



Znovuzabydlování domu v románu *Navždycky* Vergília Ferreiry

Karolina Válová

Univerzita Karlova

karolina.valova@ff.cuni.cz

RESETTLING THE HOUSE IN THE NOVEL *FOREVER* BY VERGÍLIO FERREIRA

This article is dedicated to Vergílio Ferreira's lyrical reflective novel *Forever* (Para Sempre, 1983) and presents the spatial analysis of the house. The novel's protagonist Paulo returns to his childhood home. The house, which has been abandoned for years, provokes a need in him to review his life, which leads to a search for the meaning of human existence in general. Paulo, the self-diegetic narrator, is returning to the house of his childhood. It is the definitive return that begins the last phase of his life, the time remaining until his death. Wandering around the house, running down the corridors, up and down the stairs, entering each room, he finds a stopped time, rediscovers his past, and thinks about his future and his dreams. There are four symbols that represent the four main rooms, which work as the keys to interpretation.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Vergílio Ferreira — portugalský existencialismus — dům — smrt — dětství — víra

Vergílio Ferreira — portuguese existentialism — house — death — childhood — faith

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2022.1.5>

Prózy Vergília Ferreiry (1916–1996), jednoho z nejvýraznějších představitelů existencialismu v portugalské literatuře, jsou provázány pátráním po smyslu lidské existence a určité celistvé dokonalosti, jíž nelze dosáhnout. Zabývají se hledáním víry ve světě bez Boha a v rámci introspektivního literárního proudu poté představují filozofická pojednání o smrti. Těžiště Ferreirova rozsáhlého díla, rovněž esejistického a povídkového, spočívalo v románové tvorbě, silně ovlivněné filozofií, jež byla celoživotní zálibou promováného filologa a posléze středoškolského profesora. Román *Navždycky* (Para Sempre) z roku 1983 patří do skupiny textů s autobiografickými prvky spojených tematikou stárí, smrti a všeobecně prchavosti lidského života.¹ Dům je zde shodně představen jako místo, v němž by měl protagonista co nejpříjemnějším způsobem dožít, a především si přiznat blížící se smrt. Poprvé se tento nezvyklý topos objevil ve Ferreirově díle v roce 1960, v románu *Cântico Final*

¹ Dalšími prózami z této skupiny jsou například *Até ao Fim* (Až do konce; 1987) nebo *Em Nome da Terra* (Ve jménu země; 1990).

(Poslední zpěv), v němž nevyhlášeně nemocný malíř odchází z města do téměř liduprázdné krajiny a pouští se zde do svého posledního projektu, restaurace poničené horské kaple.



DŮM JAKO OBRAZ ŽIVOTA

Protagonista románu *Navždycky*, čerstvý důchodce Paulo, se stěhuje do domu svého dětství, v němž byl vychováván dvěma tetami. Pohodlný byt v hlavním městě mění za neudržované a dlouho opuštěné stavení na zapadlém portugalském venkově. Přijíždí sám, bez přátel a ostatních členů rodiny, je vdovec, žena Sandra zemřela již před lety a s jedinou dcerou v dospělém věku neudrhuje kontakt. Je mu jasné, že do domu přichází dožít: „Uchystat si budoucnost, přichystat se na smrt.“² Román zachycuje krátké časové období horkého letního dne příjezdu v časovém horizontu od poledne po západ slunce. Paulo se prochází domem, znovu jej pro sebe „objevuje“, otvírá okna i dveře, postupně navštíví všechny místnosti, nachází kusy nábytku, pohozené věci patřící dříve jemu nebo různým členům rodiny. Z nalezených předmětů se stávají symbolické klíče k rekapitulaci života podobně jako ke snění. Paulo intenzivně vzpomíná a zamýšlí se nad dávno uplynulými událostmi, znovu se v duchu setkává se zemřelými příbuznými a přáteli. Prožívá opět dětství, dospívání i osudovou lásku a zároveň se smíruje s neutěšenou realitou. Chvillemi se zasní nebo se pokouší o vize vlastní budoucnosti. Snaží se znovu sžít s domem, který pro něj představuje jakýsi předstupeň věčnosti, naznačené již v názvu díla, protože tuší, že prostřednictvím pobytu v něm se uzavře jeho kruh života.

Cykličnost je v románu naznačena kromě opakujících se témat a motivů i v celé struktuře připomínající spirálu; dílo začíná slovy: „Navždycky. Takže jsem tu,³ a končí podobně: „Takže jsem tu. Ve velikém liduprázdném domě. Navždycky.“⁴ Ferreira měl potřebu se ke svému patrně nejslavnějšímu románu ještě vrátit v poslední próze publikované před smrtí v roce 1996 nazvané *Cartas a Sandra* (Dopisy Sandře).

Dům je tedy výhradním dějištěm příběhu a románová kompozice je částečně přízpůsobena jeho vnitřní architektuře. Příbytek je Paulem znovuobjevován postupně, tak jak se nám vyjevuje jeho duše. Koncept domu jako lidské duše předestřel Gaston Bachelard ve své *Poetice prostoru*. Zejména druhá a pátá kapitola této knihy budou výraznou oporou analýzy románu *Navždycky*. Bachelard tvrdí, že vzpomínky na vnější svět nikdy nebudou mít totéž zbarvení jako vzpomínky na dům. Vybavujeme-li si vzpomínky na dům, „přidáváme hodnoty snu; nikdy nejsme skutečnými historiky, vždy jsme trochu básníky a naše emoce možná vyjadřují jen ztracenou poezii [...]“⁵ v básních se poté podobně jako ve vzpomínkách dotýkáme „básnického základu domu“.⁶ Ostatně podle Bachelarda je právě rodný dům více než obydlím příbytkem snů a každé z jeho zákoutí je poté příbytkem snění. „Dům, pokoj, půda, kde jsme byli sami,

2 Ferreira 2000, s. 9.

3 Tamtéž.

4 Tamtéž, s. 255.

5 Bachelard 2009, s. 31.

6 Tamtéž.



poskytují rámce nekonečného snění, snění, které by mohlo být dokončeno, završeno jedině nějakým básnickým dílem.⁷

V metodologických publikacích použitých v tomto článku se nejčastěji vyskytuje termín „příbytek“, který v rámci definice lidského obydlí nedělá rozdíly mezi domem, bytem nebo pokojem. Tento termín používá Daniela Hodrová v *Citlivém městě*, v kapitole nazvané „Příbytek“, stejně jako Zdeněk Hrbata ve své studii „Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle“ v kapitole rovněž nazvané „Příbytky“. Chápáním domu a jeho částí, kterými jsou byty, samostatné pokoje nebo další běžně neobývané prostory domu, jakožto vzájemných podmnožin tvořících příbytek, navazují Hodrová a Hrbata právě na Bachelardovu *Poetiku prostoru*.

Termínem „příbytek“ v rámci svého fenomenologicko-psychoanalytického přístupu označuje Bachelard každý obývaný prostor skýtající pocit bezpečí a stability, sloužící rovněž jako zdroj vzpomínek a vystupující jako model archetypálního bytí. Archetypální bytí spojuje Bachelard s jednotlivými částmi domu, které mají specifické významy. Schodiště v jeho definici představuje sestup do minulosti a vzpomínek stejně jako výstup do pater a na půdu, které se vyznačují samotou. Střecha symbolizuje ochranu, sklep je spojen s temným bytím domu a podzemními silami. Svou topoanalýzu považuje autor za část psychoanalýzy, v níž částečně navazuje na C. G. Junga. Gaston Bachelard si pro svou studii o poetice prostoru vybral téma domu, jelikož se chtěl zabývat šťastným prostorem. Dům dětství, pojímaný jako kolébka a vzpomínka, podle něj bezpečné štěstí symbolizuje nejvíce. Mluvíme-li pak o tradičním pojetí domu, máme na mysli právě toto bachelardovské šťastné místo, útočiště. Bachelard říká, že „dům v životě člověka vypuzuje nahodilosti a opakovaně nabádá k souvislosti. Bez něj by byl člověk rozptýlenou bytostí.“⁸ Obyvatel poté přidává k definici příbytku poetické prvky snů, a vytváří tak jeho auru jistoty a klidu.

Pokud Bachelard považuje dům za místo štěstí a bezpečí, potom fakt, že se v literatuře vyskytují domy s tajemstvím, domy strašidelné, a především pak v moderní a postmoderní literatuře domy s převrácenými či jinak deformovanými tradičními atributy, poukazuje na změnu struktury a porušení určitých zásadních pravidel utváření onoho prostoru, které jsou symbolem stylové proměny. Máme na mysli porušení uzavřenosti, narušení stability apod.

Hodrová i Hrbata si ve svých studiích uvědomují, že zmiňovaný přístup je jen jednou z možností, jak lze topos domu analyzovat. Daniela Hodrová vytýká Bachelardovi úporné soustředění na archetypální složku, která je „pouhým podložím či hlubinnou strukturou“.⁹ Sama v monografii *Místa s tajemstvím* typologizuje příbytky do šesti oddílů: idylický dům, šlechtické hnízdo, utopický dům, rodný dům a dům vzpomínky, dům hrůzy, dům s esoterickým tajemstvím. Při podrobnější charakteristice si teoretická všímá státnosti a neměnnosti, respektive dynamičnosti a proměnlivosti příbytků, dále míry nejistoty, neznalosti a zapomnění, které obyvatel příbytku pocítuje. Hodrová zdůrazňuje, že mezi jednotlivými typy může docházet k prolínání.¹⁰

7 Tamtéž, s. 39.

8 Tamtéž, s. 32

9 Hodrová 1997, s. 13.

10 Srov. Hodrová 1994, s. 69–70.



O osm let později Hodrová typologii příbytků výrazně zestručnila, když v *Citlivém městě* uvádí, že „v literárních textech figuruje příbytek trojím způsobem: jako stísněný prostor bídné existence, v němž se zakuklilo nepřátelské město, jako útočiště, nezřídka však stejně nejisté jako celé město, a jako záhadné a vytoužené místo, jež má být prozkoumáno, dobyto“.¹¹

V Hrbatově typologii příbytku sledujeme mnohé shodné znaky s teorií Daniely Hodrové. Na začátku studie přejímá Bachelardovu charakteristiku rodného domu, domu vzpomínky, domu s pamětí nebo kosmického domu. Podobně jako Bachelard připodobňuje dům „k přírodní bytosti“, ke stromu, který je kořeny spojen se zemí, ale umožňuje výstup do výšin. Podobně jako Hodrová si je vědom neúplnosti Bachelardovy typologizace vzhledem k dalším možným proměnám příbytku, což dokazuje na konkrétních dílech napříč světovou literaturou. Rozlišuje dům s tajemstvím, strašidelný dům, dům-labyrint, dům dětství, kolébky i útočiště, dům s pamětí — dům vzpomínek, tradiční dům, rodinný dům, dům-vězení, cizí dům, dům-pevnost, dům bez paměti a řádu a dům-zákon.¹²

DŮM S PAMĚTÍ – DŮM VZPOMÍNEK

Podle portugalského literárního kritika Rodriguese de Paivy není Paulův příjezd do vesnice jen pouhým znovuzacelením do prostředí známého z dětství a dospívání, ale symbolickým návratem ke kořenům. Opět se dostává do míst, odkud byl vytržen nástupem do vzdělávacího procesu, sňatkem se Sandrou a poté hledáním zaměstnání. Na sklonku života se vrací nejen do svého „prvotního domu“, ale též do lůna, do konejšivé mateřské náruče. Vergílio Ferreira jej připodobnil ke králi vyhnanému do exilu,¹³ který by se měl opět ujmout vlády: „A tu vyhlédnu z okna — do čeho se pustit? Získat zpět veškerý prostor mého království. Já, zapuzený, vyhoštěný král. Jenže tohle žádné vyhnanství není, jsi odsud, v téhle zemi se naplňuje tvůj úděl.“¹⁴

Za ono „vyhoštění“ mohla svým způsobem Sandra, které se protivil poklidný až nudný život na venkově. Vytrhla Paula z jeho přirozeného, byť ne vždy harmonického prostředí kvůli svému pohodlí. Paulo se ve stáří vrací do míst intimity. Příjezdem tak naplňuje touhu po ztracené mateřské náruči, která v posledních hodinách lidského života splyne s objetím smrti. Je zde paralela s objetím od skutečné biologické matky, kterého se mu kvůli její hospitalizaci mimo dům a následné smrti dostávalo velmi málo. Náhradní mateřskou náručí se tak stává dům, v němž Paulo očekává i pomyslné

11 Hodrová 2006, s. 271.

12 Mezi jednotlivými typologiemi nacházíme časté průsečíky. Rozdíly nejsou faktické, jsou víceméně jen v názvosloví: dům hrůzy Daniely Hodrové je charakterizován stejně jako strašidelný dům nebo dům-vězení Zdeňka Hrbaty apod. U domu s pamětí dokonce panuje shoda.

13 Srov. „A volta definitiva para casa, parte integrante e fundamental desse vasto sentimento cósmico em que se fundem tempo e espaço, a terra e o Homem, os limites e o sem-fim, a montanha e a Casa.“ Paiva 2007, s. 319.

14 Ferreira 2000, s. 35.



poslední sevření během skonu.¹⁵ Rodný dům nahrazuje „původní kolébku“, která je podle Bachelarda na úrovni hnízda, lůna nebo ulity, v nichž získávají novorozenci prvotní podněty, a hlavně pocit bezpečí. Všichni, kdo místo vyvolávající podobné jistoty opustí, se do něj údajně podvědomě touží vrátit. V domě se koncentruje celá Paulova existence zahrnující minulost, přítomnost i budoucnost. Paulo si uvědomuje, že dům je syntézou jeho života:¹⁶ „Procházím celý dům, procházím si celý život, a jako bych ho toužil scelit, sevřít ho v ruce. Sevřít viditelný obraz všeho, z čeho byl vystavěn, znovu se v něm zhlédnout, abych ho mohl vzít s sebou.“¹⁷

V příbytcích se často nacházejí předměty, „významuplné věci“,¹⁸ které v sobě pomyšlně soustřeďují minulé události i osudy obyvatel a odkazují k širším kontextům. Hrbata definuje „dům vzpomínek“, který zadržuje tajemství celých pokolení a zároveň znehybňuje nebo naopak uvolňuje „bytí“ času. Paulův dům domem vzpomínek rozhodně je. Paulo se při procházení domem dostává přes bezpečné prostory, jako jsou pokoje a ložnice, až do místa záhady a nebezpečí, jímž je například sklep. Důvěrná místa stojí v protikladu místům zapovězeným. Na obou typech míst se ovšem vyskytují symbolické předměty, které jsou jednak zásadními a opakovanými motivy, ale také fungují jako jakési vstupní kódy ke vzpomínkám či snění. V románu *Navždycky* jsou těmito symbolickými předměty housle, hodiny, slamák s modrou stuhou a soška anděla s ulomeným křídlem, které reprezentují hlavní místa děje, respektive místa zásadních momentů Paulova života: dětský pokoj, kuchyň, ložnici a sklep.

DĚTSKÝ POKOJ

Při druhém z výstupů do horního patra domu se Paulo skrze „průchozí pokoj“ dostane do „Xanina pokoje“, o němž poznamená: „kdysi býval můj, jeden z mnoha.“¹⁹ Bývalý dětský pokoj už tedy není „jeho“, ale dcery Xany. Není nazýván ani zdrobnělinou jako pokojíček nebo dětský pokojík. Podobně postel v pokoji, přestože na ní spal celá své dětství a dospívání, je nazývána „Xanina postel“.²⁰

Pokojík je nazván „jedním z mnoha“ také proto, že na ostatní pokoje, ve kterých Paulo bydlel nebo spal, se již nepamatuje. Ani se na ně nesnaží rozpomenout, snad jen s výjimkou hotelového pokoje první manželské noci. Ve vzpomínkách mu splývají

15 Podle Rodriguese de Paivy podobnou nostalgií po původní kolébce trpí i ostatní hrdinové z knih Vergília Ferreiry.

16 Srov. „[S]imbolizando aí, a casa, a síntese da vida toda, ao término da existência.“ Paiva 2007, s. 327.

17 Ferreira 2000, s. 35.

18 Hrbata 2005, s. 358. Srov. „Nesses espaços, os objectos funcionam como chaves de acesso condicionado aos lugares da memória. Um objecto gasto pelo uso pode ser um poema de saudade ou, por outras palavras, a presença de uma ausência.“ Gavilanes Laso 1989, s. 60.

19 Ferreira 2000, s. 45.

20 Již při první návštěvě horního patra čteme: „Musím ale pozotvírat celý dům, Xanin pokoj je vzadu“ (tamtéž, s. 30); „[...] podívám se vedle sebe, sedím tu na Xanině posteli [...]“ (tamtéž, s. 31) nebo „Sedím na Xanině posteli, na sobě zimní šaty“ (tamtéž).

v jeden pokoj s postelí — v jeden pokoj dětství. Ten je v Paulovi fyzicky zapsán podle Bachelardovy definice organických návyků:

Rodný dům je v nás však vedle vzpomínek zapsán také fyzicky. Je skupinou organických návyků. I po dvacetileté nepřítomnosti a navzdory všem anonymním schodištím bychom znovuobjevili reflexy „prvního schodiště“ a neklopýtli bychom na onom poněkud vysokém schodu. Celé bytí domu by se rozvinulo, věrné naší bytosti. Stejným pohybem bychom otevřeli vrzající dveře a beze světla vyšli na vzdálenou půdu. I ta nejmenší západka by nám zůstala v rukách. [...] Domy, které jsme postupně obývali později, jistě zevšednily naše pohyby. Pokud se však po desítkách let putování vrátíme do starého domu, býváme velice překvapeni, že ty nejjemnější pohyby, první pohyby, jsou náhle živé a stále dokonalé. [...] Jsme diagramem funkcí obývání tohoto domu a všechny ostatní domy jsou jen variacemi základního tématu. Slovo návyk je příliš opotřebované, aby dokázalo vyslovit toto vášnivé pouto našeho těla, které nezapomíná nezapomenutelný dům.²¹

Bachelardovu pasáž nyní srovnáme s Ferreirovým popisem přicházejícího Paula:

Musím ale pozotvírat celý dům, Xanin pokoj je vzadu. Okenice jsou úplně zaseklé, nejde to. Co zkusit klíč od dveří, strkám ho do závlačky, zaberu, závlačka vyskočí. Horní závlačka není zastrčená, takže pomaličku. Okenice zaskřípe, okna pokrývá vrstva prachu. A pach po pohřbených věcech tlejících v paměti. Z hloubi času, z krypty věku, jako by ses probíral ze svého hrobového spánku, vzpomínky na něco, co nebylo a není, přicházejí ze změti dávného času, přízraky mého neklidu, nejasná přítomnost jakési pradávne nepřítomnosti.²²

Cestou do „Xanina pokoje“ oprašuje staré triky k otevírání oken a z paměti najednou vyskakují vzpomínky na již „pohřbené předměty“. V rohu pokoje si Paulo všimne kumbálu se zkroucenými dveřmi. Jsou pootevřené, klíčová dírka je prázdná. K nahlédnutí dovnitř není třeba překonávat žádnou překážku, přesto Paulo váhá. Nachází se ve víru zjitřených vzpomínek, a i přes zvědavost a racionální zdůvodnění úklidem má z malého odkládacího prostoru určitou obavu: „Pomalou do něj [kumbálu] nahlížím, rychlostí odpovídající mému zadržnutému očekávání.“²³ Kout, za který lze pootevřený kumbál jistě považovat, je totiž podle Bachelarda územím výsostné intimity. Jeho kniha *Poetika prostoru* je věnována převážně prostorům ochranným, prostorům jistoty, prostorům milovaným. Nicméně kout je útočištěm nejspínavějším, chudým a především nehybným. Je to velmi těsný a omezený prostor, v němž sami se sebou nejsme schopni ani mluvit, jen se choulíme. Kout je jedním z obrazů samoty.²⁴

A právě v tomto kumbálu mezi rozbitým rámečkem a starou lepenkovou krabicí najde Paulo černé houslové pouzdro. A v něm skutečný tříčtvrteční hudební nástroj,

21 Bachelard 2009, s. 38–39.

22 Ferreira 2000, s. 31.

23 Tamtéž, s. 45.

24 Srov. Bachelard 2009, s. 144–145.





na který se učil u místního pátera coby školák. Pouzdro není vykrojené, jak většinou u houslí bývá, ale tvarem připomíná „dětskou rakvičku“.²⁵

Podobně jako „Xanin pokoj“ a „Xaninu postel“, na kterou ostatně nástroj instinktivně pokládá jako na první možné odkladiště, má v sobě Paulo „organickými návyky“ uloženou hru na housle. Ostatně i všechny dříve naučené skladby zná doposud dokonale zpaměti. Ruce si naučeně vzpomínají na prstoklady a smyčky.

A jak ten nástroj držím v ruce, cítím, že mě k němu váže jakési tělesné, bytostné pouto, mé prsty lnou tělesnou přitažlivostí ke strunám, krk houslí je nezbytným prodloužením mé ruky. Mé tělo je stavěno tak, že nástroj zapadá do mého celkového ustrojení, jako by byl jeho pokračováním, jako by byl jeho nepominutelnou součástí.²⁶

Paulo zjišťuje, že to není náhoda, přídavek ani prodloužení. Je to jeho ztracená součást, kousek jeho bytí, který mu scházel. „Nevzpomínám si, že bych byl ty housle od té doby na počátku měl v ruce. Moc často jsem sem na venkov nejezdil — nevzpomínám si.“²⁷ Scházelo mu bezeslovné umělecké vyjádření. Tóny linoucí se z houslí představují návrat k sobě samému v původní podstatě, návrat k vlastní celistvosti. S houslemi se cítí úplný, ne snad fyzicky dokonalý, ale najednou spokojený, vyrovnaný. Přestože léta netrénované prsty hrají mizerně. Když se rozladěné housle rozezní liduprázdným domem, Paulo seznává, že by měl zase cvičit. Hra na housle by mohla zahrnat jeho samotu a vyplnit dny činností. Přestože jsou housle špinavé, struny zpuchřelé a ze smyčce odpadávají žíně, nesnaží se je hned opravit, ale opět je ukládá do pouzdra. Snad ještě nenadešel čas k tak zásadní změně režimu; prozatím se soustředí na dům. K dostatečnému cvičení si však bude muset pořídit „housle úměrné samotě“, tedy nástroj standardní velikosti, určený pro dospělého hudebníka.

Malé housle a rakvička-pouzdro mají v románu své opodstatnění. Částečně se váží k dětství, kdy proběhla Paulova první zkušenost s hudbou, kterou si velmi oblíbil a která pro něj již tehdy znamenala jistý únik z nepříliš utěšené všednosti. Tetičky, které jej vychovávaly, měly pevný a s náboženským životem pevně svázaný režim, byl dostatečně cepován, ale málo zahrnován vlídnými slovy, natož láskou. Během výuky se mu dostalo přinejmenším rovného zacházení bez tělesných trestů a jiného ponižování. Díky hudbě vzal navíc Paulo na milost návštěvy kostela — poprvé veřejně hrál během bohoslužby — a osobnost místního faráře, když už ne víru jako takovou. Byl to právě páter Parente z jejich farnosti, kdo mu soukromě dával hudební lekce.

25 Ferreira 2000, s. 45.

26 Tamtéž, s. 46.

27 Tamtéž, s. 45. Tuto vzpomínku ovšem později Paulo-vypravěč vyvrací: „A znenadání se mi ta vzpomínka roztetelí chvějivým tónem houslí. Housle to byly tříčtvrteční, jak odpovídalo mé podměrečnosti — řekl jsem, že jsem potom nikdy nevzal housle do ruky? Není to pravda. Už jako velký jsem je v rámci lycejních slavností vyměnil za jiné, velikosti hodné muže. A potom, na univerzitě. [...] A ještě později, to ano, to jsem houslí nechal nadobro, leží tam nahoře pod příkrovem pavučin opuštěnosti“ (tamtéž, s. 148).



Hra na housle měla pro Paula od počátku příchut něčeho mimořádného až slavnostního. Dle jeho slov „byla pro něj objevem krásy“.²⁸ Když šel na první hodinu, tetičky ho vykoupaly a nastrojily do nedělního. Celý proces se podobal rituální očištění a přípravě na důležitý životní krok. Navíc poté nešel za páterem s tetami, ale sám. Téměř jako na iniciační pouť nebo na cestu k poutnímu místu. Zestárlý Paulo-vypravěč komentuje svou vzpomínku na Paula-hocha a před vykročením z domu jej nabádá: „Jen běž, [...] bude to pro tebe zjevení.“²⁹ Určitým zjevením jsou housle již při nalezení v kumbálu, protože před jejich objevením prošel Paulo „osvícenou“ cestou: „Z otevřeného okna průchozího pokoje se mnou stoupá sluneční jas, cípem své záře prolamuje ticho.“³⁰ Toto mimořádné „osvětlení“ a různé popisy jasu ale provázejí většinu stěžejních předmětů-symbolů, které Paulo v interiéru domu nachází. Je to nejen přeneseně „osvětlení paměti“, ale zejména upozornění na „běžný zázrak“, během něhož se z věcí běžného denního užívání, navíc pohozených v opuštěném domě, stávají předměty kouzelné až posvátné.

Jako předzvěst něčeho dobrého funguje v den Paulova prvního hraní i přívětivé počasí. „Housle. Bylo líbezná odpoledne, začínal podzim, budu se učit na housle. Nevěděl jsem dobře, co to znamená, ale už jsem je slyšel, poraněný zvuk, jako když někdo tence pláče.“³¹ Seznámení s hudbou bylo výrazným předělem v Paulově životě, určitou hranicí přechodu od dětství k dospělosti. Hra na housle byla fyzicky náročnější a několikrát jsou zdůrazňované nepříjemné „řezavé struny“. Páter mohl navíc skrze hudební výuku částečně a na chvíli zaplnit místo chybějícího mužského elementu v chlapcově životě.

Ještě více ohromující až extatický byl ovšem v rámci úvodní lekce na faře první poslech Schubertova *Ave Maria*, skladby, která by mohla být jedním z vedlejších referencí románu *Navždycky*, v podání pátera Parenta:

Něco mě mrazí a přivádí mimo sebe, vzedme se až k jakési mezi a znovu poklesne, rozlévá se jako mořské spousty. Pak se znovu vzedme, opět vyrazí k nemožnému, zase se zlomí ve vyzmítaném spočinutí. Melodie mé propasti, ach nedostupné tajemství, tak blízko mému pohnutí. Když si ji teď vybavuji, oči mě pálí, jak jí matně proniká hořkost a pokoj. Takhle musí působit modlitba, ale já se nikdy nemodlil.³²

A právě skrze strhující stavy těla i ducha, které Paulo v přítomnosti hudby zažívá, kdy jím „proniká cosi zázračného umožňující vplynout do netušené harmonie“,³³ se dostáváme k pojetí hudby, respektive všeobecně umění v románu *Navždycky*. Umění přesahuje člověka s jeho smrtelností, aspiruje na jednu z nejušlechtlejších lidských činností. Vergílio Ferreira, jehož protagonisté románů jsou většinou umělci nejrůznějších směrů, toto zmiňuje v knize esejů *Espaço do Invisível 1* (Prostor neviditelná 1;

28 Tamtéž, s. 148.

29 Tamtéž, s. 106.

30 Tamtéž, s. 105.

31 Tamtéž, s. 109.

32 Tamtéž, s. 195.

33 Tamtéž, s. 150.



OPEN ACCESS

1965; postupně vyšly další tři svazky): „[umělecká] citlivost je nejmarkantnější připomínkou toho, že jsme na světě“.³⁴

KUCHYŇ

Bachelard tvrdí, že organismus domu zadržuje kondenzovaný čas. Tuto téměř básnickou formulaci můžeme chápat i tak, že prostor je v posloupnosti generací rezervoárem paměti, jež domu vládne, nebo lépe, je jí sám dům. Tato jeho podstatná vlastnost přitom na první pohled vyplývá z členitosti a vrstev domu, z různých zákoutí a skrytí, z odlišnosti místností a jejich různých předmětů, uchovávajících či zadržujících různé časy. Zkrátka vyplývá z míst, odkud čas může svým vyzařováním trvale působit, ale také překvapit nebo zaskočit.

Paulo je specifickým subjektem, protože se těší „zároveň retrospektivnímu a perceptivnímu postavení“,³⁵ neboť je jakožto „zmnožená“ fikční postava vybaven imaginárním tělem a vtěleným hlasem. Podstatná část dialogů v románu jsou vlastně rozhovory mezi Paulem — vypravěčem bloumajícím po opuštěném domě — a jeho minulou či budoucí verzí. Jednou z možností, jak uchopit „fenomenologii bytí“, je tok rozjímání a interních úvah protagonisty: „Tento odlišný svět, do něhož se vypravěč přemístil ze světa své dosavadní všednodenní existence, přitom často nemá primárně realistickou podobu, ale je obtížen řadou symbolických významů.“³⁶ Druhou možností je série Paulových činností, které jsou vlastně běžné a logické, například otevírání oken a dveří, ale které mají též symbolickou platnost, protože zrovna v tomto případě do dlouho neobývaného prostoru vnáší světlo a čerstvý vzduch. Úkony jsou líčeny jako jakési zjevování a prozírání, protože vnikající světlo vše ozařuje, osvětluje, zjasňuje a tím umožňuje Paulovi nejen dočasně zvítězit nad tmou, ale i probouzet dům, vracet do něj život, podobně jako do hibernujícího zakletého zámku.

Otevřenými dveřmi sem vstupuje jasné odpolední světlo. Mezi špalíry přízraků se dere síň. Podlaha pod mým bázlivými kroky skřípe, opuštěný dům duní tajemstvím. Je tu tma. Síň je dlouhá, vedou do ní veškeré dveře až na konec domu. Vcházím do pokoje za pokojem, je vedro k zalknutí. Štěrbinami oken tmou prosvěcují proužky světla.³⁷

Proces opakovaného zabydlování domu je ostatně symbolický sám o sobě. Protagonista během něj řeší otázky existenciální, například „Kdo jsem?“ — kterou si údajně pokládá vlastně poprvé —, stejně jako otázky praktické, například „Kde budu spát?“. V téměř prázdném domě si nakonec vybírá pokoj po jedné z tet a k noclehu její smrtelnou postel. Nachází se v pokoji s malým balkonkem, z něhož je výhled nejen na cíp majestátných hor, ale též na hřbitov. Už v tom pokoji vlastně jednou spal, právě když

34 „[S]ensibilidade [artística] é o sinal mais evidente da nossa presença no mundo.“ Ferreira, 1990, s. 37.

35 Grauová 2007, s. 19–20.

36 Tamtéž, s. 20.

37 Ferreira 2000, s. 13.



měla teta pohřeb a on se zastavil jen na skok z města. Ani ho v tu chvíli nenapadlo se vracet do svého starého pokoje, kde bydlel coby chlapec a posléze jinoch do doby, než odešel na univerzitu. Pokoj po něm poté podědila a během nepřiliš častých návštěv v něm spala dcera Xana. Paulo s ní v době znovunastěhování nemá kontakt, protože těsně po dosažení plnoletosti odešla z domova a rodičům se od té doby víceméně vyhýbala. Její pokoj však zůstává a čeká na případnou návštěvu. Ona je pokračováním rodu a má v domě dosud své, byť dost hypotetické místo. Paulovo místo je na tetině smrtelné posteli. Xanin pokoj je navíc průchozí, jeho existence je však konečná, protože nemá dalších dveří.³⁸

K otázkám rodu, trvání a znovuoobnovování lidského pokolení všeobecně, existence a transcendentního přesahu vybízí právě pohled z okna na hory, které v románu symbolizují věčnost — ono časové „navždycky“ z názvu. Jsou neměnné, nic s nimi nehne napříč věky, vzpínají se do výšek a mnohonásobně přesahují člověka.³⁹

Dívám se na hory, nemohu se na ně vynadívát. Jsou nadány setrvačnou mocí pouze být. Extatické majestátní, tmavé, věkovitostí kosmu. Zchladlý obraz výbojů všehomíra, a na jeho pozadí rázem směšnost lidské cesty životem.⁴⁰

Venku odpoledne stále v jednom ohni, na obzoru se do sebe hroubí nezměrné hory, táhnou se v povlnových vlnách, dokud se neztratí z dohledu. Do nekonečna se dívám, jak jsou pokojně neměnné ve své věčnosti, je to rozhovor beze slov, vedu ho s nimi od dětství.⁴¹

Podle Gavilanese Lasa je hora jedním ze základních topoi tvorby Vergília Ferreiry společně s cestou, domem a vesnicí. Hora, tedy spíše hory nejsou součástí nějaké fantastické krajiny, ale součástí portugalského regionu Serra da Estrela, blízkého autorovi. Fungují jako osnova Ferreirova obrazného vidění světa: „Hora je nejvyšší silou vesmíru, povzbudí a zároveň zažene svíravé pocity lidské úzkosti.“⁴² Hory rozechvívají Paulovo nitro stejně jako prostor domu, protože dům je částečně obrazem Paulova nitra a s horami je v románu spjatý zpívající hlas. Krajem rezonující ženský zpěv interpretující dětskou písničku o moruši. Zpěv se nese nad krajinou a vzdoruje času, je to opěvování lidské práce, která kultivuje krajinu. Je to činnost trvající napříč věky, cyklická, nepodléhající konečnosti života. Ve zpěvu je zároveň „ticho země“ i „divoká klíčící síla půdy“. Půda je jako pouto spojující člověka s místem podobně jako rod s domem. Zpěv i práce jsou navíc postaveny na roveň umění, jakožto smysluplné projevy rozechvívající smysly, které se obejdu bez velkých vysvětlujících slov.

38 Xanin pokoj má, ačkoli se nachází v patře — což je trochu proti Bachelardově teorii o polaritě domu — spojitost se sklepem a týká se motivu pokračování či zániku rodu.

39 Téměř vždy je u charakteristiky hor různě obměněná zmínka, že „bylo horké odpoledne“. Je tím naznačeno ono věčné trvání. Jde o opakující se odpoledne, v němž splývá téměř totožné odpoledne odehrávající se nyní a zároveň v dětství.

40 Ferreira 2000, s. 130.

41 Tamtéž, s. 158.

42 „[A] montanha é também força maior do universo, dá ânimo e consegue aplacar a angústia sufocada do personagem.“ Gavilanes Laso 1989, s. 93.



Jan čas od času sem zalehne zpívající hlas, přichází zdáli, proplétá se kopci, rozláhá se samotou zahrad. Naslouchám mu z hloubi své odumřelé radosti, zaléhá ke mně z třepotání vzdálené paměti. A jako by ten hlas země, člověkova božství, zmohl víc než únava a zkáza, přicházel zpoza hořkosti.⁴³

Jedná se o píseň, která Paulovi evokuje jeho dětství. Navíc ji poprvé zaslechne v „Xanině pokoji“, který byl původně jeho, při symbolickém aktu otvírání okna:

Přichází odněkud zpoza rolí, snad zdola od potoka, otevírá se široširému prostoru — zpívej, kdo jsi? „Komu vděčíš, moruše, za to, že jsi pěkně zralá?“ — znám tu písničku, zpívej! Nedožrnný tisíciletími, tvůj čistý hlas. „Sluníčku a měsíčku“ — v nezměrném odpoledni mé samoty. Hlavně si to tak neber. Ten zpěv se line jako chrámem. Znamení radosti, která neumírá přicházející zpoza života, co se dělá touhle dobou na poli? Zpívej. Sklizeň kukuřice, možná vykopávka brambor. Zpěv se nese v kostelním rytmu, Bůh dosud přebývá ve své nekonečnosti, „sluníčku a měsíčku, teplu, co jsem se v něm hrála“ — v rytmu věčnosti.⁴⁴

Zpěv rozeznívá Paulovu samotou, která je vlastně tichá, respektive hlučná pouze niternými myšlenkami. Když zpěv umlkne, má Paulo potřebu jej znovu slyšet, pátrá po něm podobně jako po dokonalém slovu.

Ona píseň na pozadí rozpálených hor představuje jednu z cest, která vede Paula k uvažování o čase a dovede ho k zastaveným kuchyňským hodinám. Tikající hodiny jsou znakem zabydlenosti a pro dům by znamenaly potvrzení existence, života. Hodiny však nejdou, zastavily se dávno, v době Paulova dětství. Jsou ozdobené ornamenty a mají kyvadlo, jehož pohyb jako by odměřoval čas i vizuálně. Když je Paulo zprovozní, vrátí domu čas. Podobně jako pohádkový princ vysvobodí zakletý zámek. Pohybující se kyvadlo hodin ukazuje na neúprosný běh času a hrdina si ještě intenzivněji uvědomuje omezenou dobu, kterou má na rekonstrukci svého vyprávění, svého života. Rekonstruovat vyprávěním ten kus života, kdy hodiny stály. A za odbíjení času se opět snaží uchopit vše v celistvosti podobné stále nenalezenému dokonalému slovu, které by Paulův život prostoupilo smyslem. „Konečné slovo. Nejdokonalejší zhuštěné nedotknutelné. Slovo konce. Vítr dující z počátků světa.“⁴⁵

SKLEP

V páté kapitole *Poetiky prostoru* Bachelard upozorňuje, že dům je tělem obrazů, které člověku poskytují jistotu či iluzi stálosti. Dům je především představen jako vertikální

⁴³ Ferreira 2000, s. 14.

⁴⁴ Tamtéž, s. 31. Srov. „Dům v horkém odpoledni spí. Když tu znova, tam dole, daleko. Je to zpěv pomalý jako pohyby v útrokách země. Jdu k oknu, slyším ho ze vzdušné dále, která ho ode mne dělí...“ (tamtéž, s. 36). „Slyším ho pořád, zpěv radosti ze života, je smutný, protože je daleko. Nikomu nepatří, nevidím, kdo ho zpívá, nevím, odkud se nese ten hlas. Objeví se v povětší, rozláhá se široko daleko, je v něm divoká síla klíčící země“ (tamtéž, s. 39).

⁴⁵ Tamtéž, s. 73.



bytí, které stojí v protikladu bytí centrálnímu. Vertikální bytí se zvedá a diferencuje ve směru nahoru i dolů. Vertikalita je zajištěna polaritou sklepa a půdy. Při formulaci části této teorie navázal Bachelard na poznatky psychoanalytika C. G. Junga, který využíval dvojího obrazu sklepa a půdy, aby analyzoval strachy sídlící v domě.⁴⁶

Sklep je prostorem bez oken, je v něm tma i ve dne, a neplatí pro něj tedy obvyklý čas. Podle Bachelarda je především temným bytím domu, bytím, které má účast na podzemních silách: „Sníme-li ve sklepe, shodujeme se s iracionalitou hlubin.“⁴⁷ Sklep představuje nevědomí, bytosti v něm se hýbou pomaleji a prostupuje jimi temnota.

V románu *Navždycky* má sklep příznaky zapovězeného místa. Sestup do něj za horkého slunečného letního dne je ještě kontrastnější. Paulo jde do sklepa za zvuků onoho dětského popěvku o moruši. Píseň zvučí prostorem a vrcholky hor se téměř chvějí. Prostor sklepa je ale třeba „dobýt“, je nutné překonat překážky. Paulo musí najít klíč, jehož pohyb v zámku rachotí a skřípe. Již samotná cesta ke sklepu vede přes neudržovaný dvorek se zplamenými částmi, rozpadlými záhony, podél zborcené besídky a nádržky. Paulo jako by vstupoval krajinou smrti do podsvětí. A skutečně, již na prahu jej ohromí vlna tajemství a hrobového ticha. Jedná se o období iniciačního ponoru do podzemí. Pro Paula funguje jako terapie potlačované viny z nedostatku intimity ve vztahu s manželkou Sandrou a z nedostatku lásky ve vztahu k dceři Xaně. Pobyť ve sklepe vede k úvahám o předcích, o jejich rodu, jehož členové uložili do sklepa svůj příběh a jejichž „mlhavý přízrak se vznáší v přišerí přítomnosti“.⁴⁸ Paulo si zde poprvé přiznává, že opětovně zabydlovaný dům není jeho rodným domem. Jedná se o jedno z rodových sídel, původně dům dědečka, kam se Paulo přistěhoval za tetičkami po propuknutí matčiny nemoci. Zapustil zde kořeny, podruhé se zde narodil:

A v chladu katakomb, pořád ještě stojím na prahu, od kořínků mého rodného hnízda na mě sahá tajemství dob. [...] Hluboké kořeny vyrůstající z temnoty času, slyším odsud slovo, které neznám, to pravé slovo, které je vyjádřením věcí dokonalou pravdu bytí. Víc než nahoře, v horních patrech, tam jsem otvíral okna, jako bych odtud před nedávnem odešel, tady se cítím tvář v tvář tajemství domu.⁴⁹

Druhá strana sklepa je oddělena zdí, vedou tam ještě jedny dveře, ale ty už se Paulo ani nepokusí otevřít, odhalených tajemství už bylo asi dost. Na hromadě rozbitých předmětů nachází sošku anděla v modrém rouchu, který má ulomenou ruku. Býval součástí vánoční dekorace. Na anděla zasvítí trocha slunce škvírou mezi dveřmi a na Paula padne představa, téměř posvátná bázeň z pomyslného znesvěcení hrobu. Odchází po špičkách a nese si s sebou zmrzačeného anděla. Má pocit, že to, co ho s ním spojovalo, je právě tak zmrzačené. Čas dětství, určitý stesk po tom, co nikdy nebylo. Sádrový anděl je navíc symbolem ztracené víry. Paulo přestal věřit v Boha, ale jeho absenci si bolestně uvědomuje.

46 Jung tak učinil v knize *L'Homme à la découverte de son âme* (1963).

47 Bachelard 2009, s. 41.

48 Ferreira 2000, s. 134.

49 Tamtéž.



LOŽNICE

Oproti sklepu je podle Bachelarda první či vyšší patro domu prostorem přechodu ke snění a vyššímu vědomí.⁵⁰ V jedné z ložnic v prvním patře nachází Paulo slámák, který v minulosti patřil Sandře. Klobouk je svým způsobem ukořistěný poklad, protože pro jeho získání Paulo překonává až rituální překážky. Prochází tmavou chodbou plnou zatuchlého vedra, silou rozráží zkřížené dvoukřídlé dveře, čímž do prostoru vpouští čerstvý vzduch a život. Poté, co přemůže zaseklé oknice, přidává se navíc oslnivé světlo letního odpoledne. Objevuje se dosud skrytý výhled na místní majestátné hory. Při pohledu na ně jej tak jako v románu mnohokrát „sevře jakási malost a hvězdný úžas“⁵¹ a poté se jeho pohled přes zničený, nepoužitelný nábytek přesune na klobouk. Ten se neváli na zemi jako ostatní předměty, ale visí na hřebíku. Pravděpodobně jej tam pověsila sama Sandra, Paulova životní láska.

Modrá stuha klobouku je asociovaná s „nebeským blankytem ve vlasech“. Modrá barva je jedním ze Sandřiných atributů. Ve scéně s koulováním na sněhu se jí jen kmitají modré punčochy, jindy jí copy vykukují z „pletené modré čapky“. Její smích „je modrý jako má [Paulova] tělaprostá představa“.⁵² Barva jí dává „ledový nádech“, protože Sandra téměř neprojevuje city a neumí mluvit o lásce, protože je od přírody praktická, sebejistá a nikdy neztrácí půdu pod nohama. Modrá ji zároveň halí do božské aury. Dává tušit připodobnění k Panně Marii. Ta je již od středověku často zobrazována v modrém hávu, šatu nebo plášti barvy nebe. Modrá bývá považovaná za barvu smutku i za barvu morálky. Srovnání se světicí je však v případě nevěřícího a s otázkami víry silně polemizujícího Paula zavádějící. Sandra mu Pannu Marii připomíná pouze svou neuchopitelností, záhadností a až nadpřirozenou existencí. Paulo svou ženu popisuje takto: „a ona přede mnou ve své kouřné éteričnosti zakolísá. Zkalená, rozmytá. Prázdné tvary z mlhoviny.“⁵³

Sandra je v Paulových očích objekt hodný až nadpozemského zbožňování. Získává královské, snad i božské přívlastky. Je charakterizovaná jako „[j]emná. Vznesená. [...] Strohá. Vzdálená. A mě [Paula] před tvou [Sandřinou] jedinečností vždycky obstoupila malost.“⁵⁴ I když šli jako pár vedle sebe a dělila je jen nepatrná vzdálenost, Sandra šla vždy jakoby kousek vepředu. Jako manželé si vlastně příliš nerozuměli a nepanovalo mezi nimi souznění, harmonie ani dlouhodobá vypjatá vášeň. Paulo přiznává, že: „milovat znamená klást vysoko a daleko... Milovat znamená cítit se prázdný v tom, co nás dělá lidmi. Milovat znamená být nešťastný...“⁵⁵

50 V hispanoamerické literatuře je téma pokoje a obecně interiérů, zejména poté ložnice a knihovny spjato s koncem 19. století. Podrobněji viz Poláková 2016, s. 130–139.

51 Srov. Ferreira 2000, s. 19.

52 Tamtéž, s. 51.

53 Tamtéž, s. 57.

54 Tamtéž, s. 112.

55 Tamtéž, s. 113. Srov. „Vídal jsem ji na dálku, zblízka jsem se jí vyhýbal, jak bych se s ní mohl bavit? Jako by na mně ležela nějaká potupná hanba, hřích nebo tak něco, nebo jako bych byl něco mimořádně podřadného, což plynulo z nebetyčné nadřazenosti, již jsem připisoval Sandře. Cítil jsem se k zemi poníženy, jak bych se s ní mohl bavit?“ (tamtéž).



Partnerská dvojice byla fyzicky nesourodá již na první pohled. Paulo byl vysoký, vytáhlý, svým způsobem neohrabaný. Na své ženě však cítil jistou závislost, několi-krát ve svém monologu zdůrazňuje, že se vůči ní cítil maličký.

Paulo považoval Sandřino jméno za nehezké, ale zároveň za exotické jako „cizokrajné ovoce, nejspíš odněkud z Orientu“,⁵⁶ mělo pro něj světlounce hnědou barvu a křehkou, nevtíravě sladkou chuť. Jméno je pro něj důležité, protože jeho prostřednictvím si lze ženu, alespoň ve vzpomínkách, přivolat zpět. Sandra byla velmi drobná, vyvolávala dojem dítěte. Jsou zmiňovány její drobné ruce s útlými prsty, štíhlé nohy, malá chodidla, dívčí hrudník. Byla neženská a prvoplánově nevyzývavá.

Sandra se tak prostřednictvím slamáku objeví v manželových vzpomínkách a již z nich nezmizí. Zemřela před lety na nevyлéčitelnou chorobu, ale Paulo na ni ve svém městském obydlí pravděpodobně moc nevzpomínal. Není totiž s její fyzickou neexistencí dostatečně vyrovnán. Nebýt domu a klobouku, nejspíš by se bolestným myšlenkám na ztrátu drahé bytosti vyhýbal.

Ženy, které se objevily v Paulově životě, jej v určité chvíli dobrovolně či nedobrovolně opustily. Komunikace s nimi znovu ožívá ve vzpomínkách a často je množství hloubky citu přímo úměrné co nejmenšímu počtu slov. Matka, která v době Paulova dětství byla již stížena duševní chorobou, téměř nemluvila a mlčí i v jeho vzpomínkách. Dlouhou absenci mateřské náruče vnímá Paulo jako významné trauma. Tety nechaly Paulovu matku dožít v ústavu pro choromyslné. Když do něj odcházela, učinila tak beze slova loučení, bez pohnutí či nějakého projevu emocí. Malý Paulo přicházející k jejímu nemocničnímu lůžku — smrtelné posteli — není schopen porozumět posledním slovům, natolik se přibližujícím pouhému výdechu nebo tichu. Paulo se až do své smrti snažil zodpovědět tetinu otázku: „Víš, co to říkala?“⁵⁷

Luisa, dominantnější z matčiny sester, tetiček, které Paula vychovaly, jej trestá svou uzavřeností a „ústý semknutými vzteky“. „Jaké bylo poslední slovo, kteréš pro mě měla? Slovo lásky, hněvu, příkaz strohý, jako když praskne bičem. Slovo na pamětnou. Na celý život, tvoje poslední slovo.“⁵⁸ Paulovi později, opět po smrti tety, dochází, že to mohl být vlastně jeden z jejích svérázných projevů téměř mateřské něhy, jakési zpečetění společného údělu založeného na pokrevní příbuznosti. (Když Paulo volí v prázdném domě ložnici pro první nocleh, vybere si dřívější tetin pokoj a ustele si na smrtelné posteli tety Luisy.) Příliš citu neprojevuje ani dcera Xana, která pracuje jako rozhlasová reportérka a vlastně se „slovem“ živí. Mluvených slov nadužívá, psaným slovem pohrdá. Její jméno, „Xana“, je zkráceně „Alexandra“. Jako by vstřebalo matčino jméno „Sandra“ a společně s ním i některé matčiny povahové rysy.

Paulo hledá slova adekvátní k situaci až do konce života, hledání je o to útrpnější, že dlouho pracoval jako vedoucí knihovny a byl obklopen knihami plnými slov. Podle něj však slov opisných a k podstatě se ani nepřibližujících. Slova v knihách mu přišla mrtvá, knihy v policích mu evokovaly hroby, podobně jako mrtvá a bezobsažná byla slova několika veřejných, mnohomluvných, ale nicneřikajících, projevů, jimž byl přítomen.

56 Tamtéž, s. 41

57 Tamtéž, s. 56. Srov. „Maminka se opírá o podušky, ústa se jí krabatila, jak se snažila cosi nesnadného vyslovit, byl zimní den, celou cestu přešlo. / Víš, co říkala? / Zkroucená ústa. Nesnadné slovo“ (tamtéž, s. 164).

58 Tamtéž, s. 12.



Ono jediné, nejuvýstižnější slovo však Paulo nenalézá. Největším vnitřním bojem pro něj byla komunikace se Sandrou. Ztížená navíc faktem, že Sandra často komunikaci odmítala. Paulo marně hledal vhodné slovo nebo gesto, které by dokonale zapadlo do nové situace, adekvátní výraz pro vyznání citu, pro milostný dopis stejně jako pro zlostiná slova hádky či dočasného rozchodu. Měl neustálý pocit, že mu žena uniká, že ji nelze pochopit a celou ji obsáhnout. Nejhlubší city byly mezi nimi vyjadřovány beze slov. Sandra o svatební noci téměř pořád mlčela, pouze potichu oddychovala. Paulo tehdy poprvé řekl „miluju tě“, ovšem ne nahlas, ale ve společném „bezpečném“ úkrytu pod přehozenou dekou, v improvizovaném domě v domě, či lépe v hnízdě v domě. Sandra odpověděla stejně, zopakovala ona dvě slova, která — vyřčená z jejích úst — se velmi přiblížila onomu slovu hledanému všeobjímajícimu, absolutnímu a konečnému:

Jedno slovo. Řekla ho. Miluju — něco tak krátkého. Kolik milionů slov jsem za život napovídal. A vyslechl. A pomyslel si. Všechno se obrátilo vniče. [...] Bylo ale jedno slovo — Pane Bože. Jedno slovo, které jsem řekl a které v tobě našlo odezvu, slovo naplněné po okraj, rozehráté krví, slovo vytrysklé z útroby, z celého mého života, z vesmíru, který se v něm slil, naprosté slovo. [...] Absolutní slovo v hlubinném srozumění mého pohledu s tvým, slovo nekonečné jako Slovo boží.⁵⁹

ZÁVĚR

Dům je esenciálním prostorem mnoha literárních příběhů, rovněž je jakýmsi statickým protějškem postavy, tvoří její zázemí či naopak cíl jejího směřování. Ve způsobu svého uspořádání může odrážet charakter postavy nebo zdůraznit významný rozpor mezi prostředím a bytostí, která jej obývá.

Román *Navzdýcky* od autora introspektivních próz Vergília Ferreiry představuje jeden z dílků „tematické řady“ věnované problematice domu-rodu, kterou se v portugalském prostředí zabývali a zabývají různí spisovatelé. Popisují určitou, často až fatální provázanost mezi domem a rodem, spojovanou též s motivem návratu do předchozího bydliště, ve většině případů v době nepřítomnosti zcela opuštěného. Zásadní vztah mezi domem a rodem,⁶⁰ v němž vzhled domu jakoby zrcadlově odráží vzestup či pád rodu, se výrazně objevuje v románu *Maiové* (*Os Maias*; 1888) výrazného představitele realismu a naturalismu Eça de Queiróse,⁶¹ v němž byl poprvé představen později často opakovaný a variováný trojgenerační model zobrazované rodiny. Ten

⁵⁹ Tamtéž, s. 178.

⁶⁰ Portugalské slovo „casa“ zahrnuje oba významy, podobně jako anglický ekvivalent „house“.

⁶¹ Eça de Queirós se o vykreslení aktuálního společensko-kulturního panoramatu snažil v podobě rozsáhlého souboru próz balzakovského typu nazvaného *Výjevy z portugalského života*. V jeho románech z poslední třetiny 19. století nacházíme počátky nejrůznějších paralel mezi obrazy obývaného prostoru a obrazy společnosti. Tematizovaný dům určený primárně k obývání v autorových románech není pouhou kulisou či místem děje, ale stává se alegorickým, metonymickým či symbolickým prostorem. Queirós ve svých prózách nastínil témata, která procházejí ve vztahu k domům až do období postmoderny a pravděpodobně se budou v různých obměnách objevovat i dále.



se nejčastějšího zpracování dočkal v období neorealismu, zejména v novelách *Casa na Duna* (Dům na duně; 1943) a *Včela v dešti* (Uma Abelha na Chuva; 1953) od Carlose de Oliveiry, popisujících úpadek a postupný zánik venkovských rodových sídel, konec „feudálního“ uspořádání a otrěs patriarchálními hodnotami. Totéž se opakuje i u děl z druhé poloviny 20. století, kdy omezení moci a vlivu posledního potomka rodu zpravidla znamená konec do té doby akceptovaného systému, například v díle *O delfínu* (O Delfim; 1968) od Josého Cardosa Pirese nebo v pozdějším románu *Manual dos Inquisidores* (Příručka inkvizitorů; 1996), jejímž autorem je Antonio Lobo Antunes. Podobná tematika se objevuje i v próze *O Vento Assobiando nas Gruas* (Vítr hvízdající v jeřábech; 2002) současné spisovatelky Lídie Jorgeové, kde je ovšem protagonistkou žena, která si nakonec po překonání mnoha předsudků obhájí právo ve zděděné vile zůstat. V tomto případě ovšem rovněž platí, že se rodová sídla a postava neplodného či vlivem okolností již bezdětného posledního zástupce dynastie objevují jako obrazy přelomových okamžiků, po nichž dochází k zásadním celospolečenským změnám.

K „domům-rodům“ se váže rovněž motiv návratu do dříve obývaného domu. Hlavní hrdinové se vracejí z dlouhých cest, z nichž některé byly vlastně útěky, přijíždějí zpět z koloniálních válek, nebo se životním obloukem dostávají zpět do domu svého dětství a dospívání. Vždy se jedná o určitý nový začátek, který vyžaduje osobní zpovědi, přiznání, odpuštění, přijetí, nové definování vlastní identity, nezřídka s existenciálními a metafyzickými přesahy.

LITERATURA:

- Bachelard, Gaston. *Poetika prostoru*. Přel. Josef Hrdlička. Praha: Malvern, 2009.
- Ferreira, Vergílio. *Para Sempre*. Lisboa: Bertrand Editora, 1983.
- Ferreira, Vergílio. *Espaço do Invisível 1*. Lisboa: Bertrand Editora, 1990.
- Ferreira, Vergílio. *Navždycky*. Přel. Šárka Grauová. Praha: Mladá fronta, 2000.
- Fonseca, Fernanda Irene e colectivo. *Vergílio Ferreira: Cinquenta anos de vida literária. Actas do Colóquio interdisciplinar*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995.
- Gavilanes Laso, José Luis. *Vergílio Ferreira: Espaço Simbólico e Metafísico*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.
- Grauová, Šárka. „Protože jsme živi a celá velikost tak pro nás trvá (Otázka transcendence u Maurice Merleau-Pontyho a Vergília Ferreyry)“. *Svět literatury*, 17, 2007, č. 35, s. 12–27.
- Hodrová, Daniela. *Místa s tajemstvím: Kapitoly z literární topologie*. Praha: Koniasch Latin Press, 1994.
- Hodrová, Daniela a kolektiv. *Poetika míst*. Jinočany: H&H, 1997.
- Hodrová, Daniela. *Citlivé město: Eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006.
- Hrbata, Zdeněk. „Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle“. In *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Červenka, Miroslav et al. Praha: Torst, 2005.
- Paiva, José Rodrigues de. *Vergílio Ferreira: Para sempre, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional*. Recife: Editora Universitária, 2007.
- Poláková, Dora. „El guatemalteco parisiense Enrique Gómez Carrillo“. *Svět literatury*, 26, 2016, č. 54, s. 130–139.
- Válová, Karolina. „Quatro coisas encontradas: Análise espacial da casa no romance *Para Sempre* de Vergílio Ferreira“. *Studia Iberystyczne*, 18, 2019, s. 325–334.