UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ČESKÉ LITERATURY A LITERÁRNÍ VĚDY

Diplomová práce

Literární obraz Prahy v románech dvou mystiků – Gustava Meyrinka a Jiřího Karáska ze Lvovic

Literary image of Prague in the novels of two mystics - Gustav Meyrink and Jiří Karásek ze Lvovic

Karolina Horynová

Vedoucí práce: PhDr. Václav Vaněk, CSc.

Praha
2008

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně a že jsem všechny použité informační zdroje uvedla v seznamu pramenů a odborné literatury.

24. 4. 2008 v Praze Karolina Horynová

Obsah

0 Úvod ... 3
1. Prostor - teoretické východisko ... 6
2. Teoretická koncepce velkoměstského prostoru a prostor Prahy ... 10
3. Jiří Karásek ze Lvovic a Gustav Meyrink - biografie ... 16
4. Jiří Karásek ze Lvovic - prostorová analýza vybraných děl ... 22
4.1 Gotická duše ... 22
4.1.1 Motivická analýza textu ... 22
4.1.2 Zobrazení prostoru Prahy jako prostoru mystické extáze ... 27
4.2 Román Manfreda Macmillena a Ganymedes ... 34
4.2.1 Motivická analýza děl a vztahová síť postav ... 34
4.2.2 Zobrazení prostoru Prahy jako prostoru magie ... 41
5. Gustav Meyrink - prostorová analýza vybraných děl ... 47
5.1 Golem a Valpuržina noc ... 47
5.1.1 Motivická analýza děl ... 47
5.1.2 Vztahová síť postav - Golem ... 55
5.1.3 Vztahová síť postav - Valpuržina noc ... 60
5.1.4 Zobrazení prostoru Prahy v románu Golem ... 63
5.1.5 Zobrazení prostoru Prahy v románu Valpuržina noc ... 72
6. Zobrazování prostoru Prahy - shrnutí ... 78
6.1 Dvojnictví ... 79
6.2 Město jako labyrint ... 85
6.3 Problematika zobrazení času ... 89
7. Závěr ... 93
Prameny: ... 94
Odborná literatura: ... 96
Resumé ... 100
Summary ... 101

0 Úvod

V průběhu minulého století začala do uvažování o literatuře více pronikat kategorie prostoru, začala se přehodnocovat tvrzení, která řadila literaturu mezi časová umění (podobně jako např. film)[1]. Tato práce si klade za cíl přispět k diskusím a úvahám o problematice času a prostoru v literárních dílech konkrétní analýzou děl vybraných autorů. Pokusíme se ukázat prostor jako základního nositele příběhu, jako klíč k interpretaci díla. Tuto hypotézu podporujeme tvrzením o relativitě časové entity, jejíž subjektivní vnímání stojí v opozici k objektivní kategorii prostoru.

„Člověk již na samém počátku dějin poznal, že vytvořit místo znamená vyjádřit podstatu bytí. Prostředí, které vytvořil a v němž žije, není pouhý praktický nástroj či výsledek libovolných a nahodilých událostí, ale má strukturu a obsahuje významy.“[2] „Místo [prostor] je fenomenologická kategorie a jako takové je utvářeno jak po stránce fyzické formy, tak po stránce významové člověkem. Existenciální vztah člověka k prostředí je obecně strukturován významy, body jejich zhuštění a koncentrace jsou místa. Česká etymologie poukazuje na těsný vztah mezi místem a městem. Město bylo konstituováno jako místo, koncentrace významů společně s koncentrací staveb, prostorů a v nich usazeného společenství lidí. Jde o soustředění významů pragmatických,

[1] kategorie času a prostoru použil pro systematizaci umění G. E. Lessing ve svém spise *Laokoon čili o hranicích malířství a poezie* (1960) z roku 1766; primární časovost filmového umění se pak objevuje u J. Mukařovského ve studiích o filmu - *O estetice filmu, Čas ve filmu* (2000).
[2] Norberg-Schulz, Ch.: *Genius loci*. Odeon, Praha 1994. s. 50

provozních a účelových, stejně jako duchovních.“[3] Město je tedy určitým komplexem vztahů mezi prvky, jež ho utvářejí a jež se v něm pohybují. Chceme se zabývat otázkou, jak je prostor města reflektován v literárních dílech, jaké postupy a prvky jsou pro městský text charakteristické. Tyto otázky svou obsáhlostí přesahují možnosti diplomové práce, a tak jsme se rozhodli pro zkoumání konkrétního městského prostoru, který je v české literatuře nejběžněji zobrazován. Budeme se tedy zabývat literárním obrazem Prahy, jak byl vytvářen na přelomu 19. a 20. století. Toto časové období vybíráme z důvodu určité proměny ve vnímání města již nikoliv jako kulisy či objektu, ale jako subjektu - „prostor se personifikuje, město se stává svého druhu bytostí, postavou díla“[4], tato proměna ve vnímání města souvisí s historickou přeměnou Prahy v moderní velkoměsto. Tak zobrazovali ve svých dílech Prahu Jiří Karásek ze Lvovic a Gustav Meyrink, jak se dále pokusíme ukázat v našich analýzách. Výběr právě těchto dvou autorů byl tvořen několika hypotézami, které se pokusíme dokázat. Oba autoři ve svých dílech akcentují prostor, subjektivní svět hrdinů je promítán do vnějšího světa, do proměňujícího se obrazu Prahy, zároveň je tím narušováno běžné vnímání času, jehož kategorie se stává subjektivní, příznakovou. Prostor je pro ně rámcem duševního hledání a bloudění, ale i zároveň topografickým rámcem, do kterého se zrcadlí Praha.

Domníváme se, že Praha vytváří specifické podmínky pro vznik prostorů fiktivních, které její reálnou existenci odrážejí. Pokusíme

[3] Halík, P. - Kratochvíl, P. - Nový, O.: *Architektura a město*. Academia, Praha 1996. s. 23
[4] Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím.* KLP, Praha 1994. s. 96

se v námi vybraných dílech nalézt takové postupy jejího zobrazování, které bychom mohly označit za specificky pražské. Tato hypotéza nás vedla k výběru děl autorů, kteří měli rozdílné kulturně-národnostní zázemí, avšak stejný historický časoprostor.

1. Prostor - teoretické východisko

Prostor. Entita, kterou nelze vymazat, nahradit, vypnout, odmyslet. Podíváme-li se na ni obecně a z velkého nadhledu, zjistíme, že je základní podmínkou lidského bytí. Je existenciální dimenzí, která nás provází celým životem a bez níž by život byl nemyslitelný. „Ve skutečnosti si nelze představit událost, jež by neměla vztah k nějakému místu. Místo je bezpochyby integrální součástí existence.“[5] Je tedy jenom logické, že stejně zásadní funkci plní prostor i v literárních dílech. Autor, ať už píše dílo s cílem zachytit realitu (jakýmkoliv způsobem), nebo vytváří realitu zcela odlišnou od té naší žité, je vázán prostorem. Prostor společně s časem vytvářejí základní charakteristiky, skrze něž je vnímán nejen náš svět reálný, ale i fikční světy literárního díla. Prostor není podřízenou jednotkou času, jsou to dimenze vzájemně komplementární a v rámci literární vědy je prostor stále častěji chápán jako základní kategorie uměleckého díla – „fabule, svět postav, konstrukce času, literární komunikační situace, ideologie díla se stále častěji jeví jako odvozeniny základní kategorie prostoru, jako jeho aspekty, části či převleky.“[6] A cílem této práce je přispět k úvahám o prostoru v literárních dílech, jako praktická aplikace teoretických konceptů na zobrazení prostoru u dvou vybraných autorů (k otázkám výběru konkrétních autorů viz kapitoly 2 a 3).

[5] Norberg-Schulz, Ch.: *Genius loci.* Odeon, Praha 1994. s. 6
[6] Slawinski, J.: *Prostor v literatuře, základní rozdělení a úvodní samozřejmosti*. In: Od poetiky k diskursu. Host, Brno 2005. s. 117

Uvědomíme-li si, jak je čas v moderních a ještě více postmoderních dílech ohýbán, zastavován a pozměňován, musíme dospět k závěru, že čas ve své lineární podobě se stal důležitým prvkem našich životů jen díky určitému vývoji naší kultury, filozofie, civilizace. Důkazem možností jiného chápání času, ve smyslu jeho určitého potlačení, jsou některé přírodní národy, v jejichž jazykovém systému zcela chybí kategorie času[7], ale například i celá východní filozofie je postavena na časové cykličnosti (jako protiklad linearity), návratnosti, a tedy možnosti odpoutání se od času vnímaného jako lineární tok. Cykličnost času, resp. jeho relativitu zobrazoval ve svých dílech právě Gustav Meyrink, nejzřetelněji jako samotné téma vystupuje relativita chápání času v povídce *Hodinář* (1996). Nemůžeme tedy souhlasit s výrokem Uspenského, ve kterém říká, že v literatuře převládá spíše dimenze časová. Tento fakt vychází z podstaty textu či řeči jako kontinua, řetězce chronologicky vnímaných znaků, i z povahy jazykového vyjádření, které v přirozených jazycích překládá prostor do času.[8] Domníváme se, že fakt, že čteme zleva doprava, že čteme řádky lineárně, není důkazem textové linearity. Opět, podíváme-li se na některá literární díla, vidíme, že lineární princip zde rozhodně není dominantní, jako konkrétní příklad lze uvést Joyceova *Odyssea*, Cortázarovo *Nebe, peklo, ráj*, trilogii Hodrové *Trýznivé město*, romány magického realismu a další. Text je v těchto dílech postaven na principu

[7] Carroll, J. B. (ed.): *Language Thought and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. MIT Press, Boston, Massachusetts 1956.
[8] Uspensky, B.: *A poetics of composition*. Berkley. University of California Press, Los Angeles, London 1983. s.76.

zavíjení se do sebe, na cirkularitě, návratnosti, vstřebávání a opětovného vyvrhování, zrcadlení, cykličnosti, nikoliv na linearitě slovního vyjádření.

Vzhledem k relativitě vnímání časové dimenze můžeme chápat právě prostor jako prvek, jenž nám umožňuje nahlížet a uchopovat realitu (ať už mluvíme o realitě našeho světa, nebo realitě světů fikčních). Podobně o důležitosti prostoru jako dimenzi, skrze niž jsme schopni vytvářet a chápat umělecká díla, mluví H. Bergson: „Když vyvoláváme čas, odpovídá nám prostor. Když se tedy člověk snaží uchopit čas, je nucen ho transformovat do nějaké formy odvozené z prostoru.“[9] Zde se vymezujeme proti pojetí času jako objektivní kategorie, kterou například prosazuje S. Chatman, jenž se snaží tuto objektivitu dokázat tvrzením, že pro každého je plynutí času stejné díky času měřeném hodinami[10], ale vzhledem k tomu, že hodiny jsou založeny pouze na dohodě určitého lidského společenství, lze toto tvrzení lehce zpochybnit (uvědomíme-li si například, jak různě nám ubíhá čas, když čekáme v zimě na dopravní prostředek nebo když píšeme náročný písemný test). Jak uvádí ve své práci K. Svatoňová (2006) je čas natolik abstraktní a subjektivní kategorií, že jsme schopni ho chápat jen skrze dimenzi prostorovou[11], ve které můžeme časové změny sledovat, a prostor se tak stává nutností jakéhokoliv uměleckého díla.

Čas a prostor jsou tedy dvě základní dimenze života, v nichž se pohybujeme a podle kterých se orientujeme. Prostor je rámec vztahů, v nichž něco trvá nebo se děje (sledujeme časové změny). Z hlediska

[9] Bergson, H.: *Filozofická intuice*. In.: Myšlení a pohyb. Mladá fronta, Praha 2003. s. 15
[10] Chatman, S.: *Story and Discourse*. Cornell University Press, USA, 1986. s 96
[11] Svatoňová, K.: *Prostor (ve) filmu.* Praha 2006. Diplomová práce na FF UK na katedře filmové vědy. Vedoucí práce PhDr. Petra Hanáková, Ph.D.

literárního díla jsou tyto vztahy v každém jednotlivém díle rozdílně zobrazovány. Přestože množství literárních děl je velmi skoupé na konkrétní popis těchto vztahů, vždy když čteme, pozorujeme či jinak vnímáme jakýkoliv děj, událost, naše mysl produkuje obrazy prostoru, dějiště míst, kde se tyto zobrazované vztahy odehrávají. I vnitřní monolog, který je podstatný hloubkou svých myšlenek a který je ze své obsahové podstaty mimo časoprostorové dimenze, intuitivně zasazujeme do nějakého prostoru. Člověk, bytost, jež produkuje tyto myšlenky, úvahy, pocity, musí *někde* být. I v prostoru virtuálních realit dnešního světa je pojem prostoru stále přítomen. Ať už jsme právě 'všemocným mágem' v internetové hře, nebo se právě účastníme videokonference s lidmi z druhého konce planety, obklopuje nás prostor, prostor naší fyzické přítomnosti, i prostor virtuální reality, v níž se pohybuje naše mysl. Jak píše Seymour Chatman, postavy (ale i skuteční lidé) existují a pohybují se v prostoru, který existuje na abstraktní hloubkové narativní úrovni, tedy před jakoukoliv materializací, resp. verbalizací.[12]

[12] Chatman, S.: *Story and Discourse*. Cornell University Press, USA, 1986. s. 138

2. Teoretická koncepce velkoměstského prostoru a prostor Prahy

V této práci se budeme zabývat romány, které zobrazují prostor velkoměstský. Má tento prostor nějaká specifika, lze ho vyhranit vůči jiným prostorům, a odráží se to nějak v jeho zobrazování v uměleckých dílech? Velkoměstský prostor jako životní prostor velkého množství lidí je proto v literárních, ale i jiných uměleckých dílech často zobrazován. Text města[13] a jeho zobrazení městským textem nese mnoho specifických prvků oproti textům zobrazujících prostory jiné. Daniela Hodrová tyto specifické rysy a postupy urbánního textu shrnuje takto: „polytematičnost, vícehlediskovost, mnohojazyčnost (v bachtinovském významu), mnohopříběhovost, intertextovost a fragmentárnost.“[14] Neznamená to samozřejmě, že se tyto prvky nemohou vyskytnout v textech s prostorem venkovským, přírodním apod., ale v textu městském jsou obvyklejší, častější a jsou s ním vnitřně spjaty. Zároveň se ukazuje, že žánrem typickým pro zobrazení města bude ve většině případů román či rozsáhlejší novela, kde tyto postupy lze využít a rozvinout. „Město vystupuje v literatuře trojím způsobem: 1) jako objekt (v průvodcích, knihách o městech, zčásti i v románu); 2) jako prostředí (převládající způsob v románu); 3) jako postava (v poezii

[13] Hodrová, D.: *Citlivé město*. Akropolis, Praha 2006., nadále budeme používat tohoto pojmu Daniely Hodrové, s významem textu velkoměsta.
[14] tamtéž. s. 47

i próze). Tyto způsoby se ovšem nejčastěji kombinují, zřídka se uplatňuje jen jediný.“[15]

V této práci se chceme zabývat zobrazováním konkrétního městského prostoru, Prahy, a to jeho zobrazením jako svého druhu subjektu, který se v české, resp. pražské německé literatuře objevuje zejména na přelomu 19. a 20. století. Toto pojetí města jako subjektu je dle našeho názoru ze tří zmiňovaných způsobů zobrazování města tím, které nejlépe reflektuje spojení člověka a daného místa, jež se tak stává „metaforou určitých stavů a způsobů vnímání, postojů ke světu a k bytí.“[16]

Zakládá tedy městský text pražský specifické postupy a existují nějaké jeho typické prvky? Jsme si vědomi toho, že každý autor a i každé dílo jednoho autora vytváří své vlastní prostory a světy dle svých vlastních pravidel a osobitých stylů, ale zároveň se domníváme ve shodě s D. Hodrovou (1997), že tyto specifické modely světa nejsou nikdy výhradně individuální, ale jsou vytvářeny nejen v rámci dobových a žánrových zvyklostí (i ve smyslu vymezování se vůči konvencím, hledání nových cest a možností), ale také v rámci „paměti lidského rodu, v níž figurují určitá archetypální místa“[17] [18]. Můžeme tedy i Prahu vnímat jako svého druhu archetypální prostor, který sám o sobě určuje

[15] Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím*. KLP, Praha 1994. s. 94.
[16] Hodrová, D.: *Paměť a proměny míst*. In: Poetika míst. J&J, Jinočany, 1997. s. 15
[17] tamtéž. s. 15
[18] pojem archetypu dále chápeme dle C. G. Junga (1994), který ho vymezuje jako abstraktně vytvořený pojem, odvozený z mnohokrát opakovaného pozorování, že například mýty a pohádky světové literatury obsahují určité motivy, které jsou zpracovávány stále znovu a všude; archetypy tedy jsou určité typické obrazy a souvislosti vyvolávající určité dojmy, vjemy a pocity; Jung poukazuje také na to, že je nutné si uvědomit, že archetypy nejsou určeny obsahově, jsou to formy připravené v nevědomí, aby byly teprve naplněny vědomými představami.

možnosti svého zobrazování a uchopování, jakkoliv jsou proměnlivé? Proměnlivost zobrazování pražského prostoru zaručuje nejen velkoměstský charakter se sobě vlastní synchronní mnohovrstevnatostí architektonickou, geologickou, sociální, psychologickou a tematickou, ale také vrstevnatostí diachronní, historickou, časovou, která je pak již specificky pražskou a jež v sobě zahrnuje mnoho velice různých období.

Praha[19] se začala vyvíjet jako kulturní středisko slovanského osídlení zhruba od konce 9. století, kdy se jednotlivé osady začaly rozrůstat a sdružovat, přišlo oproštění od byzantsko-orientálního vlivu a příklon ke kultuře západořímské. Ve 12. století již bylo na místě dnešního Pražského hradu několik budov, které byly postupem doby přestavovány, upravovány a rozšiřovány až do mohutného komplexu, který dnes dominuje pražskému panoramatu. Obrovský stavební rozmach zažila Praha v době gotické, zejména pak za vlády Karla IV., kdy bylo k starému jádru Prahy připojeno Nové Město (1348). O významnosti tohoto období svědčí slova Z. Wirtha: „Vrcholná gotika přinesla Praze i ve výstavbě změnu siluety, větší měřítko a monumentálnost. Tehdy stvořen základ dnešního panoramatu hradčanského, velká věž kathedrály a tehdy ještě silněji podškrtnuta vertikalita obrazu města hrotitými liniemi věží, štítů a strmých střech...“[20] Až renesance 16. století přinesla do Prahy i zdůraznění horizontály, kdy byly stavěny paláce, měšťanské domy a celkově se

[19] Historický vývoj Prahy je stručným výtahem z knihy *Pražská architektura: Významné stavby jedenácti století* (1991).
[20] Wirth, Z.: *Praha - město*. In: Kniha o Praze, Pražský almanach 1932. s. 37.

zástavba města zhušťovala, nový rozkvět však nastal až v přestavbách barokních, které umožnil nástup nových katolických řádů, a to zejména řádu jezuitského. Vzniká nepřeberné množství nových chrámů, kostelů a klášterů, stejně jako paláců, což je umožněno i díky válečným a živelným pohromám (zejména plenění švédských vojsk, bombardování pruskou armádou, francouzské obležení). V okolí Prahy vznikají letní sídla, zámečky, zahrady a parky. Po tomto velkém rozvoji v 18. století ale přichází obrat a z velkolepého sídla králů se Praha stává zanedbávanou provincií a hlavním motivem dalších přestaveb je účelovost a hospodárnost. Do popředí se dostávají problémy hygienické a sociální, dochází k asanaci židovského ghetta a také k rozsáhlé výstavbě nových předměstí - Žižkova a Smíchova. Další vývoj Prahy v období vzniku prvního samostatného Československého státu a dále stojí již mimo rámec našeho zájmu.

Tímto stručným nastíněním historického a architektonického vývoje Prahy jsem chtěli zdůraznit její, již výše zmiňovanou, mnohovrstevnatost, která je utvářena právě tímto rozmanitým vývojem a díky kterému se Praha mohla stát plnohodnotným centrem českého národa a jeho kulturního dění a dle slov A. Nováka: „Praha se svou starou universitou, bohatými knihovnami, tiskárnami a novinami dávné tradice, se sítí spolků sdružení, literárních kaváren, s divadelním ruchem a s požehnanou spoluprací všech uměn, s celým kulturním prostředím zůstává neodolatelnou...“[21]. A zmiňujeme-li zde důležitost Prahy pro

[21] Novák, A.: *Praha a slovesné umění*. In: Kniha o Praze, Pražský almanach 1932. s. 8

český národ, je nutné upozornit na další vrstvy v paměti lidského rodu související s archetypem pražského města, a tou je platforma mnohonárodnostní. Praha byla a je „křižovatkou vystavenou všem větrům, ležící v centru Evropy, která je... průsečíkem dávných os světa“[22]. Vedle českého etnika zde jako další významné menšiny, které se podílely na vývoji kulturním i sociálním, žilo obyvatelstvo německé a židovské. I z tohoto důvodu jsme ke svým rozborům vybrali dílo českého a německého autora, abychom mohli hledat společné prvky zobrazování pražského prostoru i skrze síto rozdílného národnostního zázemí.

Otázka existence „pražského románu“ přesahuje svou obsáhlostí možnosti této práce, již dříve se jí krátce věnoval ve své studii *Hlas Prahy v českém písemnictví* Vojtěch Jirát (1978), v esejích z mytopoetiky v knize *Citlivé město* (2006) se jí částečně věnuje Daniela Hodrová a již dříve se jí hlouběji zabývala v rámci knihy *Místa s tajemstvím* (1994); zde píše: „Praha si zachovala svůj středověký půdorys s volnou, negeometrickou kompozicí. Pro její starou část je charakteristické množství individuálních prostorů a prostůrků, zákoutí, křivolakých uliček, průchodů. Tento půdorys je mnohem dynamičtější než půdorys symetrický,...“[23]. Pro Jiřího Karáska ze Lvovic i pro Gustava Meyrinka byla Praha právě tímto magickým, dynamickým místem. Zobrazování tajemného prostoru, které je založeno na promítání subjektivního světa do světa vnějšího, je základní charakteristikou jejich

[22] Ripellino, A. M.: *Magická Praha*. Odeon, Praha 1992. s. 14
[23] Hodrová, D.: *Místa s tajemství*. KLP, Praha 1994. s.102

díla, jak se pokusíme ukázat dále v našem rozboru. Zároveň u nich nacházíme právě ono výše zmiňované cyklické pojímání času, které tuto entitu relativizuje a problematizuje, a proto k jejich dílu přistupujeme z hlediska prostoru, jenž se tak stává klíčem k jeho uchopení. Pokusíme se postihnout shodné prvky a postupy v jejich zobrazování pražského prostoru. Vzhledem k tomu, že se chceme zabývat zobrazením Prahy jako svého druhu subjektu, budeme se vedle samotného rozboru explicitního zobrazování prostoru (deskripce) věnovat také implicitním formám zobrazování prostoru, jako je zejména jeho vytváření pomocí vztahových sítí mezi postavami, jejich jednáním a chováním, a také samotnou motivickou výstavbou textu, jež nám umožní pochopení i hlubších vrstev analyzovaných děl.

3. Jiří Karásek ze Lvovic a Gustav Meyrink - biografie

Gustav Meyrink a Jiří Karásek ze Lvovic – existuje mezi těmito autory spojení, jiné než jen společný historický časoprostor? A existuje-li, pak se ptáme, na jakém základě? Je v jejich díle možno nalézt společné prvky a postupy, jimiž nahlížejí prostor, resp. prostor Prahy? Je jejich velkoměstský text provázán podobnými postupy a používanými prvky, které nejsou závislé na autorově individualitě, ale náležejí entitě velkoměstské Prahy? Podívejme se nejdříve krátce na jejich biografii, zda i zde nelze nalézt styčné body mezi oběma autory.[24]

Gustav Meyrink, vlastním jménem Gustav Mayer, se narodil 19. ledna 1868 jako nemanželské dítě herečky Marie Mayerové a vládního úředníka Karla von Varnbühlera. Se svou matkou žil většinu času v Mnichově a teprve ve svých patnácti letech se dostal do Prahy, která tak významně ovlivnila jeho dílo. Po vystudování gymnázia a obchodní akademie v r. 1888 se stal bankovním úředníkem a o rok později se s přispěním svého otce stal spolumajitelem menšího bankovního ústavu na pražských Příkopech. Podle vlastních zápisků připravuje r. 1891 sebevraždu, kterou nakonec nespáchá, ale tímto okamžikem se vydává na novou cestu, kterou je studium okultismu a

[24] životopis G. Meyrinka vychází z knih P. Kneidla: *Pražská léta německých a rakouských spisovatelů* (1997), J. Serke*: Böhmische Dörfer Putování opuštěnou literární krajinou* (1993) a *Česká literatura na předělu století* (2001), životopis J. Karáska ze Lvovic z knih *Česká literatura na předělu století* (2001), *Lexikon české literatury* (1993) a *Přehledné dějiny literatury české A. a J. V. Nováka* (1995).

spiritismu. Zabývá se též praktickou alchymií, experimentuje s hašišem a stává se členem řádu Sat Bhaiů (Asijští bratři, kteří podle legendy založili i Prahu). Roku 1901 je křivě obviněn z podvodů a několik měsíců je vyšetřován, což vede ke krachu jeho banky. Za jeho zatčením pravděpodobně stojí rakouský důstojník Olič, který Meyrinka nenáviděl kvůli lásce jakési zpěvačky. V tomto období začíná pak Meyrink psát první povídky, drobné satirické postřehy, které otiskuje v mnichovském časopise Simplicissimus (knižně vyšly r. 1913 pod názvem *Kouzelný roh německého šosáka*). Z Prahy definitivně odchází r. 1904 a kromě dvou krátkých návštěv v pozdějších letech se do ní již nevrátí. Přesto pro něj Praha zůstala tajemným a také trochu příšerným místem, ke kterému se neustále vracel ve svých literárních dílech, ale i soukromých dopisech a zápiscích.

Jeho povídky byly poměrně oblíbené, ale skutečnou slávu mu přinesl až jeho první román *Golem*, který vyšel r. 1915 (česky 1917). Na jeho úspěchu se zejména podílelo jeho filmové zpracování a ilustrace Hugo Steinera. Následovaly romány *Zelená tvář* (1916), *Noc Valpuržina* (1917) a *Bílý dominikán* (1921). V r. 1926 vychází sbírka jeho novel pod názvem *Netopýři*. Roku 1927 publikuje svůj poslední román *Anděl západního okna* a do 4. 12. 1932, kdy umírá, již literárně nepracuje.

V hledání smyslu našeho bytí, duchovna a pravdy se G. Meyrink nakonec přes studia okultismu, spiritismu a mysticismu, dostal na cestu buddhismu, ke kterému se veřejně přihlásil r. 1927. Ve svém deníku píše: *„Dnes 7. srpna 1930, kolem 10. hodiny ranní, mi po dlouhé*

mučivé noci náhle spadly klapky z očí, a tak už teď vím, co je ve skutečnosti smyslem všeho bytí. Neměli bychom pomocí jógy měnit sami sebe, ale měli bychom jaksi vytvářet Boha. Po křesťansku řečeno: ‚Nemáme Krista následovat, máme ho sejmout z kříže'...“ [25]

Jiří Karásek ze Lvovic, vlastním jménem Josef Jiří Antonín Karásek, se narodil 24. 1. 1871 na Smíchově v poměrně chudé měšťanské rodině. Šlechtický přídomek připojoval ke svému jménu, aby zdůraznil svůj dekadentní postoj, k němuž patřila i aura nejasného aristokratického původu. Prostředky jeho rodičů stačily na gymnaziální studia a dva roky na teologické fakultě. Většinu svého života strávil právě v Praze, věnoval se literární tvorbě, ale také sběratelství výtvarného umění a budování rozsáhlé knihovny. Jeho zaměstnáním však byla úřednická práce na poště, kde se později stal ředitelem knihovny ministerstva pošt a ředitelem Poštovního muzea a archivu.

Karásek společně s A. Procházkou byli hlavními představiteli symbolistně-dekadentního hnutí, které je spjato s náladou *fin de siècle*[26] a na našem území s časopisem Moderní revue, na jehož existenci se oba významně podíleli, Karásek zejména prací literárně-kritickou (své eseje a stati, které uveřejňoval i v jiných periodikách jako Literární listy, Rozhledy nebo Týn, shrnul do knih *Renesanční touhy v umění* 1902,

[25] Meyrink, G.: *Hašiš a jasnozřivost*. Volvox Globator, Praha, 1993.
[26] toto období je z hlediska české literatury v kontextu literatury světové zpracováno v knize H. Bednaříkové *Česká dekadence* (2000), kde se k pojmu *fin de siècle* vyjadřuje takto - „Z obecnějšího pohledu lze říci, že evropské fin-de-siècle v sobě nese všechny znaky tzv. přechodné epochy. Trauma ze zrychlujícího se civilizačního pokroku přináší pocit individuální bezvýznamnosti, který nutně vede k projevům hodnotové relativizace. A je to bezesporu právě dekadence, která je jednou z nejsilnějších a zároveň nejrozporuplnějších reakcí na zmíněné společenské pohyby.“ s. 11

Impresionisté a ironikové 1903, *Chimérické výpravy* 1905, *Umění jako kritika života* 1906, *Tvůrcové a epigoni* 1927). Ve svých pracích, prozaických i básnických pak Karásek dával tomuto programovému hnutí literární náplň – odmítání všednodennosti, šedého živobytí, vyzdvihování snů, duševního vzepětí, niterných pocitů. Básnické sbírky (*Zazděná okna* 1894*, Sodoma* 1895*, Kniha aristokratická* 1896*, Sexus necans* 1897*, Hovory se smrtí* 1904) se vyznačují určitou obsahovou strnulostí. I formy jsou svázané konvencemi a pevnými básnickými útvary, obsah je pak neustálými variacemi na dekadentní témata melancholie, výjimečnosti, exkluzivity, ať už čehokoliv, sexuality a smyslovosti, náboženských kultů a symbolů. Později, kdy dekadence ztrácela na své síle a také na zajímavosti, mizí částečně i z Karáskovy poezie a ve sbírkách *Endymion* (1909)*, Ostrov vyhnanců* (1912) se podstatným rysem stává reflexivita a meditace nad údělem lidského bytí.

V próze pak byl Karásek nejvíce ovlivněn S. Przybyszewským a snažil se o vytvoření lyrické prózy, o příběh duše. Vzhledem k tomu, že se v této práci budeme některým prozaickým dílům věnovat hlouběji, zde pouze naznačíme určitý vývoj v Karáskově tvorbě. Důraz na niterné stavy, lyričnost a dekadentně rozvrácení jedinci jsou rysy prvních próz (pomineme-li naturalistický román *Bezcestí* z roku 1893) jako *Stojaté vody* (1895), *Mimo život* (1898), *Gotická duše* (1900), *Lásky absurdné* (1904). Romány tří mágů (*Román Manfreda Macmillena* 1907, *Scarabeus* 1908, *Ganymedes* 1925) a *Zastřený obraz* (1923) si stále zachovávají oblibu bizarního prostředí, okultismu a výstředních jedinců,

ale přibývá dějovosti, využívají romantické motivy a kulisy. K této linii novoromantické tvorby patří i několik dramat (*Cesare Borgia* 1908, *Král Rudolf* 1915). Neoromantické postupy pak dále využíval ve zpracovávaných látkách náboženských (podobně jako J. Zeyer), v evokacích legend a pověstí. Stále však i v těchto prózách přetrvává záliba v podivných a chorých individuích, touha po výjimečné a jedinečné kráse, sugestivní náladovost, která vychází nejen z dekadentních kořenů, ale i z inspirace španělským barokem. Jedná se například o prózy *Zlatý triptych* (1919), *Obrácení Raymunda Lulla* (1919), *Legenda o ctihodné Marii Eklektě z Ježíše* (1921), *Barokové oltáře* (1922) a další. Poslední fáze Karáskovy tvorby je spjata s pocitem určité izolovanosti, nenaplněnosti života a hořkým bilancováním. Tyto pocity vyjádřil v básnických sbírkách *Písně tulákovy o životě a smrti* (1930) a *Poslední vinobraní* (1946) a také v autobiograficky laděném románu *Ztracený ráj* (1938).

Tímto stručným nahlédnutím do životů obou autorů jsme chtěli poukázat na intenzivní propojení jejich života a vlastní literární tvorby. J. Karásek zasvětil svůj život pátrání po výlučné a nadčasově platné kráse, a proto sbíral umělecká díla výtvarná i literární, a hledal ji i svou vlastní tvorbou. G. Meyrink se věnoval studiu okultismu, mysticismu, aby hledal cestu k pravdě a nalezl odpověď na smysl bytí, a ve svých románech ji pomáhal hledat i ostatním. Oba autoři jsou zároveň propojeni svou životní cestou, která se odvíjela ve smyslu hledání

pevného bodu ve struktuře společnosti, oba jsou postaveni mimo ni a jejich bloudění životem se odráží ve vytváření fikčních světů nejen v rámci literárních děl, ale i v rámci skutečného života.

V následujících kapitolách se budeme věnovat analýze konkrétních děl, jmenovitě románům G. Meyrinka *Golem* a *Valpuržina noc* a J. Karáska ze Lvovic *Gotická duše*, *Román Manfreda Macmillena* a *Ganymedes.* Kritériem výběru románů z rozsáhlé tvorby obou autorů bylo zobrazení Prahy, která v těchto románech vystupuje nejintenzivněji. Hlavní těžiště bude spočívat v analýze zobrazovaného prostoru Prahy a postav, jež nás do tohoto prostoru uvádějí, ale zároveň v nich chceme ukázat, jak oba autoři reflektují své životní postoje a názory v literární tvorbě.

4. Jiří Karásek ze Lvovic - prostorová analýza vybraných děl

Jiří Karásek ze Lvovic prošel za svůj život ve své literární tvorbě několika vývojovými etapami, stručně jsme je již nastínili v předchozí kapitole. Zde se zaměříme na rozbor jednotlivých děl, na to jak jsou tyto vývojové změny promítnuty do pojímání pražského prostoru, a pokusíme se odhalit, zda i přes tyto změny lze stále sledovat podobné rysy a prvky pražského toposu. Pro účely tohoto zkoumání jsme zvolili díla *Gotická duše*, *Román Manfreda Macmillena* a *Ganymedes* z cyklu Romány tří mágů, Praha je samozřejmě přítomna i v mnoha dalších dílech (nejen prozaické práce jako *Zastřený obraz* a některé další povídky, ale také jeho drama *Král Rudolf* i jeho básně se často dotýkají pražského prostoru), ale vzhledem k rozsahu práce a povaze srovnání jsme se omezili na výše zmíněné tituly, v kterých, jak jsme již zmínili výše, vystupuje prostor Prahy nejvíce.

4.1 Gotická duše

4.1.1 Motivická analýza textu

Do románu *Gotická duše* (1900) jsme uvedeni prologem autora, který nám předkládá náladový deník, autobiografii bezejmenného hrdiny (jediné jméno, které hrdina dostává, je Vilém, jímž ho označí jeho teta a jež patří zemřelému šílenému strýci). Sám autor předestírá charakter následujících řádků, jako malbu osamocené

duše bez děje a napínavých příhod, odtržené od reálného světa. Dvacetiletý mladík, poslední potomek aristokratického rodu, neurčitě toužící po něčem výjimečném, se svými názory a nahlížením na svět podobá J. Karáskovi, který skrze svého hrdinu promlouvá o věčném snu, o výjimečné kráse obsažené v umění - „*Pravda uměleckého díla je souhlas jeho s naším vnitřním snem, a ne s vnějšími, reálnými fakty*.“[27] Úkolem umění je podle něho obohacování života, nikoliv jeho kopírování, a tak i z vlastního života se snaží vytvořit umělecké dílo (stejný motiv tvoření vlastního života jako umělecké fikce se objevuje znovu v *Románě Manfreda Macmillena*). Tuto dekadentní programovost vidíme v celém pojetí titulního hrdiny jako postavy výlučné, odpoutané od lidí i věcí reálného světa, pociťující odpor k lidské společnosti, jakékoli stopě lidí a života. Je neustále konfrontován s pocity zoufalství a nechutě, s pocitem nepřirozenosti, která mu brání žít v současnosti. Jeho duše, kterou nazývá duší gotickou, hledá spásu v chrámech a kostelech, v odevzdání do vůle Kristovy - „*Vše, co žil venku ve světě, bylo suché a prázdné. Stoje před tajemstvím oltáře, cítil, že oživuje... Kristus šel před ním. Půjde po krvavých stopách jeho bolestných kroků... Odevzdal se úplně do vůle Jeho.*“[28]

Oddělení vnějšího světa od světa vnitřního, světa jeho duše, je neustále promítáno do touhy po neobyčejném, jemném světě, do snů o nepomíjející kráse a laskavosti. Tento vnější prostor si přeměňuje ve vlastním světě fantazijním, snovém, a tím se stává ještě osamělejším -

[27] Karásek ze Lvovic, J.: *Gotická duše*. In: Gotická duše a jiné prózy. Vyšehrad, Praha 1991. s. 11
[28] tamtéž. s. 16

„*Miloval život a lidi, dokud byli pro něj abstrakcemi*.“[29] Od dětství byl odloučen od světa výchovou ke kněžskému stavu od pobožných starých tet, na rodiče zůstávají pouze matné a neurčité vzpomínky. Vždy se cítí osamocen uprostřed lidí, kteří vnímají a vidí věci kolem sebe všedním zrakem, střízlivě pohlížejí na mrtvé předměty, využívajíce je pouze k praktickým účelům. On sám je schopen vidět jinak, barevněji, oslnivěji a vytváří si tak kolem sebe svět své duše plný fantastických obrazů a rozličných smyslových vjemů. Odloučení od lidí se stává impulsem k vytváření odlišného, jiného prostoru. Zejména vůně v něm vyvolávají různé asociace a evokují vzpomínky na dětství. Přímo se utápí ve vůni minulosti, která kolem něj vytváří tanec a hýření barev. Čas a zejména minulost se stává jedním z motivů románu. Nejen pocit hlavního hrdiny, že nepatří do současnosti, ale veškerý prostor kolem něj představuje minulost, Praha je městem minulosti, městem středověku, gotiky, městem mrtvě ustrnulým v minulých dobách.

Toto odloučení v sobě nutně nese pocity marnosti a nemohoucnosti, samoty a smutku. Sám hrdina však vysvětlení hledá okolo sebe a nalézá ho ve vlivu prostředí, v národní tragédii češství, která nutně musí vyústit v blízký zánik všeho, v neodvratnou smrt. Odysseovská cesta české duše k vyšší pravdě, jež nikdy nedošla naplnění, je opřádána legendami, a je tak stále pevněji ukotvena v mrtvé minulosti a celý český národ, postupně vymírající, žije jako ve vymřelém domě[30]. Tak často zmiňovaný pocit národní deziluze Karásek

[29] Karásek ze Lvovic, J.: *Gotická duše*. In: Gotická duše a jiné prózy. Vyšehrad, Praha 1991. s. 36
[30] tamtéž. s.35

zpracovává v rámci dekadentní poetiky, Praha je mrtvým monumentem (podobně je Praha zobrazována v románu V. Mrštíka *Santa Lucia*), tragickou královnou shlížející mrtvým zrakem na marné a mdlobné snažení lidí odsouzených již předem k záhubě - *„...musí tak zhynouti všechno... každá snaha... a to jen proto, že se zrozuji v této neblahé zemi,... Nihilismus, ano nihilismus jest jediná možná filozofie tohoto lidu*.“[31]

Hrdina žijící v mrtvé minulosti, v absolutním odtržení od reality, se touží odpoutat i sám od sebe. Své vlastní tělo pociťuje jako svým způsobem vězení - *„A zatímco tělo žilo docela mechanicky, v jeho duši rodil se a vyrůstal svět jiný než ten,v němž živořila jeho tělesnost.“*[32] V prostoru okolo něj se pak odrážejí všechny tyto jeho stavy, prostor se stává výrazem násobené uzavřenosti. Jeho labyrintická utvářenost (neustálé bloudění, nevědomé, a přesto pravidelné ocitání se na různých místech) zrcadlí nejisté bloudění jeho vlastní duše. Hrdina *Gotické duše* se nakonec stává obětí svého neuskutečnitelného snu, který tkví ve fantastické „realitě“ jeho duše a zároveň je spoután s fantomem minulé, středověké Prahy, jež vytváří lákavé iluze, které se vzápětí ukáží jako prázdné lži. Chiméry ve chvíli vlastního zhroucení strhávají s sebou duši hrdiny, který jim uvěřil - „*Vytvořil si gotickou duši. Chtěl se ocitnouti na několik hodin ve středověku. Chtěl sdíleti jeho pojem života.*

[31] Karásek ze Lvovic, J.: *Gotická duše*. In: Gotická duše a jiné prózy. Vyšehrad, Praha 1991. s. 37
[32] tamtéž. s. 36

Ale to byl klam. Středověk byl mrtev. Lidé, kteří v něm žili, žili životem, jehož nelze již sdíleti. Zamrazilo jej v duši. Cítil se zoufalým.“[33]

Život tohoto hrdiny provázejí opakovaná setkání s „Neznámým“, s dvojníkem, který se pohybuje mezi dvěma póly - buď je pociťován jako hrůzný, ohrožující, nebo je naopak vnímán jako naděje, možnost přátelství, souznění. Hrůzným dvojníkem je zejména hrdinův předek, výše zmiňovaný Vilém, jehož obraz visí v jedné z komnat. Vilémův vzhled se nápadně podobá vzezření jeho samého a on se děsí nejen vnější podoby, ale i vnitřního propojení, převtělení, které ho dovede k šílenství a sebevraždě. Čím více se trápí těmito myšlenkami a utápí se v pochybnostech, tím více se dere na povrch probouzející se šílenství. Po jedné ztrátě vědomí se probírá v komnatě před krucifixem, zachvacuje ho úzkost s nemožnosti kontroly nad vlastním tělem i vědomím. Hrůzným neznámým, a přesto dvojníkem, se stává Kristus - „*Kdyby nebylo mne, nemohl by ses zjeviti tu tak náhle, poněvadž vlastně neexistuješ a poněvadž - jsi jen přelud mé obraznosti... Počal přecházeti pokojem, odvrátiv se od Neznámého. A najednou jako by si vzpomněl na něco, stanul zase u Cizince a hleděl mu z očí do očí... A cizinec pozvedl pojednou ruce. Mystické probodení zazářilo na nich. Vzkřikl jako v úžase. Byl to přece On*.“[34] Představitelem dvojníka-spasitele (přestože nenaplněným) se stává cizinec, kterého hrdina potkává na Petříně a k němuž je přitahován podivným magnetismem, jenž u něj vyvolává až dojem hypnotizace - „*Byl to někdo, kdo by mu mohl býti přítelem?...*

[33] Karásek ze Lvovic, J.: *Gotická duše*. In: Gotická duše a jiné prózy. Vyšehrad, Praha 1991.. s. 16
[34] tamtéž. s. 57-58

Pocítil nepokojnou lásku k cizinci a toužil se zmocniti jeho tajemství. Pozoroval pohyby jeho rtův a nervózní chvění prstův: a najednou se mu zdál cizinec tak podivně známým, a rty nebyly rty někoho cizího, ale rty jeho vlastními,a ruce - to byly jeho vlastní ruce. Ztotožnil se s cizincem a byl jako hypnotizován jím...“[35] Podruhé se s dvojníkem, potenciálním přítelem, setkává na cestě vlakem, odjezdem z Prahy se doufá vyléčit ze svých stavů nepříčetnosti. Mladý muž, který k němu přistoupil, jako by byl jeho vlastním obrazem - oči plné tajemství, bílá pleť aristokrata, předurčený chorobou k předčasné smrti (cizinec trpí tuberkulózou). Ani tentokrát však nenaváže žádný kontakt s cizincem a po jeho zmizení se cítí ještě prázdnější než dříve - „*Díval se za odcházejícím, a pak se ho zmocnila tesknost... A zatoužil přijíti s ním v bližší styk, a bolelo jej, že zanedbal s ním se seznámiti. A hlavně jej bolelo, že ho snad už nikdy neuzří*.“[36] Budeme-li vnímat zjevování se těchto dvojníků jako svého druhu boj dobra a zla o duši hrdiny *Gotické duše*, pak vidíme, že hrdina nakonec podléhá své chorobě, svému neuskutečnitelnému snu, chiméře gotické Prahy a umírá v ústavu pro choromyslné, podléhá dvojníkovi-monstru.

4.1.2 Zobrazení prostoru Prahy jako prostoru mystické extáze

Prostor je v románě Gotická duše utvářen opakujícím se blouděním hlavního hrdiny, blouděním, které lze vidět jako

[35] Karásek ze Lvovic, J.: *Gotická duše*. In: Gotická duše a jiné prózy. Vyšehrad, Praha 1991. s. 37-38
[36] tamtéž. s. 63

existenciální, touhu po nalezení cesty, jež však zůstává skrytá. Hrdina neustále kolísá mezi dvěma póly - dobrým a temným. Bloudění vlastní duše je promítáno do bloudění v paláci, který jako jediný obývá, a posléze přeneseno i na bloudění městem. Praha se stává zrcadlem duše, proměny duševních stavů jsou promítány do vnímání prostoru - „*Cítil: nový život se začíná. Neboť již v tušení budoucích dní leželo kouzlo a krása... Modř nebes. Slunce. Polední ticho. A průzračné dálky... Jeho duše se rozšiřovala. Viděla všechno jako v osvěžených plochách. Barvy byly prudší... Zvuky byly čistší... A všechno jako by mělo nový smysl. I štíty domův, i průjezdy, i chodníky, i povozy... a most nad řekou byl zvláště krásný...*“[37], a o několik řádek dále náhlá změna poté, co vstupuje do chrámu a čeká vykoupení, které však nepřichází - *„Odešel zklamán a vstoupil do povozu... Jel týmiž ulicemi. Ale teď ležel na všem smutek a stín. Domy byly zachmuřené*.“[38] Bloudění je tak výstavbovým prvkem nejen dějovým, ale je principem výstavby celého fikčního světa a jeho podoby. Prostor se stává rámcem duševního hledání, ale topograficky je zrcadlen do prostoru Prahy. Toto zrcadlení můžeme chápat i ve smyslu Bachelardova propojení toposu domu a duše, když píše, že naše duše je obydlím a obrazy domu jsou stejně tak v nás, jako jsme my v nich (Bachelard, 1990).

Mluvíme-li zde o proměnách vnímání prostoru, je nutné si uvědomit, že jedinou perspektivou, z které tento prostor vnímáme, je právě perspektiva vypravěče. Můžeme pak toto proměněné vnímání

[37] Karásek ze Lvovic, J.: *Gotická duše*. In: Gotická duše a jiné prózy. Vyšehrad, Praha 1991. s. 59
[38] tamtéž. s. 60

chápat spíše jako samotnou proměnu prostoru, jeho utváření. V přeneseném smyslu pak můžeme prostor, ve kterém rezonují psychické stavy hrdiny, chápat jako svého druhu dalšího dvojníka. Tato antropomorfizace prostoru je tvořena častými personifikacemi a invokacemi. Hrdina při bloudění pražskými chrámy a kostely promlouvá s obrazy svatých, oltáři i náhrobky, hledá vykoupení ze svého zoufalství. Časté je pak spojení nedostavující se odpovědi, mlčení s obrazem mrtvých věcí, s představou hrobu, hrobky a náhrobku - „*Vysedlá dlaždice chodby se mu měnila v náhrobní kámen.; Tak se modlil před oltářem odumřelého zlata svěc a výdechu chorobných květinných plátkův, aromatizujících vzduch jakoby něčím morovým a hospitálním.; Kostel se vracel zase do vzezření ponuré hrobky, do mrazné noci plachých stínů... Zdi, vztyčené v závratnou výši působily dojmem holého a bezútěšného černa žalářního. K nim přiléhající stíny se podobaly hřbitovním cypřišům a tújím. Strnulé řady lavic se tměly jako hroby. Bylo zde jako na hřbitově...; Jsi hrob, a ne chrám... Jsi tak mrazivý. Není života v tobě... Všechno jsi proměnil v mrtvou hmotu.; Zabloudil v Staronovou synagogu, mrtvou, jako v plíseň hrobů propadlou,...; Byl v kostele barnabitek... Taková tma jako v hrobce*.“[39] A tak jako Praha odráží stavy duše dekadentního hrdiny, stejně tak je jeho duše zpětně ovlivňována tajemnou mocí minulé Prahy náboženské. Je jako hypnotizován kostely, chrámy a poutními místy, ty se stávají bytostmi, jež jako by vysávali jeho život. Smrt a zmar všech věcí prostupuje téměř

[39] Karásek ze Lvovic, J.: *Gotická duše*. In: Gotická duše a jiné prózy. Vyšehrad, Praha 1991. s. 19; 29; 30; 46; 71; 74

každou myšlenku hlavního hrdiny a Karásek nám skrze něj odhaluje „náboženskou démoniku Prahy“ (Pihertová, 1923), když touží po zmizelé středověké, resp. gotické Praze, kdy ještě existoval náboženský entuziasmus. Gotika Prahy je určována chrámy, tedy vertikálou, která zde symbolizuje křesťanskou touhu a směřování k Bohu. Ožívá však jenom na chvíli, při soumraku, kdy se o dávno minulých věcech a zemřelých ideálech rozhovoří zvony - „*Praha, její minulost se rozhovořila ve zvonech...*; „*Noc vracela městu jeho starou tvářnost a měnila vzpomínku dávné slávy na okamžik v skutečnost*.“[40] Tyto zvony promlouvají k mladému šlechtici, když náhodně zabloudí na Petřín, odkud pozoruje Prahu a při západu slunce je zaplaven apokalyptickou vizí zkázy - „*Vyšehrad klesal. Zdi Hradčan se řítily. Malá Strana mizela v plamenech. Kartouzský klášter na Újezdě se halil do dýmu požáru*.“[41] Jeho náboženské blouznění, touha po Bohu, po znovunalezení víry však často evokuje spíše barokní katolické vzepětí, náboženské extáze vyvolávající barevné představy zdobených oltářů, kostelů plných obrazů Panenky Marie a svatých. Baroko je zároveň přítomno jako období konce českých dějin, jako počátek nikdy nekončící poroby českého národa. Praha je pak vnímána jako mrtvá královna, netečná k osudům trpícího jednotlivce, ale zároveň, jako všechno minulé, je vnímána jako úctyhodná, krásná, obdivuhodná a slavná, avšak navždy již uzavřená pouze do fikce a snění, opředená legendami. Podstatou přítomnosti Prahy je v tomto románě přízrak minulosti, vše je jím prodchnuto. Praha

[40] Karásek ze Lvovic, J.: *Gotická duše*. In: Gotická duše a jiné prózy. Vyšehrad, Praha 1991. s. 39; 41
[41] tamtéž. s. 40

je zde pojata jako určitý zástupný symbol celé vlasti, je pamětí národa (Hodrová, 1994).

Paralelním vyjádřením hrdinových pocitů a stavů duše je vedle města také obraz paláce, který hrdina obývá, a jeho komnat. Tento tajemný rodinný dům zároveň vypovídá o městě, můžeme ho chápat jako pars pro toto. Stejně jako Praha má labyrintické uspořádání, hrdina bloudí neobývanými komnaty, setkává se s přízrakem mrtvého předka stejně jako se setkává s „mrtvými" na ulicích, kdy cítí spřízněnost s těmito mrtvými tak, jako cítí naopak odloučenost od světa živých současných lidí. Město i dům jsou odrazy jeho samoty, izolace, tyto dojmy umocňuje i druhý dům, který jediný kromě sakrálních staveb hrdina navštíví, dům jeho jediné žijící příbuzné. Teta žije v jednom „*z nejpodivnějších malostranských domů, neobydleném nikým jiným než jí již několik desetiletí...*"[42], stejně tedy jako hrdina touží po samotě, ale vnitřek jejího domu je charakterizován zpustlostí, prachem a pavučinami, ona sama působí jenom jako jeden z dalších zašlých a starobylých kusů nábytku. Výprava za ní pak připomíná mýtickou pouť k vlastním kořenům (hrdina se chce dozvědět více o svém zešílevším příbuzném), která však nedojde naplnění. Hrdina se proplétá komnatami, opět bloudí v jejich labyrintu a objevuje pouze stále nové důkazy opuštěnosti a zkázy - „*zpustlé průčelí a okna plná prachu, v nichž sem tam zívala roztlučená tabulka; ...klopýtl o hrnek, jehož tam nechali ti, kdo se stěhovali odsud naposled... A zase prázdnota... nezbylo zde nic*

[42] Karásek ze Lvovic, J.: *Gotická duše*. In: Gotická duše a jiné prózy. Vyšehrad, Praha 1991. s. 67

než světlejší místa na stěnách, kde visely kdysi obrazy, a několik hřebíků ve zdi.; A tak prošel ještě několika pokoji. Jeden z nich byl jako starožitnické muzeum. Tikaly tam asi patery hodiny s hlasem hodin dřívějších časů."[43] Odchází tedy bez odpovědí, utvrzen v nemožnosti návratu do současného světa, v nemožnosti běžného života.

Vraťme se zpět k domu, paláci, jenž obývá, také opuštěný, sám hrdina. Tento dům nemá žádné vnější charakteristiky, není ani nijak lokalizován (oproti zmiňovanému domu jeho tety). V kontrastu k těmto chybějícím popisům najdeme bohaté popisy interiérů s mnoha detaily - „*Zapomenuté vůně oživovaly, rozplývaly se jako vzpomínky, pršely z váz,..., vály z rozevřené skříně, dýchaly z vytažené zásuvky, vlekly se po plochách nábytku, prchaly z řas záclon, ze starých tapet, věsily se na zčernalé portréty, houstly u zlaceného lustru s nedopálenými voskovicemi... a plíseň páchla zase ze skupiny zbraní mezi portréty předků... Vyvětralé pižmo se hromadilo nad sbírkou broušených flakónův, i míšeňský porculán s květy drobných růží měl vůni...*"[44], přestože ani zde se čtenáři nedostává přesnějšího určení, pouze náznaky, kde se jednotlivé komnaty nacházejí, jak jsou uspořádány, nevíme ale nic o jejich počtu ani účelu. Jedinou informací je rozlehlost prostoru, neustále akcentovaná blouděním - „*Celé dny prochodil z komnaty do komnaty.; Ale tu byl zase ve svém bludišti u dveří, před nimiž stanul již jednou a od nichž se odvrátil, aby došel jinam...; ...zastavoval se na nekonečných procházkách rodinnými komnatami.; Kde vlastně jest?*

[43] Karásek ze Lvovic, J.: *Gotická duše*. In: Gotická duše a jiné prózy. Vyšehrad, Praha 1991. s. 67-68
[44] tamtéž. s. 24

V komnatě... Ví, v ***které*** *komnatě? V nárožní? Či v komnatě, z níž vedou dveře přímo na schodiště? Je v modrém pokoji?*“[45] Přímo určená a pojmenovaná je pouze ložnice, v níž se hrdina nejčastěji zdržuje, a otcova pracovna, do které se dostává při jednom ze svých záchvatů šílenství. Veškeré vybavení a starobylá honosnost pokojů vypovídají o hrdinově touze po návratu minulosti. Jeho snění proměňuje prostor okolo něj, sám o sobě píše - „*A tato mystická schopnost duše mu měnila nejpustší jizbu, plnou strnulého minula, v komnatu, plnou krásy a lesku*.“[46] Dům je tedy bytostně spjat s hrdinovým životem, pouze pro něj v sobě skrývá možnosti vstupu do gotické duše. Jedinými dalšími živými bytostmi, o kterých se dozvídáme, jež tento dům navštěvují, jsou lékař a sluha. Oba jsou v určitých intervalech povoláváni a zase odmítáni a „vyháněni“ podle navracejících se stavů uvědomované si choroby. Odloučení od lidí se pak absolutně dokonává v ústavu pro choromyslné, kdy už ošetřovatel nerozumí jeho řeči, hrdina je už úplně uzavřen do svého vlastního světa, nevnímá své okolí a nakonec umírá. Bloudění jeho duše nemá vykoupení a dům je symbolicky prodán ve chvíli, kdy pro něj již není návratu.

[45] Karásek ze Lvovic, J.: *Gotická duše*. In: Gotická duše a jiné prózy. Vyšehrad, Praha 1991. s. 17, 23, 52; 53
[46] tamtéž. s. 18

4.2 Román Manfreda Macmillena a Ganymedes

4.2.1 Motivická analýza děl a vztahová síť postav

Gotická duše byla monologem rozjitřené duše, programově dekadentní a lyricky nedějová, *Román Manfreda Macmillena* a *Ganymedes* nám ukazují další tvář Karáskovy tvorby, a to tvorby dějové, napínavé a fantaskní. Podívejme se tedy nejdříve na výstavbu příběhů těchto románů, abychom mohli lépe pochopit fikční svět, jeho uspořádání. Oba romány pocházejí z cyklu nazvaného Romány tří mágů, a přestože je dělí poměrně velká časová prodleva (*Román Manfreda Macmillena* vyšel 1907, *Ganymedes* 1925), jsou spojeny stejnou poetikou, kterou se na následujících řádcích pokusíme přiblížit. Prostřední román z tohoto cyklu, *Scarabeus*, necháváme bez bližší analýzy, protože zde je dominantním prostorem nikoliv Praha, ale Benátky.

Vypravěčem prvního z románů je mladý muž, Francis Calston, který nám postupně odhaluje svět a duši svého milence Manfreda Macmillena. Tématem jeho osudu a tedy i celého románu je určitý druh dvojnictví, které otevírá otázky vlastní identity, možnosti převtělování a v neposlední řadě ovládání jiných lidí a obava nebo lépe řečeno přímo hrůza z možnosti býti ovládán - „*Jako by nám vnucoval někdo náš život, jako by byl život určen prve, než jej začneme žíti... posloucháme-li sebe, můžeme míti dojem, že z nás hovoří někdo jiný, kdo není námi*.“[47] Motiv

[47] Karásek ze Lvovic, J.: *Román Manfreda Macmillena*. Pokorný, Praha 1993. s. 105

ovládání duše je přítomen i v *Ganymedovi*, zde je mladý Radovan přitahován k cizinci Adrianovi Morrisovi, jenž je nazýván také mužskou sfinx. Toto pouto, láska a obdiv je však vnímáno jako svazující, Radovan se cítí jako loutka, jako člověk bez vlastní vůle, přirovnáván je také k ptáčeti uvízlému v telegrafních drátech - „*Cítí se* [Radovan] *jako znásilněn tělesnou a duševní převahou tohoto krásného muže... cítí, že miluje cizince, ač jej jeho zjev tíží a zmrtvuje jako nestřesitelná můra*.“[48]

Hrabě Manfred je stylizován do postavy dandyho, která putuje Evropou, ale i když je všude vítán a obdivován, nikde nemá vlastní domov. Hned v úvodu románu se akcentuje kontrast mezi dvěma městy, jedinými, kam se na svých toulkách vracel, a to Prahou a Vídní. (Povaze samotného prostoru Prahy a jeho vlivu na rozvíjení příběhu se budeme věnovat v následující kapitole.) „*Ve Vídni dandy, v Praze snílek. Ve Vídni střed společnosti, v Praze samotář, toulající se po chrámech. Jako by měl dvě duše.*“[49]

Manfred je herec života, realita mu připadá příliš nudná, vytváří si tedy realitu vlastní - tajemnou, trochu hrůzostrašnou a co možná nejméně pravděpodobnou. Opět se tu stejně jako v Gotické duši setkáváme s vytvářením subjektivního světa, nového prostoru, který transformuje svět vnější. Manfred je fascinován osudem Cagliostra, slavného až legendárního mága minulosti (dle Manfredova vyprávění jeho civilní jméno bylo Giuseppe Balsamo, tak vystupuje např. v díle A. Dumase Královnin náhrdelník). Tato fascinace přerůstá do přesvědčení,

[48] Karásek ze Lvovic, J.: *Ganymedes*. Aventinum, Praha 1925. s. 17-18
[49] Karásek ze Lvovic, J.: *Román Manfreda Macmillena*. Pokorný, Praha 1993. s. 11

že je Manfred převtělením tohoto mága v současné době a je určen k pokračování jeho života, který směřoval k ovládnutí temných sil. O této skutečnosti má Francise přesvědčit obraz, ukrytý v neobývaných částech domu, podobizna Cagliostrova, jež se shoduje se zjevem Manfredovým. Zároveň mu Manfred vypráví své sny, v nichž jako Cagliostro vystupuje, a je přesvědčen, že právě ve snech je zjevována pravda o jeho převtělení. I před svým přítelem stále hraje určitou roli, mystifikuje a propojuje fikci a skutečnost. Skutečná hrůza a děs ale do jeho života nakonec vstupuje v podobě tajemné postavy Waltera Mora, jenž je autorem divadelní hry, kterou jako by opsal z Manfredova vlastního deníku. Je to dvojník vyrůstající z pražské atmosféry šílenství a mystiky. Jeho vlivem se vše v okolí jeví náhle jako neznámé, jiné, o této funkci dvojníka (jako jednoho z typů postavy s tajemstvím) pojednává také D. Hodrová (1994; 2006) - „postava s tajemstvím jako vtělení jinakosti... tato postava [je] nadána mimořádnými vlastnostmi, z nichž plyne její schopnost volně se pohybovat časem a prostorem, proměňovat své okolí, lidi, vztahy apod.“; „Setkání s dvojníkem bývá v městských příbězích významnou podobou setkání s jiným, se smrtí. Dvojník... jako Stín postavy, démonizovaná záhada existence.“ [50] A pro Manfreda je jeho dvojník záhadou, která ho osudově přitahuje, stěhuje se za ním do Prahy s úmyslem ho zabít, aby byl opět úplně svobodný, protože existence tohoto dvojníka pro něj představuje hrozbu, že jeho duše již není zcela a úplně jeho. Walter Mora zůstává postavou

[50] Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím*. KLP, Praha 1994. s. 118; Hodrová, D.: Citlivé město. Akropolis, Praha 2006. s. 203

s tajemstvím, s kterou se setkáváme pouze letmo a informace o jeho bytosti získáváme pouze nepřímo z Manfredova nebo Francisova vyprávění. Jeho jméno a děsivá podobnost s Manfredem jsou jeho jedinými atributy společně s prostorovým propojením s Prahou. Dvojník se zjevuje pouze zde, a to na sakrálních místech - Jakubský a Týnský chrám, a nakonec na Bílé Hoře. Je tedy svého druhu monstrem, které je spjato s tajemnou Prahou, neexistuje mezi nimi jasná hranice (Hodrová, 1994 - slovo monstrum užíváno v širším významu, pod tento pojem zahrnuty všechny fantastické bytosti zdůrazňující motiv zjevování). Zároveň se na konci románu skutečně proměňuje v dotek smrti, kdy se s Manfredem setkává po mnoha magických rituálech praktikovaných s jediným účelem ovládnutí svého protivníka. Manfred nenávratně mizí, otázka smrti zůstává nezodpovězená. Můžeme uvažovat o konci faustovském. Stejně smrtelné je setkání s dvojníkem i v Ganymedovi, když se Radovan setkává s oživeným Golemem vytvořeným dle jeho vlastní podoby, je v jeho náručí zardoušen.

Dotkli jsme se jedné ze spojnic mezi oběma příběhy, podívejme se tedy ještě na další. Vedle tématu dvojnictví spojuje tyto romány také magie, rituály, alchymie. Hrabě Manfred se těmito obřady snaží ovládnout a zničit svého dvojníka Waltera Moru. V *Ganymedovi* je magie spojena zejména s kabalou a snahou dánského sochaře Jörna Mollera stvořit a oživit, stejně jako kdysi rabbi Löw, Golema. Zjišťuje, že potřebné informace jsou zašifrovány na rabínově náhrobku, u něj se setkává také s Adrianem Morrisem. Toto setkání na hřbitově se v závěru

stane osudným pro Radovana, který sochaři slouží jako předloha k vytvoření nejprve neživé sochy. Je nutné poznamenat, že Ganymedes je nahlížen z různých perspektiv (v úvodu je vypravěč zosobněn, rámcuje příběh ujištěním, že vypráví příběhy dávno minulé, ale pravdivé), vnímáme tedy příběh a jeho svět skrze postavy Radovana, Morrise a Mollera, vypravěč se staví jako vševědoucí, líčeny jsou i vnitřní pocity a myšlenky postav.

Z předchozího výkladu je zřejmé, že dalším společným rysem obou románů je homosexualita. Francis a Manfred jsou mileneckou dvojicí, jejichž láska je vyjádřena nejčastěji splynutím duší, fyzické bývá naznačeno, ale vzápětí přeneseno do duchovního rozměru („*A zatím se kladly jemné ruce na mne, rád jsem se dával jimi uchvacovati v kořist. Rozevřel jsem duši jako květina kalich, abych přijal do ní všechno, čím mne Manfred zaplavoval.*“[51]). Jejich láska je vzájemná, přestože rozdílná, Francis miluje oddaně, je touto láskou ovládán a k Manfredovi připoután, podrobuje se mu absolutně, Manfred miluje něžně i krutě zároveň, jeho láska je láskou ovládající a využívající. V *Ganymedovi* je pak Radovan okouzlen Adrianem Morrisem, je do něj idealisticky zamilován, a jak jsme zmínili výše, je touto láskou spoután, necítí se již jako člověk se svobodnou vůlí - „*Tryská z něho magnetismus, jemuž se neubraňuje, - jemuž se ani nemůže ubránit. Černé ohně očí cizincových jej spalují.; V přítomnosti Adrianově se cítil Radovan vždy jako nevolným, spoutaným... cítil Radovan, že Adriana*

[51] Karásek ze Lvovic, J.: *Román Manfreda Macmillena*. Pokorný, Praha 1993. s. 31

miluje šíleně, nemožně, a že je mu souzeno, aby se nevymanil nikdy z jeho vlivu.“[52] Zároveň se zde objevuje i láska lesbická, jeho matka poté, co jí opustil Radovanův otec, žije se svými přítelkyněmi. Lesbická láska je však postavena na pomyslný nižší stupeň, protože ve chvíli příjezdu Adriana Morrise se do něj zamiluje i Radovanova matka. Implikuje to tedy domněnku, že láska mezi ženami nemůže být nikdy tak naplňující.

Posledním motivem, o kterém se zde chceme zmínit, je touha po výjimečnosti, touha po neobvyklé kráse. Tento motiv není společný pouze těmto dvěma románům, ale celému Karáskovu dílu (viz kapitola 2), ať už se jedná o krásu duše, těla nebo uměleckých děl či architektury. V *Ganymedovi* již samotné motto románu vyjadřuje tuto touhu po absolutní kráse - „*Ganymedes, syn trojského krále Trosa a nymfy Kallirkoë, pro krásu byl unesen orlem na Olymp, kde se stal číšníkem Diovým.*“[53], a je pak promítnuta do všech hlavních postav románu. Radovan je pln nenávisti k všednosti, k stáří a ženám (jako nedokonalým bytostem) pociťuje jen odpor a hnus a je spoután láskou k dokonalému Adrianu Morrisovi. Ten hledá ve starých spisech magické vítězství ducha nad hmotou (kabala, Paracelsus), je znalcem umění a obdivovatelem architektonických krás evropských měst. Jörn Moller pak žije v zajetí životního cíle, kterým je vytvoření dokonalé sochy, jež má být prototypem mužnosti a síly ve spojení s jemností, vytvoření Golema, který se stane jeho Ganymedem (i zde je opět motiv homosexuální

[52] Karásek ze Lvovic, J.: *Ganymedes*. Aventinum, Praha 1925. s. 18; 23
[53] tamtéž. s. 5

lásky, Moller nechce Golema k tomu, aby byl jeho sluhou, ale aby byl jeho přítelem, který ho bude milovat). V *Románu Manfreda Macmillena* je Francis okouzlen a polapen Manfredovou krásou, krásou, po níž celý život toužil - „*V životě je mi trýzní mluviti s obyčejnými lidmi.*[54]*; Jeho ruce....se zdály svrchovaným dílem sensitivní krásy.*[55]*; Vždy jsem snil o bytosti s gesty podivuhodného půvabu...*“[56]. A i zde jsou pro oba muže ženy a staří lidé nedokonalými bytostmi, které jsou hodny pouze opovržení a lhostejného přehlížení. Manfred je pak dandym, který opovrhuje všemi ostatními lidmi v přesvědčení, že on sám je tím jediným zajímavým a výjimečným člověkem. Zároveň hledá onu zmiňovanou krásu, a to zejména v dílech minulosti - ve středověkých knihách magie, v chrámech staré Prahy, v uměleckých dílech - „*...a není, než tento fantastický chrám. Ano, fantastický: pohleďte jen, jaké grandiosní linie výšky a délky!... Slavné obrazy Brandlovy a Reinerovy se temní v zlatě rámů... Na všech věcech, na všem nářadí z minulých století, bylo něco jako zmučená bolest, jako trpící krása*.“[57]

[54] Karásek ze Lvovic, J.: *Román Manfreda Macmillena*. Pokorný, Praha 1993. s. 12
[55] tamtéž. s. 28
[56] tamtéž. s. 30
[57] tamtéž. s. 32-33

4.2.2 Zobrazení prostoru Prahy jako prostoru magie

„Praha náleží mystikům“ - J. Karásek ze Lvovic: Román Manfreda Macmillena

I v této kapitole budeme analyzovat oba romány současně, protože se domníváme, že zobrazování a vnímání Prahy je v obou dílech shodné (spojení obou románů stejnou konstrukcí příběhu, kompozicí jsme se pokusili ukázat v předchozí kapitole). *Román Manfreda Macmillena* i *Ganymedes* jsou romány, které nejsou explicitně zasazeny do žádné časové roviny, ovšem ze stylu života, z předmětů, jež se objevují, z reálií města (Mariánský sloup na Staroměstském náměstí, Židovské město po asanaci) apod. lze usuzovat na autorovu současnost, tedy počátek 20. století, oproti tomu prostorové zařazení je velmi explicitní a často velmi detailní, jak ukážeme dále, a odráží podobu reálného světa.

Přestože se Francis setkává s Manfredem poprvé ve Vídni, děj se velice brzy přesouvá do Prahy (kvůli tajemnému Walteru Morovi) a i při vídeňském pobytu visí existence Prahy nad postavami jako všudypřítomný stín, jak píše V. Pihertová: „Hned z prvých stránek knihy vstává přízrak Prahy tajemné... zdvíhá se náhle z černých a osudných dálek v mlžných závojích neskutečnosti a snovitosti bledý fantom Prahy.“[58] Stejně tak v *Ganymedovi* se děj počíná na letním sídle a teprve posléze se děj přesouvá do Prahy. I zde jsou jeho hrdinové přitahováni

[58] Pihertová, V.: *Praha Jiřího Karáska ze Lvovic*. Politika, Praha 1923. s. 14

tímto městem. Praha je pro postavy románů stejně jako v *Gotické duši* městem minulosti, městem snů a mystéria, je vnímána jako bytost ovládající každého, kdo do ní vkročí, přitahuje je osudnou krásou a tajemstvím smrti - „*Vidím Hradčany, Malou stranu, Staroměstské náměstí a cítím, že jen Minulost je v Praze přítomna... Chodím Prahou rád za noci: tu jako bych postřehoval každý oddech její duše... Chci-li žíti život, jako bych chtěl cítiti sen, jdu do Prahy... Všechno, co tam [v Praze] jest, je přízrak... Praha náleží mystikům. Nevšiml jste si nikdy, že je to jediné město, kde máte pocit, že byste se mohl setkati s někým tak podivným, tak osudným pro vás, že byste stál pojednou bez pomoci před jeho silou, jeho vlivem? Smrt je zde poslední krásou. Nemůže právě zde mystičnost býti také poslední silou?*“[59] V *Ganymedovi* o minulosti hovoří zvony (stejný motiv jako v *Gotické duši*) a domy, které chtějí vyprávět minulá tajemství. Adrian Morris nepřichází do Prahy jako běžný turista obdivovat její krásu, ale hledá v ní starověká díla, která by mu pomohla odhalit tajemství života a smrti, opět je tedy Praha městem, jež jediné může vydat tajemství minulosti - „*...bylo to pro něho starobylé, středověké město, nad nímž se rozsvěcují dosud v noci hvězdy Rudolfovy a Valdštýnovi*.“[60] Moc a vliv Prahy můžeme vidět i ve vtělení do monstra, do propojení s „lidskou“ bytostí, město i bytost jsou pak schopné proměňovat vše ve svém okolí v tajemství a šílenství. Motiv šílenství se objevuje opakovaně v Karáskově tvorbě, Praha je jakoby prodchnuta atmosférou šíleného, vše se v ní zdá jaksi pokroucené.

[59] Karásek ze Lvovic, J.: *Román Manfreda Macmillena*. Pokorný, Praha 1993. s. 24-25
[60] Karásek ze Lvovic, J.: *Ganymedes*. Aventinum, Praha 1925. s. 21

Proměna se odehrává za soumraku, kdy má svět ambivalentní vlastnosti, částečně ještě den, ale zároveň již přichází tajemství noci, moment, kdy toto tajemství může být ještě posledním světlem odhaleno - „*Šero se rozhosťovalo pomalu mezi starými domy. Jejich fasady, směle a malebně řezané, temnily jakoby pod závoji, černými flory věků. S mikulášské věže jediný zvon duněl a žaloval cosi jako z minulosti. Adrianovi se zdálo, že teď přichází chvíle, kdy se mohou přihoditi v hloubi těchto starobylých domů neobyčejné věci, neb kdy se může objeviti v nich to, co se skrývalo dosud a bylo tajné zrakům lidí*.“ [61]

Toto celkové vnímání Prahy jako mocné bytosti je pak rozpracováno jednak do detailních popisů paláců, chrámů a dalších staveb a jednak do ožívajících předmětů, do obrazů antropomorfizovaných domů, stejně jako do motivu přežívající atmosféry místa, která námi proniká, i když je původní místo již proměněno. Praha se stává tajemným domem (Hodrová, 1994), což je dále synekdochicky promítáno do jednotlivých domů. Obzvláště v *Románu Manfreda Macmillena* se velice často objevují velmi podrobné, velmi poetické popisy interiéru, zejména výzdoby, které navozují dojem tajemného, nevšedního prožitku, vyvolávají snové asociace, dráždí nervy - „*Často jsem procházel tímto chrámem a celé hodiny v něm prosnil. Tu mne zaujala látka tmavé modři, barvy dozrálých hroznů, prošitá arabeskami, jako by jí byl prohozen šelest pohybujících se stříbrných listů, jež kryla oltář, zahalený v bílá plátna,*

[61] Karásek ze Lvovic, J.: *Ganymedes*. Aventinum, Praha 1925. s. 49.

dýchající čistotou... Tu zase mohutná kazatelna, spočívající na vzepiatém lvu. Neb jsem prostál před nádherným mřížovím, oddělujícím kapli sv. Františka od presbyteře. Jindy jsem prociťoval trochu inkvisičního děsu před zbičovaným Spasitelem v zasklené skříni.[62]*; „Byla to nádherná stavba, jejíž portál se zdobnými hlavicemi pilastrů, barokové festony, střídavě lomené a rovné římsy nadokenní, kartuše, náplně, vázy, kamenná poprsí a jiné detaily fasádní z ní činily čisté stilové dílo. Ale nejgraciesnější byla konsolová římsa, zakončující horizontálně celé průčelí, nad níž se zdvihaly vikýře prejzové střechy... Z každé věci zde na mne hleděly dávno mrtvé zraky.“*[63] V *Románu Manfreda Macmillena* se objevují tři tajemné domy, a to jindřišský palác, chrám sv. Jakuba a zámeček na Bílé Hoře, v *Ganymedovi* to pak je palác v Thunově ulici a příbytek Jörna Mollera, všechny tyto domy spojují dvě skutečnosti: 1/ spojení tajemného s mystériem umění (toto spojení nazývá D. Hodrová „klasickým příkladem pro novoromantickou prózu“[64]), hledání krásy a 2/ spojení domů s magií (chrám sv. Jakuba jako zástupce posvátného, náboženského místa se zázračnou sochou, jindřišský palác se svou bizarní knihovnou a pracovnou plnou rekvizit východního učení, zámeček na Bílé Hoře se svou minulostí zasedání zednářských lóží, alchymickou laboratoří a esoterickou knihovnou, palác v Thunově ulici je předen legendami o tajných chodbách, alchymických pokusech a milence Rudolfa II., chudý příbytek Mollerův

[62] Karásek ze Lvovic, J.: *Román Manfreda Macmillena*. Pokorný, Praha 1993. s. 32-33
[63] tamtéž. s. 126-127
[64] Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím*. KLP, Praha 1994. s. 89.

je pak místem, kde se přímo odehrávají magické rituály k oživení Golema-Ganymeda). Praha je v obou dílech několikrát nazvána městem alchymistů a astronomů, je neustálou bolestnou připomínkou minulých dějů, aniž bychom tuto historii sami museli znát, stavby a předměty okolo nás vyprávějí příběhy dávno minulé - „*Všechna místa jsou minulostí prodechnuta. Odevšad se vztyčuje před vámi. Ze zelenavého stínu hlubokých zahrad s rozložitým stromy na vás dýchne. Z tmavého portálu, z hlubiny vchodu paláce vás ovane. Jste tu v starobylém městě, jež uchovává duši svého dávného obyvatelstva, dusně hrobovou blízkost těch, kdo zde před věky žili.*[65]; *A vyprávěl mi, jak často vcházel za soumraku do takových domů, v chvíli, kdy tajemné věci mají možnost hovořiti k nám, a přikládal čelo ke stěně a myslil na všechno, co slýchaly a vídaly tyt zasmušilé zdi. A pak uslyšel a uviděl věci, jichž nikdo ani netušil*.[66]; *Nemusím nic věděti o popravě pobělohorské. Noha sama se zastaví na malém čtverci země, kam se dívají starobylé domy,...*[67]

Na závěr bychom chtěli uvést, že i zde se (jako v *Gotické duši*) objevuje motiv antropomorfizované Prahy jako tragické královny, je tedy také zobrazena jako subjekt. Je městem-královnou, které shlíží na trpké osudy českého národa, které je svědkem neustálých porážek a jež se zalyká nepřetržitými přívaly krve - „*Když zde na Bílé Hoře melancholicky a dlouze krvácejí šarlatové západy, a dole, v modré, soumračné hloubi Praha se rozezvučí všemi svými zvony, je to, jako*

[65] Karásek ze Lvovic, J.: *Román Manfreda Macmillena*. Pokorný, Praha 1993. s. 45
[66] tamtéž. s. 125
[67] tamtéž. s. 24

byste byli přítomni grandiosnímu rekviem... Kraj krve, pole krve....“[68] Praha je tedy vnímána jako bytost mocná, ale stále znovu je připomínáno, že je hlavně bytostí a duší minulosti, dávné slávy středověku, královna, která vládne stínům a přízrakům.

[68] Karásek ze Lvovic, J.: *Román Manfreda Macmillena*. Pokorný, Praha 1993. s. 148

5. Gustav Meyrink - prostorová analýza vybraných děl

Budeme se zde věnovat dvěma románům Gustava Meyrinka, ve kterých je Praha dominantním prostorem, a to romány *Golem* a *Valpuržina noc*. Je nutné poznamenat, že i román *Anděl západního okna* se částečně odehrává v Praze, ale ta zde vystupuje zejména jako historická kulisa, objevuje se také jako snové místo a místo s tajemstvím, ale dominantní lokalitou je zde Anglie (příběh Johna Dee). Také proto, že v tomto románu jsou velkou měrou popisovány různé okultistické a alchymistické praktiky a literárnost ustoupila do pozadí, ponecháváme tento román bez podrobné analýzy a pouze k němu budeme v případě potřeby odkazovat.

5.1 Golem a Valpuržina noc

5.1.1 Motivická analýza děl

Před samotnou analýzou postav a zobrazování prostoru se nejprve podívejme na tematickou a motivickou výstavbu obou románů, která je také pro vnímání prostoru velmi podstatná. Bez základních poznatků o kompozici bychom nemohli správně a vcelku Meyrinkovo zobrazování prostoru pochopit.

Tématem obou románů je hledání podstaty života a vyšší pravdy. Samo hledání pak implikuje cestu, pátrání po neznámém

prostoru, který je postupně odhalován, odkrýván. Obecně lze říci, že ve všech Meyrinkových románech se jedná o hledání možného spojení s jinými světy, které by otevřely dveře k pravému poznání. Průnik světa duchovního a smyslového, který je v románech zobrazován, je však v závěru *Golema* znemožněn, zaniká v asanaci židovského ghetta (Kosatík, 2001) a ve *Valpuržině noci* je uzavřen právě skončením noci čarodějnic. V *Golemovi* cestu k poznání procházíme spolu s vypravěčem a hlavní postavou románu v jedné osobě. Toto poznání se k nám dostává na pomezí spánku a bdění, sen nám vyjevuje pravdu, která se ovšem za denního světla zdá jako pouhá vzdálená ozvěna nějakého vyprávění. Motiv probuzení a probouzení znamená vydání se na pravou cestu poznání, na cestu života nebo smrti. Tento motiv se vine celým románem a pro vypravěče, resp. hlavní postavu románu je jedním z nejpodstatnějších motivů života. Ve *Valpuržině noci* je cesta hledání podstaty a smyslu života, vyšší pravdy promítnuta do postavy doktora Tadeáše Flugbeila, jakkoliv ji můžeme vnímat jako groteskní a karikovanou. V jeho vidění se objevuje Mandžu, který se prohlašuje za jeho duchovního vůdce a učitele, protože je dle jeho slov připraven naslouchat. Vede ho do říše středu, kde jsou lidé skutečně živí, probuzení, žijí v souladu s vlastním já.

Odkaz k východnímu učení se objevuje znovu při výkladu Tatara Osmana Molla o tom, co je to tzv. aveyša. Jedná se o další společný motiv obou románů, kterou je ovládání lidského osudu, problematika svobodné vůle a jednání. Jsme pouhé loutky v rukou

někoho jiného nebo máme svůj osud pevně v těch svých? Ve Valpuržině noci se ovšem čtenáři dostává odpovědi, která vytváří paralelu k citátu (Meyrink: *Hašiš a jasnozřivost*) uvedenému v 2. kapitole a je tedy onou pomyslnou spojnicí mezi životem Gustava Meyrinka a jeho dílem, jedná se o Tatarova slova*: „Ano, můžete se stát pány svého osudu, avšak jen když víte, že jste Bohem; neboť jen Bůh může být pánem osudu.“*[69] Také doktor Flugbeil zažívá pocity strachu z ovládání své vůle. Při pozorování vlastního odrazu v zrcadle pociťuje narůstající sílu svého zrcadlového dvojníka: *„Od dalšího hloubání ho odradil neurčitý pocit bázně, kdyby pátral po té věci dál a rozšířil v ní obsažený zákon na další otázky, že by mohl dospět k trapnému závěru, že člověk je naprosto neschopen podniknout cokoliv z vlastní vědomé vůle, protože je spíš jen bezmocnou mašinkou jakéhosi záhadného bodu ve svém nitru.“*[70] Otázka manipulace, automatizace lidského jednání je v románu *Golem* výrazně symbolizována jednak samotnou postavou Golema, který je homunkulem žijícím jen napůl díky magickému šému, a jednak symbolem loutky, který se v mnoha obměnách vrací v celém příběhu. Vypravěč si klade otázky, zda i my nejsme pouhými loutkami v rukou někoho jiného. Kdo tahá za nitky, kdo určuje lidské jednání? Většina lidí je zde viděna jako bezmyšlenkovité loutky, jejich bytí je pouhým stínem. Jsou to lidé neprobuzení, žijící automatizované životy. Ti, co probuzeni jsou, musejí vybírat mezi cestou smrti a života a stávají se bratry. I zde se tedy znovu objevuje cesta, nejdříve cesta k probuzení,

[69] Meyrink, G.: *Valpuržina noc*. Argo, Praha 1998. s. 96
[70] tamtéž. s. 57

posléze cesta života a cesta smrti. Cestou je symbolizován život probuzených, spící jsou strnulí, pohybují se pouze domněle, jsou právě těmi bezmyšlenkovitými automaty, jak ukazuje rozhovor mezi Pernathem a Šemajou Hillelem – „*‚Hillele, Hillele, dej mi jít cestou, po které jdou všichni lidé: cestou smrti!‘‘ divoce ve mně všechno vzkřiklo‘... ‚Lidé nejdou žádnou z cest – ani života, ani smrti. Potácejí se jako plevy ve větru‘‘*“[71].

Další a velmi podstatnou motivickou spojnicí mezi oběma romány je otázka identity. Již v první kapitole románu Golem se objevuje otázka – *Kdo je to já?*[72], a dále se tato otázka navrací jako v kruhu, vedle duchovní cesty se zde tedy objevuje také mystický kruh, který zde představuje kruh lidského osudu, kdy nevíme, odkud a kam směřujeme a kdo vlastně jsme. Tato otázka po identitě je i explicitně ztvárněna v ději. Hlavní postavě chybí vzpomínky, jsou zde nejasné náznaky odkazující k šílenství a jeho léčbě. Je tedy mužem bez minulosti a okolím je považován za blázna. Jeho paměť je připodobňována k zazděnému pokoji, který těsně souvisí s postavou Golema také obývající nepřístupný pokoj, kde jsou jeho vzpomínky. Ty jsou nakonec vyvolány místem a určitou věcí. Jakkoliv by se pak mohla zdát otázka identity vyřešena, není tomu tak.

V rámci celého textu *Golema* se setkáváme s různými zpochybňujícími narážkami na identitu vypravěče, resp. hlavního hrdiny, ich-forma tuto nejasnost a nejistotu zvyšuje, a přestože je

[71] Meyrink, G.: *Golem*. Argo, Praha 2005. s.62
[72] tamtéž. str. 8

v závěru opět čtenářovi nabídnuto vysvětlení spočívající v záměně klobouku, nelze považovat identitu za vyřešenou a slova autora to potvrzují: „*Život v takovém světě jako by se rovnal permanentní halucinaci, jako by nikdy nebylo jisté, zda to, co je vyprávěno či vnímáno, je realita či sen*.“[73] A ani my, čtenáři, si nemůžeme být jisti, zda to, co je vyprávěno, je realita či sen nebo jen blouznění šílence nebo výmysl vypravěče. Hranice jsou nejasné a ponechávají pro čtenáře mnoho otevřených míst, prostory reálného (v rámci světa fikčního) světa a světa snového se neustále prolínají.

A také ve Valpuržině noci se akcentuje problematika identity, opět se přímo objevuje otázka „*Kdo jsem?*“, která zaznívá z úst herce nazývaného Zrcadlo, jenž pokračuje dále: „*Kdo jsem? Existoval od dob, co svět světem stojí, nějaký člověk, jenž by znal správnou odpověď na tuto otázku?*“[74] Nejasnost identity však pronásleduje většinu postav zobrazovaných v tomto díle. Postavy jsou stavěny před otázky, zda je jejich osobnost, duše skutečně jedině a exkluzivně jejich? A pokud ano, nemohou ji v průběhu života ztratit? Zrcadlo odráží duše ostatních lidí, zdá se, že žádnou vlastní nemá, doktor Flugbeil hledá odpovědi na otázky života a smrti a také hledá svou vlastní duši, svoje opravdové nitro, které jako by poztrácel během svého prázdného života, Polyxena je pohlcována a ovládána svými předky (spojení s minulostí a její prostupování do přítomnosti tematizované právě spojením s předky se objevuje již v Golemovi u A. Pernatha, objevuje se zde u Polyxeny a pokračuje

[73] Meyrink, G.: *Golem*. Argo, Praha 2005. s. 56
[74] Meyrink, G.: *Valpuržina noc*. Argo, Praha 1998. s. 64

rozvinutím v Bílém dominikánovi a Andělu západního okna), Otokar Vondrejc ztrácí svou identitu ve snech a iluzích.

Pokud hovoříme o kompozici *Valpuržiny noci* je nutné zmínit také fakt, že se jedná spíše o jednotlivě pospojované výjevy a groteskní obrazy než o jednolitý celek románu, jako tomu je v případě *Golema* (a jak tomu je i u Meyrinkových ostatních románů). *Valpuržina noc* by se dala nazvat „živými obrazy". V žádném případě ale nemůžeme hovořit o díle statickém, dynamika je rozehrávána uvnitř těchto obrazů, napětím mezi jednotlivými postavami, jejich protichůdnými touhami, cíli a sny. Vyvrcholení těchto protikladných sil je pak zobrazeno v líčení scény, kdy dav táhne Prahou a drancuje. Dostáváme se tak i k poslednímu námětu, který Meyrink ve svých dílech opakovaně zobrazoval, a tím je satirické a ironické líčení společnosti. Ve *Valpuržině noci* se objevuje hned v úvodní kapitole v groteskně hrůzném panoptikálním obraze starého šlechtického sídla se svými postavami, které jako by ustrnuly v proudu času a jsou jen napůl živými starci a stařenami. Je zde zobrazena degenerace šlechtických rodů a jejich urputná snaha udržet trapné zdání nadřazenosti a povadlé elegance.

Dalším takovým obrazem společnosti je v kapitole V zrcadle líčení úslužného hostinského a „opičího" pikolíka, ale zejména popis zábavy, pitky „lepší" společnosti mladých pánů, kterou pozoruje doktor Flugbeil a již komentuje slovy: *„...cpát se jako pruský statkář a zůstat přitom až do konečků prstů rakouským aristokratem, -- vlastnit snad i vědomosti a znalosti, raději je však skrývat za zdánlivými skurilnostmi,*

než je na nepravém místě vystavovat plebejsky na odiv jako věčný student, jenž se díky prolhanosti školského vzdělání stal nevkusným.“[75]

Ironizace společnosti je v *Golemovi* postavena do ostrého protikladu k vypravěčovu vnímání života, jeho smyslu a ceny. Ta je poměřována schopností a ochotou pomoci druhým lidem. Sám vypravěč říká, že si připadal jako prázdná schránka, kterou naplnila skutečným životem až možnost a schopnost pomoci někomu blízkému (viz kapitola Sníh, kde dochází k setkání s Angelinou), jakkoliv to pro něj samého je bolestné. Obrazy společnosti jsou pak tím kontrastnější. Na několika místech knihy se setkáváme s tzv. veřejným pražským životem (např. návštěva hospody U Lojzíčka). Je zde představována korupce, zhýralost, povrchnost a rozmařilost zejména „vyšších“ vrstev společnosti. Domníváme se, že totožnou linii můžeme sledovat při zatčení a posléze věznění Pernatha. Velice podrobně je líčena nejen samotná věznice a její řád, ale i pocity neoprávněně vězněného. Na tomto podkladě pak ukazuje také obraz policejního sboru a právnické moci, a ten není právě lichotivý. Stěžejní dojmy, které z této události vyplývají, jsou ponížení při výslechu a zejména bezmocnost proti lidem, kteří jsou v dané chvíli obdařeni mocí, již se nijak nestydí zneužívat. Zároveň je rok ve věznici časovým skokem, během něhož jsou události vnějšího světa zprostředkovávány pouze krátkými návštěvami různých spoluvězňů. Prostor je tak zúžen na pouhou celu, ve které je Pernath vězněn, a na místnost, v níž se odehrávají výslechy. Po propuštění Pernatha se

[75] Meyrink, G.: *Valpuržina noc*. Argo, Praha 1998. s. 60

dostáváme do zcela změněného prostředí; začala probíhat asanace židovského ghetta a všechny známé postavy jsou ztraceny a mizí stejně jako prostory. Uzavření příběhu v *Golemovi* je pak spojeno s probuzením vyprávějícího ze spánku.

Do hlavní narativní struktury, kterou v *Golemovi* představuje příběh vypravěče společně s příběhem Athanasia Pernatha, jejichž totožnost či rozlišenost zůstává nevyřešenou otázkou, a ve *Valpuržině noci* osudy Tadeáše Flugbeila a Otokara Vondrejce (společně s Polyxenou), jsou vkládány vedlejší dějové linie, které tvoří vyprávění dalších postav románu, resp. snové vize. Tak se v *Golemovi* od chudého studenta Charouska dozvídáme o minulosti židovského vetešníka Wassertruma, když vypráví příběh o jeho synovi, doktoru Wassorym. Charousek však je postavou, která přímo ovlivňuje osudy Pernathovy, a tak jeho vyprávění (později o jeho matce a dětství) jsou spíše odbočkami a vsuvkami než vskutku vedlejšími dějovými liniemi. Stejným postupem, avšak již bez přímé souvislosti se samotným Pernathem a jeho osudy, se dozvídáme o slavném právníkovi Hulbertovi, který po životní tragédii založil spolek pro pražskou spodinu Batalion, o slavném zločinci Babinském, a dokonce také legendu o Golemovi. Všechny tyto příběhy vypráví Pernathův přítel loutkář Cvach. Jeho povolání je signifikantní. Jako loutkář žije a živí se příběhy, a tak je jaksi přímo předurčen k jejich vyprávění. Otevřenou otázkou zůstává, nakolik pak mohou být pravdivé, zda jen Cvach nevodí další loutky a nehraje si s námi. Tento dojem oživlých loutek umocňuje i fakt, že s výjimkou

příběhů vztahujících se k legendám jsou to příběhy s různou mírou ironie a sarkasmu (lze je tak chápat i jako paralelu k Meyrinkovým sarkastickým povídkám o současné společnosti). Ve *Valpuržině noci* se vzhledem k menšímu rozsahu jedná jen o dvě krátké, ale hrůzné legendy z pražského prostředí - o nabodnutém na kůl a o zazděném sochaři, které se vyjevují jako obrazy a snové vize Otokara ve spojení s Polyxenou.

5.1.2 Vztahová síť postav - Golem

Z předchozí kapitoly již máme částečně nastíněnu vztahovou síť mezi postavami románu, podívejme se tedy blíže na jednotlivé postavy a také na to, jaký prostor nám otevírají, jak ho utvářejí a jak se v něm pohybují.

Vypravěčem a hlavní postavou v jedné sobě je Athanasius Pernath (problematika identity viz dále). Tím, že je vyprávějící osobou, známe jeho vnitřní pohnutky, známe styl jeho přemýšlení a prožívání, resp. jak je reflektuje on sám. Jeho očima vnímáme fikční svět románu, poznáváme ho, odkrýváme ho, ale jsme touto perspektivou zároveň omezováni.

V průběhu vyprávění se čtenáři dostává různorodých popisů Pernathovy osoby. Údaje o jeho vnějším vzhledu, které jsou relativně ucelené, i když logicky neúplné – se poprvé objevují v první třetině knihy v hovoru jeho přátel („*Pokud jde o vzhled, vypadá spíš jako starofrancouzský šlechtic s tou svou štíhlou postavou a špičatou*

bradkou.“[76]). Podobné charakteristiky se objevují i nadále, zejména když se objevuje scéna s tarokovým dvojníkem *(„zíral na mě mým vlastním obličejem.“*[77]). Také zcela na konci, kdy se vypravěč odděluje od postavy Pernatha a pátrá po něm, aby mu vrátil klobouk, objevuje se podobný popis *(„Nebyl vysoký, štíhlý? S hnědými vlasy a prošedivělou, krátce zastřiženou bradkou?“*[78]). Čtenář má k dispozici i informace o jeho přibližném věku – okolo čtyřiceti, známe jeho zaměstnání – opravuje starožitnosti a je také rytcem kamejí. Problém nastává u znalosti jeho minulosti, která v našem reálném světě znamená určitou historii člověka, která ho utváří a směruje. Román *Golem* by totiž mohl být také chápán jako cestou A. Pernatha za jeho minulostí, kdy čtenář v průběhu děje společně s Pernathem odkrývá toto tajemství. Zpočátku získáváme jen kusé informace, opět z hovoru Pernathových přátel, když se domnívají, že on sám spí. Objevují se narážky na blázinec, ztrátu paměti způsobenou lékařským zákrokem. I ze samotného Pernathova vnímání okolního světa zjišťujeme, že jeho paměť není v pořádku, věty jako *„Uvědomil jsem si, že jsem už dlouhou dobu v tomto okolí doma.“*, *„Opět ke mně doléhá radostný smích a budí ve mně nezřetelnou vzpomínku na luxusní byt a šlechtickou rodinu, k níž jsem byl často volán,....“*, *„Vždycky ve mně hlodala neurčitá úzkost – tušení, jako by mi bylo cosi vzato a jako bych ve svém životě prošel dlouhou cestou těsně nad propastí jako náměsíčník.“*[79] To by zároveň mohlo podporovat domněnku, že vypravěč a Pernath

[76] Meyrink, G.: *Golem.* Argo, Praha 2005. str.45
[77] tamtéž. str. 87
[78] tamtéž. str. 225
[79] tamtéž. str. 9, 15, 46

mohou být stejnou osobou s tím, že jeho vzpomínky byly vymazány a vrací se jen jako útržkovité příběhy v čase spánku (tento koncept, zdá se, využili v baletním provedení pod názvem Ibbur v Národním divadle).

Spojení Pernatha a vypravěče by se dalo také chápat jako problematika dvojnictví, která je v románě tematizována. Nejen tvar hlavy, který je popisován jako velmi neobvyklý, ale celý zjev mají podobný, jak o tom svědčí otázka v poslední kapitole o jejich možném příbuzenství a také „setkání" v samotném závěru – *„Athanasius Pernath se ke mně pomalu otáčí a mně se zastaví srdce v těle:* ***Je mi, jako bych se viděl v zrcadle, tak podobný je jeho obličej mé vlastní tváři."***[80] Stejně tak se ale prolínají i některé úvahy (kámen, co vypadá jako kus tuku, který nakonec hraje roli v Pernathově příběhu) a zkušenosti (vypravěč v oddělené části kreslí Rosinin portrét). Můžeme pak tuto postavu vidět jako jednoho člověka, který trpí halucinogenními stavy.

Podíváme-li se na tuto problematiku identity z perspektivy ostatních románů, není toto vysvětlení uspokojující. Jak jsme již zmínili v předchozí kapitole, jedná se tu o hledání odpovědí na otázky života a jeho smyslu. Můžeme se pak na vypravěče dívat jako na člověka, jemuž byl předán určitý odkaz o způsobu hledání, který si v sobě nese stejně jako Pernath všechny své předky s jejich zkušenostmi. Protože, jak se píše v románu, každý si nosí odpovědi na své otázky sám v sobě, každý sám si dotváří smysl symbolů a obrazů. A můžeme dokonce vypravěče jako postavu „vymazat", chápat ho jako pouhou vyprávěcí funkci, jako funkci

[80] Meyrink, G.: *Golem*. Argo, Praha 2005. s. 229

odvíjení příběhu. Vždyť jeho existence a způsob, jakým rámuje samotný příběh, působí vykonstruovaně.

Druhou postavou, která nás provází celým románem je Golem, který je dle legendy o rabi Löwovi[81] homunkul, uměle vytvořená bytost bez vlastní vůle. Je typickou postavou s tajemstvím (v kategorizaci D. Hodrové by se jednalo o typickou postavu-hypotézu[82]). V samotném textu čteme: *„Kdo může říci, že něco **ví** o Golemovi?“*[83] Je to neustále unikající existence a musíme si při snaze o uchopení postavy Golema položit otázku, zda to vůbec postava je. Souhlasíme s P. Kosatíkem (2001), když píše, že „*Golem je spíše principem nežli bytostí*.“ Tento princip je však částečně zhmotněn vnějším popisem. Má bezvousý žlutý obličej mongolského typu, šikmé oči. Zároveň se v románu opakuje popis jeho oblečení – zašlý staromódní kabát, černé boty s velkou stříbrnou sponou. Je zhmotněn vyprávěním nejen loutkáře Cvacha, ale zejména legendami, které ho oživují, dávají mu tělo.

Je v těsném spojení s postavou Athanasia Pernatha (scéna při vyřezávání loutky, převtělení do Golema po předání knihy Ibbur a také převlečením do starobylých šatů objevených v pokoji bez východu), ale čteme-li pozorně, zjistíme, že to není spojení pouze s ním, ale že Golem je součástí nitra každého člověka. Je to princip toužící po zhmotnění, ale toto zhmotnění je možné pouze tím, že převezme část našeho nitra, stane se naším obrazem. Mimo popis oblečení není nikdo schopen říci, jak

[81] Krejčí, K.: *Praha legend a skutečnosti*. Panorama, Praha 1981.
[82] Hodrová, D. a kol.: *... na okraji chaosu*. Torst, Praha 2001.
[83] Meyrink, G.: *Golem*. Argo, Praha 2005. s. 37

opravdu Golem vypadá. Dá se to snad jedině přirovnat k pocitu, kdy zcela přesně víme, co cítíme, ale nejsme schopni to vyjádřit. Golem je přímým vyjádřením neustálého napětí mezi tvarem a beztvarým (Ajvaz, 1997), které je přítomno i v ostatních Meyrinkových románech.

Golem je také oním nástrojem, který probouzí. Právě jeho návštěva u Pernatha s knihou Ibbur ho vrhá do víru událostí, které ho uvádějí na cestu za pravým poznáním. Může být tedy chápán jako nástroj něčeho, co nás přesahuje, vyšší duchovní bytosti nebo bytostí. Na druhou stranu je Golem i tím, kdo uspává, paralyzuje, ochromuje. Lidé se v jeho blízkosti dostávají do stavu blízkého smrti, ze kterého je možné právě vejít do opravdového života nebo se pohroužit do ještě hlubšího spánku ve zdejším životě. Dává povstat myšlenkám, jež jsou v lidech ukryty. Myšlenky jsou také v textu často antropomorfizované, stávají se postavami, které svádějí, utíkají, blíží se, derou se před náš zrak[84], a stávají se tak paralelou ke Golemovi, jenž je, dle našeho názoru, také zhmotněnou, ztělesněnou myšlenkou.

Z hlediska kompozice románu je Golem „postavou“, která má tzv. svorníkovou funkci (Hodrová, 2000). Prochází celým románem, události k ní směřují, dodává jim celistvost a smysl, jakkoliv záhadný a nejasný. Golem může být v příběhu Pernatha chápán jako postava epizodická, vystupující z legendy, minimálně jednající, ale stále zůstává pro příběh i celé vyprávění postavou klíčovou, je duchem prostoru ghetta, je jeho neoddělitelnou součástí. I to, že je v samotném názvu celého

[84] Meyrink, G.: *Golem*. Argo, Praha 2005. s. 56.

románu, mu dodává významnosti. Pozornost je díky tomu již předem zaměřena jeho směrem a celé vyprávění vnímáme pod touto perspektivou.

Román je zaplněn i dalšími postavami, které jsme zmiňovali při představení motivické struktury díla, zde se jimi podrobněji zabývat nebudeme, protože se domníváme, že z hlediska samotného zobrazování prostoru nejsou natolik důležité. Tyto postavy (vetešník Wassertrum, student Charousek, Šemaja Hillel a další) představují spíše určité funkce vyprávění a jsou ukotveny v určitých typech bez větší míry životnosti, jedná se např. o opozici dobro (duchovní vůdce Hillel) a zlo (Wassertrum) nebo o vyprávěcí funkci představovanou Charouskem, jenž svým jednáním a promluvami posouvá děj dále.

5.1.3 Vztahová síť postav - Valpuržina noc

Svět Valpuržiny noci je rozdělen na dvě části – „horní“ a „dolní“. V horní části, kterou reprezentují Hradčany, dožívají poslední potomci šlechtických rodů. Dolní částí je pak zbytek Prahy, která je nazývána městem šílenství a zločinu, světem odděleným a nebezpečným. Sled obrazů tohoto románu se odehrává ve světě „nahoře“, konflikty se však vytvářejí střetem se světem „dolním“, resp. střetem s postavami patřící do světa dolního. Tuto poměrně ostrou hranici dvou světů vyjadřuje rozhovor šlechticů hned v první kapitole: *„‚Byl jsem dole! Ve světě!‘ vytasil se dvorní rada ze Schirndingu s novinkou a osušoval si čelo obrovským, žlutočerveně kostkovaným*

kapesníkem‘.... ‚Co? Dole? Ve světě? V Praze? Vy?‘ císařský osobní lékař se užasle otočil: ‚Vy?‘ Oba ostatní zůstali s otevřenými ústy. ‚Ve světě! Dole! V Praze!‘... ‚Naposled jsem byl dole v Praze před třiceti lety!‘ – zasténal baron Elsenwanger,...“[85]

Ústřední roli propojující jednotlivé obrazy hrají postavy doktora Flugbeila, nazývaného Pingvín, české Lízy, bývalé prostitutky, Otokara Vondrejce, adoptovaného syna v rodině chudého vysloužilce, a Polyxeny, dcery barona Elsenwangera. Jsou to postavy, které nesou zvraty v ději, ale skutečnou svorníkově funkční postavou je herec Zrcadlo. Stejně jako Golem je postavou s tajemstvím, která nemá vlastní duši, je dvojníkem každého z nás, odráží, „zrcadlí“ duše ostatních (Golem je zhmotněn až díky promítnutí nitra jiného člověka). Je jakousi slupkou bez náplně, i on je nazýván fantomem a i on může být tou bytostí, která v nás probudí touhu po hledání pravého a nesmrtelného já (doktor Flugbeil). Jeho vlastní cesta je zakončena převtělením do Jana Žižky z Trocnova, líčí hrůzné výjevy z dob jeho života a nakonec zavraždí sám sebe, aby jeho kůže mohla být použita na buben, jenž má ovládat zfanatizovaný dav. Stejně tak můžeme postavu Zrcadla vnímat jako symbolické ztvárnění prostoru. „Zrcadlo... činí místo, na kterém se nacházím[e] ve chvíli, kdy se dívám[e] na sebe do zrcadla, úplně skutečným, spojeným s celým prostorem, který je obklopuje, a přitom absolutně neskutečným, neboť aby mohlo být vnímáno, musí projít skrze virtuální bod, který se nachází tam [v zrcadle].“[86] A tato

[85] Meyrink, G.: *Valpuržina noc*. Argo, Praha 1998. s. 9
[86] Foucault, M.: *O jiných prostorech*. In: Myšlení vnějšku. Herrmann a synové, Praha 2003. s. 74

dvojakost, rozštěpení, protikladnost vzájemně spojená, neustálé zrcadlení, promítání vnitřních světů do světa vnějšího je princip Meyrinkových i Karáskových románů.

Vrátíme-li se k čtyřem postavám výše zmíněným, vidíme, že vytvářejí dvě dvojice. Toto bipolární rozlišení pak pokračuje i uvnitř těchto dvojic. Starší generaci zde představují doktor Flugbeil a česká Líza, tu mladší Polyxena a Otokar Vondrejc. Oba muži představují osoby hledající smysl života, a tudíž i osoby, které se nejvíc pohybují fikčním světem, vytvářejí hlavní obrysy pražského toposu (s výjimkou Polyxeniny cesty k Daliborce). Obě ženy pak představují spojení, splývání časových rovin - Česká Líza, která neumí zestárnout, a Polyxena jako převtělení své prabáby, její vlastní život v současnosti je postupně pohlcován osudem dřívější Polyxeny z jejího rodu. Opakující se scény vytvářejí dojem časové návratnosti. Čas jako relativní entita, jehož povahu vyjadřují slova Tadeáše Flugbeila, že „*čas není nic jiného než ďábelská komedie, kterou lidskému mozku kouzlí nějaký všemocný, neviditelný nepřítel*.“[87] Stejnou relativitu zobrazil Meyrink ve své povídce *Hodinář* (1927), která se přímo tématu času dotýká, říká se v ní: „*...nevidí* [lidé] *výstrahu: Nedej se polapit do té kruhové léčky ‚čas‘*.“[88]

Obě ženy se také svým způsobem stávají osudným pro muže ze své dvojice. Doktor Flugbeil je Lízou varován před rozvášněným davem táhnoucím ulicemi Prahy, obnovuje se mezi nimi dávné pouto (opět propojování přítomnosti s minulostí, vzpomínky, sny a skutečnost

[87] Meyrink, G.: *Valpuržina noc*. Argo, Praha 1998. s. 12.
[88] Meyrink, G.: *Hodinář*. In: Dům alchymistův. Argo, Praha 1996. s. 85.

se prolínají a pro samotnou postavu jsou obtížně rozlišitelné), a on se proto vydává na svou poslední cestu, na které je rozdrcen vlakem. Jakkoliv se tento konec zdá tragický, Flugbeil sám dosahuje usmíření, pociťuje radost, naplnění, jež ve svém prázdném a povrchním životě nikdy nepoznal. Líza je tak pro něj impulsem ke změně a díky ní snad opravdu nachází své vlastní já. Polyxena je pak pro Otokara ztělesněním snové vize, vášně, inspirace a lásky, ale je také jeho zkázou, přestože kulku, která ho zabila, vystřelila hraběnka Zahrádková, o níž se dozvídáme, že je jeho matkou. Tím je osudovost žen ještě zvýrazněna.

Podívejme se tedy, v jakých místech se tyto postavy pohybují a jaké prostory Prahy nám ukazují, jaké atributy k různým místům patří. A také se zaměříme na otázku, zda je zde podobně jako v Golemovi Praha zobrazována jako samostatná bytost, jako další subjekt významně ovlivňující subjekty jiné.

5.1.4 Zobrazení prostoru Prahy v románu Golem

Golemova Praha je omezena na židovské ghetto, které má svá specifika. Odlišuje se od ostatních částí Prahy vnitřně i zvnějšku, vlastní uspořádání ghetta – jeho život, vzhled, se odvíjí od vnější izolace, která toto ghetto vybudovala, je to určité město ve městě. Židé se odlišovali nejen samotným náboženstvím, ale celým způsobem života a hospodářským postavením. V minulosti museli nosit kvůli odlišení různé věci - vysoké klobouky za Karla IV., později žlutá kolečka. Po mnoho

staletí se Židé nesměli přestěhovat, území Židovského města bylo ohraničeno zdmi a uzavřeno brankami. Teprve rok 1848 přinesl Židům úplné zrovnoprávnění a roku 1850 bylo Židovské město připojeno k Praze jako právoplatná čtvrť (Rybár, 1991). Ohraničený úsek města, v němž jedině mohli v minulých staletích žít Židé, byl tedy určitým unikátním prostředím, jež se stalo inspirací mnoha německy píšícím spisovatelům, vedle Meyrinka (který ovšem jako jeden z mála nebyl židovského původu) například Paul Leppin, Max Brod, Johannes Urzidil, Franz Kafka a mnozí další. Na toto specifické prostředí, které v literatuře pražských Němců utvářelo určité charakteristické rysy, upozornil ve svém příspěvku Pavel Eisner[89], jenž zde říká, že pražská německá literatura v posledních desetiletích rakousko-uherské monarchie vznikala v nepřirozeném uzavřeném prostředí obklopeném zdravým národem a její tvůrci žili v této německy mluvící enklávě jako v trojím ghettu: německém, německo-židovském a buržoazním. A právě v Golemovi tuto uzavřenost vidíme jako hlavní rys zobrazovaného prostoru, nejen samo ghetto je tímto explicitně zobrazeným uzavřeným prostorem, ale opakuje se v motivu Golemova příbytku – místnosti bez dveří, ve vězení a také v mytickém domě U poslední lucerny. Ghetto se stává symbolem uzavřenosti celého světa, ve kterém žijí lidé jako neprobuzení – teprve procitnutím duše se skutečně otevírá prostor, prostor nesmrtelnosti a svobodné vůle.

Podívejme se nejprve na vězení, do kterého se Pernath dostává kvůli křivému obvinění z vraždy. Popis vězení se zdá být klasickou

[89] Eisner, P.: *Německá literatura na půdě ČSR od roku 1848 do našich dnů.* In: Československá vlastivěda, díl 7, Praha 1993.

deskripcí místa-objektu, čtenáři se dostává informací o vzhledu cel (stísněný prostor, špína, zápach – *„- v cele. Dvě a dvě pryčny se slamníky u zdí. Mezi nimi chodbička sotva krok široká. Čtvereční metr zamřížovaného okna vysoko nahoře v protilehlé stěně vpouštěl matné světlo nočního nebe. Nesnesitelné horko a vzduch zamořený puchem starých šatů naplňovaly prostor.*“[90]), neutěšeném dvorku (holá zem, neduživý strom se zarostlým obrázkem Panny Marie, „*Uprostřed dvora stál holý, odumírající strom, v jehož kůře byl zarostlý oválný obraz Matky Boží. Na zdi rostly ubohé keříky ptačího zobu s listy skoro černými od padajících sazí. Kolem dokola mříže cel,...*“[91]) a také o režimu, který zde vládne, a dokonce o konkrétním místě – jedná se o věznici na Pankráci. Podíváme-li se ale na toto vězení skrze symboliku, jež nás provází celým románem, zjistíme, že se zde nejedná pouze o vylíčení stavu vězenství a soudnictví v českých zemích, ale také o symbol vězení duše, která čeká na duchovní zasvěcení a vysvobození. To nakonec přichází v podobě postavy Amadea Lapondera, který Pernathovi odhaluje mnohá duchovní tajemství, která souvisí s jeho opravdovým probuzením, a vysvětluje některé jeho dřívější prožitky. Krátce po tomto setkání je Pernath konečně propuštěn na svobodu. Místo tedy není pouhým objektem, je vnitřně spojené s postavou Pernatha, odráží jeho duševní stavy.

Dalším uzavřeným prostorem je místnost bez dveří, ve které dle legendy přebývá Golem. Prostor bez vchodu je označován za typické místo s tajemstvím (Hodrová, 1994) a právě v Golemovi můžeme vidět,

[90] Meyrink, G.: *Golem*. Argo, Praha 2005. s. 173
[91] tamtéž. s. 178

jak je tento prostor propojen s jiným subjekty a že hranice mezi prostorem a subjekty je nezřetelná. Pokoj se nachází v prastarém domě v ulici U Staré školy a, jak čtenář zjistí, vchod přeci jen má, jsou to dvířka ve tvaru Davidovy hvězdy v podlaze. Do této místnosti vystupuje po zvláštních schodech Pernath po bloudění podzemními chodbami, a tak tento prostor můžeme vnímat jako symbolický na Pernathově iniciační cestě. Nejen vstup zezdola (vertikální směr je často spojován s povznesením ducha), ale zejména prožitky na tomto místě – setkání s dvojníkem, s kterým svádí boj o svůj život, jsou přímým vyjádřením Pernathovy cesty k probuzení, tedy ke svému pravému já („*...pravý dvojník:...to, čemu se říká ‚dech kostí' čili ‚habal garmin', o kterém stojí psáno:* ***Tak, jak byl pohřben, a aniž jeho kosti zpráchnivěly, tak vstane z mrtvých v den posledního soudu.****.. Naše babičky o něm říkají: ‚****Bydlí** *vysoko nad zemí* ***v místnosti bez dveří, jen s jedním oknem****, odkud není možno se dorozumět s lidmi. Kdo jej dokáže ovládnout a -- umírnit, ten se stane dobrým přítelem sám sobě.* "'[92]). Analogie vnějšího prostoru s prostorem duše je umocněna paralelou mezi Golemovým příbytkem a Pernathovým mozkem, v kterém je také pomyslná zazděná místnost bez dveří. Jsou v ní ukryty vzpomínky, které přivedly Pernatha do blázince, tuto paralelu, a tedy vnitřní spojení s Golemem, si uvědomuje i sám Pernath/vypravěč - „*Byl jsem šílený, použili hypnózy a uzavřeli ‚místnost',...Myslí mi táhl příběh o Golemovi, který před hodinou vyprávěl Cvach, a náhle jsem pochopil obrovskou, tajuplnou souvislost mezi legendární místností bez*

[92] Meyrink, G.: *Golem*. Argo, Praha 2005. s. 96., zvýraznil G.M.

dveří, v níž má přebývat onen neznámý, a mezi svým snem, plným skrytého významu. Ano! Také v mém případě by se ‚přetrhlo lano', kdybych se pokoušel nahlédnout do zamřížovaného okna svého nitra. Podivuhodná souvislost mi byla stále zřejmější..."[93]

Posledním, výše zmiňovaným uzavřeným prostorem je dům ve Zlaté uličce, nazýván dle legendy domem U poslední lucerny. Poprvé se u něj ocitá Pernath, když zabloudí v husté mlze. Nemůže však vstoupit, stařec za oknem neodpovídá na jeho ťukání. Později se od svého přítele loutkáře Cvacha dozvídá o legendě o založení Prahy Asijskými bratry, kteří zde umístili kámen jako základ k domu, který bude při zániku světa obývat hermafrodit (tuto legendu o založení Prahy zpracoval G. Meyrink ve své povídce *Tajuplná Praha* z roku 1928). I tento dům je tedy místem s tajemstvím a stejně jako předchozí prostory ho můžeme vnímat jako symboliku Pernathovy/vypravěčovy cesty k probuzení. Druhé setkání s tímto domem je až v závěru celého románu, kde se vypravěč u brány tohoto domu setkává s Pernathem a Mirjam a také s Golemem, ale nemůže vstoupit. Tedy dokud nejsme duchovně připraveni, dům je uzavřen, resp. pro většinu lidí je neviditelný, pouhou smyšlenkou z legendy, ale jak říká Cvach - „*Existují zřejmě souvislosti, z jejichž objetí se člověk nemůže osvobodit, má-li jeho duše schopnost vidět formy, které hmat nepostřehne.*"[94] Uzavřenost prostoru je tedy pouze dočasným stavem, resp. stavem relativním, jak říká Hodrová (2006): „Jen adept zasvěcení může proniknout do místnosti bez dveří, v níž pobýval Golem,

[93] Meyrink, G.: *Golem*. Argo, Praha 2005. s. 47
[94] tamtéž. s.155

a jen ten, kdo dospěl do poslední fáze zasvěcení, může spatřit dům U poslední lucerny na konci Zlaté uličky a božského Hermafrodita.“[95]

Ukázali jsme, jak jsou místa v *Golemovi* provázána, propojena se subjekty a jejich iniciační cestou, podívejme se nyní na zobrazování prostoru samotného ghetta, zda i zde najdeme podobné propojení. Konkrétními místy, jež jsou v románu popisována, jsou ulice Hampejská a U Staré školy, můžeme však udělat zobecnění na celé ghetto, protože v samotném textu se toto zobecnění několikrát objevuje. Jedním z hlavních rysů tohoto prostoru je jednotvárnost, neměnnost. To můžeme vidět například při popisu Wassertrumova krámku - „*Na zdi jeho krámku visí den za dnem, rok po roce beze změny stále tytéž mrtvé věci, bezcenné věci... Počet všech těchto předmětů se nikdy nezvětšuje ani nezmenšuje,...*“[96], nebo při líčení prvního dojmu, kdy se vypravěč poprvé ocitá v ghettu - „*Na tomto obrazu ležela mučivá jednotvárnost, kterou se vyznačují všechny dojmy, jež den za dnem, tak a tak často, jako podomní obchodníci překračují práh našeho vnímání,...*“[97]. Změna tohoto stavu je spojena s objevením se Golema, který je kromě nástroje probuzení zároveň zhmotněním atmosféry ghetta, projevem chaosu, resp. jiného řádu (odlišného od naší běžné skutečnosti). Vyvolává hrůzu a paniku, jeho objevení se předpovídá zločiny a nezvyklé události. Stejnou funkci má ve Valpuržině noci existence kosmické noci čarodějnic, která také přináší nezvyklé události, historické převraty a krev.

[95] Hodrová, D.: *Citlivé město*. Akropolis, Praha 2006. s. 274
[96] Meyrink, G.: *Golem*. Argo, Praha 2005. s.11
[97] tamtéž. s. 9

Dalším podstatným rysem prostoru jsou „ožívající“ domy a předměty. Jedná se zde o personifikace, o připodobňování věcí lidem a přejímání jejich vlastností, domy se stávají opravdovými subjekty, které mají vlastní život, a tak je možné chápat opakující se pasáže s oživujícími atributy jako celkovou antropomorfizaci - „*Bylo mi, jako by na mě všechny domy shlížely potměšilými tvářemi plnými bezejmenné zloby - vrata: rozevřené černé tlamy, v nichž vyhnily jazyky, chřtány, které mohly každým okamžikem vyrazit pronikavý výkřik, tak pronikavý a nenávistný, že by nás musel poděsit do hloubi duše.*“[98], ale zejména skutečnost, že v samotném textu je několikrát zmíněn vliv prostředí, resp. domů na jejich obyvatele. Je nutné poznamenat, že se nejedná o vliv prostředí ve smyslu psychologického termínu socializace (proces socializace je postupným osvojováním lidských psychických vlastností a postupným učením orientovat se v daném sociokulturním prostředí, to se odehrává v primární fázi v rámci rodinné výchovy - Nakonečný, 1995), ale o prostor, který subjekty pohybující se uvnitř formuje a ovládá proti jejich vůli - *„...a prohlížel [jsem] si šeredné domy, které se tu před mýma očima krčily v dešti vedle sebe jako rozmrzelá zvířata. Jak hrozivě a zchátrale všechny vypadaly!... Pod pochmurným nebem vypadaly, jako by spaly, a člověk necítil onu potměšilost a zlobu, jež z nich občas vyzařuje, když v ulicích leží mlha podzimních večerů a pomáhá zakrýt jejich tichou, téměř neznatelnou hru tváře. Během té dlouhé doby, co tu bydlím, se ve mně zahnízdil neodbytný dojem, že existují určité hodiny za nocí a za*

[98] Meyrink, G.: *Golem*. Argo, Praha 2005. s. 33

nejčasnějšího svítání, kdy domy vzrušeně vedou spolu nezvučné, tajuplné porady... Často se mi ve spánku zdávalo, že jsem potají naslouchal jejich přízračnému dohadování a dozvěděl se s ustrašeným údivem, že jsou ve skutečnosti pány ulice, že se mohou zbavit svého života a cítění a zase si je mohou vzít nazpátek - ... A když si v duchu vybavuji ty podivné lidi, kteří v nich bydlí jako stíny, jako tvorové - nezrození z matek -, kteří se ve svém myšlení a jednání zdají být složení z částic bez ladu a skladu, pak jsem víc než kdy jindy nakloněn uvěřit, že takové sny v sobě skrývají temné pravdy...“[99] Tajemný a zlověstný vliv ghetta dokládá i příběh o doktoru Wassorym, který vypráví student Charousek a v němž se říká: „*Ale i já jsem vyrostl v ghettu, i moje krev je prosycena onou atmosférou ďábelské lsti*.“[100] a stejně tak následné myšlenky Pernatha - „*je to nezachytitelný stín zločinu, který se dnem i nocí plíží těmito ulicemi a hledá své naplnění... Rázem jsem pochopil tato záhadná stvoření, jež tady kolem mne bydlí, v jejich nejvlastnější podstatě: jsou bez vůle, unášeni svým zdejším bytím, oživeni neviditelným magnetickým tokem -*“[101]. Postavy románu se stávají svobodnými bytostmi až ve chvíli pravého duchovního probuzení, domy, prostor nad nimi přestávají mít tuto ochromující moc, jak dokládá úryvek po Pernathově setkání s Golemem a poprvé také s Hillelem, který mu pomáhá najít duchovní cestu - „*Co mi dnes bylo po šepotu temných koutů, po zlobných, úzkoprsých, rozmrzelých pohrůžkách, které z nich stále vycházely: ‚Nepustíme tě - jsi náš - nechceme, aby ses*

[99] Meyrink, G.: *Golem*. Argo, Praha 2005. s. 23-24
[100] tamtéž. s.31
[101] tamtéž. s.33

radoval...' Jemný, otrávený prach, který se jindy ze všech těch chodeb a rohů ovíjel kolem mne rdousícíma rukama, dnes couvl před živým dechem mých úst."[102] Prostor zde tedy opět svým způsobem odráží stav duše, resp. duchovní cestu Pernatha/vypravěče k pravému probuzení. Antropomorfizované domy, celé ghetto má moc a vliv pouze nad lidmi, kteří svůj život žijí jako automatické bytosti, kteří žijí v nepřetržitém snu.

Vedle ghetta (Golemova prostoru) se v románě objevují další pražské objekty. V kapitole nazvané Sníh se Pernath vydává pomoci krásné neznámé, s níž má schůzku v chrámu svatého Víta. Jeho cesta tak prochází většinou míst, které D. Hodrová (2006) nazývá důležitými místy pražského iniciačního kontextu - chrám, Staroměstské náměstí, Karlův most, Staré zámecké schody, Daliborka (významnou roli hraje ve *Valpuržině noci*), Zlatá ulička. Některá místa zde fungují pouze v rámci vytvoření faktografických skutečností (náměstí, most, schody), ale Zlatá ulička a chrám svatého Víta jsou magickými místy. Zlatá ulička je kromě své vlastní minulosti spojena s výše zmiňovaným mystickým domem U poslední lucerny. Chrám je ze své podstaty posvátným a magickým místem. Je v něm možné nalézt klid a útěchu, a přestože pro vlastní příběh má jen okrajovou důležitost, zmiňujeme ho zde z toho důvodu, že chrám bývá chápán (Kubínová, 1997) jako prostor transcendence, srdce a střed města (jedním ze středů) - „posvátné se pojí s představou středu světa a jeho osy"[103], a je také dalším ukazatelem vertikálního uspořádání Meyrinkových románů, které je nejvíce rozpracováno ve *Valpuržině noci*.

[102] Meyrink, G.: *Golem*. Argo, Praha 2005. s.68
[103] Kubínová, M.: *Prostory víry a transcendence*. In: Poetika míst. H&H, Jinočany 1997. s. 137

5.1.5 Zobrazení prostoru Prahy v románu Valpuržina noc

Jak bylo zmíněno v předchozí kapitole, je pražský prostor ve Valpuržině noci velice ostře rozdělen na dvě části – horní (Hradčany) a dolní (ostatní části Prahy). Jsou to tedy opět prostory uzavřené, v tomto případě zde ale nejsou žádné vnější překážky, ale prostory jsou odděleny jen pomyslnou, nehmotnou bariérou. Podívejme se nejdříve na onu dolní část, která v románu vystupuje pouze jako objekt vyprávění. Zůstává však opravdu pouhým objektem, nebo přestože žádná z postav románu přímo nevkročí do těchto míst, se stává subjektem, ožívající bytostí?

V kapitole Golemova Praha jsme zmínili typické iniciační prostory pražského toposu, mezi nimiž je i několik umístěných právě na Hradčanech. Z „dolního" světa se dotýkáme Staroměstského náměstí, Týnského chrámu, Karlova mostu. Tato konkrétní místa jakoby povstávala nad ostatní indiferentní masu Prahy, věčně zahalené v mlžný opar, Karlův most jako spojnice mezi oběma světy, Týnský chrám jako posvátné místo (avšak toto duchovní místo je pro horní svět nepřístupné z důvodu své polohy, je tedy svým způsobem zajato svým okolím a jako místo klidu a odpočinku je nefunkční), Staroměstské náměstí jako místo minulosti (místo, na němž byla prolita krev, hraběnka Zahrádková žije uvězněná v minulosti a díky ní, jako by se neustále opakovala poprava českých pánů). Posledně zmiňované Staroměstské náměstí zároveň svým způsobem symbolizuje i zbytek Prahy, tento symbol je obsažen v prolévání krve, jež je zde zobrazována jako nejpodstatnější atribut města Prahy - „*Kdyby netekla Vltava tak rychle, ještě dnes by byla rudá*

krví... Víš ty, chlapečku, proč je tolik pijavic ve Vltavě?... To je od toho, že dřív byla řeka samá krev.“[104], krev je spodní vodou Prahy, každý kámen je v tomto románě nasycen nějakou v minulosti prolitou krví. Skrze krev je s Prahou (dolním světem) propojena Polyxena, která slyší šumět vlastní krev, je krví fascinována od svého dětství - „*Bičována sladkou, smyslnou žádostí,.., bloudila nyní Polyxena po Hradčanech, od jednoho historického místa ke druhému, kde byla prolita krev, od jednoho obrazu mučedníka k dalšímu. -- Každý šedivý, zvětralý kámen,..., jí vyprávěl o prolévání krve a o utrpení na mučidlech, z každé pídě země dýchal narudlý opar,...*“[105], krev je pro ni symbolem lásky a všeho živoucího - „*A krev jako symbol života se stala plamenem její duše*.“[106] Toto krvavé spojení se nakonec stává osudným jejímu milenci Otokarovi (viz kapitola Meyrinkův svět postav).

Krev je živoucí substancí, jež dává Praze moc a vliv nad jejími obyvateli, podobně jako v *Golemovi* jsou zde lidé automaty bez vůle, které ovládá tajemné prostředí. Vedle oživujících přívlastků (Praha dřímající, snící, nevlídná, ležící), které bychom mohli chápat jako „pouhé“ personifikace, se objevují pasáže, jež stejně jako v *Golemovi* zobrazují tajuplnou a hrůznou moc Prahy, Prahy jako antropomorfizované bytosti ovládající - „*Jen pryč z té nevlídné Prahy! -- Tady se zas jednou vypařuje šílenství z ulic*.“[107]; „*Město šílenství a*

[104] Meyrink, G.: *Valpuržina noc*. Argo, Praha 1998. s. 34-35
[105] tamtéž. s. 76
[106] tamtéž. s. 73
[107] tamtéž. s. 112

zločinu mne obklopovalo a zhltlo mé mládí.“[108]; „*Je zdola. Z Prahy. -- Tam jsou všichni stejní. -- Já si myslím, že to je od toho tajuplného vzduchu, který tam vystupuje ze země. -- Během doby jsou nakonec všichni jako on... dole v Praze jsou všichni blázni...*“[109] Podivuhodnou moc města dokládá také úryvek, jenž je často citován i jako osobní Meyrinkova zpověď o jeho vztahu k Praze, - „*Neexistuje na světě město, kterému by člověk s větší radostí ukázal záda, když v něm bydlí, než Praze; avšak neexistuje také jiné, po němž by se nám vzápětí tak stýskalo, jen jsme je opustili.*“[110]

Prostor jako dominantní prvek ovládající subjekty v něm se vyskytující a prostor jako příčina bláznovství jsou dvě skutečnosti, které spojují svět dolní se světem nahoře. I Hradčany, jakkoliv jsou vyjmuty a odděleny od ostatní Prahy („..., *ačkoliv vůbec nebydlel v Praze, nýbrž spíše naopak -- na Hradčanech.*“[111]), jsou místem tajuplným, uzavřeným a především ovládajícím. Příšerné legendy o hrůzné minulosti se vynořují ve spojitosti s určitými místy - příběh o sochaři (pověst, kterou vypráví mnich v kostele svatého Jiří) a příběh o nabodeném na kůl (stará pověst o vzniku stejnojmenného obrazu uložená v malé kapli na Hradčanech), jsou oživlými obrazy v Otokarově mysli. Celá Otokarova postava, plná snových vizí, je vnitřně spojena s bývalým vězením Daliborkou, v jejímž stínu vyrůstal - zde se opět objevuje vliv prostředí na psychiku člověka - „*Zvláštní, od světa*

[108] Meyrink, G.: *Valpuržina noc*. Argo, Praha 1998. s. 114
[109] tamtéž. s. 36
[110] tamtéž. s.102
[111] tamtéž. s. 102

odloučené okolí Daliborky s jejími pochmurnými příběhy a pověstmi v něm už od dětství probudilo sklony k snílkovství, každodenní život v nuzotě a tíživé stísněnosti pociťoval jako nepřátelský a omezují protiklad... Vnější neradostnost života a odloučenost od světa ctižádosti a honby za úspěchem by z něho asi brzy udělaly jednoho z oněch podivínů, jichž zde na Hradčanech bylo vždycky hodně, kteří se nedali vyrušit úprkem doby a dál vedli svou nečinnou, osamělou, svéráznou existenci."[112] Daliborka se zdá být středem horního světa, je oživlým monstrem minulých hrůz; jak píše Hodrová (1994) - „...podstatnou vlastností tajemného domu je jeho stáří, ...: dům je obrazem času, pamětí času."[113] Daliborka tak v sobě obsahuje vše minulé a dává tím vzniknout i událostem budoucím. Je místem tajných schůzek milenců Otokara a Polyxeny, ale zároveň místem tajného setkání dělníků a sluhů, jež nakonec vede k ozbrojenému povstání, drancování, dokonce vraždění. Tyto schůzky jsou vnitřně spojené atmosférou tohoto místa, která vyvolává snové vize a obrazy, jež se vzájemně proplétají a dávají vzniknout výše zmíněným událostem. Tato atmosféra smrti, zániku a šílenství věže je zhmotněna, promítnuta do herce Zrcadla v podobě oživlého vojevůdce Jana Žižky z Trocnova - „*Znovu se podívala na rozzívlý tmavý otvor a ulekaně sebou trhla: nevystupovaly tam odtud postavy, zahalené do šatů z mlhy?... Pak muž v rezavé přilbě a s černou páskou přes oko jako husita Jan Žižka...Koželuh Havlík ukazoval strnulou paží na stínovou pásku* (na Zrcadlově obličeji) *a křičel: ‚Jan*

[112] Meyrink, G.: *Valpuržina noc*. Argo, Praha 1998. s. 50-51
[113] Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím*. KLP, Praha 1994. s. 74

Žižka z Trocnova!“[114] Oživlá věž však působí na bytosti, které se k ní přiblíží již mnohem dříve. Podívejme se, jak ji jako monstrum vnímá Otokar na počátku příběhu - „*Ta věž ještě pořád žije, cítil tupě. -- Kolik obětí už zešílelo v jejím kamenném břichu, moloch však ještě stále nebyl nasycen, -- teď po století smrtelného spánku se znovu probudil... --ne, byla to žulová nestvůra s příšernými útrobami, jež jako vnitřnosti krvelačného nočního dravce mohly strávit maso a krev. Uvnitř tři poschodí, ...uprostřed nich kulatý otvor jako jícen; od hrdla dolů až do žaludku*.“[115] Tajemný vliv na sobě pocítí i Polyxena, která je pro ni nepochopitelnou silou táhnuta vydat se tajně v noci právě k Daliborce - „*Nebylo jí zcela jasné, proč se tak rozhodla; cítila jen, že to musí udělat -- z nějakého důvodu. -- Před mřížovou bránou zauvažovala, jakou cestou se k Daliborce musí dát,...*“[116]

Spojení lidských bytostí s prostorem však prostupuje celým románem, je přítomno ve všech deskripcích míst. Obydlí jednotlivých postav odráží jejich vnitřní rozpoložení, odráží jejich život, místa se stávají zrcadlem, a tím i součástí subjektů, kteří se v nich pohybují. Tak je obydlí Tadeáše Flugbeila popisováno jako tři strohé místnosti s bílými omítkami, jednotvárné a nudné jako jeho dosavadní život, nuzný a nesmírně špinavý příbytek české Lízy není pouhým důsledkem její chudoby, ale Líza vnímá určitý skrytý smysl - „*Božíčku, už kolikrát jsem se pokoušela světnici krapet uklidit. Mně se ale zdá, že bych se zbláznila,*

[114] Meyrink, G.: *Valpuržina noc.* Argo, Praha 1998. s. 98-99
[115] tamtéž. s. 46
[116] tamtéž. s. 87

kdybych to udělala... Ano, ano, proč by člověk neměl žít uprostřed nejhorší špíny, když stejně jeho duše musí vězet v tak ohavné mršině.“[117] Stejným způsobem jsou propojeny i ostatní paláce a patricijské domy se svými obyvateli, kteří jsou již jen jakýmisi oživlými, stárnoucími „mrtvolami“. Panoptikální obraz jejich obyvatel je umocněn bezúčelností a zašlým přepychem obydlí (starodávné gobelíny, tereziánský nábytek). Příliš mnoho pokojů, obrovské prostory, které nemají již žádné využití, domy odumírající stejně jako staré šlechtické rody - „*V dlouhé místnosti podobné spíše chodbě nebyl žádný nábytek kromě několika vyřezávaných židlí s vysokými pozlacenými opěradly a jednoho stolu. Dusný zatuchlý pach a vrstva prachu na kamenné podlaze prozrazovaly, že se tu nikdy nevětralo a že sem už dávno nikdo nevkročil*.“[118] - Elsenwangerovský palác; „*Očekávala ho v místnosti, která byla tak nepřívětivá, jak si jen bylo možno představit stará míšeňská kamna, pohovky, komody, křesla, aspoň storamenný benátský lustr, bronzová poprsí, rytířské brnění -- všechno bylo zahalené látkou jako před dražbou*.“[119] - palác hraběnky Morzinové. Opět se setkáváme s charakteristikou prostoru jako v *Golemovi* - jednotvárnost, strnulost, neměnnost. Změna je zde vyvolána kosmickou nocí čarodějnic, která je dle našeho názoru projektována do ožívající věže Daliborky (ve smyslu popsaném výše), a krev, spodní voda Prahy, se vynořuje znovu na povrch.

[117] Meyrink, G.: *Valpuržina noc*. Argo, Praha 1998. s. 30
[118] tamtéž. s. 11
[119] tamtéž. s. 40

6. Zobrazování prostoru Prahy - shrnutí

„Chci-li vyjádřit slovo tajemství jiným slovem, nalézám pouze jediné slovo - Praha.“ A. M . Ripellino[120]

Analýza románů Gustava Meyrinka a Jiřího Karáska ze Lvovic nás opět staví před otázku vytyčenou v úvodu této práce, zda můžeme v jejich díle nalézt takové prvky, které by nás opravňovaly hovořit o specifických prvcích náležejících nejen obecně městskému, ale konkrétně textu pražskému. Je Praha místem, které v literárních (ale i jiných uměleckých) dílech „dovede zanechat nesmazatelnou stopu“[121]? Může Praha být onou archetypální formou v nevědomí, která svým způsobem určuje, jakými obrazy bude naplněna?

Domníváme se, že můžeme na tyto otázky odpovědět kladně, a to vzhledem k zjištěním vyplývajícím z analýzy děl obou autorů. Praha jako archetypální místo vytváří specifické podmínky, které se odrážejí v uměleckých dílech a formují tak určitý proud textů pražského prostoru, které se vzájemně ovlivňují a které využívají podobné postupy zobrazování prostoru. Jaké jsou tedy hlavní podoby Prahy v námi zkoumaných dílech? Vymezujeme zde jako charakterizační motivy při zobrazení Prahy dvojnictví, samotu - odloučenost od světa, čas, resp. minulost a její návratnost, bloudění - hledání a Prahu jako

[120] Ripellino, A. M.: *Magická Praha*. Odeon, Praha 1992. s. 14
[121] Jirát, V.: *Hlas Prahy v českém písemnictví*. In: portréty a studie. Odeon, Praha 1976. s. 572.

antropomorfizovaný subjekt. Tyto motivy spolu vzájemně souvisí a nelze je úplně oddělit, jedno vyplývá z druhého.

6.1 Dvojnictví

Motiv dvojnictví zajisté není výhradně tématem pražským (motiv dvojníka se objevuje již ve starověkých mýtech - řecká báj o Narcissovi, dále je přítomen například v dílech A. Robbe-Grilleta, F. M. Dostojevského, E. A. Poea, J. L. Borgese, samozřejmě v detektivkách a milostných příbězích atd. Motivem dvojníka a jeho vývojem ve světové literatuře se zabýval např. O. Fischer, 1929). Dvojníci z námi analyzovaných románů se z pražského prostoru přímo „rodí"; jejich zjevování a trvání je velice úzce spojeno s tímto prostorem.

Ve všech zde sledovaných románech se hrdinům zjevuje dvojník, kterého můžeme nazvat v terminologii D. Hodrové (1994) monstrem. Toto setkání s „jiným" je vždy krajní situací, jež je spojena se smrtí, ať už jí hrdina propadá (Karáskovy romány), nebo nad ní vítězí (smrt je zde přechodem do jiného, duchovního stavu - A. Pernath, T. Flugbeil z románů Meyrinkových). Dvojník tak není pouhým opakováním, zdvojením daného, ale je „novým významem, jiným zkomplikovaným obsahem"[122]. Chceme zde poukázat na nový rozměr dvojnictví, který se dle našeho názoru v těchto románech objevuje a

[122] Pomajzlová, A.: *Motiv dvojníka v literatuře a výtvarném umění*. In: Ottová - Pospíšil: Proudy české umělecké tvorby 19. století. Sen a ideál. s. 145

který rozvíjí téma dvojníka, jak ho popsal L. Doležel (1991)[123]. Nechápeme dvojníka jako „pouhý“ psychofyzický odraz některé z postav v bytosti jiné (stupeň podobnosti „může sahat od dokonalé podobnosti k absolutnímu protikladu“[124]), ale také jako zhmotnění duše Prahy, jak ji dané postavy vnímají. Golem (Golem Meyrinkův i Ganymedes Karáskův) je ožívající duší židovského ghetta a je nejvýrazněji spoután s místem, na kterém se zjevuje, resp. s místem, jež umožňuje jeho stvoření. Toto spojení přetrvává dokonce i potom, co je samotné místo (ghetto) zničeno - „*Golem stále existuje v místech bývalých uliček židovského ghetta,... v koutech, kde přežívá duše ghetta*.“[125] Hrdina *Gotické duše* se setkává s několika dvojníky, kteří snad jsou jen výplodem jeho podrážděných nervů, ale jsou to opět bytosti stvořené působením atmosféry města, jsou oživením genia loci Prahy. Stejně tak je Walter Mora z *Románu Manfreda Macmillena* vnitřně spjat s tajemnem pražských zákoutí, je „démonem staré Prahy“[126], skrývá se v temných stínech pilířů a náhrobků. „*Nemůže býti jinde než v tomto městě smrti* [v Praze]*, objatém mlčením a spánkem. Jen zde jest ovzduší pro jeho tajemnou existenci...*“[127] A také naposled herec Zrcadlo z *Valpuržiny noci* je dvojníkem-monstrem objevujícím se

[123] L. Doležel (1991) rozlišuje tři témata v tematickém poli dvojníka: „a) Jedna a táž postava, tj. postava vykazující osobní identitu, existuje ve dvou nebo více alternativních možných světech... téma *Orlanda*. b) Dvě postavy s různými osobními identitami, avšak nerozeznatelné ve svých fyzických rysech, existují v jednom a témže fikčním světě... téma *Amphytriona*. c) Dvě alternativní vtělení jedné a téže postavy existují v jednom a témže fikčním světě... téma - *dvojník* v úzkém slova smyslu...“

[124] Doležel, L.: *Strukturální tematologie a sémantika možných světů. Případ dvojníka.* Česká literatura 39, č. 1, Praha 1991. s. 10

[125] Karásek ze Lvovic, J.: *Ganymedes.* Aventinum, Praha 1925. s. 70

[126] Pihertová, V.: *Praha Jiřího Karáska ze Lvovic*. Politika, Praha 1923. s. 17

[127] Karásek ze Lvovic, J.: *Román Manfreda Macmillena*. Pokorný, Praha 1993. s. 45

náhle v pražských uličkách. Jeho záhadná existence bez minulosti připomínající oživenou loutku nasává podivnou atmosféru Prahy, až je jí zcela pohlcen.

Je zřejmé, že všechny tyto bytosti ožívají pouze za určitých podmínek a ani jedna z nich se nestává zcela životnou postavou. Princip jejich ožívání je napojen na dva zdroje - 1/ genius loci Prahy - „mezi místem a monstrem neexistuje zřetelná hranice, jedno přechází v druhé“[128], 2/ duše nebo vědomí člověka, jemuž se dvojník-monstrum zjevuje. Dvojníci tedy jako součást vědomí někoho jiného také odkazují na neustále přítomnou polaritu věcí, rozštěpení světa bez jasných hranic. Ve všech zkoumaných románech se setkáme s problematizací rozlišení dobra a zla, a také s nejasným rozlišením pravdy a iluze. Explicitně je to zobrazeno v Meyrinkově Golemovi, kde běžnou morálku nelze aplikovat na „zločiny“ probuzených (Pernathův pobyt ve vězení), a i Pernathovo měřítko skutečné lidskosti a smyslu života - pomoc bližnímu, je zpochybněno prostředky, kterými je jí dosahováno (lež, přetvářka). Současně je dvojník určitým symbolem přechodu mezi světem reálným a světem snů/fantazie.

Tato polarita se odráží i v prostoru, který je charakterizován prostupováním prostorů otevřených a uzavřených, které jsou kontrastní a významově odlišené (hrdinové kolísají, tápou mezi těmito póly, jejich konečné rozhodnutí jim často přináší zkázu). Hrdina *Gotické duše* se postupně odlučuje od vnějšího světa, žije v uzavřeném světě své vlastní

[128] Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím*. KLP, Praha 1994. s 162

fantazie, který je ve vnějším světě reprezentován jeho palácem (izolován od okolního světa, opuštěný a zabedněný), naopak otevřený prostor venkova, kam se hrdina vydává za chimérou vysvobození ze svého blouznění, se stává hrozbou, nebezpečím, katalyzátorem, který urychlí hrdinův konec. V *Románu Manfreda Macmillena* je uzavírání propojeno s rostoucím šílenstvím a strachem hlavního hrdiny, který se nakonec z centra Prahy stěhuje do odlehlého zámečku na Bílé Hoře a zavírá se do alchymické laboratoře, s vnějším světem přestává komunikovat. Ve chvíli vystoupení z tohoto uzavřeného prostoru na otevřené prostranství přichází smrt. S magickými rituály jsou spojeny uzavřené prostory i v *Ganymedovi*, zde je ale naopak otevřený prostor zahrady a zahradní besídky pro Radovana prostorem lásky a naděje. V obou románech je však vyjádřen kontrastní rozdíl mezi prostory uzavřenými a otevřenými, hrdinové se pohybují v odloučených prostorech svého šílenství (Manfred), resp. sžírající touhy a lásky (Jörn Moller, Radovan, Adrian).

Podíváme-li se na romány Meyrinkovy, zjišťujeme, že v *Golemovi* jsou uzavřené prostory spojeny s ghettem a s iniciační cestou A. Pernatha. Každý z nich je určitým bodem, který ho na jeho cestě za probuzením posouvá dále (jedná se o Pernathův pokoj - první setkání s Golemem, Golemův pokoj bez východu, vězeňská cela, dům U poslední lucerny). Ve *Valpuržině noci* se jedná o velké izolované prostory Prahy. Svět horní a dolní je zcela oddělen, neexistuje mezi nimi spojení. Toto nepřirozené odloučení světa šlechty od ostatních obyvatel města ústí do osudového střetnutí. Otevírání prostoru je zde násilné

(prolomení brány, rozbíjení dveří, tříštění oken), a proto přináší smrt. Uzavírání prostoru není však charakteristikou pouze pro tyto velké celky dolní a horní Prahy, i uvnitř těchto celků uzavírání ve spirále pokračuje. V horním světě jsou to panoptikální paláce šlechticů (neměnnost těchto domů koresponduje s neměnností tetina paláce v *Gotické duši*, vymírající rody jsou spojeny s chátráním, uzavřením před okolním světem) a Daliborka, bývalé vězení, která je svým způsobem prostorem-zrcadlem, do kterého se zachycuje minulé i současné v jediném nadčasovém okamžiku. V dolním světě jsou to pak nefunkční prostory Týnského chrámu jako sakrálního místa a Karlova mostu jako místa spojování.

Dvojníci se svou mnohoznačností stojí vždy na pomezí reality a snu a stávají se klíčem k transformacím prostoru (viz výše). Zároveň je lze nazvat určitým stigmatem, které poznamenává bytosti, jež se s dvojníkem setkávají. Tyto osoby (postavy) se dostávají do izolace, jsou odloučeny od běžného života (opět se jedná o motiv uzavírání, izolace prostorová je sloučena s izolací duchovní). Samota se stává jejich osobnostní charakteristikou, samota ve smyslu nemožnosti či neschopnosti zapojit se do obvyklého, „normálního“ života. Vydělení od ostatních lidí může mít různou příčinu - homosexualita, ztráta paměti, staromládenectví, vymření příbuzenstva, ale vyúsťuje vždy ve specifické vnímání prostoru, z kterého se vynořuje dvojník-monstrum. Tito dvojníci „zreálňují fantastiku a zfantastičťují realitu“[129], vytvářejí onu výše popisovanou polaritu věcí bez

[129] Jirát, V.: *Hlas Prahy v českém písemnictví*. In: Portréty a studie. Odeon, Praha 1976. s. 573

jasných hranic. Dvojník toto izolované postavení jen dále prohlubuje, vyvolává „zmatek neočekávaným objevem, úzkost před člověkem, který vyhlíží jako ten, kdo se naň dívá, žárlivou snahu uhájit svou osobnost“[130]. Stejnou osamělost a úzkost jako hrdinové G. Meyrinka a J. Karáska ze Lvovic pociťuje například i Severin z románu Paula Leppina (*Severinova cesta do temnot*, 1914) nebo Jordán z románu Viléma Mrštíka (*Santa Lucia*, 1910). Jako izolovaní jedinci vnímají citlivě proměny prostoru, Praha se stává subjektem. „Praha se jeví jako město konkrétní, historické, a zároveň i jako město fantastické, symbolické.“[131] Podobné vnímání „zázračné skutečnosti“ Prahy se objevuje i v díle dalšího pražského německého spisovatele, kterým byl Leo Perutz, zejména pak v povídkovém cyklu *Noc pod kamenným mostem* (1953). I zde, stejně jako v dílech z přelomu století, se objevuje podobné propojování snu a reality, Praha je prostorem transcendence, plná hledání odpovědí o životě a smrti, o rozlišení mezi dobrem a zlem, o smyslu existence.

Dvojníci tedy ve sledovaných románech plní několikerou funkci: 1) jsou obrazem, oživením samotného města, 2) postavy románů, které se s dvojníky setkávají, se dostávají do mezních situací, dochází ke zlomu, proměně jejich jednání, dvojníci „náhle ruší daný řád věcí“[132], plní tedy funkci katalyzátoru a akcentují otázky po hledání místa v životě a vlastní individuality 3) jako ožívající duše města proměňují

[130] Fischer, O.: *Dějiny dvojníka*. In: Duše - slovo - svět. Československý spisovatel, Praha 1965. s. 107
[131] Mikulášek, A. - Glosíková, V. - Schulz, V. B. a kol.*: Literatura s hvězdou Davidovou*. Votobia, Praha 1998. s. 295
[132] Pomajzlová, A.: *Motiv dvojníka v literatuře a výtvarném umění*. In: Ottová - Pospíšil: Proudy české umělecké tvorby 19. století. Sen a ideál. s. 143

svou existencí tento prostor, 4) jsou vyjádřením rozkolísané polarity fikčního světa. Tyto funkce jsou určitým principem, principem zrcadla, který se objevuje ve všech námi analyzovaných románech, liší se pouze jeho konkrétním naplněním.

6.2 Město jako labyrint

„Kresby labyrintů jsou prastaré. Známe je z doby kamenné a shledáváme se s nimi v nejstarších kulturách. Nacházíme je v středověkých katedrálách... najdeme je i v Orientě, jsou to ony známé mandaly.“[133] Zobrazování světa, resp. města jako labyrintu je v literárním, ale i výtvarném umění velmi časté, za všechny uveďme alespoň dílo J. A. Komenského *Labyrint světa a ráj srdce* a Dantovu *Božskou komedii*. „Město znamená vždy více obsahu, než kolik může lidské oko uvidět a ucho uslyšet. Nic se neozřejmuje jen samo o sobě, ale vždy jen ve vztahu k okolí a v návaznosti na sled událostí, které prostředí vytvářely.“[134] Labyrint jako princip zrcadlení světa je zdánlivě zcela iracionální, magický, ale přesto je svým způsobem uspořádaný (labyrint implikuje dvojí perspektivu, jednu, pokud jsme uvnitř labyrintu a pak je naše vidění omezené a zmatené, vnímáme chaos, a druhou můžeme-li labyrint nahlížet zvnějšku, pak lze vidět v chaosu určitý řád). Prostor města se rozpíná, neustálé bloudění akcentuje rozlehlost a vytváří dojem nekonečné sítě, město jako labyrint je symbolem nekonečného množství možných cest.

[133] Hocke, G. R.: *Svět jako labyrint*. Triáda, Praha 2001. s. 132
[134] Lynch, K.: *Obraz města*. Polygon, Praha 2004. s. 24

Praha se zjevuje jako mnohovýznamový labyrint uliček a náměstíček, zavíjejících se do sebe, se slepými konci, dvory a průchody. „Proměňuje se [Praha] jako drahokam a ponechává možnost více interpretací... Vnitřní městské prostory Prahy dosud do značné míry sledují vzorec založený ve středověku“[135], a je tak celým svým historickým vývojem městem labyrintickým, „primárně magickým“[136]. Bloudění tímto labyrintem a hledání odpovědí o smyslu života a lidské individuality je tedy jako zobrazení skutečnosti skrze zrcadlo vnitřně spjato s motivem dvojníka, resp. s rozostřením hranic světa, rozkolísáním prostoru, který se stává neurčitý a chaotický, labyrint je „symbolem spojením řádu a chaosu, jednoty a mnohovýznamnosti, zmatení i prozření“[137]. Bloudění je zároveň implicitně spojeno s možností ztracení, které neznamená pouhou nejistotu o tom, kde se nacházíme, ale je symbolickým vyjádřením existenciálních otázek o vlastním místě v životě. Labyrint a dvojníci tak představují hrozbu ztráty vlastní osobnosti, dosavadního života a zvyklostí, jsou výzvou všem subjektům, které se do něj dostanou, resp. kteří se setkávají s dvojníkem (s takovým existenciálním blouděním městem - labyrintem jsou nejvýrazněji spojeny romány Franze Kafky).

Město jako labyrint vidí hrdina *Gotické duše*, který při pohledu z okna vnímá disharmonii, heterogennost prostoru, který se před ním rozprostírá – „*Hned se ukazovaly jako hřebeny vln souběžné pevné čáry v zdánlivém zmatku, rozběhlém do všech směrův obzoru; hned zase*

[135] Norberg-Schulz, Ch.: *Genius loci.* Odeon, Praha 1994. s. 83 a 86.
[136] Hodrová, D.: *Citlivé město*. Akropolis, Praha 2006. s. 74
[137] Doob, P. R.: *The Idea of Labyrinth.* Cornell University Press, Ithaca 1990. s. 153

místo stlačených střech, že zrak ztrácel linie v roztříštěnosti celku.“[138] Vnímání města jako labyrintu, bludiště umocňuje jeho pocity odcizenosti a izolace. Paralelou k bloudění hrdiny *Gotické duše* je například Severinovo bloudění noční Prahou z již zmiňovaného Leppinova románu. Těkání hrdinů v prostoru je provázeno neustálým neklidem, hledáním bez cíle, nejistotou vlastní individuality.

I cílené hledání Waltera Mory v *Románu Manfreda Macmillena* se mění v zoufalé bloudění městem, při kterém Manfred doufá dostihnout hrůzně tajemného dvojníka a získat tak zpět svou vlastní identitu. Naopak v *Ganymedovi* doufá Jörn Moller, že svou identitu získá stvořením „monstra“, svého blížence, který by vyplnil jeho prázdný život. Jeho oživením ale Moller svůj život naopak ztrácí, stejně jako Radovan, jehož fyzickým dvojníkem Golem/Ganymedes je. Objevení se dvojníka tedy neznamená vytvoření vyšší jednoty (ať už fyzické, či duševní), ale záhubu. Bloudění městem a hledání vlastní individuality tak končí smrtí nebo šílenstvím (podobně u V. Mrštíka v *Santa Lucii,* K. M. Čapka-Choda v novele *Nejzápadnější Slovan,* J. Zeyera v románě *Jan Maria Plojhar*).

Labyrint Prahy, jeho proměnlivost a mytičnost se zjevuje i v Meyrinkových románech. A. Pernath v *Golemovi* se několikrát na svých procházkách Prahou ztrácí, nejen ve spleti uliček židovského ghetta, ale i na Hradčanech, kde se najednou ocitá ve Zlaté uličce nad Jelením příkopem a zažívá podivné vidění (dům U poslední lucerny).

[138] Karásek ze Lvovic, J.: *Gotická duše.* In: Gotická duše a jiné prózy. Vyšehrad, Praha 1991. s. 55

Pernathovo bloudění městem však není hledáním a těkáním bez určitého cíle, jeho bloudění je spojeno s jeho postupným duchovním probouzením, s odhalováním smyslu života. Chůze městem je cestou, hledáním; zastavení, uzavření prostoru je dílčím poznáním, uvědoměním si posunu vpřed na iniciační cestě probuzení. Ve *Valpuržině noci* se město halí do mlhy a stává se tak neznámou entitou, v níž všechny postavy bloudí a hledají ztracenou (Flugbeil, Polyxena) či vysněnou (Otokar) identitu.

„Město je symbolem neustálenosti, unikavosti, proměnlivosti“[139], z nitra jeho bludiště povstávají zmiňovaní dvojníci, jsou jeho součástí, dvojníkem se stává samotná Praha, město se stává synonymem existenciální úzkosti. Město samo tak rozkolísává identitu hrdiny. Jako tento dvojnický subjekt je příměji než v námi analyzovaných románech zobrazen v již několikrát zmiňovaném románu P. Leppina *Severinova cesta do temnot*. Severin je také oním vyděděncem, jenž marně hledá spojení se společností a vždy stojí mimo pevnou strukturu svého okolí. Při jeho bloudění však nedochází ke zjevení se fyzického dvojníka, duše města se přímo nezhmotňuje v bytost dvojníka-monstra (jako je Golem, Walter Mora atd.), sama je tímto dvojníkem se zlověstnou mocí („*Město... nad ním získávalo netušenou a strašnou moc... a vtahovalo jej do svého klína... Vždycky se mu zdálo, že jej hladí neviditelné ruce* [města].“[140]).

[139] Svatoň, V.: *V objetí země*. In: Host, Brno 2007, č. 3. s. 95
[140] Leppin, P.: *Severinova cesta do temnot*. Concordia, Praha 1992. s. 10 a 48

Zobrazení Prahy jako ovlivňující a ovládající antropomorfizovaný subjekt, který chodce bloudícího jejím labyrintem „přivádí z míry, tiskne se mu na tělo v pokušení změnit se v žalář“[141], můžeme podobně nalézt i v dalších románech pražského toposu stejného období v *Santa Lucii* V. Mrštíka, v *Inultovi* J. Zeyera, v *Severinově cestě do temnot* P. Leppina ad. Později můžeme takové zobrazení Prahy vidět u R. Slawitschka v románu *Pražský dobrodruh* nebo u L. Perutze v *Noci pod kamenným mostem*. Podobně ho pak můžeme najít i v románech současných, například v trilogii *Trýznivé město* nebo v románu *Perunův den* D. Hodrové a částečně v románech *Druhé město* a *Prázdné ulice* M. Ajvaze a v tetralogii V. Macury *Ten, který bude*. Tyto příklady nejsou vyčerpávající, ale jejich výběrem chceme ukázat, že Praha jako subjekt nebyla v uměleckých dílech vnímána jen na přelomu 19. a 20. století, ale je tak zobrazována i v průběhu literárního vývoje. Tato transformace města v subjekt, postavu tedy může být chápán jako jeden z postupů, které charakterizují pražský román.

6.3 Problematika zobrazení času

Postavy jsou ovládány prostorem, který je obklopuje, jsou „v područí této [pražské] architektury“[142], tedy jsou v područí minulosti, která se odráží ve výstavbě města, je v ní zapsána navždy. Minulost se stává podstatnou, ale neustále unikající entitou. Zde se ale také částečně

[141] Ripellino, A. M.: *Magická Praha.* Odeon, Praha 1992. s. 26
[142] tamtéž. s. 45

rozcházejí cesty zobrazování prostoru minulosti G. Meyrinka a J. Karáska ze Lvovic, přestože společným jmenovatelem zůstává nazírání ožívání minulého v přítomném - „Stavby, nejsou pro tyto autory… ničím mrtvým: jejich simultánní pohled vidí je v průběhu časovém a zabydleny mrtvými pokoleními.“[143]

G. Meyrink proniká k minulosti skrze magii, alchymii (zde se stýká s *Románem Manfreda Macmillena* a *Ganymedem*), akcentováním tématu židovství a pražské asanace, ale zejména skrze duchovní sféry, které jeho postavám dovolují putování časovými rovinami. Ustavuje tak čas jako dimenzi čistě subjektivní a v souladu s východní filozofickou tradicí jako dimenzi cyklickou, s neomezenou návratností a splýváním rovin přítomnosti, minulosti i budoucnosti. To je navíc zdůrazněno postavami, které jsou zbaveny vlastní minulosti, chybí jim vzpomínky, žijí v určitém časovém vakuu. Jejich život je naplněn hledáním sebe sama, které se odráží v bloudění prostorem. Toto bloudění pak můžeme vidět jako svým způsobem cyklické, postavy se vracejí na stejná místa, jako by vykonávaly rituální procházky. Tak A. Pernath prochází/bloudí ghettem a zastavuje se na stejných místech - vlastní pokoj, Hillelův byt, Golemův pokoj, dům U poslední lucerny. Návrat na určité místo pro něj znamená uvědomění si posunu na cestě za probuzením, tedy na cestě k poznání svého skutečného já. Ve *Valpuržině noci* je možné chápat jako postavu bez minulosti T. Flugbeila. Když se sám ohlíží na svůj dosavadní život vidí jen velké prázdno bez zážitků, má pocit, že žádný život vlastně ani nežil. I on

[143] Jirát, V.: *Hlas Prahy v českém písemnictví*. In: Portréty a studie. Odeon, Praha 1976. s. 572

vykonává rituální procházky, ale zde je naopak momentem probuzení vybočení z těchto rituálů. Ve chvíli, kdy opouští svou každodenní cestu a dostává se do nového prostoru (návštěva u Lízy), spouští se sled událostí, které ho vedou k cestě k pravému poznání.

I v románech Jiřího Karáska ze Lvovic je čas zobrazován jako entita subjektivní, proměnlivá. V žádném z analyzovaných románů není téměř možné určit dobu, ve které se odehrávají (pouze z několika faktografických údajů lze usuzovat na dobu přelomu století spojenou s pražskou asanací). Pocit bezčasí je nejvíce navozován v *Gotické duši*, jejíž hrdina se pohybuje ve snech a chimérách a plynutí času naznačují jen proměňující se stavy duše. Hrdina nežije přítomným okamžikem, ale je fascinován minulostí. Minulost se váže na prostor, ve kterém je uzavřena, Praha je městem středověku, gotiky, městem mrtvě ustrnulým v minulých dobách, skrze toto prostředí se hrdina do minulosti propadá.

Minulost Prahy pohlcuje bytosti, které se v ní pohybují, v *Gotické duši* stejně jako v *Románu Manfreda Macmillena* a *Ganymedovi*. Praha je tedy v těchto románech vnímána jako město minulosti, snů a mystéria, jako bytost ovládající každého, kdo do ní vkročí. Ty přitahuje osudnou krásou a tajemstvím smrti. Zároveň u J. Karáska ze Lvovic nacházíme motiv, který se ze své obsahové podstaty nemůže objevit u G. Meyrinka vzhledem k jeho národnosti. V *Gotické duši* přistupuje autor k tématu času také skrze historickou minulost českého národa. Akcentuje zde „pojetí prostoru jako vlastenecké alegorie“[144]. Apokalyptické vize umírajícího města jsou

[144] Hodrová, D.: *Praha jako město deziluze v českém románu přelomu století*. In: Město v české kultuře 19. století. (ed. M. Freimanová). NG, Praha 1983. s. 169

v *Gotické duši* spojeny s představou hynoucího českého národa. Město je spojováno s tragickým osudem národa i v obou dalších románech, Praha v nich vypráví o krvavé minulosti, je jí prosycena. Je nazývána tragickou královnou, mrtvou, ale stále mystickou, vládnoucí stínům a přízrakům slavné minulosti. „Osudná přitažlivost minulé Prahy, nemohoucnost se jí vymknouti, nemožnost žíti jinde, jde dílem Karáskovým jako krvácející stopa. Těm, kteří se jí vzdalují..., zjevuje se Praha žádoucí, nebo krutá a hypnoticky rozkazující.“[145] Je městem, které shlíží na osudy českého národa. A tak když je zbavena svých mytických konotací jako města idylického se stává městem démonickým a pohlcujícím. J. Karásek ze Lvovic se zde připojuje k určité vlně zobrazování Prahy, která se vyskytla právě na přelomu století (Praha posunutá z pozice královny, matky národa, např. u V. Mrštíka v již několikrát zmiňovaném románu *Santa Lucia* - „*…ze všeho čpěla Praha, i ta hubená i ta rozmařilá Praha, která se tu rozvalovala po staromódních židlích, pila bezpočetnou řadu sklenic a jen chvílemi jako by se ustrnula nad vyzáblými těmi tvářemi (...) – sáhala do svých kapes a házela do nastavených dlaní zašlé měďáky.*“[146]). D. Hodrová o tomto fenoménu zobrazení Prahy jako mrtvé královny proměňující se v děvku a pohřbívající vlastenecké naděje píše ve svém článku *Praha jako město deziluze v českém románu na přelomu století* (1983) a podobně o této vlně vlasteneckých deziluzí píše také V. Macura ve svém příspěvku *Obraz Prahy v české obrozenské kultuře* (1983).

[145] Pihertová, V.: *Praha Jiřího Karáska ze Lvovic.* Politika, Praha 1923. s. 18
[146] Mrštík, V.: *Santa Lucia*. SNKLHU, Praha 1958. s.198

7. Závěr

Pokusili jsme se ukázat, že i přes rozdílné kulturně-národnostní zázemí analyzovaných autorů, které je příčinou odlišnosti některých motivických celků, lze v jejich dílech vysledovat společnou bázi, na které jsou vystavěny. Touto bází je kromě společně sdílených společenských změn na přelomu 19. a 20. století zejména topos Prahy. Prahu jako reálné místo je možné chápat jako svého druhu archetypální prostor, jehož literární zobrazení se tak stává interpretačním klíčem k těmto dílům. Prostor je základním hybatelem příběhu.

Text města, a tedy i text pražský, je ze své podstaty mnohovrstevnatý, odráží mnohovrstevnatost města skutečného. A tak jsou znaky, postupy tohoto textu - dvojníci, bloudění, labyrintičnost, antropomorfizace města, čas jako subjektivní kategorie, izolace a osamění, které jsme získali prostřednictvím analýzy románů Gustava Meyrinka a Jiřího Karáska ze Lvovic, nutně pouhými fragmenty ohromné sítě heterogenních textů týkajících se Prahy. Tato heterogennost však v našem pojetí neznamená roztříštěnost či nespojitost, znamená „pouhou“ různorodost textů obsažených v textu pražského města. Texty jsou vzájemně propojeny, navazují na sebe, vnímají se a interagují právě na bázi genia loci Prahy. Ale je nutné mít stále na paměti, že mnohoznačný text města je „srozumitelný každému pouze z určité, poměrně nevelké části, a

proto vlastně zůstává ve své podstatě záhadný“[147]. Jsme si tohoto omezení vědomi a tato práce si kladla za cíl nastavit možný směr uvažování o pražském textu a přispět tak k diskusím o zobrazování prostoru v uměleckých dílech.

[147] Hodrová, D.: *Citlivé město.* Akropolis, Praha 2006. s. 119

Prameny:

Ajvaz, M: *Druhé město*. Petrov, Brno 2005.

Ajvaz, M.: *Prázdné ulice.* Petrov, Brno 2004.

Cortázar, J.: *Nebe, peklo, ráj.* Mladá Fronta, Praha 2001.

Čapek-Chod, K. M.: *Nejzápadnější Slovan*. Fr. Borový, Praha 1921.

Dostojevskij, F. M.: *Dvojník.* Volvox Globator, Praha 2001.

Hodrová, D.: *Perunův den.* Hynek, Praha 1994.

Hodrová, D.: *Trýznivé město*. Hynek, Praha 1999.

Joyce, J.: *Odysseus.* Argo, Praha 1993.

Karásek ze Lvovic, J.: *Ganymedes.* Aventinum, Praha 1925.

Karásek ze Lvovic, J.: *Gotická duše*. In: Gotická duše a jiné prózy. Vyšehrad, Praha 1991.

Karásek ze Lvovic, J.: *Román Manfreda Macmillena*. Pokorný, Praha 1993.

Leppin, P.: *Severinova cesta do temnot*. Concordia, Praha 1992.

Macura, V.: *Ten, který bude*. Hynek, Praha 1999.

Meyrink, G.: *Anděl západního okna*. Argo, Praha 2005.

Meyrink, G.: *Golem.* Argo, Praha 2005.

Meyrink, G.: *Hašiš a jasnozřivost*. Volvox Globator, Praha 1993.

Meyrink, G.: *Hodinář.* In: Dům alchymistův. Argo, Praha 1996.

Meyrink, G.: *Valpuržina noc*. Argo, Praha 1998.

Mrštík, V.: *Santa Lucia*. Československý spisovatel, Praha 1990.

Perutz, L.: *Noc pod kamenným mostem*. Vyšehrad, Praha 1990.

Slawitschek, R.: *Pražský dobrodruh*. Vilímek, Praha 1943.

Zeyer, J.: *Inultus*. In: Tři legendy o krucifixu. Argo, Praha 1999.
Zeyer, J.: *Jan Maria Plojhar*. Lidové noviny, Praha 2001.

Odborná literatura:

Ajvaz, M.: *Tajemství knihy*. Petrov, Brno 1997.

Bachelard, G.: *Poetika priestoru*. Smena, Bratislava 1991.

Bednaříková, H.: *Česká dekadence. Kontext - text - interpretace.* CDK, Brno 2000.

Bergson, H.: *Filozofická intuice*. In.: Myšlení a pohyb. Praha: Mladá Fronta 2003.

Carroll, J. B. (ed.): *Language Thought and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. MIT Press, Boston, Massachusetts 1956.

Chatman, Seymour: *Story and Discourse*. Cornell University Press, USA, 1986.

Demetz, P.: *Praha černá a zlatá: výjevy ze života jednoho evropského města.* Prostor, Praha 1998.

L. Doležel: *Strukturální tematologie a sémantika možných světů. Případ dvojníka*. In: Česká literatura 39, č. 1, Praha 1991. s. 1-11.

Doob, P. R.: *The Idea of Labyrinth.* Cornell University Press, Ithaca 1990.

Eco, U.: *Šest procházek literárními lesy.* Votobia, Olomouc 1997.

Eisner, P.: *Německá literatura na půdě ČSR od roku 1848 do našich dnů.* In: Československá vlastivěda, díl 7, Praha 1993.

Fischer, O.: *Dějiny dvojníka*. In: Duše - slovo - svět. Československý spisovatel, Praha 1965.

Foucault. M.: *O jiných prostorech*. In: Myšlení vnějšku. Praha, Herrmann a synové 2003.

Halík, P. - Kratochvíl, P. - Nový, O.: *Architektura a město.* Academia, Praha 1996.

Hocke, G. R.: *Svět jako labyrint.* Triáda, Praha 2001.

Hodrová, D. a kol.: *...na okraji chaosu ...Poetika literárního díla 20. století*. Torst, Praha 2001.

Hodrová, D.: *Citlivé město (eseje z mytopoetiky).* Akropolis, Praha 2006.

Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím*. KLP, Praha 1994.

Hodrová, D. a kol.: *Poetika míst*. H&H, Jinočany 1997.

Hodrová, D.: *Praha jako město deziluze v českém románu přelomu století*. In: Město v české kultuře 19. století. (ed. M. Freimanová). NG, Praha 1983.

Hodrová, D.: *Praha jako subjekt*. In: Česká literatura 36, č. 4, Praha 1988. s. 315 – 327.

Jirát, V.: *Hlas Prahy v českém písemnictví*. In: Portréty a studie. Odeon, Praha 1978.

Jung, C. G.: *Duše moderního člověka*. Atlantis, Brno 1994.

Kneidl, P.: *Pražská léta německých a rakouských spisovatelů*. Pražská edice, Praha 1997.

Kosatík, P.: *Menší knížka o německých spisovatelích z Čech a Moravy*. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 2001.

Krejčí, K.: *Praha legend a skutečnosti*. Panorama, Praha 1981.

Krolop, K. - Spitzová, B.: *Gustav Meyrink. Předmluva.* In: Meyrink, G.: Černá koule, Praha 1967.

Kubínová, M.: *Prostory víry a transcendence*. In: Poetika míst. H&H, Jinočany 1997.

Lessing, E. G.: *Laokoon čili o hranicích malířství a poezie.* SNKLHU, Praha 1960.

Lexikon české literatury. 2. díl K-L. Academia, Praha 1993.
Lynch, K.: *Obraz města.* Polygon, Praha 2004.
Macura, V.: *Praha.* In: Znamení zrodu. H&H, Jinočany 1995.
Macura, V.: *Obraz Prahy v české obrozenské kultuře*. In: Město v české kultuře 19. století (ed. M. Freimanová). NG, Praha 1983.
Mikulášek, A., Glosíková, V., Schulz, A. B. a kol.: *Literatura s hvězdou Davidovou*. Votobia, Praha 1998.
Mukařovský, J.: *Čas ve filmu.* In: Studie I. Host, Brno 2000.
Mukařovský, J.: *K estetice filmu*. In: Studie I. Host, Brno 2000.
Nakonečný, M.: *Encyklopedie obecné psychologie*. Academia, Praha 1995.
Norberg-Schulz, Ch.: *Geinus loci.* Odeon, Praha 1994.
Novák, A.: *Praha a slovesná kultura*. In: Kniha o Praze (Pražský almanach III., red. A. Rektorys), Melantrich, Praha 1932.
Novák, A., Novák, J. V.: *Přehledné dějiny literatury české*. Atlantis, Brno 1995.
Pihertová, V.: *Praha Jiřího Karáska ze Lvovic*. Politika, Praha 1923.
Pomajzlová, A.: *Motiv dvojníka v literárním a výtvarném umění.* In: Ottová-Pospíšil: Proudy české umělecké tvorby 19. století. Sen a ideál. Ústav teorie a dějin umění Československé akademie věd, Praha 1990.
Ripellino, A. M.: *Magická Praha*. Odeon, Praha 1992.
Roček, F.: *Gustav Meyrink - mystik.* AOS, Ústí nad Labem 1994.
Rybár, C.: *Židovská Praha*. TV Spektrum a Akropolis, Praha 1991.
Serke, J.: *Böhmische Dörfer. Putování opuštěnou literární krajinou.* Triáda, Praha 2001.
Sławiński, J.: *Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti*. In: Od poetiky k diskursu. Host, Brno 2002.

Staňková, J., Štursa, J., Voděra, S.: *Pražská architektura: Významné stavby jedenácti století.* Praha 1991.

Svatoň, V.: *V objetí země.* In: Host, č. 3, Brno 2007. s. 94-96.

Svatoňová, K.: *Prostor (ve) filmu, teoretické koncepce prostoru od reality k intermedialitě*. Praha, 2006. 196 s. Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy na katedře filmové vědy. Vedoucí práce PhDr. Petra Hanáková, Ph.D.

Uspensky, B.: *A poetics of composition*. Berkley. University of California Press, Los Angeles, London 1983.

Vízdalová, I.: *Pražští Němci a jejich literatura z velkého času*. In: Česká literatura na předělu století. H&H, Jinočany 2001.

Wirth, Z.: *Praha – město*. In: Kniha o Praze (Pražský almanach III., red. A. Rektorys), Melantrich, Praha 1932.

Železná, M.: *Gustav Meyrink*. In: Co v učebnicích chybělo. O německy psané literatuře v českých zemích. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1991.

Resumé

Tato práce se zabývá zobrazováním prostoru Prahy v románech Gustava Meyrinka a Jiřího Karáska ze Lvovic. Pro analýzu zobrazení prostoru byly vybrány romány *Golem, Valpuržina noc, Gotická duše, Román Manfreda Macmillena* a *Ganymedes.* Kritéria výběru autorů i konkrétních děl byla určena několika faktory: 1/ teoretická koncepce kategorie prostoru, jež ji chápe jako dominantní složku literárního díla a tedy jako klíč k interpretaci těchto děl; 2/ subjektivní vnímání kategorie času; 3/ proměna ve vnímání města na přelomu 19. a 20. století, město jako svého druhu bytost; 4/ rozdílné kulturně-národnostní zázemí autorů; 5/ Praha jako důležitý motivický celek. Práce na základě analýz těchto románů vymezuje takové postupy a prvky zobrazení prostoru, které bychom mohli označit za specificky pražské, a Prahu tak vidět jako místo archetypální.

Komplexní analýza románů zahrnuje rozbor explicitního zobrazování prostoru (deskripce míst), motivické výstavby a vztahové sítě postav. Z těchto analýz pak vyplývají specifické postupy a prvky zobrazování pražského prostoru, které definujeme jako dvojnictví, samotu – odloučenost od světa, čas, resp. minulost a její návratnost, bloudění – hledání (spojené se zobrazením města jako labyrintu), Prahu jako antropomorfizovaný subjekt.

Summary

This thesis inquire into images of Prague in the novels by Gustav Meyrink and Jiří Karásek ze Lvovic. For the analysis of images of space were chosen novels *The Golem, The Walpurgis Night, The Gothic Soul, The Novel of Manfred Macmillen* and *Ganymedes*. Criteria of the choice of these authors and concrete novels were determined by these factors: 1/ theoretical concept of the category of space as dominant component of literary work and therefore as a main key to the interpretation of these works; 2/subjective perception of the time category; 3/ transformation in the perception of the city at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century; the city is perceived as kind of a being; 4/ different cultural and national background of the authors; 5/ Prague as an important motivical complex. The thesis defines such methods and components of spatial representation on the basis of the analysis of the novels that we could indicate as specifically prague and hence Prague can be seen as an archetypal place.

Comprehensive analysis of the novels includes analysis of the explicit spatial representation (description of the places), motivical conception and relational net of the characters. Based on these analysis ensue the specific methods and components of prague spatial representation which we define as motive of doubles, loneliness - isolation form the world, time, respectively past and its returning, being lost – looking for something (with its connection to the city image as a labyrinth), Prague as an anthropomorphized subject.