

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav české literatury a literární vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Martina Habrová

**OBRAZ MĚSTA VE SVĚTOVÉM A ČESKÉM ROMÁNU**

(The city in the worldwide and the Czech novel)

Vedoucí diplomové práce: doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

<b>1. Úvod</b> .....	6
<b>2. Zobrazení města v románu</b> .....	7
2.1. Popis prostředí v próze konce devatenáctého století a první poloviny století dvacátého.....	7
2.2. Město v románu.....	8
<b>3. Analýza jednotlivých textů z hlediska stylu a techniky zobrazení</b> .....	11
<b>3.1. Naturalistické (realistické) zobrazení skutečnosti</b> .....	11
3.1.1. Zolova experimentální metoda.....	11
3.1.2. Pokus o sociologický dokument.....	13
(Zola, E.: <i>Paříž</i> – 1897)	
3.1.3. „Tendence naturalismu s typickým mrštíkovským zabarvením“.....	18
(Mrštík, V.: <i>Santa Lucia</i> – 1893)	
3.1.4. Výsměch marné touze ubité banalitou prostředí.....	20
(Čapek-Chod, K. M.: <i>Antonín Vondřejc</i> – 1917-1918)	
<b>3.2. Impresionistický popis</b> .....	23
3.2.1. Město v mlhách a pastelových odstínech.....	23
(Mrštík, V.: <i>Santa Lucia</i> – 1893)	
3.2.2. Tržnice jako malířské plátno.....	26
(Zola, E.: <i>Břicho Paříže</i> – 1873)	
3.2.3. Město mnoha pomíjivých okamžiků.....	29
(Woolfová, V.: <i>Paní Dallowayová</i> – 1923)	
<b>3.3. Expresivní výraz města</b> .....	31
3.3.1. „Křik velkoměstské ulice“.....	32
(Przybyszewski, S.: <i>Křik</i> – 1917)	
3.3.2. Velkoměsto jako místo strachu a osamělosti.....	34

(Döblin, A.: *Berlín, Alexandrovo náměstí* - 1929)

<b>3.4. Popis města ze subjektivního hlediska postav</b> .....	37
3.4.1. Vnitřní a vnější perspektiva.....	37
3.4.2. Praha jako město deziluze.....	40
(Mrštík, V.: <i>Santa Lucia</i> – 1893)	
3.4.3. Mládí a smyslnost ulice.....	42
(Šrámek, F.: <i>Tělo</i> -1919)	
3.4.4. Posedlost ulicí.....	44
(Przybyszewski, S.: <i>Křik</i> – 1917)	
3.4.5. „Mozková hra“.....	47
(Bělyj, A.: <i>Petrohrad</i> – 1916)	
3.4.6. Proud(y) vědomí.....	48
(Woolfová, V.: <i>Paní Dallowayová</i> – 1925)	
<b>3.5. Pluralita moderního velkoměsta ztvárněná pomocí kompozičního principu diskontinuity (montáž v románu dvacátých a třicátých let 20. století)</b> .....	51
3.5.1. Typy kompozice z hlediska kontinuity a diskontinuity.....	51
3.5.1.1. Fragment a fragmentárnost, tříšť a tkáň.....	52
3.5.1.2. Kompozice pásmová.....	53
3.5.1.3. Montáž.....	53
3.5.2. „Příběh o Berlínu“ ve dvacátých letech.....	55
(Döblin, A.: <i>Berlín, Alexandrovo náměstí</i> - 1929)	
3.5.3. Mnohoperspektivnost americké metropole.....	60
(Dos Passos, J.: <i>Manhattanská přestupní stanice</i> - 1925)	
3.5.4. Meziválečná Praha jako město mnoha možností.....	65
(Pujmannová, M.: <i>Lidé na křižovatce</i> - 1937)	
<b>3.6. Možnosti symbolické interpretace</b> .....	68
3.6.1. Praha jako milenka i děvka.....	69
(Mrštík, V.: <i>Santa Lucia</i> – 1893)	

<b>3.6.2. Město jako úrodné pole.....</b>	<b>71</b>
<b>(Zola, E.: <i>Paříž</i> – 1897)</b>	
<b>3.6.3. Úpadek člověka za Druhého císařství.....</b>	<b>74</b>
<b>(Zola, É.: <i>Břicho Paříže</i>)</b>	
<b>3.6.4. Město dvou svářících se principů.....</b>	<b>75</b>
<b>(Bělyj, A.: <i>Petrohrad</i> - 1916)</b>	
<b>3.6.5. Ulice jako stonožka-Bída.....</b>	<b>78</b>
<b>(Przybyszewski, S.: <i>Křik</i> – 1917)</b>	
<b>4. Závěr.....</b>	<b>80</b>
<b>5. Použitá literatura.....</b>	<b>83</b>
<b>6. Résumé.....</b>	<b>86</b>
<b>7. Summary.....</b>	<b>88</b>

# 1. Úvod

Předmětem této práce bude snaha načrtnout různé varianty zobrazení města v českém a světovém románu na konci devatenáctého století a v první polovině století dvacátého (přesněji: od naturalismu po montáž ve dvacátých a třicátých letech). Výběr jednotlivých děl pro konkrétní analýzy zdaleka není natolik úplný, aby mohl mapovat všechny vývojové tendence probíhající v tomto období. Rozsah tématu je příliš široký na to, aby zde mohl být podán podrobný rozbor, zachycující proměny v technice popisu prostoru města v české prozaické tvorbě v rámci kontextu světové literatury. Nebudeme se zde zabývat ani aplikací konkrétních konceptů poetiky prostoru v literárním díle, ani podrobnou komparací jednotlivých textů.

Pro částečné představení problematiky, zabývající se uměleckým ztvárněním fenoménu velkoměsta, bylo vybráno deset románů a jedna novela, v jejichž kompozici hraje zobrazení městského prostoru závažnou roli a v různé míře ovlivňuje její další složky. Jelikož tyto texty nejsou založeny pouze na aplikaci jediné umělecké metody, ale většinou na osobitých kombinacích několika literárních směrů a technik, bylo pro větší přehlednost rozboru nutné nalézt nějaké systematizující hledisko, jež by poukázalo na společné tendence a zároveň jejich odlišnosti při konkrétním uplatnění v tom kterém díle. Do rozvržení jednotlivých kapitol této práce se tedy nutně musely otisknout prvky výrazných poetik sledovaného období (naturalismus, impresionismus, symbolismus a expresionismus) a také umělecké techniky relevantní při zobrazování prostoru: subjektivizace popisu z hlediska jedné či více postav za využití rozmanitých prostředků, která může vést až k deformaci popisovaného prostoru; uplatnění mnohosti hlediska, kdy je výsledný obraz města skládán z pásem jednotlivých postav; zaznamenávání autentických dobových dokumentů, jež jsou vkládány do literárního textu na základě montážního principu.

Je zřejmé, že takovéto rozvržení zdaleka není vyčerpávající. Pro podrobnější rozbor tématu a nalezení hlubších souvislostí mezi jednotlivými díly by bylo potřeba výčet sledovaných jevů v zobrazení prostoru ještě dále rozšířit např. o chronotopovou analýzu. Avšak tato práce si neklade nároky na to, aby byla chápána jako komplexní rozbor vybraných prozaických děl. I v rámci koncepce, omezené pouze na některé výrazné rysy pojetí města v uměleckém díle, muselo dojít k nutné redukci. Zařazení konkrétních textů do jednotlivých kapitol nevystihuje v úplnosti všechny umělecké postupy, které v nich byly využity, ale soustřeďuje se pouze na dominantní tendence uplatňující se v těch kterých dílech.

## 2. Zobrazení města v románu

### 2.1. Popis prostředí v próze konce devatenáctého století a první poloviny století dvacátého

„Uvědomíme-li si, že pojetí prostoru a času představuje základní kategorie lidské existence a jejího individuálního prožívání, pak autorské ztvárnění prostoru vypovídá o tom, jak v nejobecnějším smyslu autor skutečnost vidí a vykládá, takže přináší klíč k pochopení díla jako celku (...).“ (Petrů 2000, s. 98-99)

V realistickém a naturalistickém románu získal popis prostředí důležitou roli, protože detailní zobrazení určitých míst mělo posloužit jako dokument, pomocí něhož mohly být vysvětleny motivy chování a jednání postav determinovaných specifickými životními podmínkami. V realismu se deskriptivní pasáže vydělovaly z děje a tvořily v prozaickém textu dosti samostatné útvary, které zpomalovaly děj. Již v naturalismu však začíná popis postupovat vyprávění (u Gustava Flauberta), stává se jeho dynamickou složkou. Popis sám bývá ztvárněn jako svého druhu „příběh“, což souviselo se soustředěním naturalistické prózy spíše na dokument a detail, než na příběh.

Pro líčení prostředí v impresionismu je charakteristické rychlé střídání útržkovitých motivů a obrazů, které nemusí navzájem úzce souviset. Tento silně dynamizovaný popis zatlačuje do pozadí dějovost a kauzálnost; mění se v proud pocitů a představ, jejichž navazování je založeno na principech asociace. Dochází zde k oslabení linearitě a ucelenosti vnější kompozice ve prospěch kompozice vnitřní „s jejím potlačováním a deformacemi linie, acentrismem, nehierarchičností, zvýznamňováním okraje a částí“ (Hodrová 2001, s. 509). Podobnou roli sehrál popis i v prozaických dílech symbolismu a expresionismu.

V první polovině dvacátého století se technika popisu dále vyvíjí směrem k experimentu – deskriptivní prvky jsou rozptýleny v samotném vyprávění a jejich charakter se proměňuje v závislosti na emocionálním hodnocení vypravěče nebo postav, jímž jsou determinovány. Časté bývá rychlé střídání různých poloh subjektivního hodnocení, což se obvykle projevuje i v užití rozmanitějších lexikálních prostředků a ozvláštěné syntaktické stavby literárního textu. I v případech, kdy deskriptivní pasáže postrádají emocionální hodnocení, je v nich znatelný vliv subjektivního nazírání z perspektivy jedné či více postav. Motivy, z nichž se skládá popis prostoru, bývají k sobě přiřazovány bez logického sledu, pouze na základě asociací. Tímto postupem, ovlivněným filmovou technikou, je docíleno dojmu relativizace zobrazované skutečnosti, avšak zároveň i její autentizace.

## 2.2. Město v románu

Složité organismus moderního velkoměsta, zahrnující v sobě široké spektrum různorodých aspektů urbanistických, architektonických, kulturních a sociologických, který se rozrůstal v odstředivých kruzích od bohatého centra až po bídu špinavé periferie, se postupně rozvíjel do takové podoby od konce 18. století. Jakýmsi předobrazem pro budování této mnohasložkové struktury se jevila Paříž, která se od majestátní vznešenosti období absolutismu propracovala až k pouličním barikádám revolučních bouří a stala se tak „vhodným terénem pro vznik a rozvoj fenoménů, jež se skládaly v pojem moderního velkoměsta“ (Krejčí 1978, s. 14). Na základě tohoto modelu se rozvíjela i jiná velká města Evropy: Berlín, Petrohrad, Vídeň, Praha; vedle nich postupem času vznikaly a rychlým tempem se rozrůstaly nové americké metropole. Postupná proměna velkoměsta nebyla ovlivněna pouze historickým vývojem, ale také samotným rozvíjením městské architektury, které v první fázi zostřovalo difference mezi bohatým centrem a bídnou periferií, jejichž hranice byly pevně stanoveny a podle Hodrové (1994) znamenaly zároveň rozlišení na město s pamětí (historií) a město bez paměti (historie). V závislosti na rychlém průmyslovém rozvoji však toto rozdělení postupně mizí; historické centrum se svými tradičními architektonickými dominantami (nositeli paměti) ztrácí význam v důsledku vzniku nových dominant průmyslových a obchodních (viz např. pařížská tržnice). Dochází k živelnému rozrůstání okrajových částí, způsobenému bouráním městských hradeb, jež zároveň ruší hranici mezi městem a jeho okolím. Všechny tyto procesy umožňují příliv nového obyvatelstva a jeho následnou migraci mezi centrem a periferií za vidinou práce nebo snadného získání peněz či lepšího společenského statutu.

Tento vývoj nezůstal bez pronikavého vlivu na literaturu. Prostředí velkoměsta sehrálo důležitou roli v románové tvorbě světové i české, a to nejen jako prostá kulisa dějové zápletky. Stává se rozhodujícím determinantem jednání postav a zároveň ožívá, stává se „bytostí“ a mění svou tvář v závislosti na subjektivním vnímání postav. K postihnutí mnoha podob, jež moderní město získává, užívají spisovatelé v druhé polovině devatenáctého století a v první polovině století dvacátého různé techniky popisu v závislosti na vlivu nových uměleckých směrů a dobových požadavků, jež jsou kladeny na zachycení atmosféry tohoto specifického prostředí. „Román bývá někdy prohlašován za urbánní žánr, čemuž lze rozumět nejen tak, že je plodem městské kultury, ale že se město stává jedním z ústředních románových míst.“ (Hodrová 1994, s. 94) V románech jsou nejčastěji kombinovány tři druhy



pojetí města, a to objekt, prostředí a postava. V umělecké literatuře je město většinou popisováno jako prostředí, v realistickém románu zčásti i jako objekt. V próze se stala významným projevem proměny poetiky stylizace města jako subjektu (v personifikujících metaforách), či dokonce jako postavy. Hlavní proměny v pojetí města jako subjektu souvisely se změnou reality a jejího vnímání, s proměnou vztahu člověka a místa. V románech, kde je město popisováno jako prostředí, je jeho zobrazení relativně celistvé, s ostrým odlišením centra a periferie. Naproti tomu romány, jež pojímají město jako „místo individuální zkušenosti hrdiny“, zobrazují pouze „fragment města, fragment problematický, ale vždy jedinečný“ (Hodrová 1994, s. 108). A to z toho důvodu, že hlavní hrdina nemůže obsáhnout celé rozrůstající se město jediným pohledem, je schopen z něho zahlédnout pouze výseky. Město s ním komunikuje skrze útržkovité znaky, které hlavní hrdina nejasně spojuje se svou existencí a vnímá je jako kulisu k vlastnímu životnímu osudu. D. Hodrová (1994) upozorňuje na rozrušení tradičních vazeb mezi určitými místy a určitými událostmi, místo nichž vznikají nová, neobvyklá spojení.

K rozkvětu velkoměstské literatury dochází v 19. století - jsou vytvářeny syntetické obrazy metropolí, poskládané z mnoha žánrových výjevů, které se nezaměřují pouze na „mrtvou“ historickou tvář města, ale především na všední realitu, odehrávající se v jeho čtvrtích, ulicích, na náměstích a v typických interiérech. Tomu všemu vdechují život představitelé širokého sociálního spektra městských obyvatel od představitelů šlechty a bohaté buržoazie až k deklasovaným společenským vrstvám těch nejchudších a nekalým živlům velkoměstského podsvětí. Nejpočetnější je literatura o Paříži, jejíž základ tvoří monumentální Balzakov cyklus *Lidská komedie (La Comédie humaine, 1829-1844)* v duchu realistické poetiky. Předobrazem pro vývoj velkoměstského románu kriminálního a detektivního se stal populární román pokleslejší úrovně *Tajnosti Paříže (Les Mystères de Paris, 1842-1843)* od Eugèna Suea, věnovaný scénám ze života zločineckých vrstev. Daleko vyššími literárními kvalitami se vyznačují prózy z pařížského prostředí od Viktora Huga (např. *Bídníci – Les Misérables, 1862*) a Émila Zoly - viz jeho dvacetisvazkový cyklus *Rougon-Macquartů (Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire, 1871-1893)*, jež mohou být považovány za vrchol realisticko-naturalistické prózy zabývající se velkoměstem.

Romanopisci se však snaží od devadesátých let 19. století nalézt nové umělecké postupy, které by jim pomohly ztvárnit téma velkoměsta z jiného hlediska. „V duchu nových tendencí chce /literatura/ vyjádřit určité velkoměsto nikoli mozaikou žánrových obrázků a pestrým dějem, ale syntetickou zkratkou, která se jedním charakteristickým detailem snaží

zachytiti celek.“ (Krejčí 1978, s. 15) Tato tendence, sice ještě za užití tradičních realisticko-naturalistických postupů, se projevila již u É. Zoly v jeho pozdější prozaické tvorbě – trilogie *Tři města (Trois villes)*: *Lurdy (Lourdes, 1894)*, *Řím (Rome, 1896)*, *Paříž (Paris, 1897)*. Následovalo literární zpracování podoby dalších evropských a amerických měst: Lodže (W. St. Reymont), Chicaga (U. Sinclair), Petrohradu a Moskvy (A. Bělyj), Dublinu (J. Joyce), New Yorku (J. Dos Passos), Berlína (A. Döblin) aj. Za ústřední dějiště těchto románů je většinou volena některá charakteristická část města, jež je pro něj typická a má vystihnout jeho specifickou atmosféru. Její pojmenování se pak může stát i součástí názvu díla – viz Döblinův *Berlín, Alexandrovo náměstí (Berlin – Alexanderplatz, 1929)*, Dos Passosova *Manhattanská přestupní stanice (Manhattan Transfer, 1925)* nebo české překlady Sinclairovy *Džungle (The Jungle, 1906)* jako *Jatky*. Snaha zachytit město pomocí syntetické zkratky se rovněž pojí se změnou hlediska, z něhož je obraz podáván – objektivní vypravěč ustupuje subjektivní perspektivě postav. Technika subjektivizace popisu města z hlediska jedné či více postav se v románech uplatňuje v různé míře a za využití rozmanitých prostředků. Ze zobrazovaného prostoru jsou vybírány pouze některé části a prvky, které mají význam pro hledisko určité postavy, a prostřednictvím jejích vjemů a myšlenek jsou hodnoceny (např. u Woolfové). Subjektivní vnímání reality může vést až ke zkreslení a deformaci zobrazovaného prostoru (např. u Bělého a Przybyszewského). Dochází také k uplatnění mnohosti hlediska, kdy je výsledný obraz města skládán z pásem jednotlivých postav, které reflektují okolní realitu (např. u Dos Passose a Pujmanové). Tímto postupem je docíleno autentického dojmu z popisovaného výseku reality, avšak zároveň se zobrazovaná skutečnost jeví jako relativní. Aby tedy tato skutečnost působila věrohodněji, stává se vypravěč registrátorem autentických dobových dokumentů, jež jsou vkládány do literárního textu (např. u Döblina). Spojením mnohosti hlediska s montážním principem pak vzniká komplexní obraz konkrétního velkoměsta určité doby (např. *Manhattanská přestupní stanice*). Avšak atmosféra specifického prostoru města může být vyjádřena i pouhým jediným detailem, o což se snažil např. Przybyszewski ve svém expresionistickém *Křiku (1917)*. Pro dosažení těchto cílů bylo nezbytné oprostít se od veškerých pozůstatků realisticko-naturalistické poetiky a využít nových moderních postupů, jimiž by mohla být zachycena „duše velkoměsta“.

### 3. Analýza jednotlivých textů z hlediska stylu a techniky zobrazení

#### 3.1. Naturalistické (realistické) zobrazení skutečnosti

Snaha pravdivě zobrazit skutečnost v její komplexnosti, včetně záporných společenských jevů, je společná realismu i naturalismu. Cílem naturalistického popisu je zprostředkovat co nejvýstižnější obraz všednodenní reality, především jejích negativních stránek. Krajní realizace tohoto záměru vede až k metodě tzv. fotografování skutečnosti, která spočívá v nezaujaté reprodukci faktů, zprostředkované pozorovatelským postojem autora. Kritici tomuto směru vytýkali zjednodušený determinismus, pomocí něhož vykládal jevy společenské a dějinné; pobuřovalo je přílišné zdůrazňování lidských pudů; vadil jim „fotografický“ popis skutečnosti.

##### 3.1.1. Zolova experimentální metoda

Teoretické základy své experimentální metody zformuloval Zola (1840-1902) během tiskové kampaně v letech 1879-1882 a souhrnně ji vysvětloval a obhajoval v esejích, jež byly shrnuty v knize *Experimentální román (Le Roman expérimental, 1880)*. Ty byly u nás známy již v osmdesátých letech 19. století, i když souborně vyšly až v r. 1911 pod názvem *O románu*. Tato kniha, která se stala jakýmsi manifestem naturalismu, obsahovala sedm studií, postupně časopisecky uveřejňovaných v rozmezí let 1878-1880. Pro všechny tyto eseje je společná idea o úspěchu literatury, jež je podmíněn její spoluprací s vědou a schopností aplikovat vědecké metody, jako je pozorování a pokus, na román. „Il est indéniable que le roman naturaliste, tel que nous le comprenons à cette heure, est une expérience véritable que le romancier fait sur l'homme, en s'aidant de l'observation.“ (Zola 1887, s. 9)

Svou koncepci Zola rozvádí i v dalších teoretických dílech shrnutých do knižních vydání v 80. letech: *Naturalismus v divadle (Le Naturalisme au théâtre, 1881)*, *Naši dramatikové (Nos Auteurs dramatiques, 1881)* a *Naturalističtí romanopisci (Les romanciers naturalistes, 1881)*. Zola se inspiroval filozofickými závěry Augusta Comta (1797-1857), který kladl důraz na zkušenost chápanou jako souhrn lidských počtů, a evolucionisticky zaměřenou sociologií Herberta Spencera (1820-1903), podle níž společnost funguje jako živý organismus a rozum je formován v závislosti na prostředí. Z teoretických názorů na umění přijal koncepci Hippolyta Taina (1828-1893), který považoval rasu (biologický, dědičný

element), prostředí a dobu za determinující faktory umělecké tvorby. Teorie experimentálního románu byla ovlivněna také francouzskými lékaři Charlesem Lebourneuaem, Claudem Bernardem a Prosperem Lucasem. V *Úvodu do experimentálního lékařství (L'Introduction à la médecine expérimentale, 1865)* prohlásil fyziolog Bernard medicínu jednoznačně za vědu, čímž odporoval dosavadnímu hodnocení lékařství jako umění. Zároveň odmítá vitalistickou teorii, protože chápe živý organismus jako svého druhu „stroj“. Tento názor ovlivnil Zolu, který začlenil literaturu do oboru vědeckého zkoumání a odmítl její spojitost s metafyzikou: „En somme, tout se résume dans ce grand fait: la méthode expérimentale, aussi bien dans les lettres que dans les sciences, est en train de déterminer les phénomènes naturels, individuels et sociaux, dont la métaphysique n'avait donné jusqu'ici que des explications irrationnelles et surnaturelles.“ (Zola 1887, s. 53) Experimentální romanopisec je v podstatě jen speciální druh vědce, který při své práci používá nástroje jiných vědců: pozorování, experiment a analýzu, jež usměrňují jeho cit. Zolovo přesvědčení o determinovanosti lidského jednání zase pramení z Lucasových poznatků o dědičnosti - *Filozofické a fyziologické pojednání o přirozené dědičnosti (Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle, 1847-1850)*<sup>1</sup>, které patrně nejvíce ovlivnily experimentální román. Pokud spisovatelé přijmou poznatky vědy o hmotě, budou moci využít hypotézy o dědičnosti a vlivu prostředí v experimentálním románu. Naturalisté by tak odhalili velmi užitečné lidské dokumenty. „Dědičnost má své zákony právě tak jako zemská tíže.“ (Zola 1959, s. 9) Zola si je vědom, že je v rozporu s filozofií, protože odmítá existenci člověka sama o sobě a považuje ho za pouhý výsledek vlivů dědičnosti a sociálního prostředí, jehož vůle a charakter jsou redukovány na temperament a psychologie na vášně.

Zola klade důraz na věrné zobrazení skutečnosti v románu a osobitý výraz; představivost autora nepovažuje za nadání. V naturalistickém románu jsou totiž události pouhým logickým vývojem postav, které musí být zobrazeny s maximální přirozeností. „Veškeré úsilí spisovatelovo směřuje k tomu, aby skryl výmysl pod skutečností.“ (Zola 1950, s. 70) Typičnost získá příběh v naturalistickém románu díky své všednosti. Aby spisovatel zobrazil pravdivý výsek z lidského života, musí být jeho postavy skutečné a pohybovat se v reálném prostředí. Prozaické dílo by vlastně vůbec nemělo existovat, pokud není založeno na pravdě.

Důležitým kompozičním prostředkem Zolových románů je popis, který dává do souvislosti s návratem ke skutečnosti. Ve studii *O popisu (De la description)* odsuzuje

---

<sup>1</sup> V předmluvě k *Lístku lásky* (1878) Zola výslovně uvádí, že sestavil rodokmen Rougon-Macqartů s pomocí Lucasova díla.

romány 16. a 17. století, v nichž skutečnost nehrála žádnou roli, i romantismus, který se vyžíval v popisných orgiích. Za představitele moderního románu se skutečným popisem považuje Balzaka, Flauberta a bratry Goncourtovy. Upozorňuje na nevhodnost samotného slova *popis* u naturalistů, jejichž snahou není popisovat, ale doplňovat a určovat, podobně jako zoolog, jenž musí podrobně studovat rostlinu, na níž žije hmyz, který je předmětem jeho bádání. „Nous estimons que l’homme ne peut être séparé de son milieu, qu’il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province; et, dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son cœur, sans en chercher les causes ou le contre-coup dans le milieu. De là ce qu’on appelle nos éternelles descriptions.“ (Zola 1887, s. 228)

Zola odmítá literární popisy v krásném stylu, protože přesný popis prostředí je mnohem důležitější. Klade důraz především na „vědecké“ využití deskripce, jež má doplnit a vlastně i podmínit děj a jednání postav. Člověk je totiž, stejně jako rostlina, produktem vzduchu a slunce. Romanopisec si musí všimnout prostředí, které determinuje činy hrdinů, protože vnější svět odpovídá jejich vnitřním stavům. Než začne psát své dílo, musí nejprve nasbírat dokumentární materiál o světě, kde se děj bude odehrávat, a román pak vznikne sám od sebe. Nová definice popisu jako stavu prostředí, jež určuje a doplňuje člověka, samozřejmě potřebuje čas, aby dospěla k přesné výrazové formě. Jakékoliv jiné pojetí popisu v románu však Zola zásadně odmítá.

### 3.1.2. Pokus o sociologický dokument

(Zola, E.: *Paříž – 1897*)

Zolův román je především dílem společensko-ideologickým, a proto se nejvíce zabývá zobrazením jednotlivých společenských tříd a kontrastů mezi nimi. Pierrovo putování Paříží by se dalo přirovnat i k literárnímu chronotopu<sup>2</sup> „cesty“, kde „se svébytným způsobem propojují prostorové a časové posloupnosti lidských osudů a životů, komplikují se a konkretizují *společenskými distancemi*, jež tu jsou překonávány.“ (Bachtin 1980, s. 364) Zolovu naturalistickému zaměření odpovídá snaha využít popisy prostředí, v němž se určitý „lidský druh“ vyskytuje, k jeho charakteristice. Toto zaměření se odráží v pohledech na Paříž ze všech úhlů: Panorama města je rozčleněno na jednotlivé čtvrti podle sociálního zařazení obyvatel, kteří se zde sdružují. Ulice jsou živé – jejich vzhled se proměňuje podle skladby

---

<sup>2</sup> „Bytostný souvztah osvojených časových a prostorových relací budeme nazývat *chronotop* (což v doslovném překladu znamená časoprostor). (...) Pod chronotopem rozumíme formálně obsahovou literární kategorii (...).“ (Bachtin 1980, s. 222)

místního obyvatelstva. I interiérum je věnována podrobná pozornost – vždyť právě ty odhalují soukromý život Pařížanů. Zola uplatňuje zásady naturalismu v detailní kresbě prostředí a životního stylu jednotlivých společenských vrstev velkoměsta, jejichž činy jsou plně determinovány ostře vymezeným sociálním teritoriem jejich výskytu, což patrně pramení z jeho snahy být historikem a sociologem tehdejší společnosti. Avšak *Paříž* již neodráží toto autorovo krédo tak markantně jako románový cyklus *Rougon-Macquartů* (1871-1893), v němž navíc nalezneme mnoho deskriptivních pasáží prostředí, které zdaleka neodpovídají naturalistickému „fotografování skutečnosti“<sup>3</sup>. Mezi jinými i Šalda (1973) upozorňuje na skutečnost, že Zolovy teoretické postuláty se – naštěstí – neodrážejí v jeho beletristické tvorbě. Za největší autorův umělecký počin považuje nalezení poezie v prostých, všedních věcech, které díky jeho zobrazení ožívají emocemi. Tuto tendenci lze sledovat především v námětech, které naturalismus s oblibou vyhledává: tovární a dělnický život, městská chudina a spodina společnosti. Právě u tohoto prostředí „bezespornou malebnou a náladovou krásu a zvláštní, bolestné, unavené, smutné a syrové jeho kouzlo, jeho *valeur* náladový a *stylový*, odkryl teprve značnou měrou Zola.“ (Šalda 1973, s. 424).

V *Paříži* však lze vysledovat užití naturalistické metody, jež se odráží v drsném popisu zachycujícím nezkresleně negativní stránky reality. Zolu ji uplatňuje především při líčení prohnílosti představitelů buržoazie a obrazů bídy i neřesti pařížských ulic. Také extrémní rozdíly mezi nejvyššími a nejnižšími sociálními vrstvami velkoměsta a interiéry, jež obývají, jsou zobrazeny s takřka dokumentární přesností, místy až šokující: „(...) rodiny, tahající se o pomeje, o které by nestál ani pes na ulici, matky s prsem vyschlým, kterak chovají naříkající děti, starce zapadlé do koutů jako zvířata, a hladem umírající ve vlastním kalu.“ (Zola 1935, s. 114). Zola tedy i v tomto díle prakticky aplikuje některé své teoretické postuláty, i když v menší míře než ve své předchozí beletristické tvorbě.

Émile Zola v *Paříži* popisuje různorodé spektrum ulic, které se proměňuje v závislosti na své lokalizaci do městských čtvrtí práce, studia, bohatství nebo obchodu – ulice tak žijí lidskou bídou, neřestí nebo bohatstvím v závislosti na sociální rozrůzněnosti obyvatelstva, které se v nich sdružuje. Projevuje se zde opozice mezi bohatým a rušným obchodním centrem města a periferií, kde vládne bída a práce. Čím více jsou ulice vzdáleny od vzkvétajícího centra města, tím jsou bídňější a ošklivější. Jako by byl všechn šťastný životní ruch nakumulován v městském středu, postupně se vzrůstající vzdáleností od tohoto bodu pozbyval na intenzitě a proměňoval se v pouhé živoření na hranici smrti. „Čím dále

---

<sup>3</sup> Viz např. *Břicho Paříže* (1873), zdatně ovlivněné malířským impresionismem.

boulevardy za sebou následovaly, (...) tím více zas bída a trudy počínaly znovu a zvětšovaly se, všude byli opuštěni a hladoví, lidské to odpadky vyhozené na ulici a do černé noci (...).“(Zola 1935, s. 464) Základní rozdíl mezi bezstarostným rozkošnickým centrem a utrápenou živořící periferií vyvstává markantně při scéně Salvatovy popravky, jež se koná právě na předměstí Paříže. Popraviště jako by nemohlo být umístěno lépe. Guillotina je situována do čtvrti bídy a práce jako výstraha místnímu obyvatelstvu, které je nutno zastrašit, aby nepřekročilo své meze, jež jsou mu jasně určeny těmi, kdo vládnu města. „(...) měla za úkol, pokaždé, když ji postavili doprostřed těchto dělnických ulic, udržovati v úctě ty ubožáky, hladomřivce zoufající pro věčnou nespravedlivost a stále připravené ke vzpouře. Nebývalo ji viděti ve čtvrtích bohatců a rozkošníků, jež nemusila zastrašovati. Byla by se tam zdála zbytečnou, byla by je tam pošpinila celou svou krutou ohavností.“ (Zola 1935, s. 373-374) V této scéně je zdůrazněna především celkové naladění chudého lidu ke vzpouře – tedy cosi jako „duše“ této čtvrti. Avšak Zola si všímá i nepatrných všedních detailů, které odlišují ulice centra a periferie: „V zimě, když dlažba krásné čtvrti ve středu města je sucha a se čistí, zůstávají čtvrti bídných, tam dole, pochmurny a zabláceny, a v blátě tom zubožené to stádo brodí se bez ustání.“ (Zola 1935, s. 167)

V popisech sociálně slabých vrstev městského obyvatelstva se uplatňuje Zolova záliba v naturalistických popisech negativních jevů tehdejšího okraje společnosti. V ostrém reálném světle zobrazuje bídu a hlad ve všech podobách hraničících až s nechutností. Jeho pozornost je zaměřena především na trpící děti a bezmocné starce, jež přirovnává ke zvířatům umírajícím ve vlastních výkalech. Hlavní hrdina je zděšen podmínkami, ve kterých žijí, a pomalu začíná chápat jejich náchylnost k zločinu i touhu po pomstě a vzpouře proti bohatým. „A z těchto bytostí ležících tak jako ranění po bitvě, z této ambulance života, otrávené smradem hniloby a smrti, vycházel hnus vzpoury, myšlenka-mstitelka na šťastné přístěnky, na radost bohatých, kteří milovali nebo kteří se chystali ulehnutí v tuto chvíli do jemných peřin a do krajek.“ (Zola 1935, s. 278)

Naturalistický popis nelidských životních podmínek okrajových čtvrtí a oprávněná idea vzpoury proti nespravedlnosti, která v *Paříži* nachází dějové vyvrcholení v Salvatově osudu, dodává chudým ulicím jakousi aureolu světa trpících, kteří by měli dojít spasení. Zola se však ve svém románu nevyhýbá ani pravdivému líčení neřestných žádostí lidského druhu, žijícího na periferii, které především v noci proměňují ulice v nekalé říjeniště zvrácenosti. Otupení lidé, osudově determinovaní beznadějnou bídou prostředí, v němž jsou nuceni žít bez šance na únik, nalézají zapomnění v alkoholu a ukojení pohlavního pudu. „(...) v polotmě tohoto zevního boulevardu, kudy se plížila jen nízká prostitute a nestoudné neřesti chudých

čtvrtí. (...) Nectné párky hledali temnoty stromů, zastavovaly se u laviček nebo odcházely do koutů, odporných nečistotou. Byla to tak celá čtvrt, pokoutní domy kolemkol; sprosté hampejzy, bídné rozkošnické pokojíčky s rozbitými okny, s ložemi bez pokrývek. Hnus celého toho lidského úpadku, kterým až do božího rána hemží se toto černé bláto Paříže (...).“ (Zola 1935, s. 277)

Ve své snaze podat kritický dokumentární obraz městského obyvatelstva tehdejší Paříže se Zola podrobně věnuje také „lepším“ sociálním vrstvám. Vyšší kruhy společnosti jsou v *Paříži* vylíčeny s patřičným despektem. Zola se vysmívá tehdejšímu politickému zřízení, které je v *Paříži* představeno skrze podrobné scény ze zasedání parlamentu. Hemží se to zde „nízkými intrikami, nad hnojištěm osobním snah“ (Zola 1935, s. 71), zkorumpovanými politiky, z nichž ti slabší jsou při změně vlády vystrašeni k smrti, zatímco hlavní aktéři hravě proplouvají bez úhony, přičemž je všem společná touha zvítězit sám jediný na úkor ostatních. Vše je podřízeno bezohlednému zápasu o moc. Nejostřejší kritice jsou podrobeni představitelé zbohatlé buržoazie. Dům Duvillardů, typických reprezentantů této společenské vrstvy, se stkví okázalým přepychem, jímž však prosakuje na povrch morální zkaženost těchto lidí, jimž činí radost rozhazovat peníze. V jejich rezidenci dochází k setkáním mnoha představitelů vyšší společnosti. Je zde možné sledovat literární chronotop „přijímacího salónu“ jako průsečíku prostorových a časových posloupností, na který upozorňuje Bachtin (1980) u Stendhala a Balzaka. V tomto prostředí se historický a veřejný společenský život prolíná s čistě soukromými záležitostmi. „V salónu se zhušťují, koncentrují přesvědčivé a viditelné indicie jak času historického, tak i času biografického a všednodenního, velmi těsně se v něm proplétají a splývají v jednotných znameních doby.“ (Bachtin 1980, s. 368) V románu jsou nejdůkladněji popsány mezilidské vztahy právě v tomto prostředí. Pod leskem bohatství a moci se pohybují spodní proudy zkažených vášní, jako by byl nadbytek peněz nutně provázen lidskou bezohledností a mravním úpadkem. „Byla to rána neustále hnisající, otrávená a krvácející, rakovina, šírající otce, matku, dceru, syna, odpoutané od svazku společenského.“ (Zola 1935, s. 252)

Největší pozornost Zola věnuje ostrým kontrastům a střetům mezi skupinami obyvatel Paříže, ať už prostřednictvím srovnání v úvahách Pierra, který prochází z jednoho prostředí do druhého, nebo v líčení hromadných společenských událostí a zábav, při nichž se setkávají všechny vrstvy, protože celá Paříž bez rozdílu se ráda baví. Jednou z takových příležitostí je Salvatova poprava, kam se hrnou davy lidí, dychtivé veřejného krveprolití. „Valilo se to z celé Paříže, jakoby hnáno krutou horečkou a laskominami po krvi a smrti.“ (Zola 1935, s. 465); „A nad tím vším vznášela se zvířecí horečka a chlípá smrt, která uváděla celý národ v třesění,



potom chvat, jen aby čerstvý a červený život už se dostal pod nůž, aby jej viděli váletí se po zemi.“ (Zola 1935, s. 470-471) Těto podívané se účastní chudina, kriminální živly a prostitutky i zbohatlí měšťané a novodobá šlechta. Zatímco první skupinou kromě zvědavosti zachvívá hrůza a vědomí nespravedlnosti, pro vznešenou společnost se jedná o výstřední exotické divadlo.

Bohatí, přesycení již svým přepychem, hledají pikantní zábavu také na boulevardu de Rochechouart v oplzlé populární krčmě s příznačným názvem Kabinet hrůzy. Tento podnik je místem setkání všech nekalých živlů z chudých čtvrtí: alkoholiků, zlodějů, pasáků, prostitutek, ale i skrývajících se anarchistů a udavačů, kteří po nich slídí. Svérázné prostředí brzy přiláká i představitele nejvyšší pařížské společnosti v touze vyslechnout populární Legrasovo vystoupení *Pouliční květy*, v němž zpívá o hnusu, bídě a zlosti nízkých vrstev, žalujících na nespravedlnost. „Rozkošnická Paříž, buržoazie, vládkyně peněz a moci, které se to na konec už hnusilo, ale nechtějící ničeho zanedbat, pospíchala sem jen, aby se jí dostalo tváří v tvář nadávek a oplzlostí. Hypnotisovaná nevážností, cítila ve svém blízkém pádu potřebu, aby se jí plivlo do očí. Jak děsným symbolem byli tito příští odsouzení, vrhající se sami do bahna, uspěšující dobrovolně svůj rozklad tou žízni po nízkosti, která uchvacovala zde v dávení té krčmy, muže obecně vážené a počestné, ženy slabé a božsky krásné, které takto voněly půvabem a přepychem!“ (Zola 1935, s. 267)

Deskriptivní pasáže věnované městským interiérům jsou dosti podrobné – Zola si všímá celkového vzhledu místností, rozmístění předmětů, přítomných lidí i typické atmosféry, dokreslené smyslovými vjemy. Vzhled vnitřních prostor je zprostředkován skrze nezaujaté hledisko objektivního pozorovatele, které odpovídá naturalistické metodě fotografického dokumentu. Ale i v této vypravěčské perspektivě zaznívá morální postoj autora. Hodnotící zabarvení vyvstává ještě zřetelněji, pokud je prostředí sledováno očima hlavního hrdiny, jehož smyslové vjemy a reflexe nám zjevuje vševědoucí vypravěč. Zola využívá tuto techniku popisu interiérů k bližší charakteristice jednotlivých společenských vrstev tehdejší Paříže. Lidé vdechují místnostem, které obývají, nezaměnitelnou atmosféru. A vzhled vnitřních prostor města zase ovlivňuje charakter a chování postav, jejichž životy jsou determinovány prostředím, ve kterém se narodily a patrně i zemřou. V *Paříži* nejsme svědky jakéhokoliv zásadního vytržení postav z jejich obvyklého soukromého teritoria a přemístění do interiéru typického pro jinou sociální skupinu. Pokud dojde ke krátkému přesunu hrdinů do odlišné vnitřní lokality (viz Duvillardova návštěva Café Anglais a vzápětí Kabinetu hrůzy), je této změny využito ke zvýšení kontrastního dojmu mezi jednotlivými interiéry.

Při deskripci bídných brlohů pařížské chudiny se sice zohledněn subjektivní pohled hlavního hrdiny, ale i zde je přítomna tendence zachovat fotografickou metodu dokumentu líčícího odpudivé stránky městského života. „Poslední to schodiště bylo hanebnější, než všecka ostatní; schody byly zborceny, zdi lepkavé, jako zapocené úzkostlivým potem. Ústí každé chodby ze schodiště vybíhající dýchalo morem, a z každého bytu bylo slyšeti nárek, hádku a odporný křik bídy a nouze.“ (Zola 1935, s. 19) V těchto pasážích Zolova díla jsou smyslové počítky zdůrazněny ještě ve větší míře, než při objektivních popisech luxusních interiérů. Tento fakt můžeme přičítat buďto jistému zkreslení objektivitu ve prospěch subjektu hlavního hrdiny, nebo snaze ještě více zdůraznit působivost odpudivého obrazu bídy jako oblíbeného tématu naturalismu.

### **3.1.3. „Tendence naturalismu s typickým mrštíkovským zabarvením“ (Mrštík, V.: *Santa Lucia* – 1893)**

Pytlík (1988, 1989) upozorňuje na terminologický problém vymezení naturalismu v české literatuře, kde byl v osmdesátých letech 19. století často ztotožňován s realismem. Vilém Mrštík prohlašuje, že vítězí realismus „(...) který přirozeně ve zostřených požadavcích naturalismu vylučuje fantazii vůbec, volí půdu naprosto pozitivní, prohlíží předmět svého pozorování skrz na skrz a spravuje se methodou téměř jen analytickou.“ (Mrštík 1888). Zároveň obdivuje hlasatele naturalismu Émila Zolu, který od r. 1871 začal vydávat svůj dvacetisvazkový románový cyklus *Rougon-Macquart* (*Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, 1871-1893), překládaný po částech i do češtiny. Mrštík přijal naturalismus na přelomu osmdesátých a devadesátých let 19. století a v následujícím uměleckém vývoji se od tohoto směru méně či více odkláněl; své tehdejší zaujetí později hodnotil se střízlivějším odstupem: „Ostatně v nedaleké minulosti má mnohý z nás leccos za lubem, co by rád smazal dnes. (...) Nešťastný naturalismus nedal nám tenkrát ani pít ani jíst, ani spát. Myšlénkou naturalismu byli jsme jako posedlí. (...) Celý svět tenkrát třeštil jednou horečkou a leckdo z nás se i neznal. (...) Ta dělá z lidí i šílence i vrahy, a třebaš natropila mnoho zla, zůstavila po sobě i mnoho dobrého.“ (Mrštík 1901, s. 367) Ve své teoretické činnosti Mrštík věnoval tomuto tématu článek *O naturalismu v literatuře*<sup>4</sup>, v němž obhajuje některé myšlenky tohoto směru, jež byly českou kritikou špatně pochopeny, zbrojí proti idealizaci literatury a obviňuje spisovatele, kteří nechtějí přijmout naturalismus z lenosti,

---

<sup>4</sup> *Hlas národa* 1888, 2.12.

protože věrnost pravdě a životu vyžaduje mnoho práce. „Netvrdíme, že má umělec tvořiti povahy podle vědy, ale že má shledávati a tvořiti povahy v souhlasu a ne v odporu s vědou. – T. j. aby povaha a její jednání nebylo pouze pravděpodobné ale venkoncem pravdivé ...“ (Mrštík 1888) Obhajoba Zolova díla a naturalismu mladou spisovatelskou generací byla v podstatě obranou kritického realismu v české literatuře.

Od citací a parafrází Zolových úvah o románu se Mrštík postupně dopracoval k aplikaci těchto zásad na svou vlastní tvůrčí práci. Teorie popisu pomocí experimentální metody měla vliv již na první verzi *Pohádky máje* (*Světovzor* 1891-1892). Přírodní obrazy zde byly naplněny onou „úchylkou“, k níž se přiznává Zola, když píše o svém velkém zaujetí pro skutečnost, a zřejmě i Mrštík podléhá podobné motivaci: „S'il y a une excuse possible à de tels écarts, c'est que nous avons rêvé d'élargir l'humanité et que nous l'avons mise jusque dans les pierres des chemins.“ (Zola 1887, s. 232). Z tohoto hlediska se podle Janáčkové (1985, s. 151) v *Santa Lucii* projevuje „(...) jiný a vyšší stupeň rozšiřování lidskosti: podněty k němu vycházejí tentokrát jednoznačně od člověka. On vkládá svou lidskost do ‚kamenů na cestách‘, a teprve ve chvílích krajní deziluze rozpoznává marnost svého počínání; zjistí, že kameny jsou kameny.“ Již kritika devadesátých let uváděla zobrazení města v *Santa Lucii* do spojitosti s Émilem Zolou, který byl některými považován za Mrštíkova inspirátora, jinými za předlohu k prosté kopii. Tento román byl srovnáván především se Zolovým *Lístkem lásky* (*Une page d'amour*, 1878).

V *Santa Lucii* vede Mrštík s naturalismem polemiku, a to s jeho tezí o determinovanosti lidské bytosti rodem a prostředím - Jordán ve svém rozhovoru s Hégrem vyvrací názor, že determinismus je jeden ze základních přírodních zákonů. Mrštík se zde snažil zobrazit kontrast mezi romantickými představami sentimentálního Jordána a naturalisticky drsnou skutečností velkoměsta, které hlavního představitele lhostejně zanechá jeho bídnému osudu. Tím podle Pytlíka (1988) naplňuje zásady psychologického realismu, protože se snažil zahrnout do realismu a naturalismu také psychologickou interpretaci světa. Pytlík považuje *Santa Lucii* za román, v němž se projevují „tendence naturalismu s typickým mrštíkovským zabarvením“ (Pytlík 1989, s. 117), které vykládá jako spojení symbolistických náznaků s dokumentárním obrazem. Avšak doklady tohoto specifického autorského stylu nachází Pytlík v jiných částech díla, než těch, které se zabývají přímo popisem Prahy. Naturalismus se zde projevuje především v sestupné dějové linii románu, líčící krach jedné lidské existence, jež byla k tomuto konci předurčena svým charakterovým založením, a ve věcných popisech, líčících Jordánovo zbídačení (např. scéna v nemocnici, která popisuje umírajícího hrdinu, jenž je prohlížen lékaři, komentujícími se strohým klidem jeho zdravotní

stav). Mrštík nepodléhá naturalistické variantě žánrových obrázků, využívající podrobnou znalost určitého prostředí, která se v té době vyskytovala v české literatuře (viz např. I. Herrmann). Popisné detaily v zobrazení Prahy totiž získávají v *Santa Lucii* neskutečné zabarvení díky subjektivnímu nazírání skrze sen a horečnaté vize hlavního hrdiny. Ani líčení odpudivých stránek velkoměsta, jako špína nočních podniků nebo zablácená podzimní ulice, není podřízeno naturalismu – věcnost popisu je zkreslena duševními pocity hrdiny, který se potácí od nadšeného vytržení k horečnatému šílenství.

### **3.1.4. Výsměch marné touze ubité banalitou prostředí**

**(Čapek-Chod, K. M.: *Antonín Vondřejc (Příběhové básníka) – 1917-1918*)**

Naturalistickou prózu od realistické odlišoval, především u některých českých spisovatelů, poněkud jiný přístup ke ztvárňované skutečnosti. Zatímco realistická fikce chtěla vzbudit dojem věrohodnosti, k čemuž užívala při zobrazení reality neutrálních uměleckých prostředků, fikce naturalistická s oblibou uplatňovala nadsázku a ironii k zesměšnění vznešených citů a duchovních záměrů, jež pak vyznívaly jako pouhé prázdné či groteskní pózy.

Tímto směrem se ubíral i Čapek-Chod, jehož romány z pražského prostředí se v jistých rysech podobaly prózám pražských německých autorů. Čapek-Chod se od devadesátých let 19. století ironicky vysmívá veškerému úsilí dosáhnout bohatství a slávy, ba dokonce i spravedlivé pomsty; znevažuje hodnoty, které jsou svaté pro jeho starší i mladší vrstevníky. Každá snaha o velký čin vyznívá v jeho prózách marně v konfrontaci s banalitou každodenní reality a neúprosným determinujícím vlivem okolního prostředí. Čapek Chod, který se zajímal o všední život města volil za lokality svých příběhů okraje Nového Města v blízkosti Podskalí a Karlína, kde se zdržují obyčejní pracující společně s tuláky a podnikavci, kteří věří v jistý úspěch a chvatně zakládají nové podniky, které stejným tempem zase zanikají, aby dokumentovaly negativní stránky rychle se rozvíjejícího průmyslu. V souladu s poetikou naturalismu ho zajímají parazitující představitelé zkrachovalé buržoazie i stísněné životní podmínky lidí žijících na pražské periferii, jejichž jediným únikem z těsných kutlochů se stává dusná atmosféra přeplněných hospod, kde všechny své marné sny utápějí v otupujícím moku.

Podobně marné vyhlídky na úspěch má ve styku s okolní realitou i Antonín Vondřejc, jehož osudy se zabýval Čapek-Chod již ve svých souborech novel. V *Novém pateru* (1910) tvoří jádro sbírky prózy *Antonína Vondřejce státní stipendium* a *Poslední večer Antonína*

*Vondrejce*, v nichž představuje hrdinovo zbytečné úsilí vybědnout z bezútěšné všednosti a průměrnosti prostředí, ve kterém je nucen žít a v němž je veškerá lidská touha předem marná již kvůli těmto konkrétním životním podmínkám. Jeho život končí bez naplnění. V *Pateru třetím* (1912) popisuje Čapek-Chod ve třech novelách příhody a nové skutečnosti z Vondrejcovy minulosti, které objasňují jeho tragický konec sobeckým a zbabělým přístupem k životu. Nejpropracovanější z novel o básnickových osudech je *In articulo mortis* (1915), popisující Vondrejcovu svatbu s Annou. Veškeré tyto drobnější práce pak Čapek-Chod shrnul do románu *Antonín Vondřejc (Příběhové básníka)* -1917-1918, který rozšiřuje a doplňuje o další postavy (např. Floryš Vestyd).

Děj románu začíná opojením hlavního hrdiny z úspěchu premiéry v Národním divadle a končí jeho skromným pohřbem v malé kapli. Tato postava se všedním, naprosto nepoetickým jménem, se snaží dosáhnout básnické slávy tvorbou ve stylu lumírovské generace, jež ostře kontrastuje s banalitou jeho nemanželského svazku s přízemní a živočišnou sklepnicí Annou, který je legalizován v důsledku jejího těhotenství až v pokročilém stadiu Vondrejcovy smrtelné choroby. Mezitím se ve vyprávění-proudu rozmáhají detaily a rozvětvují se další příběhy-„fjordy“ (viz Hodrová 2001) – např. při Vondrejcově návštěvě ve spolku Upanišáda jsou bez zjevné souvislosti s hlavní linií příběhu vyprávěny samostatné historky vybraných členů společnosti.

Hlavní děj románu je v podstatě rozčleněn na Vondrejcovy dílčí příběhy, jejichž kulisy tvoří jednak centrum města a jednak městská periferie, kde také končí hrdinova životní pouť, a to příznačně (či přímo fatálně) ve vinohradském činžáku s výhledem jen do úzkého dvora. Tradiční architektonické dominanty pražského centra zde však již nejsou nahlíženy z panoramatického pohledu, tak jako tomu bylo např. v *Santa Lucii*, ale jsou pozorovány směrem z periferie, v jakémsi průhledu, který odpovídá perspektivě běžného chodce. Pro Vondrejce při cestě pro stipendium znamená pohled na Hradčany z této perspektivy zosobnění „luzného preludu“, který koresponduje z jeho duševním rozpoložením a ostře kontrastuje s realistickým popisem ulic právě tak jako předměstských interiérů. Hrdina zde vykonává cestu už nikoli z venkova či provinčního města do hlavního centra (viz *Santa Lucia*), ale z periferie do středu. Motivy tohoto přesunu jsou ovšem obdobné, neboť i v tomto případě jde v podstatě o cestu za snem o slávě a lepším životě.

Naturalistický popis prostředí konkretizuje zejména Vondrejcovy příhody, které se odehrávají mimo centrum města, především v interiérech pražských hospod, jejichž typická atmosféra je dokreslena nejen deskripcí pravidelných návštěvníků, ale i líčením stylu zábavy místní společnosti, podaným se zlehčujícím ironickým nadhledem. Příkladem takové scény je

vykreslení pokleslého veselí členů Upanišády v pokročilých nočních hodinách: „Do poprasku začal zase hlučeti ventilátor, jež před tím kvůli muší produkci byli zastavili; zábava stala se křiklavou, křížem přes celou místnost provoláváno a krážem vracely se odpovědi; byly-li trefné, dostavovala se ochotná bouře veselosti, a ta potom nescházela nikdy, ať už bylo co k smíchu, nebo nebylo. Rozjařenost už byla jaksi přepjata a bylo viděti, že program jest vyčerpán. Některá z domácích komických sil Upanišády opovážila se sáhnouti Šabatovi na vavřín tím, že zaimitovala vepřové kručení tak věrojatně, až dogy pana starého z kouta vyskočila a rozlíceně zaštekala.“ (Čapek-Chod 1937, s. 328) Tento výjev získává znaky zesměšňující parodie především při srovnání s Vondřejcovými nadějemi, které vkládal do členů záhadného a uzavřeného spolku Upanišády, kde doufal, že nalezne pochopení a docenění svých literárních pokusů. Hodrová (1997) zdůrazňuje u románového toposu hospody příznak místa, kde dochází k důležitým životním zvrátům. Je to také prostředí, kde často dochází k iniciaci hlavního hrdiny, avšak v tomto případě se stává spíše „místem jakéhosi pseudozasvěcení“ (Hodrová 1994, s. 101).

Hospodské prostředí je popisně uchopeno v celé realitě své všednosti také ve scénách z hostince U Šaršlů, kde pracuje Anna a kde se Antonín stane pravidelným hostem z nutnosti finanční tísně, ale také ze síly zvyku, z níž se jeho slabá povaha není schopna vymanit: „Když básník vstoupil do hostěnice, dveře chladným návanem roztrhly šedomodrý oblak kouře, vyplňující klenutou místnost tak hutně, že nebylo ničeho rozeznati, kromě několika plynových plamenů, bez skla, bez stínítek planoucích na primitivních pravoúhlých dvojramenných ‚lustrech‘, vyrobených jenom z plynových rourek beze všech ozdob, s tím toliko rozdílem, že na zdi u stropu byly zabíleny; kolmé rahno a vodorovná ramena natřena černým lakem.“ (Čapek-Chod 1937, s. 28) Zde je zjevné, že se deskripce zaměřuje na bezvýznamný detail světelných zdrojů místnosti, čímž jako by podtrhuje banalitu a všednost interiéru, v němž hlavní hrdina každodenně utápí své vysoké vzletné ambice básníka. Fakt, že toto místo je hrobem nepochopených nadějí nejen pro Vondřejce, ale i pro jiné neuznané existence, dokládá Čapek-Chod znevažujícím popisem stálých návštěvníků hostince: „Byli mezi nimi nejen tragikové životních románů, plných komiky – pro jiného, ale také provinilci, kteří by se museli plaziti po čtyřech, kdyby břímě svědomí mělo váhu hmotnou, vesměs lidé s červem v samé dřeni duše. Bývali umělci, kteří nikdy nezačali jimi býti, nejsebevědomější povznešenci nad všedí a šedí životní, jedině družní, jedině hovorní, polohlasně vyměňující smrtonosné vtipy o kvartetu bulkářů, vesměs ‚domácích pánů‘, tamhle trumfy tak lípajících, až od nich vítr hnal kouř (...).“ (Čapek-Chod 1937, s. 61) Je nade všechny pochyby, že

v tomto prostředí s jeho typickým osazenstvem musí nevyhnutelně Vondřejcova touha po slávě postupně zkomírat, až zhasne docela.

Determinující vliv životních podmínek, z nichž nedokáže uniknout, pak zabíjí nejen hrdinův sen, ale i jeho samého. Přes tragické vyústění románu je na mnoha místech slyšet autorův „výsměch“ Vondřejcově marné snaze změnit svůj osud, který je předem dán spolupůsobením determinanty vnitřní a vnější, tedy jeho osobní indispozicí - slabošskou povahou, jež není schopna čelit působení svého okolí.

### **3.2. Impresionistický popis**

Poetika impresionismu klade důraz především na subjektivní přístup k realitě, na smyslové vjemy a okamžité prchavé dojmy, které skutečnost vyvolává u vnímajícího subjektu – zobrazení předmětného světa je tedy zároveň odrazem vnitřního naladění autora. Okolní svět má být zachycen ve své světelné proměnlivosti a prchavé neopakovatelnosti. Impresionisté stylizují i statické předměty tak, aby zachytili okamžik, kdy byl předmět zobrazen. K vyjádření tohoto přístupu při popisech prostředí literatura využívá techniky inspirované výtvarným uměním. Scenérie jsou zobrazovány v různých denních dobách a za proměnlivého počasí, při čemž např. vlivem slunečního svitu, malby světla a stínu získávají neopakovatelný ráz a vzbuzují jedinečné emoce. Dojem prchavosti je navozen zaměřením na detail, potlačením ostrých kontur ve prospěch barevných skvrn; mlhy, kouř a oblaka zdůrazňují náladovost.

#### **3.2.1. Město v mlhách a pastelových odstínech**

**(Mrštík, V.: *Santa Lucia* – 1893)**

Podle Pytlíka (1989) se sice Mrštíkovi v kritické činnosti nepodařilo pojem impresionismu přesně definovat, ale mnohé jeho obhajoby realismu byly v podstatě ohlasem impresionistického směru, který v té době ještě nebyl v Čechách natolik zdomácnělý. Pytlík označuje Mrštíkovo pojetí skutečnosti jako „odhalování tajemství“ a považuje ho za „neslučitelné s pasívním popisem vnějších jevů“, protože se příliš nechává unášet dojmy a impresemi. Vilém Mrštík pomohl svou kritickou činností k „prolnutí naturalistického svědectví s impresívními obrazy nálad a dojmů přírodních“ (Pytlík 1988, s. 56), což se

odrazilo i v jeho tvůrčím díle. V *Santa Lucii* skloubil dva na první pohled protichůdné<sup>5</sup> směry, impresionismus a naturalismus. Za výrazně ovlivněné impresionismem jsou mnohými kritiky považovány deskriptivní pasáže *Santa Lucie*, které líčí skrze vnímající subjekt hlavního hrdiny náladově podbarvené pohledy na město. Lyrická náladovost smyslového až erotického impresionismu kontrastuje s drsným popisem života v pražských ulicích, který získává převahu ke konci románu, kdy Jordán rychle spěje k vlastnímu konci.

Vliv impresionismu se v *Santa Lucii* projevuje především v panoramatických pohledech, umožňujících široký a celistvý záběr města, který vyhovuje citovým potřebám hlavního hrdiny, jež miluje Prahu jako celek, aniž by zevrubně poznal její jednotlivé části. Jordán tráví celé hodiny u svého okna Na Smetance pozorováním obrazu, který se mu naskytá, nechává se unášet jemnými náladami pastelových tónů pražského nebe v rozličných denních dobách, za různého počasí – město se z tohoto záběru jeví nadpozemsky krásné a záhadné, dává popud k fantastickým představám a obrazným přirovnáním. Všechny výrazné znaky města se z ptačí perspektivy ukazují ve své mnohosti. Jordán je okouzlen mořem střech, stády ulic, věže mu připomínají stožáry loďstva. Vnímá město nejen zrakem, ale i sluchem jako celek živé bytosti, z níž k němu do výše vzdáleně doléhá „chorál měst“. Z tohoto výseku města si všímá pouze některých význačných dominant, např. Hradčan, Strahova, velkých chrámů – nezabývá se tedy všedními detaily, které by ho přiblížily každodennímu reálnému životu.

Pohledy na Prahu z této perspektivy umožnily Mrštíkovi vytvořit nejpůsobivější deskriptivní pasáže románu, v nichž se město jeví jako cosi neskutečného za hranicemi všedního vnímání: „(...) ale všechno jako by viselo mezi nebem a zemí, neslo se víc v oblacích (...) Ale jaký to byl Strahov! Jak zjevení se vzepjal podepřen mraky (...) Po Praze zbylo zas jen cosi jako mam, chvilkové zdání (...)“ (Mrštík 1969, s. 177) Navození dojmu snovosti a neskutečnosti města dociluje Mrštík především popisem Prahy v mlhách, oblacích či kouři, do nichž se propadá a znovu vystupuje, což mu dovoluje odhalit pouze některé její části, zatímco zbytek panoramatu zůstává pozorovateli skryt. „Propadajíc se stále hloub a hloub do měkkých peřejí svých mlh, vyrůstala už jen hroty nejvyšších svých věží nad roztřepené vlny par.“ (Mrštík 1969, s. 102) Navíc zde díky těmto atmosférickým jevům vyvstává představa, že chrámy a paláce nemají žádnou spojitost s ulicemi dole a se zemí vůbec. Obláčky kouře vystupující z ranního města evokují Jordánovi dokonce až obraz

---

<sup>5</sup> Mrštík se patrně nechal inspirovat příkladem Émila Zoly, který skloubil impresionismus a naturalismus nejen ve své románové tvorbě (viz *Břicho Paříže*). Zola propagoval impresionismus i ve výtvarném umění a Mrštík si cenil jeho názorů v této oblasti (viz Mrštík, V.: O malířství moderní doby. *Ruch* 9, 1887, s. 524-530).



církevní slavnosti, k níž si město připravuje oltáře, když z hrotů věží spouští tuto „bílou a průsvitnou roušku“ (Mrštík 1969, s. 176).

Mrštíkovy náladové popisy se blíží zásadě „krajina jako výraz duše, dojmu a pocitu“. Věnuje mnoho pozornosti střídání slunečního jasu a stínu, barevným a světelným reflexům, mrakům a mlze. Panorama Prahy někdy vystupuje v ostrých konturách, jindy je zahaleno parami nebo kouřem; podobně se také pohybuje sluneční svit, oživující barvy. Každý obraz města je tedy jedinečný a neopakovatelný, proměňuje se přímo před očima pozorovatele. „Praha zmodrala v podvečerních stínech, přes celý její obzor rozptýlil se siný kal. Už nebylo možno rozeznat, co je mlha, co kouř a co stín. Hradčany, Strahov, Petřín už jen jako zříceniny strměly k nebi začernalými svými zdmi. Nebe se snížilo, obzor se ztrácel, jenom nad Strahovem stála ještě zapálená obloha. Konečně zhasly i ty mráčky rozhozené po ní a všechno dole zhlthla hustá modrá tma.“ (Mrštík 1969, s. 178).

Vilém Mrštík však neuplatnil impresionistickou techniku pouze k vykreslení dojmavých panoramatických pohledů. Janáčková (1985) upozorňuje na různé polohy v evokaci prostorů pomocí barevných a světelných skvrn, které demonstrují Mrštíkovu inspiraci výtvarným uměním francouzského impresionismu. Tuto techniku popisu lze sledovat např. v zobrazení pražských ulic, které se z perspektivy hlavního hrdiny jeví buďto jako veselý rej barev, nebo jako chaotická tříšť připomínající obrazy pointilistů. Také Šalda hovoří o Mrštíkově deskriptivním talentu přímo jako o výtvarném nadání ovlivněném impresionistickým směrem. „Mrštík byl malíř-impresionista, který maloval v barevných skvrnách. Svět útočil na jeho mladé smysly mrakem dojmů barevných, a Mrštík snažil se zachytit je v celé útočnosti, naléhavosti, kyprosti a vlhké svěžesti; ale zachycení to bylo také osudně zlomkovité, mžikové, chaotické, rozplývavé a zamlžené.“ (Šalda 1973, s. 333).

Ale Mrštík si v popisech Prahy nevšimá pouze barev, světla a stínu, tedy smyslových vjemů zrakových, ale dokresluje celkovou atmosféru svých obrazů také sluchovými počítky. Jejich opojný chumel, skládající se z křiku, zpěvu, hudby a cinkotu skla, podmalovává husté ovzduší přeplněných hospod. V rušných ulicích se zase proplétá proměnlivá směs tónů, přecházející ve vzrůstající hluk: „Jak crčela vzduchem píšťalka tramvaje, houkaly drožky a o kamení zněly ostré zuby okovaných spřežení!“ (Mrštík 1969, s. 107). Avšak nejvýraznější deskriptivní pasáží věnovanou zvuku je večerní scéna svátku Početí Panny Marie, v níž zaznívá monumentální symfonie pražských zvonů, jichž rozmanité hlasy jsou umně personifikovány na základě výšky, barvy a hlasitosti tónu a přirovnávány k akordům jiných hudebních nástrojů, hlasům zvířat či lidí. K charakteristice proměn proudu zvukových vln je užito také slovní zásoby běžně popisující pohyb vodní masy - např.: vlnivý, rozvlněný, slévat

se, rozlévat se, proudit, zatopit, šplounání, vlny, vlnky. Samo město odráží toto temné hučení od svých kamenných břehů a duše hlavního hrdiny ji pije plným douškem.

Dalo by se tedy říci, že Mrštík v *Santa Lucii* využívá všech základních akcentů impresionismu. Klade důraz na subjektivní zabarvení a náladovost obrazů města, inspiruje se výtvarnou variantou tohoto směru a neopomíná ani smyslové vjevy, které dané prostředí vyvolává.

### 3.2.2. Tržnice jako malířské plátno

**(Zola, E.: *Břicho Paříže* – 1873)**

Émile Zola byl přítelem malířů impresionistické skupiny a teoretickým zastáncem jejich názorů. Ve své beletristické tvorbě se tematice malířského impresionismu věnoval především v románu *Dílo* (*L'Œuvre*, 1886), kde se stal předobrazem k postavě neúspěšného malíře Zolův dávný přítel Paul Cézanne, a také v dřívějším *Břichu Paříže* (*Le Ventre de Paris*, 1873), v němž projevuje své názory na výtvarné umění ústy malíře Clauda, fascinovaného hojností tržnice. I v pozdním románu *Paříž* (*Paris*, 1897) lze sledovat v některých popisech ulice zaměření na detail a barvy.

Román *Břicho Paříže*, odehrávající se v Halles, gigantické pařížské tržnici, byl plně vypracován Zolovou experimentální metodou naturalismu: autor nejen že navštěvoval denně toto místo, ale opatřil si i všechny dobové dokumenty jako plán tržnice a celé čtvrti, oznámení z policejní prefektury, předpisy o zásobování města potravinami, daňové vyhlášky, vše o administrativním chodu tržnice. Avšak v bohatých deskriptivních pasážích zobrazujících tržiště se Zola odpoutává od naturalistické popisnosti - nechává se unést technikou malířského impresionismu a zdůrazněnou smyslovostí.

Inspirace impresionistickým malířstvím se projevuje v líčení pestré barevnosti všech různorodých produktů velkého tržiště i ve scénách popisujících toto místo v různých denních dobách a za rozličného počasí. Tržnice je popisována v měkkých stínech postupujícího soumraku, v deštivé šedi lijáku i pod smířlivou sněhovou pokrývkou, která jí ve stříbrném světle měsíce dodává mlčenlivý půvab a kouzlo pohádky. Zola si všímá postupujícího slunečního světla při východu slunce, které proměňuje tvářnost všech barevných odstínů a dodává např. „mrtvé“ zelenině zdání nepřetržitého růstu a pohybu, jako by vůbec nebyla utržena a připravena k prodeji: „Kol dokola zelenina hořela ve slunci. Už nepoznával jemný akvarel bledého úsvitu. Rozšířená srdce salátů jen plála, škála zelení propukala s úchvatnou živostí, mrkve krvácely, tuříny žhnuly do běla v této vítězné výhni.“ (Zola 1959, s. 332) Sama

budova tržnice se vlivem „ohnivého deště“ slunečního svitu proměňuje v „hlučné město v poletujícím zlatém prachu“ (Zola 1959, s. 332), jehož těžká litinová konstrukce v té oslepující záři modrá a rozplývá se, mizí pod kutálejícími se kapkami světla – obrovský kolos tak ztrácí svou hmotnost a stává se něčím nadpozemsky lehkým, přestože ve svých útrokách ukrývá hory materiálu, který má uspokojit základní přízemní potřeby celé Paříže. Inspiraci výtvarným uměním můžeme sledovat také ve výrazné estetizaci popisu, která zasahuje i deskripci obyčejných předmětů všednodenní reality, především veškerých produktů nabízených tržnicí, jež slouží k prozaickému ukojení hladu a požívačnosti pařížských obyvatel. Kupříkladu zboží vystavené na rybím trhu je vylíčeno jako rozsypaná klenotnice mořské panny, v níž hrají všemi duhovými barvami opály, perleť, stříbro a brokát podivných šperků-mořských živočichů: „Velké temné nafialovělé a nazelenalé drahokamy na hřbetech rejnoků byly zasazeny do zčernalého kovu; a tenké proužky písčanek, ocasy a ploutve řepach měly lehkost nejjemnější zlatnické práce.“ (Zola 1959, s. 390-391)

Zolova inspirace výtvarným uměním se projevuje také ve volbě postavy malíře Clauda, skrze jehož pozorování a postřehy tlumočí své názory na moderní malířství. Claude nutí unaveného Florenta, aby sdílel jeho nadšení nad „perlově jemnými stíny do měkce fialova, do růžova s mléčným nádechem, do zelena s přelivem žluti“ (Zola 1959, s. 326), hrajících v moři té úžasné „potvory zeleniny“, jejíž vzdechy prý slyší, když se loučí se životem na dlažbě tržnice. Odsuzuje strnulé akademické malířství, malebnost i romantismus, celé to „zatracené souchotinářské malování“ (Zola 1959, s. 324). Pohled na tržnici považuje za pravý obraz doby, výraz moderního umění. Právě zde hledá od rána do večera náměty pro svá zamýšlená, avšak většinou nerealizovaná díla; zkoumá tržiště ze všech úhlů pohledu v různých denních dobách, aby zachytil jeho bohatý život na plátně hýřícím barvami a sluncem. Plnohodnotným námětem pro obraz se podle Clauda může stát i hovězí osrdí, připomínající „krajku, skrze níž prosvítá bok krásné ženy“ (Zola 1959, s. 461), které ho s celou svou materiálností činí šťastnějším, než pohled na řecké bohyně nebo romantické hradní dámy. Zola zde malířovými ústy tlumočí intenzivní zájem moderního umění o hmotné objekty reality, nikoli o snové vize ve strnulých kulisách. Claude zažívá návaly vzteku, pramenící z bezmocnosti zachytit na plátno hutná a životná díla, o kterých zaníceně hovoří. Svůj záměr se pokouší realizovat při aranžování výlohy uzenářky Lízy, kde jsou mu k dispozici „všechny šťavnaté tóny, červeň uzenej jazyků, žluť kolínek, modř papírových ústřížků, zeleň kapradinového listí, a hlavně čern klobásy“ a „nejjemnější odstíny šedi“ všech vepřových sítěk, nožiček a salámů, z nichž vytvoří „nevídané zátiší, kde vybuchovaly pestré rakety, podbarvené promyšlenými škálami.“ (Zola 1959, s. 483) Samozřejmě se setká

s nepochopením kolemjdoucích, jež se cítí touto kompozicí pobouřeni, a s hněvem Lízy, která je uražena nemravností výlohy.

Émile Zola však nebyl v *Břichu Paříže* ovlivněn pouze malířskou variantou impresionistického směru – v popisných pasážích věnovaných tržnici se snaží postihnout její specifickou atmosféru také zachycením smyslových dojmů, jež vzbuzuje ve vnímajících subjektech. Hlavnímu hrdinovi Florentovi slouží gigantický kolos za vítanou skrýš před spravedlností, ale zároveň ho děsí obrovitost tohoto organismu, který se zdá žít svým vlastním životem. Děsí ho přemíra hojnosti potravin, které napadají všechny jeho smysly: oslepuje ho křiklavá pestrost barev, ohlušuje vrískavé vyvolávání a hádky trhovkyň, ze směsice dráždivých pachů přesycenosti se mu dělá mdlo: „Odpolední déšť naplnil tržnici odpornou vlhkostí. Dýchala mu do tváře všecken svůj zkažený dech, rozvalená uprostřed města jako opilec pod stolem při poslední láhvi. Zdálo se mu, že z každého pavilónu stoupá jakýsi hustý výpar. V dálce se kouřilo z řeznictví nasládlým kouřem krve. Zelinářský a ovocný trh vydával pachy zkyslého zelí, shnilých jablek, košťálů a natí hozených na hnojiště. Máslo čpělo, rybárna byla pepřeně chladná. (...) Mračno všech těchto pachů se kupilo nad střechami, zaplavovalo sousední domy, šířilo se jako těžký výpar nad celou Paříží.“ (Zola 1959, s. 544) Florentovi jako hubenému člověku oddanému nadosobním politickým idejím jsou pachy jídla zvlášť nepříjemné. Když se stane dozorčím rybiho trhu, denně trpí všemi ostrými vůněmi slaného moře a kazících se ryb; klid nenalézá ani v domě svého bratra, kde v teple kuchyně stoupá pára z hrnců s vepřovým, škvaří se cibulka a každý hřebík vypocuje tučný zápach sádla. Oproti Florentovi jsou Cadině a Marjolinovi, pravým dětem tržnice, příjemné všechny pachy, které nabízí, a vzbuzují v nich dokonce smyslné touhy, včetně nasládle mdlé vůně krve a peří, shromažďující se v uspávajícím teple skladu s drůbeží.

V románu nalezneme i místa, kde jsou postavy v jednom okamžiku vystavovány tolika smyslovým dojmům, že dochází k jejich synestézii. Kupy zeleniny se ozývají škálou své zeleně v podobě tónů dlouhé stupnice, nad níž ve velké výšce ostře zpívají „stále živé skvrny mrkví, bělostné skvrny tuřínů“ (Zola 1959, s. 326); nepříjemné pachy zrajících sýrů vytvářejí dokonce symfonii: „Camembert se svým pachem zvěřiny přemohl temnější pachy marollů a limburgů; vydechoval ze široka, dusil ostatní pachy v úžasné hojnosti zkaženého dechu. A do této robustní melodie zazníval občas parmazán vysokým hlasem pastýřské flétny, kdežto brie dodávaly mdlou nasládlou velkých tamburin. Livarot znovu dusivě zasáhl. A tato symfonie se chvíli udržela na ostré notě anýzového géomé, táhlé jako tón varhan.“ (Zola 1959, s. 510) Tato hudební skladba, proměňující ošklivost zápachu v promyšlenou kompozici tónů, se však v důsledku pomlouvačného rozhovoru Sagetové, Lecoeurové a Sariatky o údajné

nebezpečnosti zavlitého vraha Florenta změni v „kyselé a hořké chroptění limburgů, jakoby vydechované z hrdel umírajících“ (Zola 1959, s. 508).

Osobní rozpoložení vnímajících subjektů má tedy v *Břichu Paříže* také, v souladu s poetikou impresionismu, nemalý vliv na vykreslení osobité atmosféry centrální tržnice s veškerým bohatstvím jejích barev, zvuků a vůní, které pro jedny znamenají šťastnou hojnost, avšak pro jiné dusivý ubíjející příval.

### 3.2.3. Město mnoha pomíjivých okamžiků (Woolfová, V.: *Paní Dallowayová* – 1925)

Woolfová předestřela své estetické názory na literární tvorbu ve dvou esejích *Pan Bennett a paní Brownová* (*Mr. Bennett a Mrs. Brown*, 1924) a *Moderní beletrie* (*Modern Fiction*, 1923), v nichž se snažila vyzdvihnout oproti realistickému popisu čistě vnitřní nazírání skutečnosti z hlediska vnímajícího subjektu a její zachycení pomocí impresionistické poetiky. Poprvé uplatnila Woolfová metodu impresionistického popisu v povídce *Zahrady v Kew* (*Kew Gardens*, 1919), v níž zachytila nejjemnější barevné a světelné záchvěvy. Podle Hilského (2000) literární tvorba Virginie Woolfové „připomíná plátna malířů, kteří pracují v plenéru a jejichž obrazy voní sluncem, vodou a vzduchem“ (s. 156). Podobně jako jiní impresionističtí umělci se Woolfová musela vypořádat s otázkou, jak dodat prchavým prožitkům jistý tvar a pořádek, aniž by tímto zásahem ztratily svou svěžest. Řešení našla jednak v opakování některých motivů a obrazů, na němž vybudovala strukturu svých próz, a jednak tím, že přísně dodržuje jednotu času, jež je v textech signalizována buď v podobě skutečných odbíjejících hodin<sup>6</sup> nebo v jejich nahrazení jinými časovými ukazateli (např. slunce na obloze, lezoucí hlemýžď).

Popisné pasáže zachycující Londýn v románu *Paní Dallowayová* byly Woolfovou vytvořeny na základě pozorování, kterým se věnovala při svých častých procházkách městem. Hilský (2000) upozorňuje na skutečnost, že dráhu pohybu jednotlivých postav v tomto textu lze skutečně nalézt na mapě Londýna. Ten je zde zobrazen jako místo, jež titulní postava miluje, protože je jejím prostřednictvím přetavena všední realita městských ulic do množství zážitků a vjemů, detailů, kterými je okouzlena. Woolfově se tak podařilo zachytit prchavé okamžiky tím, že je rozložila na jednotlivé předměty, zvuky, barvy a odstíny, reflektované a hodnocené subjektivním vnímatelem ve vší intenzitě přítomné chvíle.

---

<sup>6</sup> Jeden z pracovních názvů pro román *Paní Dallowayová* (*Mrs. Dalloway*) byl také *Hodiny* (*The Hours*).

Román začíná krásným červnovým ránem r. 1923, kdy si paní Dallowayová vyjde na procházku Londýnem, aby koupila květiny na oslavu. Po cestě radostně přijímá všechny okolní zrakové a zvukové vjemy přítomné ranní chvíle, v klidném parku i na živé ulici: „Je červen. Král s královnou se už vrátili do paláce. A odevšad, byť bylo ještě časně, se ozývalo tlučení, klapala kopyta klusajících poníků, ťukaly kriketové pálky; kriket, dostihy v Ascotu, pólo v Ranelaghu a všechno to ostatní, zahalené jemnou pavučinou šedomodrého rána, které je postupem dne vypustí (...).“ (Woolfová 2000, s. 6) Ačkoli není mnoho hodin, panuje v městské čtvrti čilý ruch; příjemné červnové počasí vylákalo ven nejen všechny lístky na stromech, ale i matky s dětřátky, smějící se dívky s chundelatými psíky, mladíky i rozvážené staré dámy v automobilech. Jako by celé město se všemi svými obyvateli společně sdílelo onen radostný okamžik červnového jitra, který rozechvívá duši Clarissy Dallowayové a vzbuzuje v ní lásku k tomu všemu, co pro ní představuje Londýn a život sám.

Podmanivému kouzlu Londýna však propadají i jiné postavy, jejichž smysly jsou příjemně zahlcovány okolními dojmy, což, stejně jako u Clarissy, vzbuzuje pocit sounáležitosti se všemi okolními věcmi a lidmi, sdílejícími náladu dané chvíle: „A jak se Maisie Johnsonová zařadila do toho jemně se šourajícího, do prázdna zirájícího, vánkem ovívaného společenství – přičaplych veverek čistících si kožich, gejíru vrabců vrhajících se na drobečky, psů očichávajících zábradlí a jeden druhého, zatímco je obléval jemný teplý vzduch a propůjčoval tomu upřenému, lhostejnému výrazu, s nímž přijímali život, cosi zvláštního a chlácholivého (...).“ (Woolfová 2000, s. 23) Maisie, která přijela do Londýna z Edimburgu, se ochotně poddává klidnému a příjemnému ovzduší parku, ukolébávajícímu natolik, že ji nutí k slastnému znavenému povzdechu. Jinou postavou, intenzivně vnímající město, je věčný dobrodruh Peter Walsch, který je při svých návratech z Indie pokaždé příjemně překvapen výdobytky civilizace, jimiž anglická metropole překypuje, a vždy ochotně odhazuje koloniální oblečení i zvyky, aby se přizpůsobil typické londýnské atmosféře. S pozvednutou náladou pozoruje dav mladých lidí na večerní ulici, rojících se v důsledku změny letního času; jejich hezké oblečení, zářící tváře s obrysy měnicími se vlivem večerního světla, které zároveň proměňuje i vzhled listů stromů, třpytícího se jako by bylo namočeno do mořské vody.

Zachycení atmosféry příznačné pro určitou chvíli prostřednictvím smyslově vnímajícího subjektu však není jedinou metodou, kterou Woolfová ve svém díle užívá k tomu, aby zvěčnila neopakovatelný okamžik zakoušený v městském prostoru. Hned v první části románu popisuje vypravěč na několika stranách scénu, kdy londýnskou ulicí projíždí vůz s nějakou důležitou osobností. Krátká chvíle je zde rozložena na její jednotlivé proživatele

pomocí záznamu různorodých myšlenek a reakcí, jež vzbudila v kolemjdoucích<sup>7</sup>. Význam tohoto okamžiku je podtrhnut celkovým dojmem, který vyvolá v davu. Je natolik sugestivní, že dokáže změnit proud času i okolní realitu, a navíc doznívá i po tom, co onen důležitý okamžik pominul: „Všechno se zastavilo. Hluk motorů zněl jako pulz nepravidelně tepající celým tělem. Slunce bylo najednou až nezvykle horké (...) Auto zmizelo, ale zanechalo za sebou mírné zčeření, které se neslo z rukavičkářství do obchodů s klobouky a krejčovství po obou stranách Bond Street. (...) cosi se stalo. Cosi tak malicherného v jednotlivých případech, že žádný měřicí přístroj, byť byl schopen přenášet otřesy půdy z Číny, nemohl zaregistrovat jeho zachvění; a přesto to bylo ve své plnosti až úžasné a ve svém všeobecném dopadu emocionální (...).“ (Woolfová 2000, s. 14-17)

Při své intenzivní vnímavosti k okolní realitě tak Virginie Woolfová dokázala v *Paní Dallowayové* zvěčnit nezachytitelnou atmosféru Londýna jako města mnoha pomíjivých okamžiků a neopakovatelných prožitků, které se dále štěpí na jednotlivé smyslové dojmy a reflexe.

### 3.3. Expresivní výraz města

Expresionismus nechce být pouze dalším uměleckým směrem, ale především novým životním pocitem, který oprostuje tvůrce od vázanosti materiální stránkou skutečnosti, empirických zkušeností ověřitelných podobami reality apod. Expresionisté „vyznávají dualismus hmoty a ducha, který chápou zároveň jako zápas dobra se zlem.“ (Vlašín a kol. 1983, s. 65) Skutečnost se stává oblastí, do níž se chtějí expresionisté hluboko ponořit, aby ji mohli znovu prožívat z oné vnitřní hloubky. V opozici k realistům zaujímají k zobrazované skutečnosti jiný, zvnitřnělý, postoj, a proto potřebují i jiné umělecké prostředky. Fikční realita je vnímána a dynamicky popisována prostřednictvím prožívajícího subjektu, na jehož emocionální stavy a myšlenkové pochody je kladen zvláštní důraz – teprve on ji dodává nějaký tvar, což zákonitě vede k subjektivní deformaci zobrazené skutečnosti, v níž se drasticky hrotí silné kontrasty. Vnímající subjekt expresionismu totiž často prožívá úzkostné až schizofrenní stavy, přecitlivěle reaguje na krizový stav světa, jeho vnímání se vyznačuje rysy vyšinutosti, jejíž příčinou může být např. duševní porucha, fanatické zaujetí nebo krutý životní osud.

---

<sup>7</sup> Viz podrobněji v kapitole 3.4.5.

### 3.3.1. „Křik velkoměstské ulice“

(Przybyszewski, S.: *Křik* – 1917)

Příběh hlavního hrdiny, malíře Gaštovta, je v Przybyszewského novele podán pouze fragmentárně; z rozhraní mezi realitou a neskutečnou vidinou odbočuje velmi často do snových krajin šílenství. Dějová linie je tu však čímsi vedlejším - hlavním a řídícím je motiv **křiku**<sup>8</sup>, zdůrazněný rovněž názvem díla. Nejedná se o jakýkoli křik, ale o křik pojatý jako gigantická symbolická syntéza živé velkoměstské ulice, specifického jevu rozvinuté evropské metropole, se vši její slávou i bídou. Przybyszewski se snaží vystihnout „duši velkoměsta“<sup>9</sup> v jediném detailu (syntetické zkratce): v zobrazení ulice pomocí těžce zachytitelného a popsatelného zvukového jevu.

Gaštovt se marně snaží na plátně postihnout syntézu ulice v podobě časově neomezeného symbolu, který by byl zároveň symbolem života. Chtěl by proniknout do jejích hrůzných tajemství, obsáhnout veškerou lidskou rozkoš a bolest, neřest a zločin, řev zoufalství i vzteklou radost života, bahno hříchu i tučnost ctnosti, pekelný hlad po svobodě a zábavě, zákeřné vraždy i tajné lásky, chamtivost a veškeré zlo. Avšak hlavní hrdina zažívá bezmezné zoufalství, protože barvami nelze vymalovat takový gigantický symbol ulice, „která zahrnuje celý vesmír, protíná celou zeměkouli miliardami, bilióny špinavých, všelijakým neřádem vyplněných kanálů a stok, prolezlých skrz naskrz odporným hmyzem, (...) symbol ulice v podobě stonožky, jejíž hnusné tělo se rozpláclo na rovnoběžce zeměkoule a stovkou, nikoli, miliardami nohou, přísavek, klepet, kleští zavalilo celou zemi“ (Przybyszewski 1978, s. 53). Zamýšlený obraz, jehož verbalizace nese všechny znaky expresionistické nadsázky, by měl postihnout všechny složky velkoměstské ulice – zachycovat veškeré její pachy, zvuky a barvy; vyjadřovat jakoukoli touhu a prožitek jejích obyvatel, rochnících se v obskurních brlozích a krčmách, kde v opojení alkoholem a chtíčem zapomínají na svou bezednou bídu. Odporný hmyz-stonožka<sup>10</sup> je však jedinou obrazovou konkretizací, k níž Gaštovt dospívá. Ale tato představa je pro malíře příliš děsivá; stále ho pronásleduje v jeho horečnatých vizích, které splývají s okolní realitou natolik, že je nelze rozlišit.

---

<sup>8</sup> Viz také stejnojmenný slavný obraz Edvarda Muncha, který bychom mohli považovat za jakýsi univerzální emblém expresionistické linie v evropském umění.

<sup>9</sup> Ani na jediném místě své novely Przybyszewski nepojmenovává přímo město, ve kterém se děj odehrává, ani jeho typické dominanty, avšak z líčení některých částí tohoto prostředí můžeme podle charakteristických znaků usoudit, že se jedná o některou evropskou metropoli s jistou historickou minulostí a příznačnou skladbou obyvatelstva.

<sup>10</sup> Podrobněji viz kapitola 3.6.5.



Nastává však chvíle, kdy se zdá, že se Gaštovt přiblížil k řešení svého šíleného projektu: v zoufalém křiku prostitutky, vrhající se z mostu v sebevražedném úmyslu, totiž zaslechne kvintesenci toho všeho, co mínil vyjádřit. Náplní novely se pak stává zoufalá umělcova honba za touto inspirací, jeho fanatické zaujetí realizací tvůrčího záměru, který se zrodil v jeho mysli, nebo spíše v hloubi jeho rozrušeného chorobného nitra: „Chtěl uvidět ulici jedním smyslem, v němž se jich slily tisíce!“ (Przybyszewski 1978, s. 132) Ve své beznaději malíř znovu a znovu vzývá ulici, aby vydala ze svých útrob opět ten křik, který vyjadřuje celou její podstatu a nachází ohlasy i v jeho vlastní duši: „Ulice! Ulice! Křičela jeho duše. (...) Zavj nejdivočejším řevem zoufalství, šílená ulice! (...) Zachrochtej, oplzlý rypáku ulice! (...) Rozeřvi se vzteklou radostí života!“ (Przybyszewski 1978, s. 79-80) Gaštovtova bezmezná touha ho zcela ovládá, posouvá ho stále dále za hranice šílenství, deformuje jeho vnímání okolní reality<sup>11</sup>; dohání ho až ke zločinu a sebevraždě, když si konečně uvědomí, že zvuk nelze zachytit barvami, přestože ho před tím viděl: „On ho neslyšel, viděl ho, viděl jasně, jak se povětří roztrhlo, zoráno ohnivým pluhem obrovského blesku, široce rozevřeno jako dračí, ohněm dštící tlama a obloha zavyla gejzírem rozběsněných barev, jaké žádné lidské oko dosud nespatrilo. Vypadalo to, jako by duhy světa spolu zápolily v početí a smrtelných zápasech, jako by se řeka náhle vzdula, ohnula pilíře mostu, jako by byly kaučukové, vyzdvihla jej do výše věží, čnicích k obloze (...)“ (Przybyszewski 1978, s. 58) Při marném Gaštovtově hledání křiku ho stále pronásleduje ona stonožka, která se vylíhla v jeho představách a zákeřně vylezla z malířského plátna, aby se vysmívala jeho neschopnosti namalovat křik a zároveň dávala najevo, že ona je jediným možným výrazem ulice: „Stačil ještě zahlédnout ohyzdnou hlavu stonožky, vylézající ze škvíry, slyšel, jak se sype písek za odtrženou tapetou, hleděl chvilku do zelených vyboulených očí, které se s obrovskou rychlostí rozrůstaly do dvou obrovských terčů, v nichž se zvedaly mostní pilíře, vyklenuté k samé obloze; mezi rozkymácenými sloupy protékala černá shnilá voda, celý ateliér se třásl, jak se těžkou škvírou prodíralo dovnitř obrovské tělo. Uslyšel ještě strašlivý křik, ryk ohlušující sirény, který zvolna utíchal, hasl.“ (Przybyszewski 1978, s. 64)

Expresionista Przybyszewski záměrně volí jako výraz ulice křik, tedy zvuk, i když hlavní hrdina jeho novely je malíř. Tento smyslový vjem je totiž sice těžce ztvárnitelný pomocí jakékoli estetické metody, ale zároveň není svázán s nějakou konkrétní představou, a může tak vyjadřovat rozmanitý obsah; jeho význam se může jakkoli rozšiřovat a prohlubovat. Současně je jako takový označením čiré expresivity zcela bezprostředního a zesíleného

---

<sup>11</sup> Podrobněji viz kapitola 3.4.4.

vyjádření niterného stavu – děsu, zoufalství, úleku, nenávisti apod. V novele je tento expresivní výraz ulice blíže konkretizován na několika místech. Jedná se o zoufalý výkřik prostitutky, který Gaštovt doslova vidí na obloze jako dokonalou realizaci své myšlenky, vyjadřující všechnu beznaděj a bídu ulice, překračující hranici únosnosti. Další je malířův pokus zobrazit tento prožitek na malířském plátně. V obou těchto případech je sice metafora ulice „zcela jasná, ale příliš všeobecná, aby se dala přesněji zachytit“ (Krejčí 1978, s. 16). Przybyszewski se proto snaží popsat konkrétněji tento křik prostřednictvím hudby, ovšem opět osobitě ztvárněně postavou malíře<sup>12</sup>. Jedná se o Gaštovtův houslový výstup v krčmě U Divokého rysa, k němuž je jakoby přinucen vůlí Veryha (svého dvojníka a našeptávače). Autor volí pro vyvolání přesnější představy „prostředky tzv. programové hudby“ (Krejčí 1978, s. 17), avšak omezuje se na motivy z revolučních písní (Rákoczyho pochod, Marseillaisa, Internacionála), čímž zužuje výraz ulice na vášnivé burácení barikád. Kromě hudebních motivů z určitých skladeb Przybyszewski výslovně jmenuje i své inspirační zdroje výtvarné, které podle něj obsahují prvky onoho expresivního výrazu ulice, který Gaštovt hledá. Jedná se o obrazy bojů na barikádách od Eugèna Delacroixe; Grünwaldovo expresivně spiritualistické Ukřižování, sugestivně vzbuzující pocity hrůzy; zrůdná a groteskní díla Hieronyma Bosche; sexuální diaboliku Feliciena Ropse. Za zdroj literární inspirace pro zpodobnění zoufalého hladového hrdiny, potácejícího se velkoměstskými ulicemi, posloužilo pravděpodobně Przybyszewskému dílo jeho současníka Knuta Hamsuna *Hlad* (*Sult*, 1890).

### **3.3.2. Velkoměsto jako místo strachu a osamělosti (Döblin, A.: *Berlín, Alexandrovo náměstí* - 1929)**

„Německý expresionismus (...) přinesl mnoho svých vlastních výrazně nových aspektů, které hluboce a trvale poznamenaly a obohatily evropskou literaturu 20. století, přispěl k pronikavějšímu poznání světa i člověka a vytvořil novou jednotu umění a života v prolínání zřídka tak patrném.“ (Siebenschneidnerová 1968, s. 365) Alfred Döblin se přihlásil k expresionistickému hnutí v berlínském časopise *Sturm* (*Bouře*), který byl vydáván H. Waldenem od r. 1910, a stal se jeho výrazným představitelem na poli prózy.

Döblin se snaží proniknout hlouběji do reality, aby mohl popsat základní životní situace lidského jedince. Ve svém románu *Berlín, Alexandrovo náměstí* si volí za hlavního hrdinu člověka z okraje společnosti, který se po propuštění z vězení snaží začít lepší život,

---

<sup>12</sup> Veryho ve svém rozhovoru s Gaštovtem upozorňuje na specifické podání jeho hudební improvizace – takto může hrát jen člověk, který vnímá okolní realitu zrakem, tedy výtvarný umělec.

avšak je znovu a znovu stíhán životními ranami, podobně jako biblická postava Joba. Příběh France Biberkopfa bychom tedy mohli považovat za jisté podobenství. Tuto významovou rovinu podtrhují i časté biblické citace a parafráze, vkládané do textu románu<sup>13</sup>, týkající se především Jobových ran, ale také Adama a Evy, Nevěstky Babyónské nebo obětování Izáka. Často opakujícím motivem je rovněž postava personifikované smrti jako Bubeníka, Máchachačky sekyrou nebo žence („Je žnec, ten Smrt se jmenuje.“). Všechny tyto motivy mají souvislost s nástrahami nepřátelského velkoměsta, jimž je hlavní hrdina vystaven, ale které nakonec vždy přežije.

Nebezpečí zločinu a smrti se stále vznáší nad Francovou hlavou při jeho pohybu Berlínem a intenzivně se odráží v jeho rozrušeném nitru natolik, že deformuje vnímání okolní reality v pasážích, kdy je město popisováno z pohledu hlavního hrdiny: „Potom však jeho pohled rázem vyletěl vzhůru po domech, zkoumal fronty domů, ubezpečoval se, že stojí a že se nehýbou, přestože takový dům má řadu oken a snadno by se mohl nachýlit dopředu. Mohlo by to taky přeskočit dál na střechy a stáhnout je; mohly by se zakymáčet. Mohly by se začít kymáčet, houpat, otrásat. Sklouznout můžou ty střechy, šikmo dolů se svézt jako písek, jako klobouk s hlavy. Vždyť všecy, ano, všecy, celá ta řada, stojej na krovech šikmo. Jenže jsou přibitý, pod nima sou silný trámy a potom lepenka, dehet. *Na Rýně stráž ti budem pevně stát.* Dobrý jitro, pane Biberkopf, dem si tu zpříma, prsa vypjatý, záda rovný, starouši, dem si tu po Studničný ulici. Pámbu má slitování se všema lidma, my sme německý státní vobčani, jak říkal ředitel věznice.“ (Döblin 1968, s. 102) Nepřátelská atmosféra města je pro hlavního hrdinu natolik sugestivní, že podléhá dojmu nebezpečí zřícení, kterým mu výsměšně hrozí domy na ulici. V jeho rozrušeném vnímání stavby obživnou, jejich zdi netvoří pravé úhly; vše je nakřivo a hýbe se. Biberkopf se snaží sám sebe uklidnit, což se přeneso i do zobrazení domů, které ho rovněž chlácholí a přirovnávají se k řádným německým občanům. Ale toto ujištění je záhy zpochybněno odkazem na ředitele věznice – řádní němečtí občané jsou zde tedy vězni z Tegelu.

Budova vězení však paradoxně představuje pro hlavního hrdinu místo klidu a bezpečí. Po svém propuštění se sice snaží vést řádný a počestný život, aby opět neskončil za branami Tegelu, ale občas propadá touze po návratu do tohoto prostředí, kterému vládne pevný řád; mezi červenými zdmi nehrozí nebezpečí číhající smrti ani lákajících svodů zločinu. Uzavřená budova věznice tedy představuje pevný bod jistoty oproti otevřenému nepřátelskému městu, které se neustále mění a chystá na Biberkopfa různé skryté nástrahy. Takto vylíčené

---

<sup>13</sup> Viz kapitola 3.5.2.

velkoměsto se objevuje především na začátku románu, kdy hrdina po cestě z Tegelu rázem ztrácí veškeré jistoty a ustrašeně bloudí berlínskými ulicemi. Svou znovu nabytou svobodu chápe jako trest. Zde se projevuje expresionistická krize jedince, který trpí ztrátou řádu v chaotickém nepřátelském světě, v němž na něj útočí i běžné předměty všednodenní reality, deformované jeho subjektivním prožitkem strachu. Biberkopf se děsí jízdy tramvají, množství obchodů a lidí, mezi které se chce vmísit, ale není toho schopen – cítí se navždy odtržen od lidského davu, působícího na něj dojmem fantastických bezpohlavních loutek mezi kulisami města: „Venku se všechno hýbalo, ale – za tím – nebylo nic! Ne – ži – lo to! Mělo to veselé obličej, smálo se to, ve dvou ve třech to čekalo na ochranném ostrůvku proti Aschingerovi, kouřilo cigarety, listovalo v novinách. Stáli tu jak ty kandelábry – a byli čím dál strnulější. Patřili k těm domům, samá běl, samé dřevo.“ (Döblin 1968, s. 10)

Zkreslená perspektiva vidění skrze subjekt však nakonec deformuje i zdi onoho pevného a klidného Tegelu. Stane se tak po násilné smrti jeho milované Micky, u níž doufal, že nalezne nový klidný život: „A Franc Biberkopf stojí před červenými zdmi, přešel na druhou stranu, co je hospoda. A červené domy za zdmi se začaly třást a vlnit a nadouvat tváře. U všech oken stojí vězni, tlučou hlavami do tyčí, vlasy mají ostříhané na půl milimetru, vypadají bídně, podvyživeně, všechny obličejy jsou šedivé a zarostlé, vězni koulejí očima a žalují. Stojí tu vrazi, lupiči, krádež tu stojí, podvod, znásilnění, všechny paragrafy, a žalují šedivými obličejy, tu sedí, šedivci, a teď smáčkli krk Micce.“ (Döblin 1968, s. 311-312) Zločin, který původně ohrožoval Biberkopfa jen jako nebezpečné lákadlo při jeho cestě k počestnému životu, nakonec udeřil na jeho nejslabším místě – skrze mstivého Reinholda mu vzal jedinou milovanou bytost. Franc si tak konečně uvědomuje, že nenajde klid ani za branami Tegelu, protože právě tam jsou nakumulovány rozmanité podoby zločinu v největší koncentraci.

Svůj věčný boj se strachem a smrtí nakonec hlavní hrdina vyhraje v horečnatých symbolických vizích na uzavřeném oddělení blázince, v bezpečí před otevřeným nepřátelským městem. V tomto případě, stejně jako ve věznici, se rovněž jedná o pevně uzavřené prostředí se stanoveným řádem a s naprostou neexistencí osobní svobody. Po svém propuštění z blázince se již Franc Biberkopf nebojí nástrah velkoměsta ani jeho obyvatel, jejichž organickou součástí se nyní cítí. Neprožívá už krizi osamělého pasivního individua uprostřed nepřátelského chaotického světa - chce se poprat se svým osudem.

### **3.4. Popis města ze subjektivního hlediska postav**

Romány, jež pojmají město jako „místo individuální zkušenosti hrdiny“, zobrazují pouze „*fragment* města, fragment problematický, ale vždy jedinečný“ (Hodrová 1994, s. 108). A to z toho důvodu, že hlavní hrdina nemůže obsáhnout celé rozrůstající se město jediným pohledem, je schopen z něho zahlédnout pouze výseky. Město s ním komunikuje skrze útržkovité znaky, které hlavní hrdina nejasně spojuje se svou existencí a vnímá je jako kulisu k vlastnímu životnímu osudu. D. Hodrová (1994) upozorňuje na rozrušení tradičních vazeb mezi určitými místy a určitými událostmi, místo nichž však vznikají nová, neobvyklá spojení. Hlavní proměny v pojetí města jako subjektu souvisely se změnou reality a jejího vnímání, s proměnou vztahu člověka a místa. Zásadní zlom přichází s rozkvětem deziluzivního románu: město zde poprvé vystupuje opravdu výrazně v roli subjektu – stává se svým způsobem postavou románu díky personifikaci prostoru. Toto pojetí města úzce koresponduje s vnitřním rozpořádáním hlavních postav (citové rozrušení, deziluze), jejichž hledisko často splývá s hlediskem vypravěče. „Opis bezpošredni“ je zatlačován do pozadí „opisem zmediatyzowanym, tj. dokonanym z punktu widzenia, wiedzy i oceny pośrednika narracyjnego“ (Markiewicz 1984, s. 135). Z hlediska vnímajícího subjektu je město velmi intenzívně popisováno v románech impresionistických, kdy skrze individuální smyslové prožitky postav může být zachycena jeho náladovost i prchavá neopakovatelnost jeho proměnlivé tvárnosti. V dílech ovlivněných expresionismem pak město výrazně mění svou podobu – jeho rysy jsou deformovány perspektivou prožívajících postav, vyšinutou za hranice běžné reality. Subjektivní zkreslení zobrazovaného prostoru zde zřejmě dospívá svého vrcholu.

### 3.4.1. Vnitřní a vnější perspektiva

„**Vnitřní perspektiva**<sup>14</sup> převládá tehdy, když stanovisko, z něhož se vyprávěný svět vnímá nebo zobrazuje, spočívá v hlavní postavě nebo v centru dění.“ (Stanzel 1988, s. 138) Tato perspektiva je charakteristická pro personální vyprávěcí situaci, vyskytuje se v *ich-formě* autobiografického vyprávění, v románu epistolárním nebo v rámci autonomního vnitřního monologu. „**Vnější perspektiva**<sup>15</sup> převládá tehdy, když stanovisko, z něhož se vyprávěný svět vnímá nebo zobrazuje, spočívá mimo hlavní postavu nebo na periférii dění.“ (Stanzel 1988, s. 138-139) Jedná se tedy o oblast autorské vyprávěcí situace nebo o texty, v nichž se vyskytuje periferní vypravěč v 1. osobě.

---

<sup>14</sup> Zvýraznila M. H.

<sup>15</sup> Zvýraznila M. H.

Potíže s vymezením vnější a vnitřní perspektivy se mohou vyskytnout např. v případech, kdy dochází k přechodu od autorské vyprávěcí situace s vnější perspektivou k personální vyprávěcí situaci, pro níž je charakteristická perspektiva vnitřní. Tyto problémy nastanou, pokud se na některých místech autorské vyprávěcí situace vyskytuje pohled na skutečnost z hlediska postav, a to např. ve formě polopřímé řeči, která je signálem perspektivy vnitřní. Pokud její použito v rámci autorského způsobu vyprávění, jedná se o smíšenou formu na pomezí mezi perspektivou vnější a vnitřní. Za další případ přechodu k vnitřní perspektivě můžeme považovat situace, kdy se prodlužují dialogické scény nebo obdobně scénicky pojaté pasáže, při nichž autorský vypravěč ustupuje do pozadí.

Rozlišování vnější a vnitřní perspektivy se využívá k deskripci oné části vyprávění, ve které je čtenářovo vnímání řízeno prostřednictvím „prostorových a časových apercepčních kategorií“ (Stanzel 1988, s. 139). Přičemž vnitřní perspektiva určitým způsobem tíhne spíše ke kategorii prostorové, naproti perspektiva vnější zase ke kategorii časové. Při převládající perspektivě vnitřní se tak projeví silněji **perspektivizace** prostoru, v důsledku čehož se interpretačně zvýznamňují vztahy mezi osobami a předměty v prostoru i vzájemné poměry při popisu scény z určitého stanoviska. Podle F. Stanzla (1988) se tedy perspektivizace (prostorové vztahy, stanoviska pozorování i horizontace vědění o světě vyprávění) stává interpretačně relevantní pouze při vnitřní perspektivě. Perspektivizace prostoru v narativním textu se zaměřuje spíše na výběr určitých zobrazovaných objektů a jejich zvýznamňování, než na zobrazování prostorového uspořádání věcí a jejich vzájemných vztahů.

**Fokus** vyprávění (ohnisko) upozorňuje čtenáře na tematicky nejdůležitější fakta nebo úseky textu. **Fokusace** by tedy mohla být označena jako „tematická ‚aktualizace‘“ (Stanzel 1988, s. 141), která akcentuje určité prvky v oblasti vyprávěcí perspektivy. Pokud je při zobrazení prostoru využito fokusace, je čtenář upozorněn např. na tematickou závažnost vzájemných prostorových vztahů mezi osobami a předměty. Za fokusaci považujeme i přesunutí stanoviska zobrazení buď na vyprávěčící, nebo na vnímající subjekt ve sféře vyprávěcí situace v ich-formě. V případě perspektivy vnější může dojít, např. v autorské vyprávěcí situaci, k přechodné fokusaci samotného aktu vyprávění na úkor vyprávěných událostí. Jistá forma fokusace je využita i v situaci, kdy vševědoucí vypravěč zobrazuje myšlenky a pocity pouze některých postav literárního díla, kdežto do nitra ostatních nenahlíží, čímž výrazně ovlivňuje hodnotící postoj čtenáře vůči postavám. Podobně lze fokusaci uplatnit i při zobrazení vědomí. „Ohnisko pozornosti, a tím i ohnisko zobrazení prostřednictvím postavy reflektora, může spočívat hlavně v zobrazení procesů vnějšího světa nebo případně i vnitřního světa reflektorské postavy.“ (Stanzel 1988, s. 141)

F. Stanzel (1988, s. 148) rozlišuje v literárním díle dva typy popisu prostoru podle stupně perspektivistické schematizace – jedná se o zobrazení prostoru zřetelně **perspektivistické**, nebo **aperspektivistické**. Perspektivizované popisy nalezneme hlavně v dílech, kde převládá zobrazení tzv. „zprávy o viděném“<sup>16</sup> (nazývané též technika „oka kamery“), kdy jsou události popisovány neosobním vypravěčem tak, jako by byl jejich svědkem. V případech převládající personální vyprávěcí situace může být perspektivizace realizována také prostřednictvím vědomí reflektorské postavy, které vybírá a zvýznamňuje určité detaily popisovaného prostoru – dochází zde tedy k prožívané perspektivizaci (viz např. Mrštíkovy panoramatické popisy Prahy z pohledu Jordána, v nichž je pozornost zaměřena pouze na některé architektonické dominanty města). Odlišně je zobrazení prostoru, pokud se jedná o popis aperspektivní, kde je deskripce podávána objektivním vypravěčem. Ten sice může představit v podstatě všechny jednotlivosti, které jsou v prostoru umístěny, avšak již nevěnuje tolik pozornosti jejich vzájemnému uspořádání, ani tematicky neakcentuje jistý objekt či postavu; orientace v prostoru zůstává nedourčena. Takový popis pak nezanechá ve čtenáři žádný konkrétní dojem ze zobrazeného prostoru (viz např. viktoriánský román). Aperspektivní zobrazení prostoru ustupuje v souvislosti s nástupem impresionismu, který upřednostňuje individuální a subjektivní vjemy – čtenář tak očekává u představy prostoru podrobnější určení.

V opozici vnitřní a vnější perspektivy hraje důležitou roli také „horizontace vyprávěného, tj. vymezení vědomostního a zkušenostního obzoru vypravěče“ (Stanzel 1988, s. 158). V rámci vnitřní perspektivy je tento obzor vypravěče nebo reflektora omezený. Naproti tomu vševědoucí autorský vypravěč vyžaduje perspektivu vnější. Často však svou vševědoucnost neuplatňuje důsledně v celém rozsahu literárního díla – v některých pasážích dává najevo, že vyprávěná fakta jsou mu známa pouze částečně. V souvislosti s touto změnou horizontace pak obvykle také probíhá přesun od vnější perspektivy k vnitřní.

K perspektivě se váže i zobrazení vnitřního světa postavy, které posiluje ve čtenáři zdání bezprostřednosti při podávání vyprávěných událostí a popisu prostředí. Důležité je zde také zvolení hlediska vyprávění. Především v moderním románu 20. století můžeme sledovat snahu docílit iluze této bezprostřednosti, k čemuž je často využito stanoviska postavy reflektora. V rámci vnější perspektivy je vnitřní svět zobrazován jako záznam myšlenek, který vyžaduje vševědoucnost autorského vypravěče, nebo, v případě vypravěče periferního v 1. osobě, věrohodné vysvětlení, na základě čeho tento vypravěč odhaduje obsah vnitřního světa

---

<sup>16</sup> „Zprávu o viděném“ nelze jednoznačně přiřadit ani k vnější, ani k vnitřní perspektivě. „Jde spíše o určitý druh scénického zobrazení, při němž se zdá zprostředkovanost vyprávění zrušena (...).“ (Stanzel 1988, s. 172)

postavy (např. odvolávání se na určitá sdělení a projevy postavy, na její gesta, mimiku a reakce). Pokud převládá perspektiva vnitřní, není již takového vysvětlení potřeba – bezprostřednosti přímého pohledu do vědomí postav je docíleno formou vnitřního monologu (např. *Paní Dallowayová*), polopřímou řečí (např. *Lidé na křižovatce*) nebo personální vyprávěcí situací, pomocí níž je hledisko vyprávění fixováno v určité postavě (např. *Křik*). Dojem vnitřní perspektivy vzbuzuje ve čtenáři především využití vnitřního monologu postav, který lze z hlediska perspektivy určit jednoznačně, oproti polopřímé řeči, stojící na hranici mezi perspektivou vnější a vnitřní. Pomocí zobrazení vnitřního světa jen u některých postav literárního díla může autor docílit řízení čtenářových sympatií.

Pojem **perspektivy** však nemusí být chápán pouze ve významu prostorovém nebo ve vztahu k zobrazení popisovaného prostoru. Důležitý je i přenesený význam tohoto pojmu: „nazírání věci tak, jak se jeví z osobního, subjektivního hlediska některé románové postavy“ (Stanzel 1988, s. 154). V tomto významu tedy perspektivizace označuje **subjektivizaci**. V následujících analýzách některých literárních děl se zaměříme především na tento význam perspektivizace, ovšem s přihlédnutím k načrtnutým závěrům F. Stanzla ohledně vztahu k zobrazení líčeného prostoru. J. Ślawiński (2002) upozorňuje na skutečnost, že veškerá relativizace prostoru zobrazovaného v literárním díle kvůli viditelným nebo tušeným subjektivním pozicím i přesuny a výměny pozorovacích perspektiv by měly být chápány jako „aktualizace komunikační strategie díla, která v tomto případě předpokládá určitou manipulaci s prostorovými součástmi zobrazení, ale může také ve stejné míře opodstatňovat nakládání s jeho libovolnými prvky“ (s. 128).

### **3.4.2. Praha jako město deziluze (Mrštík, V.: *Santa Lucia* – 1893)**

Jordán jako hlavní postava a zároveň vnímající subjekt vypravování nám zprostředkovává pohled na skutečnost z nevšedního úhlu snění a horečných halucinací. Toto subjektivní hledisko je podpořeno lyricko-impresionistickými pasážemi, které zpomalují dějovou linii románu, a reflexivními monology hlavní postavy. Např. panoramatické pohledy na Prahu překračují rámec běžného popisu prostředí a stávají se jakoby obrazem vnitřním, tj. vyjádřením citového stavu a nálady vnímajícího subjektu. Mrštík neztvárnil svého hlavního hrdinu podle principů realistické typizace, ale jako výjimečnou osobnost, která se snaží vidět vnější svět tak, jak si ho vysnila, až je kontrastem mezi realitou a iluzí zahrnuta do záhuby. „Již jeho romantická, chorobná touha po Praze je výjimečná. Citlivou senzitivností s jakou se



dívá na Prahu, je kuriozem. Jeho kultus Prahy po umělecké, pitoreskní stránce je příliš výstřední a chorobný, aby se mohl zdát typickým.“ (Karásek 1926, s. 89)

Významnou úlohu zde hraje sen, jež je organickou složkou Jordánovy bytosti a vyplňuje převážnou část jeho života. „Mrtvé ty krásy oživoval naprosto jinými lidmi, jinými vášněmi, starostmi, než jaké viděl kolem sebe, a v té víře v svoje obrazy Praha zdála se mu vykupitelkou a spásnou jakousi metou od všech běd a ústrků, kterými zmítán byl až posud mladý jeho život.“ (Mrštík 1969, s. 72) Obraz Prahy, jako ztělesnění Jordánova ideálu až chorobného, se postupně proměňuje v závislosti na jeho životní situaci a psychickém rozpoložení. Zprvu je to město pouze sněné, pak letmo zahlédnuté za gymnaziálních let, ve vzpomínkách ideálně zkraslené a konečně opravdu žité, i když v závěru zabíjející.

Jordán při první návštěvě Prahy zažívá sentimentální dojetí nad obrazem města, které mu připadá malebné ve svém klidném spánku. „(...) všechno jako z cukru vysekáno na černé půdě pestřilo se běloučkými, v malebný zmatek rozházenými ploškami posněžených střech a návrší. (...) všude bylo ticho, svato, ani vozy nejely, kroky hluše zapadaly do tichého prázdna; všechno jako by spalo věčný, nekonečný sen zakletého města.“ (Mrštík 1969, s. 54) Praha působí přívětivě a sladce, čehož je docíleno užitím deminutiv; zdůraznění klidu a ticha jí zase dodává aureolu pohádkovosti až sakrálnosti. Avšak při Jordánově trvalém pobytu v Praze se pohled na město jeho snů proměňuje. Již mu nestačí čarokrásná panoramata věží vznešená v monumentálnosti své architektury – snaží se proniknout hlouběji do skrytých tajemství města, která se mu zdají nedosažitelná. Půvaby architektonických skvostů v dálce, se svou neurčitostí a pohádkovostí se mu zdají příliš chladné a vzdálené současnosti jeho mladého života. „Necítil už té sentimentální blouznivé radosti nad Prahou, kterou ještě před týdnem v něm budila sličná její podoba; jiné, daleko lehčí, smyslnější, hříšnější myšlenky tékaly dnes jeho krví. (...) Sám dosud před ní stál jak před nerozřešenou hádankou, kterou musil rozbít jak tajemný šperk, o kterém nevěděl, je-li falešný nebo pravý.“ (Mrštík 1969, s. 141) Vnímá krásu Prahy s jistým pocitem křivdy, protože je pro něj nedostupná, i když se rozkládá takřka na dosah ruky. Stále je však předmětem jeho touhy.

Proměnu v popisu prostředí způsobenou vnitřním rozpoložením vnímajícího subjektu, z jehož perspektivy je město zobrazováno, můžeme sledovat v rozdílném způsobu zaměření na detail (viz Janáčková 1985), které odlišuje nazírání nadšeného Jordána na počátku jeho pobytu v Praze od zkrasleného vidění nemocného hrdiny, ploužícího se ulicemi. V prvním případě je detail vnímán jako součást něčeho celistvého, radostného kaleidoskopu barev a zvuků: „(...) vrhl se zas do těch zástupů veselých a zalitých proudem zlatého světla, do kterého domy vrhaly svůj modrý stín, proplítal se hučivými víry těl, které se kroutily,

roztahovaly a zase spínaly jak články podrchaných řetězů, hrdě si prohlížel návěští tabule, visuté římsy, zkřivené střechy (...) jak podivného vzezření nabyly celý ten hemživý, pestrobarevný rej lidí, když s celou svou nádherou a měnivou směsicí tónů padl zas do světlem přeplněných jeho zřítelnic!“ (Mrštík 1969, s. 106-107). V druhé poloze vidění se Jordánovi svět rozpadá v chaotickou změť roztržitých jednotlivin, bez návaznosti k něčemu vyššímu. Vnímá barevné pohyblivé skvrny a detaily jaksi zveličené, vypadlé z celku: „Plynová světla pojednou jako by se rozstříkla po zemi, paprsky slily se v jiskřivou beztvárnou hvězdu, která se pohybovala sem a tam.“ (Mrštík 1969, s. 242) „(...) dojmy se střídaly, hned rostly a hned zase hasly, ti lidé jako by vymizeli v ulicích, potáčeli se v bizarních jakýchsi pohybech a skocích, všechno splývalo v chaos, bláznovství, prach (...)“ (Mrštík 1969, s. 207) Radostný karnevalový rej se v průběhu románu zvrhne v hrůzoplňný „danse macabre“. Zprvu veselé zástupy lidí se změny v bláznivý skákavý chaos, nádherná směsice tónů přejde ve vádu a skřek. Jordán se snaží uniknout z tohoto opojného ruchu na klidnější místa, kde by si mohly odpočinout jeho podrážděné smysly.

Ke konci románu se veškeré kladné konotace spojené s velkoměstem proměňují v záporné vlivem zbídačeného stavu hlavního hrdiny, který se negativně odráží na jeho psychice. S hrůzou a sebelítostí reflektuje svůj hlad, zkřehlost zimou a chorobu, jež nejprve promění jeho vzhled, pak příšerně zkreslí vnímání okolní reality, až ho zahubí docela. Jordánův krásný sen o Praze se tak mění v noční můru, ze které není probuzení. „Ale pro Jordána jako by nebylo smutné té krásy a nádhery noci, lehké obrysy věží roztékaly se před ním v sinavý kal, řada zdí v špinavou, čímsi bledým postříknutou stuhu.“ (Mrštík 1969, s. 257) Dochází zde tedy v jistém smyslu ke vzájemné interakci mezi hlavní postavou a prostředím, v němž se vyskytuje: hrdina dospívá k deziluzi, způsobené nepřátelským městem, což se projevuje v negativně zkresleném obrazu tohoto prostoru.

### **3.4.3. Mládí a smyslnost ulice**

**(Šrámek, F.: *Tělo* -1919)**

V Šrámkově románu jsou deskriptivní pasáže zabývající se městem, a především jeho ulicemi, často podávány ze subjektivního hlediska Máni jako mladé, senzualisticky zaměřené dívky, jejíž radost ze života se specificky odráží ve vnímání města. Avšak na mnoha místech tohoto díla je k vyjádření určité atmosféry prostoru využito takových obrazů a metafor, které odkazují spíše na básnické vidění světa samotného autora, než na perspektivu nevzdělané a požívačné dívky z předměstí. K této skutečnosti odkazuje i výskyt vypravěčských pásem v 2.

osobě singuláru, ve kterých někoho oslovuje (patrně čtenáře) a snaží se ho přimět ke sdílení stejných smyslových vjemů, aby tak docílil větší sugestivnosti obrazu prostředím: „(...) dozněj, že ubíraje se dále se sítnicí a smysly již zcela kropenatými, jsi v nejbližším okamžiku vynesena na hřeben duhové vlny, vystřelené z hadice kropičkovy, vlny, která se vzeplala a klesá, jak žena padající na znak (...).“ (Šrámek 1968, s. 30)

Líčení pražských ulic je tedy podáváno jakoby z perspektivy prožívajícího subjektu hlavní postavy, což je podporováno zjevením jejích pocitů a přání, výběrem jevů reality, na které upíná svou pozornost (zajímá ji vše veselé, hravé, zábavné a smyslné), avšak volba jazykových prostředků a obrazných pojmenování odkazuje daleko více k osobě autora-básníka. V některých případech však není snadné odlišit perspektivu, z níž je popis podáván: „Ulice zrána byly trochu jako sklenice po včerejšku, s vyvanulým zbytkem zajímavé noci u dna. Máňa byla lidské mládě s jiskrou v těle; lovila nosem, všemi tykadly kůže, myšlenek nepotřebovala, město samo do ní vstupovalo se svým velikým, veselým hlasem a hříšnou vůní; bylo takové, jak si je přála mítí, živá radostná tlačenice před pěknou podívanou.“ (Šrámek 1968, s. 36) Subjektivní hledisko Máni je zde explicitně zdůrazněno upozorněním na její specifický přístup k životu i vztah k městu, avšak zůstává otázkou, zda přirovnání ulice ke sklenici pochází z repertoáru obrazů této mladé dívky. Patrně se jedná spíše o hledisko vypravěče-básníka, který se svou poetičností snaží ozvláštnit deskripci ulice, avšak zároveň jakoby vnucuje čtenáři dojem, že se jedná o bezprostřední záznam vnímání prostředí hlavní postavou. Tuto svou snahu umocňuje užitím adjektiva „zajímavý“ v souvislosti s nocí, která má pro mladou dívku jistě dráždivé kouzlo nepoznaného.

Není zcela jasné, nakolik je Šrámkova distribuce básnických obrazů záměrná. Místy se v deskriptivních pasážích nechává plně unášet svým poetickým viděním světa, avšak často se snaží volit taková přirovnání a metafory, které by měly odpovídat zkušenostnímu světu a zájmům mladé dívky a které by logicky vyplývaly z jejího lehkomyšlného, hravého a požívačného charakteru. „**Máňa shledala ulici zcela podle své chuti**<sup>17</sup>. Všechny veselé nohy byly zase jednou konečně na chodnících, chodníky měly plné ruce práce a pokřikovaly rozpustile za všemi podrážkami. Veliký hluk kráčel s nadmutými ústy. Červené cáry smíchu poletovaly. *Pohledy ve vteřině slézaly celou délku těla*<sup>18</sup>. Některá magnetická místa přitahovala lidi jako železné piliny: viděls tam prudce účinkující jed plakátu, řvoucí výkladní sklo, jankovitého koně nebo chochol strážníka. Tramvaj stoupala všudy jako krev k hlavě. Ulice byla veliká a veselá dáma, která měla plotky s mnoha muži a myslila na radovánky;

---

<sup>17</sup> Zvýraznila M. H.

<sup>18</sup> Zvýraznila M. H.

bylo příjemno ji okukovat<sup>19</sup>, jak to dělá, a Máňa chtěla býti rozhodně při tom<sup>20</sup>.“ (Šrámek 1968, s. 64) Na tomto místě románu se autor snaží přesvědčit čtenáře o tom, že se jedná o subjektivní hledisko prožívající postavy, několika způsoby. Nejen v úvodní větě explicitně zdůrazňuje zkreslené vnímání prostřední, ovlivněné Mániným hodnotícím postojem (viz části textu zdůrazněné tučným typem písma). Dalším prostředkem je výběr pouze některých částí zobrazovaného prostoru a jejich bližší charakterizace (např. hluk, smích, plakát, výkladní skříň, tramvaj) – jedná se o jevy, které by pravděpodobně mohly zaujmout pozornost veselého mladého děvčete. Také personifikace ulice v podobě veselé dámy flirtující s mnoha muži by měla být příznačná pro životní postoj hlavní postavy, která by se právě s takovou ženou ráda ztotožnila. Pro Máňu, jejímž hlavním životním cílem je líbit se mužům, je specifický také rychlý postřeh a konstatování o pohledech kolemjdoucích (viz část textu zvýrazněná kurzívou). Všichni lidé na ulici jsou tak synekdochicky redukováni pouze na mužské reakce, které jsou vyvolány Mániným vzhledem. Tento prostředek subjektivizace popisu města z hlediska hlavní postavy se zdá být daleko účinnějším a jednoznačnějším než básnické obrazy, v nichž je příliš zjevná osobní autorova poetika.

### 3.4.4. Posedlost ulic

(Przybyszewski, S.: *Křik* – 1917)

Przybyszewski ve své novele dosahuje nejvyššího stupně subjektivizace (posunu na subjektivní pól). Důsledkem tohoto přístupu k zobrazované skutečnosti jež není pouhá perspektiva „zabarvení“, ale přímo metamorfóza. Popis velkoměsta v *Křiku* je výrazně subjektivizován skrze silně prožívající vyšinité nitro hlavní postavy. Linie okolního světa jsou deformovány šílenými vizemi; čtenář ztrácí přehled o tom, co je ještě popisem, byť silně emocionálně zabarveným, reálného světa, a co je již jen výplodem hrdinova horečnatě předrážděného mozku<sup>21</sup> (podobně jako jeho dvojník Veryho<sup>22</sup>).

Tato nejistota se týká hlavně scén, v nichž jsou líčeny interiéry, a především veškerých postav, ať už mají v příběhu nějakou úlohu, nebo jsou pouhými komparsisty, dokreslujícími

---

<sup>19</sup> Zvýraznila M. H.

<sup>20</sup> Zvýraznila M. H.

<sup>21</sup> Techniku „dvojího vidění skutečnosti“, kdy se objektivní pohled na realitu mísí se zkresleným vnímáním postavy, převzal expresionismus od romantiků - např. Hoffmann, E. T. A.: *Ďáblův elixír* (*Die Elixiere des Teufels*, 1815), jimiž se dále inspirovali např. Gogol a Dostojevskij.

<sup>22</sup> V případě Veryha jsme si zcela jisti, že se jedná o přelud až v závěru románu, kdy Gaštovt v pokusu o sebeobranu před tímto přízrakem zastřelí sám sebe. Podobnou závěrečnou scénou, v níž se hlavní hedina ve snaze zničit své „druhé já“ zbaví vlastního života, nalezneme např. také u Oscara Wilda v románu *Obraz Dorian Graye* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891).

přízračnou atmosféru městských brlohů. Zpočátku si však ještě hlavní hrdina uvědomuje, že zkreslené vidění okolní reality bylo přeludem, chvilkovým zatměním smyslů, které zřejmě způsobil jeho hlad a vyčerpání: „Jako by procitl z těžkého spánku. To, co pokládal za hluboké mlčení, bylo nenuceným, veselým, byť polohlasitým společenským štěbetáním. (...) Chvilí litoval, že krásný sen o tlumeném světle, ztišených hlasech a vznešených gestech byl jenom snem, ale pokud se smířil s tím, že se mu postavy, viděné předtím ve třech, čtyřech rozměrech, ukázaly náhle v normálních proporcích, potom mohl přijmout na vědomí i změněnou scénérii.“ (Przybyszewski 1978, s. 92-93) Příčinou toho, že se lidé v tuctové krčmě u Divokého rysa na jistou dobu proměnili v sugestivní výraz pouličního života se vši jeho vznešenou bídou, je pak hrdinova fixní posedlost ulicí.

Gaštovtovo nezdravé upnutí k modle-ulici postupně přetváří jeho vnímání, až dospěje k bodu, kdy již není možno oddělit prožívanou realitu od ho šílené vize: „Chodili jako na pružinách, při každém kroku se kroutili, poskakovali tu vlevo, tu vpravo, pohyby jako u herců ve špatných kinematografech, klapali ústy a funěli jako natažené voskové figuríny z panoptika. (...) Jako by se to všechno odehrávalo v dálce, v jakémisi obrovském, fosforem hniloby dýšícím oku – zachvěl se hrůzou – v jednom jediném přebrovském oku stonožky.“ (Przybyszewski 1978, s. 118) Postavám jsou zde záměrně přisuzovány atributy neživých loutek, jimiž je hýbáno k pobavení přihlížejícího Gaštovta, jemuž se vše zdá jako pouhý odraz v oku oné hrozné stonožky, která se zrodila v jeho mozku, aby utekla do prostoru města a neustále ho pronásledovala. Ve své zoufalé snaze znovu uslyšet vytoužený křik nadšeně přijal nabídku Veryha, který ho zavede do pochybného podniku, kde mu má být předvedena zábava opravdových zplozenců ďábelské ulice. Jako by jeho pozornost v tomto domě hrůzy měla být ošálena panoptikem zhýralých ženských a mužských mrtvol, jejichž mumifikovaný vzhled ve stadiu rozkladu, hnilobný zápach a strnulé pohyby by však mohly být malíři dostatečným varováním před hrozícím nebezpečím. Veškerá podívána jako by byla zinscenována k omámení jeho smyslů, aby ho stonožka mohla snadněji lapit. Rázem se totiž zešeří, veškeré osazenstvo sálu zmizí a Gaštovt už slyší jen hrůzyplný praskot z útrob prokletého domu a vidí odraz nazelenalého světla obrovských očí – to odporný členovec zvedá prkna podlahy a vylézá škvírou mezi prkny, aby se zmocnil své oběti. Hlavní hrdina se zachrání překotným útekem, avšak zůstává nevyjasněno, které části této scény byly reálné, jakkoli pokřivené rozrušeným vnímáním Gaštovta. Vzniká pochybnost, zda snad celá jeho návštěva tohoto domu nebyla pouze chorobnou vizí – vždyť ho sem zavedl Veryho, aby uspokojil jeho touhu nasát samotnou esenci ulice v suterénních brlozích a putykách. Nebyla snad celá scénérie

pouhým zhmotněním hrdinovy touhy, stejně jako je postava Veryha ztělesněním jeho posedlosti ulicí a křikem?

Volba postavy Gaštovtova dvojníka Veryha umožňuje Przybyszewskému zprostředkovat pohled na myšlenkové pochody hlavní postavy. Již na začátku novely trpí malíř nepříjemným pocitem, že někdo nahlíží do jeho nitra a odposlouchává nejtajnější myšlenky jeho mozku. Malířův stihoman se zhmotní v postavu neurčitých rysů, která ho upřeně sleduje v galerii, kde jsou vystavovány jeho obrazy. Tento zhmotnělý stín se změní v pokusitele a našeptávače, který začne ovládat Gaštovtovu vůli (viz hrdinova nechtěná hudební improvizace v krčmě u Divokého rysa) a nahlas formulovat názory na velkoměstskou ulici i uměleckou tvorbu, a to dokonce za využití totožných obrazných pojmenování (např. staré domy vypadající jako stará písmena). Veryho sdílí Gaštovtovo okouzlení ulicí a stává se mu průvodcem po jejích netajnějších zákoutích. Hlavního hrdinu totiž nefascinuje jakákoli ulice, ale zapadá ulice velkoměsta jako symbol bídy a zločinu celého lidského života: „(...) hleděl co nejdřív odbočit do úzkých uliček, které byly skutečným světem ulice, jejíž hlad obracel naruby všechny hodnoty, rozpínal křídla lidské duše k smělym poryvům, dovoloval ubožákovi zmocnit se morální vlády nad zlatem a rozpaloval ztuchlou krev vyděděnců k smělym činům, které vyvracely trůny...“ (Przybyszewski 1978, s. 86)

Fascinace touto podobou ulice neúnavně přiživuje plamen Gaštovtovy umělecké touhy zachytit její výraz na malířské plátno, k čemuž mu má posloužit sebevražedný výkřik prostitutky. Potřebuje však tento křik uslyšet ještě jednou, a proto vzývá ve svých myšlenkách personifikovanou osobu všemocné a všeobsahující ulice se všemi aspekty, jež pro něj ztělesňuje, aby ještě jednou zavyla nejdivočejším zoufalým řevem. Avšak marně – ulice mlčí. V této pasáži textu, kde se výzvy k ulici mísí s hrůznými obrazy vzteklé radosti a hříchů, které podněcuje všudypřítomný ďábel, nahlížíme přímo do nitra prožívajícího subjektu, jehož myšlenky a vzteklý monolog namířený k ulici jsou zprostředkovány záznamem jeho vnitřní promluvy: „Ha, ha, ha! Ulice břichatých vepřů, kteří ani nemají čas sedmkrát denně zhřešit jako ti nejspravedlivější, ulice tukem ctnosti odulých modlářek, které se plaví v hnojišti nejodpornější špíny. Zachrochtej, oplzlý rypáku ulice!“ (Przybyszewski 1978, s. 80)

### 3.4.5. „Mozková hra“

## **(Bělyj, A.: Petrohrad – 1916)**

„Chceme-li Bělého pochopit, nesmíme trvat na strohých zákonech logického myšlení. Příčinná spojení jsou oslabena a lidské vědomí je roztrháno na cáry.“ (Šanda 1970, s. 354). Snovost a nadreálnost zobrazovaného prostoru v Bělého románu pramení především ze specifického zkreslení reality, jež je ovlivněno tzv. „mozkovou hrou“, která determinuje vzájemné vztahy mezi postavami a věcmi, prostředím. Jsou jí v různé míře vystaveny některé postavy románu (např. Dudkin, Apollon Apollonovič, Nikolaj Apollonovič), a jejich subjektivní vnímání okolního prostředí je pak značně deformováno. Skrze „mozkovou hru“ se může jakýkoliv běžný předmět všednodenní reality změnit v postavu a aktivně se účastnit děje. Před Dudkinovými očima se hrou jeho fantazie promění skvrna na tapetě nová osoba Šišnarfně, se kterou se pak doopravdy setkává na návštěvě u Lippančenka. Avšak čtenář se nedovídá, zda se jedná o pouhý Dudkinův prelud, nebo o opravdovou živou postavu. M. Drozda (1990) upozorňuje na skutečnost, že vyprávění v *Petrohradu* „záměrně stírá hranice mezi ‚neživým‘ a ‚živým‘ světem, provádí implantaci věcí do tkáně lidských vztahů“ (s. 237). Může dojít až k tomu, že si věci a postavy jakoby vyměňují své role (předměty ožívají a lidé se stávají jejich pasivními nástroji – viz např. bomba a Nikolaj Apollonovič). Zkrátka mezi postavami a předmětným světem vládne groteskní ambivalence.

„Mozková hra“ jako by záměrně podsouvala hrdinům ty nejděsivější představy, jako by realizovala jejich skryté obavy. Vymezený prostor města se např. naráz může rozpínat daleko za své hranice a obsáhnout třeba i celou rozlohu Ruska: „Apollon Apollonovič Ableuchov si narovnal cylindr a nořil se stále hlouběji do prohnílého života prostého občana, do bludiště stěn, prolízek a ohrad naplněných slizem, do ohavného, prohnílého, pustého prostranství sloužícího za veřejný záchodek; najednou se mu zdálo, že ho nenávidí i ta ztrouchnivělá ohrada; *oni* ho nenáviděli. Kdo *oni*? Bezvýznamná hrstka? V tom okamžiku mu mozková hra rychle přistrčila před oči mlhavé plochy; všechny plochy se roztrhaly: obrovská mapa Ruska stála před ním jako před zrnkem prachu: copak to všechno jsou nepřátelé? Obrovský souhrn plemen, obývajících tyto prostory: kolik, sto miliónů? Nebo ještě víc? ...“ (Bělyj 1980, s. 163) Senátor trpí hrůzou z revolučního davu, který by mohl narušit jeho pevný „pravoúhlý“ řád, jehož ztělesněním je pro něj i sám Petrohrad.

Prolínání roviny metaforické s reálnou postupuje celý Bělého román. Nejprve je čtenáři předestřen plán metaforický, který je posléze spojen pomocí určitých styčných bodů s plánem reálným. Tohoto postupu Bělyj využívá např. ve scéně, kdy do ruda rozpálený Měděný jezdec, představující symbol revoluce, navštíví v noci Dudkina, aby mu dodal sílu

k vraždě provokatéra Lippančenka. Rudá barva, která se objevila v Dudkinově halucinaci ve spojitosti s Jezdcem, je na začátku následující kapitoly ukotvena v prozaické skutečnosti, tedy již v rovině reálné - jedná se o štěnici (rudou skvrnu) lezoucí přes polštář.

„Třebaže každý metaforický detail má své reálné vysvětlení (...) není tím jeho platnost zrušena (...) uvolnění věcného vztahu, kdy kousky reálné skutečnosti se prolínají s ‚mozkovou hrou‘, směřuje k osvobození slova jako takového.(...) ‚Leitmotivy‘, aliterace, asonance a rytmus patří k základním prvkům výstavby a jsou často důležitější než věcný význam.“<sup>23</sup> (Šanda 1970, s. 357) Např. Peršan Šišnarfne, vzniklý ze slova „enfranšiš“ jako zhmotnění Dudkinovy alkoholické halucinace, je důležitou postavou, skrze niž se Bělyj pokouší vysvětlit, proč je Petrohrad tak mimořádně vhodným prostorem pro existenci nereálných lidí-stínů: „Petrohrad má čtvrtý rozměr nezaznamenaný na mapách, zaznamenaný je jen bodem; a bod je místo dotyku roviny bytí s kulovým povrchem obrovského astrálního kosmu – a tento bod je schopen mezi nás v mžiku vyvrhnout obyvatele čtvrtého rozměru, před nímž nechrání žádná stěna; před chvílí jsem byl u okna, a teď jsem se objevil... (...) objevil jsem se z vašeho hrdla.“ (Bělyj 1980, s. 241) Petrohrad je místo, které patří do země duchů a stíny vstupují do lidského těla společně s vodními baktériemi. Toto město je pro zjevování se příznaků tolik příhodné snad proto, že jím protéká Něva, jejímž dominantním atributem je „voda hemžící se baktériemi“. Všechny příznaky, stejně jako Šišnarfne, však ve skutečnosti vznikají v rozrušené lidské mysli, jejímž vlivem je okolní prostor města zkreslen natolik, že se stává oním přízračným Petrohradem čtvrtého rozměru-říší stínů.

### 3.4.6. Proud(y) vědomí

#### (Woolfová, V.: *Paní Dallowayová* – 1925)

Proud vědomí (přesněji pocitů, myšlenek a obrazů, které se vynořují ve vědomí postav na základě principu asociace) bývá v literárním díle ztvárněn pomocí promluvy jako spontánního proudu řeči v nitru postavy – vnitřního monologu (viz např. V. Woolfová, J. Joyce, N. Sarrautová). V próze se vnitřní monolog může vyskytovat buď pouze v určitých částech textu (vnitřní monology jednotlivých postav), nebo se může rozšířit do celého díla, jehož forma je pak pojata jako souvislý vnitřní monolog či řada takových monologů. Tendence k vytváření kompozice typu proudu se objevují již v impresionistické próze, v níž je linie syžetu oslabena ve prospěch popisu vnitřního rozpoložení postav pomocí jejich pocitů

<sup>23</sup> O zvukové a rytmické výstavbě *Petrohradu* blíže viz M. Drozda (1990) a J. Šanda (1970).



a vjemů (viz např. F. Šrámek). Technikou proudu vědomí je docíleno autentizujícího dojmu – „jako by byl dáván volný průchod skutečnosti samé v její životní neuspořádanosti, nelineárnosti, nesyžetovosti dané absencí primárního, výrazného příběhu“ (Hodrová 2001, s. 429). Virginie Woolfová poprvé uplatnila metodu proudu vědomí v povídce *Skvrna na zdi* (*Mark on the Wall*, 1917), kde se místo na tradiční zápletku zaměřila na zachycení chaotického proudu vědomí, skládajícího se z dojmů, vzpomínek a asociací, jež vyvolává hlemýžď lezoucí po zdi.

M. Hilský (2000) upozorňuje na skutečnost, že v případě *Paní Dallowayové* se nejedná o autobiografický román v běžném slova smyslu, ale o subjektivní prózu, v níž jsou postavy jakoby mimoděk součástí vědomí Virginie Woolfové. K popisu prostředí Londýna je využito záznamu dojmů a myšlenek vynořujících se především ve vědomí hlavní postavy, jejíž kladný hodnotící postoj k tomuto městu můžeme považovat za blízký samotné autorce: „V očích lidí, v rytmu, dupotu i trmácení, v rachotu a vřavě těch povozů, automobilů, omnibusů, dodávek, nosičů reklam šourajících se a náhle se otáčejících, těch dechovek, flašinetů, v tom triumfu a cinkotu a podivném bzučení nějakého aeroplánu nad hlavou bylo **to, co milovala: život, Londýn, tento okamžik v červnu.**“<sup>24</sup> (Woolfová 2000, s. 6) Woolfová se zde nezabývá konstruováním tradičních složek románu, jako je příběh se zápletkou, ale soustředí se na proud myšlenek a vjemů, který není řízen nějakou logickou koncepcí. Potřeba vnitřního řádu kompozice je zde nahrazena vracejícími se obrazy a motivy, které opakovaně zaměstnávají pozornost postav (např. květiny, údery Big Benu, kapesní nůž Petera Walshe, klobouky Rezie Smithové, ministerský předseda, snubní prstýnky, Buckinghamský palác).

Skrze subjektivní hledisko postav je nutně podáván pouhý výsek reality představující velkoměsto, které je tak zobrazeno pomocí syntetické zkratky, omezující se na několik ulic a park, z nichž jsou navíc pomocí perspektivizace vybírány pouze ty jevy, které se zdají relevantní té či oné postavě. Např. Clarissa má ve zvláštní oblibě skromnou Bond Street, kde nevládne žádný přepych a pozlátka – s uspokojením pozoruje neokázalé výlohy obchodů, kde vidí pouze jeden štůček tvídu, pár šňůrek perel a lososa u kusu ledu – „To je vše“, opakovala si (...).“ (Woolfová 2000, s. 8) Subjektivní hledisko postav se však neprojevuje pouze selekcí při zobrazování prostoru města, ale také představením jejich vnitřního světa pomocí hodnotících postojů, které zaujímají k okolní realitě: „(...) a jí také se to všechno strašně líbilo, milovala to se směšnou a vytrvalou vášní, byla toho součástí (...).“ (Woolfová 2000, s.

---

<sup>24</sup> Zvýraznila M. H.

7) Zvláštní subjektivní pocity, které Londýn vzbuzuje v hlavní hrdince (ale i v jiných postavách), podává Woolfová v *Paní Dallowayové* prostřednictvím techniky vnitřního monologu, který je specifickým projevem vnitřní perspektivy využité při zobrazování prostoru. Pomocí tohoto postupu navozuje dojem autentického záznamu proudících myšlenek postav, které vnímají, každá podle svého osobního charakteru a momentálního citového rozpoložení, příznačnou atmosféru velkoměsta: „Když totiž člověk žije ve Westminsteru – kolik už je to? Přes dvacet let – pociťuje i uprostřed všeho toho dopravního ruchu, nebo když se v noci probudí, Clarissa to ví jistě, takové zvláštní ticho, nebo snad vážnost, nepopsatelnou pauzu (...).“ (Woolfová 2000, s. 6) Tímto způsobem se však popis prostředí velkoměsta nejen autentizuje, ale také relativizuje, protože každá postava uvažuje o Londýnu svým způsobem. Čtenář může sledovat střídavě proud vědomí té či oné postavy, aniž by tato mnohost byla ukotvena nějakou sjednocující perspektivou.

Relativita předváděného světa vyplývá také z postupu, kterým se Woolfová snaží zachytit pomíjivý okamžik – předvádí odraz krátkého časového úseku simultánně ve vědomí několika postav tak, že máme před sebou bezprostředně předváděnou pluralitu lidských vědomí (viz Pechar 1999, s. 213). Za příklad můžeme uvést scénu ze začátku románu, v níž vypravěč popisuje scénu, kde jsou všichni lidé na ulici rozrušeni projíždějícím a na chvíli zastavujícím autem s důležitou osobností. Celá Bond Street a přilehlé ulice jsou rázem vzrušeny tajemstvím, které skrývá uzavřený automobil. Nikdo neví, zda na vteřinu zahlédnutá majestátní tvář patřila ministerskému předsedovi, princovi waleskému, nebo snad dokonce samotné královně. Tato krátká chvíle je zde rozložena na její jednotlivé proživatele pomocí záznamu různorodých myšlenek a reakcí, jež vzbudila v kolemjdoucích: „Paní Dallowayová (...) vyhlédla ven a v její růžové tváři se zračil otazník.“ (Woolfová 2000, s. 14); „A to auto tam stálo, se zataženými roletami a s podivným stromovitým vzorkem na nich, říkal si Septimus.“ (Woolfová 2000, s. 14); „Příslušníci britské střední třídy (...) jsou, říkála si, směšnější než cokoli si v tu chvíli dovede člověk představit; a sama královna se nemůže hnout, královna nemůže projet.“ (Woolfová 2000, s. 16); „Okamžitě se ještě více napřímili, připažili a zdáli se připraveni následovat svého panovníka, pokud by bylo třeba, až k hlavním kanonům (...).“ (Woolfová 2000, s. 17); „Moll Prattová s květinami na chodníku přála tomu drahému chlapci jen vše dobré (určitě to byl princ waleský) a byla by odhodila hodnotu džbánu piva – kytici růží – na ulici Sv. Jakuba (...).“ (Woolfová 2000, s. 17) Ozvuky tohoto krátkého okamžiku vyvolají také hádku v hospodě a rozbíjení püllitrů nebo mlčenlivý souhlas stolků a sifonů se sodovkou ve Whiteově podniku. Důstojnost této chvíle je natolik

sugestivní, že dokáže změnit proud času i okolní realitu, a navíc doznívat i po tom, co onen důležitý okamžik pominul.

### **3.5. Pluralita moderního velkoměsta ztvárněná pomocí kompozičního principu diskontinuity (montáž v románu dvacátých a třicátých let 20. století)**

#### **3.5.1. Typy kompozice z hlediska kontinuity a diskontinuity**

Hodrová (2001) považuje dva základní kompoziční postupy, kontinuitu a diskontinuitu, za principy dynamické nejen vzhledem k výraznému rysu ambivalentnosti, jež je pro oba příznačný, ale také kvůli jejich vzájemnému vztahu, který má v literárním díle povahu procesu, jehož primárním směřováním je cesta ke kontinuitě textu. Na pozadí tohoto vývoje probíhá vystřídání kontinuity opačným diskontinuitním systémem, čímž dochází v textech k dehierchizaci a k osamostatňování jednotlivých částí oproti celku. „Spojování přispívá k vnitřní (často ovšem i k vnější) ‚ukončenosti‘ a završenosti díla v sobě (...), rozpojování jako by dílo zevnitř rozkládalo, rozevíralo, dávalo mu podobu jakéhosi nepravidelného, ‚roztřepeného‘ útvaru trčícího do prostoru nesčetnými výběžky a šířícího do všech směrů panožky svých možných smyslů.“ (Hodrová 2001, s. 498)

Nastíníme zde nyní několik kompozičních typů, v nichž dochází k zesílení principu diskontinuity, v důsledku čehož je narušována tradiční lineární kompozice, jež byla tradičně považována za základní při uspořádání jednotlivých složek literárního díla. K jejímu oslabování dochází prostřednictvím dehierchizace a upřednostňování částí textu na úkor celku; v próze převládá nad dějem dynamizovaný popis ztvárňující diskontinuitu vnímání. Tento dekomponující proces našel bohaté uplatnění v literární tvorbě dvacátých let 20. století. Je však nutné si uvědomit, že některé kompoziční postupy, u nichž se zdá, že jednoznačně podporují buď princip kontinuity, nebo naopak diskontinuity, se mohou v literárním díle projevit jako ambivalentní, ba dokonce jako fungující ve prospěch onoho druhého principu. Jedná se např. o kompozici typu koláže nebo tříště, které vypadají na první pohled jednoznačně diskontinuitní tím, že zdůrazňují „rozpojenost a disparátnost částí (materiálů, žánrů, stylů, jazykových vrstev)“ (Hodrová 2001, s. 499). Ale při bližším pozorování vyplývá na povrch hlubší, syntetizující funkce tohoto zdůraznění: „upozornit na skrytou, vnitřní spojitost zdánlivě odlehlých prvků, vrstev, kontextů“ (Hodrová 2001, s. 499).

### 3.5.1.1. Fragment a fragmentárnost, tříšť a tkáň

V makrokompozici se diskontinuita docílená **fragmentarizací** projevuje zdůrazňováním členitosti díla, pojetím fiktivního světa jako mozaiky útržkovitého, do jisté míry chaotického vidění a vkládáním různých neliterárních, často autentických, žánrů. Do mikrokompozice, tj. úrovně větných a slovních spojení, proniká fragmentarizace především pomocí heterogenních prvků (např. jazykových, stylových) a neukončenosti větných celků, ale jejím projevem je také „každé přerušování obvyklých spojení, návaznosti mezi pojmenováními a mezi jednotlivými tématy“ (Hodrová 2001, s. 472). Lineární kompozice je v próze narušována výskytem „bílých míst“ (Hodrová 2001, s. 477) ve vyprávěném příběhu, útržkovitostí a neukončeností.

Fragmentárnost se může v díle projevit jednak jako vnější tj. jako „vlastnost určitého objektu – motivu díla“ (Hodrová 2001, s. 473), jednak jako fragmentárnost vnitřní. Ta se realizuje jako roztěkaná promluva s četnými odbočkami od hlavního tématu. Vnitřní fragmentárnost může mít také podobu „bílých míst“ v textu, která v próze získávají zvláštní funkci, když je vyprávění přerušováno, aby do něj byly vloženy další příběhy; linie hlavního příběhu se dále větví. Rozvětvené nebo nedokončené vyprávění vzbuzuje nejistotu týkající se průběhu děje i samotného smyslu příběhu – fragmentárnost se tak stává znakem významové otevřenosti. Text s vnitřní fragmentarizací může být odrazem snahy postihnout vnitřní život subjektu nebo navodit dojem autenticity. Text se vnitřně fragmentarizuje nejen odbočkami k dalším příběhům, ale také vkládáním jiných žánrů, jehož důsledkem je „přesun do jiné významové roviny, do jiné perspektivy, jiného vyjadřovacího kódu“ (Hodrová 2001, s. 485). Hranice a rozdíly mezi jednotlivými žánry se postavením vedle sebe zvýrazňují a s jejich vzrůstajícím množstvím v daném díle roste rovněž počet „významových přeskoků“ (Hodrová 2001, s. 486).

S fragmentarizací úzce souvisí **kompozice typu tříště a tkáně** uplatňující se v textech, ve kterých se prosazuje část i na úkor celku - tříšť a směs bývá realizována prostřednictvím proudu, nesoucího v sobě fragmenty textů příslušejících různým literárním žánrům (např. úryvky z novin v románovém díle). Hodrová (2001) odůvodňuje oblibu kompozičních postupů tříště a tkáně ve 20. století jejich vlastnostmi, které umožňují vytvořit jakousi mozaiku nejen na úrovni textové struktury, ale také v rovině zobrazení skutečnosti, která v té době vyžaduje techniku odpovídající novému relativistickému modelu poznání světa. Literatura 20. století se snaží pomocí principů diskontinuity a fragmentárnosti postihnout dynamičnost „věčně ‚nehotové‘ skutečnosti“ (s. 467) co nejvíce autenticky,

k čemuž výrazně napomáhá juxtapozice neliterárních, autentických textů. Mizí nebo se potlačuje hierarchie žánrová a stylová, „ruší se rozdíl mezi textem literárním a neliterárním, mezi filozofickou sentencí a všednodenní banalitou, slovem vlastním a ‚cizím‘ (citátem).“ (Hodrová 2001, s. 469)

### **3.5.1.2. Kompozice pásmová**

U pásmové kompozice dochází ke zvýšení počtu linií vyprávění prostřednictvím střídavého upírání pozornosti k jednotlivým postavám nebo různým tématům, přičemž jedno pásmo většinou převládá nad ostatními, která jsou vedlejší. Na některých místech příběhu se vyskytují jakési „křižovatky“ pásem – postavy se zde potkávají a zase rozcházejí. Tento jev se vyskytuje zejména v „polygrafických“ románech, kde se vyskytuje mnoho postav, jež zaujímají různé postoje ke skutečnosti, které se navzájem vyjasňují právě při jejich konfrontaci (viz *Manhattanská přestupní stanice, Lidé na křižovatce*).

Při využití pásmové kompozice dochází často k míšení různých žánrů a vyprávěcích postupů – v románu bývají roztroušeny např. úryvky dokumentárních či autentických neliterárních žánrů nebo jsou události a prostředí popisovány z hlediska různých postav, čímž dochází k relativizaci výsledného obrazu reality. Tento typ kompozice je sice při svém popírání kontinuálního principu v opozici k tradičnímu realistickému románu založeném na linearitě, ale právě tímto způsobem se snaží dosáhnout věrného zachycení skutečnosti formou přiměřenou jejímu charakteru, tj. formou zdůrazňující relativitu, proměnlivost, různorodost hledisek. V tomto typu kompozice dochází k dynamizaci narativní struktury, jejímž projevem je mimo jiné i simultaneita, objevující se při popisu stejných událostí a prostředí z hlediska několika postav (viz např. u J. Dos Passose). Vytvářejí se tak různé možné varianty zobrazení, a v důsledku toho i různé možné smysly a významy zobrazených jevů. Kompozice typu pásma bývá též označována jako montáž.

### **3.5.1.3. Montáž**

Při popisu děl s pásmovou kompozicí se literární interpreti snažili postihnout způsob, jakým jsou dohromady spojovány v různé míře heterogenní žánry, které jsou spíše kladeny vedle sebe, než plynule propojovány. Typ kompozice založený na míšení různorodých prvků

v rámci jednoho díla je označován jako **montáž**<sup>25</sup>. Tento výraz postihuje nápadnost skoků mezi jednotlivými pásmy nebo nesourodými žánry. Často mívá tento přechod podobu časového skoku, který bývá srovnáván s technikou filmového střihu, vynalezené Sergejem Ejzenštejnem, přičemž tento „střih“ nemá kauzální odůvodnění. Montážní technika je se druží s polyperspektivismem a simultaneismem, díky němuž je dosaženo iluze současně probíhajících dějů na různých místech. Následnost textu je „popírána pomocí co nejprudších přechodů a co nejkratších ‚záběrů‘, jakési krajně zrychlené juxtapozice, která vede ke zkracování pásem až do úrovně mikrokompozice a k jejich fragmentizaci“ (Hodrová 2001, s. 415).

J. Vala (1977) považuje za základní charakteristický rys montážní techniky v literatuře fakt, že jednotlivé části tématu nevytvářejí souvislý proud děje, ale „jsou spojovány tak, že je mezi nimi přerýv, že jsou v umělecký celek smontovány“ (s. 184-5). Význam montáže vidí v odhalování hlubších vnitřních spojitostí mezi jednotlivými jevy tam, kde nejsou patrné na první pohled. Rozlišuje čtyři typy montážní techniky (citátovou, situační, mozaikovou a stylovou), přičemž konkrétní literární díla mohou samozřejmě kombinovat vícero těchto jednotlivých montážních variant.

**Citátová montáž**<sup>26</sup> obsahuje menší úryvky minulých i současných literárních děl, jež vytvářejí společně s hlavním textem, do něhož jsou vkládány, svébytný umělecký útvar. V některých případech může citát představovat pouze jediné slovo z jiného textu. Citace mohou v literárním díle působit jako heterogenní prvky narušující souvislost jeho vnitřní kompozice, avšak zároveň svým způsobem přispívají k vnitřní kontinuitě díla, protože v něm vytvářejí určitý textový systém. Pomocí intertextovosti je rovněž zdůrazněna návaznost mezi jednotlivým textem a texty ostatními i literaturou jako celkem. Dochází zde ke konfrontaci významu vlastního autorského textu s významy citovaných textů, jež jsou vyvolány ze čtenářovy paměti, čímž vzniká jakýsi „významový amalgam“ (Vala 1977, s. 189). Jako příklad **montáže situační** uvádí Vala Joyceův román *Odyseus*, který se skládá z množství

---

<sup>25</sup> V české literatuře byla technika montážního principu uplatněna sporadicky či důsledně v rámci avantgardních experimentací a v žánru utopickém. Avantgardní literatura zdůrazňovala na jedné straně čistě uměleckou funkci literatury, avšak na straně druhé se inspirovala reportážní věcností, snahou o dokumentární, nestylizované záběry všednodenní reality. V tomto zobrazení skutečnosti byla patrná inspirace moderní fotografií a ruským avantgardním filmem. V některých českých prózách dvacátých a třicátých let 20. století můžeme sledovat prolínání dokumentu s fantastickou fikcí (např. Čapek, K.: *Válka s mloky*, 1936), nebo využití metody „filmového střihu“ a sekvence simultánních výseků skutečnosti z hlediska několika postav (podobně jako v *Manhattanské přestupní stanici*) – např. v utopickém románu M. Majerové *Přehrada* (1932). Filmovou techniku prolínání krátkých záběrů a montážní postupy, založené na vkládání rozmanitě graficky odlišených neliterárních textů (např. reklamy, vyhlášky), uplatnil J. Weiss ve svém utopickém románu *Dům o tisíci patrech* (1929).

<sup>26</sup> Viz např. T. S. Eliot: *Pustina*.

situaci a událostí, které jsou podobné příhodám, jež zažil při svém putování antický hrdina Homérův. Joyce v tomto díle na mnoha místech kombinuje montáž situační s citátovou, aby poukázal na skutečnost, „že vše, co se děje v přítomnosti, je šklebou, pitvorně znetvořenou grimasou minulého dění“ (Vala 1977, s. 190). **Montážní techniku mozaikovou** výrazně uplatnil ve své *Manhattanské přestupní stanici* John Dos Passos, a to jako řadu nesouvislých uměleckých záběrů reality, která je svým způsobem zobrazení podobna jakési „slovesné mozaice“ (Vala 1977, s. 190). Při použití **stylové montáže** se jednotlivé pasáže textu liší svým stylem. Do literárního díla mohou být vkládány i různé heterogenní žánry, popř. jen jejich náznaky jako určité prvky či postupy ve vnitřní kompozici, čímž dochází k „rozvolňování kompozice, tvarového a významového osamostatňování částí jako jeho důsledku či příčiny“ (Hodrová 2001, s. 489).

### 3.5.2. „Příběh o Berlínu“ ve dvacátých letech

#### (Döblin, A.: *Berlín, Alexandrovo náměstí* - 1929)

Döblin se ve svém románu snaží zachytit „simultánní mnohorozměrnost“ obrazu velkoměsta, „jehož celistvost záleží právě v jeho nekonečné rozpornosti“ (Siebenscheinová 1968, s. 366). Nesnaží se však realisticky popsat všechny berlínské čtvrti a ulice, a už vůbec ne celek města z panoramatického pohledu. Využívá metody syntetické zkratky: volí ústřední místo, Alexandrovo náměstí<sup>27</sup>, které vystihuje příznačnou atmosféru Berlína dvacátých let, kde se vše rychle proměňuje, staré ustupuje novému<sup>28</sup>. K zachycení všech aspektů moderní metropole mu tradiční forma románového popisu nedostačuje, a proto ji rozbíjí, aby její jednotlivé části znovu „slepil“ do nového celku společně s texty neliterárními, autentickými. Vzniká tak živý záznam reality, budovaný na základě **montážního principu citátového a stylového**, v němž se plně rozvíjí bohatá rozmanitost jazyka od nejnižších poloh běžné mluvy deklasovaných společenských vrstev až po vznešený biblický styl, přičemž rychlé přesuny mezi jednotlivými částmi tohoto spektra probíhají kupříkladu jen v rámci jednoho odstavce.

Siebenscheinová (1968, s. 377) cituje část komentáře Arthura Eloessera k Döblinovu stylu: „(...) vlepjuje do svého textu novinové články, protokoly z aktuálních procesů, statistiky, v jeho knize ječí nejnovější šlágr, burácející tlampače, které přetváří i v chór, konkuruje gramofonu, rozhlasu, divadlu a filmu. Ale na tento běžící pás zachytí pomocí fotomontáže nepřetržitý záběr velkoměsta, hukot a šum jeho sociální mašinérie, všechno to,

<sup>27</sup> Viz titul románu: *Berlín, Alexandrovo náměstí*.

<sup>28</sup> Viz např. pasáže, které popisují nestále probíhající stavební práce na tomto náměstí, v jejichž důsledku mizí jednotlivé domy a obchody.

čím hřmotí ulice, co vykřikují plakáty, co šeptají zločinecké putyky, co štěbetají vrabci, co bzučí mouchy. Podařilo se mu (...) spojit moderní báseň s moderní technikou (...).“ Döblin je výjimečně vnímavý ke všem promluvám zaznívajícím na území Berlína<sup>29</sup>, jejichž věrným zachycením dokáže ve čtenáři vyvolat věrný obraz města tehdejší doby. Reprodukuje slang dělníků, argot pasáků a zlodějů, administrativní věcný styl vyhlášek, podbízivou přesvědčivost řečníků a reklamních sloganů. Popisem interiérů a exteriérů probíhají jako červená nit úryvky populárních popěveků nebo vlasteneckých písní: „(...) a vesele se vydali do Hasenheide, do tančírny Nový svět, kde je náramně živo, kde plápolají ohně radosti a koná se soutěž o nejtíhlejší lýtka. Hudba seděla na jevišti v tyrolských krojích. Váleli to pěkně pomaloučku: *„Pij, pij bratříčku, pij, starostem vale dej, smutkům a žalu se vyhybej, v životě bude ti hej, smutkům a žalu se vyhybej, v životě bude ti hej.“* A všem to vjelo do nohou, s každým taktom se veseleji uculovali mezi žejdlíky piva, broukali si k muzice a mávali do taktu rukama: *„Zunkej, bratře, zunkej, starostem vale dej, zunkej, bratře, zunkej, starostem vale dej, smutkům a žalům se vyhybej, v životě bude ti hej.“*“ (Döblin 1968, s. 61)

Podle Hodrové (2001) vkládání různých **žánrů** do díla, i v podobě pouhých náznaků, způsobuje rozvolňování kompozice a formální i sémantické osamostatňování jednotlivých částí textu. V případě žánrové plurality uplatněné v rámci jednoho díla tak literární žánr funguje jako diskontinuitní princip. Výskyt rozličných heterogenních žánrů (např. písně) v románovém textu zvýrazňuje intertextové vztahy díla. Tato technika vkládání souvisí s uplatněním **citátů**, které právě díky různorodé povaze svého stylu rozrušují koherenci vnitřní kompozice textu a zároveň podporují jeho kontinuitu s texty jinými a kontextem literatury jako celku i s konkrétní historickou dobou. Avšak stupeň schopnosti vysledovat všechny tyto vazby k jiným textům záleží na osobní zkušenosti a informovanosti čtenáře<sup>30</sup>. V případě Döblinova románu není vždy zřetelné, kdy se opravdu jedná o citaci, kdy o parafrázi a kdy o pouhou autorovu snahu navodit dojem, že část textu lišící se svým stylem je převzata odjinud. Navíc na mnoha místech bývají kratší úryvky různé žánrové povahy organickou součástí jednoho odstavce, dokonce i jedné věty. V těchto případech bývají důsledně graficky odlišeny<sup>31</sup> pouze texty písňové.

---

<sup>29</sup> Alfred Döblin se sice narodil ve Štětíně, ale v Berlíně prožil velkou část života. Již za svých školních let vdechoval jeho příznačnou atmosféru a později, jako pokladenský lékař chudých, měl při své praxi možnost proniknout hlouběji do tohoto obrovského velkoměsta, které se mu stalo blízkým a důvěrně známým.

<sup>30</sup> Např. velmi snadno lze v textu románu zaregistrovat biblické citáty a parafráze, i když nejsou nikterak graficky odlišeny, a to i pro nepoučeného čtenáře. Příčinou je výrazně odlišný archaický jazyk tohoto druhu textů, který nápadně kontrastuje s neutrální spisovnou rovinou románu, a především se substandardními vrstvami jazyka, které do ní hojně pronikají.

<sup>31</sup> V některých případech pouze druhem písma (kurzívou), na jiných místech i uvozovkami.



Vkládané žánry mívají často dokumentární povahu, což podporuje snahu o autentizaci literárního textu, a tedy i úsilí o co nejvěrnější zachycení zobrazované skutečnosti. Döblin využívá k autentické charakteristice Berlína oné doby např. meteorologickou předpověď, novinové zprávy (většinou bulvárního charakteru), titulky z plakátu zvoucího do kina nebo cituje konkrétní zdroj, ze kterého čerpá informace při popisu nějakého objektu: „AEG je mamutí podnik, **podle telefonního seznamu z roku 1928**<sup>32</sup> zahrnuje: Elektrické osvětlení a elektromotory, ústřední správa, NW 40, nábřeží Friedricha-Karla 2-4, místní hovory, dálkové hovory telefonní centrála Sever 4488, ředitelství, vrátný, banka elektro-cenných papírů a. s., (...).“ (Döblin 1968, s. 38-39) Samotné líčení Alexandrova náměstí, ústředního místa románu, je pro docílení větší autenticity pojato jako strohý výčet entit, ze kterých je jeho obraz doslova poskládán jakoby bez jakéhokoli předem stanoveného řádu. V textu nejsou od sebe důsledně odlišeny názvy obchodů na vývěsních štítech, reklamní texty a záznam projevu politického řečníka od jednoduchých vět prostého popisu ulic a domů, postrádajících jakékoli emocionální zabarvení: „Vpravo i vlevo jsou ulice. V ulicích stojí dům vedle domu. Všecky jsou od sklepa na půdu plné lidí. Dole jsou obchody. Výčepy, restaurace, ovoce a zelenina, koloniální zboží a lahůdky, povoznictví, malířství pokojů, dámská konfekce, mouka a mlýnské výrobky, autogaráže, dobrovolní hasiči: Předností malé motorové stříkačky je jednoduchá konstrukce, snadná obsluha, nepatrná váha, nepatrné rozměry. – Němečtí soukmenovci, ještě nikdy nebyl žádný národ hanebněji oklamán, nikdy nebyl žádný národ hanebněji a nespravedlivěji podveden než národ německý. Pamatujete se ještě, jak nám 9. listopadu 1918 Scheidemann z parapetu okna v říšském sněmu sliboval mír, svobodu a chléb? A jak ten slib splnili! – Kanalizační artikly, společnost pro čištění oken, spánek je lék, Steinerovo rajské lůžko. – Knihkupectví, Knihnice moderního člověka, naše souborná vydání předních básníků a myslitelů vytvářejí v úhrnu Knihnici moderního člověka. – Zákon o ochraně nájemníků je cár papíru.“ (Döblin 1968, s. 95) Popis Alexandrova náměstí tak nabývá podoby jakéhosi dokumentu vyššího řádu, spleného z částíček rozličných neliterárních textů, z nichž každá přináší svou vlastní charakteristiku města z určitého aspektu – výsledný dokument se tak snaží ve zkratce představit Berlín ze všech možných zorných úhlů.

„Příběh o Franci Biberkopfovi“ (viz podtitul románu), propuštěném trestanci, jenž se snaží začít poctivý život, ale znovu se stává zlodějem a pasákem, slouží Döblinovi jen jako kostra díla, které ve své podstatě pojednává o příběhu Berlína dvacátých let 20. století, města neustále se proměňujícího a rostoucího, kde staré je vytlačováno novým. Rušný život

---

<sup>32</sup> Zvýraznila M. H.

berlínských náměstí a ulic není pouhou kulisou děje románu, nýbrž projevem životních pochodů města samého, zažívajícího různé drobné i významnější příhody, podobně jako hlavní hrdina, jenž je na mnoha místech úplně zatlačen do pozadí. Tvář města je tak podávána ze dvou základních perspektiv: ze subjektivního pohledu hlavní postavy a z hlediska vševědoucího vypravěče, který zde vystupuje v roli komentátora Francova osudu, ale především v roli jakéhosi „průvodce“ Berlínem. Obě tyto perspektivy se vyznačují využíváním specifických prvků v montážní technice – v každé převládá různý typ stylů v závislosti na charakteru úryvků textů, jež jsou zakomponovány do hlavního textu díla.

Pro popis města z hlediska hlavní postavy je příznačné pronikání jazykových prvků příznačných pro Biberkopfovův idiolekt, který zapadá do mluvy nižších berlínských vrstev<sup>33</sup> a styl autentických textů, které upoutaly Francovu pozornost, tj. především písně a nápisy na plakátech a cedulích: „Franc Biberkopf s uspokojením zjistil, že všichni ti lidé jdou klidně ulicí, kočové skládají zboží, úřady se starají o domy, *jak rachot hromu zní ten hlas*, teda tu můžem jít my taky. Na rohu sloup s plakáty, na žlutém papíře stálo černou latinkou: ‚Žil si na krásném Rýnu‘, ‚Král středních útočníků‘. Pět mužů stálo v kroužku na asfaltu a máchalo kladivy, rozbijeli ten asfalt, tamtoho v zeleném svetru známe, tohle bysme mohli dělat taky, až jednou, pozdějc, v pravý ruce držíš, zvedneš, popadneš oběma a máchneš dolů, buch. *To jsme my dě-elníci, my proletariát*. Vpravo nahoru, vlevo dolů, buch. Pozor! Staveniště. Straulauská asfaltérská společnost.“ (Döblin 1968, s. 102-103)

Deskripce prostředí v pasážích, kde se vypravěč odpoutává od Biberkopfova příběhu a je plně zaujat pouze obrazem města, podávají mnohem barvitější charakteristiku Berlína. V některých případech vypravěč pouze reprodukuje autentickou zvukovou a vizuální podobu velkoměsta, jakoby pořizoval věrný záznam pro příští generace.

Vystupuje v roli posluchače běžných rozhovorů na ulici nebo v hospodě, a protože se těchto dialogů přímo neúčastní, zachycuje pouhé jejich útržky v kompaktní směsi, v níž jsou jednotliví mluvčí i cíl komunikační situace naprosto irelevantní – důležité je jen navození věrné atmosféry místa, kde byl tento „záznam“ pořízen. Např. tanečnírna Nový svět: „Dvakrát uzený kolínko, jednou uzený maso, dáma měla křen, a šatna, jo, ale kde se slíkali, tady sou šatny dvě, smějí vlastně nosit zatčení ve vyšetřovací vazbě snubní prsten? Povídám ne. Ve veslařském klubu to trvalo do čtyř hodin. Ty cesty pro automobily sou pode vši kritiku, pokaždý tě to vyhodí až ke střeše, v těch lavórech bys moh brát ponorný koupele.“ (Döblin 1968, s. 63) Zde se do základní spisovné roviny románového textu dostává nespisovná

---

<sup>33</sup> V českém překladu je použito obecné češtiny s prvky slangovými a argotickými.

varianta obecné mluvy, jež je příznačná pro interiér, kde se scházejí za účelem zábavy lidové městské vrstvy.

Jindy vypravěč sleduje jevy postihnutelné zrakem; vystupuje tedy v roli čtenáře, který tlumočí nápisy, jež může registrovat běžný chodec – osobitý styl textů na vývěsních štítech se tak stává součástí popisu berlínských náměstí a ulic, aniž by byl jakkoli graficky odlišen: „Různé ovocné destiláty za velkonákupní ceny, Dr. Bergell, advokát a notář, Lukutate, indický omlazovací prostředek ze sloních žláz, Frommův akt, nejlepší gumová mycí houba, **načpak lidi potřebujou těch gumových hub tolik**<sup>34</sup>.“ (Döblin 1968, s.38) V tomto případě se vypravěč nezdržuje komentáře, avšak není zcela jasné, kdo je autorem závěrečné poznámky: vypravěč, některá z postav, či se jedná o náhodně zaslechnutý úryvek hovoru z ulice?

Na jiných místech románu se vypravěč chápe úlohy komentujícího průvodce městem, který svou informovanost dává zřetelně najevo vkládáním citátů z textů různé povahy, díky čemuž se v těchto pasážích objevují vedle sebe ukázky různých stylů: „Ó milí bratři a sestry, kteří se hemžíte po Alexáku, dopřejte si chvíličku a nahlédněte štěrbínou vedle váhy na rumišťe, kde kdysi vzkvétal Jürgens, a tuhle ještě stojí Hahnův obchodní dům, vyprázdněný, vyklizený a vykuchaný, takže už jen červené cáry zůstaly viset na výkladech. Před námi leží hromada suti. Prach jsi a v prach se navrátíš, *dům jsme postavili, hotový hrad, však nikdo už nevchází do jeho vrat*. Tak vzal za své Řím, Babylón, Ninive, Hannibal, Caesar, všecko je nadranc, ach, jen si pomyslete. Ale za prvé k tomu musím poznamenat, že se dnes tahle města zase vykopávají, jak ukazují obrázky v novinách z minulé neděle, a za druhé splnila tato města svůj účel a můžem stavět zase nová.“ (Döblin 1968, s. 130) Zde se kupříkladu mísí styl lidového politického řečníka nebo kazatele (viz oslovení, biblický citát) a odkazy k historii s úryvkem dobové politické písně, běžnou mluvou a referencí o obsahu současných novin. To vše je jakýmsi pokusem zdůvodnit a zařadit do širšího kontextu bourání starých berlínských domů jako důsledek neúprosně postupující nové urbanizace.

Podrobná informovanost vypravěče o rozličných aspektech tehdejšího velkoměsta se odráží také např. při popisu berlínských jatek, který odpovídá věcnému kondenzovanému administrativnímu stylu podnikové výroční zprávy: „Pokrývají plochu 47,38 ha, což se rovná 187,50 jitrům, kromě staveb za Landsberskou alejí pohltily 27 083 492 marek, na čemž se dobytčí trh podílí 7 682 844 markami a jatky 19 410 648 markami. (...) Dopravní řád ze 4. října 1900, všeobecná ustanovení, úprava příhonu, dodávky krmiv. Tarif poplatků: tržní

---

<sup>34</sup> Zvýraznila M. H.

poplatky, stájně, jateční poplatky, poplatky za vynášení koryt z tržnice vepřového dobytka.“ (Döblin 1968, s. 106) Ostatně celá tato kapitola, popisující podrobně prostředí berlínských jatek a porážku dobytka do nejmenších detailů, působí na první pohled jako složka neorganická, náhodně vložená do textu románu. Teprve při hlubší interpretaci celého díla vyplývá na povrch spojitost ubíjených zvířat se zmařeným lidským osudem. Tato souvislost však není úplně skrytá – signalizuje ji název kapitoly: „Neboť jest případnost synů lidských a případnost hovada případnost jednotejná. Jakož umírá ono, tak umírá i on“ (Döblin 1968, s. 106), který zároveň odkazuje k další vrstvě románu, skládající se z biblických citací a parafrází (zejména Jobovo utrpení), jež opět vnitřně souvisí s životními zkouškami hlavní postavy.

V pásmu vypravěče-průvodce i v pasážích, kde je město nazíráno z hlediska hlavní postavy, tak proniká do hlavního textu románu velké množství stylů, které společně s pestře rozrůzněným spektrem standardních a substandardních vrstev jazyka umožňuje Döblinovi předložit autentickou výpověď o Berlínu ve dvacátých letech 20. století.

### 3.5.3. Mnohoperspektivnost americké metropole

#### (Dos Passos, J.: *Manhattanská přestupní stanice* - 1925)

V Manhattanské přestupní stanici se zastavují vlaky před vjezdem do New Yorku, jejich jednotlivé vagóny se zde třídí a jsou posílány na nádraží v různých částech města. Podle konkrétního cíle své cesty se tak zde „třídí“ také masa lidí směřujících do New Yorku – tato přestupní stanice se tedy stává nejen důležitým dopravním uzlem, ale také jakousi křižovatkou lidských osudů. Podle Z. Vančury (1972) mohl zvolit Dos Passos název tohoto místa za titul svého románu ze dvou důvodů: jednak chtěl upozornit na velké množství lidí proudící jeho dílem a jednak chtěl zdůraznit skutečnost, že se při popisu velkoměsta nebude soustředit pouze na jediné místo a jediný lidský osud, ale bude se naopak snažit představit co největší možný počet lokalit nazíraných z četných úhlů pohledu, aby tak zachytil pestrou až chaotickou rozmanitost „přerostlého lidského mraveniště“<sup>35</sup> (s. 341).

Vzhledem k tomu, že Dos Passosův román zachycuje velké množství postav, může být považován za dílo polyfonního charakteru, ve kterém je uplatněn **montážní princip mozaikový**<sup>36</sup>, využívající při popisu prostředí mnohosti perspektiv nazírání skutečnosti,

<sup>35</sup> „Babylónskou chaotičnost dějiště i děje, obrovitého New Yorku, se snažili vystihnout první čeští překladatelé románu, když jej vydali roku 1930 s titulem *Bábel*.“ (Vančura 1972, s. 340)

<sup>36</sup> Jako mozaikový a stylový označuje montážní princip užitý v *Manhattanské přestupní stanici* A. Vala (1977, s. 185). J. Holý označuje Dos Passosův postup za metodu „filmových střihů“ a mozaiky záběrů (HOLÝ, J.:

z nichž skládá výsledný obraz reality. Tento román se skládá z pásem, v nichž je pohled na město podáván z hlediska jednotlivých postav, které na scénu vstupují, nějakou dobu zde figurují jako vnímající subjekt; pak dojde k „filmovému střihu“, a postava zase mizí, aby uvolnila místo perspektivě jiné postavy (což ovšem neznamená, že by se nemohla znovu objevit na jiném místě textu opět v roli subjektivního vnímatele). Osudy těchto hrdinů se v průběhu románu splétají a zase rozplétají, probíhají paralelně; dochází zde k více či méně náhodným setkáním a rozchodům. Zároveň se tak skládají dohromady jejich osobité vjemy, které v nich město vyvolává, a nabývají širších dimenzí právě tím, že jsou kladeny vedle sebe – jednotlivé záběry prostředí se tak navzájem zvýznamňují, aby mohla být v celku díla podána komplexní výpověď o New Yorku jako moderní zámožské metropoli, jež vzhledem ke své různorodosti nemůže být obehnutá jediným pohledem a vylíčena z jediného hlediska. Musí být naopak nasnímána z mnoha dílčích záběrů, zachycena v polyperspektivním obraze, kde každé pásmo znamená jiný úhel pohledu a zároveň v sobě odráží podobu pásma sousedního. Dos Passos byl patrně ovlivněn filmovou technikou, která využívá „metody nespojitých dokumentárních scénických záběrů a pohledů“ (Vančura 1972, s. 338), pomocí níž je „pod zdánlivou formou libovolné tříště“ celek sestaven v důsledný a obsažný obraz města (Vančura 1972, s. 341).

Rozmanitost hledisek užitých při popisu americké metropole je dána šíří spektra postav, jež reflektují své okolí. Tyto postavy lze rozdělit do několika skupin, které se vyznačují charakteristickými rysy, ovlivňujícími úhel pohledu. Základní je dělení na postavy vedlejší a hlavní, přičemž u hlavních protagonistů (např. Jimmy a Ellen) se pohled na město mění v závislosti na různých fázích jejich života. Dalšími rozhodujícími faktory jsou: příslušnost k určité sociální vrstvě; skutečnost, zda se jedná o osoby trvale žijící v New Yorku, nebo o nově příchozí (hledisko cizinců), kteří do velkoměsta zamířili z rozličných důvodů. Jednotlivá hlediska se navzájem kříží a mohou se i proměňovat (viz např. Ellen) v souvislosti s náhodným proplétáním osudů postav z různých skupin. Obraz života ve velkoměstě je vlastně obrazem celé „společnosti, v níž se neprojeví žádné zákonitosti, ale jen náhoda, která vytváří chaos“ (Vala 1977, s. 190). Vzhledem k tomu, že většina textu románu, která je věnována deskripci prostředí, je poskládána z vícera subjektivních hledisek, dochází zde k relativizaci těchto jednotlivých úhlů pohledu, které se slévají v jakési „zmnožené vědomí“ (Hodrová 2001, s. 412) - polyperspektivní mozaiku.

Zaměření vyprávěcí techniky na subjektivní vnímání postav dává Dos Passosovi možnost podat zkratkovitou a zároveň vyčerpávající charakteristiku jednotlivých aspektů velkoměsta. Kupříkladu popis různorodého davu lidí, vcházejících a vycházejících z jedné kancelářské budovy na Broadwayi, zprostředkovaný skrze Jimmyho Herfa, dovoluje vysunout do popředí pouze rysy, na které soustřeďuje tato postava svou pozornost, tj. některé části lidského těla: „(...) dívá se na lidi, razící si lokty cestu skrze věčně se otáčející dveře; na dívky něžných líček žvýkající gumu, ostronosé úzké tváře s drdůlky na uších, chlapce jeho věku s tvářemi jako smetana, mladé frajery s kloboukem na ucho, poslíčky s obličejem upoceným, křižující se pohledy, pohupující se boky, zarudlé čelisti žvýkající konec doutníku, bezbarvé propadlé tváře, rovné postavy mladých mužů a mladých žen, břichaté postavy starších mužů, všichni se derou lokty, pošťuchují, šoupají nohama, ustavičně a bez konce zastrkované dvě pásky do otáčecích dveří ven na Broadway a zase z Broadwaye dovnitř.“ (Dos Passos 1972, s. 102) Jimmy patří k ústředním postavám románu; přichází do New Yorku jako malé dítě z lepší společenské vrstvy, ale po zklamání ze vztahu s Ellen a neúspěchu v kariéře žurnalisty opět velkoměsto opouští. Líčení metropole z jeho pohledu se vyznačuje útržkovitým stylem, v němž víří směsice smyslových dojmů a rychlé záběry na charakteristické rysy okolních objektů. Takto zabarvený popis je příznačný především pro pasáže románu, v nichž je vnímajícím subjektem Jimmy ve věku dítěte, např. ve scéně popisující oslavy Dne nezávislosti, v níž jsou v jediném obrazu spojena světla a jiskření slavnostního ohňostroje s výstražným zjevem hasičských stříkaček, které zvěstují nedaleké neštěstí.

Pro části textu, v nichž je podáván popis města z hlediska jednotlivých postav je příznačné i využití **stylové montáže**, která je vybudována jednak na odlišnosti osobního stylu určitých postav a jednak na vkládání úryvků heterogenních žánrů dokumentární povahy, důsledně graficky odlišených od základního textu<sup>37</sup> (např. novinové zprávy; texty na vývěsních štítech; reklamy; příkazy, zákazy a upozornění na výstražných cedulích), které podporují autentizující tendenci zachytit věrný obraz všednodenní reality města. Ta je ještě zdůrazněna vnějším popisem vkládaných textů - na některých místech románu je uvedena nejen přesná citace nápisu, ale i vzhled písmen, z nichž je poskládán, a poloha jeho umístění. Např. Jimmyho cesta z matčina pohřbu: „Šel ještě rychleji. Cesta stoupala na kopec. Strouhou ubíhal čirý pramínek vody, vinul se mezi zelenými drny a pampeliškami. Tady už bylo domů méně; na bocích stodol **olupující se písmena hlučně hlásala**<sup>38</sup> ZELENINOVÁ SMĚS

<sup>37</sup> Majuskulemi nebo jinou velikostí sazby písma.

<sup>38</sup> Zvýraznila M. H.

LYDIE PINKHAMOVÉ, BUDWEISER, ČERVENÁ SLEPICE, ŠTĚKAJÍCÍ PES... A maminu ranila mrtvice a už je pohřbena.“ (Dos Passos 1972, s. 96) V tomto líčení předměstí New Yorku zaznívá do rozjitřeného vnímání hrdiny ozvuk všední reality v podobě nápisů jako cosi hlučného a rušivého, co zde stále přetrvává, navzdory pomíjivosti lidského života. Na jiném místě románu, kde pronikají do popisu prostředí úryvky reklamních textů viditelné ve velkoměstských ulicích, je New York přímo označen za město různých nápisů, které tak získávají status příznačného charakteristického atributu moderní metropole: „Šel na sever městem lesklých oken, městem nadrápaných abeced, městem nápisů se zlatými písmeny.“ (Dos Passos 1972, s. 292) Následné vkládání neliterárních útržků do základního textu tak ztrácí rysy náhodnosti, stává se něčím nezbytným k věrnému zachycení podoby města.

V *Manhattanské přestupní* stanici se také často objevují útržky oblíbených písní té doby, přičemž je pro kompozici románu typické opakování stejných úryvků v pásmech určitých postav (např. líčení interiérů z hlediska Anny), čímž je docíleno jistého stupně vnitřní rytmizace celého textu. Některé písně pak přecházejí z pasáží věnovaných subjektivnímu vnímání jedné postavy do částí postavy jiné – jsou tak zdůrazněny vazby mezi některými hrdiny: např. píseň o nohatém Honzovi z hráze se původně objevuje při vnímání prostředí z hlediska Ellen, avšak postupně proniká i do tříštivé změti záběrů města z perspektivy jejího opilého milence Stana: „Byl Babylón a bylo Ninive; města vystavěná z cihel. Athény byly zlacené mramorové sloupy. Řím nesl mocné klenby ze šterkové malty. V Konstantinopoli vyšlehuji minarety kolem Zlatého rohu jako plameny voskovic... Ó ještě jednu řeku jest překročiti. Ocel, sklo, šamotky a beton budou materiálem mrakodrapů. Napěchovány na úzký ostrov, budovy s milióny oken trčí třpytivě, pyramida na pyramidě, jako bílé koruny obláček nad boufkou...

Ách, čtyřicet dní jen přšelo  
A přšelo čtyřicet nocí  
A nepřestalo to až do vánoc  
A jediný přečkal potopu  
Nohatý Honza z Hráze...

Kristepane, kéž bych byl mrakodrap.“ (Dos Passos 1972, s. 210-211)

Ve Stanově vizi moderní architektury obrovitého New Yorku se, kromě již zmíněné písně, opakuje také útržek písně o Jordánu a odkazy k slavným městům historie s charakteristickými dominantami jejich výstavby, které se již předtím vyskytly v pásmu

objektivního vypravěče Dos Passosova románu. Technika opakování a variací některých motivů je z hlediska kompozičních principů kontinuity a diskontinuity ambivalentní (viz Hodrová 2001). Kontinuálnost je totiž podporována návratností identického nebo obdobného zvukového či tematického prvku, který však zároveň působí jako element rozpojovací a rozrušující kontext, do něhož je vložen, čímž způsobuje digresi v syžetu. Opakovaný výskyt i zcela stejného prvku v jiném kontextu „znamená vždy, že se zvukový komplex, motiv, téma, příběh v závislosti na jiném kontextu proměňují, rozvíjejí, variují, oscilují mezi významem přímým a metaforickým, týměž a pozměněným či převráceným (...)“ (Hodrová 2001, s. 496). Jedním z často se opakujících motivů v *Manhattanské přestupní stanici* je obraz požáru, který je variován v závislosti na subjektivním hledisku postavy, z jejíhož úhlu pohledu je nahlížen. Zcela jinak se kupříkladu odráží nebezpečí ohně v dětsky naivním nadšení malého Jimmyho hasičskými stříkačkami, než v Stanově opilém kolotoči objektů, které tančí vzhůru nohama.

Jiné opakující se motivy jsou do pasáží líčených z hlediska postav přebírány z jakýchsi „úvodních vstupů“ v záhlaví jednotlivých kapitol, v nichž objektivní vypravěč podává technikou zkratkovitých reportážních záběrů pohledy na různé části New Yorku s jejich typickou atmosférou. Tyto „úvody“ jsou důsledně graficky odlišeny kurzívou od ostatního textu románu a snaží se na co nejkratší rozloze podat autentickou výpověď o určitých charakteristických rysech velkoměsta oné doby, k čemuž je využito různých variant montážní techniky. Např. zákazy a doporučení informačních cedulí jsou zde vloženy do tříště krátkých vět zachycujících momentální zrakové, sluchové, čichové a hmatové vjemy postižitelné na horské dráze, kde je percepce reality zkreslena rychlým pohybem stroje: „*Spěšně se vydělují ve dvojicích. POVSTÁVATI VE VOZE PŘÍSNĚ ZAKÁZÁNO. Vzhůru šplhající řetěz skřípe, chápe se zubatých kol; vůz šhubavě vystupuje po nakloněné rovině z víru světel, ze zápachu tlačeničky a pařeného kukuřice a horkých buráčků, vzhůru šhubavě skřípavě vysokou srpnovou nocí meteorů.*

*Moře, pach slaných bažin, světla Železného parníku opouštějí dok. Napříč přes širou fialovou indiga bliká maják. Potom střemhlavě dolů. Moře pleskne salto, světla letí k nebi. Její vlasy do jeho úst, jeho ruce do jejích žeber, stehna se do sebe drtí.*

*Vítr pádu jim oderval výkřiky, rachotivě se vyškubnou vzhůru zamotanou konstrukcí vzpěr. Střemhlav. Vzlet. Bublíny světel proložené mezi tmou a moře. PODRŽTE SEDADLA NA DALŠÍ JÍZDU.“* (Dos Passos 1972, s. 198)

V těchto úvodních pasážích jsou zaznamenány také např. útržky běžných rozhovorů na ulici, výňatky z novinových zpráv, lákající slogany hracích automatů na mince nebo oblíbené šlágry, postavené vedle symbolických vizí New Yorku, odkazů na jiná slavná města historie



či impresionisticky laděných popisů hýčících světlý a náladovými barevnými odstíny. Tyto různé stylové roviny se mísí a vytvářejí důmyslnou montážní kompozici, jež má vedle polyperspektivního nazírání prostředí s hledisek různých postav dokreslit komplexní obraz velkoměsta složený z mnoha dílčích záběrů. Vzájemné souvislosti mezi nimi jsou zdůrazněny již zmíněných opakováním a variací některých motivů.

### **3.5.4. Meziválečná Praha jako město mnoha možností (Pujmannová, M.: *Lidé na křižovatce* - 1937)**

Podle Hodrové (1994) se ve dvacátých a třicátých letech 20. století město v českém románu vyskytuje jako místo neutrální, jehož podoba není nikterak zkrslena emocionálně zabarveným popisem. Nejsou již vyzdvihovány jeho historické dominanty, vyvolávající vlastenecké, sakrální nebo mystické reminiscence, tak jako tomu v próze na přelomu 19. a 20. století nebo za 1. světové války. Romány z pražského prostředí se stávají jakýmsi „výrazem sociální a civilizační deziluze“ (Hodrová 1994, s. 104) U Pujmannové je však místo neutrálního uceleného popisu město představeno v několika navzájem se doplňujících variantách, lišících se od sebe osobním rozpoložením hrdinů, z jejichž subjektivního pohledu je prostředí reflektováno.

Prózu *Lidé na křižovatce* můžeme považovat za sociální román polyfonního charakteru. Jeho kompozice je vystavěna na „orchestraci mnoha rozmanitých perspektiv“ (Mravcová 1986, s. 321), jež jsou skládány do výsledného obrazu města, který však neobsahuje tolik různorodých pásem jako Dos Passosova „mozaika“ New Yorku. Vyskytuje se zde méně postav, z jejichž hlediska je popis zprostředkovan, a **montážní princip mozaikový**, založený na rychlém „filmovém střihu“ mezi nespojitými pestrými záběry, zde nemůže být uplatňován důsledně. V *Lidech na křižovatce* se popis prostředí z hlediska vypravěče a jednotlivých postav střídá různým tempem v závislosti na charakteru kapitol, pro které je příznačný různý stupeň samostatnosti a vzájemné provázanosti: ty, které nesou souvislejší dějovou linii, mají k sobě užší vztah než jiné, komponované spíše jako lyrizující vsuvky, jež zpomalují pohyb příběhu kupředu. Rychlejší přesuny mezi různými prostředími a hledisky popisu však pronikají spolu s epizodičností i do vnitřní kompozice některých kapitol, díky čemuž se mohou postavy toho kterého segmentu společně podílet na výstavbě dobového obrazu města, jež lze považovat za objektivní, i když je poskládán z jednotlivých subjektivních vjemů, právě kvůli užití zmnoženého hlediska.

Úzké sepetí postav a prostředí v literárním díle patří k charakteristickým rysům sociálního románu. „Povaha míst bývá spjata s typem postavy, která se na něm zdržuje, nebo se jím pohybuje, místo do značné míry determinuje postavu a postava místo“ (Hodrová 1997, s. 18) – vztahy mezi hrdiny a místy jsou tedy založeny na principu vzájemné interakce. Konkrétní prostředí se odráží v charakteristice postav, jež v textu vystupují nejen jako psychologicky prokreslená individua, ale především jako představitelé určitých sociálních typů, které jsou ve svém vnímání a jednání vždy jistým způsobem ve větší či menší míře ovlivněny svou příslušností k určité společenské vrstvě s charakteristickými životními podmínkami a zvyklostmi. „Lze říci, že zmnožené a relativně otevřené systémy postav a komplexnost obrazu prostředí činí ze sociálního románu jakési literární panoráma, rozprostírající se v rozsáhlém prostoru a někdy i v rozsáhlém vývojovém úseku.“ (Mravcová 1987, s. 269) K popisu různých prostředí využívá Pujmanová postavy jednak jako představitelé určitého společenského okruhu, který se vyskytuje v daném místě, a jednak jako vnímající subjekty s osobitou perspektivou nazírání reality, skrze niž je líčení zprostředkováno. Vedlejší postavy, jako např. dělníci v Úlech nebo v Latmannově textilní továrně, se stávají součástí charakteristiky prostředí především v popisech mimopražských lokalit, které představují místa určitého sociálního typu. Avšak tato technika je užita i k dokreslení celkové atmosféry některých pražských interiérů, např. Kazmarova obchodního domu Jafeta: „Tísnily se tu bavlněné dusno, živočišné horko, pach apretury a žen, rozechvění výběrem, pot rozhodování. Prodavačky se podobaly ošetřovatelkám lidí postižených hromadnou nákazou.“ (Pujmanová 1979, s. 20).

Jednotlivé části velkoměsta jsou popisovány především z úhlů pohledu několika hlavních postav, jejichž nazírání se proměňuje v závislosti na životních zkušenostech či momentálním citovém rozpoložení, nebo z perspektivy komentujícího vypravěče, který se snaží v rychlých záběrech postihnout horečnatou atmosféru poválečné Prahy: „Měla-li vskutku upoutat podívaná, bylo třeba, aby se hýbala. Běhaly světelné reklamy, pohybovaly se fotografie na plátně, probíhala revuální pásma s tanci, nahými děvčaty, žongléry a akrobaty a jeviště nejvážnějších divadel se otáčela. V motorových vozech všech značek, velikostí a druhů, na lodičkách, na lyžích, na pohyblivých chodnících i na kolečkových bruslích stíhali lidé ztracený čas, své válečné mládí, a jen tehdy věřili, že žijí a nezemřeli, když byli v pohybu. (...) Horečka užít, co se dá, strhla zajisté všechna poválečná města. Praha po převratu ji bujně doháněla jako zbohatlík.“ (Pujmanová 1979, s. 36) Zde je velkoměsto ztvárněno jako jedno velké jeviště, na němž probíhá nepřetržitá revuální show. Tato

divadelnost proniká např. i do vnímání malého Ondřeje, který po příjezdu z vesnice fascinovaně přihlíží rušné dopravě před Kazmarovým obchodním domem.

Hledisko Ondřeje, patrně nejdůležitější postavy románu, se v průběhu díla proměňuje v závislosti na jeho psychologickém zrání a nabývání nových zkušeností. Původní dětské okouzlení novostí velkého města se zvrhne do ošklivosti podbarvené sociálním podtextem: „Město plné mrzutých chodců, jako by byli sami Ondřejové, překvapovalo ho špínou a nesourodostí po úleckém standardu. Každý činžák z jiné kapsy, a úzké, všelijak se stáčeující ulice, které plánovali před sto lety, nepamatujíce na dnešní provoz, a nezeptali se na to Hospodáře. A ta drahota! A té žebroty! Jako červi prolézala Velkou Prahu a prohryzala se už do hlavních tříd (...).“ (Pujmanová 1979, s. 347-348) Ondřej se stává nejvhodnějším průvodcem po pražských čtvrtích a ulicích díky svému kvapnému dospívání, které rychle střídá různé citové polohy, odrážející se v líčení okolního prostředí a ženoucí ho také do těch částí města, kam ostatní postavy vůbec nevkróčí. Pučící jaro ho kupříkladu vyžene na předměstí, kde je drážděn směsicí různorodých vjemů, útočících na jeho smysly. Zcela odlišně vnímá Prahu jeho sestra Růžena, která lehce vplouvá do velkoměstské atmosféry mnoha světél, luxusních restaurací a drahých rób, města, „které prodává a svítí, jezdí a smilní a zrcadlí se.“ (Pujmanová 1979, s. 106) Opět jiným způsobem je město popisováno z hlediska jeho stálých obyvatel (Nella nebo Stanislav), kteří známé prostředí vnímají zkresleně v důsledku emocionálního rozrušení, které v nich vyvolává manželská krize Gamzových. Takto např. Stanislav vidí interiér hostince: „Sklep, mokvající slivkami, osvětlený shora, s lidmi bramborovitých obličejů, měnil se v přelud neshodou Stanislavových rodičů.“ (Pujmanová 1979, s. 67)

Snaha zachytit ucelený obraz velkoměsta mezi dvěma válkami se projevuje nejen v technice skládání různých perspektiv subjektivního vnímání jednotlivých postav, ale také použitím **montážního principu stylového**. Ten je zde uplatněn sice v daleko menší míře než v románech Döblina a Dos Passose a spočívá většinou pouze ve vkládání jednoho typu textů (Kazmarovy slogany). I tak je ovšem díky tomuto postupu docíleno větší autentičnosti zobrazené skutečnosti, zachycující mimo jiné realitu kapitalistického podnikání, pro niž autorka hledala inspiraci v prosperujících Baťových závodech<sup>39</sup>. Lákající reklamní slogany jsou důsledně graficky odlišeny<sup>40</sup> od okolního textu nejen typem písma, ale i členěním do zvláštních odstavců, avšak jejich sounáležitost s celkovým popisem atmosféry velkoměsta je

---

<sup>39</sup> Dokladem tohoto jejího zájmu jsou zápisníky *Zlín I* a *Zlín II*, uložené v literární pozůstalosti M. Pujmannové v Literárním archívu PNP.

<sup>40</sup> Tučným písmem.

zdůrazněna explicitně komentářem vypravěče, který zde vystupuje v roli účastníka davu pražských obyvatel, jehož dojmy reprodukuje: „**Mladý muži, milujete dívku? Noste výhradně šaty Jafeta. Dbejte o první dojem. Rozhoduje o Vaší výhře. Jafeta oblek Vám dodá sebevědomí. Nebud' te skromní. Svět je každého!**

Probíhalo neonovými hesly vysoko večerem Václavského náměstí, jehož oblohy jsou neklidné a plné souhvězdí. Zevlouni stáli nosy do povětří a četli. Vnikalo do vás, i kdybyste nechtěli. Dýchali jsme už Jafetu s pražskými sazemi. Nikoliv slunovraty a zimní sníh a jarní zář, ale Jafeta dělá počasí města za svými výkladními skly.“ (Pujmanová 1979, s. 92) Za prvky stylové montáže bychom mohli považovat i krátké útržky zvuků, ztvárněných citoslovci, přímé řeči nebo myšlenek hrdinů, jež bez delimitačních znamének pronikají do deskriptivních pasáží podaných se subjektivního hlediska postavy: „**Praha**, běhal pokřik podél vlaku jako pochodeň vnořující se pokaždé jinde, **nosič! Praha! (...) Darng!** Střetaly se nárazníky: ozvěna klenby množila údery jako padající kuželky. (...) lapená dálka šuměla na hvězdě směrů do světa: **výhybkář je má v hrstí**<sup>41</sup>.“ (Pujmanová 1979, s. 15-16)

I když jsou v *Lidech na křižovatce* uplatňovány při popisu města montážní principy v omezenější míře než v literatuře světové, je jejich užití signálem snahy o zachycení atmosféry moderního velkoměsta jako místa mnoha možností, jehož zobrazení vyžaduje nové kompoziční postupy.

### 3.6. Možnosti symbolické interpretace

Za symbolickou interpretaci můžeme obecně označit každý rozbor uměleckého díla, který se zabývá analýzou symbolů a považuje je za základní prostředky, pomocí nichž lze dojít k poznání významu. Symbolismus se snaží vytvořit syntetický komplex všech hlubokých životních hodnot, k čemuž mu všední realita vnějšího světa slouží pouze jako materiál pro umělecké podobenství. Touží totiž proniknout pod povrch věcí a nalézt tak jejich vyšší duchovní rozměr a skryté souvislosti mezi nimi. Pokouší se oprostit umělecký výraz od všeho hmotného, „chce ztělesňovat Myšlenku ve smyslové podobě, ale tato podoba není cílem, jen slouží k postizení tajemství ukrytého v nitru věcí“ (Vlašín 1983, s. 315). Přitom pravý smysl slov vytane teprve při nalezení všech jejich významů, které se vyjasňují navzájem.

---

<sup>41</sup> Zvýraznila M. H.

### 3.6.1. Praha jako milenka i děvka

(Mrštík, V.: *Santa Lucia* – 1893)

*Santa Lucii* nelze označit za román symbolistický, avšak nalezneme zde bohatě rozvinutou obraznost, která nabízí symbolickou interpretaci. V některých případech vypodobnění města, zejména z panoramatického pohledu, pak můžeme sledovat i jisté znaky symbolismu. Jedná se např. o snahu ztělesnit myšlenku ve smyslové podobě, aby sloužila nalezení tajemství skrytého v nitru věcí, přičemž je vnější svět využit jako látka uměleckého podobenství. (Vlašín a kol. 1983). Mrštík se také, v souladu s poetikou symbolismu, snaží proniknout do nitra člověka, kde nalézá hlubší duchovní rozměr. V některých deskriptivních pasážích svého románu užívá s oblibou metafor a symbolů, pomocí nichž vyjadřuje nevyslovitelné díky mnohoznačnému vztahu mezi přímým a přeneseným významem, směřujícím od konkrétní objektivní reality k abstraktnímu subjektivnímu smyslu.

Mrštík uplatňuje svůj deskriptivní talent zejména v panoramatických popisech, v nichž se město pne k nebeským výšinám a zároveň si halí některé nižší části budov do mlhy, mraků a páry, což vdechuje hutné mase architektury snovou lehkost a tvářnost „vzdušných zámků“. Naproti tomu na jiných místech díla je zdůrazněna hmotná tíha budov a jejich materiální složení z ohromných balvanů. „Snové pojetí“ ovšem převládá a vede až k jistému stupni sakralizace světských staveb i města jako celku. Vertikální osa je tradičně vykládána jako spojnice, která zprostředkovává komunikaci mezi sakrálním a profánním, mezi světem reálným a transcendentním. Velkoměsto zde představuje místo s tajemstvím, tj. specificky literární podobu sakrálního místa, u něhož Hodrová (1994) zdůrazňuje funkci nositele paměti, která se vyskytuje v mnohem vyšší míře než u místa světského. Je to také prostor, u něhož dochází ke zjevnému splývání místa s postavou. Celek Prahy je v *Santa Lucii* prezentován jako lidská bytost, z čehož vyplývá i personifikace její architektury: střechy hrbatí hřbety, dóm vyrůstá a tiskne svoji budovu k nebi, dům nad domem trůní, Strahov se vzpíná, Hladová stěna má hranaté kly...

Hodrová (1994) řadí *Santa Lucii* k deziluzivnímu vlasteneckému románu, kde je prostor města výrazně erotizován (Praha se jeví jako vytoužená milenka, chladná dáma nebo luxusní prostitutka). Město přestává být pouhým hmotným objektem, ale stává se živou bytostí, „smyslnou milenkou, která zardousí ve svém kamenném objetí naivního entusiaistu“ (Šalda 1987, s. 334). Právě proměna Prahy-milenky v nepřející děvku je typická pro tento typ románu, který je motivován ztrátou iluzí o dosažení vlasteneckého ideálu. „Žena“ je totiž tradičně symbolem ambivalentním, který v sobě sdružuje prvky blahodárné a ochraňující, ale

také zlovolné a ničivé. Milostný vztah hlavního hrdiny k městu-ženě je podporován hojným výskytem erotických motivů v panoramatických popisech Prahy, líčené jako rozkošnice přesycené láskou: „(...) Praha ještě jednou vypjala své boky, zahořela naposled ve své slávě, dala se naposled obejmout, dala se naposled zlíbat bílým dnem, a když slunce kleslo za horou, unavena láskou, přesycena jeho světlem, shrnula se v sebe a tichá zapadla do rozevřených mlh.“ (Mrštík 1969, s. 178). Jordán rovněž se zájmem pozoruje ze svého okna její proměny způsobené vlivem počasí jako by tajně sledoval každodenní intimní činnosti nějaké dámy. Večerní Praha halící se do mlhy je pro něj obrazem koupající se dívky, která zatáhne záclonky a čeká, až konečně usne. Když vítr rozežene mraky halící město Jordánovu pohledu, zdá se mu, že „vyčistil zas její pleť.“ (Mrštík 1969, s. 177) Praha je tak pro Jordána symbolickým ztělesněním dosud nepoznané milenky, která ho svádí a neodolatelně vábí snad proto, že představuje jakousi syntézu veškerých jím obádaných aspektů „ženského světa“. „Svůdnice černá! Jak žila v něm ukryta v nedbalkách bílých vltavských mlh!... Byl by nejráději hned letěl za ní, bez plánů, bez peněz, bez zaměstnání, jen s tou tichou láskou k ní a s tou divnou žádostí v prsou, třebas jenom na chvíli si pohovět v jejím klíně a buď rozloučit se sní, nebo navždy zůstat v ní...“ (Mrštík 1969, s. 29). Toto vábení je tím více naléhavější, čím více je pro Jordána Praha tajemná.

Záhadnost města je symbolizována i černou barvou, jež se stává příznačným atributem města-milenky. „Krasavice černá. Jak se pyšnila zatajenými svými vděky, jak skrývala své rysy, stále výš a výš!“ (Mrštík 1969, s. 102) Jestliže přijmeme názor, že v ustálených metaforách černé barvy bývá aktualizována konotace „lásky“ (viz Tokarski 1995), může být v jejím výkladu exponováno „ticho“, „klid“ a „štěstí“, protože černá barva a „noc“ vytvářejí takové možnosti interpretace. Jsou zde zastoupeny elementy „tajemství“ a „touhy izolovat se od ostatních lidí“, ale může se vyskytnout také odstín „zla“, „hříchu“, protože u černé barvy dominuje negativní hodnocení, odrážející se i v tradičních konotacích „žalu“, „smrti“ a „rozkladu“.

Tento zlověstný aspekt je obsažen i v symbolistně-dekadentním motivu havrana, kterého si Jordán promítá do blíže neidentifikovatelného ptáka, zahlédnutého nad neutěšeným panoramatem města ve chvíli svého duševního strádání, kdy marně čeká na Kláru. „Mrtvo, pusto, smutno bylo na těch místech, kde jako na břehu rozlitého moře v mlhách nebylo vidět nic, jenom ty těžké, kalné kusy dýmu, topící se v příboji mlh – roztřepených, šedých jako rubáš kryjící nahotu své mrtvoly...Hrůzný a krásný pohled zároveň s jedinou tou černou dekorací z mlhy letícího ptáka, který zdoluhavým, úmorným letem táhl přímo nad městem, a již i ten jako by si cestu razil víc mlhami než vzduchem, umdlával v letu... nebylo Prahy víc.

To snad havran letěl nad pohřebišťem kdysi tak pyšné a slavné její podoby.“ (Mrštík 1969, s. 176-177). Praha sice není viditelná v důsledku atmosférických jevů, avšak pro Jordána má její zmizení symbolický význam zániku – tato idealizovaná milenka je pro něj mrtva, stejně jako jeho lidská milenka Klára, protože jeho naděje, jež v obě vkládal byly marné.

### 3.6.2. Město jako úrodné pole

(Zola, E.: *Paříž – 1897*)

I když se v případě tohoto Zolova románu nejedná o prózu symbolistickou, vyskytuje se zde množství obrazů, které dávají prostor symbolické interpretaci. Zola se zde, v souladu se symbolismem, vymaňuje z vlivu naturalismu a realismu, které popisují jevy na povrchu, a snaží se skrze vnímající subjekt proniknout do jádra věcí, aby našel jejich vyšší smysl. V některých panoramatických popisech města vynikají metafory a symboly, které mají pro symbolismus klíčový význam. Obrazným pojmenováním totiž byla přisuzována schopnost vyjádřit nevyslovitelné díky mnohoznačnému vztahu mezi přímým a přeneseným významem, který směřuje od konkrétní objektivní reality k abstraktnímu subjektivnímu smyslu. Zdá se, že Zola je v *Paříži* ovlivněn především pozdější variantou symbolismu, která se pokouší o vytvoření sumárního obrazu světa skrze duchovní nazírání subjektu, který by byl zpředmětněním samy podstaty bytí. Z obavy nad rozkladem dosavadních jistot pocítuje nezbytnost opětovného stmelení a harmonického souladu lidské bytosti se zemí a kolektivem<sup>42</sup>.

Ženský aspekt<sup>43</sup> v personifikaci velkoměsta nehraje v Zolově románu zdaleka tak důležitou roli jako v *Santa Lucii*. V jeho díle nalezneme pouze pár náznaků, které odkazují k symbolickému pojetí města jako neřestné ženy v souvislosti s metonymickým zobrazením zbohatlé buržoazie: „rozkošnická Paříž, buržoazie, vládkyně peněz a moci“ (Zola 1935, s. 267). Další příznačné aspekty „ženského světa“ promítnuté do bytosti města lze sledovat v líčení špinavé neřesti ulice, jejíž pozůstatky musí být každý den odklizeny armádou metařů: „(...) aby Paříž, probouzejíc se, měla slušnou toalettu hned zrána, aby nemusila červenat se nad tolikerým hnusem a tolikerou bídou (...)“ (Zola 1935, s. 464). Ve všech případech, kdy je Paříž vnímána jako bytost ženského pohlaví, převládají v jejím obraze negativní konotace, které mohou pramenit ze subjektivního nazírání hlavního hrdiny, jenž je k tomuto úhlu

<sup>42</sup> Markantním dokladem těchto tendencí v české literatuře jsou poslední básnické sbírky O. Březiny *Stavitelé chrámu* (1899) a *Ruce* (1901), v nichž můžeme sledovat totožné motivy „zrna“ a „vína“ jako v Zolově románu.

<sup>43</sup> Tato skutečnost může být také odrazem gramatického rodu v jazyce. Zatímco v češtině je Praha femininum, ve francouzštině je Paris maskulinum. Rozdíl však zaniká v českém překladu Zolova románu.

pohledu motivován svým kněžským povoláním, které vylučuje ztotožnění města s milenkou. Paříž je pro něj především zosobněním pýchy, obžerství a smilstva, stejně jako biblická Sodoma a Gomorra, jejichž neblahý osud jí prorokuje. Ve svých apokalyptických vizích vidí neodvratnou zkázu vybuchující nad chlípným a vzdorovitým městem, slyší blížící se šumot strašných křídel spravedlivé pomsty, který k němu zaznívá z bídných čtvrtí periferie. „(...) když se tak hustou mlhou díval, zdali víchř hněvu a spravedlnosti nesmetl dosud Paříž, nenadešla-li již očekávaná katastrofa, která ji měla pohltnout jednoho krásného rána, zanechávajíc pod těžkým nebem oloveným než bažiny otrávené jejími troskami.“ (Zola 1935, s. 17) Tyto pesimistické obrazy jsou podmíněny počáteční skepsí hlavního hrdiny, který své zklamání vlastním životem projektuje do podoby velkoměsta, které pro něj představuje především lidskou masu, striktně rozčleněnou podle sociální příslušnosti do jednotlivých čtvrtí.

Zola v *Paříži* nevěnuje mnoho pozornosti symbolickému zobrazení příznačné městské architektury, s výjimkou baziliky Sacré-Cœur - nedokončené monstrózní mase, která je vystavena přímému kritickému pohledu jako zosobnění bezedné pýchy města a náboženského tmářství. Ze svého vyvýšeného místa na Monmartru jako by drtila veškerý čilý ruch a pokrok velkoměsta. Její rysy jsou popisovány v jasném světle, nejsou zjemněny mlhou či parami, čímž obraz postrádá jakékoliv odhmotněné či snové zbarvení. Bazilika je sice také personifikována, ale převládá dojem strnulosti a státnosti zkamenělého květu. „A když se obrátili, zpozorovali basiliku Sacré-Cœur stále ještě bez kupole, ale přece již obrovitou ve světle úplňkovém. Zdálo se, že vzrostla v tom zřetelném a bílém jasu, ve kterém hrany ostře se obrážely od velkých černých stínů. Byl to pod tím bledým nočním nebem jakoby nestvůrný, svrchovaně vyzývavý a vypínavý květ. Ještě nikdy nepřipadala Vilémovi basilika tak ohromnou, tak hrozně vypjatou nad Paříží třeba i spící, tak královsky tvrdošijnou a tak zdrcující.“ (Zola 1935, s. 460) Stavební práce na této obří budově, která má představovat moc křesťanství, jsou v románu hodnoceny jako krok nazpět do temnot tupé poslušnosti a hlouposti. Protože se jedná o novostavbu, postrádá také funkci nositele paměti, což ji posouvá na úroveň míst světských. Tím, že se Vilém rozhodne umístit ničivou vraždící výbušninu právě do základů této stavby, dochází ke konečnému zesvětštění místa, které mělo být původně důležitým sakrálním symbolem<sup>44</sup>. Avšak postupný proces této profanizace lze sledovat v průběhu celého díla – v subjektivně zbarveném popisu z pohledu Pierra a Viléma i v reflexích obou postav je této stavbě přisuzován atribut zpupnosti, který se neslučuje se

---

<sup>44</sup> Viz také Zolův román *Germinal* (1885), kde dochází k anarchistické destrukci dolu, podobnému objektu symbolické antropomorfizace s významem nenasyceného zvířete.



zásadami křesťanské pokory. Tato nezřízená hrdost je také typickým znakem tehdejší církve, která je hlavním předmětem kritiky nejen v *Paříži*, ale i v celé trilogii *Trois villes*.

Dalo by se říci, že Paříž se pro Pierra stává alegorickým obrazem světa, v němž jako poutník postupně poznává rozličné lidské skupiny, vyznačující se charakteristickými rysy svého stavu. Nepředstavuje si však město jako „labyrint“, ale jako obrovský „čarodějnický kotel“, v němž se mísí a vřou všechny tyto „lidské přísady“, aby vznikl nový lepší život. „A to vše vřelo v obrovském kotli Paříže, rozpoutané vůle, směs bezejmenná nejprudších kvasů, z nichž vytryskne širokým proudem víno budoucnosti.“ (Zola 1935, s. 565) „Čarodějnický kotel“, v němž se mísí život a smrt, je tradičním symbolem „tvořivé síly a proměny“, díky níž dochází k „obnově a znovuzrození“. Tento obraz lze vykládat jako víru v nové lidstvo, které povstane po zániku toho starého, zničeného pro svou špatnost.

Nadějná vize budoucnosti je ještě více potvrzena v závěru románu, kdy se do panoramatického pohledu na město promítá touha po harmonii lidské pospolitosti. „Ale tentokrát nebyla to již setba do chaosu střech a pomníků jako do hnědé ornice, rozorané nějakým obrovským pluhem, na níž božské slunce házelo plnou hrstí své paprsky, jako zlatá zrna, jichž přešle padaly na všechny strany. Nebylo to také již město se svými rozdílnými čtvrtěmi; (...) Zdálo se, že tentýž tlak života, že tentýž rozkvět pokryl město celé jedinou harmonií, tvoře s něho jediné bezmezné pole, pokryté touže úrodností. Obilí, obilí všude, nekonečně mnoho obilí, jehož zlatá vlna valila se od konce obzoru ke konci.“<sup>45</sup> (Zola 1935, s. 581) Paříž je zde líčena jako pole, na nějž „slunce“ jako tradiční symbol „spravedlnosti“ a „osvícení“ nedávno rozselo („tvůrčí čin“) své zrno, u něhož je zdůrazněn atribut „zlaté barvy“ představující „nejvyšší hodnotu“ a „podstatu života“. Pierre, jeho rodina a přátelé shodně podléhají představě, že jsou nyní svědky, jak vzešla z této setby úroda zaplavující celé město bez rozdílu, stírajíc tak sociální rozdíly jednotlivých pařížských čtvrtí. „Obilí“ jako „plod lidské práce“ tradičně symbolizuje „probuzení a růst života“ povstávajícího ze smrti. Tato interpretace smířlivého vyznění Zolova románu koresponduje jednak s proměnou smýšlení hlavního hrdiny, jenž místo ztracené náboženské víry zasvětil svůj život práci a lásce, jednak odráží vliv symbolistického směru, který, zklamán rozkladem dosavadního světa, vkládá naději do nové bratrské jednoty lidstva žijícího v harmonické symbióze se zemí.

---

<sup>45</sup> Viz také titul románu *Germinal*, jehož název má symbolizovat utopický sen o nové setbě.

### 3.6.3. Úpadek člověka za Druhého císařství

(Zola, É.: *Břicho Paříže*)

V tomto románu využívá Zola při zobrazení města výrazně syntetické zkratky – rozmařilá a požívačná Paříž za Druhého císařství je výstižně charakterizována příznačným prostorem tržnice, která překypuje nesmírným bohatstvím produktů, sloužících k ukojení přízemních potřeb městských obyvatel. Tato monstrózní spižirna je symbolickým ztělesněním tehdejšího úpadku lidské bytosti, která je redukována pouze na své základní životní funkce, jako je požívání potravy a její vylučování. Za charakteristickou dominantu velkoměsta oné epochy je voleno tržiště, které koresponduje s částí lidského těla, k níž je zaměřena veškerá pozornost tehdejšího člověka – k břichu. Tržnice-břicho zde funguje nejen jako zástupný symbol zhýralého velkoměsta, ale rovněž jako alegorické jeviště světa tehdejší epochy, v němž neustále probíhá zuřivý boj Tlustých a Hubených, tedy zápas sytosti s hladem, bohatství s chudobou, v němž v souladu s dobou vítězí Tlustí oši.

Především v očích hlavního hrdiny Florenta, který je nadšen nadosobními politickými idejemi o spáse lidstva revolucí, představuje toto antropomorfní ztělesnění tržnice-břicha, paralelu k morálnímu úpadku a duševní odumřelosti lidí kolem něj: „A tržnice, kterou ráno opustil, mu náhle připadala jako rozsáhlá kostnice, místo smrti, kde se povalují jen mrtvoly bytostí, mrchoviště plné smradu a rozkladu.“ (Zola 1959, s. 485) S odporem vnímá veškeré smyslové počitky pocházející od tohoto obludného monstra. Jsou přirovnávány k fyziologickým pochodům a projevům živého organismu: „Dýchala mu do tváře všecken svůj zkažený dech, rozvalená uprostřed města jako opilec pod stolem při poslední láhvi. (...) Mračno všech těchto pachů se kupilo nad střechami, zaplavovalo sousední domy, šířilo se jako těžký výpar nad celou Paříží. Byla to tržnice, pukající ve svém příliš těsném železném opasku a zahřívající přebytkem svého večerního přejedení spánek přecpaného města.“ (Zola 1959, s. 544) Tržnice tedy představuje pro Florenta zhýralost nestřídmého opilce, který otravuje nákazou svého dechu celé město. Toto nadmuté kramářské břicho středostavovské počestnosti se však výborně hodí k přesycenému tělu „uspokojeného zažívajícího zvířete, přecpané Paříže, do němoty zpité sádlem, tupě podpírající císařství“ (Zola 1959, s. 422).

Většina ostatních postav shledává bohatost tržnice a jejího okolí jako velmi příhodné pro spokojený život, strávený hromaděním peněz a tloustnutím. I Marjolin a Cadina, dva šťastní zdraví živočichové nalezení na ulici a vyrůstající na tržišti, kteří nepatří k této počestné obchodnické třídě, nacházejí v tržnici značné zalíbení, pramenící z jejich dravosti a požívačnosti. Jejich láska k tržnici pramení jednak z toho, že je jim vlastně pravým domovem,

jednak z jejich zážitků, které prožily při výstavbě tohoto kolosa – do každé součástky konstrukce vložili kousek sebe. A tržnice jim lásku oplácí: „Neměli z obludy strach, bušili hubenými pěstmi do jejího obrovského těla, zacházeli s ní jako s dobrou duší, jako s kamarádem, před nímž se člověk neostýchá. A tržnice jako by se usmívala na obě děti, které byly svobodnou písní, rozpustilou idylou jejího obrovského břicha.“ (Zola 1959, s. 456) Pokud se tedy člověk svým životním postojem shoduje s požívačností a rozkošnictvím tehdejší Paříže, chová se k němu tržnice, symbol doby, přátelsky, stejně jako „dobromyslní a počestní“ tlustí lidé z tohoto prostředí. Hubený individualista, snažící se nabourat samotné základy císařství svými revolučními vizemi, však nemůže s tímto prostorem tučného blahobytu nikdy splynout. Jeho přítomnost zde vyvolává žaludeční nevolnost celé tržnice a okolních obchodů, kde se kazí maso a lidé trpí nechutenstvím. Proto ho mohutné břicho Paříže vyvrhne ven jako zkaženou potravu zpět do vyhnanství, aby se znovu mohl obnovit veselý ruch tržnice a celé čtvrti přeplněné jídlem: „Bylo to jako radost z uzdravení, zvýšený halas lidí, kteří se konečně zbavili něčeho, co je tížilo v žaludku.“ (Zola 1959, s. 566)

### 3.6.4. Město dvou svářících se principů

(Bělyj, A.: *Petrohrad - 1916*<sup>46</sup>)

R. Parolek (1980) upozorňuje na skutečnost, že pro ruský symbolismus bylo příznačné „pojetí literárního díla jako ideového činu – ať už světonázorové konstrukce nebo mystického zření“ (s. 337). Ruští symbolisté byli přitahováni mystikou, teologií a okultismem a pro svá díla hledali hlubší filozoficko-historický kontext. Andrej Bělyj, považovaný za představitele tohoto směru, byl se svou technikou obnažování, demontáže a zástupnosti stavebních prvků díla spíše předchůdcem avantgardy. Avšak i on ve svém románu využívá symbolistickou strukturu literárního textu, v níž jsou nad jevové stránky reality nadřazeny hlubší nadreálné významy a kde konkrétní skladebné prvky díla mohou fungovat jako symboly, skládající se v celek nějakého vyššího řádu. I pro Bělého však symbolismus představoval především světový názor. Podle jeho teorie představuje symbol vrchol pyramidy, „jejíž základnu tvoří ,bytí, vědy, poznání, umění, náboženství, etika, teosofie““ (Šanda 1970, s. 356). Čím více se věci přibližují k vrcholu této pyramidy, tím více se stávají abstraktními, a při dosažení pozice

---

<sup>46</sup> Petrohrad vyšel nejprve v nezkrácené podobě ve třech svazcích sborníku *Sirin* (1913-1914), z jehož nerozprodáných výtisků pak byly r. 1916 vyjmuty příslušné kusy a svázaný dohromady, čímž vzniklo první a až do r. 1981 jediné knižní vydání v Rusku. Vydání z let 1928, 1935 a 1978 se řídila podle zkrácené, tzv. berlínské verze z r. 1922, která nemůže být považována za textologicky směrodatnou.

symbolu ztrácejí svá jména – proto je nutné přidělit jim jména nová, založená na básnickém pojmenování.

V době psaní tohoto románu byl Bělyj pod vlivem antroposofie<sup>47</sup> mystika Rudolfa Steinera, která však strukturní rysy díla poznamenala patrně jen po vnější stránce (viz Drozda 1990). Podle jiných názorů<sup>48</sup> se však antroposofické teze o mystickém rozprostranění duše do vesmíru odrazily i v „duchovně prostorovém vidění“, na němž mohl Bělyj vystavět své vyprávění (viz např. prostorový motiv bodu rychle se rozrůstajícího do obrovské koule, která končí výbuchem). Jiní autoři<sup>49</sup> upozorňovali také na Bělého pojetí literárního textu jako „mozkové hry“ (na několika místech románu je výslovně pojmenována), tj. subjektivity, která je schopna shrnout všechny složky textu do vyprávějícího subjektu. Určitá nábožensko-filozofická koncepce se tedy změnila v hlavní hledisko románu.

Petrohrad, ruská metropole s dlouhými rovnými třídami, představuje pro senátora Apollona Apollonoviče Ableuchova vyjádření „přímočaré neúchylné státní vůle“, protože se mu líbí vše pravoúhlé, „čtverce, hranoly, krychle“<sup>50</sup>: „Plánovitost a symetrie uklidnily senátorovy nervy (...). Jeho vkus se řídil harmonickou jednoduchostí. Nejvíce miloval přímé třídy; připomínaly mu běh času mezi dvěma životními body. Krychle domů se slévaly v rovnoměrnou čtyřposchodovou řadu; tato řada se lišila od linie života (...). Senátorova srdce se zmocnilo nadšení, když linii Něvské třídy rozřízla lakovaná krychle; (...) vše pravidelně běželo (...).“ (Bělyj 1980, s. 20) Ableuchov má však mongolské předky a asijský živel znamená, oproti zkosnatělé byrokracii Evropy, nezřízený chaos rozlehlých prostorů. Tento dědičný rys se projevuje u Nikolaje Apollonoviče Ableuchova v jeho úmyslu spáchat atentát na svého otce. Bomba, kterou má k tomu použít, představuje prostorovost, protikladnou krychlovosti. Je to totiž „bod, který se výbuchem v jediném okamžiku rozšíří do rozměrů bez hranic – do chaotického prostoru vesmíru“ (Drozda 1990, s. 231). Konflikt mezi otcem a synem se promítá i do zobrazení města - Petrohrad jako metropole na hranici mezi Evropou a Asií je jakoby složen ze dvou svářících se principů: z byrokratické „pravoúhlosti a krychlovosti“ příznačné pro Západ a z orientálního ničivého chaosu.

Toto město je zároveň jakýmsi geometrickým prostranstvím-jevištěm, na němž se pohybují abstraktní postavy-loutky, které svým jednáním vzbuzují dojem strnulé hry, přestože

<sup>47</sup> „Antroposofie je z filosofického hlediska smíšenina staroindických, kabalistických a teosofických názorů, svět chápe jako jev o mnoha plánech, který opakuje sám sebe v různých aspektech. Tyto plány se podobají řadě stínů, vrhaných jediným předmětem umístěným před několika světelnými zdroji.“ (Šanda 1970, s. 355)

<sup>48</sup> Viz odkaz M. Drozdy (1990) na práci: DOLGOPOLOV, L. K. Tvorčeskaja istorija i istoriko-literaturnoje značenije romana A. Belogo „Peterburg“. In BELYJ, A. *Peterburg*. Moskva, 1981, s. 526-623.

<sup>49</sup> Viz odkaz M. Drozdy (1990) na práci: SKAZA, A. Roman „Peterburg“ Andreja Belega. In BELI, A. *Peterburg*. Ljubljana, 1974, s. 5-49.

<sup>50</sup> Viz název šesté podkapitoly kapitoly první – „Čtverce, hranoly, krychle“.

jsou vtahovány do dramatických událostí. Jako by se zde hrálo divadelní představení, v němž účinkují groteskní masky a oživé stíny. Dochází zde k interakci mezi postavami a prostředím. Loutky vyžadují určitý typ prostředí, v němž by se mohly pohybovat; který by vyhovoval jejich „loutkovitosti“. Např. Sofie Petrovna (japonská loutka) si svůj byt přizpůsobuje natolik, že se stává prostorem bez perspektivy. Nikolaj Apollonovič si vybírá pro svůj vstup na scénu v masce rudého domina, která symbolizuje revoluční čin, maškarní ples, tedy radostný rej romanticky zasněných masek, v němž rudá postava vyvolá podobný chaos jako dav mandžuských čepic v liniích petrohradských tříd nebo výbuch bomby v krychlovitém světě senátora Ableuchova. Masku rudého domina se pak vymaňuje ze světa ostatních masek (utíká z maškarního plesu), aby se zjevovala v ulicích města a znepokojovala vážené občany, stejně jako poplašné zprávy o šířícím se revolučním hnutí. Prostor města tak funguje jako pokračování divadelních kulis, v němž rudé domino může pokračovat ve své produkci.

Avšak nejen postavy si přizpůsobují prostředí k obrazu svému – dochází i k jevu opačnému, kdy přízrak Petrohradu, představující „dematerializovaný svět, který se z trojrozměrného mění v dvojrozměrný“ (Šanda 1970, s. 355), působí na lidi a věci tak, že se z nich stávají pouhé kontury, jež se nakonec rozplynou: „Petrohradské ulice mají jednu zcela zjevnou vlastnost: mění chodce v stíny.“ (Bělyj 1980, s. 33) Petrohrad nemá totiž pouze podobu přímočaře narýsovaného jeviště pro hru loutek. Jeho druhá tvář je tajemná a přízračná; vévodí jí věčné mlhy stoupající z Něvy plné bakterií, nazelenalé roje mraků a noc s ustrašeně blikajícími lucernami: „Fosforeskující skvrna se mlhavě, divoce přehnalá po obloze; z mlhy se nořily něvské dálky a zeleně zablikaly bezhlučně letící plochy; vzplanul narudlý plamínek, zablikal a zmizel v kalných prostorách. Ze tmy za Něvou se vynořovaly obrovské budovy ostrovů; vrhaly do mlhy svítící oči – bezhlučně, mučivě: zdálo se, že pláčou. Nad tím se divoce vztahovaly mátožné ruce v jakýchsi neurčitých obrysech; stoupaly v rojích z něvských vln.“ (Bělyj 1980, s. 102) Z mlžné temnoty se vynořují nejasné kontury ostrovů-říše stínů, která se napájí z hlubin Něvy (symbolu hniloby a rozkladu, který postupně nahlodává žulové základy města) a jež slouží za líheň aktérů teroristického útoku: „U stolků hýřili podivní kříženci: nebyli to ani lidé, ani stíny; byli to obyvatelé ostrovů; a obyvatelé ostrovů, to jsou takoví zvláštní kříženci: ani lidé, ani stíny.“ (Bělyj 1980, s. 171) Beztvará ostrovní říše stínů je zároveň hnízdem chaosu, který v podobě bomby proniká přes most-hranici do světa řádu, aby výbuchem zničil jeho ztělesněný symbol (senátora Ableuchova) a společně s ním zrušil pevně sevřenou pravoúhlost, jež by se rázem rozplizla do nekonečných dálek chaosu. Dudkin, který nese vražedný stroj Nikolaji Apollonoviči, se při cestě z ostrova do Petrohradu mění v modravý stín a valí se přes most společně s ostatními stíny. Hlas

samotného vypravěče upozorňuje na nebezpečí těchto ostrovních přízraků, které pronikají přes hraniční most do města linií, aby narušily jeho řád: „Ó vy Rusové! Nepouštějte z ostrovů ty hordy stínů! Přes vody Léthé již byly sklenuty černé a šedé mosty. Strhněte je... Pozdě...“ (Bělyj 1980, s. 23)

Jak již bylo výše řečeno, v Petrohradu se sváří dva principy: „pravoúhlost a krychlovost“, tedy řád a ničivý chaos, vystupující v podobě revoluce. Oba tyto principy mají v románu své symbolické zastoupení. Obrazem řádu a neměnnosti je pochmurná budova úřadu, kde panuje Apollon Apollonovič a nad jejímž vchodem ztrnule ční šedivá karyatida – starý kamenný vousáč. Tento princip je však napaden revolučním chaosem, zástupně symbolizovaným kosmatými čepicemi z purpurově zbrocených mandžuských polí: „Na ulici se vysypaly kosmaté mandžuské čepice a rozpustily se v davu; ale dav stále rostl; pochybné existence a mandžuské čepice mířily k pochmurné budově s purpurovější střechou; před pochmurnou budovou se dav skládal už jen z existencí a mandžuských čepic.“ (Bělyj 1980, s. 78). Tradičním symbolem revoluce je také červená barva, která má v *Petrohradu* dva významné nositele. Jedním z nich je rudé domino (Nikolaj Apollonovič rozhodnutý k teroristickému činu), které velmi rozruší senátora, protože „rudá barva byla symbolem chaosu, který ničil Rusko“ (Bělyj 1980, s. 135). Druhý nositel purpurové barvy patří do reálného světa ještě daleko méně než maska domina, o to více však projevuje svou životnost – vynořuje se vždy v závažných okamžicích vyprávění a je aktivním hybatelem děje. Jedná se o Měděného jezdce<sup>51</sup>, který opouští svůj podstavec a rozžhaven do ruda vjíždí na ostrov, aby vliv Dudkinovi do žil odvahu k vraždě provokatéra Lippančenka, podnítil tak žár revoluce a rozbil řád se všemi jeho atributy: „Pod ranami se Lippančenko rozletí; půda se propadne; zřítí se Petrohrad; karyatida se rozbije; a holá lebka Ableuchovova se rozskočí vedví.“ (Bělyj 1980, s. 248) Tato postava z Falkonetova pomníku je zároveň ztělesněním celého Petrohradu, který vznikl z jeho osudové vůle.

### **3.6.5. Ulice jako stonožka-Bída**

**(Przybyszewski, S.: *Křik* – 1917)**

K. Krejčí (1978) příznačně charakterizuje atmosféru města zobrazeného v Przybyszewského novele: „Zevšad na nás zírá Bída (s velkým B), kterou autor v šíleném vidění svého hrdiny symbolizuje ohromnou, příšernou stonožkou.“ (s. 20) Tento odporný

---

<sup>51</sup> Postava převzatá z Puškinovy básnické skladby.

hmyz se rodí ve vyšinutém vědomí hlavního hrdiny nejen jako symbol bídy a neštěstí velkoměsta, ale jako ztělesnění ulice samotné, protože právě utrpení, špína a hřích jsou pro Gaštovta dominantními atributy ulice, tvoří její mohutnou syntézu a prostřednictvím stonohého monstra jsou schopny ovládnout celý svět: „Stonožka bída se vysoukala na svět, zachytila se myriádami nohou jeho základů, rozplácla se na něm svým obrovským tělem a uchopila jej do své moci.“ (Przybyszewski 1978, s. 123) Stonožka se v jeho představách stává svrchovaným vládcem nad životem a smrtí – tak ji chce zachytit na svém obraze, kterým chce vyjádřit duši ulice: „popraviště, na němž trůnil strašlivý, nestvůrný pomazanec života: stonožka.“ (Przybyszewski 1978, s. 68)

Avšak hrůzná stonožka opouští jeho představy a umělecké vize a začíná žít svým vlastním životem. Pronásleduje Gaštovta při jeho marné honbě po uskutečnění zamýšleného tvůrčího činu, jímž by pomocí křiku vyjádřil mohutnou syntézu ulice. Jakoby se mu tento členovec vysmíval, že není schopen uskutečnit neuskutečnitelné a zároveň si ho zvolil za svou oběť, před kterou klade poutavé výjevy, v nichž by mohla nalézt svůj vytoužený výraz ulice, aby ji pak mohla snadněji lapit. Stonožka na Gaštovta útočí nečekaně a svým vzhledem v něm vzbuzuje hrůzu a odpor: „Podlaha se začala hýbat, zvedat a ze štěrbin mezi dvěma prkny začala vylézat nestvůrná, monstrózní, hnusná a tak odporně šeredná stonožka, že v něm ztuhla štítivým odporem krev.“ (Przybyszewski 1978, s. 129)

Avšak není právě tato stonožka pravým výrazem ulice, který se hrdina bezvysledně snaží zachytit v křiku? - „Celý se roztřepal, hle, to je to velké zjevení, po kterém tolik toužil, uviděl všemohoucího Boha a všemohoucí sílu ulice, její bídu, hlad, špínu, nestoudnost, zločinnost, uzřel strašlivý symbol obrovské zrůdnosti života – studenou, lhostejnou, stonohou Bídu!“ (Przybyszewski 1978, s. 129) Stonohý hmyz jako symbol bídy a hladu se tak zároveň stává symbolem ulice a skrze ni symbolem samotného života, protože pro hlavního hrdinu představuje život především všemocný hlad. Gaštovtova posedlost ulicí a jejím výtvarným ztvárněním by se tedy mohla vykládat jako dychtivá touha poznat a zachytit samotnou podstatu bytí: „Ulice! Dokázal by člověk vymyslet mohutnější symbol lidského života?! Existuje něco, s čím by se dal srovnat všemocný, všechna nebe i pekla zahrnující hlad?!“ (Przybyszewski 1978, s. 79)

## 4. Závěr

Cílem této práce bylo načrtnout, pomocí interpretace vybraných prozaických děl z konce devatenáctého a první poloviny dvacátého století, problematiku proměn uměleckého zobrazení prostoru města v české a světové literatuře. Vzhledem k šíři a závažnosti tématu se však ukázalo, že úkol bylo možno zvládnout jako pouhou sérií interpretačních náčrtů, tedy částečně a tak, aby ony náčrty provokovaly k dalšímu hledání hlubších souvislostí mezi jednotlivými literárními díly i k přesnější charakterizaci osobitého autorského uplatnění různých uměleckých technik v konkrétních textech.

Analýza potvrdila předpokládané závěry, že rozhodně nelze určité dílo zařadit pouze do jedné skupiny, jejímž sjednocujícím rámcem je poetika určitého uměleckého směru či dílčí literární technika, a že i při nutné redukci na dominantní rysy užitých pro deskripci a speciální dějové „rozehrání“ prostoru, je každá varianta zobrazení města svébytnou kombinací znaků jednotlivých poetik a metod. Rozbor textů, v nichž město tvoří dominantní dějiště nelze např. omezit na doložení znaků nějak korelujících s paradigmaty (nejen) literárních směrů: na variantu naturalistickou (realistickou), impresionistickou, expresivní, subjektivní, montážní, symbolickou. Tato koncepce sloužila pouze jako prostředek jisté systematizace, pomocí něhož byly představeny charakteristické atributy určitých technik zobrazení. Z pokusu o rozbor aplikace některých uměleckých směrů a technik ve vybraných prozaických dílech by mělo vyplynout, jakým specifickým způsobem jednotliví autoři tyto rysy kombinují, aby dosáhli svébytného ztvárnění fenoménu velkoměsta.

Románová tvorba z konce 19. století se vyznačuje uplatňováním syntézy více vlivných uměleckých směrů. Émile Zola se ve svých románech neomezuje pouze na praktickou aplikaci experimentální naturalistické metody, využitou především při popisu chudinských čtvrtí a zhýralé zábavy zbohatlíků. V barvitých popisech antropomorfizované pařížské tržnice, představující zástupný symbol zhýralosti Druhého císařství, se nechává unášet malířským a smyslovým impresionismem (viz *Břicho Paříže*). V pokusu o sociologický dokument velkoměsta na konci devatenáctého století se zase vlivem pozdní varianty symbolismu proměňuje panorama Paříže v úrodné pole oseté sluncem - nadějnou vizi budoucího lidstva, spojeného společnou prací (viz *Paříž*). Rovněž Vilém Mrštík skloubil v *Santa Lucii* naturalismus s impresionismem a symbolismem, aby ostřeji vynikl kontrast mezi iluzí vnímajícího subjektu hlavního hrdiny, jehož prostřednictvím jsou podávány náladově



podbarvené pohledy na město, a drsnou realitou Prahy jako zrádné a výsledně zabíjející děvky, příznačného symbolu pro deziluzivní román.

V desátých letech 20. století jednak doznívají ohlasy literárních směrů minulého století, jednak je znatelná stále se stupňující perspektivní tendence k subjektivizaci zobrazované reality. Ještě v duchu již přežitého naturalismu popisuje u Čapka-Choda vypravěč z pozice „božského nadhledu“ banalitu a všednost předměstských interiérů i s jejich typickým osazenstvím jako životní podmínky, z nichž hlavní hrdina nedokáže uniknout. Přes tragické vyústění románu je na mnoha místech slyšet autorův „výsměch“ Vondřejcově marné snaze změnit svůj osud, který je předem dán spolupůsobením determinanty vnitřní a vnější, tedy jeho osobní indispozicí - slabošskou povahou, jež není schopna čelit působení svého okolí. Naprosto odlišně představuje ve stejné době město symbolista a básník Andrej Bělyj, který pojal Petrohrad jako místo dvou svářících se principů: pravoúhlého řádu Západu, symbolizovaného úřadem s nehybnou karyatidou nad vchodem i osobou senátora, a ničivého chaosu Východu, vystupujícího v podobě revoluce, zastoupené mandžuskými čepicemi, bombou a barvou rudého domina i rozžhaveného Měděného jezdce. Geometricky rozvržené jeviště města, kde sídlí postavy-loutky, se proměňuje vlivem „mozkové hry“ a rozpadá se pod útokem ostrovních stínů. Krajiní deformace při subjektivizovaném zobrazení prostoru docílil expresionista Przybyszewski, který vystihl „duši velkoměsta“ v jediném detailu – křiku ulice, jejíž bída je zároveň symbolizována odpornou stonožkou, vylíhnutou z šílené vize hlavního hrdiny. Zcela jinou podobu má ulice v Šrámkově románu *Tělo*. Je taková, jakou si ji přeje mít mladá a smyslná Máňa, vnímající pouze věci zábavné a radostné. Do popisu prostředí však proniká velké množství básnických obrazů, které daleko více poukazují k osobě autora-básníka, než k osobě nevzdělané dívky z předměstí.

Ve dvacátých a třicátých letech 20. století se v literatuře objevují snahy zachytit velkoměsto z různých hledisek. Autoři k tomuto cíli využívají jednak subjektivní perspektivy více postav, jednak montážního principu. Virginie Woolfová zobrazila v *Paní Dallowayové* Londýn jako město mnoha pomíjivých okamžiků, které jsou zachyceny skrze simultánně probíhající proudy vědomí několika postav, v jejichž nitru se odráží smyslové dojmy, vyvolané výsekem všednodenní reality. John Dos Passos zase skládá mnohoperspektivní obraz americké metropole z pásem několika postav na základě montážního principu, jež mu dovoluje vkládat do románu i autentické neliterární texty, skrze něž dokresluje autentickou podobu obrovitého New Yorku. Výsledný obraz skutečnosti tak může být, navzdory relativizujícímu působení mnohosti hlediska, považován za objektivní. Prostřednictvím citátové montáže proniklo do románu Alexandra Döblina velké množství stylů, které společně

s pestře rozrůzněným spektrem standardních a substandardních vrstev jazyka umožnilo autorovi předložit autentickou výpověď o Berlínu ve dvacátých letech 20. století. A to nejen jako o místě strachu a osamělosti, které útočí na hlavního hrdinu svým otevřeným prostorem, ale také jako o rychle se proměňujícím velkoměstě, jehož rychle se střídající podoby jsou zachyceny ve vkládaných dobových dokumentech. Atmosféru meziválečné Prahy, zmítané horečkou po rychlém užívání života i touhou rychle zbohatnout, zachytila Marie Pujmannová ve svém sociálním románu polyfonního charakteru *Lidé na křižovatce*. Aby dosáhla objektivitu své výpovědi, využívá techniky popisu prostředí založené na zmnožení subjektivního hlediska a rovněž techniky vkládání reklamních sloganů, jež mají dokumentovat typický znak oné doby - rozmáhající se kapitalistické podnikání.

Nezbývá než doufat, že vzdor výběrovosti (jinak řečeno pomínutí řady děl a měst – zejména Joyceova Dublinu a Reymontovy Lodže) a neúplnosti dílčích analýz, právě tak jako absenci chronotopového a komparativního aspektu poskytuje tato práce obraz o bohaté škále zobrazovacích a kompozičních postupů (postupně plně experimentálních), která svědčí jak o inspirační síle samotné městské lokality (městského fenoménu), tak o podstatném zasahování (a ovlivňování) čtenářova vnímání městského prostoru a městského prostředí.

## 5. Použitá literatura

### Primární literatura:

BĚLYJ, A. *Petrohrad*. J. ŠANDA (tran.). Praha: Odeon, 1980.

ČAPEK-CHOD, K. M. *Antonín Vondřejc (Příběhové básníka). Díl první. Díl druhý*. Praha: F. Borový: 1937.

DÖBLIN, A. *Berlín, Alexandrovo náměstí (Příběh o Franci Biberkopfovi)*. K. JIROUDKOVÁ (tran.). Praha: Odeon, 1968.

DOS PASSOS, J. *Manhattanská přestupní stanice*. A. J. ŠŤASTNÝ (tran.). Praha: Odeon, 1972.

MRŠTÍK, V. *Santa Lucia*. Praha: Vyšehrad, 1969.

PRZYBYSZEWSKI, S. *Křik*. A. BALAJKOVÁ (tran.). Praha: Odeon, 1978.

PUJMANOVÁ, M. *Lidé na křižovatce*. Praha: ČS, 1979.

ŠRÁMAK, F. *Tělo*. Praha: MF, 1968.

WOOLFOVÁ, V. *Paní Dallowayová*. K. HILSKÁ (tran.). Praha: Euromedia Group k. s. – Odeon, 2004.

ZOLA, E. *Břicho Paříže*. In ZOLA, E. *Šťěstí Rougonů. Břicho Paříže*. J. PECHAR, E. OUTRATOVÁ (trans.). Praha: SNKLHU, 1959, s. 303-568.

ZOLA, E. *Paříž*. J. GUTH (tran.). Praha: J. R. Vilímek, 1935.

### Sekundární literatura:

BACHTIN, M. M. *Román jako dialog*. D. HODROVÁ (tran.). Praha: Odeon, 1980.

BRABEC, J. *Předmluva*. In ČAPEK-CHOD, K. M. *Kašpar Lén mstitel*. Praha: SNKLU, 1962, s. 7-29.

COGNAT, R. A KOL. *Dictionnaire de poche. L'Impressionnisme*. Paris: F. Hazan, 1972.

COOPEROVÁ, J. C. *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů..* A. PLZÁK (tran.). Praha: MF, 1999.

DROZDA, M. *Narativní masky ruské prózy - Od Puškina k Bělému (Kapitoly z historické poetiky)*. Praha: UK, 1990.

HILSKÝ, M. *Květiny pro paní Dallowayovou*. In WOOLFOVÁ, V. *Paní Dallowayová*. Praha: Euromedia Group k. s. – Odeon, 2004, s. 154-158.

HODROVÁ, D. *Místa s tajemstvím (Kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP, 1994.

- HODROVÁ, D. A KOL. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001.
- HODROVÁ, D. A KOL. *Poetika míst (Kapitoly z literární tematologie)*. Praha: H & H, 1997.
- JANÁČKOVÁ, J. Prameny impresionistického románu a jeho skladba. In JÁČKOVÁ, J. *Stoletou alejí*. Praha: ČS, 1985, s. 146-164.
- JANÁČKOVÁ, J. Proměny krajín a pohledů. In JANÁČKOVÁ, J. *Stoletou alejí*. Praha: ČS, 1985, s. 278-282.
- KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Impresionisté a ironikové*. Praha: Aventinum, 1926.
- KTREJČÍ, K. Křik velkoměstské ulice. In PRZYBYSZEWSKI, S. *Křik*. Praha: Odeon, 1978, s. 7-21.
- LEHÁR, J. A KOL. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: NLN, 2004.
- MARKIEWICZ, H. Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych. In MARKIEWICZ, H. *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1984, s. 123-144.
- MRAVCOVÁ, M. Marie Pujmanová: Lidé na křižovatce. In ZEMAN, M. A KOL. *Rozumět literatuře (Interpretace základních děl české literatury)*. Praha: SPN, 1986, s. 316-324.
- MRAVCOVÁ, M. Sociální román. In ZEMAN, M. A KOL. *Poetika české meziválečné literatury (Proměny žánrů)*. Praha: ČS, 1987, s. 268- 290.
- PECHAR, J. Nové cesty románu. In PECHAR, J. *Dvacáté století v zrcadle literatury*. Praha: Filosofía, 1999, s. 203-259.
- MRŠTÍK, V. *Moje sny (Pia desideria)*. Praha: Nakladatelské družstvo Máje, 1901.
- MRŠTÍK, V. O naturalismu v literatuře. *Hlas národa*, 1888, 2.12.; příloha *Nedělní listy*, bez paginace.
- MRŠTÍK, V. O umění v literatuře. *Hlas národa*, 1888, 15.1., 22.1., 29.1., bez paginace.
- PAROLEK, R. „Duch v pasti“. In BĚLYJ, A. *Petrohrad*. Praha: Odeon, 1980, s. 337-344.
- PETRŮ, E. *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc: Rubico, 2000.
- PYTLÍK, R. *Na přelomu století (Soubor statí o vývojovém rytmu literatury let devadesátých)*. Praha: ČS, 1988.
- PYTLÍK, R. *Vilém Mrštík (Osud talentu v Čechách)*. Praha: Melantrich, 1989.
- SIEBENSCHINOVÁ, A. Doslov. In DÖBLIN, A. *Berlín, Alexandrovo náměstí (Příběh o Franci Biberkopfovi)*. Praha: Odeon, 1968, s. 365-368.
- SŁAWIŃSKI, J. Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In TRÁVNÍČEK, J. (ed.). *Od poetiky k diskursu: Výbor z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. Brno: Host, 2002, s. 116-129.

- STANZEL, F. Opozice „perspektiva“: vnitřní – vnější perspektiva. In STANZEL, F. *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988, s. 138-175.
- ŠALDA, F. X. *Boje o zítřek – Duše a dílo*. Praha: Melantrich, 1973.
- ŠANDA, J. Symbolický román Andreje Bělého. In BĚLYJ, A. *Petrohrad*. Praha: ČS, 1970, s. 353-360.
- VALA, A. Montáž v moderní literatuře. In VALA, A. *Moderní literatura a skutečnost*. Ostrava: Profil, 1977, s. 184-194.
- TOKARSKI, R. *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*. Lublin: Wydawnictwa Uniwersity Marie Curie-Skłodowskiej, 1995.
- VANČURA, Z. John Dos Passos: od jednotlivce ke kolektivu. In DOS PASSOS, J. *Manhattanská přestupní stanice*. Praha: Odeon, 1972, s. 337-341.
- VAŇKOVÁ, B. *Příběh města (Literární chronotop města)*. Diplomová práce. Praha: FF UK, 2001.
- VLAŠÍN, Š. A KOL. *Slovník literárních směrů a skupin*. Praha: Panorama, 1983.
- ZOLA, E. *Le roman expérimental*. Paris: G. Charpentier, 1887.
- ZOLA, E. O popisu. In FISHER, J. O. (ed.). *Manifesty francouzských realistů XIX. a XX. století*. BRETT, V. A KOL. (trans.). Praha: ČS, 1950, s. 82-87.
- Zola, E. Smysl pro skutečnost. In FISHER, J. O. (ed.). *Manifesty francouzských realistů XIX. a XX. století*. BRETT, V. A KOL. (trans.). Praha: ČS, 1950, s. 69-75.

## 6. Résumé

Cílem této práce bylo načrtnout, pomocí interpretace vybraných prozaických děl z konce devatenáctého a první poloviny dvacátého století, problematiku proměn uměleckého zobrazení prostoru města v české a světové literatuře. Analýza potvrdila předpoklad, že rozhodně nelze určité dílo zařadit pouze do jedné skupiny, jejímž sjednocujícím rámcem je poetika určitého uměleckého směru či dílčí literární technika, a že i při nutné redukci na dominantní rysy užitá pro deskripci prostoru, je každá varianta zobrazení města svébytnou kombinací znaků jednotlivých poetik a metod.

Émile Zola se ve svých románech neomezuje pouze na praktickou aplikaci experimentální naturalistické metody, využitou především při popisu chudinských čtvrtí a zhýralé zábavy zbohatlíků. V barvitých popisech antropomorfizované pařížské tržnice, představující zástupný symbol zhýralosti Druhého císařství, se nechává unášet malířským a smyslovým impresionismem. V pokusu o sociologický dokument velkoměsta na konci devatenáctého století se zase vlivem pozdní varianty symbolismu proměňuje panorama Paříže v úrodné pole oseté sluncem - nadějnou vizi budoucího lidstva, spojeného společnou prací. Rovněž Vilém Mrštík skloubil naturalismus s impresionismem a symbolismem, aby ostřeji vynikl kontrast mezi iluzí vnímajícího subjektu hlavního hrdiny, jehož prostřednictvím jsou podávány náladově podbarvené pohledy na město, a drsnou realitou Prahy jako zabíjející děvky, příznačného symbolu pro deziluzivní román.

Ještě v duchu již přežitého naturalismu popisuje Čapek-Chod banalitu a všednost předměstských interiérů i s jejich typickým osazenstvím jako životní podmínky, z nichž hlavní hrdina nedokáže uniknout. Přes tragické vyústění románu je na mnoha místech slyšet autorův „výsměch“ Vondřejcově marné snaze změnit svůj osud, který je předem dán spolupůsobením determinanty vnitřní a vnější, tedy jeho osobní indispozicí - slabošskou povahou, jež není schopna čelit působení svého okolí. Naprosto odlišně představuje ve stejné době město Andrej Bělyj, který pojal Petrohrad jako místo dvou svářících se principů: pravoúhlého řádu Západu, symbolizovaného úřadem s nehybnou karyatidou nad vchodem i osobou senátora, a ničivého chaosu Východu, vystupujícího v podobě revoluce, zastoupené mandžuskými čepicemi, bombou a barvou rudého domina i rozžhaveného Měděného jezdce. Geometricky rozvržené jeviště města, kde sídlí postavy-loutky, se proměňuje vlivem „mozkové hry“ a rozpadá se pod útokem ostrovních stínů. Krajní deformace při subjektivizovaném zobrazení prostoru docílil expresionista Przybyszewski, který vystihl

„duši velkoměsta“ v jediném detailu – křiku ulice, jejíž bída je zároveň symbolizována odpornou stonožkou, vylihnuté v šílené vizi hlavního hrdiny. V Šrámkově románu *Tělo* je zase ulice taková, jakou si ji přeje mít mladá a smyslná Máňa, vnímající pouze věci zábavné a radostné. Do popisu prostředí však proniká velké množství básnických obrazů, které daleko více poukazují k osobě autora-básníka, než k osobě nevzdělané dívky z předměstí.

Virginie Woolfová zobrazila v *Paní Dallowayové* Londýn jako město mnoha pomíjivých okamžiků, které jsou zachyceny skrze simultánně probíhající proudy vědomí několika postav, v jejichž nitru se odráží smyslové dojmy, vyvolané výsekem všednodenní reality. John Dos Passos zase skládá mnohoperspektivní obraz americké metropole z pásem několika postav na základě montážního principu, jež mu dovoluje vkládat do románu i autentické neliterární texty, skrze něž dokresluje autentickou podobu obrovitého New Yorku. Výsledný obraz skutečnosti tak může být, navzdory relativizujícímu působení mnohosti hlediska, považován za objektivní. Prostřednictvím citátové montáže proniklo do románu Alexandra Döblina velké množství stylů, které společně s pestře rozrůzněným spektrem standardních a substandardních vrstev jazyka umožnilo autorovi předložit autentickou výpověď o Berlínu ve dvacátých letech 20. století. A to nejen jako o místě strachu a osamělosti, které útočí na hlavního hrdinu svým otevřeným prostorem, ale také jako o rychle se proměňujícím velkoměstě, jehož rychle se střídající podoby jsou zachyceny ve vkládaných dobových dokumentech. Atmosféru meziválečné Prahy, zmítané horečkou po rychlém užívání života i touhou rychle zbohatnout, zachytila Marie Pujmannová ve svém sociálním románu polyfonního charakteru. Aby dosáhla objektivitu své výpovědi, využívá techniky popisu prostředí založené na zmnožení subjektivního hlediska a rovněž techniky vkládání reklamních sloganů, jež mají dokumentovat typický znak oné doby - rozmáhající se kapitalistické podnikání.

## 7. Summary

The aim of this work was to draft, by interpretation of selected prosaic works, the problems of changes of the artistic presentation of the town space in the Czech and the world literature from the end of the nineteenth and the first half of the twentieth centuries. The analysis confirmed presumption that it is by no means possible to rank certain work only into one group whose unification framework is poetic of certain artistic direction or literary technique and even at necessary reduction to dominant features used for description of the space any variant of town presentation is original combination of features of individual poetic and methods.

In his novels Émile Zola does not limit himself to practical application of experimental naturalistic method used particularly for description of poverty stricken quarters and dissipated entertainment of the rich. In picturesque descriptions of the amorphous Paris market place representing substituting symbol of dissipation of the Second empire, he let himself be drifted by painter's and sensual impressionism. In an attempt to create a social document of the city at the end of the nineteenth century the panorama of Paris is changing due to influence of the late variant of symbolism in the fertile field sown by sun - hopeful vision of the future mankind jointed by common work. Also Vilém Mrštík linked together naturalism with impressionism and symbolism in order to accentuate the contrast between illusion of the understanding subject of the main character through whom he presents the capricious views of the city and rude reality of Prague as a killing whore, a symptomatic symbol for a disillusioning novel.

In the spirit of surviving naturalism Čapek-Chod describes banality and platitude of suburban interiors with their typical personnel and the living conditions, which the main character cannot escape. In spite of the tragic end of the novel it is possible to hear at various places the author's "mockery" to the Vondřejc's vain effort to change his destiny, which is predetermined by interaction of the inner and outer determinants, his personal indisposition – by unmanly character that is not able to face influence of its environment. In the same time Andrej Bělyj presents a city in a completely different way. He conceived St. Petersburg as a place of two contentious principles: a rectangular order of the West, which is characterized by an authority with stiff canephors above the entrance and even by a person of a senator, and destructive chaos of the East appearing in the form of a revolution represented by Manchurian caps, a bomb and a color of the red dominoes and even a glowing Copper rider. The



geometrically divided scene of the city where the characters-puppets live, changes under the influence of the “brain game” and disintegrates under the attacks of the island shadows. The expressionist Prybyszevski achieved the extreme deformation at the attitudinal depiction of the space as he described the “city soul” in one detail – scream of the street whose poverty is symbolized by a disgusting centipede born in the maniacal vision of the main character. In the Šrámek’s novel *Tělo* the street has the form as desired by the young and sensuous Máňa who perceives amusing and joyful matters, only. The description of the environment is nevertheless penetrated by plenty poetic scenes, which refer more to the person of the author-poet than to the person of the uneducated girl from the suburb.

Virginie Woolf depicted in *Mrs. Dalloway* London as a city of many ephemeral moments that are depicted through simultaneously running streams of consciousness of several characters in whose interior the sensuous impressions are reflected, evoked by segment of everyday reality. On the other hand John Dos Pasos piles up multiple perspective picture of the American metropolis out of bands of several characters on the base of the assembling principle, which allows him to insert in the novel even authentic non-literal texts through which he sketches authentic image of the vast New York. The resulting picture of reality may be, in spite of relative influence of plurality of aspect, considered as objective. Many styles penetrated into the novel of Alexander Döblin through quotation assembly, which together with gaily-differentiated spectrum of standard and substandard layers of the language enabled the author to present an authentic testimony of Berlin in the twenties of the 20<sup>th</sup> century. And not only about the place of fear and loneliness, which attacks the main character by its open space, but also as a quickly changing metropolis whose rapidly alternating shapes are captured by the contemporary documents. The atmosphere of the interwar Prague tossed by fever for quick enjoyment of life and desire for fast enrichment was captured by Marie Pujmanová in her social novel of the polyphonic character. To reach objectivity of her testimony she uses the technique of description of the environment based on multiplication of the subjective standpoint and also the technique of insertion of advertising slogans that may document the typical feature of that time – development of the capitalistic business.

