

Salhiová, Martina

Obraz města v pohádkové trilogii Pavla Šruta ve srovnání s dalšími autorskými pohádkami

In: *Na rozhraní světů : fantastická literatura v mezioborovém zkoumání.*
Dědinová, Tereza (editor). Vydání první Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016, pp. 239-255

ISBN 978-80-210-8441-4

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136792>

Access Date: 16. 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.

OBRAZ MĚSTA V POHÁDKOVÉ TRILOGII PAVLA ŠRUTA VE SROVNÁNÍ S DALŠÍMI AUTORSKÝMI POHÁDKAMI

Nemají duši. Kdyby ji měli, museli bychom jim přisoudit ekonomickou rovnost s člověkem, což by bylo absurdní.

Karel Čapek: *Válka s mloky*

Zobrazení prostoru v lidových a v autorských pohádkách

V této kapitole se budeme zabývat zobrazením prostoru v několika vybraných českých autorských pohádkách – především ve Šrutově trilogii *Lichožrouti*, v Goldflamově pohádkové knize *Tatínek není k zahození* a v pohádce Miloše Kratochvíla *Strašibraši aneb Tajemství věže v Kamsehrabech*, jejichž děj se odehrává nejen ve fiktivním velkoměstě, jehož reálnou předlohou je Praha nebo Brno, ale i ve fiktivním maloměstě a v africké džungli.

Nejprve se podíváme na lidové pohádky, které na rozdíl od velkého množství autorských pohádek pracují s místní a časovou neurčitostí (v jedné vsi, v kterézi zemi, za devaterými horami; byl jednou jeden král, za těch starých časů, kdy ještě krávy chodily bez ocasů), přičemž skutečný smysl těchto příkladů napovídá, že příběh se nikdy a nikde nepříhobil. Přesto i v lidových pohádkách bývá časová neurčitost někdy doprovázena přesným určením místa. Podle Iva Martince se jedná o pohádkové příběhy, které mají blízko k pověstem (například Enšpígl), které se vypravují na určitém místě a jsou vázány na krajové zvláštnosti (Krkonoše a Podkrkonoší – Krakonoš, Rýbrcoul) nebo jsou spojeny s místním folklorem (Chodsko) (MARTINEC 2003: 55).

Podle Vlašínova *Slovníku literární teorie* se lidová pohádka soustředí na sled „konkrétně daných problémů, v nichž se hrdina ocitá a které úspěšně řeší“



(VLAŠÍN 1977: 285). Dociluje se tím napětí, aniž by prostor a čas hrály důležitou roli. Posлуhač/čtenář bere za samozřejmé, jako by vše bylo skutečné, a právě rámcové a stereotypní zobrazení časoprostoru (často pomocí ustálených formulí) napomáhá přenosu do fantazijního světa. Tradiční kouzelné pohádky nepřinášejí mnoho popisu místa, kde se odehrávají. Prostorový inventář je velmi omezen a typizován, pohádky mají „funkci nikoli individualizační, nýbrž nanejvýš znázorňují a zesilují již nastavené hodnotové opozice“ (JEDLIČKOVÁ 2010: 36). Jako příklad můžeme uvést chalupu s doškovou střechou oproti křišťálovému paláci.

Podle Vladimira Jakovleviče Proppa nelze kouzelné lidové pohádky utřídit podle syžetů a motivů, ale vzhledem k rozmanitým funkcím jednajících postav, to znamená podle akcí, které jsou důležité pro rozvoj děje. Jedna z funkcí (označovaná jako G) se týká prostorového přemístění mezi dvěma říšemi, vykonání cesty (PROPP 1999: 49). Dochází k přesunu do jiného prostoru, který je podstatně odlišný od předchozího, leží velmi daleko po horizontále nebo velmi vysoko/hluboko po vertikále. Pro Proppa je však mnohem důležitější způsob přemístění postavy, ne popis nového prostoru (jiné říše).

Oproti tomu v autorských pohádkách nabývá na významu vztah mezi literární fikcí a reálným prostředím, to znamená předtextovou skutečností aktuálního světa, která je vyjádřena „obvyklými způsoby kulturní modelace skutečnosti“ (ZMĚLÍK 2012: 198). Tento vztah se často v rozmanitých literárních dílech manifestuje topograficky (v *Lichožroutech* jsou uvedena reálná zeměpisná jména – například název řeky, pouště, města, ostrova, státu, kontinentu).

Takzvaný obrat k prostoru německé teoretičky Doris Bachmannové-Medickové zasahuje i díla pro děti a mládež. Zobrazené prostředí nefunguje jen jako pouhá kulisa vlastního pohádkového děje. V uvažování o prostoru se klade důraz nejen „na způsoby jeho rozdílné manifestace, konfigurace, ale i na prožívání prostoru, které vychází z odlišných kontextuálních rámců“ (ZMĚLÍK 2011: 24).¹ Daniela Hodrová pojímá literární město jako síť se sémantickými zauzlinami, které tvoří jen literární prvky, ale i ne-verbální znakové systémy, jako jsou například architektura, urbánní dispozice a výtvarná složka (IBID.: 26–28).

Ve Šrutově podání je Praha popisována jako dvojí město – jako reálný fiktivní prostor (životní prostor lidských bytostí) i jako nereálný fiktivní prostor (prostor těch druhých, o nichž nic nevíme, pouze je tušíme pomocí záhadných událostí a úkazů), dalo by se říci, že je prezentováno jako město s tajemstvím. Jenomže pohádkové bytosti navazují s lidmi ryze pragmatický vztah za účelem zisku potravy. Chovají si je jen proto, že od nich získávají ponožky.

1 Současná literárněvědná studia se zabývají prostorem v širších souvislostech, například i jeho zasazením do politicko-kulturních kontextů.



Prostor města (rozuměj objekt reprezentace) nabývá na důležitosti a je roven subjektu reprezentace, nebo je v některých dílech nad něj vyzdvižen, vystupuje tedy jako jedna z postav. Podle Daniely Hodrové je město s atmosférou předstupněm města jako bytosti (HODROVÁ 1994: 96). Praha byla často metaforicky pojímána jako královna, matka, milenka, děvka, dvojník... Ve Šrutově díle dochází k rovnováze objektu a subjektu reprezentace – město je zobrazeno především jako domov odlišných bytostí.

Změna v popisu města nastala v románech na konci devatenáctého století. V tradičním pojetí románové město vystupovalo jako prostředí nebo jako kulisa děje, která se snažila podat celistvý (panoramatický) obraz města se všemi jeho dominantami, s přesným odlišením centra a periferie. Na konci devatenáctého století a v průběhu světových válek se město začalo interpretovat jako místo individuální zkušenosti hrdiny, kdy stačí zachytit určitý fragment města, protože již není potřeba vykreslit celé panorama. Tento fragment postihuje veškeré potřebné prvky: „[...] v pojetí města jako subjektu se zřetelněji projevil charakteristické proměny ve vztahu člověka a místa, v pojetí místa jako takového“ (IBID.: 108). Jedná se o problematický fragment, jedinečný střed se stává nepravým středem, podoba periferie je záluždnější a komplikovanější.

I Šrutova trilogie popisuje nejednoznačný svět, který je vzhůru nohama, protože vzniklo přátelství mezi členy dvou neslučitelných dimenzí – přátelství mezi člověkem a lichožroutem, čímž porušili odvěké zákony. Obě strany se tomu usilovně brání (například veřejným zesměšněním vědecké práce, která se zabývá mizením ponožek a objasněním této záhady).

Pohádková trilogie Pavla Šruta

Zastavil se před zchátralým jednopatrovým barákem. Střecha rozbitá, okna vymláčená, tady určitě nikdo nebydlel.

Téhle barabizně pod železniční tratí a poblíž divokého potoka říkali Kojoti Pasťák. Kdy si to opravdu obávaný pasťák byl. Slušněji se to nazývalo polepšovna, nebo dokonce Nápravné zařízení pro mladistvé. Velká síň v patře sloužila jako společná ubytovna a ve třech cimrách sídlili bachaři. Ti si říkali vychovatelé.

V suterénu bylo rozlehlé sklepení. Labyrint chodeb, spleť potrubí a odpadních šachet – a také kóje zvané samotky. Prostě kobky a cely, kam se zavíralo za vážná provinění.

Teď už byly dveře většinou vyvrácené nebo zatlučené prkny, zdi polorozbořené nebo alespoň plné děr, ale stejně to bylo místo, které vyvolávalo strach (ŠRUT 2013: 42).

Napadlo by vás po přečtení těchto řádků, že čtete pohádku o malých pohádkových bytostech, která je určena dětským čtenářům? A právě pohádky Pavla Šruta o tajemných lichožroutech, kteří se živí ponožkami, se zařadily k nejprodávanějším



současným českým knihám pro děti, obdržely cenu Magnesia Litera za knihu pro děti a mládež (2009) a ocenění Kniha desetiletí pro děti a mládež (2011).

Autor (narozen 3. dubna 1940) patří k velmi zkušeným spisovatelům, píše texty písní, básně, eseje a fejetony pro dospělé čtenáře, ale především se věnuje tvorbě pro děti a mládež. Tvoří nejen říkadla pro nejmenší, vytříbenou nonsensovou poezii a pohádky, věnuje se i převyprávění autorských pohádek (například *Petr Pan*, *Karlík a továrna na čokoládu*, *Hárún a Moře příběhů*) a překladům klasické anglo-americké tvorby. Za soubor převyprávěných anglických, irských, skotských a velšských pohádek *Kočí král* (1989) byl zapsán na Čestnou listinu IBBY² (HOLAŇOVÁ 2004: 112–119). V roce 2015 mu byla udělena Státní cena za literaturu za dosavadní dílo.

Lichožrouty bychom mohli nazvat moderní autorskou pohádkou s imaginativním naračným přístupem (TOMAN 2003:47). Autor použil formu pohádkového románu s prvky nonsensu v morgensternovské tradici. Naděžda Siegllová je označuje za mnohovrstevnaté dílo určené pro dvojího adresáta: pro malého čtenáře i jeho rodiče (SIEGLOVÁ 2011: 225–235). Pohádkový román³ – na rozdíl od anglosaského prostředí – není u nás příliš běžný (srovnej Aškenazyho *Putování za švestkovou vůní aneb Pitřýsek neboli Strastiplné osudy pravého trpaslíka* z roku 1959 nebo Čtvrtkův román *Jak ševci zvedli vojnu pro červenou sukni* z roku 1978).

Na první pohled bychom mohli říci, že se jedná o dílo s prvky detektivního románu, které se skládá z jednotlivých kapitol věnovaných především hlavnímu hrdinovi Hihlíkovi, jeho bratraci Ramíkovi a úhlavnímu protivníku Kudlovi Dederonovi,⁴ dále z rozmanitých vsuvek, vysvětlivek, dovětek, parodovaných přísloví a metatextových poznámek; například zmiňuje Dickensův román *Nadějné vyhlídky* nebo slova slavného anglického básníka: „Jsme z téže látky jako naše sny!“ (ŠRUT 2012: 163). Román je záměrně strukturován do kratších kapitol, které vyzývají malého čtenáře přečíst obsáhlou knihu. Zároveň tato struktura umožňuje mnohopříběhovost (například vsuvka o osudech tuláka Karlose) a víceperspektivnost (pohled Afričanky na zaplevelené plochy města).

Z druhého pohledu se jedná o tři literární texty s tematikou města, to znamená, že zachycují fikční urbánní svět, nebo zdůrazňují jeho nepřítomnost pomocí sestupu postavy do africké divočiny. Fantazijní trilogie popisuje dvojí svět, spojený především s městským nehomogenním prostředím obývaným jednotnou lidskou rasou s několika výjimkami a různými sociálními vrstvami pohádkových bytostí.

2 Jedná se o zkratku pro Mezinárodní sdružení pro dětskou knihu (International Board on Books for Young People) se sídlem ve Švýcarsku.

3 Kateřina Dejmálová označuje za první pohádkový román dílo Selmy Lagerlöfově *Podivuhodná cesta Nilse Holgerssona Švédskem* z roku 1907 (DEJMALOVÁ 2006: 135).

4 Mezi další důležité pohádkové postavy patří tři moudří starci: Hihlíkův dědeček, Ind Mahavišna, člen gangu Háro. Z lidských hrdinů jsou detailně zobrazeny čtyři osamělé mužské postavy a jeden tajemný hlas, o kterém se nedá s určitostí říci, do kterého světa patří.



Zapojení utopického místa bylo běžné v románu výchovném (HODROVÁ 1989: 45), zde se však jedná o něco zcela jiného. Fikční prostor a svět tohoto díla je záměrně modelován jako reálně existující, mající obecnou platnost. Užité realistické prvky, či lépe řečeno – prvky nesoucí v sobě svoji původní nefikční stopu, které je docíleno užitím určitého jména nebo přesného popisu, jej odkazují k reálnému (aktuálnímu) světu, který je ve fikční skutečnosti zcela pokřivený a nemorální.

Pomocí takzvané řízené projekce autor dává dětskému recipientovi podněty, aby si představil pohádkový příběh odehrávající se nejen na všedních místech, ale naopak v neupravených, zanedbaných a zdánlivě opuštěných prostorech, zachycuje tak rozmanitá společenská prostředí (domácnosti mírumilovných lichožroutů s nepěkným označením Fuskové, lichožroutí mafiánské gangy, zbědované a vyhladovělé africké lichožrouty, asijský kmen Páračů hanlivě přezdívaných „šikmooci rejžáci“ ze třetího světa). Hlavní hrdina nesoucí obyčejné jméno Hihlík (díky svému neustálému chichotání a hihňání) proniká svažitými uličkami na zakázané území – do divoké čtvrti města, kde vládne Kudla Dederon a jeho gang.

V Hihlíkově rodině většina členů dostala vznešená a hrdinská jména (například bratrance Ramses a Tulamor), jejich konání tomu však neodpovídá. Nakonec se malý Hihlík mění v hrdinu, který odvážně opouští stěny útulného bytečku a překonává pomyslnou hranici – vydává se do velkoměsta nejen za potravou, ale i z touhy po dobrodružství.

Jak je tedy možné, aby bylo popisováno prostředí plné strachu, nesnášenlivosti a utrpení jako místo výskytu pohádkového tajemna? Nepředstavíte si snadněji, že by kouzelné postavičky žily v Národním muzeu, v divadle, ve věži, strážili nějakou slavnou památku, chrám, sochu, prastarý strom nebo dokonce jedovaté keře, jak je tomu v didaktických pohádkách Daniely Krolupperové *Zákeřné keře*?⁵

Nebo se snad nejedná o pohádku, ale například o humorně-satirický román pro děti s fantaskními a antiutopickými prvky, kde lichožrouti hrají podobnou úlohu jako Čapkovi mloci v románu *Válka s mloky* (1936) – jsou varováním pro nenasytné lidstvo. Topos města je použit jako výstraha lidskému způsobu nakládání se životním prostorem, ale i s ostatními živočichy. Hrůzostrašný a katastrofický obraz pohádkového světa mírní naděje na lepší budoucnost, uzavření přátelství a vyhlášení míru. Naráží se na myšlenky hnutí hippies, jemuž se lichožroutí poselství světu velmi podobá: „Make socks, not war!“ "Dělejte ponožky, ne válku!“ (ŠRUT 2013: 67).

5 Cílem knížky je formou detailních kreseb a jednoduchého pohádkového příběhu o skřítcích a vílách seznámit malé čtenáře a předčtenáře s nejběžnějšími jedovatými rostlinami v jejich okolí. Víla Vincencie se stane obětí kouzla zlého čaroděje Rulíka Zlomocného. Kouzlo může zlomit pouze ten, kdo rozpozná všechny rostliny použité v čarovném věnci, pomocí kterého Rulík vílu zaklel. Usušené listy a bobule z věnce se musí vrátit keřům, ze kterých pocházejí. Pohádkovým prostorem je zahrada a les za její zdí.



Obraz velkoměsta

Obraz Šrutovy Prahy je netypický pro pohádkové podání. Žádná pražská kulturní dominanta do díla nepronikne, jako je tomu například v reportážních pohádkách Michaely Veteškové, ve kterých se věnuje nejen slavným pražským památkám, ale i osobnostem.⁶

U Šruta je perspektivizace prostoru odvozena od stanoviště a pohybu protagonistů. Veškerý pohyb lidí i kouzelných bytostí směřuje dolů, především ke břehům Vltavy, která se stává symbolem Prahy. Vztahuje se k ní centrum dění, i když hlavním nepřítelem lichožroutů je právě voda. Není popisována přímo, ale pohledem přes televizní kameru: „Kamery ukázaly Vltavu. Tady byl klid. Jen tu a tam zabliklo světlo z nějaké loďky. I obrovský remorkér byl ponořen do ticha a tmy“ (IBID.: 125). Tento opuštěný vrak láká lichožrouty všech sociálních vrstev, odehrávají se zde významné zápletky děje (ukrytí před nepřítelem, hledání zmizelé osoby, prožívání osamělosti). Protože však lidé věří více tomu, co přináší média, která ani kamerou nebo fotoaparátem nedokážou lichožrouty přesně zachytit, tyto pohádkové bytosti vlastně v lidských očích neexistují. Přesto právě na březích rozvodněné Vltavy mnozí z nich bojují o život.

Obraz Prahy zajímal – a stále zajímá – mnoho spisovatelů pro děti a mládež. Výběrově uvedme další díla, v nichž se projevují shodné tendence jako v *Lichožroutech*. Karel Čapek psal o kouzlech a magii jako o zcela běžné součásti našeho – skutečného světa. Inspirací pro psaní pohádek mu byl nejen rodný kraj, ale i Praha tehdejší doby. Do fikčního světa založeného na realitě umisťuje kouzelné předměty i pohádkové postavy: dračí vejce do Vojtěšské ulice, skřítko Padrholce do vrby na Karlově náměstí, boj se sedmihlavou saní se odehrává na Žižkově, všemožní detektivové světa honí zloděje královské kočky ve Spálené ulici, na Vinohradech i ve strašnické hospodě, kouzelník-zloděj však uniká v podobě potůčku: „Ale už jim stříbrný potůček uběhl a vtekl do Vltavy. Proto je i dnes Vltava, když je v dobré náladě, tak krásně stříbrná: to vzpomíná na kouzelníka, šumí zamýšlená a třpytí se, že se člověku až hlava zatočí“ (ČAPEK 1997: 35).

Autor tímto způsobem bojoval proti stereotypně vnímané všednosti, proti potírání krásy kolem nás, která je skryta v obyčejných lidech, věcech i místech, snaží se vytvořit jakoby lidové vyprávění jednoznačně neuvěřitelného příběhu, které zasazuje do zcela konkrétní lokality: „A to nejen tím, že pohádkový svět zcivilnil, jak se jednostranně traduje, ale zvláště a daleko tím, že civilní svět zpohádkověl“ (VAŘEJKOVÁ 1994: 13).

6 VETEŠKOVÁ, Míša: *Jak maminka vylezla na strom*, Praha: Petr Prchal, 2011

VETEŠKOVÁ, Míša: *Jak maminka vylezla na věž. Pohádky inspirované rozhlasovými reportážemi*, Praha: Petr Prchal, 2012



Šrut také vyzdvihuje obyčejná místa a prostranství, kouzla se mohou odehrávat i na zarostlých periferiích, v prostorech mimo centrum, bez historických či jiných dominant. Efektivní vystižení literární prostorovosti nespočívá jen v prosté deskripci – například popis jednoho z pokojů afrického azylového Domu štěstí: „V pokoji pro vzácné hosty, kam Ngok Hihlíka dovedl, byly ve vazách místo květin barevné podkolenky, příkrývka na posteli byla spletená z vlněných fuseklí a záclony byly utkány z průsvitných silonových punčoch“ (ŠRUT 2010: 36) – a ve vystižení celkové scenerie, závisí také na zvolené vyprávěcí strategii i na pocitech, které líčení prostoru vzbuzuje (předchozí popis by měl vyvolat představu marnosti, přepychu a zbytečného mrhání drahou potravou pro pohádkové bytosti v chudé africké zemi, kde je ponožek nedostatek).

Kromě Karla Čapka byl i Vítězslav Nezval okouzlen Prahou. V nonsensové knize pro děti *Anička Skřítěk a Slaměný Hubert* (1936) se oba hrdinové dostanou z pražského rynku, kde bylo popraveno sedmadvacet českých pánů, do snového světa:

„Zde,“ ukazoval Slaměný Hubert na veliké dlaždice označené křížkem. „Zde. Právě zde, kde bylo popraveno sedmadvacet českých pánů.“

„Také ztratili klobouk?“

„Myslím.“ (NEZVAL 1963: 20).

Místo pohnuté české historie (koncentrace ohromné negativní energie) se stává průchodem do jiné reality (kouzelná zoologická zahrada, říše loutek), kde se Hubert přestane obávat, že bude popraven za ztrátu slamáku. I Anička zde ztrácí strach z krutého hospodáře, u kterého pracuje jako pasačka ovcí. Pomocí hry děti překračují imaginativní hranici, zbavují se tíživého pocitu a nalézají svobodu. Při manipulaci s hodinkami posunují čas nazpět, a tak se vlastně nikdy nepotkají.

Z tvorby poslední doby uvedeme detektivní příběh pro mládež *Zločin na Starém Městě pražském* Daniely Krolupperové, který zachycuje neklidnou atmosféru Nerudovy Prahy pomocí napínavého příběhu o záhadné smrti mladé dívky: „Žít na samém okraji židovské čtvrti na Starém Městě pražském nebylo nepřijemné. Katolický a židovský svět se tady setkával v poklidné, laskavé smířlivé atmosféře“ (KROLUPPEROVÁ 2014: 7). Vrata, dvůr, popraskané stěny pavlačového domu, krámky, dílny, hospody, policejní komisařství, kočičí hlavy na ulici dokreslují chudinské, ale téměř idylické prostředí, ve kterém mladá dívka žila. Rekonstrukce dívčiny smrti přináší i pohled na osudy mladé židovky, která musela opustit Prahu, aby se stala celým člověkem. Po letech se navrácí do rodného města a napomáhá vyřešení starého případu.



Šrutova literární Praha a Goldflamovo literární Brno

Pavel Šrut psal kratší i rozsáhlejší prozaické útvary pro děti, které se odehrávají v Praze: *Verunka a kokosový dědek* (2004) a *Pan Kdybych hledá kamaráda* (2009). V první knize se děj odehrává v harmonické domácnosti Verunčiny rodiny, kterou naruší příchod kouzelného skřítky z Haiti. Kokosový dědek se snaží unikat ze zavřeného bytu, láká jej nejen návštěva divadla, jízda tramvají, ale i fotbalový stadion, který si spojuje s předchozí zkušeností a nazývá jej divným divadlem, kde je dovoleno divákům křičet. Praha slouží příběhu jako kulisa – vše by se mohlo odehrát v jiném městě a význam by se příliš nezměnil.

Zato ve druhé knize se jedna z dominant Prahy, pověstná socha básníka na Petříně, stává místem hledání nového přátelství, které přichází nenápadně a není třeba jej hledat složitě přes inzerát.⁷ Nejedná se o místo s tajemstvím, ale o místo, které změnilo lidský život, kde se naplnilo největší lidské přání.

Podobně se prostoru velkoměsta věnuje i Arnošt Goldflam v pohádce *Tatínek a strašlivé Brno* ze souboru rámcových pohádek *Tatínek není k zahození* (2004), který je koncipován jako sled humorných vyprávění na dobrou noc. Ze situace na první pohled nevinné a nenápadné vyrůstají tatínkovy převeliké hrdinské činy. Cesta vlakem a návštěva moravské metropole se stává tak silným zážitkem, že se celá rodina raduje z tatínkova šťastného návratu.

Fiktivní Brno je představeno svou normálností: jezdí tu tramvaje, auta, chodí lidé, mluví se nářečím, nad městem svítí slunce, až náhle přilétá zelený netvor. Podle Davida Kroči plyne humorný efekt této situace „nejen z představy, že jde o pověstného brněnského draka, jenž se zjevuje na zdejším náměstí Svobody a promlouvá archaickým brněnským hantecem, ale i ze způsobu, jímž rozhodný hrdina netvora zažene“ (KROČA 2011: 161). Logická úvaha a přímočaře pojmenovaná skutečnost vyhánějí netvora až do Ameriky. Ostatní Goldflamovy pohádky pracují s prostorem méně detailně. Pražský hrad, stadion, les, divadlo, dětský pokoj, banka zde hrají pouhou kulisu děje.

Šrutův přístup je opačný – lidský svět je nazírán očima záhadných bytostí a z jejich perspektivy se spousta věcí zdá zbytečná. Hihlíkův dědeček se domnívá, že na lidi není žádné spolehnutí: „Pořád jsou samá válka, revoluce nebo móda. A kdo to odnese? My lichožrouti!“ (ŠRUT 2012: 40).

Pohádková trilogie se žánrově podobá spíše příběhu ze života dětí s prvky detektivního románu i vědeckého pojednání, jenomže hlavní postavou je imaginární bytůstka požírající liché lidské ponožky. Příběh se odehrává v kruté džungli v její pravé i přenesené podobě – ve velkoměstě. Praha, především její

⁷ Pohádkový příběh o panu Kdybychovi a jeho plyšovém Psu zachycuje odvěkou lidskou touhu po přátelství. Před stárnoucím panem Kdybychom se objevuje podivná galerie postavíček: pan Abych, pan Jábych, pan Coby, paní Květa Ledabych. Opravdovým přítelem se nakonec stane ustýskaný pan Nebych, který na přátelství dávno přestal věřit.



méně známá tvář, je popisována africkými lichožrouty jako území mnohem nebezpečnější než samotná džungle, ve které sice stále hrozilo nebezpečí ztráty života (například útok tarbíkomyši), ale dalo se předvídat. Literární Praha se schematicky dělí na Horní a Dolní Město, které nástrahy džungle zdaleka předčí. Právě zde dochází k útoku pohádkové bytosti na člověka i k zákeřné vraždě lichožrouta.

Jednoznačně mizí časová a místní neurčitost klasické pohádky, časoprostor nabírá individualizační funkci – děj prvního dílu je přesně datován do období kolem 6. června roku 2008. Životní prostor pohádkové bytosti (která je nazývána jako *naš českéj lichožrout*) je popisován cizincovými očima jako „město, kde stálo za to vystoupit“ (ŠRUT 2012: 62). Město, které je vyhlášené oblastmi s hodinovými hotely, zastavárnami, starými putykami, krámky s různou veteší, hernami blikajícími po obou stranách ulice, s odpadky na březích Vltavy, přitahuje pohádkové kriminální živly.⁸

Dvojí město

Ke zdvojení prostoru dochází až uvnitř lidských příbytků. Zobrazení bytu, domu nebo krámku Horního Města (s charakteristickými znaky: klíč v zámku, klika, dveře, předsíň, bytová jednotka, balkónové dveře, akvárium) je zastoupeno domácnostmi tří osamělých mužů – *licháčů*: hudebníka Egona Vavřince, potrhleho vědce profesora René Kadeřábka a majitele čínského krámku Li-ku, přezdívaného Karlík. Jedině oni mohou lichožrouty spatřit, díky své osamělosti, ztrátě lásky nebo rodiny získávají cit pro kouzelo. Li-ku sice nepoznává lichožrouty přímo, ale prostřednictvím svého syna, který byl omámen legendou o tygřím drápu, přesto dokáže pomoci zlomit kletbu a zachránit celý lichožroutský kmen.

Zároveň s fikčním světem založeným na realitě existuje paralelní život ve zmenšeném bytečku za zdmi lidských domovů, který odhaluje další vrstvu literárního města. Za stěnou nejpoužívanějších lidských prostorů, jako jsou kuchyně, obývací nebo ložnice, je zamaskovaný dutý prostor se skrytými dveřmi, který se dá najít poklepem na zeď:

8 Dalším ze znaků autorské pohádky může být demytizace pohádkových bytostí, které se chovají jako lidé – „Lichožrout přece přebírá zvyky – i zlozvyky – svého domácího pána“ (ŠRUT 2012: 69), i když některé kouzelné vlastnosti jsou zachovány (možnost neviditelnosti a smřšťování se, ale za velkých bolestí), dále ztráta víry v tajemné síly a zázraky – například několikeré zahození magického talismanu, tvrzení vševědoucího vypravěče: „Přivolat si na pomoc kouzlo můžete jedině v pohádkách. V normálním životě to bohužel nejde. Člověk nebo lichožrout si ve svízelné situaci musí poradit sami [...]“ (ŠRUT 2010: 39) – i odraz soudobé společenské reality, civilizačního pokroku a jeho negativních stránek: „My Kojoti nebudeme žít tam, kde se pořád luxuje, pere, uklízí a čumí na televizi“ (ŠRUT 2013: 208). Šrut se často věnuje tématu zneužití lidské/kouzelné pomoci a solidarity ve prospěch pohádkových i nepohádkových kriminálních živlů.



Hihlík s dědečkem měli svůj pokojík mezi kuchyní a koupelnou, a to za zarámovaným diplomem, který pan Egon Vavřinec obdržel ještě na vojně. Byl v něm jmenován jako nejlepší trubač Hradní stráže (ŠRUT 2012: 33).

Deskriptivní části narativu pomocí vysvětlivky *Co je to ten pokojík* přibližují lichožroutí byt, který se věrně podobá lidskému. Samozřejmě v něm chybí koupelna, protože lichožrouti se vodě vyhýbají, dlouho schnou a neradi se ždíou. Podle Daniely Hodrové „stejně jako město má každý pokoj svou vlastní auru, jež představuje jakousi duchovní informaci tvořenou z pocitů, myšlenek, osudů jeho obyvatel“ (HODROVÁ 1997b: 217).

Komunikace s vnějším světem je nejprve jednosměrná, tajné dveře jsou lidským očím neviditelné. Jiný prostor ve známém bytě by dával člověku pocit nebezpečí a nepředvídatelnosti života, chmurnou představu, že ani své nejbližší okolí ve skutečnosti neznáme. Mít v bytě tajné dveře sloužící nadpřirozeným bytostem, kterým jsme zcela vydáni, není příliš lákavé, proto se to většina lidí vůbec nedozví.

Nadpřirozené bytosti vystupují jako lidský dvojník ve zmenšené podobě, nesou si stejné návyky i neřesti. Připomínají malé děti, které se učí především nápodobou. Nabízí se i druhý pohled – lidé jsou zvětšeniny lichožroutů, kteří sice žijí v pokojích bez oken, přesto dokonale sledují lidské žití. Lidé se na rozdíl od lichožroutů o své okolí a jeho další obyvatele příliš nestarají. Když si nějaký úkaz nedokážou vysvětlit, berou ho jako poruchu v televizním vysílání, duchy, bílé poskakující šmouhy, nezřetelné stíny mezi houfy potkanů a myši.

Prostor se manifestuje rozdílnými způsoby – například z pohledu kladného i záporného hrdiny. Hihlíkův svět i svět dalších domácích lichožroutů je značně omezen prostorem vlastního příbytku – dutým místem za zdí, tajnou komůrkou, kutlochem, vypouklinou, dutinou. Vycházet mohou jen za potravou, kterou hledají v domácnostech svých lidí: „Lichožrouti nemají vlastní obydlí. Vždycky jsou u někoho doma. Ale nesmějí se tam chovat jako doma! To byla jedna z mnoha zásad, které mu dědeček vštepoval“ (ŠRUT 2010: 18).

Tuto uzavřenost a prostorovou ohraňovanost překonává pouze dětská zvědavost. Hlavní postava (stejně jako jiné malé pohádkové bytosti, například někteří skřítci, hobiti, zvědavé děti nebo mladí lidé) je nerozlučně spojena s pohybem, který směřuje ven z uzavřenosti. Hihlík se vydává na rozmanité dobrodružné výpravy až do zakázaného Dolního Města, ale kraj za hranicí města je mu stále neznámý. Tu překračuje až na radu nejbližší osoby, se kterou se však musí rozloučit. Umírající dědeček, který vedl přeopatrný život, se snažil vnuka držet doma, ale na sklonku svého života ho posílá na dalekou cestu za dospělostí – do Afriky.

Plastický dojem prostorovosti vyvolává kromě deskripcí především již výše zmíněný pohyb, který je směřován nejen po horizontále (únik ven z bytu, z města), ale i vertikálně – dolů z kopce do údolí Vltavy a přeneseně k sobě (k odmítnutí lidské pomoci a zahájení vlastního jednání).



Vnější pohyb ukazuje na přechod z paralelního/imaginárního světa za zdí do reálného, přechod mezi Horním a Dolním Městem, cestu z města do divočiny a zpět (například cesta humanitárním kamionem do Afriky). Jedná se o putování Hihlíkových rodičů ven z uzavřeného města za pomoci africkým lichožroutům. Vnitřní pohyb reprezentuje Ramíkova klikatá cesta za přátelstvím, odhození mafiánského života Tulamora seniora, a hlavně Hihlíkovo iniciační putování, bloudění a nalézání sebe sama. Po návratu vidí Prahu a své známé novými očima, dostává odvalu bojovat proti neznámému zlu, které prochází rodným městem a párá lidem ponožky.

Africká lichožroutka Kawa podniká strastiplnou cestu z lásky, i když ví, že nové prostředí bude příliš drsné. Přírodní jev – očištná povodeň na Vltavě – symbolizuje Taj-funovu cestu za svobodou pro vlastní, zotročený kmen pocházející z pouště Gobi. Dlouhá léta byli vykořisťováni v čínské továrně na výrobu ponožek, stali se loutkami bez vlastního rozumu – krutými Rozparovači.

Odlisný pohled na město a jeho obyvatelstvo přinášejí lichožrouti, kteří svého domácího ztratili. Poklidné domácnosti lidí a lichožroutů Horního Města jsou konfrontovány s divokými částmi Dolního Města, kde žijí pokleslé pohádkové bytosti. Kudla Dederon, pivař, feťák a vůdce divokých pražských lichožroutů v jedné osobě, opovrhuje pokojným životem Fusků, kritizuje i lidskou konzumní společnost, byrokracii, vysmívá se policejní mašinerii, neváhá porušit nepsané pravidlo a zaútočí na člověka: „Tohle město už pro mě není. Jen se podívej kolem sebe. Brzo tu budou všude jen parkoviště a obchoďáky a banky a úřady a žádná džungle pro poctivý divoký lichožrouty!“ (ŠRUT 2012: 55).

Záporný hrdina Kudla Dederon opouští Prahu ze závisti – putuje za slávou a nepřemožitelností: „Kudla žádnou střední cestu neuznával, a tak se pustil jedním směrem a pak zase opačným. Poháněl ho vztek, a to je špatný rádce“ (ŠRUT 2011: 165). Brání se sice vlivům civilizace, kritizuje ji ostrými slovy, ale neváhá na ní úspěšně parazitovat.

Byl odhozen jako lichožroutě na periferii Prahy a je s tímto prostředím bytostně spjatý. V daleké africké džungli se právě jemu nejvíce stýská po domově: „[...] pocítil tesknost po městě, po té džungli zastrčených dvorků, starých domů a nových obchoďáků, po tržištích a výlohách plných ponožek – a dokonce i po lidech...“ (ŠRUT 2010: 147). Nedílnou součástí zobrazení města se stává právě jeho stýskání si v cizině. Ve druhém díle dochází ke zpochybnění záporných vlastností antihrdiny, který vykazuje také kladné vlastnosti. Neznámí lichožrouti v džungli oceňují jeho obrovskou odvahu a vytrvalost. V ohrožení života zvítězí nad nejnebezpečnějším tvorem džungle. Afričtí lichožrouti neváhají a snaží se mu pomoci, aby nepodleh zraněním.

Dolní Město se vyznačuje dvěma hlavními prostorovými reprezentanty – v prvním díle je to chátrající bar Kilimandžáro a ve třetím opuštěný Pasták. Analogicky by se k nim dal přiřadit africký Dům štěstí z druhé části trilogie, ve kterém žádné štěstí na lichožrouty nečekalo.



Hlavní stan divokých pražských lichožroutů musel ustoupit novému obchodnímu centru:

Kilimandžáro byl dvoupatrový, zchátralý barák v dolní části města. Okna beze skel byla zatlučena prkny, nikdo už tu nebydlel. Jen v přízemí dosluhoval rokový klub. [...] V malém sále bylo nakouřeno a narváno. Lidi se tu v polotmě objímali nebo tancovali a ti unavenější seděli na vysokých stoličkách u baru a pospávali (ŠRUT 2012: 70).

Po výstavbě Domu sportovních a luxusních ponožek se toto místo stane centrem několikerych demonstrativních lichožroutích útoků, lidé závažné poselství – boj jiných forem života o životní prostor – nepochopí.

Pouze profesor Kadeřábek nabídne pomoc – daruje část své rozlehlé vily lichožroutům bez domova. Když jeho pokus ztroskotá, stane se z ní muzeum:

Na půdě sedělo nebo se povalovalo pár bezdomovců a asi dvacet mladých lichožroutů z bandy Kudly Dederona. Žádný pořádný domov si tu nevytvořili, brali to jen jako lepší noclehárnu. Odcházel a přicházel, ale nic je nezajímalo. Když se nemuseli starat o potravu, přestali se starat o všechno kolem (ŠRUT 2011: 33).

Ve třetím díle vše směřuje k deklasovanému místu – Pastáku u Hřbitovního vrchu (viz citace výše) a k jeho zarostlému okolí. Budova připomíná polorozbořené bludiště se spleť potrubí a opuštěných šachet. Mladým lichožroutům tento prostor usnadňuje orientaci, jsou zvyklí hrát si v městském prostředí, druzí v labyrintu prohrávají a mohou snadno ztratit život.

Obraz maloměsta

I prostor malého městečka může být vnímán z několika úhlů zároveň. Láska pohádkové bytosti k lidskému světu, lidská zapřklost i posedlost tajemstvím se promítá do pohádkového příběhu Miloše Kratochvíla *Strašibraši aneb Tajemství věže v Kamsehrabech* (2010). Tento prostor je méně diferencovaný, než je tomu v trilogii Pavla Šruta, jehož literární velkoměsto se dělí na dvě neslučitelné oblasti Horní a Dolní Město, přičemž prostor Horního Města je obohacen o existenci pohádkové dimenze.

Zde se jednotlivé příhody odehrávají ve fiktivním městečku, kde se všechny události točí kolem tajemné věže, na které přistáli dva Strašibraši. Netuší, že věž je důvodem vleklého sporu mezi starými obyvateli města a že jejich přítomnost spor vyostřuje. Prostřednictvím intenzivního prožitku místa se rozhodují o svém budoucím domově.



Literární projekce města (v tomto případě se jedná o městečko, které se dá snadno přeběhnout dítětem) zahrnuje entity důležité pro odvíjení děje: policejní stanici, potok, školu, Věž s točitými schody, zvonem a starou listinou, která město proslaví, Kostel, dům dědy Tenkráta, dům paní Jouzové. Kromě vlastního městečka je popisováno i blízké okolí: temný les, hrad Hromštejn se strašidelnou školou, Kopec pálení strachů, hrad Kukučtejn. Popis města je spojen s orientací subjektu v prostoru (dětské pobíhání, chození do školy, tropení neplech) a jeho schopností identifikovat se s místem (například stará Jouzová se stěhuje zpět do městečka i přes svou úpornou nenávisť k věži).

Do města pronikají strašidla skrze věž poté, co uprchla ze strašidlácké školy, protože nechtěla strašit: „Strašení se jim nezdálo zábavné, pěkné ani slušné. A na jejich prospěchu ve škole to bylo znát“ (KRATOCHVÍL 2010: 10). Obě se narodila v krásně šikmo prosluněném lese, a tak si hledají podobný harmonický domov. Lidský svět po nich naopak chce, aby vzbuzovala hrůzu, a když se to nepovede, musí za ně zastoupit lidé.

Podle Daniely Hodrové je věž „průsečíkem dvou, případně tří vesmírných oblastí (nebe a země či nebe, země a pekla), místem komunikace člověka s Bohem“ (HODROVÁ 1997a: 199). Kratochvílova hodinová věž nabízí dvojí poslání: jedná se o místo průniku nadpřirozena do lidského světa a zároveň je to místo se čtyřicetiletým lidským tajemstvím. Stává se hlavním prostorovým a časovým reprezentantem, lidé se vždy řídili podle jejích hodin, které bylo vidět ze všech koutů městečka. Jeden den se zastavily, a tak ten den tři hodiny nenastaly.

Tato událost poznamenala paní Jouzovou v dětském věku, kdy u hodin čekala na první schůzku s chlapcem: „Ale je to vůbec možné, že v někom jedno dětské psaníčko zůstane celý život a žije v něm – jako strašidlo?“ (KRATOCHVÍL 2010: 165). Od té doby žena usiluje o zboření věže. Vztahy na maloměstě jsou charakterizovány především jednáním této nesnášenlivé ženy, která diriguje i policii.

Strašibraši se rozhodují pro nejstrašnější kouzlo – straší paní Jouzovou tichem. Její domov se stává krutým vězením. Ženě zmizel kocour, ohluchl telefon, zmlklo rádio – seděla sama doma a dívala se na fotografii kocoura Barona: „Vy to ještě neznáte. Ticho je hlasem samoty. A samota je tíživá“ (IBID.: 145). Jouzová se nakonec se svou nenávisť svěří původci dětského psaníčka, který pochopí její jednání. Sama rozpozná důležitost tajemného prostoru v našich životech a nakonec přiznává věži určité kouzlo.

Město jako džungle

Ve Šrutově Dolním Městě probíhají mnohem ostřejší spory než v Kamsehrabech – schyluje se k válce, na denním pořádku jsou boje lichožroutích gangů Kojotů, Rozparovačů a domobrany (Fusků) Horního Města, dochází k napadení lidské



osoby a k vraždě lichožrouta, za kterou stojí tajemný hlas, snažíci se využít všechny přírodní zdroje, živočichy i pohádkové bytosti k vlastnímu obohacení. Pomocí prostředníků hledá vědecké pojednání o těchto tvorech, aby je mohl chovat ve velkém pro hospodářské potřeby:

Tohle přece není žádné vědecké dílo! Žádné pokusy, jak dlouho vydrží lichožrout ve vodě, jak reaguje na kyseliny, na žár nebo mráz, nic takového v tom spisu není. Žádná pitva, žádné kuchání, jen samé historky, přísloví a pořekadla! (ŠRUT 2013: 147).

Někteří lidé (především vědec profesor Kadeřábek a bláznivý irský milionář) se je snaží chránit a převychovat, jiní je jednoduše chtějí vyhubit. Většina domácností (poté, co uvěří v přítomnost něčeho kouzelného mezi námi, co však nelze spatřit) si pořizuje pastičky na myši, různé jedy, spreje na hubení škůdců. Omezit, zabít, zlikvidovat – jako se to stalo mnoha živočišným druhům, které se něčím vymykaly: „Vono to mělo takovej jako chobot a v uších to mělo takový jako sichrhajcky. A některý ty potvory byly hodně velký a strašně vychrtlý. Házet jsem po nich šutry...“ (ŠRUT 2012: 192). Zlo narůstá a prostředí, do kterého se stahuje centrum dění, se stává temnějším a temnějším:

Hřbitovní vrch tvořil severní hranici Dolního Města. Býval to kdysi hřbitov a park s umělými jeskyněmi a lavičkami obrostlými břečťanem. Čas ale všechno zpusťošil. Ze hřbitovního parku se stala napůl městská džungle, napůl divoká skládka. Proháněli se tu divocí králíci a kromě pytláků, kteří tu na ně občas líčili pasti, se tomu místu raději každý vyhnul. Tady jste se mohli snadno ztratit. Tady vás nikdo hledat nebude (ŠRUT 2013: 49).

Toto rafinované užití verbálního materiálu vyvolává ve čtenáři dvojí zření prostorovosti: město jako džungle, džungle jako město. Praha je nazírána z nového zorného úhlu. Očima africké divočky se neobývaná a špinavá místa zázračně modifikují, Kawa vyzdvihuje potřebu neomezeného volného prostoru, který nejen jí ve velkoměstě chybí: „Když tam doběhla, Hřbitovní vrch jí vůbec nepřipadal tak strašidelný, jak o něm všichni mluvili. Suchá tráva, křoviska, kameny, prolákliny, připomínalo jí to kus stepi doma v Africe“ (IBID.: 179). Takto je popisováno stejné prostředí, které bylo zmíněno v předchozím odstavci. Periferie v jejích očích má větší cenu než domy a vily v centru města.

Ve druhém díle je jako hlavní prostředí zamotaného děje zachycena divoká džungle Tanzanie. Podle Daniely Hodrové se divočina „jako neznámé a neprobádané území stává specifickou variantou jiného místa“ (HODROVÁ 1994: 133). Jeho podobou mohlo být podsvětí, nebe, ztracený ráj, místo utopické, s tajemstvím nebo místo iniciační, místo zasvěcení. Zde nabývá podoby místa iniciačního, ale nejen to. Důležitý je motiv cesty jako sestupu do divočiny za účelem hledání



zmizelých osob (rodičů, kamarádů) a zároveň nalezení nových impulzů, myšlenek, přátel i sebe sama.

Cestovatel-zachránce se stává symbolem zbloudilé civilizace, která se může polepšit lepším a zdravějším životem, jak radí moudrý Ind Mahavišna. Podle mudrce náprava není možná ve velkých městech, ale právě uprostřed divočiny, kde je doposud možno žít se a medítovat pouhým dýcháním. Jeho pokusy o holotropní dýchání a stravování se zároveň prozatím nemají nové následovníky.

Dochází k záměrnému kontrastu pohodlného života povalečů a zlodějíčků žijících na periferiích velkoměst s tvrdým životem skutečných divochů (lovců, uctívačů) v africké džungli. Největší strach nenahání městským postavičkám samotné prostředí, ale jeho záhadné vůně a zvuky:

Pro lichožrouta, který vyrostl ve městě, je tu všechno tajemné, hrozné a nebezpečné. A nejhorší jsou zvuky džungle. Vřeštění opic, skřeky ptáků, hrdelní řev šelem a zničehonic zase naprosté hluboké ticho (ŠRUT 2010: 92).

Deziluze z divočiny u záporného hrdiny Kudly Dederona neústí v obrození lidství/lichožroutství, avšak i jemu přináší nové poznání. Charakterově se nemění, ale jak vyplývá z dalšího děje, odvaha, statečnost a úcta ke klanu mu nikdy nechyběly, jenom to nebylo řádně doceněno. Tyto vlastnosti se nejlépe odkrývají v divočině, kde byl odkázán sám na vlastní um a schopnosti. Nakonec je zavražděn velmi temnou postavou, které žádná špatnost není cizí. A slouží jakémukoliv pánu – třeba tajemnému hlasu. Postava lichožroutky Faty symbolizuje zlo v čiré podobě.

Uzavřenost a odlehlost divočiny připomíná rituální prostor. Kmen Uctívačů lichožravé rostliny očekává v transu příchod spasitele. Odvrhují falešného proroka a spasitelem se stane irský milionář sir Jameson Archibald Sockwell, který doposud ve snaze pomoci lichožroutům spíše jen škodil. Teprve tady nachází pravý smysl svého dosud nenaplněného života.

Praha jako město vyvrženců

Šrutovy knihy jsou založeny na uvědomování si hluboké vnitřní krize současného člověka i celé civilizace. Zdánlivě humorný příběh zachycuje životní osudy mladého lichožrouta Hihlíka, jeho rodiny, především bratranců, afrických přátel i protivníků. Během Hihlíkova dospívání se mění i imaginární obraz přítomné Prahy, která již není místem prvních dětských dobrodružství.

Paralelně se proměňuje i bývalý výletní parník, který kdysi vezl zamilovaného Egona Vavřínce a jeho lásku. Po nárazu na břeh se stává odpudivým místem tajných schůzek, podvodů a vyjednávání, skladištěm odpadků i posledním útočištěm



osamělců. I přes zchátralý vzhled je místem, které rozmanité postavy láká k prozkoumání: „Příď parníku byla zabořená v bahně, paluba byla prohníla a zábradlí chybělo. [...] Válely se tu staré hadry, provazy, dřevěné sudy, střepy a rezavé konzervy“ (ŠRUT 2010: 54).

Podle Alice Jedličkové „prostorovost (či dojem prostorovosti) není primárně záležitostí *pojmenování* určitých objektů či jevů, nýbrž teprve jejich *usouvztažení*“ (JEDLIČKOVÁ 2010: 72). Tajemná zákoutí, zanedbaná místa, začouzené hospody, opuštěné budovy, parky, nepotřebný rezavý vrak parníku na Vltavě přitahují zvláštní obyvatele – kriminální pohádkové živly, bezdomovce, alkoholiky, feťáky, ale i zvědavé mladičké lichožrouty ze slušných rodin Horního Města:

Eldorádo byl zakouřený lokál s řadou hracích automatů. Tady byl doma lichožrout s výmluvnou přezdívkou Škrtič Čango. [...] Ztratil formu, zlenivěl a zvykl si na skromné, ale snadné živobytí tady v Eldorádu, kde hráči často prohrávali vlastní kalhoty – i ponožky (ŠRUT 2012: 63).

V trilogii je Praha centrálním bodem, od kterého se odvíjí veškeré dění. Navzdory realistickým prvkům (zabydlenost města, nápisy na ulicích, pouliční příhody, osobní příběhy obyvatel, pohledy na město v různých denních dobách) se jedná o ryze literární konstrukt, mající za cíl poukázat na pokřivenost skutečného lidského světa. Ironicky je zdůrazněna potřeba nového pohledu na ostatní živé tvory – snaha o obrat od nebeských výšin k prosté zemi. Není třeba hledat mimozemšťany ve vesmíru, ale zaměřit se na ty, kteří tu s námi žijí.

Otázka cizinctví v lidském světě je podrobena ostré sociální kritice. Tvorové, kteří žijí po staletí v těsné blízkosti člověka, jej nejen trápí a sužují (často se jedná o zloděje, mafiány, podvodníky bojující o moc v lichožroutím světě), dokážou však také potěšit, povzbudit, vyřešit vleklý problém.

Tento speciální typ reprezentuje model proklínaného i obdivovaného města se svérázným nadpřirozeným obyvatelstvem. Postavy, jejich jednání i typizace jednotlivých příhod jsou ovlivněny výběrem modelu města. Nejlépe by se pro něj hodilo označení město s atmosférou. Mody reprezentace představují dvě významové vrstvy: fikční topografii založenou na realitě (odkazuje k entitám non-fikčního světa: Vltava, Gobi, Praha, Maďarsko, Severní Korea, Tanzanie, Afrika) a nereálné fikční prostor (lichozroutí svět), který je mnohem komplikovanější než lidský a je zažíván několika odlišnými postavami:

Je řada záhad a nebezpečí, na něž lidé a lichožrouti věří. Třeba jsou to jen pověry a báje. Není dobré na ně přísahat, ale je špatné se jim vysmívat. Na to už hodně posměváčků doplatilo! (ŠRUT 2010: 149).



Město slouží jako model kosmického řádu, jako strukturovaný prostor, protiklad chaosu v africké džungli. Neznamená to však, že město (reprezentant kultury) je v konfliktu s přírodou, jen je vyzdvížena potřeba volného prostoru pro každého. Neustálým pohybem postav se stírá rozdíl mezi centrem (středověkým městem nepravidelného půdorysu s dominantami, pamětí, upravenými domy a vilami) a periferií (geometrickým, ale zanedbaným prostorem bez dominant, kterému přesto dala přednost nejedna ztracená identita – například tulák Karlos z nenaplněné lásky).

