůru, byla úzká, blížila se k náměstí ostrou zatáčkou. Náměstí bylo vybaveno vším, čeho je třeba středisku **starobylého** městečka. **Gotický** kostel s **barokní** věží vynikal mohutnými opěrnými pilíři, mezi nimiž okrášlovací spolek pěstoval podušky trávy, obehnané drátěným pletivem. Poněvadž nejbližší domy se téměř tiskly až k samému kostelu a byl tam vždy stín, **nebyla to místa právě nejčistší**, zvláště povážíme-li, že jeden z přilehlých domů byla hospoda. Uprostřed náměstí byla kašna a vedle ní vysoký **mariánský sloup**. Téměř celou jednu frontu náměstí pro sebe zabíral **klášter ponurého, kasárenského vzhledu**. Místní svobodomyslníci s ohledem na historii městečka dosáhli toho, že právě proti klášteru, v zahrádce rovněž chráněné nízkým plotem a zarostlé trávou, stál výhrůžně žulový balvan s Husovým jménem, na jehož vrcholu byl umístěn bronzový kalich. Kalich bylo nutno neustále čistiti, neboť v něm s oblibou sídlili vrabci.“⁴¹⁶ [zvýraznila M. V.]*

Městečko není příliš elegantní, přespříliš (jak to komentuje hlavní postava) hýří barvami, přesto se ale nelze ubránit dojmu, že kritika je hanlivá jen zdánlivě a že ve skutečnosti přináší svou vlastní originální estetiku, přinejmenším je zajímavé díky svým zvláštnostem.

*„Ve zbývajících dvou frontách náměstí se táhlo podloubí. Domy tu byly dvounohé, třínohé, nanejvýš čtyřnohé – podle šíře. Každý byl jinak nakloněný, jinak zúžený, každý se s jinou známkou **vetchosti** opíral o svého souseda jako **kotlavý zub ve stařecké dásni**. Starohradští měšťané si libovali v pestrých omítkách. Hospoda „U slunce“ byla cihlově červená, lékárna byla zelená, Suchánkův obchod se střízlivým zbožím kávově hnědý, a radnice, opatřena komickou malou vížkou s hodinami – bílá. Za slunného dne svítily domy se svými **hříšnými barvami**, jako by to byly domy ne z kamene, ale ze dřeva, takové, jaké lze koupiti na výročních trzích pro malé děti, aby si je sestavovaly a aby si s nimi hrály.“⁴¹⁷ [zvýraznila M. V.]*

⁴¹⁶ Tamtéž, str. 18

⁴¹⁷ Tamtéž, str. 18

V architektuře městečka jsou kombinovány nesourodé prvky. Je zde záhadná památka – patníky, jež díky své neobvyklosti místo zahalují tajemstvím. Historická zřícenina je umístěna hned vedle pivovaru, který vydává sladký pach. Okna, částečně propustná hranice mezi domy a městečkem, tak způsobují jakési pronikání veřejného prostoru do soukromých prostorových rámců, což má bezesporu vliv na kvalitu bydlení v městečku. Zcela jiný účinek by vznikal, pokud by byly soukromé prostory důsledně odděleny od okolního světa, čímž by u obyvatel metaforicky docházelo k uzavírání se do své vlastní ulity a vytváření exkluzivních prostorů. Tato propustnost mezi veřejným a soukromým prostorem se potvrdí i ve scéně, kdy Emil s matkou pozorují slavnost na náměstí ze svého bytu ve svátečním oblečení (viz níže).

„V hořejším úhlu mezi podloubím se táhla ulička tak úzká a tak stinná, že tam ustavičně páchlo ztuchlinou. Hadovitě se točila kolem záhadných patníků s lidskými obličejí a ústila na malé prostranství, na němž stál zbytek starého hradu, rozsáhlá kruhovitá věž, podobná plynárenskému kotli. Místo bylo zřejmě historické, ale kazil je pivovar, který byl téměř přilepen k věži a z jehož dřevěných sušáren voněl slad. Když bylo pošmourno, kouř z pivovarských komínů lehal na město a zásoboval všechna otevřená okna čpavým a sladkým zápachem.“⁴¹⁸ [zvýraznila M. V.]

Podoba městečka je utvářena nejen pozůstatky dávné historie, ale i geologickými vlivy, protože druhé náměstí zvané *náves* stojí na kopci, z něhož do údolí vedou příkré stráně. Historie a současnost se navíc prolínají, protože kameny ze zříceniny byly použity na stavbu nových domků. I tento prostor si uchovává své tajemství, je záhadou, jak se dostávala voda do kašny, a samozřejmě nelze opomenout tajemství minulosti, které vyvolává dráždivou zvědavost. Nelze se ubránit otázkám ohledně toho, co se na daném místě dělo v minulosti, jak toto místo vypadalo a co bylo napsáno na kašně, jejíž nápis poničil zub času. *„Za hradem se ulice opět nížila, ale jen maličko, a vlévala se do jakéhosi mysu, trčícího nad krajinou, který končil čtvercovým náměstím. Toto druhé náměstí, které tvořily kamenné, vesměs přízemní domky, mělo podivné jméno – náves.“*

⁴¹⁸ Tamtéž, str. 17-19

*Nelze pochybovati o tom, že tento název byl zvolen neprávem a měl význam **hanlivý**. Kde nikdy nebylo vsi, nemohla vzniknout návés. Příslušnost tohoto místa k hradu byla zřejmá. Kašna, která stála uprostřed náměstí, zajisté kdysi zdobila hradní nádvoří, a domky, které je ohraničovaly, byly vystavěny z rozbořených hradeb. Z příkrých strání, na nichž si obyvatelé návsi vzdělávali své zahrádky a ovocné sádky, sráželi asi kdysi obránci hradiska útočníky dolů do Bezovky, která se tu lomila v ostrém kolenu. Návsi bylo pojmenováno toto prostranství asi jen pro to, že se zde prohánělo tolik opelichaných venkovských psů, že ze dvorů **páchl hnůj**, že v chlévech pokojně bučely krávy a že v trávě mezi ‚kočičími hlavami‘ dlažby se pásala celá hejna hus.“⁴¹⁹ [zvýraznila M. V.]*

Prostor je však příjemný k obývání, protože je zde např. pěkný chodník. Tento prostorový rámeček je tedy utvořen tak, že má ambivalentní povahu, kdy na jedné straně přesvědčuje o svých vadách na kráse, ale na straně druhé paradoxně přináší libý pocit úkrytu před sluncem. „Při tom všem byl před domky na návsi **mnohem slušnější** chodník, než jakým se mohlo pochlubit hlavní náměstí, a podle chodníku byla vysázena dvojí řada mladých javorů, které zde opatřovaly **mnohem příjemnější** stín, než jaký panstvo ve středu města nalézalo pod svým podloubím. Kašna na návsi byla zbědovaná. Neměla chrličů, neměla potrubí. Byla-li snad přece kdysi zásobována vodou, bůhví odkud byla tato voda vedena. Byla vlastně jen čtverhranným kamenným roubením, jehož štěrbinami se dovedla snadno protáhnouti housátka a kuřata. Roubení bylo poznamenáno skulpturami a nápisy, jež žádné lidské oko již nerozezná a nepřečte. **Uličníci je otloukli**, doba je **poznamenala mechem**. Proč stála tato zbytečná kašna uprostřed druhého starohradského náměstí? Snad jen proto, aby tam mohl vítr na podzim zanášeti pestré javorové listí. Za studených plískanic, za hvízdání meluzíny honily se tyto listy v divokém tanci, bylo jich miliony.[...]“⁴²⁰ [zvýraznila M. V.] Vzniká zde napětí mezi tím, jak je prostor reprezentován, a tím, jak je hodnocen v popise, přičemž vůči hodnotícím popisům se čtenář může vyhranit a utvořit si vlastní názor. Objevuje se otázka, jak si čtenář daný prostor vizualizuje ve své kognitivní mapě prostoru. Tento problém souvisí s otázkou, jak v literatuře definovat popis a reprezentaci. Ruth Ronenová v této

⁴¹⁹ Tamtéž, str. 19

⁴²⁰ Tamtéž, str. 19-20

souvislosti píše „[...] zatímco spisovatelé a teoretici devatenáctého století považovali popis za reprezentaci reality, postsémiotičtí teoretici ve dvacátém století prohlašovali, že popis funguje na referenčním mechanismu jazyka.“⁴²¹ Je proto otázkou, jestli se čtenář při svém, estetickém soudu přikloní k hanlivým přívlastkům, nebo jestli se nechá svést nezvyklou až bizarní krásou starobylého objektu obklopeného milionem pestrobarevných listů, kterou text evokuje.

I přestože je prostor popisován pomocí hanlivých adjektiv, paradoxně ve skutečnosti oplývá krásou, nabízí pohled do krajiny, který je charakterizován jako nádherný. Tento prostorový rámeček je tedy tak vystavěn, že přináší směs krásy a (možná jen zdánlivé) ošklivosti, přičemž dohromady vytvářejí prvky prostoru zajímavý celek. „*Z mírně vyvýšeného hořeniho kopce na návsi bylo **nádherně viděti** do údolí, na šachovnice políček a přes vlnobití sousedních kopců, podávajících si navzájem černé ruce svých lesů, až daleko k modrým šumavským horám. Při západu slunce, když celé ostatní městečko již tonulo v stínu, náves byla ještě **zalita světlem**. Kotel hlásky vypadal, **jako by byl z jantaru**. Budova pivovaru se svými zubatými štíty a stožáry dýmajících komínů se zdála být trupem korábu narážejícího na skalisko.*“⁴²² [zvýraznila M. V.]

Prostor v okolí bytu Emilových rodičů (tedy vlastně i prostor města a okolí) je členěn do segmentů, které jsou nazývány *stupni*, a tak je tento prostor dělen do rámečků, které jsou ohraničeny a mají svou tradiční symboliku, od které nelze odhlédnout. Dva tradiční literární protipóly známé už ve středověku – protiklad města jako symbolu řádu a lesa jako iracionálního světa jsou tu položeny vedle sebe v rámci jednoho zorného pole. V prvním stupni panuje civilizace reprezentovaná rituálem z každodenního života v maloměstě (vyklepáváním koberců) a rostlinná vegetace se zde objevuje jen ve skromné podobě řídké

⁴²¹ „[...] while nineteenth century writers and theorists see description as a *representation of reality*, postsemiotic theorists in the twentieth century claim that description operates the referential mechanism of a language.“ RONEN, Ruth. „*Description, Narrative and Representation*“, in: *Narrative*, roč. 5, č. 3, 1997, str. 274-286, Ohio State University Press, str. 282

⁴²² HAVLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoc*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1966. Klub čtenářů (Odeon), str. 20

trávy mezi chodníky a psím vínem. V dalším stupni je pak přírodní krajina, která na sebe bere nejprve podobu luk a polí, kterým člověk udává organizaci a řád, až nakonec přejde v les, který tradičně symbolizoval iracionalitu, pudovost, nevědomí.

„Měl jsem za ložnicí rodičů vlastní pokojíček, jehož jediné okno ústilo do dvora. Ráno mě obyčejně probouzelo vyklepávání koberců. Buch-buch-buch – do poschodí to nebylo tak vysoko, aby mi do chřípí nevníkal zápach prachu. [...] Pak tu bylo ještě ranní štípání dříví, chvatné, rozhořčené třískání sekerou do špalku. [...]

Vyklonil-li jsem se z okna, viděl jsem pod sebou kosodélník dvora, obehnaný dřevníky a prořatý otevřenou struhou kanálu. Vpravo i vlevo byly stejně dlážděné a páchnoucí dvorky s řídkou trávou mezi kameny a s dřevníky, obrostlými psím vínem, které právě tak jako náš zdánlivě visely nad strží. Pod nimi se táhly kruhem staré městské šance. Tak byl přesně ohraničen můj nejbližší obzor, podobný prvnímu stupni krajiny. Druhý stupeň byl svah městečka pod šancemi. Třetí byl za posledními střechami domů – luka a políčka, rozbíhající se až k miletínským lesům.“⁴²³

Tato dualita mezi *městským* a *venkovským* se zrcadlí i v Emilově životním stylu, protože na jedné straně jej upjatá „*panská matka*“ vede k naškrobenosti, studiu a na straně druhé se Emil rád bez cíle potuluje v lesích. Také si v přírodě hraje s kamarády z tzv. horších rodin, a zažívá tak určitou volnost, nenucenost. Navíc ne nadarmo spolu Emilova maloměstská matka a Hanzelín reprezentující selství přicházejí do nevygradovaného konfliktu. Je totiž třeba ukázat, že reprezentují dva odlišné typy. Zvláštní poměr mezi přírodou, resp. selstvím, a mezi městským prostředím se objevuje na druhém náměstíčku příznačně nazývaném *náves*, kde bujně rostou javory a pasou se zde husy, což dokládá, že na více místech díla vyvstává napětí mezi těmito dvěma principy.

Prostorový rámeček města navíc představuje kulturní prostředí, ve kterém se konají **slavnosti** spojené s křesťanstvím. „*Nad Boží tělo nebylo v Starých Hradech většího svátku. Při něm vyrukovala všechna městská paráda, ostrostřelci, kapucíni, stejnokroje, kutny, císařské kabáty, medaile, toalety, šperky a květiny.*“⁴²⁴ Zajímavé je, že slavnost je v této pasáži

⁴²³ Tamtéž, str. 138

⁴²⁴ Tamtéž, str. 143

popisována podobně lakonicky jako ve *Vlčí jámě*. Slavnost tak umocňuje sémantiku rámce městského náměstí, který kontrastuje s rámcem přírody, v níž lze nalézt samotu.

Slavnost je vylíčena tak, že překypuje dostatkem. Téma hojnosti se objevuje na vícero rovinách: v intenzitě slunečního světla, v hlasitosti zvonů, jejichž zvuk Emilovi konotuje rytíře přemožitele apod. „*Snad jen jediný den mohl Božímu tělu konkurovati, velikonoční slavnost Vzkříšení, avšak ta se málokterým rokem vydařila, bylo většinou ještě příliš chladno a scházelo tu to pravé osvětlení, **zářivá tvář vítězného slunce**. Podvečerní Vzkříšení byl svátek spíše melancholický, kdežto Boží tělo bylo jediným **velikým projevem životní radosti**. Vyzváněli všemi zvony. Rána za ranou ve ztřeštěné změti, jako by se bořila nebesa, jako by do sebe v prostoru bili železní rytíři centovými kladivy, kvil poražených a jásot přemožitelů, splývající ozvěny, **celé svazky tónů**, které se jako poštovní holubi rozlétali do čtyř světových stran, až z toho všeho brněla hlava a oči se přivíraly malátností. V široce otevřených hlavních dveřích kostela se objevily první maličké družičky, celé bílé, dvě a dvě v řadě jako průvod oveček. Již na prvním stupni začaly **marnotratně rozhazovati** své rozcupované kopretiny a pivoňky.*“⁴²⁵ [zvýraznila M. V.]

V době slavnosti je navíc blíže popsána kašna, která byla v úvodní charakteristice města jen zmíněna. Na tomto místě má úlohu svědčit o hojnosti, která je pro slavnost příznačná. Krásu prostoru vedle slavnostních úborů ještě umocňují umělecká díla (obrazy a kašna). „*Vedle klášterních vrat stál první oltář, před lékárnou druhý. První představoval svatého Františka, kázajícího ptákům, druhý Pannu Marii, stojící na zeměkouli, ovinuté hadem. Oba obrazy měly široké rámce z chvojí, před oběma byly improvizovány stoly z narovnaných beden, pokrytých bělostnými, nažehlenými ubrusy.[...] Z kašny chlístala voda všemi chrličí. Jaká **záplava** vody! Vystřikovala skákavým pramínkem z hrsti nahého chlapce, padala z nemocných úst vousatého vodníka, ryby ji vyvrhovaly okrouhlými hubami, kašna jí byla **plna až po okraj**, divže nepřetékala.*“⁴²⁶ [zvýraznila M. V.]

⁴²⁵ Tamtéž, str. 143

⁴²⁶ Tamtéž, str. 144

Téma hojnosti a krásy, jehož je časoprostor slavnosti nositelem, je typické i pro Dořiny vysněné dálky, kde by konečně dokázala být šťastná, kde by si vydělávala zpíváním, jak si ráda představuje. Tato podobnost mezi snovými výjevy a časoprostorem slavnosti vede k otázce, zdali se Dora se sestrami slavnosti zúčastnila. Pravděpodobně ne, protože jsou městečku pro smích. Vzniká tak paradoxní situace, kdy se čtyři svobodné ženy cítí, jako by žily osaměle na poušti, ale současně jsou součástí prostoru, který podporuje společenská setkávání. „*Lidi snad nějaký násilník neurvale napěchoval mezi pilíře podloubí, k holým klášterním zdem, do ústí ulic, bylo neuvěřitelné, že by se tam sami od sebe byli ukázněně stísnil!* Jejich hlasitý hovor zněl jako sněmování kavek. Vlnilo se to jako makové pole, klobouky, šátky, vlasy plavé i tmavé.“⁴²⁷ Prostorový rámeček náměstí je tedy v díle zobrazen jako místo ukazující o slavnostech své krásy a nabízející možnosti setkávání, avšak tento potenciál není dostupný Hanzelínovým dcerám. Svým způsobem se tedy z pohledu Hanzelínových dcer jedná o nedostupný prostorový rámeček, i když překážky zde nejsou fyzické povahy, leč sociální. Odtud možná pramení Dořina touha po útěku s tulákem, protože představa nalezení štěstí v městečku se zdá být planá.

Městečko představuje proměnlivý prostorový rámeček (v protikladu k neměnnosti Hanzelínova domku). Sezónní proměny prostoru zde konvenčním způsobem souvisí s činnostmi, které postavy vykonávají. Tento poznatek se může zdát být banální, avšak ilustruje, že zatímco pro děti Emila a Emu představuje zima čas radování, jako je sáňkování, Dora klade větší nároky na prostory, ve kterých touží pobývat, a možnost sáňkovat odmítá. Takto se Dora ukazuje jako nešťastná osoba neschopná radovat se z toho, co jí určitý časoprostor nabízí. „*Město Jeruzalém oprášené cukrem – to byly Staré Hrady. Brána ověšená náhrdelníkem střechýlů jako stará běhna, hradní bašta s obrovskou mlynářskou čepicí nakřivo, kašna – hrnec, v němž překypělo mléko. Hlavní ulicí od náměstí se to špatně jezdilo na sáňkách, poněvadž zatáčky tam byly příliš ostré a jezdily tudy všechny povozy. Neustále, neustále tam zvonily rolničky saní, těžcí i lehcí koně hýřili trusem, který v mraze kouřil. Naštěstí bylo i dosti jiných ulic, tichých a přímých, kde dobráci neposypávali*

⁴²⁷ Tamtéž, str. 143-144

jízdní dráhu popelem a kudy bylo lze dostat dolů s opravdovým požítkem, bezpečně a jako po skluzavce.

*Udupal jsem si sjezd středem Hanzelínova sádku.*⁴²⁸

V závěrečné kapitole se objevují úvahy o tom, že městečko se pravděpodobně proměnilo vlivem historických změn. Historický vývoj vedl k změně prostoru v tom smyslu, jak jej definuje Ryanová pojmem *zasazení*, který dokládá na příkladu Joyceovy povídky *Evelina*. „Zasazení (setting): všeobecné socio-historicko-geografické okolní prostředí, ve kterém se děj odehrává. Na rozdíl od prostorových rámců se jedná o poměrně stabilní kategorii, která se vztahuje k celému textu. Můžeme například říci, že zasazením povídky ‚Eveline‘ je dublinská nižší střední třída počátku 20. století.“⁴²⁹ Emil ve svých úvahách vytváří kontrafaktuální rámce, v nichž si představuje, jak se městečko mohlo proměnit vlivem vzniku Československa, ale nechce ho vidět v jiné podobě, než v jaké jej poznal a v jaké si na něj vytvořil vzpomínku stejně jako na postavy, které se k tomuto místu v určitém čase patřily. „Možná že na náměstíčku, kde úzké a křivé domy se předháněly v barvách, stojí nějaká honosná městská spořitelna s mramorovým průčelím, ozdobeným zlatými nápisy a tradičním úlem s rojícími se včelami. Možná že na návsi jsou javory pokáceny, dlažba srovnána a zbytky staré kašny odklizeny a nahrazeny nějakým ohavným pomníkem na počest padlých v světové válce.“⁴³⁰ Důležité je, že proměna zasazení souvisí i s technickým pokrokem, který má moc významně ovlivnit každodenní život jednotlivce. „Místo kočárku jezdí po nové asfaltové silnici k Vrátni, k Hloubětínu fordka nového lékaře, páchne a vyráží odporne skřeky.“⁴³¹ „Letadla křížují obzor ráno i večer, to, co bylo kdysi mým strašidelným snem, stalo se všednodenním divadlem, po němž se neohlédne již ani rolník na nejzapadlejším venkově. S jakou samozřejmostí rachotí v oblacích vrtule divotvorných ptáků

⁴²⁸ Tamtéž, str. 106

⁴²⁹ RYAN, Marie-Laure. „Space“, *The Living Handbook of Narratology*, 2009 [„Narativní prostor“, přel. Veronika Čurdová, *Aluze* 3, 2010, s. 38- 46], str. 39

⁴³⁰ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1966, str. 228-229

⁴³¹ Tamtéž, str. 230

tam, kde se kdysi se vznášeli jen skřivani? Lidé jezdí rychleji, rychleji žijí, rychleji stárnou, zuřivěji se nenávidí a ubíjejí bez výčitek svědomí nejen jednotlivce, ale celé národy. ⁴³²

Veřejný prostor se tu tak ukazuje jako místo, kde mohou nastat trvalé změny (i když Emil vyslovuje vůči moderní době i nedůvěru), zatímco v soukromých prostorových rámcích se odehrávají jen banální pracovní rituály.

Důležitým prostorem uvnitř rámce městečka je ošklivá **nemocnice**, kterou Emil vidí ze svého pokoje. Díky této predispozici v architektuře města může být tematizován i prostor, kam by jinak příběh postavu Emila nezavedl. Nemocnice plní v díle funkci symbolizovat životní mizérii, což je umocněno nejen tím, že sem přicházejí lidé nevyléčitelní, ale především tím, že zdi jsou *špinavé* a vrata *věžeňská*. Truchlivý obraz navíc dokreslují postavy chudých, zbídačelých pacientů. S ironií Emil poukazuje na nesoulad mezi ošklivým prostředím a zázračnými schopnostmi kouzelnice, která je sem umístěna. Nemocnice zde vytváří jakousi formu strašidelného místa. „*Jeden veliký žlutý dům pod šancemi vynikal mezi ostatními, měl břidlicovou střechu, která se po dešti leskla jako hladina rybníka, čtyři komíny a spoustu oken, jedno vedle druhého. Mezi ním a jeho sousedy se rozkládala prostorná zahrada s keři a lavičkami. Na těchto lavičkách jsem vídal za slunných dnů vyhřívati se drobné lidičky v modrobílých pruhovaných pláštích. Belhali se po cestičkách, svítili svými obvazy, veslovali berlami. Žlutý dům, podobající se továrně, byla starohradská nemocnice. [...] Toto místo **nevypadalo vábně**. Spíše je bylo lze slučovati s umíráním než s uzdravováním. **Špinavé, chmurné zdi**, podepřené pilíři, proražené **věžeňskými vraty**, s **oprýskanou** barvou, nad vchodem masivní nápis z písmen kdysi zlatých, nyní téměř **černých**: **ŠPITÁL**. Mezi zestárlými žebráky a **dohasínajícími** tuláky ležela bledá kouzelníková žena, miss Aga s darem zázračného vidění, pytlíky ledu na prsou jí zmirňovaly horečky a zabraňovaly novému krvácení z bolavých plic.* ⁴³³ [zvýraznila M. V.] O nadčasové a nadosobní platnosti tohoto symbolu neštěstí a smrti svědčí Emilovy úvahy o blízkosti nemocnice, kam vidí ze svého okna. „*V nitru mě nepřestávaly trýznit černé představy. Jako*

⁴³² Tamtéž, str. 231

⁴³³ Tamtéž, str. 138-139

*by přítomnost nemocné ženy v starohradském špitále, kam jsem tak dobře viděl ze svého okna, byla přítomností nakažlivé smrti!*⁴³⁴ [zvýraznila M. V.]

V hospodě „Na dolince“ je sál s jevištěm, který sehraje v příběhu důležitou úlohu, protože se zde při představení setká Dora s kouzelníkem. Při popisu tohoto prostorového rámce se objevuje ekfráze neboli popis uměleckého předmětu. Tento prostor je charakterizován jako ošuntělý, nepřilíš estetický, což ale vzápětí stojí v kontrastu k nádheře, kterou vyčaruje kouzelnické představení. *„Na oponě byla vyobrazena neumělou rukou malíře pokojů silueta Starých Hradů při západu slunce, které se nápadně podobalo mrkvi a zapadalo nad městečkem v místech, v nichž ve skutečnosti nikdy nezapadá. Valného přepychu v sále nebylo. Prkna podlahy byla zčernalá zašlou špínou, stěny vybileny vápnem, nízký strop ve čtyřech rozích začouzen od petrolejových luceren, podobným nárožním lampám.*⁴³⁵

Scéna kouzelnického čísla, při kterém Dora asistuje, je popisována jako pohádková, zázračná; součástí prostoru jsou i jakési kouzelné ohně, nelze ale zjistit, jaká je skutečná povaha prostoru, jaký trik se za touto iluzí skrývá. Způsob, jakým vypravěč scénu popisuje, odkazuje k žánru pohádek, v nichž jsou kouzla běžnou součástí fikčního světa. *„Holoubci zavrkali, kroužili něžnými hlavičkami, růžové drápky se zatínaly do nebesky modrých šatů, Dora seděla bez hnutí, tvář jí zářila úsměvem tak dojatým, tak sladkým, jaký jsem u ní nikdy neviděl. To nebyla Šípková Růženka mezi růžemi, ale Popelka z pohádky, chudá Popelka, vyznamenaná svým princem, a v obecenstvu nebylo v té chvíli nikoho, kdo by nebyl očarován hloubkou jejích sametových očí. A do této scény zaplálo náhle v pozadí bengálské světlo, červené, modré, zelené i sírově žluté, a budiček, který prve jen zvonil, spustil nyní jemnou zvonkovou hru.*⁴³⁶ Nelze se ubránit dojmu, že pestrobarevné motivy objevující se při představení mají něco společného s motivy figurujícími v popisu slavnosti Božího těla. Oba dva tyto časoprostory se spojují tématem krásy a hojnosti. Avšak zatímco Dora má

⁴³⁴ Tamtéž, str. 142

⁴³⁵ Tamtéž, str. 120

⁴³⁶ Tamtéž, str. 129

pravděpodobně zábrany se veřejné slavnosti účastnit, při kouzelnickém představení oslňuje obecenstvo a sama je oslněna.

Dalším prostorovým rámcem, který je po sémantické stránce příbuzný s časoprostorem kouzelnického představení, je **kočovné kino**. Kino má však odlišné postavení než kouzelnické triky, protože stojí na solidnějších základech – na technickém pokroku, který je schopen reálně měnit život k lepšímu. Proto je při Emilově prvním seznámení se s kinem patrné zvědavé okouzlení elektřinou. *„Jako by byl spadl z nebe, stál ráno před hospodou, Na dolince’ podivný vůz. [...] Od vozu padala spleť drátů do síně hospody. [...] Vešli jsme do sálu. Opona byla zakryta bílým plátnem, napjatým v rámu. Okna byla zastřena. Podle stěn blikalo slaboučké světlo několika žárovek. **Elektřina!** Na galerii stál projekční přístroj, schovaný za černou plechovou zástěnou, v níž bylo vyříznuto obdélníkové okénko. Náhle světlo žárovek zintenzívnělo a současně vyšlehl z obdélníku v zástěně snop žlutého jasu. Na plátně se objevil matný, nezaostřený obraz velkoměstské ulice.*“⁴³⁷

Také jako při kouzelnickém představení je zde možné spatřit kouzelné obrazy, nevšední výjevy. Popis záběrů z filmů, které se zde promítají, přecházejí v popis Emilových snů a vniká nesourodá změť obrazů, mezi nimiž chybí kauzální řetězec příčin a následků. *„Černý kníže prchal před svými pronásledovateli a gramofon ochraptěle zpíval stále touž posměšnou písničku: ‚Pikolo, pikolo...‘ přízračná kopyta koní mi bušila do mozku, potrhané filmové plátno se sunulo s mučivou vytrvalostí, místy v něm zajiskřila trhlina, podobná hvězdě. A náhle tu byl místo džungle dvůr osamělé vily, maskovaní lupiči zvonili u vrat.*“⁴³⁸

Spolu s nemocnicí je dalším truchlivým prostorovým rámcem městečka **hřbitov**, kam čtenáře příběh zavede po smrti kouzelnice, když se Emil účastní pohřbu. Prostor hřbitova je v *Helimadoe* vykreslen jako velmi zchátralý, čímž je umocněn pocit tísně a lítosti.

*„Krátký, černý, článkovaný hádek s třpytivou korunou na hlavě se provlekl branou, táhl se kousek cesty v prachu podle Bezovky, pak zatočil vzhůru do zelené stráně, kde dva andělé s **uraženýma rukama** střeží vchod do zchátralé zahrady mrtvých. **Rzivá** brána byla otevřena,*

⁴³⁷ Tamtéž, str. 182

⁴³⁸ Tamtéž, str. 185

*z prostředka vítal hosty umučení Kristus s pažemi rozepjatými na kříži. Kolem a kolem sad skleněných koulí, pomníků s **polosmazanými** jmény, náhrobků s uvadlými květinami v **otlučených, bezuchých hrnečcích**. Zvláštní, sladký a ostrý pach tlení. [...] Podél zdi je dosti místa pro hroby, které mají být co nejdřív zapomenuty a srovnány se zemí. Křížek s praporem z černého flóru nás vedl. Hle, tu je otevřená, zívající jáma, obroubená zablácenými prkny! [...] Hlas se tratil mezi hroby, pestré koule zkreslovaly tváře přítomných. Rakev ležela na popruzích. Někdo přidal pláč zdarma, protože se to slušelo. Kněz zamával kropenkou, tímto předmětem poslední pompy.“⁴³⁹[zvýraznila M. V.]*

V Emilových úvahách se objevuje kontrafaktuální rámeček se záporovými větami, a tak jsou nastoleny alternativy, ke kterým nedošlo a ani dojít nemohlo. Další kontrafaktuální rámeček je hypotetický a obsahuje podmínkové věty. Atributy prostoru kouzelnického představení se Emil snaží přenést do jiného prostorového rámce, což ale není možné jiným způsobem než v jeho úvahách. „*Proč nezasvitlo bengálské světlo, proč nevzlétli k obloze krotcí bílí holubi, proč hodinový strojek nezahrál tenkou píseň? [...] Lidské divadlo končí tak všedně. Pochováme stejně obyčejné lidi jako kouzelníky. Kdyby se aspoň pestrá duha vyhoupla nad hřbitovní zed! Kdyby na hrobech zatančila světélka mrtvých duší v truchlivém tanci! Nic. Rakev se sune má popruzích do hlubiny. Dora zde opravdu není. Kouzelník se sklání nad jámou a první do ní hází větévku obyčejného chvojí. On, který měl v moci vějíře z pavích per a květiny, jaké rostou leda na hvězdách, dovedl vyčastovati svou družku jen větévkou obyčejného chvojí!*“⁴⁴⁰

V jednu dobu Emil rád chodí na hřbitov snít a představuje si, co se děje pod zemí, čímž ve své mysli vytváří hypotetický prostorový rámeček (viz podkapitola věnovaná charakteristice Emila). „*Tenkrát bych si snad přál spatřiti duše zemřelých planouti jako bludičky na čerstvě zasypaných hrobech, setkat se tváří v tvář s nebožtíky v rubáších, se zoufalou odvahou pohlédnout do prázdných důlků jejich očí.*“⁴⁴¹ Fascinuje ho osobnost zesnulé jasnovidky,

⁴³⁹ Tamtéž, str. 163-164

⁴⁴⁰ Tamtéž, str. 164

⁴⁴¹ Tamtéž, str. 168

díky které pro něj hřbitov získává tajemný génus loci a je podněcován jeho sklon k romantismu. Vzniká zde navíc zvláštní kompozice, kdy se Emil zmítá mezi dvěma protiklady: fascinací živou Dorou a mrtvou jasnovidkou. V této situaci možná Dora paradoxně nepřímo zesiluje Emilovo okouzlení hřbitovem, tím, jaký kontrast vzniká mezi ní a mrtvou kouzelnicí. „*Mé jinošství jako by se nějaký čas nedovedlo rozhodnout mezi dvěma směry, mezi jemnou a děsivou útlou mrtvou a nedosažitelnou, kyprou a vábivou živou. Jako by mě tehdy přetahovaly každá na svoji stranu dvě protilehlé síly, život a smrt. Naděje a beznadějnost. Obojí bylo stejně zakázaným ovocem, obojí bylo stejně silné. Jasnovidka mě zaměstnávala sněním na hrobě, sváděla mě k samotářství, rozněcovala mou fantazii. Dora byla jako pádící kuň a černou hřívou, pekelně palčivé a krví páchnoucí ženství, horečka smyslu, touha, která ještě neměla pevné formy a známého jména.*“⁴⁴² Podobným způsobem také Jarmila Glazarová ve *Vlčí jámě* zdůrazní atributy prostoru prostřednictvím postavy, např. se stájí koní se pojí postava smyslné, živočišné služebné Pauly.

Jedné noci Emil zjistí, že se nad hrobem kouzelnice tajně Dora stýká s kouzelníkem. Zajímavé je, že tentokrát je takové setkání popisováno stručně a není zde subjektivizace prostoru. „*Náhle zašustěl šat. Druhá postava, dosud skrytá mým zrakům, se vzpřímila v matném svitu měsíce. Snad dosud seděla na hrobě, jako jsem tam sedával já. Můj úžas byl doprovázen bolestným bodnutím u srdce. Ta lhářka! Ta nestoudnice! Ta žena podlá, podlá, podlá!*

U jasnovidčina hrobu měla Dora Hanzelínová schůzku s kouzelníkem Baldou.“⁴⁴³

Prostorový **rámec bytu, ve kterém Emil bydlí** s rodiči, patří mezi panské příbytky umístěné na náměstí. I přesto není příliš luxusní, čímž se potvrzuje na mnoha místech vyjádřená myšlenka, že městečko Staré Hrady je „*zapadlé šumavské hnízdo*“, kde ani bohatý člověk nesežene dobré bydlení. „*Déle než týden jsme byli již bydlili v brčálově zeleném domě na starohradském náměstí, hned vedle lékárny. [...]. Matka neustávala v nárcích, že podlahy v bytě jsou napolo **shnilé** častým a bláznivým drhnutím, že místnosti jsou **těsné a tmavé** a*

⁴⁴² Tamtéž, str. 167-168

⁴⁴³ Tamtéž, str. 169

*schody že **provokativně vržou** při každém kroku. [...] na oplátku jsme hostili upjaté dámy a rozpačité pány v našem černém salóně s červeně potaženými křesly.* ⁴⁴⁴ [zvýraznila M. V.] Kuchyně bytu je navíc velmi temná. *„Bětka přinášela z Hátiny temné kuchyně se **zamřížovaným okénkem**, kde se i ve dne muselo svítiti, mísu za mísou, pokrm za pokrmem, otec nestačil dolévat piva, které mořskému vlku obzvlášť chutnalo.* ⁴⁴⁵ [zvýraznila M. V.]

Rámec bytu Emilových rodičů je vsazen do rámce náměstí, avšak hranice mezi těmito dvěma prostory se během slavnosti Božího těla ukáže být propustná do překvapivě velké míry. Hranice je narušena, a tak se zdá, že se rámce mísí – osobní prostor domova se tak trochu stává součástí veřejného prostoru, protože okna jsou otevřena, takže i ti, kteří jsou na náměstí, zrakem pronikají do osobního prostoru bytu. Oproti tomu ve *Vlčí jámě* je prostor domu Kláry důsledně uzavřen okolnímu světu a uzavírá se do temnoty. *„Seděli jsme u otevřeného okna na našich křeslech, potažených rudým plyšem, já, vytáhlý, smutný princ, a má matka, krásná zámecká paní, a dívali jsme se do náměstí jako z královské lože na scénu divadla, ozářenou reflektory. Matka měla na sobě své nejlepší hedvábné šaty, na krku zlatý křížek, ruce ponořeny do rukavic až po lokty. Já jsem byl černý od hlavy až k patě, slavnostně černý.* ⁴⁴⁶

Ukazuje se tak, že prostor bytu Emilových rodičů je významově poměrně vyprázdněný v porovnání s jinými rámci. Svědčí sice na nevalné kvalitě bydlení ve Starých Hradech, avšak tím charakterizuje především samotné městečko. Také jeho otevřenost vůči veřejnému prostranství a výhled, který byt poskytuje, slouží především k charakteristice městečka. Proměny, ke kterým zde dochází, mají malý význam. Oproti tomu ve *Vlčí jámě* je osobní prostor domu a jednotlivých místností přímo nabit významy.

Městečko také nabízí zajímavá **přírodní místa**, která jsou vhodná k různým dětským hrám a objevování. Emilovi kamarádi Rudolf a Jeník plní v příběhu tu funkci, že Emila seznamují

⁴⁴⁴ Tamtéž, str. 44

⁴⁴⁵ Tamtéž, str. 78

⁴⁴⁶ Tamtéž, str. 143

s prostorovým rámcem přírody. „*Rudolf mi ukázal, jak se vyrábějí lodičky z kůry, které s velikou horlivostí chodíval pouštět na Bezovku. Jeník měl obzvlášť vyvinutý smysl pro přírodu, vodil mě do zákoutí kolem Starých Hradů, o nichž jsem dosud neměl ani nejmenšího tušení. Tak mi například pověděl o hadí stezce nad Miletínem. Byli tam opravdu hadi v tisíciposchodovém domě z mateřidoušky. Vykukovali zpod kamenů jako bodří nájemníci. Zprvu jsem se jich poněkud bál, byli to však vesměs jen samí neškodní slepýši. Na hadí stezce byla také hojnost ještěrek, hnědých i zelených, díval jsem se se zájmem, jak lapají hmyz svými bystrými jazýčky.*“⁴⁴⁷ Brzy ale Emil zjistí, že mu nestačí pouze pobývat v přírodě, tedy příroda se v tomto díle zdá být sice krásná, ale nestává se předmětem tak velké adorace jako v případě Jany ve *Vlčí jámě*.

Příroda je popisována někdy lyrickým způsobem, jindy spíše realisticky. „*Odpoledne jsem musil jít s rodiči na procházku. Příroda byla plna božitélové nálady. Slunce svítilo jako veliká, žhavá monstrance, obloha se věrně podobala baldachýnu, dorůstající osení připomínalo armádu granátníků s nasazenými bodly. Šel jsem líně a s nechutí, odvykl jsem již povinným vycházkám, otravovaly mě.*“⁴⁴⁸ Imaginace, s jakou Emil přirovnává osení k armádě, degraduje přírodní jevy do podoby absurdní hříčky, která nemá valný smysl a je jen vrtochem přírody.

Vztah k rámci přírody se však promění před Emilovým odstěhováním. Poslední den před odjezdem ze Starých Hradů se jde Emil rozloučit k říčce Bezovce. S lítostí si uvědomí, že se nerozloučil se všemi oblíbenými místy. „*Na hadí stezce jsem nebyl, v čimelických hájích jsem nebloudil, ale nejhorší ze všeho – u vráteňské studánky jsem neposeděl! Zachtělo se mi přivonět k vemeníkům. Jistěže ještě kvetly. Nyní je však již pozdě. Tolik času jsem měl v posledních týdnech a nevyužil jsem ho! Místo všeho jen jakési tupé a marné úvahy o Doře.*“⁴⁴⁹ Emil se v jednu dobu zajímal spíše o vztahy, příroda mu byla jen jakousi kulisou. I tak se ale do ní vrací při procházkách a přírodní prostor se v jeho vzpomínkách hraje

⁴⁴⁷ Tamtéž, str. 58-59

⁴⁴⁸ Tamtéž, str. 145

⁴⁴⁹ Tamtéž, str. 219

důležitou roli. Když se Emil loučí s Bezovkou, zaslechne tesklivý zvuk okaríny, který výmluvně odráží stesk v nitru, jenž je čtenářem tušen, ale v textu není explicitně pojmenován. „*Tráva byla vlhká, Bezovka bublala. Přede mnou kontury městečka jako obrys setmělého betléma, kde zhaslo věčné světlo.*

Když jsem spěšně stoupal podle schýlených plotů mezi sádky vzhůru k návsí, ozval se tesklivý, táhlý zvuk. Rozplakala se okarina.“⁴⁵⁰

Vráteňská studánka představuje na mapě fikčního světa místo obdařené magickým kouzlem. Právě zde se Emil poprvé setkal s Emou. Socha Panny Marie, tiše zurčící pramínek, přítomnost mateřídoušky a vřesu vytvářejí příjemné konotace. Kouzlo místa je ještě umocněno tím, že se zde údajně Panna Marie činila zázraky, avšak rafinovaným způsobem je výjimečnost místa fakticky potvrzena tím, že zde zjara poprvé rostou bledule. „*Nad vesničkou Vrátní byl lesnatý kopec a na vrcholu kopce mýtina se studánkou a bílou mariánskou sochou. Ze studánky, ohrazené nízkým dřevěným plůtkem, vytékal pramínek železnou rourou do mělké stružky a tichounce zurčel mezi vřesem a mateřídouškou. Kamenná Panna Maria měla ruce sepjaté k modlitbě a dívala se kamsi dolů do kraje smutnými, sklopenými očima. Prý také kdysi dělala zázraky; staří o nich ještě mnoho věděli, ale mladí už je znali jen z pověstí, a dělníci z hloubětínské papírny nad nimi dokonce útrpně krčili rameny. U vráteňské studánky kvetly z jara první bledule, v létě paseka rděla jahodami a na podzim byly smrčiny kolem ní plny ryzců. Tam jsem se poprvé setkal tváří v tvář s malou Emou Hanzelínovou.*“⁴⁵¹ Specifickou vlastností místa je, že je opuštěné. „*[...] měl jsem jen pořouchlou zálibu v samotě a v lesních zákoutích. Mýtinka byla stranou všech obvyklých cest, a tak v ta místa nezabloudil venkovský člověk jindy než v neděli. Poněvadž jsem tam byl vždycky sám, domníval jsem se, že ten skrytý kout patří jen mně.*“⁴⁵²

Prostor je představen z perspektivy pozorovatele, který jej bedlivě sleduje. Současně se zde ale objevuje i rušivý element – kácení dřeva, který vytváří dojem věrohodnosti scény

⁴⁵⁰ Tamtéž, str. 220

⁴⁵¹ Tamtéž, str. 49

⁴⁵² Tamtéž, str. 49

a slunce připomíná ironické oko. „*Jednou jsem seděl na bobku nad studánkou a díval jsem se, jak krůpějky pramene z podzemí prorážejí písek, jak několik vodoměrek geometrickými pohyby čerí hladinu, jako by jejich dlouhé, tenké nožky byly opatřeny korkovými plováky, a naslouchal jsem řezání dřeva v lese. Tento jednotvárný zvuk přicházel odkudsi z dálky a podobal se chrápání denního spáče. Slunce pálilo, blížilo se k zenitu, bylo maličké jako ironické oko, hlubina nebes byla bez poskvrny. Občas zavál hebký vánek, trsy vřesu kolem studánky se pokorně sklonily, kdežto borůvčí na pasece se ani nepohnulo.*“⁴⁵³ Poté, co je nastolen realisticky zobrazený prostor, se na vodní hladině objeví stín patřící Emě, která svou přítomností dotvoří scénu, stane se dalším krásným prvkem v prostoru. Je vyličeána skoro jako lesní víla, čímž se opět tematizuje když už ne zázračnosti (socha Panna Marie), tak alespoň pohádkovost. „*Ohlédl jsem se a rázem jsem ji poznal, holčičku z doktorského kočáru, tu, která se choulila k otcově rameni a měla čelo ozdobeno věnečkem z květin. [...] Dívka se důvěrně opřela o kamenný podstavec mariánské sochy, jako by to byla její dávná a dobrá známá, a jala se probírat v kyticce vemeníku, který má tak mdlou a sladkou vůni a který si asi přinesla z lesního stínu. Měla hlavičku skloněnu a urovnávala si ty svěží bílé květiny, jako by jí nesmírně záleželo na jejich uspořádání, a pořád se tak podivně, šelmovsky pro sebe usmívala. [...] Byla bosa. Nemohl jsem se dosytiti pohledu na její jemné, hladké nožky s drobnými, roztomilými prstíky.*“⁴⁵⁴ Motiv sochy Panny Marie a zázračnosti se vrací v momentě, kdy Emil po příchodu domů celou příhodu reflektuje a začíná se v něm rodit pocit zamilovanosti. „*Obdivuhodná shoda s mým vlastním jménem mě přímo omráčila. Měl jsem ji za nejzázračnější z náhod, za pokyn z nebes. Ne nadarmo byla našemu prvnímu setkání přítomna bílá vrátoňská Panna s mírně sklopenými řasami!*“⁴⁵⁵

Po této příhodě, která byla pouhým příslibem jakéhosi vztahu, avšak neslibovala nic konkrétního, je Emil od Emy odloučen nepříznivými osudy, které nejsou setkání nakloněny. Snívá o ní, později několik měsíců churaví a časem si začne uvědomovat, že lásky k Emě přestává být schopen. Zajímavé je, jakou úlohu při zrodu milostných citů hraje podle

⁴⁵³ Tamtéž, 49-50

⁴⁵⁴ Tamtéž, str. 50-51

⁴⁵⁵ Tamtéž, str. 52

Emilova názoru časoprostor jarní přírody. „*Mládež potřebuje neustále se obnovující, živý obraz svého ideálu, aby zvláštní láska mohla pokojně kvést, nebo – kdoví? – snad potřebuje také jara jako nezbytné dekorace. Nadšení se tedy mohlo vrátiti s jarem. Až duben vdechne do stromů první zeleň, až zavane od Bezovky první vonný vítr, zalyknu se blaženou, dětskou, dětskou touhou, pojme mě závrat' při pouhém jméně, při pouhém letmém pohledu, a při prvním neodvratném setkání bude vše vystiženo a vysloveno.*“⁴⁵⁶

Důležitým místem spjatým s vodou a přírodou je i říčka **Bezovka**. K tomuto místu se váže Emilova vzpomínka na slast slunění na břehu řeky. Jedná se tedy o místo, jehož primární funkcí je přinášet příjemné chvíle odpočinku. „*Jen slunce je stejně horké, stejně laskavé. [...] Potůček se vine v romantických zákrutech mezi olšemi. [...] Nikdy předtím jsem neležel svlečen ve volné přírodě. [...] Poznával jsem nedovolené blaho. Seznamoval jsem se s ním. Přivíral jsem oči a opět jsem je rozvíral vstříc zářivé obloze.*“⁴⁵⁷ Je to také místo různých dětských her a tradičních rituálů. „*Nad Smrtnou neděli vyšel z Miletína průvod povykujících dětí s hadrovou loutkou na žerdi. Utopily ji, chudinku, v Bezovce v hluboké tůni pod vrbami. Stál jsem tam odpoledne s botami obalenými blátem a díval jsem se, jak tam bezmocně po proudu krouží mezi spadlými jehnědami a listy promočená, nasáklá, zbavená obličej.*“⁴⁵⁸

Na břehu Bezovky jednoho večera Emil přistihne Doru s kouzelníkem, přičemž této události předchází popis proměny tzv. *návsi*. Náhle zde vzniká dramatická scéna, která anticipuje příští události tím, jak ztělesňuje neklid. V prostorovém rámci *návsi* se náhle objevují nové motivy – netopýři, hlasité žáby, dvě postavy v podivné interakci, noc je *loupežnická*. Dochází zde k významné proměně, protože během dne, v jiných částech díla, se tento prostorový rámeček jeví jinak. „*Po večeri jsem si vyšel na náměstí, dokusuje svůj krajíc. Vzduch byl nehybný jako před bouřkou, na obloze mrkaly první hvězdy jakoby za tylovou záclonou, valem se tmělo, blížila se noc. Od Bezovky bylo slyšet hlučné kvákání žab, a netopýři létali tak nízko, že si ženské s pokřikem chránily vlasy. Šel jsem, co noha nohu*

⁴⁵⁶ Tamtéž, str. 56

⁴⁵⁷ Tamtéž, str. 9

⁴⁵⁸ Tamtéž, str. 116

mine, nevěda kam. U pivovaru jsem se vnořil do hustého kouře, který štípal do očí a dráždil v krku. Nějaká děvečka kvikla v stínu staré bašty a hluboký bas jí domlouval. Polekaně jsem zrychlil krok. Na hořením konci návsi jsem se zastavil a hleděl do údolí. ⁴⁵⁹ [zvýraznila M. V.]

Příští události anticipuje také subjektivizace prostoru, protože říčka je náhle charakterizována přívlastkem *rozteskněná* a kuňkání žab je *něžné*. „*Odbočili jsme z návsi, dali jsme se strmou stezičkou mezi sádky, kterou jsem tak dobře znal. Jenže bylo tma a zem byla rozblácená, klouzali jsme po ní a klopýtali po kamenech, blíž k rozteskněné Bezovce, blíž k něžnému kuňkání žab, blíž k chladu, vanoucímu od vody.*“ ⁴⁶⁰ [zvýraznila M. V.]

Břeh řeky zde představuje skvělou scénu pro tajné setkání milenců. Avšak vzniká dojem, jako by vše bylo pouhým klamným zdáním, protože nalíčený kouzelník se ukazuje ve své nepravé podobě. Současně tento rámeček zasazení u Emila umocňuje pocit emoční trýzně, který doprovází pocit chladu vanoucího od vody. „*V zátočině Bezovky, nedaleko tůně, u níž jsem loni poprvé poznal libé hřání jarního slunce na své pokožce, stály dvě postavy ponořeny v tichý a důvěrný rozhovor. Srdce mi přestalo býti. Ti dva, to byla Dora Hanzelínová a kouzelník.*

Kouzelník se ani zdaleka nepodobal onomu skleslému muži, budícímu odpor a soucit, který kvečeru vjížděl do městečka na kozlíku svého vozu. To nebyl ten zchátralý tulák. [...] byl to muž z pódia, chlapík stojící tváří v tvář obecnstvu, držící jednou rukou jilec blýskaného meče, odhodlaný v mžiku vytáhnouti z tajné kapsy svého srdce papírové květiny, falešné zlato, omamné stuhy nepravé lásky. A Dora! [...] Nemohl jsem viděti její oči, mohl jsem však pozorovati z jejího postoje, že se právě chystá vyřknouti poslední kouzelné slovo, jímž rozkveté v temnu bezhvězdě noci její zlatý životní sen. To nebyla již malátná, v nic nedoufající žena, která ví, že nedojde před západem slunce! Černá země okolo ní, to byla její vlastní, dobytá země, šíje byla pyšná, tělo připraveno ke skoku, ňadra vypjatá a výhruzně trčící proti muži, vítězná a nabízející se.

⁴⁵⁹ Tamtéž, str. 148

⁴⁶⁰ Tamtéž, str. 149

Od Bezovky stoupala zima v mlžných závojích, zachvěl jsem se, cítil jsem, jak mi po zádech běží mráz. ⁴⁶¹

V jednom rámci na topografické rovině Zoranova modelu dochází ke dvěma odlišným výjevům (radostného slunění u vody a jindy milostnému setkání), které ale spojuje téma radosti, či dokonce slasti, a v důsledku se na mapě světa příběhu objevuje prostor, kde lze nalézt za příznivých okolností štěstí, což má svou důležitost pro interpretaci povahy prostoru jako celku. Současné jsou ale tyto dva výjevy spojeny tématem určitého rozvolňování morálky a s vinou. V případě Emilova nudismu se však jedná o omluvitelné přestoupení konvencí, (proceduru nařídil lékař). „*Ležel jsem nahý! Jaká hanba, jaké to ponížení! Před jejím nejistým pohledem jsem se cítil dvojnásob vinen. [...] Jak se mohla má matka, tak upjatá v chování, neváženější ze starohradských dam, smířiti s tímto zneuctívajícím pohledem?*“⁴⁶² Avšak kouzelníkovo scházení se s Dorou v době, kdy mu umírá žena, je kontroverznější. Tento prostorový rámeček tedy plní v příběhu také funkci místa neřeší.

Součástí obrazu prostoru krajiny za městem je i Hanzelínův kočár, který dotváří kolorit prostředí. „*V zátočině se objevila žlutá kocábka s černou spuštěnou střechou, na kozlíku seděla vyzáblá dívka a práskala bičem, dvě další ženy v prapodivných kloboucích se tísnily proti směru jízdy na nouzovém sedadle a vzadu seděl pohodlně rozložen tlustý mužik s trudovitým nosem. K němu se tulilo děvčátko s pomněnkovými očima, s věnečkem z lučního kvítí kolem čela – obrázek z pohádky.*“⁴⁶³ Sepětí prostoru a Hanzelínova kočáru je v textu explicitně tematizováno. „*Zpěv Hanzelínových dcer patřil k dennímu programu venkovanů, patřil ke krajině, byl přírodní nezbytností. Lidé si na něj zvykli. Zvykli si na klusajícího koníka, na spirály biče nad jeho hlavou, na ženu na kozlíku, na požehnanou tvářičku nejmladší z Hanzelínových ratolestí.*“⁴⁶⁴ V zimě nejezdí Hanzelín s dcerami

⁴⁶¹ Tamtéž, str. 150-151

⁴⁶² Tamtéž, str. 9

⁴⁶³ Tamtéž, str. 45

⁴⁶⁴ Tamtéž, str. 47

kočárem, ale sáněmi. „*Byly to docela malé sáně, podobné lastuře, sotva se tam vešel se všemi čtyřmi dcerami.*“⁴⁶⁵

Důležitým prostorovým rámcem v krajině za městem a ve městě je **nádraží s železnicí**. Pro Doru představuje toto místo ostrůvek ráje uprostřed nenáviděného příliš známého prostoru. Právě díky železnici ale prostor v očích Dory skýtá naději na útěk, na lepší budoucnost. V důsledku pak prostorový rámeček jejího kraje nemůže nést sémantický rys beznaděje. Vagón zde symbolizuje pohyb, změnu, únik. „*Bože, jak já se ráda dívám na ujíždějící vlak! To ty ani nevíš, že si úkradem občas zajdu na hornotýnskou zastávku, postavím se u závor a čekám, dokud nepřejede! Je to tak krásné, ty černé vozy a osvětlená okna, když se to všechno kolem mne míhá – prchá – vzdaluje se za dunění kol!*“⁴⁶⁶

Motiv železnice se objevuje i při Emilově závěrečném odjezdu ze Starých Hradů, čímž je potvrzena její úloha osvobodit z prostorových rámců. „*Slunce jako krvavá krůpěj nad obzorem. Sedím schoulen v koutku, nemohu odtrhnout oči od obrazu, který je stále tentýž: chaloupky, zbrázděné stráně, geometrické obrazce polí, ohrady z polorozpadlých prken, ohrady z ohořelého smrčí.*“⁴⁶⁷

4.2.3 Vzdálené prostorové rámce

Dálky, tedy vzdálené a nedostupné prostorové rámce, představují prostory, ve kterých se pro postavy udála část jejich příběhu, avšak nestanou se rámcem zasazením (tedy nemapuje je vypravování). Emilův strýc námořník vypráví o svých dobrodružných výpravách do exotických zemí, čímž se vnáší do mapy fikčního světa mnoho dalších míst. „*Než se dal do služeb rakouské válečné moci, zbrázdil Atlantický i Indický oceán, mnoho viděl a mnoho prožil.*“⁴⁶⁸ Jak již bylo řečeno v podkapitole věnující se charakteristice postav, Dora touží po dálkách, které mají v jejich snech velmi obecné sémantické rysy. Do exotických krajin je proto zasazen Emilův hypotetický rámeček, v němž vidí výjevy, které ale mohou být pro Doru

⁴⁶⁵ Tamtéž, str. 107

⁴⁶⁶ Tamtéž, str. 88

⁴⁶⁷ Tamtéž, str. 220

⁴⁶⁸ Tamtéž, str. 77

těžko uskutečněny vzhledem k životním omezením. „*Dora chodila po sadě a sbírala jablka. Shýbala se a opět vstávala. Bože, bože – vzpomínal jsem si hořce – dospělí pracují se skloněnou hlavou! Bolelo mě to za Doru. Měla by sedět na zádi gondoly, ruku po loket v černé vodě, usmívat se, bílé hrdlo rozevřené až do důlku mezi ňadry, dlouhý, rudý sametový šat. Nebo odpočívat na hřbetě slona pod baldachýnem, podobným barokní vížce, s opánky na bosých nohou a s půlměsíci v uších!*“⁴⁶⁹

Jičín

V opozici ke Starým Hradům, které Emilova matka nepovažuje za pěkné místo k žití, se na mapě fikčního světa tohoto díla objevuje také město **Jičín**, které disponuje pozitivně hodnocenými atributy. „*V Jičíně je několik středních škol. Je tam reálka, gymnázium, učitelský ústav. Ty ovšem nepůjdeš do reálky, o tom nemůže být pochybností, říkám ti to vše jen pro to, abys pochopil, jak široce je tam asi založen studentský život. Znáš Jičín, byl jsem tam několikrát. Je to krásné město na samém prahu Českého ráje. Do prachovských skal je nedaleko. Je tam rybník, naučíš se v něm plovat. Tam **nebudeme bydlet v stinném páchnoucím domě** s černou kuchyní, kde se musí po celý den svítit, v domě s vrzavými schody a s dvorečkem plným krys. Matka bude tentokrát zcela spokojena. A pro mě to znamená postup, finanční zlepšení.*“⁴⁷⁰ [zvýraznila M. V.] K Jičínu se vážou fantazie Emilovy matky, tedy hypotetické prostorové rámce. „*Matka chodívala po pokojích se založenými rukama, s malíčkem na bradě a přemýšlela. V duchu již přemísťovala kusy nábytku do nového, prostornějšího bytu. Vyřad'ovala, co podle jejího názoru se nemohlo hodit do příštího působiště. Přesídlení ji uchvacovalo. Byla již jednou nohou venku ze Starých Hradů.*“⁴⁷¹

4.2.4 Shrnutí

Tato analýza ukázala, že prostorové rámce mají svou sémantiku, a tak pomáhají budovat motivickou a tematickou síť na rovině mapy fikčního světa. Nemocnice se podobně jako hřbitov pojí s motivem ženy zbídačené dálkami, s kouzelníci a s žebráky, kteří zde umírají.

⁴⁶⁹ Tamtéž, str. 84

⁴⁷⁰ Tamtéž, str. 209

⁴⁷¹ Tamtéž, str. 177

V důsledku přítomnosti této nemocnice (která je příznačně velmi zchátralá) je do příběhu vnášena beznaděje, protože se nejedná jen o místo, na které se váže neštěstí a utrpení, ale především o symbol. Pobyt v nemocnici je v díle důsledkem odvážných činů útěku s kouzelníky, avšak tyto romantické útěky jsou inspirované prostory, které svádějí k dobrodružství. Vykročení ze zaběhnutého chodu života a riskantní podléhání romantickým představám na sebe nakonec bere podobu přestupku, za který se pyká neštěstím. Oproti tomu pokud by na mapě fikčního světa figurovala nemocnice, v níž by bylo možno se uzdravovat (např. z tuberkulózy), důsledky činů by nebyly natolik fatální. Určitou naději by v tomto směru mohl nabídnout pokrok proměňující zasažení (setting) ve smyslu Marie-Laure Ryanové, avšak ten je v díle tematizován převážně v souvislosti s architekturou a proměnou dopravních prostředků (letadla a automobily jako obecný symbol pokroku), nikoli v medicíně.

Přítomnost pestrobarevné motivické sítě, která vede k tématu vzrušujících zážitků a od nich dál až k tématu štěstí a svobody, motivuje postavy k činům, jimiž se snaží vymanit z fádního, každodenního života. Takovými motivy jsou v *Helimadoe* stereoskop, kouzelnické představení s podivnými barevnými ohni, biograf, exotická místa, o kterých vypráví Emilův strýc námořník, dále zajímavá místa, o kterých se Emil dočetl v knihách, ale i neškodně působící motiv Emilových znalostí ze zeměpisu. Zvláštním způsobem se na tuto motivickou síť váže i časoprostor oslavy na náměstí, protože je důsledně popisován tak, že do popředí vystupují elementy prostoru, které ukazují na hojnost. („[...] kdežto Boží tělo bylo jediným velikým projevem životní radosti.“⁴⁷²) Avšak nelze odhlédnout od toho, že prostorový rámeč náměstí představuje *místo*, které má v kulturní encyklopedii čtenáře pevně ustanovené významy, a tak je těžké vykreslit náměstí jako určitou formu ráje. „K pochopení sdělení, které nese místo, je třeba mít k dispozici specifickou podobu slovníku, který může být různou měrou závislý na příslušnosti původce textu a recipienta textu k určité sociální, kulturní, vzdělanostní či například národní skupině.“⁴⁷³ Náměstí má pro obyvatele městečka svůj stanovený význam známého, a tedy i nutně nepřilíš podnětného prostoru, avšak

⁴⁷² HAVLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1966, str. 143

⁴⁷³ KUBÍČEK, Tomáš; ŠINCLOVÁ, Soňa a kol. *Sémantika narativního prostoru*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015, str. 14

v *Helimadoe* se objevuje ztvárnění, ve kterém se Havlíček (alespoň dočasně) pokouší náměstí vtisknout atmosféru vzrušujícího podnětného prostředí a do určité míry jej tematicky propojit s časoprostorem kouzelnického představení, při němž lze spatřit záživnou podívanou.

K této motivické síti zábavy a vzrušujících zážitků stojí v protikladu motivická síť, která realisticky zobrazuje každodenní život ve veškeré jeho nedokonalosti a nezáživnosti. Motivy patřící do této kategorie se objevují např. v prostorovém rámci Hanzelínovy kuchyně a sadu (ale spíše v Hanzelínově domě jako celku vyjma některých předmětů), dále např. v prostoru příbytků chudých lidí. Tento protiklad mezi dvěma typy prostorů je zesílen, když se na několika místech objeví v juxtapozici prostorové rámce nesoucí protikladné sémantické rysy. „*Heleno, mé dítě, budu-li kdy nějaké mít, musí být krásné jako láska sama. Musí vonět šerikem a oči musí mít hluboké jako dálky! Nebude uvařené v naší černé kuchyni, bude mít nebe nad hlavou místo povalového stropu, stromy mu budou zpívat ukolébavky, každý nový den mu bude novým vzrušením.*“⁴⁷⁴

Zvláštní postavení má v příběhu i motiv železnice a nádraží, protože díky jejich přítomnosti na mapě fikčního světa vzniká naděje na útek. Je to jev, který propojuje to, co je „tady“, s vytouženými dálkami, což evokuje jejich dostupnost. Podobně nejednoznačné postavení mají i prostorové rámce spojené s přírodou. Z pohledu Emila a jeho kamarádů představují prostor vhodný pro dětské hry. Emilovi také příroda nabízí příjemné slunění na břehu říčky Bezovky, kontemplaci před Vráteňskou studánkou obklopenou mateřídouškou. Avšak potenciál činit člověka trvale šťastným je přírodě odepřen, jak dokládá Dora, která se z ní nedokáže radovat.

Ukazuje se tak, že mapa fikčního světa rozhodně není zaplňována nahodile, prostorové rámce, které na ní figurují, nesou svou sémantiku, která je postavami vnímána, a ty pak na ni musí nějakým způsobem zareagovat a podle toho si vytvořit k místům vztah. Prostorové rámce se tak stávají tím, co anticipuje děj, protože v kombinaci s Doříným temperamentem vytvářejí perfektní podmínky pro vznik příběhu o romantickém útěku s tulákem. Prostorové

⁴⁷⁴ Tamtéž, str. 181

rámce se tak mohou stát účinným nástrojem při utváření komplexní postavy psychologické prózy a stát se důležitým faktorem motivujícím určité chování.

Podobně jako Bachtin tvrdil, že chronotopy představují určité vzory jednání v prostoru, také teorie zabývající se Rámci tvrdí, že k prostorům se vážou modelové situace. Ostatně výmluvně v této souvislosti cituje Ruth Ronenová Umberta Eka: „Každé místo je v naší encyklopedické znalosti spojeno s jinými entitami. Takovéto sítě uložených informací jsou v textových teoriích nazývány *Rámci* (s velkým písmenem, aby nedošlo k záměně s rámcem jakožto prostorovým konstruktem). Rámec je struktura údajů pro reprezentování stereotypních situací, reprezentaci znalosti o světě jakožto velkém množství či jednotek konceptů označujících určitý běh událostí či dějů zahrnujících několik objektů, osob, vlastností či faktů, míst atd. (Eco 1979:20 ff).“⁴⁷⁵ Při studiu sémantické výstavby prostorových rámců se tak prokázala platnost modelů jednání a Dora předvídatelným způsobem jednala v souladu s tím, k čemu ji rámce umístěné na mapu fikčního světa ponoukaly.

4.3 Srovnání prostorových rámců ve *Vlčí jámě* a v *Helimadoe*

Ukázalo se, že Jarmila Glazarová ve *Vlčí jámě* utváří prostorové rámce, které se pojí se snadno srozumitelnými významy. Vzniká tak vlastně černobílé vidění světa, v němž jsou prostory, podobně jako postavy, ostře rozděleny na kladné a záporné, tedy na prostory, kde je příjemné pobývat (příroda) a kde nikoli (Klářin dům). Oproti tomu Jaroslav Havlíček nabízí složitější vidění světa, v němž mají prostorové rámce mnohdy ambivalentní povahu (i když ne vždy). Například náměstí zvané *náves* je krásné, i když zchátralé, snoubí v sobě zmínky o romantické rytířské minulosti i realistickou výpověď o nevzhledném, pach vydávajícím pivovaru. Napětí mezi realismem a romantismem je v díle často patrné. Prizmatem těchto principů se lze dívat také na jiné prostorové rámce – na hřbitov či na

⁴⁷⁵ „Every place is associated in our encyclopedic knowledge with other entities. Such networks of stored information are termed in text- theories *Frames* (with a capital letter to avoid confusion with a frame as a spatial construct).⁵ A Frame is a data structure for representing a stereotyped situation, a representation of knowledge about the world as chunks or units of concepts denoting certain courses of events or actions involving several objects, persons, properties, relations or facts, a place, etc. (Eco 1979:20ff).“ RONEN, Ruth. „Space in Fiction“, *Poetics Today* 7, 1986, 421–438, str. 432

prostor kouzelnického představení. Dokonce i záhadné patníky se zobrazením lidských hlav probouzejí fantazii, kterou ale naopak spoutává realistická skepse. Jako čtenáři jsme přitom vedeni perspektivou chlapce, který se rád nechává unášet romantickými představami, ale můžeme si od ní držet odstup, který nabízejí jiné textové signály, jako jsou věcné popisy realistické metody.

Avšak i přes tuto komplexnost lze říct, že v *Helimadoe* mají prostorové rámce přiřazeny své dominantní sémantické rysy (výjimku v tomto směru představuje pouze náměstí, které se významněji promění během slavnosti, kdy je mu přiřknut nový smysl místa veselí se, kterým vybočuje ze zaběhnutého chodu). Děj je pak v *Helimadoe* spouštěn překračováním prostorových rámců s odlišnou sémantikou – nejprve Emil přijel s rodiči do Starých Hradů (tuto část příběhu ale vypravování nemapuje), později do městečka přijel kouzelník a setkal se s Dorou. Následně Dora překračuje hranici městečka svým útekem a nakonec se odstěhuje i Emil. Při těchto peripetiích byla několikrát překročena brána města, což je zdůrazněno, když je kouzelník spatřen právě v ten moment, kdy jí projíždí. „*A tu jednoho dne, když jsem šel z hodiny od starého Fritze, spatřil jsem projížděti městskou branou podivný vůz. Byla to šedá bedna na kolech, na jejímž kozlíku seděl vychrtlý muž s ohrnutým límcem vetchého svrchníku a vedle něho titěrná, do šály se zimomřivě choulící žena.*“⁴⁷⁶ Zajímavé je, že je zde explicitně tematizováno překročení hranice mezi dvěma prostory, čímž se začíná spouštět dle Lotmanových tezí děj, což se v tomto případě potvrdí. Oproti tomu ve *Vlčí jámě* jsou události spouštěny jednak překračováním hranic mezi rámci s odlišnými sémantickými rysy (účast na oslavě v Opavě), jednak proměnami uvnitř jednoho prostorového rámce, tedy změnou scén uvnitř jedné topografické pozice (vánoční vyznání lásky).

V *Helimadoe* je navíc prostor prokreslen s větším stupněm rozlišení, což je patrné zejména v případě prostorového rámce městečka. Jarmila Glazarová vytvořila ve *Vlčí jámě* jako dějiště příběhu městečko Rozvadov, které má velmi obecné rysy, jež jsou znázorněny konvenčním způsobem. Oproti tomu Jaroslav Havlíček stvořil městečko, které díky své prokreslenosti zakládá svou jedinečnou identitu.

⁴⁷⁶ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1966. Klub čtenářů (Odeon), str. 119

Závěr

Ve své práci jsem se zaměřila na analýzu narativního prostoru u dvou psychologických románů, protože jsem chtěla zjistit, jakým způsobem pracuje s narativním prostorem žánr, který si klade za cíl porozumění lidskému nitru. Zjistila jsem, že narativní prostor otevírá široké pole možností, jak nepřímou ztvárnit literární postavu. Výpovědi o nitru postav se musejí vypořádat s tím, co Lydia Ginzburgová nazývá stereotypizací duševních procesů, což je jev, při kterém pojmenováním něčeho jedinečného, co postava prožívá, dochází k nežádoucímu zobecnění. V obou analyzovaných dílech prostory figurují v metaforách s kognitivní funkcí, jimiž se autoři snaží osvětlit dění v nitru postav nekonvenčním a sugestivním způsobem. Na rovině stylu oba autoři využívají obraznost, prizmatem které postavy vnímají okolní svět. Ukázalo se, že oba autoři využívají vnitřní fokalizaci, čímž dochází k subjektivizaci prostoru. Své postavy tedy může autor či autorka představit i tím způsobem, že zobrazí způsob vnímání, který je něčím příznakový – v případě Jany z *Vlčí jámy* rozjitřenými smysly a citlivým nitrem, v případě Emila z *Helimadoe* hravou imaginací, s jakou se svět její barvitější a zajímavější, než jak jej dovoluje vidět realistický úhel pohledu. Ve *Vlčí jámě* se tak objevuje hlavní hrdinka Jana, která se nechává okouzlit krásami přírody, příroda ji dojíhá a silně vábí, a v *Helimadoe* chlapec, který tíhne k romantismu, jehož prostřednictvím interpretuje nejen prostor, když jeho fantazii rozjítrují noční návštěvy hřbitova, ale i mezilidské vztahy, když ve starší dívce Doře spatřuje ideál ženské krásy a v jejím vztahu s kouzelníkem velkou romantickou lásku.

Při analýze jsem zjistila, že postavy směřují k určitým nadosobním, nadčasovým vzorům vztahu k prostoru a jednání v prostoru. Bachtinovy chronotopy se tehdy ukázaly jako funkční nástroj analýzy, protože postavy těchto děl jsou vytvořeny na jejich pozadí (i když to nemuselo být vědomým záměrem autorů) a děj se do velké míry řídí chronotopickými modely. Tyto modely odrážejí např. vztah k přírodě, jako je tomu v bukolickém chronotopu, ke kterému silně tíhne především Jana z *Vlčí jámy*, ale i jiné postavy tohoto románu jako třeba lékař, který se jí dvoří, či Robert. U kladných postav románu *Vlčí jáma* lze pozorovat touhu po prožití milostné lásky zasazené do lůna přírody. Na příkladu dvou analyzovaných

děl se však ukázalo, že ve složitě komponovaných postavách psychologické prózy se mnohdy snoubí více chronotopických vzorů, a tak se postavy mimo jiné i tímto způsobem brání typizování.

V následující kapitole, kdy jsem se věnovala sémiotické analýze výstavby narativních prostorů, se ukázalo, že způsob rozvržení mapy fikčního světa rozhodně není nahodilý, leč nese své významy a funkce ve vztahu k postavám. Prostorové rámce mnohdy předem naznačují, jaká dění jsou s nimi spojena, a tak anticipují jednání postav. Při této analýze jsem však již nevycházela z Bachtinovy škály chronotopů, ale zaměřila jsem se na informace, které poskytuje daný text, a provedla jsem sémiotickou analýzu. Volba objektů, které se nacházejí v prostorových rámcích, jejich jazyková realizace a děj, jenž se k objektům a prostorům váže, poskytují informace o sémantických rysech spojených s daným prostorovým rámcem. Zjistila jsem, že postavy a prostorové rámce jsou utvořeny tak, že se v nich sémantické rysy navzájem zrcadlí, prostor je sladěn s postavami a jejich prožíváním, čímž vznikají korespondence. Dořiny sny o dálkách mají svůj zhmotnělý výraz na mapě fikčního světa, lidské neštěstí má svůj symbol ve zchátralé nemocnici. Klářina orientace na hmotná jsoucna má svůj doklad v masivním nábytku, jímž je dům vybaven. Jak se ukázalo v obou dílech, takovéto korespondence nevznikají jen mezi postavami a prostory, ale i mezi jednotlivými prostorovými rámci navzájem. Ukázalo se, že prostorové rámce spolu v příběhu často stojí v kontrastu, či jsou si naopak významově blízké. Potvrdila se tak teze Ruth Ronenové, podle které vznikají mezi jednotlivými prostorovými rámci fikčního světa sémantické vztahy.

Práce ukázala, že použití obou modelových analýz prostoru v narativním díle má schopnost generovat významná zjištění, která si nekonkurují, ale přispívají ke komplexnějšímu pochopení struktury literárního textu, významové výstavby díla a generování celkového smyslu díla – i typu (modelového) čtenáře.

Seznam použitých informačních zdrojů

Primární literatura

GLAZAROVÁ, Jarmila. *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962.

HAVLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1966. Klub čtenářů (Odeon).

HAVLÍČEK, Jaroslav. *Ta třetí*. Praha: Československý spisovatel, 1959.

Sekundární literatura

BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980.

GINZBURGOVÁ, Lydia. *Psychologická próza*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1982.

JEDLIČKOVÁ, Alice; FEDROVÁ, Stanislava. *Viditelné popisy*. Praha: Akropolis, 2016.

KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013.

KUBÍČEK, Tomáš; ŠINCLOVÁ, Soňa a kol. *Sémantika narativního prostoru*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015.

KUBÍČEK, Tomáš. *Dvojí domov Jana Čepa*. Brno: Host, 2014.

LEHÁR, Jan, STICH, Alexandr, JANÁČKOVÁ, Jaroslava, HOLÍ, Jiří. *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha: Lidové noviny, 1998.

MOCNÁ, Dagmar; PETERKA, Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004.

MRAVCOVÁ, Marie. *Umělecké dokumenty a romány*. Ostrava: Profil, 1987.

OPELÍK, Jiří. in *Dějiny české literatury IV*. Praha: VICTORIA PUBLISHING, 1995.

PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jiloviště: Mercury Music & Entertainment, 2007.

RUMLER, Josef. *Epik Havlíček*. Praha: Československý spisovatel, 1973, str. 151

RYAN, Marie-Laure, „*Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space*“, in: David Herman (ed), *Narrative Theory and the Cognitive Science*, Stanford, CLSI 2003, s. 214–242.

STAIGER, Emil. *Základní pojmy poetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1969. Z něm. orig. *Grundbegriffe der Poetik* přel. Miloš Černý a Otakar Veselý.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia, 1996.

Novinové a časopisecké texty

BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paříž, Éditions du seuil 1984 [„*Efekt reálného*“, přel. Tomáš Jirsa, *Aluze*, Roč. 10, č. 3, 2006, s. 78-81]

EASTERLIN, Nancy. „*The new geography, material science, and narratology's space-time dichotomy: Notes toward a geographical narratology*“. *Frontiers of Narrative Studies*, roč.4, č. 2, 2017. Dostupné z: https://www.degruyter.com/view/journals/fns/4/2/article-p197.xml?language=en&fbclid=IwAR2-HBWCJzBsOTVZltr9LZOi3NVp_TZoQySsburlZweh1JQ1rZfM_2JWUCQ

HRABAL, Jiří. *Perspektivizace narativního prostoru* in: *Slovo a smysl* roč. 9, č. 18. Dostupné z: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/399>

PARKER, Joshua. *What we talk about when we talk about space and narrative (and why we're not done talking about it)*, in: *Frontiers of Narrative Studies (volume 4, issue 2)*, De Gruyter, 2017 [Dostupné z: <https://www.germanistik.uni-wuerzburg.de/fileadmin/05010200/TheorizingSpaceinNarrative.pdf>]

PARKER, Joshua. *Conceptions of Place, Space and Narrative: Past, Present and Future*, Dostupné z: https://cf.hum.uva.nl/narratology/issue/7/pdf/74-101_Parker.pdf

RONEN, Ruth. „*Space in Fiction*“, *Poetics Today* 7, 1986, 421–438.

RONEN, Ruth. „*Description, Narrative and Representation*“, in: *Narrative*, roč. 5, č. 3, 1997, str. 274-286, Ohio State University Press.

RYAN, Marie-Laure. „*Space*“, *The Living Handbook of Narratology*, 2009 [„*Narativní prostor*“, přel. Veronika Čurdová, *Aluze* 3, 2010, s. 38- 46].

ZORAN, Gabriel. „*Towards a Theory of Space in Fiction*“, *Poetics Today* 5, 1984, s. 309–335. [„*K teorii narativního prostoru*“, přel. Soňa Navrátilová, Iva Urbanová a Jana Chromcová, *Aluze* 12, 2009, č. 1, s. 39–55. – Pozn. překl.].

Internetové zdroje

MRAVCOVÁ, Marie. *Jarmila Glazarová*. *Slovník české literatury po roce 1945* [online], [cit.5.10.2019]. Dostupné z:

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=328>

DENNERLEIN, Katrin. *Theorizing Space in Narrative*. [online] [cit. 25. 5. 2020] Dostupné z:

<https://www.germanistik.uniwuertzburg.de/fileadmin/05010200/TheorizingSpaceinNarrative.pdf>

Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky. *Akademický slovník cizích slov*. [online] [cit. 31. 3. 2020]. Dostupné z: <https://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=m%C3%B3da>