
PRAHA JAKO MĚSTO DEZILUZE V ČESKÉM ROMÁNU PŘELOMU STOLETÍ

Daniela Hodrová

Jedním z hledisek, o která se může opírat typologie románu, je pojetí prostoru. Román se na jeho základě jeví jako román toho či onoho místa nebo sledu míst, jež jsou v podstatném vztahu nejen k syžetu a hrdinovi, ale i k celkovému pojetí reality. V obecné rovině lze rozlišit romány prostoru světského a mimosvětského /zásvětního/, otevřeného a uzavřeného, konkrétního a abstraktního, plošného /vnitřně nerozlišeného/ a hloubkového /vnitřně rozlišeného a hierarchizovaného/apod; román někdy zahrnuje prostor obojího typu, hrdina směřuje z jednoho do druhého - např. v iniciačním románu z prostoru světského do mimosvětského apod.

Další diferenciaci se může opírat nejen o typologii světských míst a jejich dvojic /hrad, šlechtické hnízdo, město - venkov, maloměsto - velkoměsto/, ale i o typický sled míst, mezi nimiž existuje vztah synonymický či antinomický; synonymický vztah existuje např. mezi světskými místy v pikaresním, dobrodružném románu, antinomický mezi lesem a zámkem v iniciačním románu, labyrintem světa a rájem duše /nebem/ v alegorických putováních, venkovem a městem, domovem a světem v mravoličném románu,ездеjším světem a utopickou usedlostí nebo zemí v utopickém románu ap. /1/

Tam, kde mezi románovými místy panuje vztah synonymický, hrdinova zkušenost sice narůstá, ale pouze se utvrzuje ve svém prvotním předpokladu; hrdinův pohyb se uskutečňuje po horizontální linii. Tam, kde panuje vztah antinomický, opozice míst, hrdina přehodnocuje původní zkušenost, respektive nezkušenost a přechází do prostoru zásadně odlišného - vyššího či nižšího v sociálním či duchovním smyslu /parvenu proniká do vyšší společnosti, zasvěcenec do světa božského/.

Důležitá je okolnost, v jakém vztahu je prostor k hrdinovi; tento vztah závisí na dobovém pojetí reality /v užším smyslu - prostoru/, na poetice žánru a románovém typu: 1/ prostor může být

v románu pouhou kulisou či arénou děje, 2/ prostor je pojat jako alegorizovaná zkušenost hrdiny nebo celého společenství, 3/ prostor se personifikuje, vystupuje jako postava, 4/ prostor se hrdinovi odcizuje, stává se neproniknutelným a uzavřeným, hrdina jím bloudí, aniž kdy dospěje k poznání. Román se od středověku vyvíjel od prostoru pojatého jako alegorie přes prostor-kulisu k prostoru-postavě a k prostoru odcizenému; na druhé straně v literatuře paralelně existují typy, které se opírají o určité pojetí prostoru, historicky jen nepatrně modifikované /dobrodružný román o prostor-kulisu, iniciační a prostor-alegorii apod./.

Česká próza od obrození po přelom století procházela postupně všemi zmíněnými fázemi pojetí prostoru. Zatímco obrozenecká poezie se opírala o pojetí prostoru jako symbolu a alegorie, romány třicátých let 19. století /první české romány vůbec/ - Jarohněv z Hrádku a Mastičkář od Jana z Hvězdy a Tylův Poslední Čech - byly typickými romány prostoru-kulisy. S tímto typem prostoru se pojil dobrodružně pojatý syžet se zdůrazněným motivem převleku v rovině postav. Kulisovitý prostor těchto románů jevil už nicméně náznaky pojetí prostoru jako alegorizované zkušenosti hrdiny a národa, kulisa měla vlastenecko-symbolický ráz, ať se jednalo o Prahu, která tu vystupovala jako jedno z dobrodružných míst, na němž se odvíjel vlastenecky zabarvený historický nebo soudobý děj, nebo o osamělý zámek, symbolický prostor "posledního češství".

Pojetí prostoru jako vlastenecké alegorie se plně rozvinulo v padesátých a šedesátých letech v souvislosti s tzv. vlasteneckým románem s tajemstvím, který představovaly romány Sabinovy, pražské romány K. Světlé aj. Sabina v románu Synové světla /1859/, později přezvaném Na poušti, navázal na románový model vytvořený ve Francii E. Suem v Tajnostech pařížských /1842-1843/. Situoval děj převážně do Prahy, pojaté jako město s tajemstvím. Tajemství města splývá s tajemstvím hrdinova neznámého původu a zároveň s tajemstvím národa, hýčkájícího sen o svém znovuzrození: "Ta stará Praha! jak mocnými svazky mne k sobě poutá! Domýšlel jsem se, že se asi zsinale stařeně podobá, v jejíž sešlé tváři se jen trosky bývalé krásy udržely, avšak ona se podobá za-

kleté královně v báchorce, jež staletí přežijíc, nestárne." /2/ Sabinovo pojetí Prahy jako "zakleté královny" - Šípkové Růženky bylo pro vlastenecký román s tajemstvím typické. Často se vázalo se zednářsky, hereticky, okultně zabarveným češstvím, personifikovaným v postavách sektářů, blouznivců a bludařů.

Prostor s tajemstvím, profánním či esoterickým, je případem prostoru hloubkového a výrazně dostředného: děj směřuje do svého záhadného centra - u Sabiny dům zvaný Na poušti, u Světlé ve Zvonečkové královně dům U pěti zvonečků a letohrádek Amerika, v Kolárových Pekla zplozencích, Faustův dům apod.; často hrdina směřuje nejen do nitra, ale zároveň dolů - do krypt, sklepení, podzemních chodeb.

Pojetí prostoru ve vlasteneckých románech s tajemstvím je iluzivní, a to v tom smyslu, že hrdina, který je typem vlastence-blouda, spojuje s tímto prostorem iluzi o vzkříšeném národě. Žánr se přitom ubírá dvojím směrem: k ryze dobrodružnému románu, zastoupenému Kolárovými Pekla zplozenci, Svátkovými Tajnostmi pražskými, v nichž je národní alegorizace prostoru oslabena, a k románu, v němž vlastenecky dobrodružná Praha postupně obrůstá sociálními rysy v duchu tzv. fyziologie, žánru proslulého ve třicátých a čtyřicátých letech ve Francii a v Rusku: město se rozpadá na sled sociálně charakterizovaných prostředí, vysokých a nízkých, propojených postavou dobrodruha, levobočka, aristokrata-lidumila /tento typ je nejlépe zastoupen Sabinovým románem Na poušti/.

Elegicky a přitom vlastenecky iluzivně pojímá Prahu K. Světlá v už zmíněné Zvonečkové královně /1872/ a v románech První Češka /1861/, Na úsvitě /1865/, Poslední paní Hlohovská /1875/; ve vesnických románech Světlá lokalizuje mystérium národa do osamělých chalup kdysi slavných bludařských, prokletých českých rodů /Kříž u potoka, Nemodlenec/.

V souvislosti s neblahou historickou situací národa se iluzivní vlastenecký román s tajemstvím na konci století mění v román deziluzivní, který se zároveň konstituuje jako polemika s pražskou žánrovou prózou a konvenčními pražskými romány pojatými v duchu vlčkovského "ideálního realismu". Jestliže se iluzivní román opíral ponejvíce o sueovský model města s tajemstvím, dez-

iluzivní román se opírá o typ románu ztracených iluzí, jenž v evropské literatuře, zejména francouzské, vyrůstal z tradice osvícenské, kanonizoval se v románech Stendhalových /Červený a černý, Kartouza parmská/, Balzakových /Ztracené iluze, Otec Goriot, Lesk a bída kurtizán, Šagrénová kůže/, Flaubertových /Citová výchova/. K tomuto typu se přimyká i Gončarovův Všední příběh, Kellerův Zelený Jindřich a mnohými rysy i Dostojevského Zločin a trest. Román ztracených iluzí se konstituoval jako typ zaujímající kritický postoj k romantickému myšlení, stylu a románu jakožto románu-smyslence, tvaroval se v opozici k romantické záměně skutečnosti a snu, k pojetí hrdiny jako snílka a blouda, odděleného propastí od davu a odvracejícího se od světa. Hrdina se v tomto románovém typu zpočátku opájí iluzemi o světě, představovaném ve směřs hlavním městem, o sobě /své umělecké slávě a společenském úspěchu/, o lásce; a poté na základě drsných zkušeností v soukolí světa pozbývá iluzí všeho druhu - společenských, uměleckých, erotických -, koriguje původní představy a zaujímá ke světu a k sobě nový postoj, který by se dal zjednodušeně označit jako prakticistní: bloud se mění v praktika.

V české literatuře se román ztracených iluzí opět rozvíjí, stejně jako předchozí sueovský typ, v specificky modifikované podobě, a sice jako román ztracených iluzí vlasteneckých. I když počátky tohoto románového typu sahají do šedesátých let /např. Ztracený život G. Pflagra - Moravského/, jeho rozkvět v českém románu nastává na přelomu století - v Zeyerově Janu Mariovi Plojharovi /1887-8/, Mrštíkově Santě Lucii /1893/, romanetu K.M. Čapka-Choda Nezápadnější Slovan /1893/, Karáskově Bezcestí /1893/ a Gotické duši /1900/, Sovově Ivově románu /1902/ a Výpravách chudých /1903/. Moment parvenuovství, ve francouzských románech velmi podstatný, zůstává v českých románech této doby nevyužit: jejich hrdina je totiž často posledním potomkem starobylého rodu /Plojhar, hrdina Gotické duše/.

Hrdina francouzského a ruského románu ztracených iluzí přijíždí vesměs z venkova do hlavního města, je stylizován jako prostáček ve společenském smyslu a často je obdařen uměleckými ambicemi /Lucien de Rubempré, Adujev, Moreau/. Dobývání světa - velko-

světa spočívá v dobývání řady míst, hrdinovi původně nepřístupných: mladík se přemísťuje z provincie, maloměsta, šlechtického hnízda do hlavního města - Paříže, Petrohradu, Prahy, a v jeho nitru do významného salónu. Topos velkoměsta, v očích venkovana-blouda ztotožněného s bájným Eldoradem, zaslíbenou zemí, odpovídá vrcholnému bodu hrdinova vzestupu a splnění iluzí. Pro Mrštíkovu Jordána byla Praha sídlem a vrcholem lidskosti - "v jejích černých konturách si vybájlil zcela jiný, čistě ideální svět". /3/ Sova ve Výpravách chudých líčí Martanovo okouzlení městem takto: "Přešel pak bloudivě celou Prahou jako k smrti zamilovaný milenec, uzřevší poprvé ženu, jež je i přízrakem, jež je mu i sfingou i přislíbenou ženou, mlčící dosud v daleku." /4/ Prostor města je zejména u Mrštíka erotizován, Praha se jeví jako nepřístupná, chladná "dáma bez srdce": "chvíli ještě postál před nahu, sluncem zulíbanou Prahou... liboval si osvícené její boky... jako by se nasytil chladných jejích půvabů a toužil po jiných, živějších, sladších rozkoších slibného jejího klínu". /5/ Zeyerův Plojhar staví proti Praze, která se mu zjevila jako "přízrak smutná, ponížena, krásná ve svém žalu krásou tragickou", /6/ jako Praha-královna, zhanobená a plačící nad padlými syny jako Hekuba, Vídeň - "líčenou, falešným šperkem ověšenou, vydržovanou nevěstku"; kvůli svému názoru na město se Plojhar dokonce utká v souboji, který má pro něho tragické následky. /7/

Pro první fázi dobývání města je charakteristické, že se předmětem hrdinovy milostné touhy stává vdaná žena - dáma, od níž se však hrdina, vystřízlivělý z wertherovské iluze, zpravidla uchyluje k herečce a kurtizáně; tím začíná jeho morální degradace a vzápětí i společenský sestup a pád. Specificky je pojata záměna milostného objektu v českém deziluzivním románu přelomu století: deziluze erotická se v něm vesměs snoubí s deziluzí národní. V úloze symbolické milenkyně tu vystupuje, jak už bylo řečeno, Praha, která se v románech proměňuje z vysněného ideálu a královny v děvku: "A přece jej zase sváděla hříšná, lákala jej k sobě, i když zdaleka se na ni díval a Praha odpočívati se zdála v tmách. Spala svůdná v náručí těch, kteří platili víc." /8/ Tak se proměňuje Praha Mrštíkovu Jordánovi. O Praze jako děvce se vyjadřuje také Jordánův za-

světitel, analogie balzakovského Rastignaka, - světák Hégr. "Zatočí s vámi někdy ta Praha, že se vám celá obrátí horem nohama a vy s ní... Kdo měl kus poctivosti v těle, tam ji ztratí, měl-li kus rozumu, tam napolo zblbne, odkvete nejkrásnější květ jeho života... Nahlédne za kulisy soukromého i veřejného života a odvrátí se od nich, pozná plotky všech kavalírů národa, jich lokajů, soupeřů, gallerií a stád a zhořknou každému v ústech ta slova: národní život, národní práce, národní ideál, zrovna tak jako národní káva, národní mýdlo, národní hnůj." /9/ S negativním hodnocením společenského konformismu v Mrštíkově románu polemizuje Sova ve Výpravách chudých; protikladem světáka Hégra je tu doktor Havel, typ "nového člověka", který Martanovi pomáhá zapojit se do společensky prospěšné činnosti /hrdinovo dospění k prakticismu se v románu hodnotí pozitivně/.

Kolem prostoru města se v románech vytváří aureola určitých představ, metafor: pro stadium hrdinovy deziluze je ve francouzském typu příznačné například přirovnání Paříže k oceánu, pustině, propasti, ale především k bahnu; v českém románu odpovídá metafoře bahna velkoměsta už zmíněný obraz Prahy jako zhanobené královny a děvky. Typickým motivem románů bývá hrdinův pohled shora - na město, společnost /charakteristické jsou pohledy z divadelní lóže/ - na místo, které má být dobyto. Raskolnikov na rozdíl od Rastignaka a Luciena de Rubempré neshlíží na město s výše, což je ostatně dáno i dispozicí Petrohradu, a prostor se mu jeví už zpočátku, jak to souvisí s charakterem románu, uzavřený a nepřístupný: "Z toho velkolepého panorámatu na něho vždycky vanul nevysvětlitelný chlad, v nádherném obraze bylo něco uzavřeného a nepřístupného." /10/ Hierarchie nahoře - dole, typická pro klasický román ztracených iluzí s hrdinou parvenum, je zastřena: prostor Dostojevského už předznamenává pojetí prostoru v románu 20. století - v románu Kafkově./ Hrdina českého románu shlíží, lépe řečeno zírání, na Prahu z Vyšehradu, Hradčan, Vinohrad - zpočátku mesiášsky zabarveným pohledem vlastence a roztouženého milence, později proměněným v pohled milence zhrzeného /v tomto pohledu se ozývá tradice máchovská s obrazem města jako hrobky a mrtvé bytosti/.

V posledních pohledech Jordánových mizí Praha v mlze a kouři, místo ní zeje "prázdná, ohromná, hluboká jáma zavalená čmoudem, zaprášená sazemi" /11/ a posléze se zjevuje jako mrtvola v rubáši. Hrdina ze Sovova Ivova románu sice už vystřízlivěl z vlastenecké iluze a nostalgie, ale jeho pohled na Prahu zůstává přesto deziluzivní a působí povýtce aktuálním dojmem: "Bohatství zmizelo však ze sarkofagy králů a moře střízlivých budov vyrostlo na obzoru téměř ze země. Hle, století devatenácté obklíčilo středověk. Pozbylo vkusu přebytkem praktických vymožeností a úspor." /12/

Pro devadesátá léta je nicméně charakteristický nejen pohled, svrhující Prahu z královského piedestalu do společenského podsvětí, ale především pojetí Prahy jako města odsouzeného k zániku, města apokalyptického, mrtvého: "Poslední paprsky užž zhasínajícího slunce bloudily sem tam ještě po ní a mizely jako úsměv chvějící se na tváři umírajícího." /13/ "Tak rozpadávala se při rouhavém smíchu těch nadlidských jezdců jako druhá Sodoma Praha v prach a popel a ze sídla staré její slávy, z Vyšehradu, jako by z nejvlastnějšího jejího srdce vystříkl obrovský horký proud krve a šlehl nebesa do tváře." /14/ /Plojhar/ Analogickou vizi Prahy apokalyptické obsahuje Gotická duše: "Krvavou záplavou se zardělo nebe. Veliká fantasmagorie zapálených kostelův a vybíjených klášterů vstávala před zraky. Na rudém nebi se rýsoval gigantický černý kalich. Vyšehrad klesal. Zdi Hradčan se zřítily. Malá Strana mizela v plamenech." /15/ /Západy slunce jsou konstantním motivem deziluzivních a apokalyptických vizí města./ Plojhar se z Prahy, města deziluze, zašlé slávy, zubožené nádhery, přítomné hanby, bídy a barbarství celé země, příznačně uchyluje do Říma a na římský venkov - dalších prostorů české románové iluze.

Praha bělohorská, Praha-Sodoma, spoutaná královna zavlečená v otroctví, Praha mrtvá, Praha mystická je typickým prostorem románů a povídek přelomu století s pasívním a malátným hrdinou - "zlomenou duší". Na rozdíl od francouzského typu románu ztracených iluzí, v němž hrdina dospívá ke gestu společenského protestu či k dravému prakticismu, "zlomené duše" z českého románu vesměs setrvávají ve svém bloudství a hynou spolu s umírajícím městem. Vábící svět - město - postupně přebírá hrdinovu

aktivitu, stává se agresivním, tvaruje a přemáhá hrdinu, respektive ne-hrdinu, který je prostorem buď políben, ztrácí vlastní identitu, anebo hyne. Agresivní prostor je jistou analogií fatálního prostředí v naturalistickém románu. Z něho se v dekadentních a novoromantických románech rodí pojetí prostoru jako neblahého dvojníka.

Tam, kde prostor figuruje jako alegorizovaná zkušenost hrdiny nebo celého společenství, kde symbolizuje objekt hrdinovy touhy, posléze degradované /královna, nevěsta, sfinga se proměňuje v děvku/, tam se vztah mezi subjektem a objektem postupně převrací: prostor se ocitá v úloze aktivního principu, pronásleduje hrdinu, hrdina se ocitá v úloze pasivní, pronásledované oběti. Prostor začíná de facto vystupovat v úloze postavy, ostatním zvláštním způsobem nadřazené. Tento jev se ovšem vyskytoval už v romantismu. Na přelomu století se prostor-postava objevuje i v pražských románech: Jordán prchá před ožívajícími sochami na Karlově mostě jako Jevgenij před měděným jezdcem v Puškinově poémě a posléze před městem stylizovaným jako mrtvá milenka. Po Praze bludařské a zednářské z románů s vlasteneckým tajemstvím ožívá na prahu 20. století Praha okultní a židovská, duch města se vtěluje do postavy fatálního dvojníka - v Karáskově Románu Manfreda Macmillena /1907/, ožívající sochy - Golema - v stejnojmenném Meyrinkově románu; tento dvojník se zjevuje v prostoru, který se nalézá ve stavu in articulo mortis, novodobé analogii barokního alegorického města zmaru. Záhada bytí, už nikoli pouze tajemného původu, splývá se záhadou města, hledanou na vymírajících hřbitovech, v nitru rozpadajících se paláců a domů, v temných chrámech, ghettu, v labyrintu malostranských uliček /tradice těchto míst sahá od Arbesových romanet přes Zeyerovy pražské novely a román a romány Karáskovy až ke Káfkově Procesu/.

V okamžiku objevení dvojníka se příznačně mění metaforický rod města - z ženského /Praha - královna, nevěsta, děvka/ v mužský; Praha se tak ocitá v sousedství maskulinně vnímaných deziluzivních a schizofrenních měst - Paříže a zejména Petrohradu. Na místo motivu parvenuovství, široce rozvinutého ve francouzském deziluzivním románu, přichází /zejména v románech

pražských Němců a židů/ motiv vykoření a vnitřního cizectví, který znamená roztržku s odcizeným prostorem. Démonizovaný prostor dekadentních románů ustupuje abstraktněmu a zároveň "banalizovanému" prostoru Prahy z Kafkova Procesu a dvojníckých románů E. Hostovského. Pojetí prostoru se tak zdánlivě kruhově vrací k prostoru-kulise z obrozenských románů s tajemstvím. Pouze zdánlivě, a to nejen proto, že ztrácí - pochopitelně v Kafkově případě - vlastenecké kontury, nýbrž i proto, že kafkovská kulisa zneklidňuje svou ambivalencí. Jsou pro ni tak jako pro prostor Máchovy Marinky typické "žánrové" detaily /obě díla ostatně dokonce spojují určité motivy - praní prádla, špíny, dětské hry, které by bylo možno vykládat v světském, ale i ezoterickém smyslu/. Prostor Prahy z Procesu není zdaleka lhostejným prostředím, jímž se snadno pohyboval hrdina z románů s vlasteneckým tajemstvím; je prostorem, v němž je svébytně zašifrován lidský úděl a cesta k poznání, prostorem vnitřně nerozlišeným, nehierarchizovaným, periferním i ve svém středu, uzavřeným /nanejvýš se místy potvraňujícím/ prostorem nepoznání a nezasvěcení. A tímto pojetím se Kafkova Praha připodobňuje alegorickému městu-světlu, jímž kdysi bloudil jiný "obžalovaný" - poutník z Komenského Labyrintu.

Poznámky

/1/ Studie navazuje na nepublikované práce Román zasvěcení /1973/ a Pořeb románu /1982/ a dílčí studie, otiskované časopisecky: Symbolika Máchovy Marinky, Slavia 1977, 3, s. 271-282; Tvar románu v žánrové situaci národního obrození, tamtéž, 1979, 2-3, s. 214-222; Komenského Labyrint světa a ráj srdce v tradici alegorického putování, Slavia 1980, 2, s. 218-226; Dostojevského Idiot v tradici románu o bloudovi, tamtéž, 1981, 1, s. 30-38; Román ztracených iluzí, tamtéž, 1982 /v tisku/.

/2/ K. Sabina, Na poušti, Praha 1953, s. 11.

/3/ V. Mrštík, Santa Lucia, Praha 1893, s. 34.

/4/ A. Sova, Výpravy chudých, Praha 1903, s. 152.

/5/ Santa Lucia, s. 194-195.

- /6/ J. Zeyer, Jan Maria Plojhar, Praha 1976, s. 23.
- /7/ Tamtéž, s. 79.
- /8/ Santa Lucia, s. 239.
- /9/ Tamtéž, s. 129, 131, 134.
- /10/ F.M. Dostojevskij, Zločin a trest, Praha 1960, s. 123.
- /11/ Santa Lucia, s. 243.
- /12/ Sova, Ivův román, Praha 1920, s. 204.
- /13/ Jan Maria Plojhar, s. 77.
- /14/ Tamtéž, s. 238.
- /15/ J. Karásek ze Lvovic, Gotická duše, Praha 1900, s. 49.