

DRUHÁ STRANA

Fantastické romány A. Kubina a G. Meyrinka

Gabriela Veselá

"Chudobný je básník, jehož oblast nepřekračuje to přirozené, co vidí", napsal v roce 1913 německy píšící spisovatel spjatý s Prahou Gustav Meyrink. Vydání výboru "strašidelných" novel, v jehož úvodu tuto tezi vyslovil,¹ bylo jedním z ukazatelů zvýšeného dobového zájmu o fantastickou literaturu, která se v letech kolem první světové války stala módním a dobře prodejným artiklem. V roce 1919 v časopise *Der Orchideengarten*, vydávaném jihlavským rodákem K. H. Stroblem, čteme: "Pozorovatel naší současné literatury musí jasně konstatovat sklon k bizarnosti, fantastičnosti, který lze pravděpodobně chápat jako reakci na mizérii všedního dne a neútěšnost jeho jevů. Piší se novely, které *látkově* přerůstají dimenze přirozenosti a *více či méně básnicky* (často jen *popisně*) se zabývají tím, co je cizí a vzdálené."²

K autorům, kteří se v německy psané literatuře na formování tohoto literárního proudu podíleli, patří - vedle Gustava Meyrinka a Karla Hanse Strobla - Hanns Heinz Ewers, Alfred Kubin, Oskar A. H. Schmitz, Franz Spunda, Leo Perutz a další. Meyrinkův román *Golem* (Der Golem, 1915, česky 1916, nově 1970)³ a Kubinův román *Druhá strana* (Die andere Seite, 1909, česky pod titulem *Země snivců* 1947, reedice 1981) tuto literární tendenci dobře reprezentují. Ovlivnily vyprávěcí techniky, styl, postavy, motivy atd. řady dalších děl tohoto typu a jejich podrobnější rozbor může přiblížit některé charakteristické rysy fantastického románu, který se v prvních desetiletích 20. století "obnovil" jako žánr, včetně řady tradičních konvencí a klišé, vzniklých již v období romantismu.

Počátky Meyrinkovy práce na *Golemovi* sahají do let 1906-07. Kubinův román vznikl v roce 1908 během velmi krátké

doby. Psaní, jež autor, známý malíř a grafik, považoval vlastně za "nesympatickou činnost",⁴ mělo být východiskem z tvůrčí krize a uvolněním psychického stresu, které Kubin tíživě pociťoval po otcově smrti. Zatímco Meyrink pracoval na svém díle téměř deset let, Kubin celý román napsal za pouhých dvanáct týdnů.⁵

Oba romány jsou napsány tzv. ich-formou a líčí podivuhodné zážitky vypravěče v době přelomu století - *Golem* na pozadí asanace pražského židovského ghetta, která probíhala v letech 1893-1917, *Druhá strana* popisuje hrdinovo prožívání zániku Snové říše a jejího hlavního města Perly v centrální Asii. Oba romány mají rámcovou kompozici, tj. vlastní, vnitřní děj románu je tu zasazen do rámcového dění, odehrávajícího se v jiné časové rovině.

Meyrinkův román začíná jednoho večera v hotelovém pokoji kdesi v Praze. Hrdina, ležící v posteli, odloží knihu o životě Buddhy Gotamy a upadá do polospánku: "Nespím a nebdím, a v polosnu se mísí v mé duši osobní zážitky s přečteným a slyšeným, jako se slévají proudy rozdílné barvou i průzračností" (7).⁶ Dřímání přechází v spánek a snílka přepadají podivné obrazy. "Jak to bylo dál nevím. Vzdal jsem se dobrovolně veškerého odporu anebo mě mé myšlenky přemohly a umlčely? Vím jenom, že mé tělo leží ponořené do spánku v posteli a mé smysly se od něho odpoutaly a jsou na něm už nezávislé" (8-9). Tato předehra s nadpisem "Spánek" navozuje domněnku, že celé další dění románu by bylo možno vysvětlit jako snovou vizi vypravěče. V závěrečné kapitole s názvem "Konec" dochází k hrdinovu "probuzení": "(...) musím se rozpomínat, kde to jsem. Ležím v posteli a bydlím v hotelu. (...) Dívám se na hodinky: spal jsem stěží hodinu" (243). Tím jako by vypravěčova zkušenost zachycená ve vnitřním románovém ději byla zabudována do snu a celý román by bylo možno racionálně vysvětlit jako vypravěčovu snovou představu. Avšak tato jednoznačná interpretace románového děje jako vypravěčova snu je samotným textem románu i jeho kompozicí problematizována. První kapitola končí jako vyprávění v první osobě, druhá kapitola, bezprostředně na ni navazující, začíná obdobně, odehrává se však na jiném místě a v jiné době. Možnost identifikace "já" bezejmenného vypravěče první

kapitoly s "já" vnitřního románového děje, rytcem kamejí Athanasiem Pernathem, není hned patrná a čtenář se o ní dozvídá až později. K znejasnění vztahu mezi představou a realitou přispívají i nadpisy kapitol: kapitola, v níž vypravěč usíná, je nadepsaná "Spánek" a druhá kapitola, která jako by zahajovala líčení snu, nese nadpis "Den". Meyrink tím sugereje převrácení relace mezi oběma rovinami. O možnosti snového charakteru románového děje se v závěrečné kapitole výslovně uvažuje, avšak jen proto, aby byla v následujícím vyprávění opět rozmanitým způsobem zpochybňována. Tak rámcový vypravěč po probuzení odpovídá otázku "Zdálo se mi to všechno?" slovy: "Ne, něco takového se nezdá" (243).

Domněnka, že vnitřní románový děj je faktickou skutečností, je posílena tím, že elementy tohoto děje se vracejí vypravěči v bdělém stavu, a tedy v rámcovém ději. Vypravěč v rámcovém ději odchází do míst, kde stávalo ghetto, a nachází skutečně osoby, které zná ze "snu" a kterým je nápadná jeho podobnost s Pernathem. Především však nachází v hotelovém pokoji "cizí klobouk, který (...) si dnes na Hradčanech v dómu omylem s někým vyměnil" (243), na jehož podšívce je napsáno jméno Athanasius Pernath. Klobouk na jedné straně posiluje domněnku o identitě bezejmenného rámcového vypravěče s hrdinou vnitřního děje Pernathem, na druhé straně je však konkrétním důkazem Pernathovy faktické existence, nezávislé na psychickém rozpoložení rámcového vypravěče. Kromě toho se v závěru románu vypravěč s Pernathem setkávají a zpětně si vyměňují dotyčné klobouky: "Starý služebník mi dává můj klobouk a říká - (...) Pan Athanasius Pernath děkuje co nejzdvořileji (...). Mám dále vyřídít, že si váš klobouk na hlavu nenasadil, protože si záměny ihned povšiml" (252). Klobouk je v židovské tradici symbolem lidské identity. Tento moment setkání a výměny klobouků stírá jednoznačné řešení otázky totožnosti, a tedy i snu. Jestliže při závěrečné konfrontaci rámcového vypravěče s Pernathem považujeme toto setkání za skutečné a na Pernatha pohlížíme jako na objektivně existující vypravěčův protějšek, pak se v tomto setkání projevuje nadpřirozená dimenze, neboť Pernath v závěru vnitřního děje, tj. předposlední kapitoly, se zřítíl ze střechy domu, v němž byla místnost Golemova a za-

hynul. Jeho zjevení před zraky vypravěče je tedy třeba považovat za důkaz jeho nesmrtelnosti. Ostatně řecké křestní jméno Athanasius je možno přeložit jako "nesmrtelný". A naopak: existuje i možnost, že závěrečná vypravěčova vize Pernatha je jen jeho halucinací. V románu se hovoří o tom, že Pernath byl kdysi považován za šíleného a léčil se v bláznici. Kdyby byl - v případě, že by vnitřní děj románu byl pouhým vypravěčovým snem - Pernath totožný s vypravěčem, trpěl by i tento duševními poruchami šílenství. To by podporovalo přirozený výklad závěrečné vize. Pro identitu obou postav hovoří zjevná podobnost jejich vnějšího vzhledu: "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" (252).

Místo, kde se setkávají, je mytické: dům "U poslední lucerny", budova na Hradčanech, kterou podle židovské pověsti mohou vidět jen vyvolení a "kde nemůže bydlet žádný žijící člověk" (249). Okolnost, že vypravěč vidí tento dům, v němž Pernath od svého smrtelného pádu žije, může svědčit o tom, že vypravěč stejně jako Pernath patří k vyvoleným. Nebo tato vize může být preludem, halucinací duševně nemocného vypravěče totožného s Pernathem. Román tuto otázku jasně neřeší. Čtenář se nemůže jednoznačně rozhodnout, existuje-li opravdu samostatná rovina nadpřirozené reality, kterou text nastiňuje, nebo lze-li celý vnitřní děj interpretovat přirozeně jako snovou představu, popř. chorobnou halucinaci vypravěčovu. Mezi těmito protikladnými póly kolísají možnosti čtenářova výkladu, jehož nejednoznačnost podporuje celá struktura románu včetně rámce, do něhož přecházejí prvky vnitřního děje a který je tak použit netradičně. Rámcová kompozice tedy neslouží primárně k podpoře věrohodnosti a vsugerování autentičnosti vyprávěného děje, jak je tomu při konvenčním použití rámce, ale k zdůraznění dvojnárodnosti románového obsahu. Román se tak pohybuje na hranici mezi přirozeným a nadpřirozeným, čtenář se během četby nemůže rozhodnout, zda to, co je vyprávěno, se přihodilo přirozeným, racionálně vysvětlitelným nebo nadpřirozeným způsobem. Nejen obsahem textu, ale i kompozičními prostředky je evokován - řečeno slovy Tzvetana Todorova⁷ - stav fantas-

tické "nerozhodnosti", který opravňuje zařazovat *Golema* k fantastické literatuře.

I v Kubinově románu *Druhá strana* - rovněž důsledně zachovávajícím formu vyprávění v první osobě - je vlastní děj rámován úvodní částí "Výzva" a "Epilogem". Začátek úvodní části představuje zestárlého vypravěče-protagonistu, který se odhodlává popsat podivné události, jež prožil díky svému někdejšímu spolužákovi ze salcburského gymnázia Clausi Paterovi. Vyprávění se pak retrospektivně vrací o několik desítek let před začátek podivuhodných událostí a líčí všednodenní situaci vypravěče, který je kreslířem a ilustrátorem a zdržuje se ve svém bytě v Mnichově. Do tohoto popisovaného výseku přirozené reality jednoho mlhavého podzimního odpoledne přijde jako reprezentant jiné - nadpřirozené - sféry návštěvník, Paterův posel Gautsch. Ten vypravěči tlumočí pozvání k přesídlení do Snové říše, kterou Patera díky zděděnému bohatství založil v centrální Asii a jíž absolutně vládne. Objevení Gautsche vytváří trhlinu v realitě, do níž se vkrádá irealita; do přirozeného světa vstupuje fantastická událost, jíž se tento realisticky popsaný svět zcizuje.⁸ Od této chvíle se vše odehrává v začarovaném kruhu podivuhodného příběhu, který čtenář musí přijímat tak, jak je mu předkládán z perspektivy vyprávějícího protagonisty. Příznačná je vypravěčova reakce na nečekaného návštěvníka. Nejprve je přesvědčen, že proti němu "sedí šílenec" (13),⁹ a Gautschovu zprávu o Paterově Snové říši považuje za "fixní ideu" (13). I Gautsch sám přiznává, že jeho pozvání "zní pozoruhodně, zázračně" (14) a upozorňuje, že "normální život a snový svět jsou (...) protiklady" (12). Gautsch je však současně i živým důkazem skutečné, nikoli pouze vysněné existence říše. Kreslíř je nucen svůj počáteční nedůvěřivý postoj postupně revidovat. Podobnou funkci jako v *Golemovi* faktická existence klobouku v rámcovém vyprávění mají i zde další dva věcné důkazy, které Gautsch předloží, aby dokázal reálnou existenci Snové říše: pouzdro s miniaturním portrétem Patery a šek na sto tisíc marek, který má uhradit kreslíři a jeho ženě výlohy spojené s cestou do Snové říše a který je skutečně druhého dne mnichovskou bankou propla-

cen. Charakteristický je vypravěčův komentář k těmto událostem: "Vypráví-li nám někdo o věci, která je zázračná a velmi se liší od všednosti denního života, zůstává v nás vždycky nevyřešená pochybnost" (25). Nevyřešená pochybnost, o níž hovoří, vyjadřuje kolísání mezi rovinou přirozené každodennosti a sférou nadpřirozenou, reprezentovanou Gautschem, a odpovídá zmíněnému momentu fantastické "nerozhodnosti" podle Todorova, kterou s vypravěčem sdílí i čtenář. Současně je tato pochybnost, nerozhodnost v díle zobrazena explicitně, stává se jedním z jeho motivů.

Zbývající úsek první části Kubinova románu pak tvoří detailní líčení cesty do hlavního města Snové říše Perly. Toto líčení se vyznačuje názorností a přesností místních a časových údajů. Kubinovi cestující jedou z Mnichova vlakem a lodí přes Batumi a Baku do Samarkandu a odtud po bližší neurčené trase se dostanou asi za 24 hodin na hranice Snové říše. Snová říše je tedy poměrně přesně geograficky lokalizována, lze jí dosáhnout po reálné cestovní trase a cesta do ní je popisována jako přirozená. Tato okolnost mluví proti výkladu kreslířových zážitků v Snové zemi, tj. proti výkladu vnitřního románového děje jako pouhého vypravěčova snu.

Na druhé straně je Paterův stát v románě mnohokrát výslovně označován jako "Snová říše" či "Snová země" a jeho obyvatelé jako "snivci". "(...) snivec nevěří ničemu nežli snu - svému snu, který je u nás chráněn a rozvíjen; bylo by nemyslitelnou velezradou, kdyby byl rušen" (12), říká Gautsch. Z tohoto hlediska není možno vyloučit, že vstup do Paterovy říše odpovídá nočnímu snu lidí a román by bylo možno interpretovat jako konkretizaci "druhé strany" lidské psýchy, tj. její snové halucinační dimenze. Stejně jako Meyrinkův rámcový vypravěč i Kubinův vypravěč a jeho žena bezprostředně před příjezdem do Snové říše usínají. Jejich "probuzení" při příjezdu ke vstupní bráně do Snové říše lze interpretovat jako konstituování snu. Celý vnitřní děj však nelze jednoznačně vyložit jako ucelený sen vypravěčův. Zejména invaze cizích, hlavně ruských vojenských jednotek do oblasti Paterovy říše po jejím rozpadu narušuje předpoklad jen snově halucinačního charakteru této říše, neboť pouhá

snová představa či halucinace se nemůže stát předmětem mezinárodní politické a militaristické intervence.

Z epilogu, který uzavírá rámec vnitřního děje, vyplývá, že kreslíř po návratu ze Snového státu pobyl dlouhou dobu v léčebném ústavu. "(...) sny chtěly přebujet mého ducha. Ztratil jsem v nich svou totožnost (...). Téměř každá noc mi přinášela odlehlé události a domnívám se, že tyto snové obrazy byly co nejlépe spojeny se zážitky mých předků, jejichž psychické otřesy se snad vryly do jejich organismu a dědily se dále. (...) Tyto sny byly propastmi, jimž jsem byl bezmocně vydán na milost a nemilost" (256). Jestliže vypravěče přemáhají sny po zániku Snové říše, je možné, že podobně nekontrolované sny a halucinace ovlivnily i jeho líčení zážitků v hlavním městě Snové říše Perle, tj. líčení vnitřního děje románu. Vypravěčova schopnost snít, stejně jako jeho psychická labilita je v románě několikrát zdůrazňována a tak je naznačena možnost, že jeho "já" alespoň částečně přetváří fakta. Ostatně on sám v úvodu zdůrazňuje: "(...) zatímco jsem svědomitě sepisoval své zážitky, nepozorovaně vniklo do mého líčení několik scén, jimž jsem rozhodně nebyl přítomen a o nichž mi nikdo nemohl vyprávět. Uslyšíme, jako podivuhodné projevy obrazotvornosti vzbuzovala v každém člověku Paterova blízkost. Tomuto vlivu nutno přičíst i mou záhadnou jasnovidnost" (9). Vypravěč tedy sám uvažuje o snové imaginativním původu přinejmenším některých pasáží vnitřního děje. Ostrá hranice mezi imaginací a faktickou realitou je tak - podobně jako v *Golemovi* - setřena, zarámováním vnitřního děje podtrhuje dvojnárodnost románového obsahu a zpochybňuje, zda lze na svět zobrazený ve vnitřním ději pohlížet jako na pouhý snový výtvar, halucinací a demonstraci imaginativní síly. Podobně jako v Meyrinkově románě není tedy ani v Kubinově díle nakonec opuštěn stav nerozhodnosti, zda to, o čem se vypráví, se přihodilo přirozeným nebo nadpřirozeným způsobem, a čtenář zůstává v nejistotě i po dočtení knihy. Sám motiv snu je použit - v Todorovově terminologii - ve "fantasticky nerozhodném" smyslu, takže čtenář neví, zda jej má chápat jako metaforu (zda se obyvatelé Snové říše chovají jako "snivci") nebo jako realitu (zda obyvatelé jsou "snivci"). Kubin sám své dílo v podtitulu označuje jako "fantas-

tický román" a německý titul *Die andere Seite* (Druhá strana) poukazuje na existenci dvou různých zkušenostních dimenzí.

V Meyrinkově románu se nadpřirozená, všední realitě protikladná dimenze dostává do děje použitím pověsti o Golemovi, jejímž tématem je existence magie. V knize ji vypráví Pernathův přítel loutkář Zwakh.¹⁰ Golem v této pověsti vystupuje jako hliněná figurína, kterou zhotovil rabín Löw v roce 1580 v Praze "podle dnes už nezvěstných předpisů kabaly" (40) a oživoval ji magickou silou lístku vloženého figuríně do úst. Meyrink tuto pověst svérázně přetváří a aktualizuje. Zwakhovo vyprávění neslouží k zvýraznění kontrastu mezi mýtem minulosti a realisticky, až naturalisticky popisanou přítomností, ale k zdůraznění platnosti mýtu i v přítomnosti románového děje. Golem totiž vždy po 33 letech (magické číslo) ožívá znovu a zjevuje se v pražském ghettu. Tím se stává strašidlem, které nemůže zemřít, nesmrtelným fantómem, tedy románovou postavou, jejíž výskyt je příznačný pro gotické a strašidelné romány konce 18. a počátku 19. století. V přirozeném prostředí Prahy tak periodicky dochází ke konfrontaci s nadpřirozeným zjevením. Golemovo zjevení v židovské čtvrti zvěstuje neštěstí a vyvolává paniku. Při jeho spatření se lidí zmocňuje "křeč", "křečovitá strnulost" (43, 46). Hypnotický vliv Golemův však neočarovává jen jednotlivé osoby, nýbrž celé židovské město. Rozpoutává masovou psychózu, "duševní explozi, která vybičuje (...) snové podvědomí na denní světlo" (44), městem "proběhne (...) jako blesk jakási duchovní epidemie" (43). Tento jev je charakterizován jako "vpád (...) fantómu do říše činu" (44). Golem je tak více než pouhým strašidlem, je totiž materializací a personifikací kolektivní duše pražského ghetta, vyjadřuje "symbol duše davu" (44). Už tímto dalším významem se Meyrinkova postava od tradičních strašidel gotických románů odlišuje, a i když Meyrink některých prvků strašidelných a gotických románů využívá, zasazuje je do jiného významového kontextu a dává jim v románovém celku jinou funkci.

Meyrink využívá postavy Golema rovněž pro hru s identitou. Hlavní hrdina románu, jehož cesta k sebepoznání je

vlastním tématem díla a jehož identita je, jak víme, od počátku nejasná, se v klíčových okamžicích své cesty setkává s Golemem a každé z těchto setkání znamená konfrontaci s imateriální, spirituální sférou. K prvnímu setkání Pernatha s Golemem dochází v Pernathově pokoji, kam mu neznámý návštěvník s mongolskými rysy obličeje (Golem) přináší k opravě starou kabalistickou knihu Ibbur.¹¹ Po Golemově odchodu se Pernath zahloubá do spisu: "(...) a bylo mi, jako bych něco hledal a listoval ve svém mozku, nikoli v knize! Vše, co mi hlas řekl, nosil jsem od narození v sobě, zasuté a zapomenuté, skryté před svými myšlenkami až do dnešního dne" (20-21).

Golem přináší Pernathovi jeho zasutou minulost, na niž se Pernath s postupnými vhledy do nadpřirozené sféry rozpoznává. Golem je současně ztělesněním Pernathovy minulosti a jádra jeho "já". Afinita mezi Golemem a Pernathem je stále zřejmější, až nakonec Pernath zjistí, že v Golemovi našel svého dvojníka, své alter ego: "Měl jsem cizí, bezvousý obličej s vystupujícími lícními kostmi a s šikmo položenýma očima. (...) Je jako negativ, neviditelná dutá forma, poznal jsem, jejíž linie nemohu zachytit - do kterých musím sám vklouznout, chci-li si být vědom jejich tvaru a výrazu ve vlastním Já -" (22-23). I jiné románové postavy prožívají setkání s Golemem podobně. Například Hillelova nebožka žena při tomto setkání "upadla do stavu strnulosti, dokud ona záhadná bytost byla v její blízkosti. Říkala, že je skálopevně přesvědčena, že to tehdy musela být jen její vlastní duše, jež opustila tělo, na okamžik stála proti ní a zírala jí v podobě cizího stvoření upřeně do obličeje" (46). Cesta do místnosti Golemovy je současně cestou k vlastnímu "já", k božskému jádru v lidském nitru. Podobně jako v Kubinově románu dostává vypravěč od návštěvníka Gautsche poselství z nadpřirozené sféry, přináší i Pernathovi Golem poselství z "duchovní říše" (226). Podobně jako Kubinův hrdina i Pernath se tak ocitá v oblasti mezi "pozemskými" věcmi a věcmi "onoho světa". Hranice mezi golemovskou pověstí, tj. mýtem, a románem jsou tak plynulé: pověst proniká do románu a román pověst transformuje. Centrální význam mytické Golemovy postavy pro románový celek je přítom naznačen už v titulu ro-

mánu. V této postavě také vrcholí a je personifikována ona fantastická dvojnásobnost, která je konstituujícím prvkem celého Meyrinkova textu i žánru fantastického románu obecně.

Jestliže v Meyrinkově románu golemovský mýtus mimo jiné exemplárně ilustruje tvůrčí schopnost lidského subjektu, který dokázal stvořit Golema, zaujímá i v Kubinově románu významné místo pojem "imaginativní síla" či "obrazotvornost" (Einbildungskraft). Hned na začátku románu vypravěč poukazuje na "podivuhodné projevy obrazotvornosti", kterou "vzbuzovala (...) Paterova blízkost" (9). Jako původce této imaginativní síly se tedy jeví už v této úvodní pasáži Patera. Jeho osobnost má na jedné straně kořeny ve sféře přirozené - je vypravěčovým spolužákem z dob gymnaziálních studií, na druhé straně se jeví jako tvůrce a neomezený vládce Snové říše, jako univerzální hnací síla bytí, dialektické spojení vzniku a zániku, života a smrti. Na rozdíl od Golema, který je sám výtvozem a zjevuje se v židovském městě čas od času, je Patera tvůrcem, přítomným neustále a všude: "Všudypřítomný byl rytmický puls Paterův, chtěl, nenasytný ve své představitosti, všechno zároveň, věc - a její opak, svět a Nic. Mezi tím vším se kývaly jeho výtvořiny sem a tam" (146).¹²

Podobně jako v Meyrinkově románu Athanasius Pernath měl tendenci odbýt konfrontace s Golemem jako halucinace nebo snové vize, i v Kubinově románu se vypravěč pokouší zážitky s Paterou psychologicky zracionalizovat, vysvětlit a začlenit do přirozené sféry. Když se jeho žena domnívá, že Pateru potkala jako lampáře, tedy ve funkci logicky neslučitelné s postavením vládce, považuje vypravěč zážitek své ženy za halucinaci¹³ a utíká se k přirozenému vysvětlení: "(...) určitě se mýlíš! Temnota ... v šeru se to stává často" (92). Kreslířovo setkání s Paterou lze interpretovat jako snovou vizi. Když usiloval z vlastní vůle o audienci u Patery, narážel na spleť nepochopitelného byrokratického aparátu sídlícího v kafkovsky popisovaném prostředí archívu. Jeho setkání s Paterou se nerealizuje z jeho vlastní vůle, ale jedná nutkavě, jakoby pod vlivem hypnózy.¹⁴ Vliv snového vládce - podobně jako v Meyrinkově románu při konfrontaci osob s Golemem - kulminuje v "křečovitém ztrnutí" (121), které se zmocní vypravěče. Ten opouští Paterův palác "v hlubokém

přesvědčení, že (...) zešílel." (121) V dalším průběhu romá-
nového děje hranice mezi snem a realitou při vnímání Patery
mizí zcela: "Spal jsem snad? - Bděl jsem? - Byl jsem mr-
tev?" (243), klade si vypravěč otázky. Není tedy jasné,
bylo-li setkání s Paterou skutečné nebo šlo-li pouze o snový
výtvar vypravěčův.

Motivem hypnotizéra, "magnetizéra" navazuje Kubin na
starou literární tradici sahající k romantismu, přičemž bez-
prostřední podněty mu poskytly povídky E. A. Poea, které
ilustroval, zejména *Příběh z Rozeklaných hor* (A Tale of the
Ragged Mountains) a *Fakta v případě pana Valdemara* (The
Facts in the Case of Mr. Valdemar). Posledně jmenovaná povíd-
ka ho inspirovala i k popisu zvláštního výrazu Paterových
očí, které jsou centrálním znakem hypnotizéra.¹⁵

Motiv hypnózy a očí hraje roli i v Meyrinkově románu.
Kromě zmíněné "duchovní epidemie", kterou vyvolává v židov-
ském městě zjevení Golema, je tento motiv spjat s dějovým
pásmem kolem vetešníka Aarona Wassertruma a jeho dvou synů
- chudého, souchotinářského studenta medicíny Charouska,
kterého otec nenávidí, a zbohatlého podvodníka doktora Vas-
soryho, kterého otec zbožňuje. Charousek způsobí krach a se-
bevraždu svého polobratra, doktora Vassoryho, který jako lé-
kař oslepil mnoho lidí a pod záminkou léčby z nich vyždímal
milióny. Podobně i svého nenáviděného otce Wassertruma chce
Charousek spleť intrik, lstí, především však sugestivní si-
lou vůle donutit k sebevraždě jedem, aby jeho krev nepotřís-
nila zemi. K provedení těchto vražedných plánů přispívá
v neposlední řadě skutečnost, že lidé v pražském židovském
městě žijí jako ve snu, ve svém automatickém konání se
všichni podobají Golemovi, "jsou bez vůle unášeni svým zdej-
ším bytím, oživení neviditelným magnetickým tokem" (35).

Motiv vidění a slepoty má však v Meyrinkově románu kro-
mě konkrétního smyslu v dějové linii sledující zločineckou
činnost doktora Vassoryho, tj. v přirozené sféře, i smysl
přenesený, symbolický. Zmínka o slepé kočce s poškozeným
mozkem, která je odsouzena běhat stále do kruhu, je analo-
gickým příkladem pro situaci člověka, jehož zrak je slepý
pro imateriální, spirituální sféru. Jde tedy i o slepotu
v duchovním smyslu. Meyrinkův Pernath stejně jako Kubinův

vypravěč naráží na spleť hádanek, do níž je třeba postupně pronikat. "Všechno zní tak záhadně!" (20-21), komentuje hned na začátku románu kreslíř Gautschovo vyprávění o Snové říši. A svůj pobyt v ní shrnuje slovy: "Byly to pamětihodné poměry, které se mi den ze dne odhalovaly. Poslední souvislosti se mi však zcela neodhalily nikdy" (53). "Byla tu mnohá tajemství; (...) chyběl mně k tomu klíč" (192). A stěžuje si: "Zoufám nad Paterou! Nerozumím mu, jedná v hádankách!" (195) Rovněž Pernath uvažuje o hádankách a má pocit, že před ním leží "řešení hádanky jako na dlani" (50).

Tato neproniknutelnost světa plného hádanek, s nímž jsou hrdinové konfrontováni, v nich vzbuzuje strach, úzkost, zděšení a hrůzu, které se stávají centrálními afekty obou románů. Jedna z kapitol Meyrinkova románu je přímo nazvána "Strach". Golem je bytost, která roznáší mezi lidmi "hrůzu a zděšení" (51). Hrdinu přepadá "jakási neurčitá obava" (45), podivuhodné souvislosti nabývají pro něj "nepopsatelné hrůzostrašnosti" (50), zvuky se pro něj rozplývají "do neurčitého pocitu hrůzy" (53), osobám svazuje jazyky "cosí jako tiše se rozhořívající strach" (53). Zejména v Golemově místnosti Pernatha zachvátila "strašlivá hrůza", vůči níž se marně bránil, a jeho "srdce se začalo svírat v křeči" (94-95), atd. Fantastično je tu tedy spjato s hrůzostrašností. Podobně i v Kubinově románu je strach v různých variantách jednou z nejčastějších reakcí postav. Už při procházení branou do Snové říše se kreslíře zmocnil "jakoby úderem zcela neznámý hrůzný pocit. Vycházel z týla a sjížděl podél páteře, dech se mi zarazil a puls vynechával" (45). I kreslířova žena byla "mrtvolně bledá" a v její tváři se zrcadlil "smrtný strach" (45). Během pobytu v Perle se "ze svých úzkostných stavů už vůbec nezotavovala" (96), kreslíř ji při návratu domů často nacházel "orosenou smrtným potem", viděla "všude živé stíny a strašidla" (89). Rovněž kreslířovi "bylo úzko" (92), "měl strach" (92). Strach se jej zmocnil na cestě noční Perlou, stejně jako při pohledu do očí žebračky, které byly stejné jako oči Paterovy. "Smrtný strach" (99) jej posedl, když bloudil podzemními chodbami pod mlékárnou. Při setkání s Paterou "hrůza" jím "protékala"

(120). Rdousil jej "zaslepený strach, vystupoval od žaludku vzhůru, ovíjel srdce a tísnil vnitřnosti" (125).

Strach je však v obou románech jen průchozí zkušeností, jeho evokace není samoučelná, neboť je pouze doprovodným jevem pronikání do vyšší, nadpřirozené, spirituální sféry. Do této sféry pak už strach nezasahuje. "Člověka mohou vylekat jen strašidelné věci (...), avšak sluneční paprsky duchovního světla jsou mírné a hřejivé" (66), poučuje Pernatha archivář Hillel. Pernath se zbavuje strachu paralelně s tím, jak se osvobozuje od duchovní slepoty a otevírá se mu "vnitřní vidění: byla to ona schopnost vidět za zavřenými víčky, která okamžitě zmizí, jakmile otevřeme oči - schopnost, o níž si všichni myslí, že ji mají a kterou ve skutečnosti mezi milióny ovládá sotva jeden" (122-123). Podobně i v Kubinově románu je o strachu jako reakci hrdiny na okolní svět řeč jen potud, dokud se mu nedostane "Vyjasněné poznání" (jak zní název jedné kapitoly v druhé části románu) o vlastní podstatě Snové říše. Protože jeho žena k tomuto poznání nedospěje, nezbaví se nikdy strachu a úzkostným stavům lze také přičíst její brzkou smrt. Kreslíře naproti tomu pocit strachu opustí, jakmile pochopí univerzální působnost rytmu vzniku a zániku, života a smrti jakožto základní souvislost a pravdu o Snové říši. Evokace strachu nezůstává tedy ani u Kubina, ani u Meyrinka vlastní intencí textu. Jejich díla proto, přes snahu vzbudit jistý vykalkulovaný nepojmenovatelný strach, hrůzu, úzkost apod. a přes použití některých tradičních prvků a rekvizit hrůzostrašných románů, nelze odbýt nálepkou literatury hrůzostrašné a hororové.

Motiv strachu, psychické úzkosti, stísněnosti hrdinovy v Meyrinkově románu koresponduje s motivem úzkosti, stísněnosti, omezenosti prostředí. Dějištěm je pražské židovské ghetto, tedy oblast omezená, stísněná hradbami. Domy v ghettu stojí namačkány těsně vedle sebe, holé zdi protějščího domu jsou v bezprostřední blízkosti Pernathova okna (srov. 12). Popisuje se "úzká špinavá ulička" (9), "tmavý dvůr" (9), starý vetešnický krámk s harampádím, vyšlapané schody s ušmudlanými kamennými dlaždicemi (srov. 10), hovoří se o "tmavém schodišti napůl propadlého domu, který leží na

konci úzké, špinavé Hampejské "uličky" (15). Všechno pokrývá špína, jsou tu "tisíce špinavých zákoutí" (14). Barvou špíny je pochmurná žluť, ulicí teče "žlutý potok špíny" (24), špinavě žluté jsou i domovní zdi (srov. 25). Stejně konstantní jako motiv stísněnosti a motiv špíny je i motiv temnoty. Opětovně je zmiňována "temná klenutá místnost" (10) vetešnického krámků, ghetto je stále zahaleno kalným světlem, pološerem, svítáním či soumrakem, vše se odehrává "pod pochmurným nebem" (25). Toto osvětlení koresponduje s pochmurnou atmosférou židovského města. Detaily prostředí jsou popisovány s velkou ostrovní, vracejí se jako určující znaky prostoru a svou návratností podtrhují relevantnost "milieu", jehož negativní rysy Meyrink zdůrazňuje po způsobu literárního naturalismu.¹⁶

Autentičnost dodávají popisovanému prostoru pojmenování a přesná označení míst. Je jasně řečeno, že se jedná o pražské židovské ghetto, v textu je jmenována i řada míst, která se v Praze skutečně nacházejí.¹⁷

V popise prostředí se však projevuje dvojznačnost, odpovídající dvojznačnosti celé románové struktury. Naturalismus a autentičnost "milieu" totiž nejsou jedinou rovinnou popisů. Ghetto a Golem tvoří celek, oba v sobě mají něco tajemného, neklidného, v obou se projevuje stinná stránka lidské duše.¹⁸ Stejně jako je Golem oživená hliněná figurína, ožívají ve způsobu, jakým Meyrink prezentuje prostředí židovského města, anorganické objekty. Při líčení domů a ulic používá zoologismů a antropomorfismů: "Šeredné domy" se krčí "v dešti vedle sebe jako rozmrzelá stará zvířata" (24-25), poryvy deště stékají "po tvářích domů jako proud slz" (24), tabulky oken jsou "neprůhledné a hrbolaté jako rybí měchýř" (24). "V ghettu se domy k sobě obracejí tak podivně zády" (91). Poloviční dům je "celý nakřivo, s dozadu ubíhajícími čelem - a jiný vedle vyčnívá jako špičák" (25), "zčernalá školní budova, přikřčená, nakřivo, rozmrzelá chalupa nějaké čarodějnice, levé rameno povytaženo, druhé srostlé s vedlejším domem" (96). Domy na hrdinu shlížejí "potměšilými tvářemi plnými bezejmenné zloby - vrata: rozevřené tlamy, v nichž vyhnily jazyky, chřtány, které mohly každým okamžikem vyrazit pronikavý výkřik" (35). Pod pochmurným nebem domy vypa-

dají "jako by spaly" (25), mlha zimních večerů "pomáhá zakrýt jejich tichou, téměř nezatelnou hru tváře" (25), za nejbližšího svítání "domy vzrušeně vedou spolu nezvučné tajuplné porady" (25). Hrdinovi se zdá, že "potají naslouchal jejich přízračnému dohadování a dozvěděl se s ustrašeným údivem, že jsou ve skutečnosti tajnými pány ulice, že se mohou zbavit svého života a citění a zase si je mohou vzít nazpátek - že je půjčují přes den obyvatelům ulice a za nadcházející noci je s lichvářským úrokem opět požadují" (25).

Popis tak převrací přirozený řád věcí: objekty se podobají lidem a lidé se mění v neživé bytosti. Praha se jeví jako začarované město, které ovládá své obyvatele jako loutky. Obyvatelé ghetta ztrácejí lidské rysy a v domech "bydlí jako stíny, jako tvorové - nezrození z matek -, kteří se ve svém myšlení a jednání zdají být složení z částic bez ladu a skladu" (25). Odcizená existence lidí je charakterizována všepřonikajícím determinismem. V hrdinovi se probouzí podezření, "jestli nakonec i my, živé bytosti, nejsme něco podobného jako ty papírové cáry? - Jestli taky nás neprohání sem a tam nějaký neviditelný, nepochopitelný 'vítr' a neurčuje naše jednání, zatímco my si ve své prostoduchosti myslíme, že se řídíme svou vlastní svobodnou vůlí" (39). Vše se přitom neustále vrací, život je určován věčným návratem téhož: "V tomto domě bloudí osud v kruhu a vrátí se vždy zpět k témuž bodu" (47).

V antropomorfní a zoomorfní architektuře města se zrcadlí nadpřirozená rovina a vztah románových postav k imateriální, spirituální sféře má paralely i v popisovaném prostoru. Tak například "pod ghettem až dolů k řece" vedou nespočetné chodby "zdánlivě bezúčelně a bezcílně" (89). Hrdina se tomu nediví, neboť "půl města stálo od nepaměti na takových podzemních chodbách" (89). Labyrintem těchto chodeb se Pernath noří do hloubi města a zároveň do hloubi svého nitra, do "komnat minulosti". Po delším bloudění nachází místnost Golemovu, "místnost, k níž neexistuje žádný vchod" (42). Sám poznává obdobu se snem, který se mu vrací a v němž je uzavřen v domě se řadou pokojů, do nichž nemá přístup; "místnost bez dveří" (94) porovnává s onou komnatou svého

mozku, "zazděnou" (49) hypnózou, tj. se svými vzpomínkami na minulost, jichž byl v rámci léčby šílenství pomocí hypnózy zbaven, které byly zasuty. Tento chybějící, ztracený pokoj - častý motiv ve fantastické literatuře - se také stává místem třetího a rozhodujícího Pernathova setkání s Golemem, tj. s vlastní minulostí, s vlastním "já". Golemova místnost se vyznačuje zvýšenou polohou vůči okolním domům, tj. jde o prostor nadzemský, patřící do sféry vyšší, než je každodenní realita.

Meyrink slovo "Praha" odvozuje od slova "práh" a interpretuje je současně symbolicky jako práh mezi rovinou přirozenou a nadpřirozenou, mezi tímto a oním světem. Právě konkrétně popisované detaily prostředí a lokality v Praze reálně existující tak plní v rámci románového celku symbolickou funkci a podtrhují fantastický dojem, jímž román působí. "Na jedné straně Meyrink líčí půdorys tohoto města s Vltavou, ghettem, Hradčany, Zlatou uličkou, Daliborkou a Staronovou synagógou s dostatečnou určitostí, aby za tím byla viditelná silueta historické Prahy, na druhé straně zůstává jeho popis dostatečně neurčitý, aby bylo možno interpretovat podstatné části města jako symbolicky povýšenou architekturu duchovní cesty hlavního hrdiny. Oblouk vrat na začátku snu, u něhož končí 'vyšlapaná cesta událostí', podzemní labyrint ghetta s tajemnými chodbami a schodišti, který ústí do 'místnosti bez dveří' v Staronové synagóze, jsou architektonickými konkretizacemi Pernathovy cesty do nitra. K této fantastické architektuře patří i kamenný most přes Vltavu, spojující 'zde a tam', 'ghetto na této straně a onu stranu'. Zřítí se právě v oné noci, kdy je Pernath přijat do kruhu zasvěcených."¹⁹ Způsob popisu milieua tak sugeruje čtenáři nejistotu, zda je mu předkládán obraz historické Prahy nebo fantastického města.

Zatímco Meyrinkovo fantastické město je tedy městem současně historicky existujícím, Kubinova Perla je městem uměle vytvořeným. Kubin ji jako hlavní město Snové říše situuje do centrální Asie, do míst, kde dle líčení Marca Pola založil stařec z hor, hlava Ismáilitů, umělý ráj, který byl v prosinci 1256 zničen.²⁰ Kubinova Snová země je i v rámci

románové fikce sice reálná, ale umělá, uměle vytvořená - je svévolným výtvozem jediné tajemné a bohaté osobnosti, Clause Paterý, který je inkarnací obrazotvornosti, imaginativní síly. Pestrosti života vytvářeného touto imaginativní silou odpovídá pestrost scénérie. Paterovo město Perla sestává z domů, které - dříve roztroušené po celé Evropě - byly na Paterův příkaz jeho agenty skoupeny, pro transport rozloženy na jednotlivé části a ve Snové říši dělníky znovu sestaveny v původní podobu: "Důvtipně rozloženy na jednotlivé kusy, byly ihned skládány dohromady a postaveny na základy již dříve vybudované. (...) a všechno se dalo podle vůle vládcovy" (20). Selekcce domů je dána Paterovou povahou - částečně božskou, částečně satanskou: "(...) není mezi nimi téměř ani jediný, který by nebyl poznamenán zločinem, krví nebo ničemností, dříve nežli byl přenesen na své nynější místo. (...) Kdekoli se událo lidské neštěstí, tam natáhl (...) Mistr svá tykadla" (164).

Popis vzhledu domů je zjevně ovlivněn Meyrinkovým *Golemem*, kterého měl Kubin původně ilustrovat, a protože se Meyrinkova práce na románu vlekla, použil některé už hotové ilustrace pro svůj vlastní román. Jako jedna z prvních částí Meyrinkova textu vznikla totiž kapitola v dokončeném románu nazvaná "Praha".²¹ V očividné paralele ke *Golemovi* Kubinův vypravěč popisuje Perlu takto: "Domy tu hrály významnou roli. Často se mi zdálo, jako by tu lidé byli jen kvůli nim a nikoli obráceně. Tyto domy byly silnými, opravdovými individualitami. Stály tu němě a přece opět mnohovýznamně. Každý měl jistou historii; kdo uměl čekat, po částech ji těmto starým stavbám odposlouchal. Byly to domy velmi náladové. Některé se nenáviděly a navzájem na sebe sočily. Byli mezi nimi škaředí bručouni, jako například protějšší mlékárna; jiné byly drzé a měly nevymáchanou hubu, právě naše kavárna je toho dobrým příkladem. Dále nahoru, dům, v němž jsme bydlili, byl nevraživou starou tetou. Pomlouvačně a zlomyslně šilhala okna. Zlé, velmi zlé bylo skladiště M. Blumensticha, drsná a žoviální kavárna vedle mlékárny, bezstarostný a lehkomyslný byl sousední domek říčního hlídače. Ale obzvláštní zálibu jsem měl v rožáku, který stál u řeky: byl to mlýn. Měl veselou tvář: byl bíle omítnutý a měl mechem zarostlou

šindelovou střechu místo čepice. Směrem k ulici, vysoko nahore, vězela ve zdi hrubá kláda jako dobrý doutník. Trochu potměšilý a lstivý byl však jeho výraz kolem nejvyšších okének ve střeše" (74).

I pro Kubinova protagonistu "zdnalivě neživé předměty" (75) odrážejí způsoby jednání obyvatel Perly.²² Stejně jako v Meyrinkově Praze i v Kubinově Perle reflektují domy pocity nenávisti a ohrožení: "Podloubí zívala na spěchajícího, jako by ho chtěla pohltnit. Neviditelné hlasy lákaly k říčnímu břehu, Blumenstichovo skladiště se škodolibě usmívalo, mlékárna se podobala skryté, pořouchlé pasti, ani mlýn nebyl potichu, tlachavě klapal po celou noc." (89)

Podobně jako obyvatelé židovského města jsou i obyvatelé Snové říše loutkami bez vůle: "(...) stejně nepochopitelná byla i moc, která z nás ve Snové zemi dělala loutky. Cítili jsme ji při každé maličkosti. Vládce ovládal naši vůli a kalil náš rozum. Pohrával si s loutkovitými poddanými, ale nač? (...) Bylo to stále temnější, čím déle o tom člověk přemýšlel" (142).

Meyrinkovu románu se podobá i osvětlení Kubinovy scenerie. Odehrává-li se Meyrinkův příběh "pod pochmurným nebem", i v Kubinově románu "nebe, které se nad tím klenulo, bylo věčně kalné; nikdy nesvítilo slunce, nikdy nevyšel za noci měsíc, nikdy nevyšly hvězdy. Věčně stejnoměrně visela oblaka hluboko dolů. Při bouřích se sice pohybovala, ale modrá obloha byla nám všem uzavřena" (53). V souladu s tím probíhají dokonce i změny ročních dob: "Pět měsíců dlouhé jaro - pět měsíců dlouhý podzim; trvalé šero v noci označovalo krátké, horké léto, nekonečná tma a několik sněhových vloček zimu" (55-56). Pološero, soumrak patří k preferovanému osvětlení fantastických příběhů. Kubinovu Snovou říši determinuje k postavení mezi dnem a nocí, bděním a spánkem, životem a smrtí, imaginací a realitou. I Kubin akcentuje vážné, melancholické rysy prostředí: "(...) Perla, hlavní město Snové říše. Melancholicky a smutně vyrůstala ze skoupé půdy v bezbarvé jednotvárnosti. (...) Zakladatel města nechtěl rušit vážnost této krajiny" (56). Tato melancholie je spjata se zánikem, se smrtí. Zejména městský hřbitov v Perle vyzařuje "mocnou melancholii" (216), neboť součástí Paterovy imagina-

ce je prvek destruktivní a Perlu - vytvořenou Paterou - lze pojímat jako architektonickou oblast jeho imaginace.

Jestliže první část románu tvoří převážně popis Snové říše jako produktu tvůrčí síly Paterovy, tak druhou část ve stále vzrůstající míře určuje "nepochopitelná tkáň smrti" (195). Postupné odumírání Snové říše je líčeno jako proces řízený všudypřítomnými silami. Tento proces postupného zániku, boj základních sil života a smrti, v němž vítězí smrt, citlivě reflektují právě věci ve své antropomorfní kvalitě. Příznačná pro tento proces je "drolivost" (186), která zachvacuje všechno a je označována jako "nemoc neživé hmoty" (186). Stavby i předměty "nezadržitelně propadaly vnitřnímu rozkladu, aniž bylo možno určit dostatečnou příčinu tohoto zjevu" (186). Tímto tajemným drolením, trouchnivěním a rozpadáváním domů a věcí pomalu začíná zánik apokalyptického rozsahu. Je symbolizován zápasem mezi Paterou, o němž se říká, že "má mimořádně hluboký odpor ke všemu pokroku, a to především v oblasti vědecké" (11) a bohatým Američanem z Filadelfie Herkulesem Bellem, který vtrhne jako revolucionář a intervenovat do totalitního panství snového vládce. Pateru odhalí jako podvodníka a hypnotizéra, zbavujícího své poddané svobodné vůle, a hesly dovolávajícími se svobody, rovnosti, bratrství, společnosti, vědy a práva chce obyvatelům snového města přinést osvětu, poznání jejich situace a probudit je k akci. "I když nezískal na svou stranu všechny lidi, nepochybně probudil ve snivcích smysl pro politický život; tím však způsobil více zla, nežli snad bylo jeho úmyslem. Spolky a skupinky bujely jako houby po dešti. Každý chtěl něco jiného: volební právo, komunismus, zavedení otroctví, volnou lásku, přímé spojení se zahraničím, ještě přísnější izolaci, zrušení hranic - objevovaly se nejproctichůdnější snahy. Utvořily se náboženské kluby, katolíci, židé, mohamedáni, volnomyšlenkáři, všichni se sdružovali. Podle nejružnějších hledisek, politických, obchodních a vyšších duchovních, rozštěpovali se obyvatelé Perly ve společenstva, která měla často jen tři členy" (158). Proces rozpadu je propukající anarchií jen urychlen. Morální úpadek jde ruku v ruce s úpadkem fyzickým. Chaotické zhroucení Snové říše, končící katastrofou apokalyptického rozsahu, probí-

há v etapách, jejichž líčení je inspirováno biblickou apokalypsou. Obyvatelé Perly, které Bell varoval před spánkem, v němž Patera boží jejich vůli a ovládá je hypnotickým kouzlem, jsou přepadeni spavou nemocí. Když se z tohoto spánku probudí, je město zaplaveno hmyzem a zvířaty, zejména hady. Lidé jsou zachvacováni nervovými a duševními chorobami, dochází ke krvavým rvačkám, vzrůstá alkoholismus a narkomanie. Propukají hrůzné sexuální orgie vrcholící ve všeobecných bakchanáliích pod volným nebem na Tomaševičových polích, velkých staveništích u hřbitova, kam lidé uprchli z hroutičího se města. Ve městě propukají povstání a ohně, rozeznívají se zvony na všech věžích a nakonec se město propadá do labyrintu podzemních chodeb, které zaplaví řeka Negro, protékající městem. S pokračujícím zánikem nabývá na intenzitě i soumrak zahalující Snovou říší: "Nerozeznávali jsme už noc ode dne, v pravidelném našedlém šeru se člověk jen s nouzí orientoval" (210). Snová země zanikne v okamžiku, kdy "rozsáhlá hradba oblaků, obloha Snové říše" (242) dokončí kruh a klesne tam, odkud vzešla. "Teplé vlahé počasí", které v Snové říši "bylo pravidlem" (55), je vystřídáno mrazivou zimou. Současně vyjde na nebi měsíc. Měsíc a chlad symbolizují smrt. Rozpad města symbolizuje rozpad světa.

I v Meyrinkově *Golemovi* nakonec dochází k zániku prostoru, v němž se příběh odehrával. Jako červená nit se textem táhne motiv konce, rozpadu, rozkladu. Už "milieu", v němž děj probíhá, odhaluje rozpadnutelnost světa. Kulisy tvoří pražská židovská čtvrť s rozpadajícími se a jako duchové strašícími domy, kde se uhnízdilo strašidlo zločinu a neřesti. Průběžně jsou popisovány znaky zvětralosti, zchátralosti, rozkladu: "(...) řady zprohýbaných domovních štítů vypadaly jako strašidelný, ve vzduchu se vznášející hřbitov - náhrobní kameny se zvětralými ciframi letopočtů, vztyčené nad zpráchnivělými hrobkami, nad 'příbytky', do kterých si hemživé lidské bytosti vydlabaly nory a chodby" (84). Stejně jako v Kubinově románu se zřítí město Perla, zmizí i v závěru *Golema* pražské ghetto, i když v tomto případě přirozeně určeným způsobem, asanací. Tato nálada zániku, příznačná pro Kubinův i Meyrinkův román, rezonuje obecné nálady šířící se

v literatuře a filozofii na přelomu 19. a 20. století, reflektuje nostalgii po zanikajícím Rakousku-Uhersku i tušení katastrofy první světové války. Fantastické apokalyptické vize jsou v literatuře této doby poměrně časté, sám Meyrink je později ještě výrazněji zpracoval v románech *Zelená tvář* (*Das grüne Gesicht*, 1916) a *Noc Valpuržina* (*Walpurgisnacht*, 1917).

Oba romány nepotvrzují Todorovovu tezi o neexistenci fantastické literatury ve 20. století. Dokládají rovněž, že fantastika není tak zcela neslučitelná se symbolikou a alegorií, jak předpokládá Todorov. Zejména Kubinův román lze číst jako alegorii zániku světa, fantastický svět je u Meyrinka i u Kubina sestaven ze symbolických odkazů. Hledající hrdina ve světě, který v sobě skrývá tajemný smysl, objevuje a luští hádanky, přičemž toto dlouhé hledání má poetický podtext a je v jistém smyslu důležitější než sám cíl. Symbolická struktura okolního světa však není prezentována jako předem daná, ale teprve v průběhu vyprávění se konstituuje, a to výlučně ve výkladu subjektu, hlavního hrdiny, který v obou románech je a zůstává perspektivním centrem celého textu. Průběžně a spolu s tím, jak hrdina do této symboliky, spleti "hádanek" proniká, je rozšifrovávána i pro čtenáře. Symbolické vztahy románového světa jsou tak v závěru obou románů rozuzleny, zatímco celkový dojem fantastična není rozrušen ani na konci, základní pochybnost, "fantastická nerozhodnost", zda šlo o popis skutečného dění nebo pouze o vylíčení vypravěčovy snové představy, přetrvává i po dočtení díla.

Poznámky

¹ *Das Gespensterbuch*, München, F. Schloemp 1913, s. VI.

² R. Riess, in: *Der Orchideengarten. Phantastische Blätter*, 1 (1919 - 1920), č. 24, s. 16.

³ Původní titul knihy zněl "Kámen hlubiny" (Der Stein der Tiefe). První zlomek románu byl otištěn v expresionistickém časopise *Der Pan* v roce 1911, druhý přetisk vycházel v časopise *Die weissen Blätter* od září 1913 do února 1914. V knižní formě dílo vydal v roce 1915 nakladatel Kurt Wolff v Lipsku.

⁴ Alfred Kubin, *Z mého života a z mé dílny*, Praha, Odeon 1983, s. 75.

⁵ Vyšel na jaře 1909 v nakladatelství Georga Müllera v Mnichově a v Lipsku v edici s příznačným titulem "Galerie fantastů" a text byl doprovázen 51 autorovými ilustracemi.

⁶ Citáty z českého vydání *Golema* v překladu Evy Pátkové, Praha, Odeon 1970 - dále na tuto edici odkazují přímo v textu.

⁷ Srv. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970. Německý překlad: *Einführung in die phantastische Literatur*, München, Carl Hanser Verlag 1972.

⁸ Srv. teorii Rogera Cailloise, podle níž "fantastično" (...) vyjevuje skandál, trhlinu, zvláštní, téměř nesnesitelný průlom do reálného světa (...). Podstatou fantastična je jev: to, co se nemůže stát a přece se stane, na určitém místě, v určitém čase, v totálně uspořádaném světě, který vypadá, jako by z něj tajemství navždy bylo vyloučeno." (cit. podle: *Phaïcon. Almanach der phantastischen Literatur*, Nr. 2, hrsg. Rein A. Zondergeld, München, Insel Verlag 1975, s. 35).

⁹ Citáty z českého vydání Kubinova románu pod titulem *Země snivců* v překladu Ludvíka Kundery (Kladno, Nakladatelství mladých 1947). Stránkové odkazy přímo v textu.

¹⁰ Zwakhovo vyprávění se opírá o vyličení této pověsti L. Weiselem ve sbírce židovských pověstí a mýtů *Sippurim*, kterou vydal Wolf Pascheles v Praze 1853.

11 Tato kniha existuje jen v Meyrinkově imaginaci.

12 Srv. též: *Země snivců*, s. 141 - 142, s. 146 aj.

13 Srv.: "Zážitek mé ženy byl přirozeně halucinací" (s. 92).

14 První audienci prožívá kreslíř takto: "Běžel jsem stále kupředu... Byl jsem hnán dále, náměstími a ulicemi... a dříve, nežli jsem poznal, kam mě nohy zanesly, stál jsem před palácem" (117). Podobnou zkušeností se vyznačuje i druhá audience: " Tu se ve mně cosi zacukalo - několikrát a rychle za sebou. Musil jsem vstát... Poznenáhlu mě naplňovalo tupé nutkání... Odevzdal jsem se zcela tomuto nejasnému pocitu... Táhllo mě to a tlačilo, předal jsem se zcela jakési vůdčí síle... Když jsem počal přemýšlet, byl jsem na poloviční cestě k paláci...chtěl jsem se vrátit. Nic nepomohlo, musil jsem dále..." (197) Kreslíř jde k Paterovi "jako loutka, mechanicky" (197), dlouhými chodbami paláce prochází "jako náměsíčník" (198). Když stane před Paterou, propadne plně hypnotickému kouzlu: "...nemohl jsem se odvrátit; byl jsem jako spoutaný v ruku magické síly" (120). "...nevýslovně sladká únava mě přemohla - sklonil jsem hlavu - oči se mi zavřely. -- " (200)

15 Oči jsou jedním z mála rysů přítele z mládí, na které si vyprávěč po dlouhé době vzpomíná: "...velké, nadpřirozeně světlé oči takřka vyčnívající z obrazu hleděly na mne - to byl nesporně Claus Patera!" (14) A jeho žena po setkání s lampářem-Paterou tvrdí: "...omyl je vyloučen, takové oči jsou jenom jedny... Slepě se třpytily!" (91 - 92) Při první audienci "Patera otevřel pomalu oči. Zároveň se mne zmocnila děsná slabost. Ztrnule a neodvratně musil jsem sledovat tyto strašlivé oči. To vůbec ani nebyly oči, podobalo se to dvěma světlým kovovým terčům, které se třpytily jako dva malé měsíce." I při druhé audienci "...jsem vytřeštěně zíral do očí bez lesku - byl jsem v klatbě. Jeho oči se podobaly dvěma prázdným zrcadlům, které zachycují nekonečnost. ...kdyby se mohli mrtví dívat, byly by to jejich pohledy" (199).

16 Předlohu pro tuto charakteristiku velkoměstského prostředí našel Meyrink mimo jiné v románu Charlese Dickense *Ponurý dům* (Bleak House, 1852 - 1853). Tento román byl součástí výboru z Dickensových románů a povídek, jež Meyrink přeložil a vydal v Mnichově roku 1910.

17 Např. Staronová synagoga (45, 91), Batalión (54 a další), Týnský dvůr (57), Hradčany (250), Zlatá ulička (165, 250), Jelení příkop (165), Daliborka (165), Fürstenberská zahrada (165) atd.

18 V ghettu se ulicemi dnem i nocí plíží "nezachytitelný stín zločinu" (35) a většina románových postav je zkažená vražednými instinkty, nenávistí, krutostí, lakomstvím a neřestí.

19 H. Oehm, "Der Golem von Gustav Meyrink", in: Vinfried Freund - Hans Schumacher, ed., *Spiegel im dunklen Wort*, Frankfurt a. M. - Bern, Verlag Peter Lang 1883, s. 181.

20 Německé vydání knihy Marca Pola *Milión*, jež měl Kubin patrně v ruce, se objevilo v roce 1907. Zmíněný příběh o stvoření a zániku umělého ráje se stal jedním z pramenů Kubinova románu. Další inspiraci přinesla povídka E. A. Poea, *Zánik domu Usherů* (The Fall of the House of Usher), kterou Kubin ilustroval.

21 Tato kapitola vyšla v již zmíněném předtisku v časopise *Der Pan* pod titulem "Vetešník Wassertrum".

22 Srv. charakteristiku složení obyvatelstva Perly na s. 58 - 59.