

Janiec-Nyitrai, Agnieszka

Svět mezi řádky : prolegomena k výzkumu Čapkovy cestopisné tvorby

Bohemica litteraria. 2010, vol. 13, iss. 1-2, pp. [113]-167

ISBN 978-80-210-5461-5

ISSN 1213-2144 (print); ISSN 2336-4394 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114710>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

AGNIESZKA JANIEC-NYITRAI

SVĚT MEZI ŘÁDKY. PROLEGOMENA K VÝZKUMU ČAPKOVY CESTOPISNÉ TVORBY

Klíčová slova: Karel Čapek, cestopis, prostor, čas.

Keywords: Karel Čapek, travelogue, space, time.

World between the lines. Prolegomena to research of Čapek's travelogue production

Abstract

The study analyzes several aspects of Čapek's travelogues: presentation of the space that is constructed as a system of archetypal universals (e.g. the mountain, the house, the sea, the city) and time that complements the first category. The goal is to provide an original interpretation of Čapek's travelogues with the use elements of archetypal criticism and it is focused on symbolic dimensions in Čapek's travelogues. Disclosing several mechanisms of depiction, perception and grasping the world allows having a broad view on the author's philosophical and artistic out-looks, though the narrator cannot be identified with the author himself. Čapek's travelogues can be regarded as a significant, although sometimes underestimated part of Čapek's literary heritage.

1. Prostor a čas v Čapkových cestopisech – úvodní poznámky k analýze

Při bádání o cestopisném díle kategorie prostoru přirozeně hraje podstatnou roli, pramenící ze samotné povahy cestopisu, který primárně znamená zprávu z cestování neznámým prostorem. V literárním díle prostor získává různé podoby a plní rozmanité funkce. Zdeněk Hrbata podává několik typů prostoru např. 1) prostor jako výsledek mimetického, topografického popisu, 2) prostor jako prostředek vyprávění (v cestopisech), 3) prostor symbolický nebo ideologický (srov. HRBATA 2005: 317). Nás bude zajímat prostor v cestopise, který i přes svou primární funkci jako prostředku vyprávění realizuje rovněž funkce mimetickou a symbolickou. Kategorie prostoru se v tomto literárním útvaru jednoznačně dostává do popředí a odsouvá na další pozice ostatní kategorie, podléhající literárněvědnému výzkumu jako např. morfologii fabule nebo problematiku konstrukce vypravěče. Základní vlastností prostoru zobrazeného v cestopisné literatuře je jeho ústřední pozice. Prostor není pouhou kulisou, scénérií, v níž se nějaký pří-

běh odehrává. Právě prostor, který plní v mnoha ostatních žánrech roli dekorace, získává v cestopise přední postavení a tvoří významovou koncepci celého textu.

V cestopise se s kategorií prostoru ještě těsněji než v ostatních literárních útvarcích váže kategorie času. Je to výsledkem faktu, že všechny vlastnosti prostoru nelze postihnout najednou. Tato skutečnost je dána rozlehlostí prostoru, která pro své vnímání vyžaduje určitý časový úsek. Tím pádem se při analýze kategorie prostoru nelze vyhnout problematice času. Nemůžeme současně zachytit všechny proměny prostoru, čili chtít nechtě musíme věnovat pozornost také kategorii času. Prostorové a časové kategorie byly vždy úzce svázány. Ve středověku docházelo k zprostorňování času (srov. GUREVIČ 1978: 97), což lze zpozorovat na příkladu středověkých orlojů, kde pohyb figurín zobrazuje plynutí času. Janina Abramowska popsala spojitost času a prostoru, k níž dochází během cesty: „Popis pohybu [...] se musí současně vztahovat na kategorie (a jednotky) prostoru a času, a proto je prostor cesty zvláštním způsobem svázán s pořádkem časovým“ (ABRAMOWSKA 1978: 125).¹ Ke stejným závěrům dospívá při analýze jednoho z románů s hlavním motivem cesty Zdeněk Hrbata, který metaforicky zachycuje cestu jako projekční plátno, na němž se promítá děj zabudovaný do času a prostoru (srov. HRBATA 2005: 450). Topos cesty nejen poskytuje umění a literatuře jedno z nejpodstatnějších syžetových schémat, které umožňuje ukázat prožitky jednotlivce v kontaktu s vnějším světem, jeho vnitřní proměny a uspořádává významy, hlouběji reflektovat svět, ale rovněž dokonale pomáhá společně zkoumat komplikovanou problematiku času a prostoru. Proto je zásadní využít také Bachtinův pojem chronotop, převzatý z exaktních věd, vyjadřující, jak píše ruský vědec, srostitost prostoru a času (srov. BACHTIN 1980: 222). Chronotop, čili časoprostor, znamená souvztažnost časových a prostorových relací (srov. *ibid.*). Bachtinova teorie přinesla chápání prostoru a času jako doplňujících se kategorií, protože prostor podléhá stálým proměnám v čase a proměny zobrazené v prostoru jsou zároveň svědectvím plynutí času. Obzvlášť se tímto úzkým vzájemným propojením vyznačuje právě chronotop cesty. V cestopisném žánru se ve většině případů setkáme s lineárním časem, protože jde o záznam z reálné cesty, a což s tím souvisí, s konkrétním otevřeným chronotopem. Na druhé straně v imaginárních cestopisech převažuje čas cyklický a abstraktní chronotop (srov. HODROVÁ, SVATOŇ 1980: 464). Při zkoumání kategorie prostoru v Čapkových cestopisech se nevyhneme otázce času a náš rozbor doplníme postřehy týkajícími se právě této mnohdy opomíjené kategorie.

V případě Čapkových textů máme co činit s uměleckým cestopisem, a proto prostor není pouhým topografickým *mimesis*, i když všechny lokality popisované autorem jsou snadno ověřitelné. Mezi autorem a pozorovaným reálným prostorem vznikla interakce. Výsledkem tohoto vzájemného působení je umělecká konstrukce prostoru. Autor angažuje všechny své dosavadní zkušenosti, všechny

¹ „Opis ruchu [...] musi się jednocześnie odwoływać do kategorii (i jednostek) przestrzeni i czasu, tak więc przestrzeń drogi jest w szczególności sposobem sprzężoną z porządkiem czasowym.“ (Všechny překlady polských textů pořídila autorka článku, pokud není označeno jinak.)

své dovednosti a talenty, jimiž je vybaven, zapojuje svou představivost a schopnost uměleckého citění, aby co nejlépe zachytil pozorovaný úsek reálného světa. Obraz světa, čili prostor v cestopise, je vyjádřen v autorově soukromé řeči, je poznamenán jeho tvůrčí osobností a získává formu variace na objektivně existující prostor. Představa prostoru v uměleckém díle je modelována podle autorova chápání světa, to znamená, že jsou v ní obsaženy autorovy estetické, politické, filozofické a další názory. Navíc je v cestopise elementárním prvkem subjektivní zvolení jisté trasy cesty, což určuje způsob zobrazení prostoru. Takový přístup k otázce uměleckého prostoru prezentuje Daniela Hodrová, která nesushlasí s materialistickým výkladem prostoru, podle něhož je prostor nezávislý na subjektu onen prostor vnímajícím (srov. HODROVÁ 1994: 10). Právě proto badatelka zvolila pro své výzkumy pojem *místo*, které determinuje existenci subjektu pozorujícího jistý prostor a v určitém prostoru se pohybujícího. V případě cestopisu subjektem není literární postava, ale cestovatel – vypravěč, jehož očima čtenář pozoruje prostor. Prostor se díky tak blízkému důvěrnému vztahu s autorem stává systémem, jenž zobrazuje koncepcce umělecké a filozofické. Ztrácí absolutní povahu a přestává být výše zmiňovanou pouhou dekorací. Autor vyjadřuje prostor a vyjadřuje vlastně sám sebe. Filtr vnitřních osobních přesvědčení odhaluje pravdu jedince, pravdu subjektivní. Odhalování, „čtení“ prostoru je také zkouškou cestovatelových schopností, protože ke správnému dešifrování odkazů, které prostor obsahuje, je nutná nezbytná znalost jistých kulturních kódů. Navíc cestování umožňuje vysvobodit se ze striktních důvěrně známých časoprostorových relací a prostřednictvím poznávání nových časoprostorových struktur dovoluje cestovateli znova objevit sama sebe. Subjekt, čili cestovatel, je médiem, prostřednictvím kterého se objevuje cizí prostor. Při úvahách o povaze prostoru jsou velmi užitečná zjištění polského literárního teoretika Michała Głowińskiego, který zdůrazňuje dualistický ráz prostoru – zprv se jedná o prostor skutečný, fyzický, v němž člověk žije a kterému podléhá, zadruhé existuje také prostor, jemuž člověk přidává významy a klasifikuje jej podle svých představ (srov. GŁOWIŃSKI 1978: 79).

Vraťme se ale ke vztahu prostoru a času. Cestování není pouze opuštěním jistého prostoru, znamená také nalezení se v jiném čase, který je nevšední nejen kvůli tomu, že aktivity, které cestovatel podniká, se liší od rutiny každodennosti, ale také proto, že volný čas je sakralizován (srov. KOWALSKI 2002: 20). Během cestování pojetí času podléhá modifikacím, které polský antropolog Wojciech Burszta charakterizuje následovně:

„Cestování má paradoxní status, je totiž jak ponořením se do jiného času, tak rovněž pokusem o útek od času obvyklého, šizením toho posledního, zastavováním jeho nevyhnutelnosti, negací krutosti jeho výroků“ (BURSZTA 2001: 5).²

² „Podrózowanie ma paradoksalny status, jest bowiem zarówno zanurzeniem się w innym czasie, jak i próbą ucieczki od czasu zwykłego, oszukiwaniem tego ostatniego, zatrzymywaniem jego nieuchronności, zaprzeczeniem bezwzględności jego wyroków.“

Cesta se mění v jakýsi protest proti plynutí času, je pokusem o zastavení okamžiku. Cestu tedy jednoznačně nelze chápat pouze jako fenomén prostorový, ale také je třeba si uvědomit její temporální charakter. Právě výjimečnému postavení času cestování přisuzuje polská socioložka Elżbieta Tarkowska roli hlavního faktoru, který formuje fenomén cesty. Podle badatelky lze čas cesty charakterizovat jako čas zvláštní, kdy dochází k porušení základních pravidel (srov. TARKOWSKA 1995: 12). Čas cestování se může zrychlit a zpomalit bez ohledu na lineární fyzikální čas.

Každý autor se ve svých cestopisech při popisu neznámého světa soustředil na jisté orientační body, na nichž je celý prostor rozpjatý. Základními kategoriemi vzbuzujícími jeho pozornost jsou jisté prostorové archetypální univerzálie, které se přirozeně vyskytly v různých kontextech, polohách a variacích ve všech zprávách z cest. Archetyp zde chápeme v souladu s definicí Northropa Frye, který ve svých koncepcích využil pojem archetyp převzatý z psychoanalytických studií Carla Gustava Junga, jako zvláštní druh literárního motivu, který obsahuje lidskou elementární a univerzální situaci a který se objevuje v literatuře natolik často, aby mohl být považován za složku celkové lidské zkušenosti (srov. FRYE 2003: 119). Podle Northropa Frye, představitele archetypální kritiky, známé básnické obrazy jako moře nebo les nejsou nahodilé a jejich častý výskyt v umění a literatuře se dá vysvětlit společnou zkušeností všech lidí (srov. *ibid.*: 119–120). Právě takové archetypální symboly spojují jednotlivá literární díla a umožňují nalézt vzájemné pochopení mezi odlišnými kulturami. V pojetí Northropa Frye se archetyp jeví jako motiv trvale přítomný v literatuře, kterého kořeny tvoří mýtus a rituál. Archetyp se v literatuře projevuje a realizuje ve formě toposu, tj. odvěkého a stálého motivu nebo tématu.

Podle Bohdana Jałowického za archetypální, čili prapůvodní prostorové elementy lze považovat taková místa nebo takové prostory, které jsou hluboko zakotvené v lidské kultuře, jsou univerzální, trvalé a natolik běžné, že jsou lidmi přijímány jako samozřejmé (srov. JAŁOWIECKI 1985: 135). Jałowiecki jako příklad základních prapůvodních prostorových elementů uvádí mj. dveře, práh, most, centrum. V tomto kontextu je třeba odvolat se na názory Mircey Eliade, který v každé složce prostoru nalézá nějaké vyšší poslání, další realizaci jistých pravěkých, kosmických komponent:

„Svět, který nás obklopuje, v němž lze vycítit přítomnost a dílo člověka – hory, které zlézá, obydlené a neobydlené kraje, splavné řeky, města, svatostánky – mají svůj mimozemský archetyp pojatý jako ‚plán‘ nebo forma nebo prostě jen ‚protějšek‘ existující na vyšší kosmické úrovni“ (ELIADE 1993: 13).

Právě tato archetypální místa, která se objevují v literatuře v podobě toposů jako hora, dům, město, ráj, muzeum a další, tvoří soustavu orientačních bodů, základnu pro orientaci v prostoru cestopisného textu. Northrop Frye tvrdí: „Archetypální symbol je obvykle přírodní objekt, jemuž člověk přidal nějaký význam“ (FRYE 2003: 134). Nelze najít a pochopit symbolický smysl prostoru bez nalezení jeho dominant a elementů, které je doplňují. Prostřednictvím výběru jistých orientačních bodů, jejich zabudování do konkrétních, originálních souvislostí se

původně objektivní prostor, známý z turistických průvodců nebo vědeckých textů, subjektivizuje a získává svérázný, neopakovatelný profil. Mění se v umělecké zobrazení prostoru. Ony prostorové univerzálie, aneb místa přítomná v lidské kultuře od věků, s nimiž jsou spojeny symbolické významy, zaujímají centrální postavení v Čapkových cestopisných textech, stejně jako ve většině uměleckých děl vůbec. Zdánlivě obyčejná místa jako dům nebo zahrada získávají další přenesené významy a stávají se lakmusovým papírem, pomocí něhož lze určit a systematizovat autorovy postoje a názory. Prostřednictvím určitého rozmístění a kompilací orientačních bodů tyto texty nepřímou poukazují na Čapkův systém hodnot, jsou vzorcem jeho pohledů na svět a podávají svědectví o jeho názorech. Soustava prostorových univerzálií je mapou autora světa. Takový přístup nás opravňuje k označení činnosti psaní cestopisu za vytváření vlastní mapy, na níž na místo obrázků a kreseb jsou umístěna slova. Čapek zhotovil původní subjektivní mapu cizího prostoru, sám tím pádem vytvořil nový originální prostor na základě objektivně existujících dílčích prostorových elementů. Pokud tento model uznáme za správný, uměleckou mapu vytvořenou autorem lze přirovnat ke středověké mapě, která byla především symbolická, a ne skutečně zeměpisná.

Díky vytvoření takové uspořádané struktury autor cestopisu získal přehled v nepřehledném množství signálů, které k němu vysílal neznámý prostor, a zároveň mu ono strukturování pomohlo zapamatovat si neznámý svět, zachytit a uchovat v paměti to, co viděl. Úloha paměti v celém procesu vytváření cestopisu je nepřehlédnutelná. Pro lepší pochopení fenoménu paměti je třeba se vrátit do doby antické, kdy umění pamatovat si jistý text bylo spojeno s určitými místy, která řečníkovi připomínala, o čem a v jakém pořadí má mluvit. Paměť je tedy neodlučitelně spojena s *loci* (srov. YATES 1977: 14). Čapek postupuje opačným směrem než antičtí rétorové, protože mu vytváření vlastní vnitřní mapy prostoru neslouží k zapamatování básně nebo řečnického vystoupení, ale právě k vytvoření vlastní struktury prostoru a zapamatování právě oněch prostorových vztahů a objektů. Na problematiku vztahu místa a paměti se lze rovněž dívat z jiné perspektivy, jako to činí Daniela Hodrová, která v práci *Paměť a proměny míst* pojednává o místech obdařených vlastní pamětí:

„[...] určitý topos (místo) vystupoval v prostoru nesčetných děl, ale tyto jindy a jinde rozvinuté významy a příběhy jsou v něm implicitně přítomny, v různé míře jím při každém jeho užití prosvítají a v něm ožívají“ (HODROVÁ 1997: 20).

Autorská mapa je tedy vytvářena nejen na základě vlastních prožitků, ale také na základě četby textů, jež vznikly dříve. Autor – cestovatel se nemůže vymanit z kontextů, které už dříve poznal. Navíc je s tímto aspektem v případě cestopisu spjata otázka kulturní paměti, která vzniká navrstvením mnoha textů významných pro kulturu. Mechanismus fungování kulturní paměti zachytil Zdeněk Hrbata a Martin Procházka: „Pravdu objevování, erudice a zkušenosti provázejí cestovatelské rituály, vyžadující znovu popisovat místa, o nichž už psalo mnoho jiných“ (HRBATA, PROCHÁZKA 2005: 83). Proto se v mnoha případech autoři – cestovatelé při tvoření vlastních autorských map staví v opozici k jistému pojetí

konkrétního místa a snaží se nakreslit vlastní mapu cizího prostoru, i když není možné zcela se vyhnout referenčnosti a intertextualitě.

Tato autorská mapa pěti odlišných zemí, jež Čapek navštívil, se samozřejmě během několika let změnila. Naším cílem bude sledovat proměny ve způsobu vnímání oněch orientačních bodů v zobrazení prostoru na základě změn, k nimž došlo v popisu prostředí. Postupně díky určité konstrukci prostoru v Čapkově textu vykryštalizuje, jak se měnil autorův vztah k němu, o jaké aspekty se postupně doplňoval a které prostorové univerzálie ztrácely na významu. Konkrétní prostor nelze chápat jako statický jednoznačně stanovený celek, který nepodléhá proměnám a není vnitřně diferencován. Právě naopak, jeho povahu je třeba určovat ve vztahu k jeho složkám a všimnout si drobných, ale podstatných změn, k nimž došlo v autorově přístupu k prostoru. Postupně budeme rekonstruovat autorovy metody, které ho přibližovaly k pochopení podstaty konkrétních prostorů. Při analýze konstrukce a významu prostoru, doplněné o kategorii času, budeme kombinovat dvojí přístup k této otázce, který Daniela Hodrová pojala jako dvě doplňující se komplementární metody, na něž jsme už výše narazili: 1) Archetypální ahistorické pojetí tématu a jeho zakotvení v mýtu či archetypu, zdůrazňující nadčasové pojetí jistých míst – Frye, Bachelard, 2) Historický přístup sledující proměnu témat, v našem případě konkrétních prostorových univerzálií – Bachtin, Lotman, Meletinskij (srov. HODROVÁ 1997: 12). Tyto postupy se v mnoha aspektech prolínají a doplňují, čehož příkladem je Lotmanovo pojetí literárního prostoru, který lze zachytit pomocí opozic typických pro prostor mytický, jako zavřenost/otevřenost, daleko/blízko, sacrum/profanum, cizí/domácí, střed/periferie, dole/nahoře (srov. LOTMAN 1984: 311–312). Tento systém binárního rozdělení není však pro některé badatele dostačující, protože nezachycuje přechod jednoho protikladu v druhý, což dosvědčuje Hodrová na příkladu profanizace sakrálního a sakralizace profánního (srov. HODROVÁ 1994: 6). Nicméně se při analýze nelze vyhnout těmto opozicím jako vnitřní/vnější, otevřené/zavřené, blízké/vzdálené, krásné/ošklivé, historické/současné.

Na základě četby pěti Čapkových cestopisných knih lze rozlišit deset základních prostorových univerzálií, jež jsou v textech zastoupeny nejčastěji. Jsou rozděleny do tří základních skupin: 1) prostor civilizační, vytvářený člověkem (sem patří město, ulice, muzeum, dům, katedrála a park), 2) prostor přírodní (do této skupiny jsme zařadili moře, les, horu), 3) prostor pomezí (přístav).

Soustředíme se pouze na některé linie zobrazování prostoru, které, jak se domníváme, jsou typické pro Čapkovu cestopisné dílo a nejuplněji vypovídají o jeho charakteru. Takový pohled na tato zpracování nejzákladnějších prostorových témat povznášá kategorii prostoru na úroveň kulturní kategorie. Zároveň však způsob, jakým se tvůrce staví k otázce prostorovosti, nabízí informace o samotném autorovi. Pokud určíme, prozkoumáme a pochopíme tato jednotlivá významově bohatá místa, přiblížíme se k porozumění významu Čapkových cestopisů, a také autorových filozofických a uměleckých koncepcí.

2. Analýza prostorových univerzálií – mezi prostorem a časem

2. 1. Prostor vytvořený člověkem

Nyní se zaměříme na analýzu zobrazení prostoru uměle vytvořeného člověkem, takového, který je v sekundárním vztahu s prostorem přírodním. Samozřejmě je třeba stále brát na zřetel to, že prostor, jenž vznikl takovým způsobem, v sobě neustále nese obraz prostoru přírodního, lze jej chápat jako odraz skutečně existujících prototypů. Podle Northropa Frye civilizace napodobuje přírodu a vytváří lidské formy přírody jako zemědělství nebo architekturu (srov. FRYE 2003: 126–127).³ Prostor vytvořený člověkem nese v sobě spoustu skrytých významů a jeho hlavní primární vlastností je, že jej lze definovat jako materiální svědectví vývoje člověka, měnících se slohů, měnících se hodnot a měnících se systémů. Na rozdíl od prostoru přírodního lze považovat takový prostor za trvalou paměť společnosti, jak jej označuje polský badatel Bohdan Jałowiecki (srov. JAŁOWIECKI 1985: 132). V prostoru vytvořeném člověkem, a nejpatrněji v prostoru městském, se podle něho zrcadlí současnost a minulost člověka, protože se staré a nové komunikáty prolínají, symboly získávají nové významy a jsou vytlačovány dalšími, novými symboly. Právě v prostoru nepřirodním můžeme nejvýrazněji zahlédnout vyšší smysly, které člověk „vtiskl“ do prostoru, a sledující proměny prostoru sledovat proměny idejí vytvořených člověkem.

2. 1. 1. Město jako zrcadlo světa

Právě takovým nejcitlivějším seizmografem zaznamenávajícím proměny lidské společnosti je prostor městský, který reflektuje všechny změny, k nimž dochází v kultuře, dějinách a politice. Daniela Hodrová, která věnovala prostoru města soustavnou pozornost v mnoha pracích, jej přirovnává k literárnímu textu: „Město je právě jako text literární mnohoznačným prostorem, v němž vyvstávají a kříží se, proplétají se četné možné významy, je pohyblivou hrou významů a odkazů“ (HODROVÁ 2006: 27). Do toho prostoru zapadají a mísí se s ním další dílčí prostory, jako prostor muzea, chrámu, hospody či domu, které ovlivňují a obohacují městský prostor. Z toho důvodu není snadné jeho charakter definovat. Nejstarší archetypální představy situují prostor města vedle posvátného prostoru chrámu, protože stejně jako chrám plnil funkce místa sakrálního, pozůstávajícího v opozici k venkovu, který byl považován za nižší, primitivnější (srov. Le GOFF 2002a: 384). Město mělo být analogicky ke chrámu středem světa a odrazem ideálního božského pořádku – *imago mundi*, mělo zrcadlit hierarchičnost světa a rajskou harmonii. Vznik a vývoj prostoru města je podle Mircey Eliade opakováním božského aktu stvoření, stejně jako nebes-

³ Vraťme se k rané povídce bratří Čapků *Creatura naturans* ze sbírky *Krakonošova zahrada*. Autoři ironicky ztvárnili lidskou snahu napodobovat přírodu, která získala v povídce absurdní formy: lidé staví elektrárny, jejichž komíny připomínají stromy (ČAPKOVÉ 1957: 86).

ké město Jeruzalém bylo nejdříve pouze jistou ideou, po níž následoval vznik skutečného města na zemi (srov. ELIADE 1993: 12). Ve středověku došlo k rozchvění hranice mezi městem a vesnicí a protikladem k civilizovanému světu se stal svět charakterizovaný jako pustý, neznámý, dvojaký a nebezpečný (srov. Le GOFF 2002a: 384), čili svět divočiny a lesa, sféra profanum.

Význam města se během vývoje kultury postupně měnil a získával stále nové podoby. Hodrová vymezuje tři způsoby vystupování prostoru města v literatuře: 1) jako prostor – předmět (průvodce, knihy o městech), 2) jako prostor – prostředí (v románech), 3) jako prostor – postava v poezii a próze (srov. HODROVÁ 1988: 315). Městský prostor v zásadě lze rozdělit na dva hlavní typy – město jako provincionální prostředí a jako velkoměsto. V této koncepci velkoměsto tvoří a mění tradice a maloměsto ony tradice udržuje. Michail Bachtin rozlišuje dva hlavní chronotopy maloměsta: variantu idylickou, kde město je symbolem uspořádaného života, světa plného jistot a harmonie, a variantu flaubertovskou, která symbolizuje nudu, zkosnatělost a prázdnotu (srov. BACHTIN 1980: 368–369). Je zde patrná ambivalentní povaha maloměsta. Prostor velkoměsta je rovněž dvojnásobný, protože může být považován jak za prostor kulturní, jenž je svědectvím velkoleposti lidského ducha (tady vidíme příbuzné rysy k prostoru muzea – město jako nositel paměti), tak za prostor ohrožující člověka svými industriálními periferiemi. Zde jsme pouze načrtli nejzákladnější rysy prostoru města, které samozřejmě mohou také tíhnout k jiným významům. Město může symbolizovat prostor anonymní, město – labyrint, město – žijící organismus. V moderní literatuře je pro město charakteristická heterogenita, polyfoničnost a mnohovýznamnost. Daniela Hodrová ve studii Text města jako síť a pole přirovnala město k síti, která se nachází v neustálém pohybu:

„Síť města jako textu je čímsi velmi dynamickým, ba živým, vibruje, rozepíná se a smršťuje, rozvíjí se a svinuje, je to s ní tak trochu jako s polem ve fyzice – je síť a vlnou, soustavou vztahů – kanálů i proudem, který těmito kanály proudí“ (HODROVÁ 2004: 541).

Právě díky své heterogenitě, proměnlivosti a nestálosti je město častým tématem v moderní literatuře, protože dokáže reflektovat problematiku současnosti.

Za základní vlastnost *Italských listů* můžeme považovat skutečnost, že cestovatel záměrně polemizuje s mýtem velkých italských měst – Říma, Benátek, Neapole a Florencie, který byl postupně tvořen od rané renesance. Právě tato města byla podrobena pravidelné mytizaci jako města – nositelé hlavních rysů evropské kultury. V důsledku toho došlo k silné konvencionalizaci prostoru města, což ještě zesílilo v období romantismu. Čapek se na svých cestách těmito městy nevyhýbal, ale provokativně v nich hledal jiná neobjevená místa a tvořil své vlastní originální interpretace. K cestovatelům v Čapkových textech neprohloubují velké dějiny, kterými je prodchnut například Řím, ale jeho vnímání prostředí je zde obzvlášť kladeno do kontrastu s malými soukromými dějinami člověka. Ve vztahu cestovatele k prostoru města je příznačné pátrání po méně známých cestách, zaměření na periferie a na místa méně prozkoumaná, což přímo zdůrazňuje v Úvodu ke své první cestopisné knize:

„Na tomto světě má se však vidět všechno, vše stojí za vidění, každá ulice a každý člověk, každá věc chudá a slavná. Není ničeho, co by nezasloužilo zájmu a pohledu. Rád jsem broudil končinami, ve kterých Baedeker neklade pražádnou pozoruhodnost, a nelitoval jsem žádného kroku a vlezl jsem, kam se dalo, třeba hodným lidem na chodbu, někdy jsem se díval na památky nejslavnější, někdy jen na děti, na staré babičky, na lidskou bídu a radost, na zvířata nebo lidem do oken“ (IL: 7–8).⁴

Cestovatel zaznamenal své filozofické *credo*, podle něhož každý element prostoru je pozoruhodný a v každém lze najít bohatství a skryté významy. Každý detail prostoru je potenciálním objevem, ne ve smyslu topografickém, ale uměleckém. Periferní městské oblasti nacházející se ve druhém plánu, jež jsou ve většině případů považovány za nedůležité pozadí, se mění v hlavní cíl noetického zkoumání. Cestovatel manifestuje svůj zájem o rub věcí, záměrně volí cesty neotřelé, odpoutává se od těch nalinkovaných v průvodcích. Jisté elementy prostoru se totiž přetvářejí v symboly jednotlivých států jako Koloseum, Eiffelova věž nebo Socha Svobody, ale souvisí s tím jistá unifikace dojmů a násilné „zatraktivnění“ existujících turistických cílů. Cestovatel v Čapkových cestopisech vycouvá z prostoru města – klišé, z prostoru složeného pouze z turistických atrakcí. Je pro něho typický útek od schematicky vnímaného prostoru města, které se jeví jako neautentické:

„Nechtěl bych mnoho psát o Benátkách, myslím, že je každý zná. Jsou skutečně až rušivě podobné všelikým ‚souvenirs de Venice‘, když jsem po prvé stanul na náměstí sv. Marka, byl jsem úplně zmatem a velmi dlouho jsem se nemohl zbavit tísnivého dojmu, že to není skutečné, že to je takový Lunapark, kde se má pořádat benátská noc“ (ibid.: 11).

Podstatným noetickým rozhodnutím je zde vědomá rezignace na uctívání topografických objektů, které, jak psal polský badatel Jacek Kolbuszewski, se staly v průběhu vývoje dějin nositeli jistých vepsaných hodnot, nebo dokonce jevy, které mají schopnost generovat konkrétní předvídané reakce (srov. KOLBUSZEWSKI 1994: 67). Proto Čapkův cestovatel utíká na periferie, kde může být skutečně svobodný a poznávat svět podle svého. Je zde patrná fascinace periferiemi v širším slova smyslu, fascinace něčím opomíjeným, opovrženým a nedoceněným. Tato tendence je typická pro celou autorovu tvorbu, stačí zde připomenout nejočividnější svědectví, jakým je sbírka esejů o periferním umění *Marsyas čili Na okraj literatury* (1931). Periferní prostor ve středověku, jak uvádí Jacques Le Goff (srov. Le GOFF 2002b: 739), neoznačoval pouze prostor profánní, ale byl spojen rovněž s neomezeností a svobodou. Zkoumání periferních sfér přináší tedy nové interpretační možnosti a otřásá schémata. Možná právě proto je tento prostor pro cestovatele přitažlivý. Vypravěč chce totiž vynaložit síly a vlastníma očima poznat svět. Nespokojí se přetvořenými informacemi z průvodců, které mu vnucují hotové interpretace. V Benátkách jeho pozornost vzbudily například

⁴ Dále po citacích z cestopisných textů Karla Čapka uvádíme zkratky jednotlivých knih (*Italské listy – IL*, *Anglické listy – AL*, *Výlet do Španěl – VdŠ*, *Obrázky z Holandska – OzH*, *Cesta na sever – CnS*) a strany, z nichž pochází citace. Citujeme z následujících vydání: (ČAPEK 1958), (ČAPEK 1980 – z tohoto vydání *Cestu na sever*).

úzké uličky – prostor zdánlivě obyčejný, který se však v cestovatelově pohledu mění v místo tajemné. Právě tyto uličky projevují příbuznost s labyrintem, jsou zobrazeny jako prostor absurdní: „Jsou tak spleť, že doposud nejsou všechny prozkoumány, do některých snad dosud nevšlula lidská noha“ (IL: 10). V tomto prostoru dochází k zakřivení času, je to labyrint nejen v prostorové dimenzi: „Je to labyrint, ve kterém bloudí dokonce minulost a nemůže nikdy ven“ (ibid.: 10). Na tomto příkladu můžeme pozorovat srostlost prostoru a času, protože k vystižení povahy času je zde použita prostorová kategorie labyrintu. Cestovatel je důsledný ve zkoumání periferního prostoru, je to patrné také ve zvýšeném zájmu o prostory opomíjené, jako malé tiché kostely, jež se nacházejí hlavně na venkově a v malých městech. Nahodilé zkoumání prostoru přináší překvapení a obohacuje, i když prostor periferií není krásný v klasickém chápání tohoto slova:

„Člověk vlez do tramvaje, která jede opačným směrem, a místo v nějakém hloupém parku s nádhernou vyhlídkou se octne v tovární čtvrti a potlouká se v nevýslovné špině takové Arenelly, vyjeven víc, než kdyby se podíval subtropické vegetaci palermských sadů“ (ibid.: 33).

Přirozenost, nevyumělkovanost jsou základními vlastnostmi, které cestovatele přitahují, protože mohou nabídnout skutečné prožitky a ne nastudované a nalinkované dojmy. Italská města jsou příkladem toho, jak dokonalý může být prostor civilizovaný, polidštěný, který se tímto způsobem dostává ze sféry profánní ke sféře posvátné. Uměním tvořit se člověk přibližuje k samotnému Bohu, který je obsažen ve všech svědectvích lidského kreativního ducha – v palácích, kostelech, obrazech a sochách. Slavná italská města formují prostor, který dokáže diváka omámit svou různorodostí a barevností, ale nezapomenutelné zážitky poskytují zejména malá městečka, kde lze najít krásu nedotčenou ještě zrakem milionů turistů.

Protiklad k tomu důvěrnému maloměstskému prostoru, který v sobě ztělesňuje tradici a harmonii, tvoří Řím zobrazený jako prostor umělý a zbavený osobních rysů: „[...] ty maniakální rozměry therm a paláců a cirků, ta divná vášeň stavět pořád kolosálněji, pořád extensivněji“ (ibid.: 22). Také velká města a známé památky mohou poskytnout divákovi skutečnou krásu, ale k tomu je potřebná jistá tvořivost a svěžest ducha, protože v opačném případě se městský prostor mění bohužel v pouhou originalitu zbavenou plochou pohlednicí:

„Dnes ve Fiesole hnedle tři malovaly klášterní ambit a cypřiše, pár kroků od nich se válelo v trávě dítě se štěnětem, a to bylo tak krásné, že jsem se zapomněl dívat i na ty snivé ambity i na nádhernou vyhlídku na Florencii a údolí Arna“ (jak praví Baedeker), ale tři kopistky vážně mastily dál své snivé ambity a cypřiše, a ani jedna si nesundala brejle, aby se koukla na dítě se štěnětem nebo si utřela oči“ (ibid.: 19).

Paradoxně přílišné lpění na dominantách prostoru jako je římské Koloseum, na oněch „turistických atrakcích“, které se každému turistovi asociují právě s tímto konkrétním prostorem, zastiňuje jeho opravdový charakter a schematizuje prožitek. Uniformizace dojmů vede k ochuzování kultury a k redukci krásy

a umění na stereotyp. V úvahách o italském umění se často vyskytuje myšlenka o způsobu moderního poznávání světa pomocí bedekrů. Literatura tohoto typu tvoří scénáře, podle nichž se pohybují turisté připomínající herce, jak obrazně uchopil Roland Barthes podstatu tohoto jevu, typického pro dnešní kulturu (srov. BARTHES 2000: 157). Omezení kulturního prostoru na několik zajímavých míst označených jednou nebo dvěma hvězdičkami ošizuje tento prostor.

Navštěvování turistických památek se proměnilo v pasivní konzumaci kultury s průvodcem v ruce, průvodcem, který mnohdy zastihuje skutečnost a mění prostor ve sbírku charakteristických orientačních bodů, které však bez hlubšího pozastavení nad jejich smyslem a vzájemnými komplikovanými souvislostmi nic neznamenají. Negativní vliv průvodců na vnímání nového nepoznaného prostoru, který je mnohokrát zdůrazněn v Čapkově cestopise, pramení podle polského antropologa kultury Piotra Kowalského především z toho, že bedekr vštěpuje do prostoru jistou axiologickou síť, které se lze stěží zbavit (srov. KOWALSKI 2002: 65). Vymanění se z pasti nalinkovaných významů a pocitů vyžaduje od turisty mimořádnou odvalu a vnitřní svobodu. Právě takový „normální život“, kterého si všiml cestovatel, je turistou opomíjený, protože není atraktivní z pohledu průvodce. Pouze pokud se v bedekru objeví zmínka o malebnosti nějakého jevu, vzbuzuje zájem. Je třeba zde upozornit na Čapkovy neotřelé pozorovací schopnosti a jeho vnímání proměn v moderním světě. Ke stejným závěrům dospěl totiž ve 20. letech 20. století antropolog Mircea Eliade, který obdobnou reflexí obohatil své poznámky z cesty do Itálie. Podle badatele došlo k maximálnímu omezení osobního a intimního prožívání neznámého prostoru, protože průvodce přímo nařizují lidem, co mají cítit, jak mají reagovat a které památky mají vzbuzovat obdiv (srov. ELIADE 2000: 83). Není možné zcela utéct od průvodců, je však nutné zachovat si aspoň trochu samostatného úsudku, protože se jinak člověk promění v pouhého napodobitele cizích reakcí.

Město není v Čapkových textech z Itálie pouze reálným prostorem, v němž bydlí lidé a pohybují se turisté. Vedle skutečných budov a skutečných ulic věnoval také pozornost podzemním městům, která pro něho měla dvojí podobu – zaprvé to byly zříceniny starých antických měst jako Pompeje a zadruhé katakomby, v nichž byli pohřbeni první křesťané. Města – přeludy jako prostor skrytý, doopravdy neexistující, jsou článkem spojujícím minulost s přítomností, jsou popudem k hluboké reflexi nad neměnností světa, v němž v nezměnitelné formě je obsažen stále jiný a stále nový obsah jako v Pompejích:

„A uprostřed toho hlučného mraveniště [...] bylo nádherné fórum, bylo divadlo, basilika, chrámy [...] okázalosti a monumenty, jaké tisíc let později stavěli jiní císařové a papežové na oslavu jiných bohů či jiných dynastií“ (IL: 34).

Opravdovou hodnotou je široce chápána lidská kultura, která dokáže přizpůsobit prostor svým podmínkám, podřídí jej svým ideám. Objevuje se zde motiv neoddělitelnosti prostoru a lidské myšlenky. Katakomby prvních křesťanů symbolizují prostor posvátný, skrytý, který se jeví jako zrcadlový odraz skutečných

italských měst. Je to svět, který existoval paralelně k tomu známému z průvodců a příruček a který opět lze přirovnat k onomu rubu věci. Skromné a skryté katakomby, nekropole prvních mučedníků za křesťanskou víru tvoří protiváhu k bohatě ozdobeným římským sarkofágům, které autor nazývá „sloními káděmi přetíženými hustým, těžkotvarým, vrtaným reliéfem“ (ibid.: 38). Symbolika těch dvou odlišných přístupů k organizaci prostoru odráží odlišné stanovisko k velkým idejím. Ukazuje cestovatelův odmítavý postoj k patetické antice a baroku, které podle něho hodně spojuje, a přívětivý vztah ke skromnému tichému lidovému křesťanství.

Anglické listy přinášejí odlišný pohled na prostor města, ale také doplňují a rozvíjejí myšlenky obsažené v předchozím cestopise. Rýsuje se zde vyhocená antinomie mezi bukolickým prostorem venkovským a silně industrializovaným prostorem městským. Město se jeví jako prostor ohrožující lidskou bytost. Sřetávají se zde všechny civilizační procesy, které s sebou přinášejí typické problémy moderní doby, jako odcizení člověka, anonymitu, ztrátu základních hodnot a mechanizaci. Londýn je zobrazen jako velkoměsto podobné živému organismu, je dilem člověka, které se stejně jako Golem nebo robot vymklo z rukou svému stvořiteli a začalo žít svůj vlastní život. Přímou hrůzu z města předávají expresionistické popisy prostoru připomínajícího noční můru, divoký a hektický sen, ze kterého není útěku. Zdůrazněn je démonický charakter města. K vylíčení londýnské ulice už nestačí jazyk erudovaného milovníka umění. Děsivá atmosféra města připomíná totiž divočinu, která může být zachycena pouze přirovnáním k divokému světu přírody. Autobusy se v expresionistickém obraze podobají „supajícím mastodontům, řítícím se ve stádech s hejny lidiček na zádech“ (AL: 67), auta jsou hlučná a divoká jako „stádo motorových slonů“ (ibid.) a člověk se cítí mezi těmito vynálezy dnešní civilizace jako ztroskotanec na neznámém nebezpečném ostrově. Ne náhodnou se v této souvislosti objevuje v literatuře tak častý topos města jako džungle, divočiny, která zpětně pronikla zvenčí do kultivovaného a civilizačně vyspělého prostoru, anebo je výtvozem samotných jeho obyvatel a svědectvím jejich vnitřního neklidu. Moderní industrializovaný svět se ničím neliší od chaotického světa profanum, vzbuzuje strach a protest:

„[...] poprvé v životě jsem pocítil slepý a zuřivý odpor k moderní civilizaci. Zdálo se mi, že je něco barbarského a katastrofálního v tom strašném nakupení lidí. [...] bylo mi úzko, a bezmezně se mi zastesklo po Praze, jako když se malé dítě ztratí v lese“ (ibid.: 68).

Záměrně se zde objevuje v protikladu k divokému prostoru velkoměsta, v němž se člověk může ztratit jako v lese, důvěrný a známý prostor Prahy, města, které je u Čapka symbolem harmonie a odvěkého řádu. Industrializace zase vrhá město do sféry znesvěcené, zbavuje je základních rysů civilizovaného světa. Je paradoxní, že se právě kvůli svému příliš rychlému vývoji lidské dějiny otočily v kruhu a zase vrátily k barbarství. V obraze Londýna je zamítnuta představa velkoměsta jako svatyně lidského pokroku a příslibu nadějně budoucnosti. Pokrok není zárukou vzestupu civilizace, krása neexistuje v průmyslu, ale její kořeny

je třeba hledat v umění a kultuře. Pokles kulturních hodnot je patrný v obraze města Glasgow, kde industriální prostor je doslova „opuštěn od božního dechu“ (ibid.: 114), je ubohý, ošklivý a těžkopádný, i když se zde vyrábějí mohutné stroje a lodě, čili symboly moderní civilizace, které můžou být vskutku ohromující a monumentální. Cestovatel v nich však vidí zánik skutečně lidských hodnot:

„[...] život, který se z toho rodí, ulice, lidé, tváře z dílen a pisáren, příbytky lidí, jejich děti a jídlo, život, jášku, život, který se živí z těch velkých a silných věcí, není krásný ani malebný [...]“ (ibid.: 114).

V Čapkově cestopisu je rovněž zaznamenána hluboká symbolická proměna moderního velkoměsta. Jeho středem není už katedrála nebo věž, ale Anglická Banka a Burza (srov. ibid.: 87), které vytlačily dominantní elementy spojené s vírou a náboženstvím. Dochází k desémantizaci prostoru, nebo spíše k jeho resémantizaci a přidání nových významů už existujícím objektům. S proměnou hlavní dominanty města souvisí také změna charakteru periferie. Periferní kultura, onen rub světa, nepřitahuje cestovatele pozornost, jak tomu bylo v Itálii. Tady připomíná nekonečný labyrint: „[...] já jsem zabloudil do uliček velkého počtu a nemohu najít cestu ven. Nebo je vůbec jisto, kam vedou tyto nesčíslné černé ulice?“ (ibid.: 89). Londýnská předměstí tvoří odlišný svět od světa moderní civilizace, který reprezentuje centrum hlavního města, ale tento svět také děsí. Děsí svou bezmezností a beznadějností, podobá se zničenému městu, je to prostor odlištěný, i když tady paradoxně bydlí příliš mnoho lidí: „V této zdrcující kvantitě už to nevypadá jako příbytek lidí, nýbrž jako geologický útvar, toto černé magma je chrlenno továrnami“ (ibid.: 88). Dva prostory, centrum a periferie města, se doplňují a tvoří ohrožující anonymní nepřirozený prostor velkoměsta. Industrializace, která začala v 19. století, mění podstatu městského prostoru. Továrny a banky převzaly místo kostelů a hradů. Civilizace s sebou přináší unifikaci prostoru, který se stává jednotvárným a univerzálním v každém velkoměstě, prostor se skládá z několika základních forem, které jsou pak několikrát okopírovány ve stejné podobě (srov. ibid.: 60, 65–66). Polský badatel o městském prostoru Tadeusz Sławek na základě výzkumu proměn moderních měst vymezil základní procesy, které vedou k trivializaci tohoto prostoru. Je to podle něho zanikání role centra jako prostoru, v němž se stýká to, co je božské, s tím, co je lidské, a postupná proměna města z prostoru určeného pro bydlení v síť komunikačních tepen (srov. SŁAWEK 1997: 16). Obě tyto tendence jsou zaznamenány v Čapkově popise Londýna – desakralizace posvátného centra a proměna velkoměsta ve spletitou strukturu ulic. Unifikace a masovost výroby ničí individualitu a charakter člověka, různorodost, která cestovatele fascinovala v Itálii, je tady zničena a nahrazena primitivní, ačkoliv technicky dokonalou civilizací. Kultura byla přesunuta do muzeí, která archivují úspěchy lidstva, ale zároveň zobrazují svět, který už zmizel. Čapek profeticky varoval před fascinací strojem, která byla jedním ze základních rysů umění reálného socialismu, a také před zhoubným vlivem kapitalismu, v němž se na první místo vysunula masová výroba a kult peněz.

Tento kritický pohled se uplatňuje nejpatrněji při prezentaci podprostoru tržiště – součásti prostoru města, které se v anglickém prostředí rozrostlo téměř do nekonečna. Jedná se o výstavu Britského Impéria, pořádanou v roce 1924 v západní části Londýna, Wembley. Celý veletrh vskutku připomínal miniaturu anglických kolonií a každou část reprezentovala jistá budova, např. západní Afriku symbolizovala zmenšenina města Zaria v Nigérii. V Čapkově cestopise najdeme podrobnou zprávu z návštěvy anglického veletrhu. Tento prostor je zobrazen jako chaotický shluk různých skutečně existujících prostorů, vzdálených od sebe časově a geograficky: „Jak vidíte, je to cesta kolem světa, nebo spíše putování příliš velkým bazarem. Jakživ jsem nebyl v tak gigantickém jarmarku“ (AL: 83). Je to malý model světa, svět ve zkratce, kde lze pozorovat všechnu jeho rozmanitost. Bohužel tato rozmanitost, shromážděná pod jednou vlajkou Spojeného království, je pouze výsledkem kolonizace, která ničí všechny rozdíly a uměle unifikuje: „Není už lidového domorodného umění, černoch v Běninu vyřezává ze sloních klů figurky, jako by vychodil Mnichovskou akademii, a dáte-li mu kus dřeva, vyřeže z něho klubovku“ (ibid.: 85). Kolonizace vede k tomu, že divoch už není divochem, ale „zaměstnancem civilizovaného průmyslu“ (ibid.: 86). Nepřeberné množství zboží nevypovídá o skutečných tradicích exotických zemí, je pouze nějakou náhradou, je substitucí toho, co lze považovat za skutečnou kulturu. Je to karikatura dnešní společnosti. Všechno toto bohatství slouží výlučně k tomu, aby je člověk zpeněžil: „[...] ať vidím dálky a zeměpásky, horniny a plodiny země, památky zvířat a lidí, všechno to, z čeho se nakonec lisují šustící librové bankovky“ (ibid.). V prostoru veletrhu jsou vedle sebe postaveni dva odlišní reprezentanti lidské civilizace – primitivní umění exotických národů a výsledky technického vývoje lidstva, stroje, lodě a turbíny. Bohužel v industriální, mechanizované společnosti není místo pro člověka, který starý a nemocný připomíná porouchaný stroj (srov. ibid.: 84). Cestovatele děsí fakt, že se prostor veletrhu mění v sídlo nového bůžka, čili stroje.⁵

Strojová civilizace vede k masové výrobě, která slouží k množení peněz, a ne k ulehčení života člověka. Pocity úzkosti a strachu znásobuje lesklá pancéřová koule, která je umístěna na zvláštním místě podobném oltáři (srov. ibid.). Celé toto aranžování proměňuje prostor veletrhu v nějakou pohanskou svatyni, kde v centru není Bůh, není dokonce ani člověk, ale je stroj, jsou peníze a moc. Na kolosální proměnu, k níž došlo v době rychlého vývoje průmyslu, ukázal Mircea Eliade, který tvrdí, že vědecké objevy ovlivnily vnímání světa a průmysl zbavil svět sakrální dimenze (srov. ELIADE 1970: 71). Industriální svět využíval přírodu jako látku k výrobě, čímž ji profanoval. Paradoxně v tomto chaotickém nakupení zboží nevíteží rozmanitost, ale prosvítá neúprosně blížící se globalizace. Dochází k demystifikaci falešné exotiky a ukázání temných stran kolonizace.

Vedle prostoru velkoměsta je v *Anglických listech* zachycen také obraz malého provincionálního města, který se realizuje v obou variantách bachtinovské typo-

⁵ Obdobné motivy najdeme v Čapkově románu – fejetonu *Továrna na Absolutno* (1922), kde byl Bůh vyráběn v karburátoru.

logie. Je to prostor idylický, který poskytuje člověku jistotu a harmonii a hlídá dodržování odvěkého řádu. Rubem tohoto idylického prostoru je varianta, kterou ruský vědec označil za flaubertovskou. Je to městský prostor zpátečnických ideálů, který člověka omezuje a nasazuje mu pouta schematismu. Symbolem takového světa se stává skotská neděle, kdy dochází k úplné ztuhlosti a málem k zastavení času: „V celém Skotsku přestanou v neděli jezdit vlaky, nádraží se zavřou a neděje se zhola nic, divím se, že se nezastaví i hodiny“ (AL: 104). Vidíme zde velmi výrazně srostlost času a prostoru.

Španělská města figurují jako odkaz kultury pro příští generace a plní podobné funkce jako muzea. Dochází v nich ke křížení různých kultur, k míšení vlivů, čehož nejlepším příkladem je Toledo, v němž lze najít dvouhlavého orla – symbol Habsburské monarchie, brány jako v Bagdádu, které vedou do striktně katolických prostorů, „kde každý třetí barák je kostel se zkrvaveným Ježíšem a extatickým retábem Grecovým“ (VdŠ: 168) a památky maurské architektury. Město zde získává formu komplikovaného kulturního kódu, na němž se podepsaly četné generace umělců, architektů, malířů, urbanistů a obyčejných obyvatel, je otevřeným modelem světa, svědectvím pestrosti a barevnosti života. Uplatňuje se zde princip fragmentárnosti města, protože kódy, které poskytuje město objeviteli nebo turistovi, nejsou kompletní. Tím se právě liší prostor muzea od prostoru města, poněvadž v muzeu lze shlédnout uspořádanou řadu exponátů, kdežto město nabízí pouze koláž chaoticky poskládanou z různých „exponátů“ pocházejících z různých dob a prostředí. Smysl fragmentárnosti města nespočívá v jeho cíleně zaměřeném uspořádání, ale ve schopnosti získávat nové významy. Prostřednictvím skládání zcela odlišných předmětů, kódů, budov a slohů vedle sebe dochází k vytvoření nové struktury, stará konstrukce nabývá nového smyslu. Tyto nové obsahy se rodí občas nahodile a nejsou trvalé, protože další nový element může zcela změnit tuto významovou soustavu a vytvořit odlišný kód.

Město lze chápat jako prostor zrcadlící univerzum, svědectví minulých dob a příslib něčeho nového. Takové zobrazení prostoru města navazuje na dlouhou tradici považující město za knihu, v níž se prolínají různé příběhy a časové perspektivy (srov. HODROVÁ 2006: 17). Původní města byla homogenní, dalo se v nich vymezit posvátné centrum, reprezentované chrámem a hradem, centrum světské, zastoupené tržištěm, a také důsledně vyhraněné periferie. Postupně docházelo k promísení těchto složek. Prostor města zobrazený ve *Výletu do Španěl* se vyznačuje právě takovou heterogenitou, která je posílena zvláštním zachycením času jako kategorie nelineární. Různé časové úseky se slily v jeden celek, rozdíl mezi různými dobami jsou neutralizovány, koexistují vedle sebe a tvoří komplex. Pohyb v takovém prostoru připomínajícím labyrint, v němž je zrušen pocit času, se podobá cestě snovým, nereálným prostorem, což je na mnoha místech zdůrazňováno: „I putujete klikatými arabskými uličkami, nakukujete mřížemi do maurských dvorečků [...] a celkem si to šlapete jako ve snách. Jako ve snách“ (VdŠ: 169).

V zobrazení menších měst onen pocit snovosti vyúsťuje do pohádkovosti. Městečka se stávají prostorem posvátným, kde sacrum není spojeno s božstvím, ale sakralizaci podléhá klidný harmonický život, kde je místo pro krásu a umění.

Maloměstská architektura je odrazem skutečné přírody: „Maurské patio je sladká představa oasy, zurčivá fontánka na španělském dvorku podnes splňuje pouštní sen o studánkách chladivé vody“ (ibid.: 196). V knize cestopisů ze Španělska se také poprvé vyskytl v širším kontextu prostor hospody. Hospoda, stejně jako město vůbec, a zejména jako muzeum, plní důležitou roli v zachování tradic. Jídlo se podobá exponátu v muzeu, který podává svědectví o minulých časech: „Není už králů asturských, ale asturský uzený sýr trvá, krásné dny Aranjezu již minuly, ale jahody z Aranjezu se podnes těší své historické slávě“ (ibid.: 248). Prostor hospody slouží jako impuls k filozofickému zamyšlení nad změnami v dnešním světě, nad globalizací a unifikací, v jejichž důsledku dochází k sjednocování národních specifik: „Přál bych si jíst kaviár v Rusku a anglickou slaninu v Anglii, ale zatím mě krmili kaviárem v Anglii a anglickým špekem v zemi španělské“ (ibid.). Důvěrný a originální prostor hospody, stavěn do protikladu k velkým hotelům, je důležitým bodem na mapě města, protože se právě tady zachovala tradiční jídla (srov. ibid.: 172). Tento zdánlivě jednoduchý a málo významný příběh skrývá však hlubší smysl – je protestem proti všudypřítomné standardizaci.

V Holandsku je městský prostor ještě těsněji než ve Španělsku propojen s přírodou. Zde město nejen že přírodu napodobuje, ale je s ní přímo sjednoceno, protože většina měst vznikla na bahnitých terénech, a proto neodlučitelným elementem lidských sídel jsou kanály. Díky odrazům ve vodě vzniká pocit neskutečna:

„Jako by ta města ani nestála na zemi, nýbrž na svém vlastním zrcadlení, jako by se ty solidní ulice nořily z bezedné tůně snů, jako by ty domy měly být zároveň domem i obrazem domu“ (OzH: 292).

Díky takovému fenoménu města ztrácejí svou skutečnou podobu a začínají se podobat snovým vidinám. Hranice mezi lidskými příbytky a vodou se stírají a vzniká jeden kompaktní doplňující se tvar.

Holandským městům chybějí periferie, což je ještě úžeji spojuje s přírodou. Cestovatel si všimá přímého přechodu z centra města reprezentovaného katedrálou k poli, čili prostoru venkovskému (srov. ibid.: 295). Periferie nejsou potřebné, protože dělníci bydlí na prostorných moderních a čistých sídlištích (srov. ibid.: 318–319). Prostor města je uspořádán funkčně a moderně, protože čerpá vzorce z přírody, a proto neexistují velké rozdíly mezi městy, městečky a vesnicemi (srov. ibid.: 330). Navíc do měst násilně nepronikla civilizace, lidé dávají přednost kolům před autobusy nebo auty (srov. ibid.: 287). Prostor městský není v Holandsku prostorem umělým, je prodloužením a kontinuací přirozeného přírodního prostoru jako vesnice, les nebo pole.

Cesta do Skandinávie přináší podobné postřehy, ale v obraze města pokračuje jeho odsouvání na další pozici na úkor přírody. Dokonce hospody ztrácejí svůj městský charakter a připomínají domov, kde dochází k důvěrným setkáním mezi lidmi (srov. CnS: 98). Města jsou uspořádána, jezdí se v nich na kolech, jsou vystavěna podle přírodních pravidel, ale lze je označit pouze za kulisu dění.

2. 1. 2. *Ulice – tepny měst*

Prostor moderního města není prostorem homogenním a vyskytují se v něm další podprostory: prostor katedrály, hospody, muzea a všechny tyto části spojuje síť, z níž je město utkáno, čili ulice. Ulice je kategorií přechodnou mezi prostorem veřejným, a prostorem intimním, soukromým. Je diskutabilní, zda ulici lze vždy považovat za prostor, neboť je to v mnoha případech pouze tepna, která někam vede, a neměla by být chápána jako jednotlivý vyhraněný prostor. Nicméně právě ulice se stává vizitkou města. Charakter ulice vypovídá o národní mentalitě a přímo zrcadlí základní hodnoty obyvatel. Je to chodba mezi dalšími konkrétními prostory.

V *Italských listech*, jak už bylo výše zmíněno, se ulice objevuje ve formě labyrintu, který v sobě skrývá nejen různé prostory, ale také různé časové roviny (srov. IL: 10). Není to pouze prostor typicky městský. Důležitým elementem je také příroda, která může získávat rozmanité formy: „Rovné ulice s barevnými okenicemi, [...] a všude z toho čouhá, prodírá se, kvete prudce svěží zeleň vlhkého jara“ (ibid.: 14), což působí dojmem neskutečným a tajemným, snovým. Prostor labyrintu není tady totožný s prostorem ohrožujícím, který je natolik zamotaný, že není možné jej pojmut. V Čapkově textu se vyskytuje labyrint omamný, který cestovatele mate svou různorodostí, exotikou a mnohovýznamností. Vyjít na ulici znamená dostat se na gigantické tržiště plné křiku a míchajících se vůní, které vysílá tolik různých mnohdy protikladných signálů, jež emanuje krásu a ošklivost zároveň, že se divák jen stěží orientuje v tom prostorovém a významovém chaosu:

„Potloukáš se pod girlandami špinavého prádla, raze si cestu mezi všelikou verbeží, osly, všiváky, kozami, dětmi, auty, koši se zeleninou a jinými podezřelými svinstvy, dílnami, jež vyhřezly přes chodník do půl ulice [...]“ (ibid.: 26).

Neodlučitelnou součástí italské ulice jsou lidé, díky nimž získává neopakovatelný charakter. Pouze Milán je předzvěstí změn, které s sebou přinese globalizace. Jeho ulice připomínají malý Londýn, „proto je tu tolik drožek, aut, zatracených bicyklů, hluku, bank, kolportérů, tramvajů, mramorových záchodů, světelných reklam, lidí a frekvence [...]“ (ibid.: 46). Milánská ulice v Čapkově popisu není tak pitoreskní jako ulice jiných italských měst, protože se více podobá ulicím evropských metropolí.

Anglická ulice má úplně odlišný charakter než ulice italská, což autor podrobně zkoumal v textu „Londýnské ulice“. Zatímco Italové žijí přímo na ulici, Angličané nepovažují ulici za prostor významný, je to pouze chodba vedoucí k domu, který je pro ně centrem světa: „[...] londýnská ulice je jen takové koryto, kterým život teče, aby už byl doma [...], ulicemi se jenom probíhá“ (AL: 64–65). Pro cestovatele má základní význam ulice jako prostor, který vypovídá o národním charakteru:

„U nás, v Itálii, ve Francii je ulice jakási veliká hospoda nebo veřejný sad, náves, shromaždiště a divadlo, rozšířený domov a zápraží, tady je něčím, co nepatří nikomu a nikoho nesblízuje s ostatními, tady nepotkáváte lidi a věci, zde se jenom míjíte“ (ibid.: 65).

Zde zdánlivě obyčejný všední prostor skutečně získává hluboký význam a stává se prostorovou univerzálií. Různé prostory jsou spolu sloučeny jako spojité nádoby a výjimečné postavení anglického domova ve struktuře anglického prostoru a jeho poezie jsou výsledkem potlačení funkce ulice. Dochází k interakci mezi prostorem ulice a anglickým způsobem myšlení. Čapek píše: „tady nikdy nepotáhnou ulicemi revoluční davy, protože ty ulice jsou na to příliš dlouhé. A příliš fádni“ (ibid.). Vzhled anglických ulic je výsledkem jistého stylu vnímání prostoru, anglické zdrženlivosti a konservatismu, ale zároveň zpětně ovlivňuje mentalitu Angličanů. Teprve ve skotských ulicích našel cestovatel typické vlastnosti ulic italských a českých, „[...] tady se zase začíná lid, jako v Neapoli nebo jako u nás“ (ibid.: 99). Oproti tomu anglické ulice jsou prázdné anebo, jako v Londýně, jsou zaplněny pouze stroji, v nichž je člověk ukrytý a anonymní.

Jinak jsou zobrazeny velké široké ulice velkoměsta, po kterých jezdí nesčetná auta. Ulice bezprostředně útočí na chodce a vyvolávají doslova panický strach:

„Ano, beze všeho se vám přiznám, že jsem se bál: bál jsem se, že se ztratím, že mne přejede autobus, že se mi něco stane, že jsem ztracen, že lidský život nemá cenu [...]“ (ibid.: 68).

Ulice velkoměsta znemožňují bezprostřední kontakt s ostatními lidmi, zvyšují pocit odcizení, anonymity. Chodec nemůže přejít na druhou stranu, nachází se v pasti moderního prostoru. Příznačný se zdá být obrázek ilustrující text „Traffic“, na němž je vidět kavalkáda aut a autobusů, které tvoří jeden široký proud směřující do nekonečna. Ze dvou stran útočí nápisy, neony, reklamy hotelů, obchodů a divadel, které spolu tvoří jeden nepřetržitý tok písmen skládajících se ve významy, vzájemně se doplňující a vzájemně si překážející. Prostor je zbytečně zaplněn občas se vylučujícími významy, což vzbuzuje v cestovateli pocit bezmoci. Přeplnění prostoru vede k jeho stěsnění, nesnesitelnému zúžení a všechno to působí na člověka stejným dojmem sklíčenosti a hrůzy jako prostor prázdný, neobydlený, mrtvý. Paradoxně právě ulice v centru velkoměsta se jeví jako mnohem nebezpečnější pro člověka než ulice na periferiích připomínající „nesmírný horizontální činžák“ (ibid.: 88). Londýnské ulice jsou v Čapkově podání prostorem bez paměti, v němž se lidé řítí dopředu se zrakem utkvělým pouze do budoucnosti. Připomínají továrnu, která ze sebe stále chrlí nové stroje. Snaží se ze všech sil odpoutat od tíhy tradice a minulosti. Čas zde neplyne, ale rychle běží. Na základě analýzy cestovatelových dojmů z prostoru anglické ulice zde můžeme velmi názorně zachytit situaci, kdy nový prostor, dříve člověku neznámý, vzbuzuje pocity přímo atavistického strachu. Taková reakce na prostor svědčí o hlubokém prožívání prostoru a vylučuje jeho chápání jako bezvýznamné kulisy událostí.

Texty z *Výletu do Španěl* doplňují úvahy na téma charakteru ulic a jejich významu pro člověka. Právě ve španělských městech našel cestovatel ulice tvořící světský prostor sakrálním:

„Jsou na světě místa posvátná, jsou nejkrásnější ulice na světě, jejichž krása je iracionální, a tajemná jako mythos. Je Cannebiere v Marseille, je Rambla v Barceloně, je Alcalá v Madridě“ (VdŠ: 164).

Tato místa jsou natolik srostlá s tkání města, že by nemohla existovat mimo tento konkrétní městský prostor, aniž by přišla o svůj doslova metafyzický kolorit. Autor zde naráží na fenomén génia loci, těžce uchopitelné atmosféry místa, které s velkou silou působí na lidi. Právě tyto ulice jsou, na rozdíl od anglických, ohniskem revolučních hnutí:

„Tady se už nežije v patičích jako tam dole, ale na ulicích, děti a psi a maminky, pijáci a čtenáři novin, mezci a kočky, všecko žije na zápraží a na chodníku, snad proto se v téhle zemi tak lehkou rodí dav a pouliční bouře“ (ibid.: 263).

Španělské ulice, stejně jako italské, jsou živou tepnou města, pohyb a spěch jsou tam typické pro lidi, ne pro stroje jako v Londýně. Proto je tento prostor považován za nejlepší příklad „živého“ muzea. Jako nejcitlivější čočka seskupuje v sobě všechny nejtypičtější vlastnosti kultury (srov. ibid.: 172). Mytické ulice, ta síť, která formuje a drží města v jednom celku, „[...] přetéka životem jako číše vínem“ (ibid.: 167) a jsou symbolem celé městské kultury.

Holandská města nabízejí jiný způsob vyřešení otázky ulic, tendence je opačná ve srovnání s Anglií – tady se ulice stávají prodloužením domova:

„V Holandsku jsem se divil ještě více, jak tu lidé spojují dům a ulici. [...] Holandská ulice je vlastně interiér, je to jen společná chodba sousedů, proto je tak čistá a spořádaná. [...] V Holandsku se nebudují domy, nýbrž ulice, domy jsou cosi jako vnitřní zařízení“ (OzH: 318).

Otevřenost, intimita a pořádek jsou hlavními vlastnostmi ulic v Holandsku. Ale tady na rozdíl od Španělska nebo Itálie lidé nežijí na ulicích, ale ve svých domech, které díky velkým oknům bez záclon a rolet působí dojmem bezelstnosti a maximální důvěry v dobré úmysly ostatních.

2. 1. 3. *Katedrála jako axis mundi*

S toposem katedrály/chrámu souvisí prostor dvou archetypálních univerzálií – prostor domu a prostor hory. V primárním významu je katedrála místem posvátným, domem Boha, kde dochází stejně jako na hoře k přímému kontaktu s božstvím. Vztah chrámu s přírodními objekty jako hora nebo háj je velmi těsný, protože původně tato místa ve volné přírodě plnila kultovní funkce. Svatyně má přibližovat člověka k Bohu, o čemž svědčí její vertikální charakter a výška, obzvláště patrná v gotických katedrálách. Zároveň vzbuzuje obdiv k Bohu, který člověku dovolil vystavět tak velkolepou stavbu. Věřící měli také pociťovat bázeň před gigantickými rozměry budovy, což jim mělo připomínat, že lidský život ve srovnání s božským řádem je malý a ubohý. Symbolika svatyně se měnila spolu s měnící se tváří křesťanství. Chrámy měly však vždy symbolizovat božskou harmonii a pořádek. Jak uvádí Jean Hani: „[...] křesťanská svatyně je pozemským

zrcadlením nebeského archetypu“ (HANI 1998: 23).⁶ Chrám zobrazuje hierarchii světa, odkazuje na nejvyšší postavení Boha nejen ve světě, ale i v celém vesmíru. Je *imago mundi*, odrazem světa stvořeného Bohem, kde se prostor díky aktu opakování božského tvoření stává *sacrum* (srov. ELIADE 1999: 23–25). Prostor svatyně je zrcadlením kosmologického uspořádání světa, je modelem universa, kde oltář, který symbolizuje stálou přítomnost Boha, je umístěn v centru. Katedrály byly vystavěny na půdorysu kříže, kde se uprostřed v srdci stavby nachází oltář. Presbyterium znázorňuje Ježíšovu hlavu, transept ramena a hlavní loď celé Ježíšovo tělo. Významná byla také orientace celé stavby – na východě byl umístěn chór a hlavní oltář, na západě byl vchod do celé stavby. Během obřadu se slunce nacházelo na místě oltáře, což navazovalo na starou pohanskou tradici ztotožňující Boha se sluncem. V starokřesťanském myšlení západ znamenal zemi zemřelých, a proto věřící, když odcházel z kostela, směřoval k prostoru chaosu, profánnosti a neklidu. Symbolika svatyně je velmi bohatá, dějiny jejího vývoje zobrazují dějiny vývoje celé lidské kultury.

Idea svatyně – hory se realizuje především v gotických katedrálách, kvůli jejich vertikální orientaci. Jean Hani také zdůraznil nenahodilou příbuznost svatyně a hory, což dokládá skutečností, že první chrámy byly stavěny na vrcholu hor, a pokud to nebylo možné, lidé sami vytvářeli umělá návrší a tam budovali svatyně (srov. HANI 1998: 132). Ve městech byly katedrály stavěny ve skutečném centru, mnohdy na vyšším místě (srov. OHLER 2006: 197). Hory a katedrály sbližuje také funkce *axis mundi*, čili osy světa, která vede k nebi a spojuje zemi se sídlem Boha. Oba prostory jsou místem přítomnosti Boha a cesta k vrcholu hory, stejně jako přibližování se k oltářům, symbolizuje cestu k Bohu. Manfred Lurker takto charakterizoval spojení prostoru svatyně s cestou:

„[...] křesťanská svatyně je těsně spojena s ideou cesty. Věřící přichází ze západu, tzn. té strany světa, která symbolizuje dočasnost, temno a smrt. [...] Každý pobyt v kostele je cestou k Bohu, svatou cestou [...]“ (LURKER 1994: 313).⁷

Pobyt v blízkosti oltáře lze srovnat s pobytem na vrcholu hory, kde je nejbližší k Bohu. Na pozoruhodnou odlišnost chrámu od jiných prostorů vytvořených člověkem jako např. domu, města nebo zahrady upozornila Marie Kubínová: „tato stavba je prostorem dočasného popření utilitarity, prostorem transcendence“ (KUBÍNOVÁ 1997: 129). Podle badatelky prostor chrámu není určen k praktickým účelům na rozdíl od ostatních prostorů vytvořených člověkem.

V cestopisech z Itálie je prostor svatyně velmi bohatě zastoupen, je mu dokonce věnován celý text „Kostely“ (IL: 50–52). Hlavní tendencí, která se rýsuje v Čapkových textech, je antagonismus mezi původním středověkým křesťanstvím a katolicismem. Právě prostor katedrály se stává nositelem oněch antino-

⁶ „[...] świątynia chrześcijańska jest ziemskim odbiciem archetypu niebiańskiego.“

⁷ „[...] chrześcijańska świątynia jest ściśle związana z ideą drogi. Wierny przychodzi z zachodu, tzn. tej strony świata, która symbolizuje doczesność, ciemność i śmierć. [...] Każda bytność w kościele jest drogą do Boga, świętą drogą [...]“

mií. Lze tady najít, jak je to u Čapka velmi časté, ztotožnění nějaké ideje s prostorem. Přímo se s tím setkáváme při popisu Padovy a Ferrary:

„A nyní tvrdím, že křesťanství zemřelo tady na jihu s románským slohem, na severu s gotikou, a že vysokou renesancí a hlavně barokem počíná se něco nového a celkem nesympatického, totiž katolicismus“ (IL: 14).

Uspořádání prostoru reflektuje vztahy nemateriální. Cestovatel staví proti sobě malé skromné kostely, které důvěrně nazývá „božími činžáčky“ (ibid.: 51), a bohatě zdobené velké dómy, které u něho figurují jako místa, „kde je člověk umáčknut prostorem“ (ibid.: 50). Příznačné je, že právě prostor ohromujících mohutných katedrál se cestovateli jeví jako místo bez Boha, místo zproštěné hlubokých skutečných hodnot, které dokonce nazval prostorem pohanským (ibid.: 40). Velké dómy, jako ten v Miláně, nejsou obrazem pořádku a hierarchie světa. Přirovnané k babylonské věži mluvící tisíci jazyky, znázorňují chaos a neklid (ibid.: 46). Bůh je přítomen ve skromné lidské práci, v lidovém primitivním umění, v dílech, která nesou stopu originální umělecké práce. Metafyzické pocity – „[...] v San Celso e Nazario se mi chtělo klečet“ (ibid.: 15) – jsou vyvolány prostory intimními, důvěrnými, kde divák není nucen ke zbožnosti, kde věří ne proto, že má strach, ale kde je mu nabízena určitá volba. V takových kostelech není cestovatel pouze obdivovatelem chrámového interiéru, nachází zde mnohem více. Pouze skutečné umění, strohé a ukázněné, je cestou, která vede k Bohu, míří k absolutnu (srov. ibid.: 16). Člověk se svým dílem blíží k božství, ale pouze tehdy, když ho oslavuje čistě a nepřehnaně. Lze tady zachytit výrazné spojení Boha s uměním, v němž se Bůh zrcadlí. Promítá se tady Čapkův osobní vztah k víře, který odmítal patos, všelijakou obřadnost a přijímal jednoduchost, čistotu a lidovost. Vidíme tady Čapkovu filozofii umění a jeho přesvědčení o tom, že skutečná krása nespočívá v okázalosti. Jeho subjektivní pohled pramení z estetických názorů odmítajících baroko a antiku jako příliš zdobené a chaotické. Posvátný prostor katedrál ovlivňuje cestovatele a podněcuje v něm otázky o podstatě božství, které, jak přímo přiznal v textu „Řím“, nepromluvílo k němu ani z antických památek, ani ze „studené hýřivosti katolictví“ (ibid.: 23). Stále se vrací motiv přítomnosti Boha ne v dokonalých neosobních studených dílech lidského genia, ne v umění „příliš dovedném“ (ibid.: 56), ale v subjektivních prostých zobrazeních Boha, v umění, v němž jsou zjevné otisky lidských prstů. Tento postoj je shodný s autorovou nechutí k příliš snadnému oslňování a se zálibou pro to, co stojí na kraji. Čapka fascinovalo polidštění sakrálního prostoru, jak ho spatřil např. v jednom z chrámů, jehož ambit byl vystavěn z náhrobních desek nalezených v katakombách prvních římských křesťanů (srov. ibid.: 40). Tento obraz ukazuje, že právě na odkazech minulosti staví přítomnost, a to, co bylo, by nemělo být neznámé, ale právě důvěrné, intimní a především lidské. V prostorech svatyně dochází ke sloučení minulosti s přítomností, je to také velmi patrné v popise kostela San Giovanni degli Eremity: „Kostelík sám je stará mešita s maurskými báními“ (ibid.: 29). Deminutiva „kostelík“ a „činžáček“ vyjadřují citový vztah. Malý kostelík může být spojen s mýtem vesnické nebo maloměstské idyly typického českého kostelíka, který představuje ukotvení v bezpečí domova a vrací cestovatele do prostoru

a času dětství (srov. KUBÍNOVÁ 1997: 136). Krypty jsou symbolem spojení posvátného prostoru s minulostí. Cestovatel je přirovnal ke kořenům, jimiž tkví hluboko v zemi (srov. IL: 35). Znaky plynutí času jsou materiální věci – kamenné náhrobní desky s vytesanými daty smrti. Smrt lidských bytostí, kterým je dán zde na zemi pouze omezený čas, odpočítává věčný nekonečný božský čas.

V Itálii se však katedrála stává také místem, kde začíná převládat nebezpečná tendence antropocentrizace svatyně, která se mění v místo zvýšeného turistického zájmu. Na prvním místě není Bůh, nebo kněz, jeho zástupce na zemi, ale kostelník, představující bytost mezi strážcem a průvodcem. Za obdivování prostoru primárně dostupného každému věřícímu je třeba uhradit poplatek, což mění prostor posvátný v pouhou turistickou památku. Právě člověk v podobě kostelníka znesvěcuje prostor, protože si dělá nárok na hodnocení, co stojí a co nestojí za zhlédnutí (srov. *ibid.*: 51). Turisté také profanují prostor primárně předurčený k rituálům, protože jej nevnímají jako prostor, v němž dochází k transcendentnímu setkání s Bohem, ale jako sbírku obrazů, soch a prostor zajímavý pouze z architektonického hlediska. Roland Barthes v 60. letech zachytil tuto prohlubující se tendenci, která podle něho dospěla dokonce k bodu, když se křesťanství stalo nejdůležitějším dodavatelem pro turistiku (srov. BARTHES 2000: 158). Znesvěcení pokračuje, protože svatyně ohrožuje také proměna v banky a obchodní centra, což Čapek s hrůzou popsal ve vizi budoucnosti:

„Ten osud čeká jistě i kostely, za postranními oltáři budou sedět pokladníci až po prokuristy, za hlavním oltářem pak sám pan náměstek ředitele, vrchní ředitel bude ovšem residovat ještě výš, na pravici Boha Otce Všemohoucího“ (IL: 47).

Dochází zde k maximálnímu znesvěcení prostoru sacrum, které původně bylo spojováno s altruistickou obětí Ježíše Krista, protože na jeho místě vznikají banky a hotely zaměřené pouze na zisk. V dominantu města, kterou byl dříve chrám, se mění svatyně dnešního světa, čili banky a obchody. Čapek postřehl tuto tendenci, kterou charakterizovala Daniela Hodrová jako vytlačování posvátného prostoru, symbolizovaného právě chrámem, světskými centry, kterým scházejí základní architektonické figury jako brána nebo věž a který je beztvárný a podobný „prázdnému dialogu“ (HODROVÁ 2006: 19). Centrum přestává být centrem světa a přichází o své kosmické vlastnosti.

V *Anglických listech* se objevuje nový aspekt, související s charakterem anglických katedrál. Pro cestovatele jsou zbaveny dekorací, obrazů a soch, jsou doslova „vykuchané protestantismem“ (AL: 93). Zase je tady očividné úzké spojení nějaké ideje s prostorem, který přímo zrcadlí proměny v lidských postojích. Analogicky jako v Itálii se katedrály podobají domům, ale v Anglii působí smutně a divně, „jako by se do nich nikdo nenastěhoval“ (*ibid.*: 97). Desakralizace prostoru pokračuje. Tuto tendenci prohlubují násilné úpravy prostoru jako umístění uvnitř uzavřeného místa pro kněze, což narušuje přirozenou harmonii prostoru (*ibid.*: 96). Cestovatele uchvacovaly zase malé skromné kostely, svědectví lidské zbožnosti a pocity negativní vzbuzovaly velké svatyně ve velkých městech: „Na-

příklad katedrála v Salisbury je něco tak beznadějně dokonalého, že je ti úzko“ (ibid.: 130). Dokonalost umění pouze zdánlivě přibližuje k Bohu, spíše činí prostor nelidským a zbaveným neopakovatelných lidských chyb.

V protikladu k surovým interiéřům anglických katedrál stojí svatyně ve Španělsku. Zprvč jsou pro cestovatele živým pomníkem plynoucího času, protože byly vystavěny na základech vizigótských a římských ve stylu maurském, a jejich poslání je katolické (srov. VdS: 195). Právě katedrály spojují v sobě různé architektonické slohy, ale jsou také zrcadlem různých vlivů a tendencí, kterým podléhalo Španělsko. Katedrála se jeví jako čočka, v níž se setkávají různá období, slohy a ideje. Působí na cestovatele bizarním dojmem, což je nejpatrnější v kapitole věnované katedrále v Toledu, jež je zachycena jako obrovské orientální tržiště, kde se obrazy střídají s barevnými zdmi, tureckými korouhvemi, sochami a svícemi (srov. ibid.: 171). Celý ten pojmový a časový chaos zesiluje dojem snovosti a nereálnosti tohoto prostoru, který útočí na diváka různými barvami a významy. Cestovatel se podrobuje pocitu „plastického obžerství“ (ibid.), protože prostor katedrály ho pohlcuje a izoluje od vnějšího světa. S tím souvisí také vypočtení katedrály na obrázcích, na nichž vystupuje jako velký slon mezi ovci a jako hora trčící nad zemí (srov. ibid.: 199). Čapek zdůraznil výjimečné postavení svatyně v topografii města, obzvlášť pozoruhodné je srovnání katedrály s horou, čili odvolání se na první, archetypální asociace, o nichž jsme se zmínili výše. S podobnou komparací se setkáme při popisu hory Montserrat. Vstup do katedrály v Seville otevírá před poutníkem velký, nenarušený prostor, který se liší od labyrintu úzkých španělských uliček (srov. ibid.: 198).

Ve Španělsku cestovatelovu pozornost připoutal rovněž pro tuto zemi typický prostor arény, v níž se konají býčí zápasy. Mezi tímto zvláštním prostorem a prostorem posvátným existuje jistá příbuznost. Zde také dochází ke konání rituálů, k obětování a odehrávání mystického obřadu, kde býk není pouze obětí, ale je rivalem, s nímž je veden boj na život a na smrt. *Corrida* je starým představením sahajícím do pohanských dob, které v sobě obsahuje odvěkou válku mezi člověkem a přírodou (srov. ibid.: 235), kde roli hlavního mistra ceremonie odehrává matorador za přítomnosti diváků. Celý rituál corridy je prosáklý bohatou symbolikou a každý, dokonce sebemenší detail má svůj hluboký význam, charakteristickým převlečením počínaje a způsoby usmrcování býka konče (srov. STOMMA 2007: 175). Motiv tance a hry jsou pro Zdeňka Kožmína příznačné v Čapkově popisu *corridy* (srov. KOŽMÍN 1995: 391). Hlubší náboženská dimenze býčích zápasů také připoutala Čapkovu pozornost: „Nyní již býk silně krvácí, jeho ohromná šjje je zalita celými plástvěmi krve; s těmi trčícími bandevillami připomíná sedmibolestné Srdce Panny Marie“ (VdŠ: 229–231).

Aréna, analogicky ke scéně v divadle, symbolizuje zemi, kde se odehrává lidský život. Rituální boj člověka se zvířetem nevede pouze k usmrcení býka, ale pokaždé konstituuje lidskou nadvládu nad silami přírody, které však stále, i když zkrocené, respektuje. Právě proto člověk bojuje s býky, kteří se nikdy nezbavili svých atributů divokosti a bojovnosti.

V prostoru arény neexistuje všední lidský čas. Diváci, již pozorují celé představení, jsou přenášeni do časoprostoru mytického, kde matador je hrdinou, kde vítězí pradávné instinkty a stále se opakuje obřad obnovování zemského řádu. V prostoru arény se realizuje metafora *corridy* jako lidského života, který je hrou a bojem zároveň, vždy končícími smrtí. Realizuje se zde topos *theatrum mundi*, sahající ještě do Platonových textů a využívaný velmi často v renesanční a barokní literatuře (srov. BOČKOVÁ 2001: 269–275). V Čapkově textu nepřevažuje však fatalistická koncepce lidského života, důraz je položen na způsob, jakým člověk bojuje, na to, že každý zápas, dokonce i prohraný, lze snášet statečně a nevzdávat se. Lidské hrdinství je krásné a vznešené a lze jej dosáhnout ve válce:

„Poprvé v životě jsem viděl rytířství, jak stojí v knize psáno: se zbraní v ruce, tváří v tvář smrti, s nasazením života pro čest hry. Lidi, nemohu si pomoci: něco na tom je, něco velkého a krásného“ (ibid.: 225).

Cestovatel si všiml bezprostředního spojení býčích zápasů se středověkou tradicí rytířských soubojů. Vystihl podstatu symbolického smyslu boje v aréně. Smrt, hrdinská smrt je zde ukázána ne jako prohra, ale jako zkouška hrdinství. Odvaha přináší slávu a nesmrtelnost. Aréna se stává symbolem lidského života, který pozorují ostatní a hodnotí lidské činy. Muž však není bezmocnou marionetou, ale může, nebo dokonce by měl, vzdorovat osudu.

Cesta do Skandinávie přinesla nové postřehy týkající se prostoru katedrály. Hlavní tendencí v zobrazování prostoru sakrálního je jeho spojování s přírodou, čili navázání na filozofii panteistickou. Cestovatel obdivuje mystéria přírody, vidí „dubové chrámy“ (CnS: 76) a posvátné pohanské háje. Občas to získává formu humoristickou, jako v popise stojanu na sušení tresek, který se transformuje do obrazu „treskové katedrály, kde místo varhan duní miliardy much a zápach tresek stoupá k nebi jako kadidlo Severu“ (ibid.: 173). Kostely a katedrály nenesou v sobě eventualitu ohrožení, jsou spojeny s přírodou a tvoří spolu pohádkovou krajinu, kterou doplňují malé vesnické kostelíky (srov. ibid.). Především slouží lidem, jsou prostorem důvěrně známým, kde bydlí dobrý a shovívavý Bůh: „[...] vůbec tu kostely sedí rozložitě, občansky a pohodlně na otevřené, poctivé dlani světa a nederou se nijak okázale a pateticky do nebe, to asi dělá ten duch střízlivého a lidského protestantismu“ (ibid.: 259). Zde je rovněž patrná bezprostřední spojitost ideje a organizace prostoru.

2. 1. 4. Muzeum čili pokus o zastavení času

Z kulturněhistorického hlediska lze muzeum považovat za místo, kde dochází k dalšímu pokusu o uspořádání světa prostřednictvím katalogizace a systematizace věcí, které jsou pro vývoj lidstva důležité. Je to zahuštěný prostor odkazů kultury, plný soch, obrazů a všelijakých předmětů, které dokumentují vývoj člověka, jeho kultury a civilizace. Prostor muzea bezpochyby můžeme zařadit k prostorům uměle vytvořeným, protože jsou tam shromážděny exponáty pocházející z různých časových období a z různých míst. Na jednom místě je kondenzována minulost, malé a velké dějiny lidstva, velké a malé objevy. Muzeum plní funkci odkazu pro budoucí generace, je svědectvím toho, co bylo. Charakter prostoru

muzea je však také ambivalentní, protože konzervuje jisté exponáty za cenu jejich odtržení od skutečného života. Konzervace čili zvěčnění zbavuje života.

Prostor muzea se soustřeďuje především na minulost a paradoxně právě na budoucnost, protože vzkazuje příštím pokolením, kudy vedly cesty jejich předků. Zároveň však dědictví, obsažené v muzejních prostorech, sahá hluboko do minulosti a zobrazuje svět, který už zmizel. Těží hlavně z minulosti, ale svými plány je silně zakotveno v budoucnosti. Tento prostor si neklade nárok na zobrazení pravdivého světa ve skutečném měřítku, protože je jakousi kondenzací toho, co se vskutku reálně odehrává, protože v něm dochází ke kumulaci času. Pro chápání prostoru muzea je příznačná synchronie času, jež běží paralelně v minulosti, kterou ukazuje, a v budoucnosti, na niž odkazuje.

Muzeum lze označit za mozaiku předmětů, uspořádaný systém, který je protestem proti chaosu ve světě, je pokusem o nalezení hierarchie a harmonie. Můžeme jej přirovnat k husté síti znaků, v níž jsou jednotlivé exponáty články dlouhého řetězce významů. V prostoru muzea jsou exponáty instalovány uměle, jejich nakupení není přirozené, protože zobrazují svět, v němž nejsou prázdná místa, prostory zbavené významů, které nejsou nositeli žádného obsahu. V komunikaci s návštěvníkem na něho mluví používaje různé kódy, čitelné někdy pouze pro zasvěcené, čímž se stává prostorem tajemným a neprozkoumaným. Tento prostor je také dokladem odvěké lidské touhy po zastavení krásného okamžiku, je nesouladem s pomíjivostí světa a se smrtí vůbec. Souvisí s tím úsilím o objevení jedné univerzální lidské zkušenosti, která bude vypovídat o smyslu lidského údělu prostřednictvím prezentace heterogenity a různovárnosti světa.

Cestovatel, jenž odjel do ciziny, přirozeně vyhledává místa, kde dochází ke kumulaci informací o neznámé zemi, není proto překvapující, že i v Čapkových cestopisech plní prostor muzea důležité funkce. V *Italských listech*, kde umění a jeho sílu působící na člověka lze považovat dokonce za leitmotiv, prostor muzea nefunguje samostatně, kromě jedné části týkající se krátkodobého zájmu turistů o antické památky (srov. IL: 36). Spíše je celá Itálie považována za sbírku vzácných uměleckých kusů. Prostorem muzejním, z nějž na nás přímo mluví minulá staletí, jsou Pompeje. V interpretaci tohoto slavného prostoru překvapuje právě těsné spojení minulosti s dneškem, protože v úzkých pompejských uličkách spatřuje cestovatel příbuznost s výstavbou moderních měst:

„Svět se tak tuze nemění, v ledačems ovšem předhonila antika naši civilizaci, na příklad, že stavěla ulice neúprosně do čtverců docela jako dnešní Chicago, nebo že vynalezla standardní bytovou industrii tak jako dnešní Amerika“ (ibid.: 34).

V celé Itálii je umění všudypřítomné, obklopuje cestovatele a činí z této historické země svědectví o minulosti naší západní civilizace. Dokonce za obyčejných okolností může dojít ke smíšení lineárního času s časem mytickým, kdy se cestovatel najednou ocitne v bakchickém průvodu obklopený děvčaty (srov. ibid.: 30). Tento fenomén popsal Zdeněk Kožmín jako zážitek, „kdy se naráz celá situace proměňuje, kdy se z obyčejného setkání stává něčím zcela novým, neznámým, ale přece také něčím prvotně známým, totiž mytickým“ (KOŽMÍN 1989: 78).

Do skutečného světa se vkradla minulost a čas změnil svůj běh, přičemž proměně podlehl zároveň prostor.

Prostor muzea zaujal cestovatele během cesty do Anglie. Dokonce tři texty: V Natural History Muzeum, Poutník probírá další muzea a Poutník vidí zvířata a slavné lidi jsou věnovány návštěvě anglických muzeí. Muzeum je pro cestovatele především potvrzením nepřeborné různorodosti a bohatství světa. Právě ona rozmanitost znamená krásu a právě v ní spočívá spanilost světa. Dlouhé řady výčtů přírodních úkazů dosvědčují překvapení a úžas nad zdánlivě důvěrně známým světem. Příroda a její tvořivé síly jsou v této optice ztotožňovány s působením Boha. Člověk se k němu přibližuje právě svými tvůrčími schopnostmi, které mu dovolují vytvářet skutečnou krásu:

„I buďtež jako příroda, tvořte, tvořte věci podivné, krásné, rýhované či točené, pestré i průsvitné, čím hojněji, divněji a čistotněji budete tvořiti, budete bližší přírodě nebo snad bohu“ (AL: 74).

Cestovatel si také všiml zvláštního fenoménu, typického podle něho pro Anglii, který bychom mohli označit za krádež dějin a kultury. V anglických muzeích viděl totiž nepřeborné množství indických, egyptských a japonských památek, které byly přivezeny během kolonizačních výprav. Pozorování těchto předmětů vzbuzuje v cestovateli ambivalentní dojmy. Nutí k přemýšlení o podstatě krásy a dokonalosti, protože ono „nakupení pokladů světa“ (ibid.: 76) relativizuje jeho dojmy o skutečné hodnotě. Hojnost odlišných projevů lidské tvořivosti se mění v nadbytek dojmů, což zasahuje do uspořádaného prostoru muzea a činí z něj prostor chaotický a matoucí. Cestovatel je přeplněn dojmy a přiznává: „viděl jsem příliš mnoho“ (ibid.). Muzeum je tady znázorněno jako labyrint kultury, který mluví polyfonními hlasy a vysílá nesrozumitelné, kvůli jejich nespočetnému množství, signály. Informační chaos činí vnitřní zmatek, unavuje a působí, že informace se stávají pro adresáta nečitelné. Onen pocit sklíčenosti a nejistoty se prohlubuje v muzeu voskových figurín, které se najednou mění v prostor ohrožující člověka, v prostor, kde se realita plete se snovostí a vidinou. Skutečně žijící lidé jsou nahrazováni pouhými loutkami, manekýni a figuríny málem ožívají (srov. ibid.: 78). Muzeum je tady představeno jako poněkud morbidní panoptikum.⁸

Ve srovnání s tím, co bylo typické a přirozené pro Itálii, prostor města nepřipomíná v Anglii muzeum, právě naopak:

„Umění je, co je uloženo za sklem v galeriích, museích a pokojích bohatých lidí, ale neběhá tady po ulicích, nemrká pěknými římsami oken, nepostaví se na rohu jako pomník, nepozdraví tě řečí důvěrnou nebo monumentální. Já nevím: snad je to přece jen protestantismus, co umělecky vysálo tuto zemi“ (ibid.: 76–77).

⁸ Obdobné motivy loutek a oživených strojů zaujaly Čapka už dříve, čehož stopy najdeme v beletristické tvorbě, počínaje povídkou *Leventail ze Zářivých hlubin* (1916) a konče hrou *R. U. R.* (1920).

Jinak je tomu ve Španělsku, které je podobně jako Itálie Mekkou pro milovníky umění, jež je vidět doslova všude. Španělsko se podobá velké galerii, což je patrné v popise toledské ulice:

„Tady můžete se zastavit co krok jako v museu, nebo můžete jít jako ve snách, neboť toto vše, narobené tisíciletím, označené plamenným písmem Allahovým, křížem Kristovým, zlatem Inků, životem několikerých dějin, bohů, kultur a ras je nakonec něco fantastiky jednotného, co dějin a civilizací se vejde do tvrdě dlaně toledské skály!“ (VdŠ: 169).

Celý svět poznamenaný plynutím času a odlišnými vlivy se mění v muzeum, podivnou sbírku různých exponátů. Prostor takto zobrazený nemůže existovat pouze teď a tady, protože vznikl z navrstvení různých historických a kulturních nánosů. Opět místo je pouze zprostředkovatelem jistých idejí a lidských představ. V takovém „přirozeném“ muzeu, jakým je ulice a celé město vůbec, nedochází ke smíšení kódů či jazyků. Všechny exponáty, čili budovy, kostely, sochy, obrazy, ale také příroda či lidé tvoří kompaktní jednotu. Prostor města, který je zobrazen jako otevřené muzeum, lze chápat jako palimpsest, protože se skládá z mnoha různých prostorů, pocházejících z různých dob, které se vzájemně pronikají a prolínají. Dochází tady k propojení času a prostoru, zdá se, že se čas tady zastavil, anebo vůbec neexistoval. „Málem bys řekl, že si tu připadáš, jako bys zabloudil do jiného věku, ale není to pravda. Pravda je podivnější: není jiného věku, co bylo, je“ (ibid.: 172). Je to obraz univerzálního světa, který hlásá pravdy odvěké a je neměnný ve svém trvání, protože opravdové umění dokáže zastavit na vteřinu dění světa a zachytit ten nejpodstatnější, o všem vypovídající okamžik. Pro cestovatele se právě ulice živých lidí stává nejlepším muzeem (srov. ibid.). Teprve doplněním ulice jsou španělské galerie, kde našel cestovatel obrazy Velazquezovy, El Grecovy a Goyovy. Tato díla zavřená v malém prostoru podávají svědectví o Španělsku, podněcují představivost a mění se v žijící dějiny zamknuté v obraze.

Podobný, ačkoliv neúspěšný pokus o zachycení života lidí je prezentován v cestopise z Holandska. Cestovatel během své výpravy zahlédl uměle vytvořené skanzeny lidového života, kde se lidé převlečení do kostýmů snaží ukázat opravdový život ve starém Holandsku (srov. OzH: 315). Je tady zjevná paralela mezi tímto pseudomuzeem a muzeem voskových figurín v Londýně. Lidská bytost je vtlačena do role exponátu, podobá se vycpanému panákovi, loutce, která odehrává svěřenou úlohu. Tento prostor odpuzuje především svou vyumělkovaností, protože předstírá, že je odrazem reality, ale ve skutečnosti prostě lže: „jaksi mne pokořovalo, že se ti lidé prodávají turistickým voyeurům“ (ibid.). Obdobná tendence je kritizována v *Cestě na sever*, kde cestovatel se smutkem konstatuje, že se kroje a folklor vůbec staly zdrojem vydělávání peněz a Laponci udržují své malebné zvyky kvůli „turistické industrii“ (CnS: 238). Stále postupuje vykrádání světa, který se odváží do muzeí a zavírá, což se přihodilo ve Švédsku:

„[...] jsou to mohyly ze šestého století, vysoké jako čtyřpatrový barák, každý turista na ně vlezl, ale pak zase sleze dolů, protože nahoře nic není, ta století jsou totiž odvezena do muzea ve Stockholmu“ (ibid.: 104).

Je v tom jisté ohrožení pro svět, který se postupně mění v muzeum. Místo toho, aby bylo pamětí pro budoucí generace, stává se prostorem, který pouze zachycuje strnulé jevy, nevypovídající nic o podstatě kultury a civilizace. Pozitivní dojmy si však odnáší z muzea ve Stockholmu, kde vidí přebohatý folklor prostých vesničanů, kteří čerpají inspiraci pro svá díla z přírody a snaží se svými ve dřevě vyřezávanými pracemi napodobovat krásu a vznešenost přírody (srov. *ibid.*: 96).

Prostor muzea je podle cestovatelovy filozofie nositelem paměti, protože je vytvořen z navrstvení různých stylů, slohů a fenoménů, je mozaikou, která má zajistit trvání lidské civilizace a připomínat lidem jejich kořeny. Podobá se starodávným kmenovým písním, které zpíval nejstarší člen kmene, když lidé ještě neznali písmo a nemohli zaznamenávat své dějiny. Sestavení různých etap vývoje světa vedle sebe znázorňuje podstatu změn, k nimž došlo během rozvoje civilizace. Pobyt v muzeu se podobá cestě prostorem a časem. Zároveň je muzeum azylem pro kulturu, která tam byla vytlačena civilizačními změnami a pro niž už nebylo místo v prostoru města. Je poslední skryš, kde nezasahuje technika a moderní odlišštěná civilizace, i když paradoxně právě muzeum svědčí o jejich vývoji.

2. 1. 5. Dům jako sociologický fakt

Prostor domu patří k nezákladnějším archetypálním předobrazům, je neodlučitelnou složkou lidského obrazu světa. Je soběstačným uzavřeným světem, který se řídí určitými pravidly, stanovenými člověkem. Představuje útočiště, prostor intimní, spojený s nejdůvěrnějšími lidskými zkušenostmi. Zároveň plní funkce stejné jako muzeum, je totiž příbytkem uchovávajícím tradice, je skladištěm předmětů vypovídajícím o lidském nitru. V literatuře se často objevuje topos domu - pevnosti, která chrání člověka před útoky zvenčí a dovoluje tvarovat prostor podle svých vlastních představ. Juan E. Cirlot upozorňuje na paralely mezi domem a lidským tělem, domem a člověkem vůbec, kde fasáda symbolizuje masku člověka, za níž se skrývají lidské myšlenky a city (srov. CIRLOT 2000: 112). Velký význam přiřazuje oknu jako symbolu otevřenosti, komunikace a nastavení ke druhému člověku. Syžetové úlohy, které plnil dům, podléhaly v průběhu vývoje literatury sémantickému navrstvení a mnohým modelacím, v důsledku čehož primární význam toposu domu jako kolébky nebo azylu byl obohacován o další významy – dům jako přízrak, jako místo s tajemstvím, jako prostor symbolizující lidské nitro.

Pro uchopení všech vlastností domu žánr cestopisu poskytuje pozoruhodnou perspektivu, protože cestovatel je díky svému atypickému postavení pozorovatelem zvenku, vlastně bezdomovcem, který teprve nyní, daleko od vlastního domu, je schopen úplně ocenit hodnotu a skutečný význam domu. Dokáže dešifrovat onen stav duše, jak metaforicky označuje dům Bachelard (srov. BACHELARD 1990: 127).

Chudý ošklivý italský dům se objevuje pouze v protikladu k benátským palácům a kostelům (srov. IL: 12). Zdánlivě intimní prostor připomíná tady „zkažený zub, malebný jen svou králičí těsností“ (*ibid.*). Příbytky Boha jsou v Itálii honosné a bohaté, ale rub věci, čili prostor skrytý, soukromý, ukazuje bezmocnost a ubo-

host obyčejného prostého člověka. V italských domech je nivelizována kategorie prahu, který odděluje dva prostory. Lidé žijí, pracují, odpočívají na ulicích, dům je pro ně pouze prostorem určeným ke spánku. Tato skutečnost má své hluboké opodstatnění a vyplývá z přírodních podmínek. Christian Norbert-Schultz takto vysvětluje fenomén italského domu:

„[...] v ‚klasických‘ zemích se díky příznivému podnebí a přírodě, jež vzbuzuje důvěru a živé představy, stává vnějšek vnitřkem, hranice mezi soukromou a veřejnou oblastí se oslabují“ (NORBERG-SCHULTZ 1994: 184).

První charakteristickou vlastností anglických domů, které si všiml cestovatel, je jejich jednotvárnost a nevýraznost: „Konečně se vlak zavrtává mezi jakési divné domky, je jich sto docela stejných, pak zase celá ulice stejných, a zase, a zase“ (AL: 60). Všechny domky na předměstí jsou stejně šedivé a na periferiích vypadají jako donekonečna se táhnoucí černý pás, v němž splývají v jeden celek a tvoří „sklady lidí“ (ibid.: 88). Pak si ale cestovatel všiml dalších pozoruhodnějších detailů, které vypovídají o povaze anglického domova a také o Angličanech samotných. Ulice, jak jsme výše uvedli, je podle Čapka pouze můstkem, který vede k domovu. Prostor domova přejímá všechny funkce plněné v jiných zemích ulicemi: „Anglický domov musí mít svou vlastní zahrádku, neboť ulice mu není divným a rozkošným sadem, musí mít na zahrádce vlastní houpačku, protože ulice mu není hřištěm ani zábavnou skluzavkou“ (ibid.: 65). Angličané si vytvářejí vlastní uzavřený prostor – pevnost, kam mají vstup pouze nejbližší. Anglický domov je miniaturou celého ostrova, protože tvoří uzavřenou jednotku a symbolizuje jádro anglické mentality. Je hlavním nositelem nejzákladnější anglické hodnoty – tradice. Takový jednotvárný a chráněný prostor nese však v sobě jistě nebezpečí. Uzavřenost může vést k pasivitě a zkostratělosti, a intimní prostor se může rychle zvrtnout a přeměnit ve vězení. Existují však také světlejší stránky udržování odvěkých tradic, což se odráží v popisu idylického, harmonického, idealizovaného anglického domova: „Anglický domov, to je tenis a teplá voda, gong, svolávající k obědu, knihy, loutky, pohodlí vybrané, ustálené a požehnané staletím [...]“ (ibid.: 92). Zdá se příznačné, že anglický domov je prezentován pouze zvenku, protože vstup dovnitř není jednoduchý. V Čapkově pojetí prostoru anglického domu překvapuje svěžest a hloubka postřehů. Ve stejném směru pokračovali a ke stejným závěrům dospěli skuteční sociologové, jako Edward T. Hall, zkoumající odrazy národní mentality v organizaci prostoru (srov. HALL 1976: 202).

Vedle venkovských sídel, která se zakládají na dlouhé tradici, a unifikovaných nevýrazných domků na periferiích existují také domy v centru Londýna táhnoucí se donekonečna podél hlavních ulic zaplněných auty. Takové domy – mrakodrapy jsou nakresleny na obrázku připojeném k textu „Traffic“ jako řada sahající do nebe (srov. AL: 67). Symbolika mrakodrapu podle Bachelarda je jednoznačná, je to dům bez sklepa (srov. BACHELARD 1990: 70), který podle vertikálního uspořádání domu znamená hloubku, nitro, neuvědomělá přání, ale také kořen domu spojující lidský příbytek s tradicí. Mrakodrapy se díky své vertikální orien-

taci a účelnému charakteru distancují od minulosti a znamenají civilizační pokrok nepodložený však žádnou návazností na svůj vlastní původ.

Jiný poměr mezi ulicí a domem vládne ve Španělsku. Tady je ulice chodbou, která přímo zve cestovatele na návštěvu (srov. VdŠ: 187). Španělské domy balančují mezi otevřeností, symbolizovanou mřížemi, které podle autorových slov prostor neuzavírají, ale rámuje jej (srov. *ibid.*: 192), a výrazně označenou intimitou. Prostor domova proniká na ulice, ale zároveň díky kovovým zdobeným branám je zachovaný jistý odstup. Symbolickým prahem, dveřmi vedoucími k soukromému prostoru je brána, skrz kterou lze pozorovat život v domě, ale nelze se snadno dostat dovnitř. Tento obraz symbolicky zachycuje dualismus a komplementárnost posvátného prostoru čili domova a světského rozměru ulice. Dům se svou výzdobou a mistrnou ornamentikou podobá paláci a výjimečný charakter prostoru domu zdůrazňuje zahrada. Španělský dům je přímým odrazem zaniklého maurského světa, kde zahrádka symbolizovala oázu, domy byly lehké a vzdušné jako stany a krása nespočívala v mohutnosti a trvalosti, ale v jemné ornamentice připomínající vzácnou látku (srov. *ibid.*: 196). Tradice a dávné rituály zkameněly v prostoru v podobě „paláců nomádů“ (*ibid.*). V organizaci důvěrného intimního prostoru lze spatřit prapůvodní znaky lidské identity, právě proto je v maurských stavbách a zahradách ve Španělsku voda natolik důležitým prvkem. Symbolizuje respekt člověka k přírodě a lásku k životodárné vodě.

V holandském prostředí se uskutečňuje vize ideálního měšťanského domu, kde bydlí lidé, kteří nemusejí nic skrývat: „[...] před okny zahrádka ničím neohrazená, a ta široká, vyleštěná okna nezastřená, aby každý mimojdoucí mohl vidět blahobyť a vzorný život rodiny pod domácí lampou“ (OzH: 318). Takové uspořádání prostoru však vzbuzuje otázku, zda domov nezačne plnit funkci pouhé divadelní scény pro sousedy. Tuto idylickou konstrukci ničí popis rybářských domů, kde došlo právě k takové proměně, a domy se změnily v turistickou atrakci. Člověk a jeho nejsoukromější prostor se změnil v podívanou, kdy za peníze lze pozorovat lidský život (srov. *ibid.*: 314–315). Tento fenomén se vyskytuje také v prostoru holandského domu, v němž bydlí Holanďané mluvící hlavně anglicky, německy a francouzsky (srov. *ibid.*: 315). Je to prostor dříve neznámý, který vznikl v průběhu rozvoje masového turismu jako zvláštní, pouze pro turisty vyhraněná oblast, jako kulisa pro turisty nebo dokonce inscenace pro ně (srov. PODEMSKI 2004: 64). Dlouhodobý styk s turisty, tedy představiteli odlišné kultury, vede postupně k nezadržitelné unifikaci všech prostorů.

Domy ve Skandinávii symbolizují těsnou symbiózu mezi člověkem a přírodou. Jsou stavěné hlavně z přírodních materiálů, dřeva a kamene. Příroda k nim volně proniká a stává se součástí lidského příbytku, stromy rostou dokonce na střeších některých vesnických chalup (srov. CnS: 108–109). Christian Norbert-Schultz podrobně zkoumá tento jev – úzký vztah s přírodou, tak typický pro severní země, je dán tím, že se člověk musí kvůli nepříznivým podmínkám uzavřít do svého domu, ale zároveň chce být ve stálém kontaktu s přírodou, což nahrazuje sklonem k užívání přírodních materiálů (srov. NORBERG-SCHULZ 1994: 182). Domy připomínají přírodu také v jiném aspektu, každý z nich je jiný:

„ale jako nejsou na světě dvě stejné lidské tváře, neviděl jsem dva stejné lidské dvorce mezi těmi tisíci, které jsem zdravil podle cesty“ (CnS: 89). Bohatství různých kombinací překvapuje a je reakcí na všude stejné domy na anglických předměstích. Občas je lidský příbytek pouhou snadno zničitelnou konstrukcí z drnu a kamenů, vypovídá o strašných podmínkách, ve kterých žijí Laponci (srov. *ibid.*: 184).

2. 1. 6. Park – zahrada – ráj – zušlechtěná příroda

Park je člověkem stvořenou variací na les, je experimentem, v němž člověk soutěží s přírodou, snaží se ji předběhnout ve své vynalézavosti a stvořit dílo stejné krásy a půvabu jako stvořila příroda. Spolu s toposem parku bude předmětem rozboru zahrada a s ní spojený topos ráje. Tyto prostory nejsou sémanticky totožné, ale kvůli zjevné příbuznosti je budeme analyzovat současně.

Prostor parku je přirozeně spojen s toposem lesa, protože se od něho primárně liší pouze tím, že je uměle vytvořen člověkem. Prostor zahrady/parku napodobuje dílo přírody, ale podobně jako muzeum vznikl z kumulace konkrétních jevů zajímavících člověka, exponátů – v tomto případě rostlin. Park je kontrolován člověkem, je osvojeným prostorem divoké přírody, řídí se lidskými pravidly a právě člověk, ne Bůh, je jeho stvořitelem. Přitom však při konstruování zahrady nebo parku využil člověk rostliny, které jsou součástí přírody, ale vyšlechtil je a snažil se znásobit jejich krásu. Proto struktura parku a zahrady hodně vypovídá o člověku a kvůli tomu ji lze chápat jako odraz lidského systému myšlení, jeho tužeb, jeho cílů. Proměnu světónázoru a kánonů krásy lze názorně pozorovat na metamorfózách v organizaci zahrad. Ruský badatel Dimitrij Lichačev sledoval současně vývoj zahradnického umění na pozadí proměn idejí a došel k závěru, že ve středověku byla zahrada ztotožňována s mikrosvětlem ráje, pak renesance přinesla fascinaci antikou, která se zrcadlila také ve tvoření zahrad, rokoko zavedlo do zahrad ironii a komplikovanou symboliku, preromantismus a romantismus zdůraznil postavení slova a tehdy se začaly v zahradách vyskytovat nápisy a úryvky básní (srov. LICHÁČEV 1991: 317). Zahrada symbolizuje zkrocené síly přírody a zároveň lidskou touhu po zmocnění se prostoru. Předobrazem dnešních parků a zahrad je rajská zahrada a lze se domnívat, že podvědomou touhou člověka je vytvořit právě takovou ideální zahradu, plnou harmonie, krásy a klidu, uspořádanou stejně jako prostor domova podle lidských představ. Ráj je také stavem lidského ducha, kdy se neobjevují žádné otázky a pochybnosti. Za jednu z podstatných vlastností ráje můžeme označit jeho ohraničenost. Člověk v něm byl izolován od chaosu. Zdivočelý ráj, čili les není omezen a vládne v něm neuspořádání, chybí mu struktura.

Zahradu a park odlišuje pouze jeden detail – park okouzljuje krásou samou o sobě, zahrada má charakter více utilitární. Samozřejmě jako většina toposů také topos zahrady obrůstal různými dalšími dodatečnými významy.

Se symbolikou parku a zahrady úzce souvisí symbolika stromu. Biblická Kniha Genesis popisuje dva stromy, které rostly v Edenu – strom života a strom poznání. Strom, podobně jako hora a katedrála, díky své vertikální orientaci může být pova-

žován za centrum světa a *axis mundi*, je spojovacím článkem mezi nebem a zemí. Ve většině kultur je strom ztotožňován s nesmrtelností, nově se rodícím životem a plodností. V parku, lese nebo zahradě dochází k násobení tohoto symbolu.

V *Anglických listech* je toposu zahrady věnována celá kapitola. Prostor zde reprezentuje ideu a je jejím nositelem, mezi prostorem a lidmi dochází k interakci. „Možná, že ty stromy mají velký vliv na torismus v Anglii. Myslím, že udržují aristokratické pudy, historismus, konservativnost, celní ochranu, golf, dům lordů a jiné zvláštní a staré věci“ (AL: 62). Chování člověka v prostoru zahrady zrcadlí jeho chování ve světě. Prostor anglického parku je miniaturou celého anglického světa. Neomezuje lidskou bytost, i když jsou v něm vyznačeny jisté hranice, ale člověk v něm není „škodným zvířetem“ (ibid.: 63). Cestovatel si všimá stromů, rostoucích v anglických parcích, které jsou pro něho symbolem odvěké obrozující se tradice. Svou neměnností připomínají pradávne univerzální pravdy a jsou protiváhou k rychlému a bezmyšlenkovitému spěchu anglické ulice. Jsou součástí vesmíru stejně jako voda, slunce a vzduch, a „poutník na nich shledává, že staré věci mohou být opravdu živé“ (ibid.: 147). Cestovateli se zdá být přirozené, že pouze lidé konzervativní a skutečně svobodní mohli stvořit takový park. Syntézou anglického parku je Hyde Park, kde každý má právo na svůj názor a vládne demokracie. Prostor Hyde Parku se blíží ideální rajske zahradě, protože každý může nahlas vyjádřit svůj názor. Neexistuje tam zlo ani dobro.

Dalším typem zahrady, který připoutal cestovatelovu pozornost, je zoologická zahrada. Lze ji přirovnat k prostoru muzea, protože jsou v ní shromážděny nejzajímavější druhy zvířat z celého světa. Obdobně je konstruována botanická zahrada, kde člověk může uvidět nejkrásnější ukázky flóry ze všech kontinentů. Botanická a zoologická zahrada jsou živými muzei, která připomínají ráj svou exotičností, pestrostí a krásou.

Skutečný ráj na zemi našel však cestovatel teprve ve Španělsku. Ztracený ráj, jak sám přiznává (srov. VdŠ: 194), objevil ve španělských patiiích: „[...] každý domek vás překvapí jako palác, když nahlédnete pěknou mříží do jeho patia, jež připomíná ráj a znamená domov“ (ibid.). Při kontemplaci španělských zahrad rekapituluje své dojmy z jiných zemí a snaží se vytvořit typologii zahrad: „Anglický park je zušlechtěná krajina, španělská zahrada je umělý řád. Francouzský park je monumentální stavba, španělská zahrada je intimní sen“ (ibid.: 208). Podoba zahrady odráží hlubší koncepcce a postoj člověka ke světu. Celou kapitolu „Jardines (zahrady)“ věnuje autor prostoru španělské zahrady. Člověk, vytvářeje zahradu, opakuje božský plán stvoření světa a tímto se blíží k samotnému Bohu. Španělská zahrada se podobá džungli, ale není nebezpečná, naopak, je to prostor osvojený, zdomácnělý jako ráj, kde lze vycítit skutečnou božskou harmonii a klid. Je to pokus člověka o uspořádání chaotického prostoru, o vytvoření provizorního ráje na zemi. Patio je podle cestovatelových slov „kvetoucím srdcem domova“ (ibid.: 195), je centrem, kolem kterého se soustředí celý lidský příbytek a samotní obyvatelé domu.

Opakem bohatých a tajemných španělských zahrad jsou zahrádky holandské, kde je všechno miniaturní, kde na malém prostoru lidé pěstují malé cibulky,

z nichž však vyrůstají překrásné tulipány a lilie. Jejich pokora a skromná krása je činí v cestovatelových očích „nejpěknějšími zahrádkami světa“ (OzH: 308). Jsou svědectvím pracovitosti a trpělivosti Holanďanů, jsou výsledkem mnoha staletí trvajícího procesu šlechtění rostlin. Stejně jako anglické parky zrcadlí povahu svých tvůrců.

V neobvyklém kontextu se vyskytuje prostor parku v *Cestě na sever*: „[...] vypadá to jako park, a je to továrna na máslo a vejce a prasata, člověk by spíš řekl, že ty krávy tu jsou jenom pro krásu a boží mír“ (CnS: 75). Onen vizuální klam, který na první pohled připomíná park, ale je ve skutečnosti farmou zvířat, vzniká zřejmě kvůli tomu, že ve Skandinávii lidé žijí natolik blízko přírodě, že dokonce zemědělský průmysl napodobuje přírodu.

2. 2. Prostor přírodní

Prostoru přírodnímu zdánlivě chybí hluboká symbolika, kterou člověk vbu- doval do vytvořeného prostoru. Podle Yi-Fu Tuana, předchůdce humanistického zeměpisu, prostor přírodní nezrcadlí natolik zjevně hlubší symbolické poslání jako prostor města, katedrály nebo domu (srov. TUAN 1987: 130). Nicméně významy, které během vývoje kultury získaly konkrétní přírodní prostorové univerzálie jako hora, les nebo moře, skutečně existují a jsou výsledkem dodatečně připojených smyslů a výkladů. Prostor přírodní nebo pouze do malé míry přetvořený člověkem je obdařený významem, pokud ho umíme „přinutit k mluvení“ (JAŁOWIECKI 1989: 45). Mezi jednotlivými prostorovými archetypy a jejich člověkem vytvořenými ekvivalenty (jako např. dvojice hora – svatyně, les – park) existuje úzká spojitost a občas je těžké určit, zda první element dvojice ovlivnil vnímání druhého nebo se druhý natolik osamostatnil, že zapůsobil na chápání prvního. Prostor přírodní má bohatou symboliku a mnohdy se mění v prostor mytický pouze pod vlivem lidského zraku, protože sám od sebe je neutrální a teprve lidské emoce a lidské vnímání jej povznášejí do hodnoty skutečného kulturního jevu.

2. 2. 1. Hora – prostor zjevení

S toposem hory jako místa dominujícího nad zemí, prostoru považovaného za chybějící článek mezi světem materiálním (zemí) a duchovním (nebem), místa, kde dochází ke kontaktu s božstvím, místa zasvěcení a zjevení, se setkáváme od starověku. Výstup na horu vždy symbolizoval překročení hranice, prolomení nějaké úrovně, dosažení dalšího stupně zasvěcení a přenesení se do jiného, vyššího stavu vědomí. Mělo to hluboký mystický smysl a otevíralo cestu k Bohu (srov. ELIADE 1970: 62). Vertikální charakter hlavní osy hory ji činí místem centrálním, hlavní osou světa, čili *axis mundi*. Tvar hory, který se postupně rozšiřuje od vrchu, znázorňuje obrácený strom, jehož kořeny tkví v nebi, a koruna stromu vyjadřuje expanzi do kosmu (srov. CIRLOT 2000: 141). V tradici většiny civilizací hora symbolizuje dosažení nejvyššího duchovního cíle. V archaických mýtech byly nebe a země dříve spojeny a pak právě vertikální elementy prostoru

jako hora, strom či sloup znázorňovaly sjednocení těchto dvou míst (srov. MELETINSKIJ 1989: 224).

V křesťanské symbolice hora vystupuje ve dvou hlavních významech, primárně jako prostor, kde člověk může navázat spojení s Bohem, a sekundárně jako místo pokušení. Pro dějiny křesťanství významnou roli plnily hory Sinaj, Ararat, Tábor či Golgota, v antickém chápání světa ústřední pozici zaujímal hora Olymp, sídlo bohů.

Literární topos hory se vyvíjel a v období romantismu se výrazně prohloubila tendence ztotožňování hor s prostorem sakrálním. Pobyt na hoře začal znamenat prožití mystické přítomnosti Boha. Hory byly monumentalizovány, často připomínaly živé bytosti. Polský badatel Jacek Kolbuszewski takto charakterizuje významy, jaké byly připisovány horám v době romantismu:

„Romantický animismus proměnil hory v prostor sakrální, fyzikální opozici ‚nahore‘ – ‚dole‘ přidal symbolický význam [...] protikladu ‚dobrá‘ a ‚zla‘. V důsledku toho se cesta nahoru stává činností očišťující [...], fyzické povznášení se k výšinám bylo chápáno jako ‚přiblížení se k Bohu‘“ (KOLBUSZEWSKI 1991: 327).⁹

Národní obrození připojilo další významy k symbolice hor. Měly vlasteneckou povahu, obzvlášť ve slovenském národním hnutí, kdy se slovenské Tatry stávají dokonce národním mýtem (srov. MACURA 1983: 162–163). V českém národním obrození, kde ústřední postavení zaujímá mýtus Prahy, dochází ovšem také k sakralizaci a mytizaci hory Říp nebo Blaník (srov. MACURA 1998: 14).¹⁰

V *Italských listech* se topos hory jako prostoru přechodného, jako hranice mezi zemí a nebem uskutečňuje během cesty do San Marina:

„[...] cestou přišel náramný déšť a mlha a mraky, vím jen, že jsme jeli hrozně do kopce, stále nahoru, do mraků, a nyní sedím prostě v oblacích, v podivuhodném skalním hnízdě, obklopeném na všech stranách mraky a dýmajícími propastmi“ (IL: 16).

Je tady zdůrazněna odlišnost hory od obvyklého pozemského prostoru, její tajemnost a neuchopitelnost. Hora tvoří vlastní mikrosvět, je to místo vzdálené

⁹ „Romantyczny animizm uczynił góry przestrzenią sakralną, fizycznej opozycji ‚góra‘ – ‚dół‘ nadając znaczenie symboliczne [...] przeciwstawienia ‚dobra‘ i ‚zła‘. W konsekwencji wędrówka w górę staje się czynnością oczyszczającą [...], fizyczne zaś wzniesienie się na wyżyny rozumiane było jako ‚przybliżenie się‘ do Boga.“

¹⁰ V Čapkově beletristické tvorbě lze najít obě hlavní sémantická zastoupení toposu hory. Povídka nesoucí přímo název *Hora* ze sbírky *Boží muka* poskytuje obraz hory jako prostoru, v němž dochází k zasvěcení (MRAVCOVÁ 1999: 504–509), je to však zároveň prostor vzbuzující panický strach. V románu *Hordubal* hora figuruje jako místo mystického setkání hlavního hrdiny s Míšou, člověkem žijícím v čase mytickém, který zná budoucnost. Druhá realizace toposu hory jako prostoru pokušení nachází realizaci v románu *Krakatit*, kde je hlavní hrdina pokoušen právě na hoře, což přímo navazuje na známou biblickou scénu. Pro tento výzkum je důležité zjištění, že výstup na horu mění perspektivu, umožňuje vnímat svět v jiných souvislostech, pomáhá najít odstup a zároveň přibližuje k podstatě. Pocitění božského nelineárního času na hoře bourá natrvalo vžitý lidský přístup k otázce času a mnohdy ukazuje z jiné perspektivy minulé události a také budoucnost.

od světa a do jisté míry mimozemské. Další zobrazení hor v textu jsou odlišné povahy. Hory jsou nazývány „požehnanými kopečky“ (ibid.: 41), „oblymi a něžnými kopečky“ (ibid.: 42) a „milostiplnými pahorkatinami“ (ibid.). Nicméně při popisu idylické italské horské krajiny cestovatel stále zdůrazňuje nepřetržitou přítomnost Boha – Stvořitele, jehož skvostným dílem jsou právě umbrijské pahorky a kopce.

Anglické listy zobrazují hory důsledně jako prostor bytostně spojený s Bohem, s vyšší bytostí, která je vytvořila. Hora vzbuzuje strach, je to prostor dramatický, cizí a zvláštní. Není prostorem lhostejným, ale přímo působícím na cestovatele a kumulujícím v něm pocity sklíčenosti. Zároveň však pohled na hory evokuje metafyzické pocity, i když ve větě „[...] vyvstaly ve mně neznámé a božské ctnosti při pohledu na tuto nesmírnou modrost“ (AL.:109) lze vycítit jistý odlehčující odstup a ironii. Na obrázku doprovázejícím popis skotských hor je nad vrchy umístěn latinský nápis „Gloria in excelsis“, což je přímým navázáním na chvalozpěv, jež je součástí mše. Tento kýčovitý obrázek naznačuje ironický přístup a odhaluje cestovatelův ambivalentní vztah k vyšším spirituálním hodnotám. Cestovatel se brání patetickým pocitům, ale zároveň pociťuje skutečnou úctu k přírodě, respektive k jejímu tvůrci. Bůh je ztotožňován se silami přírody a drsná horská krajina je přirovnána k aréně, kterou stvořil Bůh, aby mohl s člověkem zápasit, proto hora získává podobu obra (srov. ibid.: 113). Krutá skotská krajina vzbuzuje v člověku respekt, je ve své surovosti krásná a vznešená: „Co to je v člověku, že vidí-li takovou končinu hrůzy a stesku, zatají se v něm dech..., že je to krásné?“ (ibid.: 125). Hora se jeví jako prostor umožňující vyvolání hlubší reflexe světa, protože je vzdálena od spěchu a hluku. Zároveň však horská příroda a neobydlené rozlehlé prostory násobí v cestovateli pocity strachu. Anglická příroda se zdá být prázdná, generuje v člověku dosud neznámé dojmy vnitřního neklidu.

Hory Sierra de Guadarrama, které Čapek viděl během své cesty do Španělska, také vzbudily v cestovateli bázeň. Zároveň se tento prostor z pohledu cestovatele mění v zemi skutečně nadpozemskou:

„Je to pusté a veliké, vyprahlé jako poušť, tajemné jako Sinai, já nevím, jak to říci: je to jiný kontinent, není to Evropa. Nad horami se vznáší duch demiurga: Bůh, který je stvořil, musel být velmi mocný, neboť jak by jinak mohl nadělat tolik kamení?“ (VdŠ: 163).

V této řečnické otázce zase lze vycítit jemnou ironii a nechuť k příliš patetickým slovům. Připomínají kázání vesnických farářů, kteří se snaží znázornit všemohoucnost Boha pomocí jednoduchých příkladů. Španělské hory existují na pomezí snu a reality. Nejpatrněji se toto zobrazení realizuje v textu Montserrat, úplně věnovanému prostoru hory. Hora přestává být reálně existující součástí přírody, ale stává se mytickým posvátným územím. Autor použil pro sebe velmi charakteristické přirovnání hory ke katedrále „[...] ono to vypadá spíš jako chrámová architektura než jako hora (ibid.: 270)“, a pak ji přímo nazývá „fantastickou přírodní katedrálou“ (ibid.: 272). Popis vrchu odpovídá architektonickému popisu prostoru zasvěceného Bohu, má skalní pilíře a sloupy. Ale na povrchních shodách nekončí navázání na prostor sacrum. Zlé Údolí, nebezpečná a strmá část hory, se podle

legendy, kterou uvádí Čapkův vypravěč, otevřelo v den ukřižování Ježíše Krista. Takto je opět zdůrazněna přímá spojitost hory s prostorem sakrálním, který zrcadlí v sobě mýtus. Pak následuje další srovnání prostoru hory s místem meditačním, kde může dojít k epifanii. Cestovatel při zdůraznění svého subjektivního pohledu vidí ve skalách tvar modlících se rukou. Temeno hory je antropomorfizováno: „[...] hora Montserrat se modlí tisíci prsty, přísahá zvednutými ukazováký, žehná poutníkům a dává znamení“ (ibid.: 271). Hora se zase mění v žijící bytost, která komunikuje s lidmi. Ilustracemi k textu jsou dva obrázky, které vystihují podstatu metody autorova vnímání prostoru. První kresba znázorňuje objektivní pohled na horu, druhý obrázek skutečně postihuje onu působivou představu modlících se dlaní. Hora poskytuje rovněž výjimečnou perspektivu pro poutníka, protože teprve z ní je vidět „otisk božích palců, jež hnětly ten teplý a brunátný kraj se zvláštní autorskou radostí“ (ibid.: 274). Teprve prostor vzdálený od země dovoluje přiblížit se božskému pohledu na svět a teprve odtud je vidět boží působení.

Poutníka na jeho cestách doprovázejí smíšené pocity. Vnímá monumentálnost přírody, vidí v ní Boha, ale zároveň se mu protiví patetické uctívání krás přírody, proto se mnohdy uchyluje do postojů ironika. Skutečné *sacrum* hledá v méně zjevných fenoménech, pátrá po autenticitě prožitků a distancuje se od vžitých představ o krásě, božství a harmonii.

V posledním cestopise *Cesta na sever* už samotná obrázková příloha nasvědčuje velkému významu hor pro tento text. Z více než sto padesáti barevných a černobílých obrázků více než polovina představuje pouze hory. Opět se symbolikou hory je bezprostředně spojena nomenklatura náboženská. Uprostřed hory Torghatten se vytvořila rozsedlina, která připomíná katedrálu, protože je vysoká a vyklenutá jako gotický chrám (srov. CnS: 156). V popisu horského prostředí se autor vrací k biblickému jazyku knihy Genesis: „[...] i urodila se zahrada hor, která se jmenuje Lofoten, a bylo to dobré“ (ibid.: 171). Hora vyvolává pocity původní bázně před transcencí. Pocity úzkosti a vnitřního rozrušení násobí cesta lodí, protože zrcadlení hor ve vodě bourá prostorovou uspořádanost: „[...] vskutku jsou tam skalní stěny po obou stranách, ale to není to divé, hroznější je, že člověk ztrácí jistotu, co je nahoře, a co dole – takové je tam němé a bezedné zrcadlení“ (ibid.: 178). Hora poprvé generuje tak silná emoční pohnutí, která vedou dokonce k hluboké reflexi o podstatě posmrtného života: „Já nevím, ale takhle nějak to snad vypadá na onom světě: tam věci také asi plavou v nekonečnu a neskutečnu, a člověku tam musí být děsně úzko“ (ibid.). Pocit duševního rozechvění se zesiluje během další kontemplace hor, které se v cestovatelově imaginaci mění v prelud, pouhý výtvar mámvivého zrcadlení. Klid a ticho hor ústí v děsivé vidiny, vyvolávající představy o smrti a nekonečnu (srov. ibid.: 198). Tajemný a strašný prostor hor existuje mimo skutečný svět, mimo čas, je neměnný a člověk na něj nemá žádný vliv. Přirozeně výsledkem takového vnímání prostoru je jeho ztotožnění s něčím přímo ohrožujícím lidskou existenci: „[...] tady v norských horách se přece lidé často ztratí a nenajde se po nich ani knoflík. Laponci říkají, že je do sebe vzala hora“ (ibid.: 230). Na protipólu k tomu příběhu se nachází poznámka o ohrožení horského prostoru průmyslem:

„Co se hor týče, ty to už nemají tak jisté, najdou v nich něco, čeho se může potřebovat na výrobu kanónů nebo čeho, a pak celou horu naloží na vagóny a odvezou přes Narvik [...] jak se stalo hoře, která se jmenovala Kirunavaara, teď už to není hora, nýbrž prostě 700 miliónů tun prima železné rudy“ (ibid.: 239).

Došlo k desakralizaci posvátného prostoru, k úplnému zničení kvůli pragmatickým účelům. Hora přišla o své mystické vyzařování a byla redukována na pouhou materii. Ne náhodou je zde zdůrazněno, že se hora přeměnila v železnou rudu, protože právě z ní se vyrábějí stroje. Zde vykrytalizovaly myšlenky, které probudil v Čapkovi londýnský veletrh. Moderní civilizace bezprostředně těží ze zdrojů přírody a využívá je ke stvoření nového mechanického světa.¹¹ Doteď panneský a nedotknutý prostor hor bude nejen využíván pro průmysl, bude komercializován jako kostely v Itálii nebo Anglii. Takový osud čeká podle cestovatele horu Nordkap, která je bránou do celé Evropy. Jednou se na ní objeví reklama Shell nebo Tyffe's (srov. ibid.: 216). Prostor hory bude podle této prorocké vize znesvěcen, hora ztratí svou vážnost a bude pouhým stojanem na reklamu.

Pozoruhodné je, že topos hory v Čapkových cestopisech nepostrádá svou mystickou dimenzi, právě naopak, návaznost na tradici hory jako místa posvátného, kde může dojít k zasvěcení, je velmi výrazná a postupně se zesiluje. Hory jsou prostorem mytickým, kde neexistuje lidská časová perspektiva, protože hory jsou neměnné a nehybné. Čapek vytváří ve svých textech představu hory, která je prostorem vzbuzujícím respekt. Obzvlášť překvapuje stálá existence božského prvku v popisu toho prostoru. Tato tendence je nejvíce patrná v *Cestě na sever*. Hory a příroda vůbec mění vztah cestovatele k času, což je vyjádřeno v popisu toho, o čem by psal cestovatel, pokud by zůstal ve Skandinávii:

„Chodil bych na procházky do lesa před mnoha tisíci lety. O čem bych psal? Inu, takové aktuality, hlavně o nekonečnosti, o posledních tisíciletích a o tom, co je nového mezi trolly, a národy prý kdesi zbrojí a střílejí do sebe, ale snad to nebude pravda“ (ibid.: 154).

Skandinávie působí jako osobitý svět, kde platí jiná pravidla a kde plyne jiný čas, je to čas mytický, prapůvodní, ne lidský. V takovém zvláštním časoprostoru dochází dokonce mnohdy ke zrušení času vůbec, kdy noc a den se spojují v jedno: „[...] to jen hodinky na ruce zbytečně, horlivě a směšně tikají, měříce čas, který tu není“ (ibid.: 222). Navíc má místo zvláštní fenomén spojení času a prostoru: „[...] tady čas neplyne, ale je rozlit bez břehů jako moře, i zrcadlí v sobě běh slunce a pouť mraků, ale nepostupuje s nimi a neodplývá“ (ibid.). Hladina vody je zde záznamníkem proměn času. Je porušen základní princip času – jeho lineárnost. Zde můžeme mluvit spíše o přírodním, cyklickém čase, který však ztrácí svou podobu a stává se bezčasím. Pojetí křesťanského lineárního času je zde nahrazeno návratem do řeckého antického vnímání času, kde se čas stále opakuje, skládají se na něj proměny dne, noci a ročních období. Nekonečně opakující se čas tvoří kruh. Neměnnost času je způsobena stejností prostoru, na nějž se skláda-

¹¹ Tato problematika našla své umělecké ztvárnění také v autorově dramatické tvorbě, stačí vzpomenout proslulou hru *R.U.R.*

jí pouze hory a zrcadlí jí je moře. Tyto cestovatelovy poznámky nejsou nahodilé a vrcholí objevením se filozofických otázek: „[...] i nechal jsem dojít své hodinky a vypustil jsem z hlavy den, rok a století, nač třeba člověku znát hodinu nebo minutu, žije-li ve věčnosti?“ (CnS: 223). Okamžik krásy má stejnou hodnotu jako celá věčnost, v malém prostoru se zrcadlí celá monumentálnost světa. Před cestovatelem se objevily stejné otázky jako před Goethovým Faustem: „I zastaví se slunce nad Gabaonem a naplní se zoufalé volání Faustovo: prodlívá okamžik, jenž je tak krásný, a rozestírá se bez mezí ve vznešenosti prostoru a času“ (ibid.: 226). Najednou prostor objevil před člověkem své geniální božské uspořádání:

„Kam ses to, člověče, dostal! Nevidíš, že je to jiný svět a že tady už platí jiný, hrozný a velký řád? Ano, já vím: bez hranic trvání okamžiku a bez konce zánik času“ (ibid.).

Skandinávská příroda na každém kroku nabízí stálou spojitost s minulostí, viditelným znakem toho jsou runové kameny a pohanské mohyly z žulových balvanů, které cestovatel často potkává (srov. ibid. 259). Vzbuzuje to v něm velký respekt před minulostí a lidmi, kteří odešli, ale jsou stále přítomni právě v takových svědectvích dávných dob.

2. 2. 2. *Les – odraz podvědomí*

Topos lesa se objevuje v literatuře jako symbol prostoru tajemného, spojeného s neznámou záhadnou složkou lidského nitra. Les se v lidské představivosti často mění v labyrint a tento motiv najdeme v mnoha lidových pohádkách. Je místem mimo čas lidský, svatyní pohanských obřadů, kde byly ukládány lidské oběti v prvních primitivních náboženstvích (srov. CIRLOT 2000: 222). Les může rovněž zobrazovat zdivočelý ráj, prezentuje totiž stav, k němuž dospěla rajská zahrada bez dohledu Stvořitele a člověka. Znázorňuje divoké síly přírody, její nekonečnou úrodu a hojnost.

V *Anglických listech* se setkáváme s chápáním lesa právě jako prostoru prapůvodního, kde lze najít „kapradí po pás a prales jalovců“ (AL: 107). Stromy vnímá cestovatel jako doklady dějin světa, stávají se součástí neoživené přírody: „Takový starý strom v Devonshiru je kompaktní jako skála a dokonalý jako socha“ (ibid.: 125). Příznačné je, že příkladem vzornosti, ideálem je pro vypravěče dílo ne božské, ale lidské tvořivé síly – skulptura. Role jsou obráceny, paradoxně ne příroda je prototypem děl lidských rukou, ale naopak – dokonalé je lidské umění.

Hned na začátku *Cesty na sever* autor umístil obraz severního nordického lesa a staví ho do protikladu k jižní přírodě. Les tady získává symboliku společných hodnot všech lidí ze Severu:

„Ne vavřín a oliva, ale olše, bříza a vrba, květ vrbyce, kvítek vřesu, zvonek a oměj, mech a kapradí, tavolník u potoka a v lese borůvků, žádný planoucí jih není tak hojný a kyprý, tak šfavnatý rosou a mízou, tak pozeňnaný chudobou a krásou jako půlnoční kraj [...]“ (CnS: 64–65).

Skandinávský les se mění v „ráj nejsličnější“ (ibid.: 65) a je pro vypravěče opravdovým domovem: „[...] viděl jsem svůj sever, a dobré to bylo“ (ibid.). Mů-

žeme zde spatřovat navázání na romantický mýtus Severu a Jihu, objevující se v pracích Germaine de Staël (srov. BURKOT 1988: 312). Tato konfrontace nevede však ke kritickému hodnocení obou odlišných sfér esteticko – kulturního zeměpisu, spíše ukazuje hluboké emoční zaujetí subjektu pozorujícího prostor. Les však, i při celé své specifčnosti, neztrácí svůj mystický charakter, protože skrz přírodní krásu prosvítají pro pozorného cestovatele „druidská božiště prastarých stromů“ (CnS: 77). Příroda je pro cestovatele neodlučitelně spojena s nějakými idejemi, není pouze prázdnou formou, je vyplněna smyslem, který jí dali lidé během mnoha staletí, je konstrukcí naplněnou významy, které všímavý pozorovatel dokáže přečíst a dešifrovat. Cestovatel si všímá například neobvykle úzkého spojení mezi člověkem a přírodou, čehož symbolem se stává skandinávský dům, vystavěný především z dřevěných prken, ale na tom nekončí jejich soužití, na střechách některých domů rostou totiž malé stromky, což bylo zmíněno při analýze prostoru domu (srov. *ibid.*: 109). Lidský příbytek je doslova srostlý s přírodou, je její součástí. V takové úzké symbióze dochází k propojení přírody a člověka, který se začíná podobat divokým rostlinám a stromům svou houževnatostí a tvrdohlavostí: „Bříza, vrba, lišejník a člověk: nic na světě není vytrvalejšího“ (*ibid.*: 127). Tady v původních těžkých podmínkách spjatost člověka a prostoru, v němž žije, je velmi zřetelná. Ale taktéž při zobrazování přírody je používána nomenklatura převzata z jazyka lidské kultury: „[...] borovice vysoké jako věže nebo jako limby, borůvčí po kolena a kapradí po pás, a o pár vodopádů níž zase smrky a jedle jako katedrály“ (*ibid.*: 129). Strom v sobě zahrnuje, stejně jako věž a katedrála, osu světa, kolem níž se shromažďují jiné rostliny. Je to zároveň prostor posvátný, protože jak katedrála, tak věž jsou prostorovými dominantami a jejich centrální položení je umísťuje do sféry *sacrum*.

Cestovatel si všímá také paradoxního charakteru norského lesa:

„[...] bez konce je severní les, i když je to jen pokřivlá a křečovitá bříza, tak trochu strašidelná svými bílými pni, i když je to jen řídká a uzlovitá borovice, i když je to jen zakrslé křoví olší a vrb, i když jsou to jen pahýly a pařezy něčeho, co bývalo lesem, dokud nepřišel člověk, lavina nebo jiná pohroma“ (*ibid.*: 184–185).

Pouze jeden stromek může zastupovat celý velký les a má v sobě jeho sílu, vytrvalost a mohutnost. Cestovatel také zde naráží na ničivou sílu člověka, která pak proměňuje les v továrnu na prkna a trámy (srov. *ibid.*: 244), a pokácené stromy, symboly síly a hojnosti přírody se mění v „němé dříví“ (*ibid.*). Člověk umí zničit les, ale nedokáže ho znova stvořit, protože podle cestovatele vznikne tehdy „ukrutná spousta stromů, ale nebyl by to ještě pořádný nordický les, to nedělají jenom ty stromy a rozlohy“ (*ibid.*: 253). Mystický charakter nordických lesů je těžce uchopitelný a nelze zopakovat božské dílo stvoření, protože „severní les má do sebe ještě něco jiného, něco pravěkého a původního jako geologický útvar“ (*ibid.*). Pohled na mystiku nordického lesa sděluje cestovateli, že člověk, i když umí tvořit umění, nikdy nezaujme místo Boha, protože nedokáže sám stvořit přírodu.

Prostor lesa patří k mytickému neprozkoumanému prostoru: „[...] jen krok uděláš do lesa, a máš velký pocit, že sem ještě nevstoupila noha lidská“ (*ibid.*: 250).

Les je v Čapkově cestopise ze severu místem pohádkovým, tajemným, v němž dochází k záhadným proměnám:

„[...] jednou jsem vlezl za hříbky do ohraženého lesíka, a tam mě honil velký, červený kůň, snad si chtěl se mnou jenom hrát, ale kůň v lese je tvor skoro pohádkový, a mimoto tam byl runový kámen, a tak nevím, třeba tam byla nějaká kouzla“ (ibid.: 252).

Cestovatel dokáže vidět prostor lesa v mnoha souvislostech, protože zná dějiny, zná pradávne legendy, skandinávské ságy, a neschází mu dokonce informace o moderním průmyslu. Les je podle něho shromážděním mnoha významů, je nordickou džunglí, lesem pohádek, je také továrnou na dříví a místem, kde se vyskytují pohádkové bytosti jako Červená Karkulka nebo jednorožec (srov. ibid.: 92–93).

Čapkovy texty z cesty do Skandinávie doprovázejí básně Olgy Scheinpflugové, v jedné z nich s názvem Švédský prales jsou rekapitulovány všechny cestovatelovy dojmy, jaké v něm vyvolal severní les: je to prostor tajemný, který dokáže vstřebat lidskou duši („Kus duše pro život ten les ti odcizí“, ibid. 245), pohádkové království zvířat, kde se konají prastaré obřady a prostor mytický, věčný, přirovnatelný k moři, které je ve stálém pohybu, ale zároveň je neměnné. Čas lesa je časem přírodním, mytickým, řídí se cyklickými změnami, které přináší den, noc a roční období. Celá příroda umírá a znova se rodí, neexistují konkrétní zvířata a rostliny, ale představitelé jistého druhu, kteří nikdy neumírají, protože pravidelně po sobě nastupují a tvoří nepřetržitý sled generací. Jednotlivá bříza symbolizuje každou břízu na světě.

2. 2. 3. *Moře – zrcadlo světa*

Voda znamená prapočátek celého života na zemi, pomezí stadium mezi beztvárností, chaosem a pořádkem. Zároveň je voda prostorem, který umožňuje sebereflexi, protože funguje jako zrcadlo. Člověk v něm může vidět vlastní činy a zamyslet se nad nimi. Hladina vody nějak přirozeně nutí k sebekontemplaci a umožňuje pochopení skrytých významů. V symbolickém smyslu moře znamená pramen života, ale také jeho konec. Moře se jeví jako přechodné stadium mezi životem a smrtí, protože se nachází mezi živlem země a nebem (srov. CIRLOT 2000: 259). Charakter moře a oceánu je ambivalentní, symbolizuje rovnováhu sil, a zároveň boj oněch sil proti sobě. Cesta po moři je pokusem o nalezení smyslu, protože oceán a moře znamenají potencialitu, různé možnosti a cesty. Topos moře v literatuře rozšířili romantici, pro než se romantické sny o mořích spojují s touhou po prožití autentického setkání s přírodou, které by jim umožnilo hlouběji poznat sebe a vyřešit tajemství bytí (srov. BACHÓRZ 1991: 9).

Italské listy přináší přiznání, že se cestovatel vůbec o moři nezmíní: „Zejména pak vám nebudu psát o moři, slušný člověk nemluví o krásách své byt' jen dočasné lásky“ (IL: 23). Vypravěč záměrně odmítá zabývat se mořem, z čehož lze vyvodit, že udělalo na něho natolik velký dojem, že ještě nenašel správnou uměleckou cestu k jeho zevrubnému popisu. Je to však důmyslná stylizace. Po-

kusem o zachycení podstaty tohoto fenoménu je totiž celý text „Moře“, který je svědectvím autorova vnitřního vidění. Moře pro něho symbolizuje stále se měnící skutečnost, je to prostor vzbuzující nejhlubší, nejintimnější prožitky: „[...] brečel jsi málem na pláži v Rimini, jak se ti strašně stýskalo po všem na světě“ (ibid.: 47). Tento prostor kumuluje v sobě všechny lidské touhy a staví člověka oproti věčnosti. Úplně se tedy realizuje nahlížení na moře jako na jev, který generuje vnitřní lidské schopnosti sebereflexe. Je zde využita technika typická pro Čapkovy texty, kterou Jan Mukařovský nazval technikou mnohonásobného zrcadlení (srov. MUKAŘOVSKÝ 1948: 395) – moře je ukázáno jako pravidelně se měnící celek, který však i přes svou stálou proměnnost nikdy neztrácí svou podstatu. V básníkově vidění je „modré, zelené, ocelové, perleťové, zlaté a černé, mrtvé, dřímající, hučící a zpěněné“ (IL: 47), vyjadřuje schopnost světa rozpadat se na miliony významů, a zároveň nepřicházet o svou esenci. Pozorování mořských hlubin dokáže přenést člověka do prostoru mimo čas, v němž paradoxně začíná vzpomínat nejen na to, co bylo, ale také na to, co se odehrává teď (srov. ibid.). Zázračný prostor moře vymaňuje cestovatele z vžitých představ o světě, vrací ho do pravěkých dob, kdy nic nebylo samozřejmé a přirozené. Jeden krátký pohled na divné a zvláštní mořské ryby vylovené z mořských hlubin mění postoj k tomu, co je zdánlivě známé, a „mate všechno, co sis kdy myslel o životě“ (ibid.: 48). Zdánlivě jednotvárné a monotónní moře obsahuje v sobě všechny barvy, všechny tvary a vůně světa, zrcadlí se v něm celá monumentálnost a různorodost země. Vyvolává přímo metafyzický stesk po něčem, čehož povahu nelze určit, po nějakém neomezeném prostoru a svobodě: „[...] vidíš řezat obzor světlou kosinkou plachty a s nimiž bys chtěl být“ (ibid.: 47). Voda symbolizuje v Čapkově textu také odvěké plynutí času. Moře odměřuje minuty a hodiny, které zbyly do konce života (ibid.: 48). V protikladu k moři je postavena voda „čistá, spanilá, živoucí“ (ibid.: 53), která teče v alpských potůčcích. Není monumentalizována jako moře, ale je prezentován jako zdroj života, jako základní element přírody, bez něhož by svět nemohl existovat.

V *Anglických listech* najdeme především popisy jezer, které se jeví jako prostor tajemný, obydlený záhadnými bytostmi, které jsou unášeny na hladině (srov. AL: 112). Horská jezera zobrazují vznešenost a surovost hor. Zároveň okouzlují cestovatele svou doslova neskutečnou krásou: „[...] západ česal kadeřavé vlny zlatým hřebenem, a tady si poutník sedl nad tichou sítinou, a již se mu nechtělo domů, tak je ta voda opojná a klidná“ (ibid.: 116). Jezera magnetizují a hypnotizují natolik, že by se o nich podle vypravěče mělo psát ne prózou, ale pouze veršem (srov. ibid.: 101–102). Moře figuruje jako synonymum možností, které se před člověkem otevírají, a jistého otevření se ke světu:

„Vlasti, jež nemáš moře, není-li nějak úzký tvůj obzor a zda ti neschází šumění dalek? Ano, ano, ale mohou být hučící rozlohy kolem našich hlav, nelze-li plouti, lze aspoň myslet, brázdit letkami ducha svět širý a vysoký, povídám, ještě je dost místa pro výpravy a pro velké lodi. Ano, je nutno stále vyplouvat, moře je všude, kde je odvaha“ (ibid.: 127–128).

Moře je tedy výzvou, která nutí člověka k vynaložení sil, a plavba po moři je stavem lidského ducha, odvážného, vynalézavého a nezkroceného. Moře se v tomto Čapkově pojetí jeví jako zkouška lidského nadání, jako bariéra, kterou je třeba překonat, aby lidský život získal skutečnou hodnotu.

V Holandsku, zemi, kde kanály plní funkce ulic, kde je voda téměř všudypřítomná, dominantní vlastností vody je, že se v ní zrcadlí všechno – domy, lidé, příroda. Voda se tímto stává zpětnou vazbou všemu, co Bůh a člověk vytvořili. Ověřuje smysl každého lidského konání, přirozeně nutí k sebereflexi. Vypravěč vysvětluje výsledky tohoto fenoménu: „Protože na svém písku se nemohli příliš rozmáchnout do výšky, udělali to prostě obráceně: nazrcadlili si to do hloubky. Nahoře tiše a vážně žijí lidé, dole ještě tišeji a vážněji se pohybují jejich stíny“ (OZH: 289–290). Voda násobí snový dojem, dokonce se může měnit v netypický stroj času a přenést dění do dob dávno minulých:

„Nedivil bych se, kdyby v zrcadle grachtů se pohybovaly odrazy lidí z minulých staletí, mužů v širokých krejzlíkách a žen v čepcích. Ty grachty jsou totiž velmi staré a následkem toho jaksi neskutečné“ (ibid.: 290–292).

Voda tedy má magické vlastnosti odrazení toho, co se kdysi v minulosti přihodilo, je jakýmsi zrcadlem, které občas umožňuje nahlédnout tam, kam lidské oko samo nemůže. Jak si všiml Zdeněk Kožmín, dochází zde dokonce k paradoxní situaci, že zrcadlení je podstatnější než samotný skutečný svět, protože se fyzicky existující domy v této snové optice stávají pouze odrazem obrazů zrcadlených ve vodě (srov. KOŽMÍN 1989: 168).

V Holandsku moře plní důležitou funkci – je prostředníkem mezi holandskými koloniemi a právě po něm plují lodě zásobující malou zemi drahým, exotickým zbožím: „Maličká země, ale přísátá k prýstícím vemenům Velké Vody“ (OZH: 305). Moře je hranicí mezi dvěma světy a umožňuje komunikaci mezi nimi.

Čapkova výprava do Skandinávie přinesla další postřehy, protože většina cesty uplynula na lodi. Právě teprve *Cesta na sever* zaznamenává skutečně metafyzickou dimenzi vody. K zrcadlení se připojují další vlastnosti vody jako symbolu věčnosti, hloubky a konečně smrti:

„[...] ta voda je průhledná a zelená jako smaragd nebo co, a klidná jako smrt nebo jako nekonečnost, a strašná jako Mléčná dráha, a ty hory nejsou vůbec skutečné, protože nestojí na žádném břehu, nýbrž na pouhém bezedném zrcadlení, říkám vám přece, že je to jenom přelud“ (CnS: 197–198).

V severním oceánu se zrcadlí celý vesmír, jeho bezednost, bezmeznost a nečasovost. Tento prostor přímo přivádí k myšlenkám týkajícím se lidské existence, smyslu každého lidského činu, zase ho vysvobozuje z vězení každodennosti a ukazuje mu hluboké mystické pravdy. Oceán je také symbolem neomezenosti přírody, svědectvím božských tvůrčích schopností. Jezera, řeky a fjordy vyplněné vodou jsou neodlučitelnou součástí severní krajiny:

„A tady to úzké zelené jezero, to už je mořský fjord: kolmé skály a mezi nimi hladká a bezedná vodička, je to kouzelně smutné a strašlivě intimní, jenomže to na první pohled vypadá nadobro neskutečně. Člověk si musí dlouho na fjordy zvykat, než je začne brát jako holou a dokonce tvrdou skutečnost“ (CnS: 129–130).

Dokonce činnost odvážení pokácených stromů po řece, zdálo by se úplně zba-vená jakéhokoli duševního rozměru, získává zvláštní mystický charakter: „[...] a řeky [...] s jakousi věčností unášející kmeny poražených stromů, a lesy se dívají, jak po řece pomalu, bez konce, nezadržitelně uplývají lesy“ (ibid.: 106). Každý lidský čin je poznamenán touto transcendentní dimenzí vody. Plavba lodí není pouze přemísťováním se v prostoru, ale získává spirituální rozměr, jako cesta k ukrytému smyslu lidského života. Člověk však může snadno zabloudit v této mystické, tajemné vodě, protože „ztrácí jistotu, co je nahoře a co dole – takové je tam němé a bezedné zrcadlení“ (ibid.: 178). Moře ho svou omamnou silou vtáhne dovnitř a z lodi se stane fantom parníku (ibid.).

2. 3. *Prostor pomezí*

V poslední části analýzy se soustředíme na prostor pomezí. Pomezí bude-
me tady chápat dvousmyslně: zaprvé jako jistou ambivalenci, která se realizuje
v tom, že tento prostor je zároveň dílem člověka a výtvořem přírody, zadruhé jako
skutečnou hranici, kterou onen prostor, v našem případě prostor přístavu, vytváří.
Právě takovým pomezím prostorem je přístav, čili hranice mezi přírodním pro-
storem moře a prostorem města nebo jiného lidského obydlí.

2. 3. 1. *Přístav – pouto mezi světy*

Prostor přístavu nese v sobě podobné vlastnosti jako všechny přechodové
pomezí prostory např. dveře, brána nebo škvíra. Podle Daniely Hodrové lze
tento typ prostoru charakterizovat jako druh „místa spjatého s průchodem z jed-
noho stavu do jiného, z jednoho světa do druhého, od známého k neznámému“
(HODROVÁ 1994: 109). Přístav, čili místo nacházející se na hranici mezi osvo-
jeným domácím prostorem vytvořeným člověkem a divokým přírodním prosto-
rem moře nebo oceánu, je právě takovou „přestupní stanicí“ mezi dvěma svě-
ty. Přístav znamená vchod do jiného prostoru, upozorňuje na počátek něčeho
a na změnu, která se za chvíli uskuteční. Je to prostor heterogenní, nesoucí v sobě
různé významy – příslib prožití dobrodružství, ale zároveň obavu z nepoznané-
ho. Není náhodná afinita prostoru přístavu s pomezím prostorem jako dveře
nebo brána, které, jak uvádí Mircea Eliade, bezprostředně narušují prostorovou
plynulost, jsou hranicí mezi dvěma světy, stavějí proti sobě odlišné prostory, ale
zároveň umožňují jejich vzájemnou komunikaci (srov. ELIADE 1970: 64–65).
Ambivalentní povahu brány však zobrazuje její symbolika jako prostoru, jenž je
překážkou k novému prostoru a zároveň příslibem dostání se k němu. Za hlavní
vlastnost prostoru přístavu můžeme označit potencialitu, otevřenost a různoro-
dost, protože tento prostor je východiskem změn a znamená nesčetné možnosti

vývoje lidského osudu. V prostoru přístavu se mísí různé vlivy, neboť se v něm setkávají elementy převzaté z odlišných prostorů – lodě přivázejí pestré zboží z nejdlehlších míst na zemi, lidé, nacházející se v tomto prostoru, pocházejí z nejuvzdálenějších částí světa. Prostor přístavu je bezprostředně spjat s exotikou, protože právě zde dochází k přímému kontaktu jedince s neznámým fascinujícím světem. Tento prostor budeme analyzovat v širším kontextu, protože se motiv exotiky vyskytuje v Čapkových cestopisech často, a spojíme jej právě s prostorem přístavu. Symbolickým přístavem, čili pozvánkou na výpravu do dalekých zemí, může být také obchod s orientálním kořením nebo sbírka známek z celého světa.¹²

V *Italských listech* vypravěč naráží na atypický způsob cestování v prostoru, který však není spojen s podniknutím skutečné cesty. Sbíráni známek z nejdlehlších, nejexotičtějších zákoutí světa nahrazuje právě reálnou cestu a umožňuje imaginární cestování. Během výpravy do Itálie, když daroval italským klukům podle nich exotické známky z Československa, cestovatel vzpomíná na své dětství, kdy sám také prostřednictvím prohlížení známek cestoval do cizích zemí (srov. IL: 21). Barevné a pestré známky připomínají zde lodě, které malého kluka s velkou představivostí zavezou do orientálních zemí. Obdobnou roli plnily také návštěvy v malém obchůdku s kořením:

„Duše má, co by sis chtěla koupit z těchto pokladů světa? [...] chtěla bych být maličká a stát zase v krámě starého Proudý v Úpici, vyvalovat oči na černý perník, pepř, zázvor, vanilku a bobkové listí a myslet si, to že jsou všechny poklady světa a všechny vůně Arábie a všechno koření dalekých zemí, žasnout, čichat a pak běžet číst Verneův román o končinách divných, dalekých a vzácných“ (AL: 86).

Vůně exotického koření přenese kluka do dalekých zemí, vůně a divné tvary zrnek a listí jsou synonymy dalekých cest a jejich pomocí lze podniknout imaginární cestu na konec světa. Vzpomínka na malý obchod s kořením je reakcí na návštěvu výstavy Britského Impéria, kde byly shromážděny výrobky z anglických kolonií, o čemž byla zmínka v části věnované prostoru města. Tato výstava byla pro cestovatele velkým zklamáním, protože v obrovském množství exotického zboží viděl především vládu peněz, vítězství kapitalismu a smrt domorodného umění. Kolonizace ukázala svou druhou, ošklivější tvář, přinesla totiž všeobecnou unifikaci, která vede k záhubě skutečné exotiky. Proto se cestovatel ve svých vzpomínkách uchyluje do idylického prostoru maloměstského obchůdku s kořením, zachovaného v paměti.

¹² V Čapkově beletristické tvorbě exotické motivy plnily významnou roli, stačí se zde zmínit o nejpřatnějším příkladu, totiž románu *Povětroň*. Moře a tematika cesty po moři do cizích zemí mimořádně zajímala Čapka, což dovolilo Marii Štemberkové srovnat jeho dílo s tvorbou Josepha Conrada (ŠTEMBERKOVÁ 1984: 8), který ve svém bouřlivém životě byl nejen námořníkem, ale především autorem románů a novel s mořskou tematikou. Badatelka srovnává jednotlivé motivy v tvorbě obou autorů a dochází k závěru, že nejen pro Conrada, ale také pro Čapka chápání prostoru moře daleko přesahovalo běžné pojetí.

V *Anglických listech* je konkrétnímu přechodovému prostoru věnována celá kapitola „Přístavy“. Právě přístav se proměňuje v místo, které přes svou chaotičnost, heterogenost a neukázněnost odkazuje k nějaké vyšší skutečnosti, poukazuje na dva hlavní aspekty lidského života – dálku a cíl (srov. *ibid.*: 127). Tento prostor přenáší člověka na jinou úroveň, uvědomuje jej o existenci dalších doslova nesčetných možností, které se před ním otevírají, pokud se odhodlá pro nějakou změnu a najde v sobě odvahu: „[...] krásná je dálka a cíl, člověče, jenž stoje na přídi odjíždíš“ (*ibid.*). Přístav je místem nacházejícím se skutečně na pomezí dvou světů, odtud pramení jeho různorodost a neuspořádanost, protože zde na sebe vplývají různé, často vzájemně se vylučující, vlivy odlišných prostorů. Pro vyjádření rozmachu a rozmanitosti přístavu v Liverpoolu Čapek zase využil řetěz výčtů, přiznává však, že marně: „kdybych ještě půl hodiny kupil slova, nedosáhl bych toho počtu, zmatku a rozsahu, který se jmenuje Liverpool“ (*ibid.*). Jako místo pomezí mezi uspořádaným městem a přírodním prostorem moře je přístav skutečným výčtem možností, protože se odsud člověk může dostat téměř všude. Pocit člověka těsně po vyplutí z přístavu je však ambivalentní: „Člověk na břehu by chtěl být na lodi, jež odjíždí, člověk na lodi by chtěl být na břehu, který je v dálce“ (*ibid.*: 139). Všechno je relativní, protože jak prostor města, tak prostor moře nabízejí jiné prožitky a otevírají jiné cesty.

Přístav není však prostorem zbaveným negativních vlastností. Kvůli své otevřenosti soustřeďuje v sobě protikladné jevy. Ve *Výletě do Španěl* je přístav popsán jako pestré varieté: „A přístav, špinavý a hlučný jako všechny přístavy, vroubený pásem barů, dupáren a divadélek, říčící a říjející zvečera všemi svými orchestriony a barevnými světýlky“ (VdŠ: 259). Na druhé straně se podobá také smetišti obydlenému podezřelými individui, je „odpadem, kde země i moře odhazuje svou nečistou pěnu“ (*ibid.*). Lze jej přirovnat k moderním nádražím, kde člověk pouze přestupuje a nesnaží se udržet pořádek. Příznačné je však, že onen chaos netvoří skuteční cestovatelé, jejichž zrak je upřen dopředu, kteří touží po dobrodružstvích, ale jsou za něj odpovědní degenerované „přístavní krysy“ (*ibid.*), lidé, kteří nejsou natolik odvášní a schopní, aby tvořili buď prostor města, anebo vypluli do neznámých dálek.

Opačným způsobem je zobrazen prostor přístavu v *Obrázcích z Holandska*. Zde je přístav širokou a prostornou tepnou, kterou míří zboží z celého světa z holandských kolonií, aby posílilo blahobyt této malé země (srov. OzH: 305). Holandský přístav je symbolem celého světa, protože lze tady potkat lidi různých ras a národů, jiné barvy pleti a jiného jazyka (srov. *ibid.*).

Symboliku přístavu doplňují poznatky z výpravy do Skandinávie. Je zde zdůrazněn jeho význam jako zástavky na cestě, jako orientačního bodu, který pomáhá určit položení v záhadném prostoru: „[...] každý přístav je jenom stanička skutečnosti na cestě, která je sen, ale když člověk pluje Raftsundem, měl by doplout nikam a rozplynout se i s lodí v pouhé zrcadlení“ (CnS: 175). Přístavy jsou místem, které umožňuje vrátit se do skutečného světa, nejsou místem, kde cesta začíná, ale kde končí. V cestopisech ze Skandinávie se také opakuje symbolika přístavu jako prostoru, který odráží komplikovanost člověka a jeho neustálou

touhu po něčem, co nemůže mít: „[...] to je divné, člověk vždycky závidí lodi, která vyplouvá, a břehu, který se vzdaluje“ (ibid.: 81).

3. Imaginární cestování a místa s vepsaným významem

Ideou cestování je poznávání neznámých prostorů. Pro člověka vzdělaného a erudovaného není to však úplně možné, protože už dříve jsou mu jisté vlastnosti neznámého prostoru známé z četby knih, z novin nebo z vyprávění ostatních cestovatelů. Takový člověk není *tabula rasa*, má jisté představy ohledně prostoru, který teprve navštíví. Není tedy divu, že i v Čapkově cestopise dochází ke konfrontaci určitých představ se skutečností. Cestovatel takto popisuje své pocity: „Největší překvapení cestovatele je, najde-li v cizí zemi to, o čem stokrát četl nebo co stokrát viděl na obrázku“ (AL: 59). Najednou může na vlastní oči vidět prostor, který znal z fotografií a knih a najít svůj vlastní osobní vztah k němu. Čapka můžeme zařadit do pokračovatelů romantické tradice cestovatelů – čtenářů, pro něž, jak uvádějí Hrbata a Procházka, bylo charakteristické putování s knihami a v knihách (srov. HRBATA, PROCHÁZKA 2005: 83). Bohužel občas toto střetnutí s realitou je bolestné a končí zklamáním, jako při návštěvě Baker Street, ulice, kde bydlel Sherlock Holmes (srov. AL: 66). Lidská představivost tvoří často mnohem zajímavější obrazy, než je skutečnost. Zde se však dotýkáme velmi podstatné problematiky imaginárních cest, které čtenář podniká při četbě literatury. Čapek přímo přiznává, že navštívil Anglii vlastně mnohokrát: „Říkám, že jsem byl v Anglii jenom jednou. Není to tak docela pravda. Každý, kdo čte anglickou literaturu, vstupuje do té nejskutečnější a nejangličtější Anglie“ (ibid.: 145). Kniha je jedním z nejlepších cestovních prostředků, který pomáhá podniknout cesty nejen prostorem, ale také časem. Záhadné vlastnosti cestování s knihou v ruce a popis její síly najdeme v *Cestě na sever*:

„Bylo to v tatínkově zahradě, kvetly tam jasmíny a růže, zastřelili jsme ledního medvěda a vypravili jsme se na saních vlečených psy po ledové pláni k severu“ (CnS: 118).

Lze zde spatřit příbuznost se vzpomínkou na už zmiňovaný malý obchůdek s kořením, který byl pro mladého Karla ztělesněním Orientu a po kterém zatoužil, když se dostal do styku se skutečným Východem. Pojem „magická geografie“, přejatý z Nervalovy *Cesty do Orientu*, který Hrbata a Procházka charakterizují jako syntagma, jež „je spojeno s krásným a bohatým světem, který si člověk vytvořil v dětství prostřednictvím knih, obrazů (paradigmata umění a kultury) a snů“ (HRBATA, PROCHÁZKA 2005: 99), se také bezprostředně vztahuje na imaginární cestování. Sever objevoval Čapek dvojím způsobem, totiž četbou dobrodružných knih a potom seznamováním se s velkými díly skandinávských filozofů a spisovatelů (srov. CnS: 63). Realizuje se zde podstata imaginárního cestování, označovaného také jako mentální nebo představované, které podle polského sociologa Krzysztofa Podemského lze rozdělit do tří kategorií: 1) klu-

kovské sny o dalekých exotických zemích podněcované četbou dobrodružné literatury, 2) intelektuální a emoční příprava na cestu, čili studování map, průvodců a dostupné literatury týkající se jisté země, 3) hlubší intelektuální poznávání neznámé země prostřednictvím četby literatury, seznámení se s filozofickým zázemím země, která má být navštívena, s dějinami atd. (srov. PODEMSKI 2004: 11). Pohled na cizí zemi prizmatem četby rozhodně obohacuje, ale zároveň předurčuje jisté reakce.

Během svých skutečných výprav cestovatel přirozeně narazí také na místa – symboly, místa s vepsaným významem, podstatná pro vývoj lidské kultury a civilizace. Místem s vepsaným významem rozumíme místo, kterému byl během vývoje kultury dán zvláštní výjimečný význam. Onen sémiotický přívlastek činí z obyčejného kusu dřeva pařez, na němž byla popravena Anna Boleynová, a z obyčejného kamene, kámen přivezený z Měsíce, jak obrazně vysvětluje Podemski (srov. *ibid.*: 61). Ve Španělsku měl cestovatel možnost vidět kopii lodě Santa Maria, se kterou Kolumbus objevil Ameriku. Překvapily ho její malé rozměry, a zároveň Kolumbova odvaha a odhodlanost, která mu dovolila na tak malé lodi změnit běh dějin (srov. *VdŠ*: 248). Podobným dojmem na něho působila loď Roalda Amundsena, velkého norského badatele, který jako první člověk dosáhl jižního pólu.

„Tož tady spal muž, který se jmenoval Amundsen, to musel hodně skrčít nohy, když tu spal. Člověk, který viděl obě točny. Muž, který ztratil sebe, když letěl do takových pustin zachránit někoho, kdo se mu pletl do jeho Arktidy“ (*CnS*: 118).

Velký lidský duch, odvěký duch dobrodružství, který člověka nutí k neustálé exploraci, je uzavřen v malém, nepatrném prostoru lodě. Střetnutí s takovými místy zatíženými velkými významy pro dějiny lidstva zanechaly v cestovateli hluboké dojmy. Minulost se stává hmatatelnou a ne tolik odlehlou.

4. Funkce a význam ilustrací v Čapkových cestopisech

Čapek svoje postřehy týkající se prostoru doplnil také obrázky. Pouze první cestopis není obohacen kresbami. Významné místo těchto kreseb zdůrazňují plné názvy cestopisů, v nichž se pokaždé vyskytuje téma obrázků: *Anglické listy pro větší názornost provázené obrázky autorovými*, *Výlet do Španěl osvětlený obrázky autorovými*, *Obrázky z Holandska s kresbami autorovými* a *Cesta na sever pro větší názornost provázená obrázky autorovými a básněmi jeho ženy*. Cílem umístění obrázků v cestopisech je doplnění čtenářových dojmů z četby a lepší vyjádření toho, co stěží lze popsat slovy. Zároveň však nemůže uniknout další skrytý význam kreseb – není to pouhé zrcadlení skutečnosti, je to umělecké zobrazení prostoru, jeho interpretace, nejen zaznamenání něčeho, nějakého faktu v prostoru, ale také přidání jistého konkrétního významu. Čapek, jinak vynikající fotograf, pro zaznamenání svých dojmů zvolil kreslení, protože umožňuje ono

přidání vlastní interpretace. V dnešní době tuto funkci přejalo pořizování fotografií z cest. Primárně však jak kreslení, tak fotografování mělo pomoci pochopit pozorovaný prostor, mělo zachytit nejzákladnější rysy zobrazovaného subjektu a uchovat do budoucna prostor, který může zmizet z paměti.

Na spojitost a vzájemné pronikání obrázků a textu upozorňuje Jan Mukařovský ve studii „Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka“ (srov. MUKAŘOVSKÝ 1948: 382–383). Texty jsou doplněny obrázky, ale i obrázky doprovází vysvětlivky v textu. Vícekódovou povahu Čapkových textů analyzuje také Bohuslav Hoffmann, který se však soustředí ne na sémiotickou a symbolickou stránku zobrazeného a nakresleného prostoru, ale spíše právě na vzájemné propojení těchto dvou odlišných projevů umělecké tvorby (srov. HOFFMANN 1989).

Obrázky názorně zrcadlí směřování Čapkových cestopisných textů od soustředění na lidské výtvořiny jako města, parky, katedrály, domy, přes zájem o člověka a jeho aktivity (hlavně ve *Výletu do Španěl*) až po téměř úplné věnování se přírodě v různých jejích aspektech, což vrcholí velkým množstvím obrázků v posledním cestopisu. Obrázky mají mnohdy význam symbolický. Na jednom z nich, doprovázejícím text V Natural History Museum, je představen klečící člověk, který obdivuje tvary a monumentálnost krystalů. Daleko v pozadí jsou nakresleny malé domky, které vedle krystalů vypadají jako dětské hračky. Tento obrázek by mohl být ilustrací k poslednímu cestopisu, kde prostor přírodní zcela dominuje nad prostorem vytvořeným člověkem. V *Cestě na sever* je dokonce zpochybněna možnost úplného zachycení a pochopení skutečnosti pouze pomocí slova (srov. CnS: 190–192). V posledním cestopise se autor rozhodl poprvé umístit sedmáct barevných obrázků. Jak dokládá Luboš Hlaváček v článku Karel Čapek jako kreslíř, Čapkův zájem o zdokonalení ilustrací postupně zesiluje a počet kreseb roste, s výjimkou výrazně kratšího cestopisu z Holandska, a jednotlivé cestopisy mají 72, 110, 47 a 182 obrázky (srov. HLAVÁČEK 1990). Podle Hlaváčka také jejich umělecká hodnota nápadně stoupá a Čapkův kreslířský talent kulminuje v poslední cestopisné knize. Je zde skutečně vidět autorovu techniku dívání se na stejný jev z mnoha úhlů pohledu a všímání si i těch nejmenších rozdílů. Příkladem může být zobrazení švédského lesa (srov. CnS: 251), který je nakreslen v osmi variantách, pokaždé je zaznamenán jistý rozdíl a zdůrazněna jiná vlastnost lesa. Vede to k nejužitečnějšímu uchopení postavy tohoto jevu (srov. MUKAŘOVSKÝ 1948: 394). Jako příklad může sloužit obrázek představující pět variací na stejnou horu. Liší se v podstatě pouze tvar a počet mraků (srov. CnS: 179). Zobrazená příroda se zdá být monotónní, ale je to klamný pocit, protože každý z těchto obrázků zrcadlí zcela jiný stav a zcela jiný okamžik, navíc na většině obrázků jsou zaznamenány názvy jednotlivých hor, jezer a řek. Lze se domnívat, že v posledním cestopise množství obrázků svědčí o doslova hektické potřebě zaznamenávání světa v jeho různých podobách a stavech, protože monumentálnost přírody a reflexe nad životem připomněly cestovateli pomíjivost světa.

5. Shrnutí analýzy prostorových a časových kategorií

V konstrukci prostoru v Čapkových cestopisech dominuje soustředění na několik prostorových univerzálií. První zřetelnou proměnou, k níž dochází v jednotlivých knihách, je postupný přechod od prostorů vytvořených člověkem k prostorům přírodním. Jisté otázky jako například hledání Boha, místo člověka ve světě a další, zůstávají stejné, mění se pouze prostor, sloužící k pojmenování a vyřešení těchto otázek. Tato tendence je nejpatrnější, pokud srovnáme výsledky analýzy dvou párů spojených prostorových kategorií: hory – svatyně a lesa – parku. Nebudeme zde uvádět shody mezi jednotlivými symboly, protože byly zaznamenány výše v částech týkajících se konkrétních prostorových kategorií.

Prostor hory zajímá cestovatele nejméně v prvním cestopise *Italské listy*. Pak postupně tento zájem zesiluje, aby se nakonec prostor hor stal klíčovým. Tato tendence je opačná v případě prostoru chrámu. Svatyně jako prostor významný se vyskytuje nejčastěji právě v prvním cestopise, pak relativně hodně ve druhém a třetím, ale už ve dvou posledních nehraje důležitou roli. Lze konstatovat, že v podstatě tyto dva prostory, prostor hory a svatyně, se vzájemně doplňují a zůstávají v rovnováze.

Pokud umístíme vedle sebe prostor lesa a parku, zjistíme, že se akcenty rozkládají podobně jako v první dvojici – prostor lesa je zmíněn pouze v *Anglických listech* a teprve v posledním cestopise skutečně vystupuje do popředí. Park je doménou prvních cestopisů a nepadá o něm žádná zmínka v posledním cestopise.

Z tohoto schématického shrnutí můžeme vyvodit širší závěry, přihlížejíce také ke zbývajícím šesti prostorovým univerzáliím. Výsledky naší analýzy ukazují, že přírodní prostory se nacházejí ve středu cestovatelova zájmu především v posledních dvou cestopisech. V *Italských listech*, *Anglických listech* a *Výletě do Španěl* se cestovatel soustředí na prostory vytvořené člověkem, na umění a na člověka samotného. V posledních dvou cestopisech se však výrazně osamostatňuje tendence odcházet od prostoru vytvořeného člověkem na úkor zájmu o přírodu. Lze se domnívat, že toto zaměření není nepromyšlené. Přírodní krásy se dají najít všude, nejen ve Skandinávii, stejně jako umění a architektonické památky nejsou ojedinělým fenoménem Itálie nebo Španělska. Tedy takové zobrazení skutečnosti, i když přirozeně vyplývá také z charakteru zemí, které Čapek navštívil, není nahodilým výsledkem. Samotné zvolení právě takových cílů cest je klíčové.

Základem originálního vidění je nové vidění světa, nové vnímání starých známých věcí v nových souvislostech. To odlišuje Čapkovy cestopisy od obyčejných průvodců. Svět není už pouze objektivně existujícím světem, ale je osobitou, vlastní, originální verzí světa, subjektivním světem. V jednotlivých cestopisných knihách se cestovatel zaměřuje na další aspekty skutečnosti a jiné její elementy jsou pro něho umělecky zajímavé. Pouze takový druh cestování lze označit za umění, protože přemísťování v prostoru slouží cestovateli jako prostředek ke tvoření světa a tvoření sebe (srov. PODEMSKI 2004: 66).

V Čapkově cestopise zdánlivě obyčejné věci získávají nové významy, protože autor umí zachytit jejich skutečný komplikovaný obsah. Pod skořápkou jevů,

kteře se zdají být každodenní a všední, vidí něco podstatného. Tato neobvyklá schopnost dovoluje nahlédnout k podstatě věci a objevit dosud neodkryté souvislosti. V *Italských listech* se prostor jeví především jako sbírka uměleckých děl člověka. Převládá zde fascinace lidskou tvořivostí. V prostoru vyčnívají chrámy, muzea, obrazy a sochy. Z kunsthistorického zájmu se však mnohdy vyklube touha po metafyzičnu. Pak se postupně mění vztah k prostoru a dominantami se stávají díla moderní techniky jako města, ulice a domy. V poslední fázi rozhodně vítězí zájem o přírodu: hory, lesy a moře. Čapkovo vidění přírody je komplexní. Soustředění se na konkrétní fenomény přináší hluboké filozofické závěry. Takový pohled umožňuje dostat se pod povrch skutečnosti a dešifrovat skryté signály zavžené v přírodním prostoru. Vrcholu dosahuje v *Cestě na sever*. Převládá zde panteistické přesvědčení, že Bůh je přítomen v každé věci, a hlavně v přírodě. Čapkův cestovatel se v podstatě vrací ke kořenům lidské duchovnosti, kde bylo východiskem chápání Boha jako přírody, typické pro stará původní náboženství. Tuto proměnu lze spatřit také ve změně postoje k času, který se z lineárního, lidského mění v čas mytický, cyklický, přírodní. V cestopisný žánr je vepsán čas lineární, kdy se jednotlivá místa střídají v konkrétně určeném čase, a právě proto je proměna v Čapkově cestopise natolik pozoruhodná. Události, které se původně odvíjely chronologicky, zapadají do bezčasí. Nakonec dochází k celkovému zrušení pojmu času a subjekt je ponořen do bezčasí. Prostor, který v prvních cestopisných knihách byl mnohdy chápán doslova, který tvořily především objekty vystavěné rukou člověka, postupně vychází ze svých fyzikálních reálných dimenzí. Subjekt poznávající svět se pomalu hlouběji a hlouběji ponořuje do skrytých významů a prostor takto vnímaný získává vlastnosti prostoru mytického.

Na příkladu proměn toposu hory nebo moře můžeme v Čapkových textech pozorovat postupné přidávání mystických významů a prohlubování vztahu k přírodě. Během analýzy časoprostorových vztahů jsme stále měli na vědomí tvrzení J. Lotmana, že modelování prostoru je jedním z prostředků chápání skutečnosti (srov. LOTMAN 1984: 310).

Dalším důležitým zjištěním je, že Čapek ve svých cestopisech konstruuje prostor s použitím velkých symbolů náboženských a kulturních. Přijímá je s celým jejich, po staletí narůstajícím významovým inventářem a skutečně hluboce proniká do nejzákladnějších vrstev archetypálních univerzálií. Je si vědom toho, že právě v těchto několika archetypech je obsaženo kulturní dědictví generací, a dokáže dešifrovat jeho hluboce skryté kódy a signály. Bez patetického zaujetí se autorovi podařilo v každodenních situacích uvidět záblesk velkých idejí. Zdá se, že Čapek splnil postulát formulovaný polským badatelem Stanisławem Burkotem – konfrontoval v cestopise minulost a přítomnost, díky čemuž verifikoval úspěchy včerejška a zároveň ukázal dnešek bez umělých příkras a při tom vydobyl z každodennosti lidský heroismus a velikost (srov. BURKOT 1988: 19). Původně se v centru zájmů Čapkova cestovatele nacházel člověk a metafyzické pocity zprostředkovávalo především umění. Postupně však příroda přejala roli média mezi Bohem a člověkem. Pokud se pokusíme o obecnější závěry, můžeme říct, že typické humanistické koncepce vyústily do čistě romantického chápání

přírody, která je znakem hluboké duchovní skutečnosti (srov. KOWALCZYKOWA 1982: 49). U základu takového pojetí přírody leží pro romantismus charakteristické přesvědčení, že příroda je bytem, který je přesycen symbolikou a odráží hluboké mystické koncepce, jak uvádí Alina Kowalczykowa (srov. *ibid.*, 40–41). Kontakt s přírodou není zbaven tragické dimenze, protože ve srovnání s přírodou a cyklickým časem, kterým se řídí, je lidský život pomíjivý. Cestovatel odchází z poměrně bezpečného prostoru vytvořeného člověkem, který však postupně také získává démonické rysy, jako prostor anglického velkoměsta. Tento očividný přechod a s ním spojené přehodnocení dosavadních názorů jsou dány také destinacemi, které Čapek zvolil na své cestě. V Itálii a Španělsku hledal antické ideály a realizoval se jako estetik a znalec umění. Na severu pocítil hlubokou, chvílemi děsivou mystiku přírody. Tuto transformaci můžeme také pozorovat v obrázkové příloze, nakonec většina ze 182 kreseb znázorňuje znepokojující krajinu.

V Čapkových cestopisech lze vymezit dva komplementární doplňující se způsoby vnímání prostoru. První z nich je horizontální. Uspořádává objekty v prostoru a staví je vedle sebe v konkrétních reálných souvislostech. Tímto je vytvořena první linie popisu prostoru. Druhá, která má charakter vertikální, strukturuje a klasifikuje vybrané kulturní prostorové jevy, reprezentující jisté hodnoty. Prostřednictvím vertikálního výzkumu prostoru se autor dostává k podstatě jednotlivých jevů. Triviální bezvýznamný prostor, prostor plochý, sousedí s prostorem nesoucím vyšší duchovní a estetické hodnoty. Pro uchopení prostoru, který doslova hýří významy, který vysílá k cestovateli spoustu impulsů, se autor snaží najít metodu co nejujímavějšího nejpřesnějšího popisu prostřednictvím konceptualizace jistých prostorových univerzálií. Soustředí se na konkrétní prostorové jevy jako např. londýnská ulice a nachází v nich ukrytou metaforu dnešní civilizace. Provádí subjektivní intelektuální syntézy, odvolává se však také na emoční stránku, čímž definitivně porušuje striktně dokumentární charakter cestopisu. V autorově uchopení časoprostoru cesty je patrné vzájemné doplňování skutečné zprávy z cesty, bohatých faktograficky úplných informací s hlubokým pozastavením se nad nějakým nadřazeným pojmem. Vždy je možné vycítil myšlenku, která spojuje a strukturalizuje skutečnost. Může se zdát, že mnohdy je prostor pouze záminkou k prezentování hlubší reflexe nad stavem lidstva a proměnami dnešního světa. Cestování v Čapkově verzi je tedy skutečným katalyzátorem, který umožňuje opravdově zakusit svět a silněji pocíťovat jeho složitost a krásu. Samotná skutečnost vydání se na cestu dostává cestovatele do stavu vytržení z rutiny a působí, že více cítí, více vnímá, je emočně vzrušený a trochu přecitlivělý, což mu umožňuje hlouběji reflektovat realitu. Právě proto dokáže vnímat časoprostor v tolika dimenzích.

Literatura

ABRAMOWSKA, Janina

1978 „Peregrynacje“, in *Przestrzeń i literatura*, ed. Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich), s. 125–156

BACHELARD, Gaston

1990 *Poetika priestoru*, přel. Michal Bartko (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

BACHÓRZ, Józef

1991 „Akwatyczne motywy: jezioro, rzeka, morze“, in *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, ed. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa (Wrocław [etc.]: Zakład Narodowy im. Ossolińskich), s. 7–11

BACHTIN, Michal Michajlovič

1980 *Román jako dialog*, přel. Daniela Hodrová (Praha: Odeon)

BARTHES, Roland

2000 *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek (Warszawa: KR)

BOČKOVÁ, Hana

2001 „Theatrum mundi minoris jako svědectví o člověku na sklonku jedné epochy“, in Nathanaél Vodňanský z Uračova. *Theatrum mundi minoris* (Brno: Atlantis), s. 265–292

BURKOT, Stanisław

1988 *Polskie podróżopisarstwo romantyczne* (Warszawa: Państw. Wydaw. Naukowe)

BURSZTA, Wojciech

2001 „Kilka tez z zakresu iterologii“, *Borussia*, č. 24/25, s. 5–16

CIRLOT, Juan Eduardo

2000 *Słownik symboli*, tłum. I. Kania (Kraków: Znak)

ČAPEK, Karel

1958 *Italské listy, Anglické listy, Výlet do Španěl, Obrázky z Holandska* (Praha: Československý spisovatel)

1980 *Cestopisy 2. Obrázky z Holandska. Cesta na sever* (Praha: Československý spisovatel)

ČAPKOVÉ, Karel a Josef

1957 *Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny* (Praha: Československý spisovatel)

ELIADE, Mircea

1970 *Sacrum, mit, historia*, tłum. A. Tatarkiewicz. 1. wyd. (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy)

1993 *Mýtus o věčném návratu* (Praha: ISE)

1999 *Sacrum i profanum*, tłum. R. Reszke. 1. wyd. (Warszawa: KR)

2000 *Przyczynki do filozofii Renesansu. Wędrówki włoskie* (Warszawa: KR)

FRYE, Northrop

2003 *Anatomie kritiky*, přel. Sylva Ficová (Brno: Host)

GŁOWIŃSKI, Michał

1978 „Przestrzenne tematy i wariacje“, in *Przestrzeń i literatura*, red. Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich), s. 79–95

GUREVIČ, Aron Jakovlevič

1978 *Kategorie středověké kultury*, přel. Jaroslav Kolár (Praha: Mladá fronta)

HALL, Edward Twitchell

1976 *Ukryty wymiar*, tłum. Teresa Hołówka (Warszawa: Państw. Instytut Wydawniczy)

HANI, Jean

1998 *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, tłum. Adam Laviq (Kraków: Znak)

HLAVÁČEK, Luboš

1990 „Karel Čapek jako kreslíř“, *Výtvarná kultura*, roč. 14, č. 1, s. 18–23

HODROVÁ, Daniela

1988 „Praha jako subjekt“, *Česká literatura*, roč. 36, č. 4, s. 315–327

1994 *Místa s tajemstvím* (Praha: KLP-Koniasch Latin Press)

1997 „Paměť a proměny míst“, in *Poetika míst*, ed. Daniela Hodrová, Zdeněk Hrbata, Marie Kubínová, Vladimír Macura (Jinočany: H & H), s. 5–24

2004 „Text města jako síť a pole“, *Česká literatura*, 2004, roč. 52, č. 4, s. 540–544

2006 *Citlivé město* (Praha: Akropolis)

HODROVÁ, Daniela, SVATOŇ, Vladimír

1980 „Literatura a problém tvůrčího subjektu“, in Michal Michajlovič Bachtin. *Román jako dialog* (Praha: Odeon), s. 445–465

HOFFMANN, Bohuslav

1989 „Funkce neverbálních výrazových prostředků ve výstavbě a recepci Čapkových cestopisných fejetonů a Dášeňky“, *Acta Universitatis Carolinae. Philologica 4–5. Slavice Pragensia XXXIII*, s. 203–211

HRBATA, Zdeněk

2005 „Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle“, in *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst), s. 317–509

HRBATA, Zdeněk, PROCHÁZKA, Martin

2005 *Romantismus a romantismy* (Praha: Karolinum)

JAŁOWIECKI, Bohdan

1985 „Przestrzeń jako pamięć“, *Studia socjologiczne*, roč. 97, č. 2, s. 131–142

1989 „Przestrzeń znacząca“, in *Przestrzeń znacząca: studia socjologiczne*, red. Jacek Wódz (Katowice: Śląski Instytut Naukowy), s. 26–46

KOLBUSZEWSKI, Jacek

1994 *Od Pigalle po Kresy: krajobrazy kultury popularnej* (Wrocław: Wydaw. Uniwersytetu Wrocławskiego)

KOWALCZYKOWA, Alina

1982 *Pejzaż romantyczny* (Kraków: Wydaw. Literackie)

- KOWALSKI, Piotr
2002 *Odyseje nasze byle jakie. Droga, przestrzeń i podróżowanie w kulturze współczesnej* (Wrocław: Atla 2)
- KOŽMÍN, Zdeněk
1989 *Zvětšeniny ze stylu bratří Čapků* (Brno: Blok)
- KUBÍNOVÁ, Marie
1997 „Prostor víry a transcendence“, in *Poetika míst*, red. Daniela Hodrová, Zdeněk Hrbata, Marie Kubínová, Vladimír Macura (Jinočany: H & H), s. 125–176
- LE GOFF, Jacques
2000a „Město“, in Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt. *Encyklopedie středověku*, přel. L. Bosáková (Praha: Vyšehrad), s. 378–391
2002b „Střed a periferie“, in Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt. *Encyklopedie středověku*, přel. L. Bosáková (Praha: Vyšehrad), s. 728–739
- LICHAČEV, Dmitri Sergeevič
1991 *Poezja ogrodów*, tłum. K. N. Sakowicz (Wrocław [etc.]: Zakład Narodowy im. Ossolińskich)
- LOTMAN, Jurij
1984 *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska (Warszawa: Państw. Instytut Wydawniczy)
- LURKER, Manfried
1994 *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski (Kraków: Znak)
- MACURA, Vladimír
1983 „Obraz Prahy v české obrozenecké kultuře“, in *Město v české kultuře 19. století* (Praha: Národní galerie), s. 162–163
1998 *Český sen* (Praha: NLN)
- MELETINSKIJ, Eleazar Moiseevič
1989 *Poetika mýtu* (Praha: Odeon)
- MRAVCOVÁ, Marie
1999 „Mezi lomem a horou“, *Česká literatura*, roč. 37, č. 5, s. 504–509
- MUKAŘOVSKÝ, Jan
1948 *Kapitoly z české poetiky II* (Praha: Svoboda)
- NORBERG-SCHULZ, Christian
1994 *Genius loci. K fenomenologii architektury*, přel. P. Kratochvíl, P. Halík (Praha: Odeon)
- OHLER, Norbert
2006 *Katedrála. Náboženství, politika, architektura, dějiny*, přel. Vladimír Petkevič (Jinočany: H & H)
- PODEMSKI, Krzysztof
2004 *Sociologia podróży* (Poznań: Wydaw. Naukowe UAM)

SŁAWEK, Tadeusz

1997 „Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni”, in *Pisanie miasta-czytanie miasta*, ed. Anna Zeidler-Janieszewska (Poznań: Wyd. Fundacji Humaniora), s. 11–40

STOMMA, Ludwik

2007 „Antropologia a corrida“, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, rok LXI, č. 3–4 (278–279), s. 175–177

TARKOWSKA, Elżbieta

1995 „Czas podróży, włóczęgi, wędrówki“, *Res Publica Nowa*, roč. 9, č. 7–8, s. 12–14

ŠTEMBERKOVÁ, Marie

1982 „Karel Čapek a Joseph Conrad“, in *Zpravodaj Společnosti bratří Čapků*, č. 18, s. 3–12

TUAN, Yi-Fu

1987 *Przestrzeń i miejsce*, tłum. Agnieszka Morawińska (Warszawa: Państw. Instytut Wydawniczy)

YATES, Frances A.

1977 *Sztuka pamięci*, tłum. Witold Radwański (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy)

