

# Percepce v literárním díle

## Vnitřní prostory v Hrabalově románu

### *Harlekýnovy miliony*

— Kees Mercks —

V článku „The landscape in *Harlequin's millions* by Bohumil Hrabal“ (Mercks 2008) jsem rozebíral vnější prostory daného románu – krajinu, park, zahradu a jejich vztahy k objektům a subjektům, a slíbil jsem, že se ještě k tomuto tématu vrátím, byť z jiné perspektivy: z pohledu na vnitřní prostor objektů, zejména bývalého zámku hraběte Šporka, který byl přestavěn na domov důchodců a tvoří hlavní budovu (krytý prostor) zástavby uprostřed rozsáhlé zahrady. Zajímavé přitom může být rozšíření oblasti vnitřních prostorů i na prostory nitra subjektů: konkrétně-tělesně (smyslově) a abstraktně-duchovně (ve vztahu k vědomí a představivosti).

V předchozím článku jsem kladl důraz na percepce vnějších prostorů. Nešlo jen o způsob vidění, z čehož většinou vychází naratologie (point de *vue*), nýbrž i o způsob vnímání sluchem, hmatem/dotekem, čichem, chutí a popřípadě orgánem rovnováhy, přičemž mnohdy některé smysly spoluúčinkují (například čich a chuť). Tradiční počet pěti smyslů však není dostačující. Některé (většinou religiozní a ezoterické) nauky rozlišují jako „šestý smysl“ intuici, já bych ale raději viděl tuto intuici ne jako zdroj smyslového vnímání, nýbrž jako „vyšší“

duchovní aktivitu. V tradiční klasifikaci chybí však pocit bolesti. Patří možná do rubriky hmatu/doteku, ale bolest zvenčí (úraz) má jiný charakter než bolest z nitra těla (orgánů, „duše“). Tyto pocity (vnější a vnitřní, tělesné a duševní, kladné a záporné) by v systému smyslů rovněž měly mít své funkční místo.

Dnešní lékařská věda rozlišuje i další kategorie, které mohou být užitečné také pro literární analýzu prostorových vztahů. Již zmíněné základní smyslové vjemy spadají do kategorie tzv. *exterocepce*. Jinou kategorií je *interocepce*, vjemy vnitřních orgánů, například bolest a koordinace. Možná by se sem dala přidat schopnost určování směru, která je v kombinaci s chůzí velmi důležitá pro vymezení prostorů a změnu perspektivy. Do třetí kategorie, *propriocepce*, spadá vnímání pohybu (chůze, plavání, atd.) a vědomí pozice těla nebo uvědomování si vlastní tělesnosti.

Tato trojice kategorií se do značné míry podobá kategoriím, které jsem už rozlišoval ve výše jmenovaném článku pro smyslovou zkušnost vidění atd.: *extrospekce*, *introspekce* a *propriospekce* – pohled navenek, zvenčí dovnitř a nakonec do vlastního těla/nitra vnímatele. Nevýhodou této terminologie se sufixem -spekce však je, že se zdá, jako by byla omezena jenom na způsob vidění a ne na celkovou smyslovou aktivitu. Proto teď raději volím termíny *exterorizace*, *interorizace* a *propriorizace*, jako obecnější operátory, které nám umožňují ozřejmovat vztahy mezi vnějšími a vnitřními prostory až do samého nitra. Přechod z jedné oblasti do druhé předpokládá duchovní aktivitu poznáváním a uznáváním určitých strukturních, funkčních nebo myšlenkových podobností. Tento proces je řízen naší představivostí a myšlením jako nejvyššími lidskými schopnostmi, které však nepatří do schématu smyslových vjemů, nýbrž tvoří nadřazenou rovinu, jež má svůj zdroj v lidském vědomí a podvědomí. Intuice se asi nachází v oblasti podvědomí.

Naše představivost je založena na myslitelnosti určitých jevů v obzorech. Umožňuje nám pochopit literární dílo jako fikční svět a uvnitř tohoto světa různé dimenze a modality. Popisem něčeho slovy jsme schopni „vidět uvnitř“ celé – až dvoj- a trojdimenzionální<sup>1</sup> – prostory. Je to proces projekce poznatků v myslí vnímatele do nových konstelací, nabízených procesem vypravování. Novými kombinacemi a novým seskupováním poznatků získáme nový, svěží pohled na svět, který není pouhým vizuálním pohledem, nýbrž novým poznáním, které může spočívat i na jiných smyslových vjemech, a to většinou také činí. Takové

1 Někdy se to může zužovat na dvě dimenze, třeba když se popisuje malovaný obraz s „plochým“ pojetím světa nebo jiné „ploché“ záznamy skutečnosti.

poznání je imaginativní proces, při kterém úzce spolupracují procesy uvědomování si a představování. Právě tam účinkují operátory extero-, intero- a propriorizace. Z reálného světa můžeme vyvodit fikční svět a se situací, událostmi, myšlením a smyslovými vjemy v něm se můžeme ztotožňovat a můžeme z nich čerpat své etické a estetické uspokojení nebo provádět jiné činnosti jako zhodnocování, verifikaci, atp.

Dosud nám vlastně chybí ještě pojem pro pohyb, pokud pohybem nerozumíme jen „hmat rukou či nohou“ nebo uvědomování si (částí) těla, nýbrž ho chápeme šířeji – jako ryze dynamický pohyb prostorem. Tato kategorie vlastně už není záležitost smyslová, ale motorická, byť úzce související se smyslovým systémem. Je velmi důležitá pro percepci prostorů jak vnějších, tak vnitřních, protože je zpravidla zodpovědná za různé změny perspektivy. Bylo by možné z ní vytvořit další kategorii „motoriky“: tělo v klidu (pozice těla, hlavy, rukou a nohou) a tělo v pohybu (chůze atd., spojená s rovnováhou, koordinací a směřováním). S menšími modifikacemi lékařské kategorizace můžeme tedy sestavit následující schéma:

1. vědomí/podvědomí, s duchovní aktivitou
    - a. představivost, myšlení
    - b. porozumění/interpretace
    - c. zhodnocování, verifikace, identifikace, víra atd.
  2. smyslová aktivita, založená na vnímání
    - 2.1 exterocepce
      - a. zrak, sluch, čich, dotyk, chuť, pocit (zvenčí), popř. rovnováha
      - b. souvztažnost jednotlivých smyslů
    - 2.2 interocepce
      - a. pocit uvnitř – tělesný
      - b. pocit uvnitř – duševní
      - c. souvztažnost jednotlivých smyslů
    - 2.3 propiocepce
      - a. uvědomování si chůze, plavání, létání atd.
      - b. uvědomování si pozic (částí) těla
      - c. souvztažnost jednotlivých smyslů
  3. motorická aktivita: tělo v klidu (na místě) nebo v pohybu (v prostoru)
    - a. rovnováha (/exterocepce)
    - b. koordinace (/interocepce)
    - c. směřování (/propriocepce)
    - d. souvztažnost vzájemná i se smyslovou a vědomostní aktivitou
- Operátory: exteriorizace, interiorizace a propriorizace

## Vnitřní prostory

Někdy jsou dokonce lidé pojmáni jako prostory s vnějškem a vnitřkem, s horní částí (mozek, vědomí) a dolní (břicho jako místo vyměšovací i pohlavních orgánů), jako protějšky konkrétního prostoru, ve kterém pobývají, například půdy a sklepa domu. Obráceně bývá někdy dům pojat ne jako konkrétní krytý prostor, ale jako způsob bytí (ve filozofii) nebo prostor sebeprojekce (v psychologii) (srov. van Baak 2009, Hirsch 2006, Tuan 2005, Bachelard 1957, aj.). Mne spíš zajímá, jakým způsobem subjekt vnímá prostor, v němž se nachází, a jak ho upravuje podle svých přání a ke svým účelům, aby se s ním mohl identifikovat, což určitě platí pro osobní byt jako konkrétní prostor. V případě Hrabalova románu však jde hlavně o domov důchodců, kde nemá subjekt velký vliv na upravování svého prostoru. Jeho privátní prostor je minimální, protože důraz leží na kolektivním bydlení. Právě takový domov je z hlediska psychologie zajímavý: liší se od „normálního“ domu právě nedostatkem možnosti projekce citů, zato je zde zdůrazněna funkce ochrany a péče, přičemž se do popředí dostává závislost (oproti svobodě, volnosti) a smrt (oproti životu, lásce). Podívejme se tedy na konstelaci vnitřních prostorů a „subprostorů“ v celku vnějších prostorů v románovém světě.

Vnějšek lokality zámku se zvláštní vnější dvojakostí jihu a severu, slunečnosti a temna, mladosti a stárnutí atd., a polohu zámku s parkem plným soch jsem se už pokoušel popsat v dříve jmenovaném článku. Nyní se budu zabývat vnitřkem této budovy a jiných prostorů. Zámek má vestibul, přízemí a nejméně jedno patro s pokoji a chodbami spojenými schodištěm. V budově je dále společná jídelna a společenský sál, kde pořádá dr. Holoubek svoje „koncerty“ vážné hudby. Skleník a kaple patří zřejmě k nedalekému bývalému klášteřu. Je pozoruhodné, že se v románu nemluví o půdě ani o sklepě budovy, což jsou prostory, které obvykle slouží k výkladům nebes a pekla (dobra a zla) a které se nacházejí vysoko nad nebo hluboko pod vnímatelem.

V domově důchodců jsou pro staré lidi hranicemi perspektivy v krytém prostoru jednak strop a podlaha (nahore vs. dole), jednak okolní zdi (levá vs. pravá, zadní vs. přední). Aby tyto plochy přece jen poskytovaly výhled na nebe, jsou pomalovány freskami. Jsou to jednak výjevy z nebe (buclatí andělíčky, kteří lákají staré, umírající lidi k „nanebevzetí“ – Hrabal 1994: 262, kap. 8), jednak antické válečné scény s Alexandrem Velikým (ibid.: 266, kap. 9) jako symbol síly

a dynamičnosti, tedy vlastností, které tito staří lidé kdysi měli.<sup>2</sup> Podlaha se v tomto kontextu nevztahuje dál než k „přízemním“ slastem milostné (a jiné) rozkoše v orgiastické scéně nymf a faunů, když milostnou jiskru ještě jednou zažehla hudba, kterou staří lidé slyšeli na „koncertě“ pana Holoubka (ibid.: kap. 10). Je jasné, že vizuální a jiné vjemy v jídelně nefungují primárně, ale spojují se interorizací s myšlenkami na blížící se smrt a se vzpomínkami na vzdalující se život. Zajímavé na tom z hlediska perspektivy a motoriky je, že staří lidé sedí (na místě, za stolem) a rozhlížejí se směrem nahoru/dolů a okolo sebe pohybem hlavy, tedy pohybem v klidu, aby si pohledem „ohmatali“ prostor. Tento pohyb v klidu je zase motoricky v příkrém kontrastu s dynamickým útekem v oné orgiastické scéně v 10. kapitole, v níž staří lidé klopýtají po schodišti a padají jeden přes druhého (ztrátou rovnováhy, koordinace, směru!), aby se co nejrychleji dostali ven, aby mohli ventillovat svoje vzrušení (exterorizace fyzická i psychická), což se proměňuje v divoký tanec (tanec jako „upravený“ druh chůze, běhu, tak jako dům je vlastně upravený úkryt a park upravená krajina).

K problematice dvojakosti charakteru prostoru a objektů bych chtěl upozornit na změnu funkce několika jednotlivých budov. Šlechtický zámek se proměnil sociální degradací v domov důchodců, duchovní klášter v prostor různých dílen, bohuslužební kaple ve sklad, ale nejzajímavější je tu proměna prostoru skleníku jako místa klíčení rostlin a začátku života, tedy lokality, která bývá spojena s vjemy plodné vláhy – v prostor márnice, která je většinou místem patřícím ke konci života a naopak se spíše vyznačuje chladnou sterilností.

Jinou kategorii v paradigmatu bydlení představují soukromé byty spojené se životem vypravěčky, než vstoupila do kolektivního bydliště – domova důchodců. Nyní se ukazuje, že tyto prostory skutečně nesou znaky nositele vypravěččiny psychiky. Ve svých vzpomínkách se obrací k době velkého štěstí, kdy měla vlastní parfumerii – velké štěstí (a rozkoš) je tedy spojeno s ohromnou dávkou čichových vjemů (ibid.: kap. 5), které ovšem ostře kontrastují s pozdějšími zápachy dezinfekčních prostředků a dětských plen v domově důchodců (ibid.: 218, kap. 4). Parfumerie pro vypravěčku znamenala velkou změnu v životě: osvobození od finanční závislosti na manželovi Francinovi. Je to její

---

2 Z hlediska dimenzí je tu pěkný příklad jednak trojdimenzionální představy vnitřního prostoru zámku, jednak se uvnitř této představy objevuje falešná trojdimenzionálnost na freskách s odkazy na úplně jiná pole identifikace, vlastně s „reálným vstupem“ do říše představitosti (ideálů, snů, kladných hodnot) vnímatelů, provázená smutným pocitem ze ztráty sil a se smířlivým pocitem vůči posmrtnému (ne)bytí.

malá, soukromá revoluce, a není tedy náhoda, že se její „voňavkářství“ nachází v pražské Revoluční třídě (ibid.: 321, kap. 5). Podnik je však neúspěšný a skončí bankrotem. Zbytek voňavých látek migruje do jejích bytů, nakonec do vilky nad Labem, kterou sama navrhla, ale která se jí nikdy nelíbila. Předtím však ještě vypravěčka s Francinem léta bydlí v nymburském pivovaru. O tamější bytové situaci se příliš nevypravuje, setkáme se s ní jen v době po znárodnění pivovaru a Francinově propuštění. Vypravěčce dokonce její vilka nad Labem připadá jako past (ibid.: 349, kap. 16), tedy jako opak její bývalé svobody, volnosti a štěstí ve vlastní parfumerii.

Hrabal epizodě ve vilce věnuje skoro pět stran a ukončuje jí svůj román, což vypovídá o závažnosti této pasáže pro smysl příběhu. Hlavním rysem tohoto bytu je totální zmatek. „Nejvyšší nesmysl tohoto stavení byla chodba, na kterou vyústily všechny dveře“ (ibid.). Jako v grotesce se jedny dveře srážejí pravidelně s druhými a mnohý je tímto pohybem „přiskřípnut“ (příklad přerušného pohybu). Nebyl to tedy pro ni sympatický, útulný byt, ač si jej sama navrhla a upravila, ale neosobní, nepříjemná, ba i nepřátelská stavba. Zmíněný efekt je ještě zesílen stálým chladným průvanem, který vilkou táhne od Labe. Vyvrcholí uragánem, který srazí skříň přeplněnou voňavkami z bývalé parfumerie. „Všechno bylo smeteno“ jako ty Gomperzovy figurky z motta na začátku románu (ibid.: 190). Ohromná rána a zřícení skříně na zem jsou samozřejmě plny symboliky závěrečného akordu: tím pro vypravěčku definitivně skončil její aktivní život (ibid.: 354, kap. 16) a pro nás čtenáře zároveň příběh románu.

## Chrup a hřbitov

Jiná důležitá scéna je vybudována kolem motivu umělého chrupu, který hrál významnou roli v kontextu jídelny (ibid.: kap. 9) a který už má svou předehru v kontextu stárnutí, když vypravěčka náhle dostala paradontózu a dentista pan Šlosar jí vytrhal všechny zuby a místo nich jí dal zuby umělé, na které si ale nemohla zvyknout (ibid.: 201, kap. 2). Krásným způsobem vypravuje, jak se její tělo vzbouřilo proti tomu cizímu objektu v ústech a jak její „zvědavý a nepokojný jazyk“ (ibid.: 203, kap. 2) neustále „smejčil po těch zubech“ (dotyk!). Cizí objekt ji uvnitř úst zraňuje (bolest!). Aby si na chrup zvykla, uvažuje dokonce o pomoci psychoanalytika (podvědomí!). Jsou to příklady jednak interorizace (vnitřní bolest) a propriorizace (uvědomování si vlastní-

ho těla). Široce vypracovaná scéna končí víceméně tím, že vypravěčka chrup rozbíjí „ocelovou pákou“ (ibid.: 204, kap. 2).

V paradigmatu jídla a zažívání v kontextu těla jako vnitřního prostoru je zajímavé podotknout, že (umělý) chrup se jako nástroj na rozemílání jídla nachází právě na začátku zaživacího traktu. Ztráta zubů znamená návrat k měkčím až tekutým jídlům, tedy návrat k ranému dětství, k věku plen a nočníků (zde jde o návrat strýce Pepina na nočník – „gramofon“ a k plenkám – ibid.: 326, kap. 14). Kruh života se uzavírá: Pepin umírá jako malé dítě. Na druhé straně jsou zuby v mnoha kulturách symbolem síly, životního elánu, ba i pohlavní potence a ztráta zubů se pak považuje za ztrátu těchto schopností, příznak postupného stárnutí.

Ve 13. kapitole najdeme obširný popis starého, bezohledně likvidovaného hřbitova. Není to jenom likvidace minulosti, ale vypravěčka, která akci pozoruje, má najednou dojem (uvědomuje si), že „jí trhá jí znovu všechny zuby“ (ibid.: 310nn, kap. 13). Není to jenom vizuální vjem, nýbrž i pocit silné fyzické bolesti při trhání zubů u zubaře, který se ještě stupňuje, když vniatelka vidí, jak „traktory a pásáky vytrhávaly jeden pomník za druhým“ (ibid.). Podobnost těchto dvou akcí se ještě zesiluje, když likvidace pomníků neprobíhá lehce: „jak pásák zabírá a pomalu, na několikrát, pořád znovu a s tou samou silou se snaží z hlíny vyrvat náhrobek [...], jako zubní lékař [...], když se lopotí vytrhnout stoličku se zahnutými kořeny“ (ibid.). A intenzita těchto pocitů se ještě zvyšuje na silnou duševní bolest, když nakonec traktory dojedou k dětským náhrobkům, přirovnávaným k mléčným zoubkům a spojeným s dětskou bolestí a s bolestmi mládí. Tak se vnitřní bolest obrací navenek a proměňuje se představitostí ve vnějškový obraz, který se obrací zase zpět do vědomí vnímajícího subjektu. Tak se pomocí poznání a identifikace zvnitřňuje vnějškový obraz a mění se ve zintenzifikovanou vnitřní zkušenost.

## Na závěr

I když počet příkladů lze snadno rozšířit nebo jednotlivé globální pásáže vypracovat do detailů, které ilustrují význam a smysl popsané metody, dám teď raději přednost otázce, který z různých jednotlivých významových principů, řídících různé paradigmatické, je dominantní. Přitom se odvolám na termín *sémantické gesto* (viz Mercks 2009). Při svém rozboru textu na základě smyslových vjemů provázených

procesem uvědomování si jsem se několikrát zmínil o dvojakosti, jež se stále znovu vynořuje v jednotlivých paradigmatických. Tematicky se nejsilněji materializuje v protikladech párů jih/sever, vnitřek/vnějšek, abstraktnost/konkrétnost, vysoko/nízko, blízko/daleko, hladkost/tvrdomost, život/smrt aj. Tato protikladnost funguje jako katalyzátor další dichotomizace jevů. Protože stojí jako jednotící princip v čele různých jiných paradigmatických, vznikají i všelijaké podobnosti a souvztažnosti, často sice nekauzální, ale často i na základě smyslových vjemů, na nižších úrovních. Tímto způsobem se rozvětňuje – ne chaoticky, ale řízená jednotícím principem sémantického gesta dvojakosti – významová a smyslová hra románového příběhu.

Také stylisticky dá se toto tvrzení podložit: dvojakost generuje ve vyprávění sérii protikladů tohoto typu: „myslíte možná to, ale není tomu tak, bylo to jinak“. V proudu promluvy je čtenářská pozornost stále ožívována protiklady, nesourodými podobnostmi, bizarnostmi, neuvěřitelnostmi atd., zkrátka průlomem horizontu očekávání. Sémantické gesto tak není pouhou záležitostí významů, ale také smyslových vjemů, a to, čemu říkáme smysluplnost, může být spoluúčinkování významů a smyslových vjemů ve vědomí vnímatele jako výslednice myšlení a představitosti. Nebude těžké aplikovat tuto dvojakost na dvojakost vypravěčky a osobnosti Hrabala jako (mužského) tvůrce textu (*obraz autora*) a na jeho psychofyzickou osobnost mimo jeho texty, ale to už překračuje rámec tohoto článku.

## Prameny

HRABAL, Bohumil

1994 „Harlekýnovy miliony“, in idem: *Nymfy v důchodu*. Sebrané spisy Bohumila Hrabala 10, ed. Milada Chlábková (Praha: Pražská imaginace), s. 189–355 [1981]

## Literatura

BAAK, Joost van

2009 *The House in Russian Literature. A Mythopoetic Exploration* (Amsterdam/New York: Rodopi)

BACHELARD, Gaston

1957 *La Poétique de l'espace* (Paris: Presses Universitaires de France)



HIRSCH, Mathias

2006 *Das Haus. Symbol für Leben und Tod, Freiheit und Abhängigkeit* (Gießen: Psychosozial-Verlag)

MERCKES, Kees

2008 „The Landscape in Harlequin’s millions“, in Eric de Haard, Wim Honseelaar et al. (eds.): *Literature and Beyond. Festschrift for Willem G. Weststeijn* (Amsterdam: Pegasus), s. 419–435

2009 „Introductory Observations on the Concept of Semantic Gesture“, in idem: *„Regressus ad futurum“. Terugblik voor de toekomst* (Amsterdam: Pegasus), s. 1–43 [1986]

TUAN, Yi-Fu

2005 *Space and Place. The Perspective of Experience* (Minneapolis: University of Minnesota Press)

### **Perceptions in literary works. Inner space in Hrabal’s novel *Harlequin’s Millions***

In a foregoing article I made an analysis of the outer space in Bohumil Hrabal’s novel *Harlekýnovy miliony* (Harlequin’s millions, 1994). I described how the landscape (position of the garden, park, pond), the objects in the landscape (castle, statues) and nature (trees, lawn, paths) are perceived by the narrator and other characters. I will now extend the analysis both to inner space, esp. to that of the castle and its inside objects, and to its perception by the subjects in the narration. Of particular interest are the semantic relations that arise through the various sensory impressions of the subjects in their perception of the inner space of the fictional world.

### **Keywords**

Czech fiction, perception, imagination, inner space, Bohumil Hrabal