

- ⁴³ William Butler Yeats, *Anima mundi*, in: *Per amica silentia lunae*, přel. J. Skalický, Atlantis, Brno 1929, s. 79.
- ⁴⁴ Robinson Jeffers, *Báseň z Jestrábí věže*, přel. K. Bednář, Československý spisovatel, Praha 1964, s. 26 (kurziva D. H.).
- ⁴⁵ Tannéž, s. 42.
- ⁴⁶ Tannéž, s. 69.
- ⁴⁷ Tannéž.
- ⁴⁸ Tannéž, s. 34.
- ⁴⁹ Tannéž, s. 50.
- ⁵⁰ Carl Gustav Jung, *Essais de psychologie analytique*, Stock, Paris, s. 86 (cit. podle Gastona Bache-

lard, *Poétique de l'espace*, P.U.F., Paris 1989, s. 18). Základem této představy byl zřejmě Jungův sen o svém domě, v němž objevoval neznámé prostory, mimo jiné románské sklepení, z něhož bylo možné sestoupit do prehistorické hrobky (C. G. Jung, *L'analyse des rêves*, in: *Essais d'exploration de l'inconscient*, Denoël, Paris 1989, s. 88–89).

⁵¹ C. G. Jung, *Alta vie. Souvenirs, rêves et pensées, recueillis et publiés par Anéla Jaffé*, Gallimard, Paris 1973, s. 261.

⁵² Tannéž, s. 103–104.

⁵³ Tannéž, s. 262.

D. Thomová a kol.: *Poetika místa, kapitoly*
o literární funkcionalitě / Mladé: HRH 1997 /
 A. 217 – 238.

Smysl pokoje

DANIELA HODROVÁ

POKOJ je jedním ze základních míst lidské existence. Způsob, jakým v něm subjekt „bydlí“ – ve smyslu, který tomuto slovu dává Heidegger („bydlení“ je vyjádřením způsobu existence člověka na světě, jeho vztahování ke světu), ale také třeba Antoine de Saint-Exupéry v *Citadele*,² vypovídá o jeho vztahu ke světu neméně než způsob, jakým se subjekt pohybuje třeba v krajině nebo ve městě. Stejně jako město má každý pokoj svou vlastní auru, jež představuje jakousi duchovní „informaci“ tvořenou z pocitů, myšlenek, osudů jeho obyvatel. Z tohoto hlediska je pak důležité, jedná-li se o známý pokoj, který subjekt-obyvatel má plně ve své moci, anebo o pokoj neznámý, jehož významy subjektu unikají – subjekt-host rouží na toto místo proniknout, poznat jeho tajemství, „zabydlet“ je (zakletá komnata). Zatímco známý, vlastní pokoj je obvykle považován idylické (ve fantastické a v literatuře od dob romantismu takový bývá alespoň v počáteční fázi děje), neznámý, cizí pokoj se zpravidla jeví jako nebezpečný či přímo fatální. Můžeme-li říci, že známý pokoj je de facto *prodlouženým tělem* svého obyvatele a zároveň *vyšleknutí* – *níkov* „těla“ města, neznámý pokoj, který má často znaky „pokoje hrůzy“, host vnímá jako *cizí tělo*, takřka jako tělo šelmy, jako místo související nějakým způsobem se smrtí. Jestliže na jedné straně je pokoj prodlouženým tělem subjektu, který jej obývá, na druhé straně tento subjekt, který je tak říkajíc mimo jiné „složen“ ze všech míst, na kterých se kdysi nacházel, pokoj stejně jako jiná místa do sebe pojímá, pokoj se stává součástí jeho těla i duše. Nemáme tu ovšem na mysli pokoj jen jako holou místnost,



Rembrandt,
Čaroděj, 1632

i když ani tato podoba není v životě i literatuře nedůležitá, ale pokoj zařízený, vybavený nábytkem, který právě tak jako místo navazuje s obyvatelům bytostný vztah. Věci, které nás v pokoji obklopují, se vstiskují do naší aury a právě tak my vstupujeme do věcí, zanecháváme na nich svůj „peť“ – navzájem se s věcmi „opylujeme“. Mezi námi a věcmi se navazuje jemné předtívo vztahů a spojením míst, věcí a lidí vznikají neobyčejně složitě, racionálně sotva poznatelné a popisatelné informační systémy.

K základní charakteristice pokojů patří, že je to místo ohraničené čtyřmi stěnami (v kukátkovém divadelním prostoru pouze třemi), obsažené v jiném ohraničeném místě (domě, zámku apod.), že je uzavřené a představuje vnitřek, interier vzhledem ke krajině, ale otevřené ve stovnutí a předstává vnitřek, vězení (toposu vězení se podobá tzv. local clos či místnost bez dveří). Otevřenost pokojů je zajištěna okny a dveřmi (pokud jsou otevřít), jimiž může subjekt komunikovat s vnějším světem, vycházet a vcházet. Dalo by se říci, že pokoj je místem na hranici mezi ryzím vnitřkem (jeho jedinou variantou je „pokojík“ srdce vnitřního křesťana, jak nám její předvádí Komenský v Labyrintu) a ryzím vnějším – krajinou, městem, světem. (Vnitřek a vněšek, otevřenost a uzavřenost jsou ovšem pojmy relativními: srdce je uzavřeno vzhledem k vnějšmu světu, ale zato je otevřeno Kristu, který do pokojíka sestupuje okenkem u stropu; naopak město, svět mohou být vnímány jako vězení – ghetto pro své obyvatel, svět pro gnostiky.) Ze zvláštní uzavřenosti-otevřenosti pokojů, do něhož otvory vniká svět a do jehož čtyř stěn se člověk uchyluje znaven světem, plyne, že pokoj může být jednak místem pozorování a reflexe světa (pak se stává čímsi na způsob divadelní lože), jednak místem usebrání a sebereflexe (pak se přibližně mnišské cele). Tam, kde jsou potlačeny všechny prvky, jejichž prostřednictvím pokoj komunikuje se světem (zavřená a zastřená okna, zavěšené skryté či neexistující dveře), tam se posiluje symbolický charakter pokojů – „předslíně“ či nitra. Tak je tomu v řadě iniciačních obřadů, v nichž mívá zkouška podobu průchodu tajným pokojem a přenocování v něm; tento tajný pokoj symbolizuje místo smrti – smrti „starce“ – a zrození „jinocha“, „nového člověka“ (v zedaháškém obřadu má tuto funkci komůrka rozjímání). V pohádkách mívá toto místo podobu „třinácté komnaty“, ve které je uzavřena smrt (Kostěj Nesmrtelný), nebo průchodu trojicí komnat – stříbrnou, zlatou a diamantovou.

ZAKLETÁ KOMNATA A DUCHOVNÍ POKOJÍK

Významné umění zná pokoj jako místo meditace – meditace o smrti – od středověku. Pokoj tvoří symbolickou „kulisu“ portrétů světců nebo hodnostářů (např. na Dürerově obraze Svatoj Jeroným nebo na obraze Gonzala de Illescas Významný hodnostář), mudrců a mágů (Rembrandtova kresba s názvem Čaroděj, připomínající Fausta – viz obrázek na str. 218); je zastoupen především symbolickými před-



Komůrka
rozjímání

měry – knihou, lebkou, přesýpacími hodinami, jablkem, magickým obrazcem, které mají povahu jednak jakýchsi atributů portrétovaných, jednak charakterizují pokoj jako místo reflexe, případně magického aktu. Vlastně se jedná o jakousi kombinaci portrétu se zátiším jako mementem času, pomíjivosti a přímo smrti, které jako samostatný „žánr“ vznikne později (zátiší typu „vanitas“). Obrazy znají ještě jeden významný pokoj – pokoj jako místo Zvěstování, setkání Panny Marie s archandělem, tedy s nadpřirozenem. Dalo by se říci, že na všech těchto obrazech se interier pokoje, zastoupeného určitými architektonickými detaily a přesahujícího nezářka výhledem z okna do krajiny, významně podílí na jejich alegorickém charakteru – mohly by být chápány jako alegorie Věry, Moudrosti, Magie. K této tradici se přimyká ještě jedno Rembrandtovo dílo – obraz Meditující učenec (asi z roku 1631), který stejně jako zmíněná kresba předjímá faustovské téma. Pravou polovinu tohoto obrazu tvoří tzv. šnek (šnekové schodiště), které byvá součástí iniciačního prostoru ve středověkém chrámu a zde je zcela nepochybně symbolem cesty k vědění, vzestupu poznání a proměně, vzestupu duše. Topos pokoje se na Rembrandtově obraze prostrupuje s toposem věže (tomu věnujeme v této knize samostatnou kapitolu).

A kdy se objevuje pokoj v literatuře, respektive kdy toto místo přestává být pouhým rámcem přebývání subjektu v nějakém vnitřku a začíná být místem spiřným byrostrně s existencí tohoto subjektu? K této proměně nedošlo zajisté náraz. Její náznaky můžeme vidět už v pokoji – *místu úby* středověkého románu napodobují hrdiny z knih, které čtou. (Od osvícenství se pak pokoj – buďoár strane místem psaní dopisů, ve kterých se spleťají klubka „nebezpečných známostí“, romantický pokoj Wertherův je místem psaní dopisů, ale posléze místem sebevraždy, jejíž inscenace v Goethově románu zahrnuje motivy z obrazů – rozvětená kniha a hodiny, právě odblíjející půhnoc.)

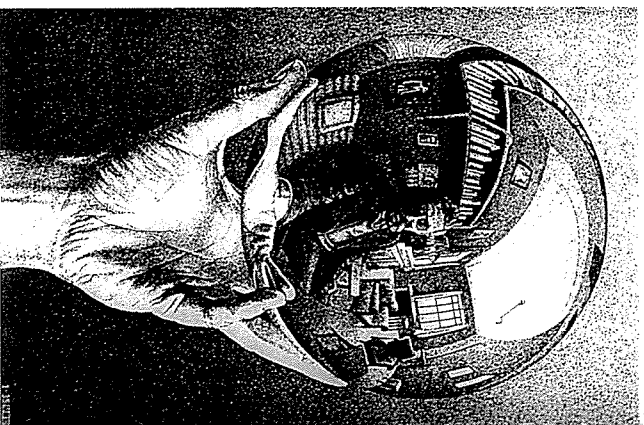
Už tam, kde byl pokoj místem četby jako svého druhu přesahu do jiné existence a do jiné dimenze skutečnosti, představoval v určitém smyslu tajemnou a zakletou komnatu, která je nejvýraznější podobou tohoto místa ve středověkém románu a pohádce. Hrdina v ní uléhá na „záhubné lože“ nebo prožívá jiný typ dobrodružství, při kterém mu hrozí smrt a které je zkouškou jeho chabrosti, případně vyvolenosti

pro mimosvětské dobrodružství. Tady se v evropské literatuře rodí topos *neznané nebo pokoje* se všemi atributy, které od té doby až dodnes traduje dobrodružná literatura. Buď je tento pokoj místem ryze světským, nebo se stává místem mystického zážitku, všeteckého nebo symbolického snu, zjevení božstva – pobyt na tomto místě souvisí s určitou fází zasvěcení. Tento druhý význam měla strážidehá komnata v „dobrodružném“ hradě, v níž musel přespávat dobyvatel svatého grálu. V obou těchto případech je hrdina v pokoji *basten* a nalézá se v něm *sám*.

Zhruba od 17. století se v literatuře tvořila podoba pokoje či cely, kterou bychom mohli nazvat alegorickou či alegoricko-metatorickou. Takový charakter měl pokojík, v němž se ocitl poutník z Labyrintu světa a ráje srdce (1621). Je to vlastně pokojík „duchovní“, je symbolem vnitřního života. Analogický charakter měl o století dřív komnaty „hradu v nitru“ španělské mystičky Terezy od Ježíše (Hrad v nitru, 1588); pro mystika je jeho cela, stejně jako symbolická komnata, místem modlitby, meditace, „sňatku“ s Bohem, tedy místem mystéria.

Paralelně s duchovním pokojem ovšem existovala v literatuře podoba veskrze světská – pokoj, respektive salon, který byl prostorem duchaplné společenské konverzace; dvoření a flirtu, spiřných spíše než s heideggerovským „báznickým bydlením“ člověka – pravým bytím, s bytím nepravým, „pouhým žítím“. Poněkud zde ovšem zjednodušíme, také donou společenského dialogu a „žvástu“ mohou probleskovat transcendentní momenty, které pak jsou ještě zřetelnější tam, kde se salon, v baroku a klasicismu výsostně místo kurtoazie, zvrtil v místo krvavých erotických rituálů (v románech Sadových z konce 18. století). Poněkud ovšem však tuto podobu stranou, a to především proto, že pokoj, respektive salon, se zde stává místem kolektivního přebývání a společenského dialogu („dialogický“ charakter má i vztah mučitelů a obětí), a tím se vymyká tématu vymezenému v této kapitole.

Konec 18. století přinesl kromě sadovské transformace salonu ještě jinou podobu pokoje – *pokoj jako místo vyprávění a reflexe o sobě a o světě*. Jsem otcem byl Laurence Sterne v Tristramu Shandyem (1759–1767), byt v tomto románu není pokoj výslovně tematizován, a rozvinul ji Xavier de Maistre ve svých dvou knihách Putování okolo mé světnice a Noční výprava okolo mé světnice (1794). V první knize „obejde“ autor za 42 dní svůj pokoj, ve druhé trvá tato cesta jedinou noc. Parodují se tak v té době módní cestopisy, filozoficko-algorický román (autor vykládá svůj systém „duše“ a „zvířete“ jako podoby *jiného*), v stenovském duchu i románový text jako takový (například kapitola XII se stává z pouhých řeček a uprosřed ze slova pahorek). Zvláštní pozornost se zde udílí třem kouskům mobiláře – křeslu jako ideálnímu místu pro meditujícího člověka, lůžku jako místu zrození a smrti, divadlu, na kterém lidský rod hraje směšné frašky i hrážně tragédie, a zrcadlu, jež „usledknu cestovatel“ skýřá množstvím reflexí. V „noční výpravě“, jejímž dějištěm je podkrovní pokojík v ulici Prozřetelnosti, se objevuje téma času (okamžiky a staletí jako dvě „nicoty“, mezi kterými cestovatel balancuje jako na ostří nože), které posléze významně „noční“ křídlo romantismu.



Al. C. Bach: *Reka se zrcadlonou koukl.* 1935

kových Ztracených iluzí (1837–1843) a Lesku a bídy kuruzán (1838–1847) obývá před tím, než pronikne do pařížského velkosvětá, „ubohoučkou mansardičku s vikýřem“, poté hotelový pokojík, který svým vzhledem předznamenává vězeňskou celtu, v níž hrdina skončí svůj život. Poloha pokojíku tu nemá jiný význam než sociálně charakterizační (chudí nájemníci obývali podkrovní) – vyhlídka tu vesměs nehraje žádnou roli – okno totiž zpravidla vede do dvora.

Existence Oblomova z Gončarovova románu (Oblomov, 1859) se odvíjí téměř bez výjimky doma a téměř vždy v témž pokoji, který mu slouží za ložnici, pracovnu i přijímací pokoj. Pokoj nese četné rysy zchátralosti, je to rovněž jako poeovský pokoj hrůzy interier „vanias“: pohovce odpadává opěradlo, odchlipuje se dyňa, u obrazů jsou pavučiny, zrcadla jsou zaprášená, otevřené knihy pokrývá prach, na koberecích jsou skvrny. Není však odkazem k nějakému *jinému* času ve smyslu duchovní dimenze, který můžeme tušit u romantického příbězku, ale pouze znákem úpadku existence jeho obyvatele; podobně povlaky na nábytku a zaražené rolety svědčí víc než o zastrěnosti přístupu k bytí o zúžení existence. Nábytek – ani lože, které je jeho hlavní součástí a prvním místem, na němž hrdinu v románu zasníme, – není čímsi, co by bytostným způsobem souviselo s Oblomovou existencí, co by jí určovalo nebo jí bylo určováno, je svěmú uživatelé z duše lhostejný: všechno tu jeví pouze snahu „jakkž takž zachovat dekorum nezbytných požadavků slušnosti“,⁷ tak jako bývá nějakému lhostejnému nábytku v pronajatém pokoji (jen nakrátko Oblomova vytrhne z jeho letargie vztah k Olze, kvůli níž se pokusí dát pokojí trochu do pořádku). Kromě lože leží nábytek tak říkajíc ladem. Zejména to platí o knihovně, tvořené „vráckými etážery“, a mahagonovém psacím stole – těchto symbolech duchovního života. Nový byt v domě Pšeničnyové znamená pak pro Oblomova jen další zmílení jeho existence v podobě měšťanské idylly, která je ve skutečnosti „jámou“ („Přirostl jsem k té jámé živým tělem, a odtrhně-li mě, bude to má smrt“, říká Oblomov Štolcoví).⁸ Pokoj, vztah Gončarovova hrdiny k vlastnímu pokoji, je obrazem Oblomovy existence, v níž se zcela rezignovalo na jakýkoli duchovní princip, která je zcela vzdálena bytí. Pokoj a právě tak existence v něm jako by byly jen čímsi *pronajatým, nevládním*, z čeho však nevede jako z celý mystikovy spásná cesta *jinam*, k nějaké smysluplné existenci, k počtu vesmíru v duši, k vysobožení těla z vězení světa. A jak vypadá dům Šcolce a Olgy, který byl zjevně míněn jako protiklad příbězku Oblomova? Byl skromný a malý, jeho vnější architektura ukazovala názory a vkus svých obyvatel a vnitřní zařízení mělo svůj sloh. Vanul tu „hřejivý dech života“ a „všude se projevovala živá myšlenka nebo tam zářila krása lidského díla, podobně jako kolem dokola zářila věčná krása přírody“;⁹ v pokoji stojí psací stůl a křídlo, obyvatele domu zjevně užíváné. Je to spíš dům-utopický projekt, jenž sice manifestuje svou „duchovnost“, ale možná jí ve skutečnosti není o mnoho blíž než sešlý, na duchovnost jakoby a priori rezignující dům Oblomovův.

V Gogolově povídce Portrét (1835) se pokoj v podkrovní s oknem obráceným na dvůr, pokojí plný „šerého, ponurého nepořádku“, pokoj-ateleier stává v noci

místem zrození přeludu. Tato proměna „realistického“ pokoje v pokojí fantastický je přiznáána. V měsíčním svitu, který ozáří pokoj, dostane obraz, který malíř zakoupil u veseňníka, „zvláštní život“. Zrcadlo, které bylo se zjevením dvojníka obvykle spjato v romantické próze, v inventáři pokoje sice nechybí, ale jeho význam v povídce přechází na oživující portrét. Ten Čartkovovi *zžítuje* jeho pokoj a sugeruje mu dojem, „že teď za ním začne chodit kdosi druhý“.¹⁰ Kromě zrcadla figuruje v pokoji othana pohovka a postel za zastrěnou, odkud hrdina ve snové halucinaci šerábnou vidí pokoj a vnitřní portrét.

Postel jako místo snů, přeludů, dvojníckých zjevení, šlenství se ukazuje bytí kardinalním místem pokoje ruské prózy od Gogola po Dostojevského. Zařízení pokoje „žlověka z podzemí“ (Zápisky z podzemí, 1864), „otlučeného a ošklivého, až na konci města“, tvoří stůl, židle, pohovka s šeredným koženým polštářem, plenta, za kterou je postel. Ve Snu směšného člověka (1877) žije hrdina v „ubohém a malickém pokojíku“ s mansardovým oknem; k pohovce, stole plnému knih (nový rys – obyvateľ pokojíku je evidentně čtenář) a dvěma židlím tu přibývá křeslo, „sice prastaré, zato volkairovské“. Tento v podobném kontextu nezvyklý kus nábytku je tu povytřec symbolický, neboť hrdinovi se v něm zdá „volkairovský“ utopický sen o říši na Měsíci (vzpomeneme například na Volkairova Mikromegas). Ve všech těchto případech obývají pokojíky v podkrovní hrdinové, jejichž existence je stejně ubohá a vesměs anonymní, jako je ubohé zařízení těchto pokojíků. Už samo o sobě nevládní, pronajaté, zcizuje se jim ještě víc v snových halucinacích, v mesiáškých snech a bludech.

V povídce Dostojevského Dvojník (1846) je sice zařízen pokojíku, jehož okno vede i zde na dvůr, individualizovanější, ale zase se tu objevuje jiný významný a neméně degradující moment – moment *imitace*. „Jako staří známí pohledly na něho zelenavě špinavé, začazené, uprštěné stěny jeho malinké světničky, jeho prádelník z mahagonového dřeva, stoličky, *obnavení na způsob mahagonu, stůl, obnavený na červeno, tvrdý divan*...“¹¹ Moment imitace v rovině nábytku jako by odkazoval k momentu nepravého bytí obyvatele tohoto příbězku. Projevem tohoto nepravého bytí je zjevení dvojníka. Tak jako Čartkov vnímal fantastickou proměnu obrazu z postele, tak i pan Gofjadkin spatří svého dvojníka poprvé, když leží v posteli a *probouzí se* (na prádelníku stojí nevelké okrouhlé zrcátko – nezbytná rekvizita z pokoje, kde se zjevuje dvojník). Tato okolnost je velmi důležitá – dovoluje totiž chápat příběh také jako sen ve snu. Dvojník sedí na jeho posteli a přátelsky mu kyne (posléze se tu ubyruje). Snová motivace by mohla vysvětlovat zmizení dvojníka ve chvíli, kdy pan Gofjadkin proctne (tenkrát opravdu do bdělého stavu), v dalším průběhu děje se ovšem dvojník začne objevovat i ve dne.

Jestliže v preromantickém goticckém románu byl pokoj ve své podstatě pokojem hrůzy, ale zároveň už byl pokojem rodu, neboť zde vycházel nájevo hrdinův skrytý původ, v romantismu byl potom místem hrůzy a tajemství, které se doryškalo metafyzického tajemství bytí, tedy se pokojí stává místem ryze *existenciálních*, případně *místem nepravého bytí*. Romantický charakter pokoje –

hradní komnaty (v neobyvaném křídle, ve věži) nebo pokoje, v jehož zařízení se zračil nesoulad mezi ubohostí některých kusů nábytku a „vznešeností“ jiných, – vystřídala antiromantická poloha v mansardě nájemního domu (s pohledem na dvůr). Symbolické předněty a nábytek působící dojmem dekorace nahradil inventář, který se téměř neliší od inventáře vězeňské cely a neznamená nic jiného než sám sebe, k zádným skrytým a vznešeným významům neodkazuje, nanejvýš se dá říci, že je obrazem ponuré, hoře, ba někdy přímo hrůzné existence. Zatímco v romantickém pokoji srál nábytek, který má vnitřek, hloubku (skříň, truhla), byly tu důležitě závesy všeho druhu, takže zařízení sugerovalo přítomnost tajemství, v pokojících hrdinů Gogola či Dostojevského žádné takové kusy nestojí (přesněji „nestojí“ v textu) a tajemství – tajemství zcizené, zdvojené existence – je spjato výhradně s nábytkem bez vnitřku, nejčastěji s postelí jako místem snů a halucinací. Mistro závesů z drahých látek se tu pak vyskytují včelíjaké zářivky a pleny, skryvající toliko intimitu ubohého lůžka. Budíž řečeno, že takovému mlou, jež primárně nezvěštuje tajemství, budí hrůzu mnohem působivější než symboly a znameními promlouvající pokoje preromantický a romantický. Co nicméně oba typy pokojů spojuje, je okolnost, že tam i onde je to v podstatě *ložnice* – postel se v obou případech stává výsostným místem snů a zjevení.

Také Raskolnikov ze Zločinu a trestu (1866) obývá pronajatý pokojík v podkrovní. Tento pokojík vypadá „spíš jako skříň než jako přibýtek“, ¹² čímž je mimořádně zdůrazněna uzavřenost místa, které je východiskem syžetu. Ve třetí kapitole románů říká Dostojevskij, jak se Raskolnikov *probouzí* a nenávisně rozhlíží po pokojíčku: „Byla to třetí, asi šest kroků dlouhá *klička*, sraště ubohá se svými žlutými, zaprašnými a všude odstávajícími tapetami a tak *uzká*, že trochu vyšší člověk se v ní necítil volně a neustále měl pocit, že vrazí hlavou do stropu...“ ¹³ Inventář pokojíku se skládá ze tří starých, rozviklaných židlí, ze stolu s několika sešity a knihami pokrytými vrstvou prachu (jako u Oblomova); celou jednu stěnu a půl stěny místnosti zabírá pak velký nevzhledný rozedraný divan. Zatímco u Gogola byl divan místem zrození dvojníka, u Gončarova symbolem zplanělé existence, takřka divanem-rakví (přirovnání se v románě vyskytne), u Dostojevského se kde jinde než právě na divanu rodí myšlenka zločinu: „... vždyť právě tam, v té *diře*, v té *srašlivé sešiti* uzrávalo všechno to už děle než měsíc...“ ¹⁴ V románě mají tudíž neobyčejný význam hrdinova probuzení. Také druhá část románů začíná probuzením – z mrákoněného spánku, do něhož Raskolnikov upadl po vraždě. Vypравěč opakovaně popisuje, jak hrdina uléhá na divan, přetahuje přes sebe plášť a upadá do mrákor. Podobně i třetí část začíná na divanu, kde Raskolnikov přijímá návštěvu matky a sestry. Na divanu se mu zdají sny o vraždě, které už přestává být schopen rozlišit od bdění. Z jednoho takového snu jako by se vynořil Svidrigajlov. Děje se to na konci třetí části a scéna pak pokračuje v části čtvrté, která tedy začíná rovněž na divanu. „Nesním ještě?“ prá se Raskolnikov. ¹⁵ Svidrigajlov, jakýsi paralelní hrdina, v jistém smyslu Raskolnikovův dvojník (obývá mimochodem také malý pokojík a má divné sny) končí sebevraždou.

Pokojík – místo nutné existence, uzavřené ve smyslu vnějším (pokojík – „srašlivá skříň“, ba dokonce rakvy, kterou připomíná Raskolnikovové matce) i vnitřním (z této „diře“ není žádný průhled k bytu) – se mění v pokojík zločince, plný stop vraždy. Úlkrytem ukradených peněz se stane odstávající *tažeta* – další charakteristický motiv pokoje v ruské próze. Tapera patří do kategorie závesů, plent a zásten (v Bělého Petrohradu sehraje úlohu zrcadla a obrazu – z figurky na vzoru tapety se zrodí dvojník). Podobu uzavřeného pokoje – začazené světelníky s pavoučky po všech koutech – dostává ve Zločinu a trestu i představa věčnosti. Zdálo by se, že proti uzavřenému pokojíku bude v románě postaveno město jako otevřený prostor možnosti, ale není tomu tak: Petrohrad, zastoupený slavným panorámátem s katedrálou a Něvou, představuje prostor, z kterého „vane chlad“ a který ve své kulisovosti, umělosti je pro hrdinu stejně uzavřen. Těsný pokojík vymění posléze trestanec Raskolnikov za jiný, neméně těsný – za vězeňskou celu. Ta se však v duchu náboženské a mystické tradice s jejím syžetem „obrádění“ hříšníka stane místem otevřeným – místem pokání, morálního a duchovního proměny.

POKOJ - RELIKVIÁŘ A MÍSTNOST BEZ DVEŘÍ

Význam interiéru výrazně stoupá v próze naturalistické. Distance mezi člověkem a místem se do krajnosti zmenšuje: tělo subjektu jako by pozvolna doslova přecházelo v místo, v pokoj, takže tu takřka platí Proustův výrok z *Jenna Santeuilu*. „Místa jsou postavy“. Podobný stav však nikterak neznamená, že by toto místo bylo idyllické, že by člověk byl v pokoji „u sebe“. Ba je tomu přímo naopak – a v tom spočívá specifická povaha pokoje z prózy této epochy (v české literatuře sahá naturalistická próza svými výhonky až do třicátých let našeho století) – místo, ačkoli je známé a vlastní, začíná vypadat jako cizí, zlověstné, začíná mít charakter *baní*. To spojuje tuto prózu s fantastickou literaturou, v níž se známý pokoj ukazuje být neznámým v okamžiku, kdy se v něm začaly dít podivné věci (ve středověkém a goticském románě byla záhubná a zakletá komnata místem neznámým). K této proměně dochází v osmdesátých letech v povídkách Maupassantových (Šilence, Horla aj.). O řadu let později se mění i past pokojí, ve kterém umírá zneuznaný básník Antonín Vondřejc, hrdina stejnojmenného románu Karla Matěje Čapka Choda (1917–1918). Příznačná je i okolnost, že se jedná o pokojí úmrtní (nalézá se v nejvyšším patře činovního domu a výhled z něj na dvůr – „kamenné dno té krabice“ – přitahuje umírajícího). Postel je místem horečného básnění a vizí, místem zápasu s „fúrní bezesností“ a „dvojněm“ doktorem Freudem, který dostává rýsy Smrti.

V literatuře přelomu století, kterou můžeme označit za symbolistní a novoromantickou, se pokojí vrací k některé romantické rýsy. Znova v něm nabyvá významu obrazu a také zrcadla, tedy objekty tradičně spjaté s tajemstvím, jímž bývá i nyní dvojník. Komnata v leskovicím zámku, do níž proniká hrdina Karáškova Zastřeného obrazu (1923), sám obyvateľ opuštěného křídla ma-

lostranského paláce, se nalézá v neobývané části, dveře se skrývají za skříní a číní dojem, že v ní „všetrvalo tak, jak bylo opuštěno před půl stoletím“. ¹⁶ Všude jsou parné stopy zmaru. Tajemství se skrývá v milostných dopisech, které psal bratr sestře, a v zasřeteném obraze. Mezi pisatelem dopisů, dávno mrtvým, a ve-třelcem do „zakleté komnaty“, v níž jako by se zastavil čas, vzniká vztah podobný dvojnícvi.

Jestliže v romanismu byl pokoj figurující v rámci tajemného domu jen jedním z míst, v nichž se zjevovalo tajemství (například vedle krajiny, chrámu), zde se jedná takřka výlučně o cesty *downii*, přímo o jakési „cesty kolem pokoje“. ¹⁷ V některých případech je podobná „cesta“ východiskem (fiktivním) z dezluzze ze světa. Tak je tomu v Huymansově románu Naruby (1884). Tak jako v pre-romanismu se tu jedná o příbytek „posledního potomka“, ten však už nebydlí v dědičném sídle (jako třeba u Karáska ze Lvovic), nýbrž v domě, který si nechá zbudovat podle svých představ – v domě-projektu. Nejsme tu vlastně svědky čehosi vzdáleně podobného barokní cestě do „ráje srdce svého“ (des Esseintes sní o místě, kam by se uchýlil „daleko od té neustávající potopy lidské hloupos-ti“). ¹⁸ Popisu tohoto „ráje“ z rodu rájů umělých, jeho *nově* je pak věnována valná část knihy. Des Esseintesův dům je uzavřený, bez přístupu demního světa (okna nedovolují vidět ven). Nalézá se v něm pokoj, v němž zrcadla navzájem vrací vlastní obrazy a opakují v hloubi stěn donedohledna řady různých bu-dovář (obdobný zrcadlový pokoj je dějištěm „romantické“ kapitoly Nejzřepad-nějšího Slovana Čapka Choda a o několik desítek let později se objeví v Borge-sově povídce). Des Esseintes zde vyrábí zákoutí, která na základě „jakési sublimní analogie“ korespondují s rázem latinských i francouzských děl, jež miloval a jež si tu čte. Někde vestavuje pokojík do většího pokoje (zasouvání míst). Všude vládnou *imitace* – jídelna vypadá jako kajuta, ložnice předstírá, že je mnišskou celou apod. Přednáčty se v tomto umělem světě mění ve svého druhu *relievé* (dokonce i želva s krutým inkrustrovaným dráhočkami jako ciborium). V pokoji, který je *místem čelby, snění a vzpomínání* (při popojení whisky se probouzejí „dlk fátální přenosnosti vášní, některé vzpomínky už po léta zapomenuté“). ¹⁹ – Hle, tady už je anticiipován proustovský proces vzpomínání), ale i hrůzných snů à la E. A. Poe (pokoj se v jedné chvíli připodobní Usherovu pokoji), sní hrdina o konverzi. K té však nedojde – milost zjevení mu na rozdíl od mystiků, patřících rovněž k jeho čtenb, není dána; des Esseintesův „ráj“ je pouze zdanlivý, umělý, jeho pokoj je jen nepravým duchovním příbytkem.

V Rodenbachově románu Mrtvé Bruggy (1892) se pokoj, který obývala mrtvá, mění v „*relievé*“, nábytek, kterého se docykala (sofa, divany, křesla), zrcadla, v nichž se zhlížela, její portréty, pramen vlasů ve skleněné dóze (ten se na konci změnil ve vražedný nástroj) vzrušují nitro hrdiny, vyrábějí „duši domu“. Je to „pokoj s duší“ („Pokoj má rovněž svou fyziognomii, svou tvář“). ²⁰ Duše a věci se tu navzájem prostupují. Zdvouvání, které ovládá interiér domu a které má svou analogii ve měste se „zrcadly“ kanálů – ve „měste s duší“, posléze vyvrcholí ve zjevení dvojníka, respektive dvojnice mrtvé. Také pokoj v povídce

Věra od Villierse de l'Isle-Adam (Kruté povídky, 1883) je pokojem-relievem. Figurují v něm dveře se závěsem, okna zasřetená kašmírovými záclonami, obraz mrtvé ozářený posledním paprskem slunce, ebenové lůžko s točenými sloupky, piano, kyvadlové hodiny, náhdelník na křbu, exotické květiny v měšičkách vázách a ovšem zrcadlo. Přelud mrtvé se rodí doslova z atmosféry pokoje: „Cosí bylo ve vzduchu, jakýsi tvar, který se snažil projevit, zhmoutit...“ ²¹ Pokoj je i zde místem, které se fátálně proměňuje.

Krajním případem uzavřeného pokoje jako toposu typického pro naturalis-tickou a symbolistní prózu je *místnost bez dveří*. Tento topos, který se mimo jiné uplatňuje v detektivním žánru (rodícím se přibližně v téže době (např. Gaston Leroux, Tajemství žluté komnaty, 1908), nalézáme v Meyrinkově Golemovi (1915). V tomto románu tvoří místnost bez dveří střed města, respektive města ve měste – ghetto. Tak jako cela či komnata byla v mediaci mystika obrazem duše nebo srdce, místem „sňatku“ s Bohem, má i místnost bez dveří symbolický a zásvetní význam: není jen příbytkem Golema – bytosti, která povstala z úz-kostné a hrozivé atmosféry města, nýbrž je zároveň obrazem nitra, jež se uza-vřelo, aby se vzápětí mohlo probudit k duchovnímu životu. Místnost, do níž hustě zamřížovaným světlem dopadá světlo měsíce (tradiční motiv), je prázdná, není v ní žádný nábytek. Ten, kdo do ní vnikl (padacími dvířky ve tvaru hvězdy) objeví v koutě balíček tarotových karet a oblék „starodávného, podivného stri-hu“ (zakletý čas). Karta – pagát – ožívá a zírá na větvěnce jeho vlastním obličejem (motiv dvojníka a ožívajícího obrazu). Neznámý, cizí pokoj se posléze ukáže být hrdinovým příbytkem, neboť on a Golem jedno jsou.

JE SMRT ZA DVEŘMI?

V Maeterlinckově dramatu Větelkyne (1890) ²² se postavy nalézají v temném pokoji starého zámku (topos svou podstatou preromantický a romantický); po-koj, v jehož zřízení je předepsán stůl, bící hodiny a lampa, má dvoje dveře a okno na terasu. Stupňuje se napětí přitomných, pramenící z pocitu, že někdo přichází do domu, zvlášť intenzivně prožívaného slepým dědem. Atmosféra nejistoty o povaze této bytosti (jedná se o reálnou osobu, jejíž příchod je očeká-ván, nebo o bytost metafyzickou – Smrt?) vrcholí zprávou, že ve vedlejší míst-nosti právě zemřela rodička. Dveře jsou jen chabou obranou proti větelkyňi (stejně jako lidské tělo se svými otvory), vnitřek se ukazuje být fátálně otevřen vnějšímu, odkud přichází Smrt.

V Maeterlinckově hře už pokoj dostává onen existenciální smysl, který mu přiřkládá Heidegger a který rozvíjí Zdeněk Matoušek ve studii Sémionika a hermeneutika v kapitole Fenomenologie světnice: „Existenciální situace dlo-věka není nepodobna světnici /.../, kterou člověk obývá. Světnice je domov, o němž Heidegger říká, že je jakýmsi druhem autoprojece nebo také persona-lizovaným postojem – naším větším já.“ ²³ Zatímco okno má podle Matousera sémionický charakter – je výstupem pro naše vidění a poznávání, dveře jsou

„přechodem jsoucna“, přičemž poznání je tu limitováno: „Kdosi neznámý tlučé na dveře, my jdeme otevřít a nevíme, zda vstoupí host (a s ním Böh) či nepřítel, dveřmi vycházíme a jsme okamžitě ze všech stran atakováni přílivy neznámého nám v té chvíli jsoucna. Ocitáme se např. ve větší přírodě, která podle Heideggera vystupuje jako prvotní nášli.“²⁴

Drama Verčelkyně je výrazným příkladem vtřzení neznámých, metafyzických sil do zdánlivě známého světa reprezentovaného pokojem. Budíž ovšem řečeno, že i bezpečí a uzavřenost místra povýřce idylického jsou toliko zdánlivé, neboť ve skutečnosti nebezpečí nepřichází často zvenčí, ale čhá uvnitř, *radí se zvenitř*. Člověk má pouze sklon je exteriorizovat a tak podléhat iluzi, že stačí zavřít okna a dveře a svět ani smrt na něj nemohou. Jenže najednou, jako v Maeterlinckově hře, dveře nejdou zavřít... Tím ovšem už polemizujeme s Mathuserem, pro něhož se bytí, jehož symbolem je světnice (povšimněme si etymologie tohoto poněkud archaického slova, spjatého se světem a tedy s poznáním), otevírá oknem a dveřmi – transcendentno jako by se nalézalo *vně, za oknem*: „V podstatě však to, co výsledek vidíme za oknem, k němuž jsme připoutáni jako pozorovatelé, tj. především obloha a v noci hvězdy, je principem transcendentna, tj. toho, co nás přesahuje coby úběžník věčné rohuhy a snu.“²⁵ Stejně tak představuje pro Mathusera příchod dveřmi pohyb člověka ze sféry fakticity do sféry bytí jsoucna. Proti této představě stavíme jinou – transcendentno, bytí se nehledě na okna a dveře nalézá *zde, v pokoji*.

POKOJ PROMĚNY

Symbolisrní fáze v historii toposu pokoje od sebe oddělila dvě podoby tohoto místra, které spolu značně těsně souvisí. Dalo by se totiž říci, že Kafkův Proces (psán 1914–1915, 1925) je sveráznou replikou na Zločin a trest. Začátek Procesu je jako u Dostojevského: K. se probouzí v pronajatém pokoji. Z jeho zařízení je zmíněna pouze postel (na rozdíl od vedlejšího pokoje obývaného byrnou, přeplněného nábytkem, pokryvkami, porcelánem a fotografiemi), později umyvadlo, skříňka ve zdi, šamří, židle, pohovka. Právě v posteli se K. dozvídá, že je obžalován a předvolán k soudu. Jestliže u Dostojevského byl pokoj v rozporu se svým účelem místem málo soukromým, ba byl takřka místem *přítchozím*, zde k tomuo aspektu přistupuje ještě aspekt další: K. je viděn z protějšího domu – jeho pokoj jako by stál *na divadle*. Momentem *zařízení* a jakéhosi *vylastnění*, *deprivatizace* (mizí moment soukromí) se pak vyznačuje i řada dalších pokojů v románu, sloužících jinému než původnímu účelu: pokojí paní Büsnerové se stane vyšetřovnou (noční stolek, posunutý doprostřed pokoje, slouží jako jednací stůl), v pokoji advokáta Hulda slouží jako místo jednání se stranami postel, k malíři Titorellimu se nedá vstoupit jinak než přes postel apod. První kapitolá pak končí tím, že K. ulehne a usne. Proti pokojí síce v románu nestojí žádná vnější dominantá, žádný obraz–kulisa, jímž by se K. uchvacoval jako Raskolnikov petrohradským panoramatem (v Procesu je zmíněn pouze vnitřek chrámu),

přesto však tento prostor není o nic víc otevřen – otevřen bytí. Raskolnikov dostává šanci ve vězení – K. v chrámu, ale tak jako nechápe svůj zločin (Zločin metafyzické povahy), nechápe ani možnost svého osvobození a vykoupení. V závěru se vrací (právě po roce) topus pokoje, do něhož vstupují oni dva pánové ze začátku románu a odvádějí K. na popravu.

Celý román tak díky rannující funkci pokoje s postelí jako hlavním kusem nábytku dostává charakter přízračného snu. Snověmu charakteru odpovídá i proučká proměna situace – doslova ze dne na den, respektive z noci na den – kdy se ze spoutaného úředníka stává obžalovaný. Právě tak – přes noc – se v Kafkově povídce Proměna (1915) z úředníka Řehoře Samy stává nesvůrný hmyz. Také zde začíná děj probuzením a dějštěm je pokoj (tentokrát nikoli v cizím, ale v rodinném bytě) a nejlépeříším kusem nábytku je postel. I tady se pokojí svěmu obyvareli *zizizuje* – gigantickému broučku, který by potřeboval spíš doupe nebo sluj, se pokojí jeví jako „jen trochu příliš malý lidský pokoj“ (nábytek se pro něj stává obtížně zdatelnou překážkou), dokonce mu nahání strach, který nechápe – „vzdýt to byl jeho pokoj, v němž bydlil už pět let...“²⁶ Jestě výrazněji než v Procesu symbolizuje pokoj zcizenou část hrdinova já, jeho neblaze proměněnou existenci. Dá se však předpokládat, že se Samsova proměna (stejně jako „proměna“ K.), jež je zjevně projevem vzdálenosti jsoucna od smyslu jeho existence a od bytí, chystala už delší dobu. V Běleho Petrohradu se ze vzorku tapety rodí dvojník, v Kafkově povídce se hrdina v jednom okamžiku takřka změni ve skvrnu na tapetě, za kterou Řehoře pokládá jeho vlastní matka. Prostor je čím dál uzavřenější (vyhlídka z okna nemá pro slepounčho tvora smysl) a sutsněnější; potě, co byl pokoj nejprve vyprázdněn (je odtud vystřehován prádelník, symbol Rehořova předchozího normálního života, a psací stůl, spjatý rovněž s jeho lidskou existencí), je pronajat a zavalen haraburdím a odpadky, mezi nimiž Řehoř posléze umírá.

Proměnu ve vztahu k existenci a bytí, proměnu dalo by se říci ontologickou, signalizuje i „zcizení“ příbytku ve Weineroové Hře doopravdy (1933). Ve chvíli, kdy se osobnost vypravěče „rozčtvrtí“ do čtyř postav, nejdou dveře otevřít, jako by se o ně někdo zvenitř opíral. Vypravěč vnímá všechno jako změněné, ačkoli v bytě nebylo ničím hnuo – ložnice „Byla jiná než jindy...“²⁷ Posléze v bytě objeví své dvojníky. Časy a místra se v próze začnou prostupovat, identita subjektu je zpochybněna.

HLEDÁNÍ ZTRACENÉHO POKOJE

S jistrou nadázkou můžeme prohlásit, že Proustovo Hledání ztraceného času (1913–1927) probíhá v pokoji, přesněji ve třech pokojích: v Combray, v Balbeku a v Paříži. Východiskem románu je *probuzení* v Combray, které přináší vědomí oné zvláštní souměřitosti pokoje a jeho obyvatele. Do spánku je pohroužen nábytek i pokoj – „ten celek, jehož jsem byl pouhou částkou“.²⁸ Nejdůležitější částí Proustova pokoje je tak jako u Dostojevského a Kafky postel. Její

lloha je ovšem podstatně jiná. Postel je místem, na němž bytost zažívá nejen existenciální, ale přímo ontologickou nejistotu, nejistotu o místě svého pobytu (ve heideggerovském smyslu) a o vlastní identitě: "...když jsem uprostřed noci procipl, nevěděl jsem v prvním okamžiku, ani kdo jsem, poněvať mi nebylo známo, kde jsem; měl jsem pouze pocit bytí v jeho prvotní jednoduchosti, jak se asi zachvívá v niernu živočicha /.../ ale tu mi přicházela vzpomínka — ještě ne na místo, kde jsem byl, nýbrž na některé z těch, která jsem kdysi obýval a kde bych byl mohl být — přicházela mi jako pomoc shůry, aby mě vyprostila z nicoty, z níž bych se sám nedostal; přelétal jsem ve vteřině nad staletými lidské civilizace a nejasně zahlédnuté podoby petrolejových lamp, pak přehnutých linceů poněnáhlu obnovovaly původní rysy mého já."²⁹ Parťák téla nabízí vypravěči postupně několik pokojů, kde někdy spal: "...zatímco se kolem něho neviditelné zdi přemísťovaly podle tvaru představené místnosti a *vřířly* v temnotách /.../ mě tělo si vzpomínalo pro každý ten pokoj na druh postele, na umístění dveří, na světle z oken, na existenci chodby i na mé tehdejší myšlenky při usínání, které se mi při probuzení vracely."³⁰ A o kousek dál: "Vídám jsem však znova hned ten, hned onen z pokojů, kde jsem v životě bydlel, a v dlouhých sněních po probuzení jsem si na ně nakonec vzpomněl na všechny"; "...kde má mysl celé hodiny usilovala rozestoupit se, vytáhnout se do výše, aby zaujala přesně tvar pokoje a vyplnila až nahoru jeho obrovitou *nálevku*..."³¹

Posléze se tento ontologický vír (Proust mluví o „vířivých a zmatených evokacích“, o víření zdí, vír evokuje i představa nálevky) zastavuje, věci (prádelník, psací stůl) nalézají své místo, právě tak jako dvoje dveře a okno. Svět pokoje je ustaven a zakotven. Je uzavřený a vyhloubený. První rys spočívá v tom, že vypravěč po příchodu do pokoje zahrazuje všechny východy, zavírá okenice, druhý v tom, že si v něm hloubí „nehmatatelnou alkovnu“, tedy výklenek, představuje si „teplou sluj vyhloubenou v láně samotného pokoje“,³² dokonce mluví o vyhloubení hrobu rozhozením přikrývek a o oblékání rubáše své noční košile. Takto přivlastněný a zabývaný pokoj, který „konečně tak naplnil svým já...“,³³ se stává dějištěm zpřítomnění minulosti. Neboť to je, oč tu běží — o svěbyrné mystérium času, jež se pak prezentuje jako svého druhu obřad — obřad anamnézy, rozpomínání. Na „ranci“ rozpomínání, v jistém smyslu analogickém tanci šamana v extázi pronikajícího do jiné dimenze, se kromě vědomí vzpomínajícího podléhá věci — „rituální“ předměty. V těchto předmětech, respektive v emoci, kterou ve vzpomínající bytosti vyvolávají, se totiž skrývá minulost, jejímž zpřítomněním se individuum blíží k bytí. Takřka eucharistickou roli sehraje v obřadu vzpomínání piškovitý koláček zvaný madlenka. Věci stejně jako místa odhalují svou podstatu a děje se tak v záti slunečních paprsků a ve složitých odrazech.

Topos pokoje rámuje první část románu, která končí stejně jako začínala — nejistotou spojenou s probuzením, nyní rozprýlenou. Subjekt už ví, ve kterém pokoji leží, orientuje se podle světelného odlesku, „pod nějž jsem v duchu umisťoval okenní záclony — obnovil jsem ho celý i oparil nábytkem jako archi-

tekt a čalouník, kteří zachovávají původní otvory oken a dveří, zavěsil jsem zase zrcadla a dal prádelník na jeho obyčklé místo. Ale jakmile se ukázalo denní světlo — tedy ne již odraz posledního žhavého uhlíku na měděné tyči, který jsem za ně považoval — a narysovalo v šeru jako křídou první a opravnou čáru, okno se záclonami opustilo ráz dveří, kam jsem je mylně kladl, zatímco psací stůl, který tam má parťák nemorálně postavila, rychle prchl, aby mu uvolnil místo, strkaje před sebou křib a odsraňuje stěnu oddělující chodbu...“³⁴ Pokoj je vnímán jako *dynamický* a vždy znovu *re-konstruovaný* prostor, jehož existence jako by byla (stejně jako v duchu idealistické filozofie) závislá na subjektu — na jeho apercepci, ba přímo vytvořenském aktu, jímž je rozpomínání. S tím pak souvisí i povaha věci, jakoby stejně závislý na tomto aktu. Věci na sobě nesou odlesk našich duší, jsou živé „jako ty zdánlivě bezduché předměty v nějaké perské pohádce, v nichž jsou uvězněny duše trpící muka a úpěnlivě prosící o vysvobození“.³⁵

Právě toto zvláštní soubyrání člověka, pokoje a věci pochopitelně neexistuje v cizím, neznámém pokoji, ve kterém je člověk na počátku vteřelcem a který se jeví jako nebezpečný. "V mém balbeckém pokoji (mám jen podle jména) pro mne místo nebylo, byl plný věcí, které mne neznaly, vracely mi mé nevědivé pohledy, nešímalý si vůbec mé existence a dávaly nájevo, že ruším obyčklý běh jejich života. /.../ Tráplily mě zasklené knihovničky, ráhnoucí se podle zdí, hlavně však velké zrcadlo na nožkách, stojící napříč místností /.../ Každou chvíli jsem zvedal oči — jinné věci v mém patřiském pokoji nepřekážely o nic víc než mé vlastní zřetelnice, neboť to byly *poně dophlky nýchb histojí, zvětšení mé samotno /.../ Neměl jsem již svět, ani pokoj, ani tělo, kromě toho, které ohrožovali obklopující mě nepřítelé, kromě toho, které bylo až po kosti zachváčeno horečkou...“³⁶ Svou hůzu ze spaní v neznámém pokoji, zde v pokoji hotelovém, který je vedle pronajátého pokoje nejvýraznější podobou neznámého, ne-vlastního pokoje, si vypravěč vysvětluje tím, že je vyvolána zoufalým odporem, kladeným věcmi tvořícími „nejlepší část našeho současného života tomu, abychom v duchu schválili vzorec budoucnosti, kde nejsou...“³⁷ Je to vlastně skrytý způsob „každodenního odporování dílčí a postupné smrti vníkájící do celého trvání našeho života...“³⁸ Postupně ovšem bytost překonává svou nejistotu a hrůzu a zmočňuje se nového místa narolík, že „uvídnět zas ty velké fialové záclony a nízké knihovny pro mne bylo *ornant se sám se spjnu já*, jehož obraz mi nabízelý věci stejně jako lidé...“³⁹*

Pokoj se stává nejen místem znovunalezené identity, ale skrytá i vyhled, proměňující se s počasím, denními a ročními dobami. Pro vypravěče je jakousi *lázi*, z níž pozoruje divadlo světa — v Balbecku „divadlo moře“. Ve stlech nízkých knihoven stojících podle zdí hotelového pokoje v Balbecku se „podle toho, kde stály, s nečekaným účinkem zrcadlila ra neb ona část měnivého obrazu moře, takže se tam rozvíjel vlys světlych marín, přerušovaný jen mahagonovými výplněmi“.“⁴⁰ Vjem se v tomto případě týká exteriéru, nicméně je zde přiznáván obraz reality — odražený, deformovaný, zmočňovaný, fragmentarizovaný, ale při-

tom právě díky těmto vlastnostem de facto adekvátnější než třeba statická fotografie dynamickému objektu – moři. V určité chvíli je tento výhled přirovnán k náboženskému obrazu.

Noc se i v tomto původně cizím pokoji stává místem zasvěcení do tajemství, spánek „pro nás odhaluje návar do mláčí, opakování uplynulých let, ztracené city, desinkarnace, stěhování duší, vyvolávání mrtvých, bludy šílenství, regrese k neprimitivnějším oblastem vývoje přírody /.../ všechna ta tajemství, o nichž myslíme, že je neznáme, do nichž jsme však ve skutečnosti zasvěcováni skoro každé noci stejně jako do dalšího velkého tajemství smrti a vzkříšení“.⁴¹ A místem zjevení tohoto tajemství – nalezení ztraceného času a prostoru – je právě postel, nejdůležitější součást proustovského mobiliáře. Cizí pokoj, který si subjekt přivlastnil, ba „domestikoval“ tím, že do věci vložil namísto jejích vlastních duší, která její lekala, duši, na jakou byl zvyklý, se tak mohl stát „rájem srdce“ uprostřed „labyrintu světa“. Druhým „přibytkem“, který má subjekt k dispozici, je spánek a sen, v němž panuje jiný čas a dokonce se odvíjí i jiný život. „Pokojová“ a „snová“ existence vede celkem přirozeně k představě, že svět pokoje představuje jedinou skutečnost, přitom možná pouze skutečnost snu. „Je snad všechno tohle jen senem?“ prá se vypravěč jako Raskolnikov.⁴²

Jestliže na jedné straně se existence subjektu „uvězněného“ ve svém pokoji (teno moment, spjatý s pařížským pokojem, dosahuje vrcholu v dílu nazvaném Uvězněná) jeví jako omezená a uzavřená, na druhé straně právě tento typ existence včetně momentu vnímání vnějšího světa hlavně z pokoje umožňuje rozvětvení vědomí jiným směrem – dovnitř – a jiným způsobem – totiž v čase. Pařížský pokoj se v aktu vzpomínání a psaní a na základě podobných vjemů a dojmů „proměňuje“ v pokoj v Combray nebo v Doncières, je vlastně celou řadou do sebe zasunutých pokojů. Já vypravěče se mění znovu „v to dítě nebo v toho dospívajícího chlapce“. Nedochozí přitom jen ke změně venkovního počasí, ale i k proměně ve vypravěči samotném, k záměně jedné osoby druhou, většinou odlišnou. „Vůně dřevěných větráček v ledovém vzduchu byla jakoby kouskem minulosti, neviditelnou ledovou krou, která se odpoutala od nějaké dávne zimy a plouvala teď do mého pokoje, který byl ostraně prostoupen pruhu určité vůně, nebo určitého světa jako různými roky, a do těch jsem byl takto znovu vnořen, a dítiv ještě než jsem je dokázal identifikovat, zaplavila mě už radost dávno opuštěných nadějí.“⁴³ Analogií mistra, na němž dochází ke kumulaci a převrstvování míst, jsou vypravěče i lidské bytosti (především Albertina) a jeho vlastní já, představující soubor převrstvujících se obrazů.

Proměnu já, která mimo jiné znamená vědomí mnohosti já, provází prolnutí minulosti s přítomností. Nejistota, kterou subjekt zažívá po probuzení v neznámém pokoji, tedy nejistota o místě je v tomto případě vystřídaná nejistotou o čase: „...já jsem byl na vahách, v kterém z těch dvou častí vlastně jsem /.../ To také vysvětlovalo, že úzkosti vztrahující se k mé smrti ustaly ve chvíli, kdy jsem nevědomky znovu rozpoznal tu chutť pišketového kožáčku, protože bytost, kterou jsem byl v téhle chvíli, byla právě bytost mimo čas, která se tedy nijak

nestará o nahodilosti budoucího osudu. Tato bytost ve mě vyvstala, projevila se, vždycky jen když jsem se odpoutal od jakékoli činnosti a od bezprostředního počátku, polkadé když mi zárazil nějaké analogie dal uniknout přítomnosti. Jediné on měl tu moc, že mi dával znovu najít nekdější dny, ztracený čas, zatímco všechno usílí mé paměti a mé inteligence v tomhle vždycky ztroskotalo.“⁴⁴ Čeho jsme tu svědky? Zážitek takzvaného rozšířeného či holotropního vědomí, které dokáže překonávat časové a prostorové distancce, neboť subjekt za stavu rozšířeného vědomí může znovuprožít minulost, anebo „času v čistém stavu“, zachyceného, izolovaného a na malý okamžik znetybnělého, jak se domnívá vypravěč? Anebo obojího? Tento zážitek nerekonstruuje pouze minulé já, ale odhaluje obvykle skrytou esenci věci a spolu s ní „pravě já, které se někdy zdálo být už dávno mrtvé, ale nebylo úplně mrtvé, proctá a ožívuje...“⁴⁶ Ano, jsme svědky vzkříšení minulosti a současné vzkříšení já, při němž ovšem toto já zažívá závrat nejistoty: „...A kdyby současné místo nebylo okamžitě vítězem, myslím, že bych byl pozbyl vědomí; neboť toto vzkříšení minulosti je v té většině, po kterou trvá, tak úplné, že nenutí pouze naše oči, aby přestaly vidět pokoj, který je v jejich bezprostřední blízkosti, a aby místo toho hleděly na cestu lenovanou stromy nebo na stoupající moře /.../ (donnut) celou naši osobu, aby věděla, že je jimi obklopena, nebo aspoň aby kolísala mezi nimi a přítomným okolím v závratí nejistoty podobné té, kterou člověk zakouší občas trvát v evat jakési nevyřčené slovné vizi ve chvíli, kdy usíná.“⁴⁷ Dospívá pak k poznatku, že mistra nejsou tam, kde je hledáme, ale *v nás samotých*, tam, kde je můžeme intenzivněji proocit a dokonaleji poznat. Přičemž tento proces má charakter takřka mystického zasvěcení.⁴⁸ Je zřejmé, že proces psaní v posledním díle Hledání často reflektovaným, sehrává při tomto vnímání a poznávání mimotořadnou roli. Místo – pokoj – není v Proustově románu pouze jedním z míst existence, nýbrž mění se v místo, na němž subjekt – řečeno heideggerovsky – *bydlí básněně*, to znamená, že je ve vyprávěcích okamžicích schopn „číst“ a „psát“, co toto místo zjevuje a jako monáda vypovídá o celku, a dotýká se tak bytí.

POKOJ ZE SLOV

Subjekt, který vede řeč v prózách Věry Linhartové, neustále mění pokoj, ačkoli podle jeho nejlepší představy (v Přestořeči) by patrně nikdy nepouštěl místo, kde se usadil, nebo jiné, které by si vybral, zařídil by si pokoj nejmimnějším nábytkem a nikdy by neměnil jeho uspořádání. Zřídka spí ve *svém* pokoji (říká v Přestořeči, v jiných prózách takový *jeho* pokoj prakticky neexistuje), spí v podnájmu, v noclehárně, v hotelu, v ústavním pokoji adpod. – nebo i v *tězih* pokojích. Tím je naznačena bytostná potřeba promlouvatí osoby nsetravávat na jednom místě. Tato potřeba plyne z přesterěčení, že bytí lze zachytit jediné v pohybu. Přitom i tam, kde v nějakém pokoji setrvává, vnímá jeho labilitu, jsou popřeny základní premisy, které činí pokoj pokojem: uzavřenost, pevnost stěn (stabilita), intimita. V povídce Kleopatra z Přestořeči (1966) začínou ve

chvíli, kdy promlouvající osoba *uvírá*, stěny pokoje jedna po druhé opadávají; kdykoli se pootočí k další, už tam není (zrušení protikladu stábliní X labljin). Posléze se pokoje otevře do mnohem větší místnosti, v níž se zařizování proměnilo. V Domě daleko (1968) je pokoje rovněž *místem v pohybu*: „Jsem stře v tomto pokoji, ale předměty v něm si vyměňují místa, střídajíce se v ose mého pohledu, aniž se pohnu. Stává se menší, nikoli poznamenáhu, nýbrž několikrát skokem, a mizí. Na jeho místě rozkládá rosička své listy“. „Místo se ustavičně zužuje, jeho cylindrové povrchy *se do sebe zasouvají*“.⁴⁹ Tato představa se nám zdá neobyčejně podstatná: místo se může rozvírat a smřšťovat jako cylindrovité útvary, které se do sebe zasouvají. Místo, způsob vnímání místa – pokoje, který je jako všechno ostatní výtvorem promlouvající osoby – vytvořitelé i bořitelé, se tu podobá otmu bohmovskému svitku svinovanému a rozvinovanému; neboli nic tu nevzniká a nezaniká, vše se pouze rozvíjí a svinuje, vyjádřime-li tuto ideu zjednodušeně:⁵⁰ Vjem pokoje v pohybu byvá spjat se svého druhu prozřením. Soře (nomen omen) z povídky Pokoj, tvořící součást Povídek o čemkoliv (Prostor k rozlišení, 1965), trpí zvláštní nemocí vedoucí k jejímu úplnému znehybnění. V Sofině vědomí se rodí představa pokoje, který doktorovi lží následovně: „To je takový pokoj, v němž jsem úplně sama a jinak je úplně prázdno; zdi nejsou ploché, ale prostupné /.../ má tmavý strop a světlo podlahu, jako by stál obrácený na hlavě; *je nahý, kolem tohoto pokoje, ale není to on*“.⁵¹ Opět se tu objevuje představa do sebe zasouvajících míst. Pokoj, ve kterém Soře žije v podnámí, se v jejím vidění neustále mění, přeskupuje se nábýbrk a všechny věci. Všechno, co se děje kolem, do pokoje vstupuje (prostupnost); hlavním proměňujícím činitelem je světlo, dopadající dovnitř z různých úhlů.

Pokoje se v prózách Linhartové ukazují být jednak vždy jen *prozatímní a vejšití*; schopný proměny, jednak, pokud se promlouvající osoba dostatečně prudce rozdebhne, se může stát místem, jímž se proniká *za*, pod povrch skutečnosti: v takovém okamžiku lze zasáhnout hmotný svět oživlý, vidět, jak se předměty pohybují a mluví mezi sebou nahlas. Jindy se stane, že se do pokoje promlouvající osoby přestřihuje Ministerstvo času (zrušení protikladu svůj X cizí, respektive soukromý X veřejný) – pokoj – místo intimit – se stane místem *příteloznam*. (Tento charakter měl, jak víme, pokoj Raskolnikova a ještě výrazněji pokoj K. v Procesu.) Kromě toho, že promlouvající osoba, která sama sebe charakterizuje jako „ustavičně putujícího poustevníka“, obývá nejrůznější pokoje, v nichž se vždy usazuje jako navždycky a jež právě proto, jak říká, s lehkým srdcem opouští (Mezioprůzkum nejbliž uplynulého), stává se jejím domovem také „úplně prázdno“. Toto prázdno je ovšem čímsi bystročně spjatým s bytím, neboť se jeví jako „dlouhá forma, jako obrácený tvar té podoby, kterou jsme se mu sami vzepřeli“.⁵² Svůj nejvlasnější příbytek, opravdu *svůj* pokoj si promlouvající osoba buduje *ze slov*. Je pak víc než zřejmé – z podstaty řeči to vyplývá – že je tento příbytek vždy otevřený, prozračný, průchozí, nesouvislý, putovní jako main-gotcha či ještě spíš jako ulita: „Já mám mluvit souvisle /.../ když tento pokoj je otevřen do čtyř stran a ustavičně přáchozí /.../ Bojím se v úzkých a zavřených

pokojích /.../ Mám rád volné, otevřené místnosti bez dveří, s vysokým stropem, které nazývají jedna na druhou, do nekonečna – to jest: z jednoho místa není vidět, kde končí. Všechny musí být přístupné.“⁵³ Hle, pokoj, respektive soustava pokojů s nekonečným průhledem, jako metafora řeči – řeči jako způsobu přístupu k bytí. Vykrajujeme z prostoru tvar svého bytí a čínáme tak především svou řeči. Tento tvar, jak to vyplývá mimo jiné opět z povahy řeči, je neustále čímsi nehotovým a plynoucím: „Můj pohyblivý střed se přesouvá se mnou z místa na místo a neuchycuje se /.../ Jsem doma tam, kde jsem, protože se nevracím, a vracím-li se, tedy spíše do času než do míst.“⁵⁴

POZNÁMKY

¹ Toto „bydlení“ není pouhým pohybem na nějakém místě, v nějakém interiéru, ale je vlastně synonymem existence člověka ve světě: „Neboť člověk bydlí tak, že prochází a proniká, jako na zemi“ a ono „pod nebem“: (Martin Heidegger, *Básnický bydlí člověk*, přel. I. Chvatík, OIKOYMENIA, Praha 1993, s.93; předmlůvka z r. 1951)

² „Bydlení“ je „opomenutím toho, jak lidé na zemi, pod klenbou nebes putují od zrození ke smrti“; „...je svět oním domem, jež obývají smrtelní“ (Tamněz, s. 143). Podstatnou součástí „bydlení“ tam, kde není „pouhým žitím život“ je „budování“ (tvořivost), neboť podle slov Heideggerových, citovaných Heideggerem, „bydlí člověk jen tehdy, když bydlí „básnický... na tělo zemi““ (Tamněz, s. 135).

³ Stavitel citadely v povídkách, která je vlastně citadelou v srdci, o sobě prohlašuje: „Neboť jsem především ten, který bydlí /.../ Neboť jsem odhalil velkou pravdu. Ze totiž lidé bydlí a smysl věci se pro ně mění podle smyslu domu.“ (Antoine de Saint-Exupéry, *Citadela*, přel. V. Dvořáčková, Vyšehrad, Praha 1975, s. 19; nedokončený text, na kterém Saint-Exupéry pracoval od r. 1936) Obrázny díln, budovaný podle rohu stavitele, stále znovu tvořený, je smyslem existence, příbytek bytí, je stavitelem smyslu: „Jsem bazilika a smysl kamenný.“ (Tamněz, s. 264.)

⁴ O. Fischer, *Odeon*, Praha 1982, s. 31, 32 a 34.

⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, přel. O. Fischer, *Odeon*, Praha 1982, s. 31, 32 a 34.

⁶ Edgar Allan Poe, *Medalion*, in: *Jána a kyvadlo*, přel. J. Schwarz, *Odeon*, Praha 1975, s. 261.

⁷ Martin Hlíský, *Povídky Poe*, in: E. A. Poe, *Jáma a kyvadlo*, cit. dílo (dostlo).

⁸ Ivan Alexandrovič Gončarov, *Oblohom*, přel. P. Voskovec, *SNKLHU*, Praha 1963, s. 10.

⁹ Tamněz, s. 452.

¹⁰ Nikolaj Vasiljevič Gogol, *Portrét*, in: *Perofhradské povídky*, přel. A. Nováková, *Odeon*, Praha 1975, s. 488.

¹¹ Fjodor Michajlovič Dostojevskij, *Dvorník*, in: *Spisy*, sv. 6, přel. J. Hrubý, Praha 1897, s. 3 (kurziva D. H.).

¹² F. M. Dostojevskij, *Zločin a trest*, přel. J. Hrubý, *SNKLHU*, Praha 1960, s. 9.

¹³ Tamněz, s. 37 (kurziva D. H.).

¹⁴ Tamněz, s. 61 (kurziva v prvníh dvou případech D. H., ve druhém F. M. D.).

¹⁵ Tamněz, s. 291.

¹⁶ Jiří Karásek ze Lvovic, *Zastřený obraz*, *Avanti-nium*, Praha 1923, s. 41.

¹⁷ Toto označení připomíná román *Cesta kol mého světice*, 1795, v níž si Xavier de Maistre s neronovským pohřbává s romantickým žánrem.

¹⁸ Joris Karl Huysmans, *Naruby*, přel. J. Pechar, *Odeon*, Praha 1979, s. 35.

¹⁹ Tamněz, s. 83.

²⁰ Georges Rodenbach, *Binges-la-Morte*, *Flammarion*, Paris b. d., s. 202.

²¹ Villiers de Hile-Adam, *Kruté povídky*, přel. O. Ráníč, *Odeon*, Praha 1968, s. 37.

²² Analýza topou pokoje v dramatu a divadle by si zasloužila samostatnou studii.

²³ Zdeněk Machašer, *Semiotika a hermeneutika filosofický časopis* 1991, 5, s. 806.

²⁴ Tamněz.

²⁵ Tamněz, s. 807.

²⁶ Franz Kafka, *Proměna*, in: *Povídky*, přel. V. Kařka, *Odeon*, Praha 1964, s. 77.

²⁷ Richard Wagner, *Hra dopravní*, in: *Hra dopravní*, *Odeon*, Praha 1967, s. 27.

²⁸ Marcel Proust, *Hledání ztraceného času I – Svět Swannových*, přel. J. Zacher, *Odeon*, Praha 1979, s. 18.

²⁹ Tamněz, s. 19.

- 50 Tamněz (kurziva D. H.).
 31 Tamněz, s. 20 a 21 (kurziva D. H.).
 32 Tamněz, s. 20.
 33 Tamněz, s. 23.
 34 Tamněz, s. 177.
 35 M. Proust, Hledání ztraceného času II – Ve stí-
 nu kveroucích dřevk, přel. J. Pechar, Odeon, Pra-
 ha 1979, s. 140.
 36 Tamněz, str. 220 a 221 (kurziva D. H.).
 37 Tamněz, s. 223 – 224.
 38 Tamněz, s. 223.
 39 Tamněz, s. 271.
 40 M. Proust, Hledání ztraceného času I – Svet
 Svannových, cit. dílo, s. 351.
 41 Tamněz, s. 356.
 42 M. Proust, Hledání ztraceného času IV – Sodo-
 ma a Gomora, přel. J. Pechar, Odeon, Praha
 1983, s. 533.
 43 M. Proust, Hledání ztraceného času V – Uvěz-
 něná, přel. J. Pechar, Odeon, Praha 1965, s. 27.
 44 M. Proust, Hledání ztraceného času VI – Čas
 znovu nalezený, přel. J. Pechar, Odeon, Praha
 1988, s. 478.
 45 S. Grof, Holotropní vědomí, Gamma 89, Praha
 1993.
 46 M. Proust, Hledání ztraceného času VI – Čas
 znovu nalezený, cit. dílo, s. 479.
 47 Tamněz, s. 481–482.
 48 V rukopise obsahujícím verzi románu z let
 1910–1911 je poznámka, která dovědčuje, že
 funkce těchto zářitek je výsledkem uměleckého
 zámeru a že je Proust hodlá precizovat „jako ja-
 kosi iluminací (rozumní: zasvěcení) à la Parsifal“.
 (Viz Jiří Pechar, Nad Proustovým románovým
 cyklem, in: M. Proust, Hledání ztraceného ča-
 su VI – Čas znovu nalezený, cit. dílo, s. 681.)
 49 Věra Linhartová, Dům daleko, Mladá fronta,
 Praha 1968, s. 23 a 63 (kurziva D. H.).
 50 D. Bohm, Rozvíjení vyznamu, cit. dílo.
 51 V. Linhartová, Pokoj, in: Prostor k rozlícení,
 Mladá fronta, Praha 1965, s. 13 (kurziva D. H.).
 52 V. Linhartová, Torčez pozdíví, in: Mezipřízkum
 nejbliž uplynulého, Nakladatelství České Budě-
 ovice 1964, s. 134.
 53 V. Linhartová, Mezipřízkum nejbliž upylnu-
 lo, in: Mezipřízkum nejbliž uplynulého, cit. dílo,
 s. 156–157.
 54 V. Linhartová, Chméra neboli Průčec cibuli,
 Trigon, Praha 1993, s. 19.

REJSTŘÍK J M E N Ů

- Abuladze Tengiz 174
 Adamcová Jiřina 180
 Altman Karel 71
 Amerling Karel Slavoj 65, 73
 Amicus Edmund de 84–86, 99; *Sude* 84–86, 99
 Andrejev Leonid 117, 123; *Povíčka o vední
 oběťný* 117
 Apuleius 209; *Zlatý osel* 209
 Abtes Jakub 170–171, 176, 186, 196; *Kandidáti
 existence* 181; *Podobní dnové lidstva* 133,
 166–170; *Starý Xarvinia* 133, 166, 169;
Strýčkův dům 181, 192; *Učítaná* 166,
 168–169
 Augustinus Aurelius (sv. Augustin) 104
 Baar Jindřich Simon 145; *Jan Cimburz* 145
 Babinický Václav 123
 Bachelard Gaston 8–9, 13, 213, 216
 Bachtin Michail Michajlovič 9, 11–13, 20,
 22–23
 Balfe Michael William 67
 Ballanche Pierre-Simon: *Hekabino vítání* 209
 Balzac Honoré de 116, 118, 120, 123,
 223–224; *Lesk a bílá kurtizán* 116, 120,
 224; *Zimní iluze* 223–224
 Barák Josef 66, 71
 Barthes Roland 8, 21–22
 Bartsia Giovanni 103
 Baudelaire Charles 10
 Bedaňá Kamil 216
 Beer Alois 64, 74, 126
 Bělyj Andrej 227, 231; *Petrubral* 227, 231
 Bendi Václav Čeněk 60
 Benoš Třebízský Václav 60
 Benoist Luc 129, 136–137, 141, 174
 Bentham Jeremy 120
 Berkanková Jiřka 197
 Bergman Ingmar 117
 Bernardina de Saint-Pierre 207; *Paré
 a Virginie* 207
 Bernásková Alena 195, 197; *Čista utváření* 195
 Bielek František 125–126
 Binder Jan 40
 Björnson Bjönsjerne 61
 Blanchot Maurice 107
 Blážík Bohoslav 24
 Blok Alexandr 176; *Dramát* 176
 Boccaccio Giovanni 10; *Dekameron* 10
 Bockinová Maud 8, 12
 Bohm David 20, 23, 222, 236–238
 Böhm Josef 123
 Bolzano Bernard 90, 168
 Bonivard Francois 108
 Bor D. Ž. 214–215
 Borel Petrus 107; *Paré Povíčka* 107
 Borges Jorge Luis 204, 228; *Babylonská knihovna*
 204
 Bosco Henri 213; *Starozinář* 213
 Bouillier Henry 215
 Bourget Paul 95–96; *Žák* 95–96
 Bourneuf Roland 13
 Brodžán ski Kazimierz 58, 60–61
 Bromber Victor 123
 Bronetová Charlotte 122, 180, 188–190, 192,
 197; *Strický* 180, 188–190, 192, 197; *Jane
 Eyrová* 122
 Brunner Otto 196
 Brezina Otokar 136, 141, 152–155, 175; *Rare*
 154; *Svítlání na západě* 153, 154; *Hvěz od pláň*
 153
 Bugge Peter 60
 Bunyan John 105, 184; *Pouťníkova cesta* 105, 184
 Buguoy Jiří František hrabě 168–169
 Burian Tomáš 55
 Byron George Gordon 41, 108, 110, 122; *Věci
 diletantské* 108, 110
 Calderon de la Barca Pedro 8; *Život je ten* 114,
 203
 Camus Albert 115, 120; *Gaieté* 120, *Alon* 120
 Cicero Marcus Tullius 209; *San Šcipionův* 209
 Coleridge Samuel Taylor 8; *Pisčí o starém
 úhnořníku* 8
 Courze Werner 196
 Correggio (vl.jm. Antonio Allegri) 210
 Curtius Ernest Robert 8, 11–12
 Čapek Karel 135, 160, 174; *Povíčky z jedné kapsy*
 160
 Čapek-Chod Karel Marčí 184, 194, 227–228;
Nepřátelství 228; *Tunbina* 184, 194;
Autonin Vontky 227
 Čech Svatoopluk 55, 60, 69, 155–156, 175,
 189–190, 197; *Nový epochální rytel puma*
Brouček 69; *Lačnický konář* 189–190; *Václav*
z Alibadovic 155–156
 Čelakovský František Ladislav 55, 60, 65, 79
 Čep Jan 162–163, 175
 Černý Václav 99, 215