

Ke kategorii literárního prostoru

Richard Změlík

KLÍČOVÁ SLOVA:

Literární prostor, Jakub Arbes, literární teorie a historie, synopticko-pulzační model literárního jevu, česká literatura 2. poloviny 19. století, romantismus, realismus.

KEY WORDS:

Literary space, Jakub Arbes, literary theory and history, synoptic-pulsatory model of literary phenomenon, Czech literature of second half of the 19th century, romanticism, realism.

ABSTRACT:

Toward a category of literary space

The study focuses on two main topics. The first theme discussed is the possibility to develop a theoretical-application model of a description of the literary category of space as a semantic quality; the second is a specific example – the special schemes and configurations in selected romanettos by Jakub Arbes. The theoretical part of the study is devoted to a method of describing special categories within a unified classification model, which is designed to reflect, on the one hand, the findings concerning the literary space up to date, but also to be functionally applicable within the frame of the contemporary approach to the description of literary-historical phenomena that draw from the so-called synoptic-pulsation modelling. The functionality of the proposed model is verified by means of its application to specific romanettos by Jakub Arbes, which are selected not only to represent various stages of Arbes's work, but also *de facto* to reflect the general development of thematic transformations from the poetics of romanticism to realism in the Czech literature of the second half of the 19th century. From this viewpoint, Arbes's writings are a transitory phenomenon, whose pulsation qualities can be, besides other categories, functionally reflected and described on the level of spatial schemes.

1. Úvodem

Estonský teoretik umění a kultury Jurij M. Lotman formuloval na konci 20. století jednu ze svých pronikavých koncepcí, která se týká popisu pohybů uvnitř (i za hranicemi) kulturních prostorů. Jejím základem je myšlenka oscilace dvou základních vývojových tendencí, z nichž první se realizuje pozvolným (sukcesivním) vývojem, zatímco druhá je založena na explozivních akceleracích, jež nelze předvídat. Tyto dvě základní tendence, které dle Lotmana iniciují pohyby na různých strukturních úrovních uvnitř sémiotických systémů, tj. jak v rámci komplexního kulturního pole (prostoru), tak na rovině dílčích znakových manifestací, náleží k imanentním vývojovým trajektoriím každé strukturně-sémiotické třídy (umění, ekonomie, vědy, politiky apod.). Jmenované jevy rovněž úzce souvisí s historickými změnami a procesy, které se z tohoto úhlu pohledu jeví jako vysoce dynamizované projevy inteligibilních kulturních struktur (zejména to platí pro druhou z tendencí), ať již za pojem struktura dosadíme (téměř) jakoukoli reálnou systémovou kvalitu, v našem případě potom literární řadu. Lotman konstatuje, že jmenované procesy nesouvisí výhradně s diachronním hlediskem, ale rovněž probíhají na rovině synchronní, což se projevuje nestejným rozložením sil v jednotlivých sémiotických oblastech kultury. Kulturní prostor se tak ve výsledku jeví jako heterogenní pole, jako předivo kvalitativně různorodých diskurzů o nestejně dynamice a stupni vývoje. Tato myšlenka je zakotvena již v strukturalistické tradici; setkáme se s ní například ve statích Jana Mukařovského.¹ V lecčems analogické postupy v uvažování o kulturním poli a jeho diskurzivních rámcích dnes shledáváme i v synoptickém pojetí kulturního vývoje, které zdůrazňuje vysoce variabilní a ve své podstatě asynchronní charakter vývojových tendencí probíhajících komplementárně na úrovni různých diskurzů, avšak v rámci společného kulturně-historického pole. Zmíněná vývojová asynchronie je jedním z faktorů, který dovoluje o obou přístupech uvažovat v určitých metodologických souvislostech. Na straně druhé tím ovšem nehodláme žádný z nich nivelizovat. Jestliže se Lotmanem vypracovaný systematický náhled na procesy v kultuře soustředí na samu podstatu hlubinných strukturních mechanismů daného znakového systému a jejich zákonitostí (jež

1) „Nezapomínáme, že vývojové řady dané dynamikou jednotlivých struktur proměňujících se v čase (např. struktury politické, ekonomické, ideologické, literární) neprobíhají vedle sebe beze vztahů, nýbrž tvoří strukturu vyššího řádu, v které jsou složkami, a že tato struktura struktur má svoji hierarchii i svoji dominantu (řadu převládající). [...] Jsouce složkami jediné vyšší struktury, působí jednotlivé vývojové řady vždy na sebe navzájem; přitom ovšem každý zásah jedné řady do jiné uplatňuje se teprve prostřednictvím imanentního vývoje zasažené řady samé“ (MUKAŘOVSKÝ1982: 505).

lze převést na společný strukturně-sémiotický princip), druhý směřuje spíše k praktickému popisu dějinných procesů, jehož jsou znakové systémy nositeli. Synopticko-pulzační interpretace kulturních jevů však nemá být na rozdíl od starších výkladových tendencí reduktivní, ale naopak má směřovat k zohlednění různých vývojových tendencí a jejich stádií, jež vždy nemusí představovat jednoznačně progresivní a ústřední linii historického procesu. Výhodou takového přístupu je schopnost zohlednit co nejširší spektrum kulturního pole vymezeného období, ve kterém se vyskytují různorodé jevy a kvality (sémantické povahy), jež vytváří mozaiku historického období. Dílčí historické procesy jsou potom interpretovány jako události nestejně intenzity či kvality v diskurzivním poli příslušné kulturní etapy. Na hodnoty produkované různými znakovými systémy a pragmatickými aspekty jejich užití je pohlíženo jako na dobově a diskurzivně podmíněné významy. Procesy popisované v rámci synopticko-pulzačního modelování kulturně-historického vývoje (TUREČEK 2012) se podobně jako u Lotmana sice chápou rozložené v prostoru a čase, avšak s důrazem na popis proměnlivé kontinuity vývojového pohybu, který nelze reflektovat jednoznačným delimitativním ohraničením. Pojetí synopsí a Lotmanových sukcesivních a explozivních událostí se zdají být dvěma stranami společného problému, kterým je dynamika sémiotických systémů.²

- 2) Srov.: „Tradiční strukturalismus vycházel z principu zformulovaného už ruskými formalisty: na text se má pohlížet jako na uzavřený autonomní synchronně uzavřený systém. Je izolován nejen v čase od minulosti do budoucnosti, ale i v prostoru – od auditoria do všeho, co se rozprostírá mimo něj. Současná etapa strukturní sémiotické analýzy tyto principy komplikuje. V čase se text vnímá jako svého druhu filmový snímek, ‘mrtvolka’, uměle zabrzděný moment mezi minulostí a budoucností. Vztah minulosti a budoucnosti přitom není symetrický. Minulost tu vystupuje ve dvou podobách: vnitřní – jako bezprostřední paměť ztělesněná v její niterné struktuře, v její nevyhnutelné rozpornosti, v imanentním boji s vlastním vnitřním synchronismem, a vnější – ve vztahu k mimotextové paměti. Když se dívák v myšlenkách situuje do té současnosti, která je realizována v textu (například v *daném* obraze) v momentě, kdy se na něj dívá, obrátí svůj pohled do minulosti, která se jako kužel opírá svým vrcholem o současnost. Při pohledu do budoucnosti se auditorium noří do svazku možností, mezi nimiž ještě nedošlo k potenciální volbě. To, že budoucnost není známa, umožňuje připsat význam čemukoliv“ (LOTMAN 2013: 25). Jako důležitý se jeví motiv neustálé imanence, která organizuje jakýkoli potenciální vývoj: „Neurčitost budoucnosti má však přece jen své – byť i poněkud rozostřené – hranice. Vylučuje se z ní to, co do ní v rámci daného systému rozhodně vstoupit nemůže. Budoucnost vyvstává jako prostor možných stavů. Vztah mezi současností a budoucností vystupuje právě v této podobě. Současnost je zábleskem ještě nedotvořeného významového prostranství“ (LOTMAN 2013: 25). Tyto potenciality synoptický model znázorňuje jako asymetrické inkorporace rozdílných poetologických systémů. Ve výsledku ovšem nehodláme tvrdit, že Lotmanovo pojetí kulturního vývoje popsané pojmy *sukcesivnost* a *explozivnost* je identické s konceptem synopticko-pulzační mapy kulturních jevů. Lotman konstatuje, že explozivní událost v kulturním prostoru zásadně narušuje organizaci příslušné systémové oblasti, ve které k této události dochází, což podle Lotmana „zároveň znamená i přerušení těch cest, kterým bylo souzeno zůstat pouze potenciálně možnými, ale také okamžik, kdy zákony kauzálních spojů znovu vstupují v platnost“ (LOTMAN 2013: 26). Lotmanovo stanovisko ovšem ani nekoliduje se synopticko-pulzačním pojetím, pouze zde dochází k odlišnému způsobu tematizace vývojových procesů v kultuře. Jestliže Lotmana zajímají především uzlové momenty, na které soustředí svoji pozornost a z nichž vyvozuje kulturní pohyb, synoptický model se pokouší popsat (zmapovat) co nejširší prostor kulturních procesů, jež se jeví jako neuspořádaný souběh řady tendencí (v literatuře poetologických, např. romantismus vs. realismus), vykazující množství přechodů, mezipásem, ruptur a inkorporací. Ačkoli je v obou případech

V souvislosti s předchozími úvahami se v této studii pokusíme o dílčí zaměření na jednu ze základních literárních kategorií, které je teprve v poslední době věnována soustavnější pozornost. Jedná se o kategorii literárního prostoru, kterou můžeme chápat jako natolik komplexní významovou kvalitu fikčního světa, že je schopna reflektovat obecnější významové rámce, jež detekují přináležitost textu nebo díla do oblasti příslušné dobové poetiky, resp. poetik. Otázkou je, zdali je možné uvedenou kategorii teoreticky uchopit takovým způsobem, aby daný přístup umožnil vypracovat náležitý klasifikační model, pomocí něhož by bylo možné do jisté míry formalizovat prostorové konfigurace v literárním textu (díle), a současně aby dovolil sémantické „mapování“ spacionální situace ve fikčních narativech, které by sloužilo deskripčně-analytickým potřebám synoptického modelování. Hovoříme-li o formalizaci, máme tím rovněž na mysli existenci obecnějšího modelu, který by ovšem neznamenal paušalizaci v interpretaci jedinečných prostorových rámců konkrétních fikčních světů. Hledáme zde určitou metodologickou oporu, jež by navíc byla schopna reflektovat literární jevy nikoli přísně formálně a kategoriálně, ale z hlediska jejich dynamiky, která – jak bylo řečeno – je zárukou historických vývojových procesů a změn. Současně však takový model musí disponovat teoretickým výsledkem, jenž může nalézt oporu pouze ve vlastních kategoricky stanovených taxonomiích. Naším úkolem je tedy pokusit se takový model navrhnout a současně jej ověřit na konkrétním příkladu, kterým jsou vybraná romaneta Jakuba Arbesa.³

úhel pohledu zaměřen na jiné skutečnosti a kvality, domníváme se, že se ve výsledku obě koncepce nemusí nutně vylučovat. Srov. dále: „Problém průniku významových prostorů se komplikuje tím, že kroužky, které kreslíme na papír, jsou svého druhu vizuální metaforou, a nikoliv modelem objektu. Metaforismus, zejména když vystupuje pod maskou modelů a vědeckých definic, je obzvlášť zákeřný. Jakýkoliv významový prostor může být pouze metaforicky demonstrován jako prostor dvojrozměrný s ostrými jednoznačnými hranicemi. Realitě více odpovídá představa jakéhosi významového balvanu, jehož hranice tvoří spousty individuálních použití. Metaforicky je lze srovnat s hranicemi geografického prostoru: procházíme-li reálné krajinou, zeměpisná linie na mapě se rozostřuje, až na místo zřetelné linie vzniká kaňka“ (LOTMAN 2013: 30).

- 3) V rámci pojetí literárního vývoje jako synopticko-pulzační mapy se rovněž můžeme zamýšlet nad způsoby, jakými je modelován prostor a prostorové konfigurace ve fikčních světech literatury 2. poloviny 19. století. Zajímat nás bude příznaková sémantika této kategorie, jež pomůže specifikovat literární text na ose mezi dvěma dominantními vývojovými tendencemi tohoto období (romantismus, realismus). Zpětně pak sémantika této kategorie bude schopna přispět do diskuze o proměňání hranic mezi historickými směry (či proudy) a umožní (vedle jiných zřetelů) lépe formulovat synoptickou povahu literárního vývoje.

2. Literární prostor z hlediska paradigmatického (návrh klasifikačního modelu)

Z extenzionálního hlediska lze na literaturu nahlížet jako na homogenní sémiotický systém, který jako celek vykazuje vývojové tendence, jehož nositeli jsou specifické formativní kvality tohoto systému, tj. literární prvky: básnický jazyk; literární kategorie: čas, prostor; literární postupy: kompozice, narace; literární formy: druhy, žánry apod.⁴ Změny v rámci literárních forem a významů se dějí procesuálně v historických kontextech. Chápeme-li literaturu jako organický systém, který přes veškeré vazby a vztahy na okolní systémy kultury zůstává v důsledku autonomním, je třeba konstatovat, že různé významové změny a posuny jsou záležitostí celého tohoto systému, tj. organizují se jak na úrovni skladby textů dotčeného období, tak na rovině dílčích významotvorných literárněvědných kategorií. Tyto kategorie, které lze s ohledem na umělecký druh či žánr relativně pozitivně vymezit (např. vypravěč, lyrický subjekt, postava, kompozice, čas, fikční prostor, fokalizace ad.),⁵ jsou spolu s uměleckým jazykem jako materiálním nosičem významu/ů konstituenty příslušného poetického paradigmatu s tím, že nemusí vytvářet jednoznačně pozitivní příznak určité poetiky, v našem případě romantismu, nebo realismu. Organizace těchto kategorií (od této chvíle budeme uvažovat pouze v intencích fikčních narativů) uvnitř textů zakládají sémantizovaná paradigmata, která formálně řečeno disponují distinktivním rysem, jenž je schopen nést informaci (význam) mimo jiné rovněž o dané poetice. Avšak, jak bylo řečeno, je problematické pohlížet na literární texty jako na „čisté“ reprezentace jedné či druhé poetiky. Na mnoha místech se literární texty realizují v přechodových pásmech, což odpovídá povaze dynamického a autonomního literárního systému.⁶ Tuto skutečnost lze pozorovat na rozličných úrovních popisu literárního díla. Výše jmenované oblasti či kategorie literárního díla disponují dostatečnou sémantickou samostatností na to, aby byly schopny reflektovat význam (pozitivní příznak), který by je

4) Každý z těchto pouze velmi obecně zmíněných okruhů lze samozřejmě dále klasifikovat a členit. Například dnes již běžnou a klasickou součástí naratologie je taxonomie vypravěče, fokalizace nebo nově také pojem *událostnost* (*eventfulness*) v narativu, který Wolf Schmid chápe jako zvláštní kategorii narativu, která se vztahuje jak k oblasti textury, tak ke sféře recepce. Účastní se jí výstavbové elementy zapojené do strategie narativu, stejně jako pragmatické recepční aspekty.

5) Toto vymezení má samozřejmě svá úskalí a neplatí pro něj čistě formální kritéria.

6) Pojem autonomní nepredikuje – jak bylo uvedeno – izolovanost literatury od okolních diskurzů. Autonomie vyjadřuje jedinečnou povahu zkoumaného jevu vedle ostatních jevů a současně metodologickou orientaci soustředěnou na jeho imanentní zákonitosti.

přičaril pod určitou oblast dobové poetiky. Jednou z těchto oblastí je i prostor v literárním díle.

Následující tabulka je pokusem o rámcovou klasifikaci této kategorie, a to vzhledem ke dvěma základním aspektům. První je určen morfologií kategorie, druhý aspekt je z našeho hlediska tendenční a odpovídá zaměření studie, jejímž cílem je sledovat oscilaci sémantiky této kategorie na ose mezi dobovou poetikou romantismu a realismu. Uvedené schéma – jak je zde v tuto chvíli prezentováno – si v žádném případě nenárokuje definitivní a absolutní platnost, i když nelze popřít snahu o jeho směřování k určité (rámcové) univerzalitě. Je z části systematickým shrnutím některých dříve formulovaných poznatků, které byly tematizovány v jiných pracích,⁷ do jisté míry se však pokouší být inovativní. Navržené schéma se konkrétně týká rámcové distinkce mezi literární koncepcí romantického a realistického prostoru ve fikčních narativech a záměrně vyznačuje pouze modelově zobecněné krajní a ideální typy, třídy příslušného prostorového schématu.⁸ Je tedy na jedné straně výsledkem teoretické abstrakce, avšak jejím praktickým cílem je směřování ke strukturovanějšímu porozumění dané kategorii s ohledem na její sémantiku, jež je utvářena řadou dílčích konstitutivních prvků.⁹ Návrh modelu současně vychází z požadavku pokusit se zachytit a reflektovat proměnu této oblasti fikčního světa s ohledem na dynamickou povahu vývojových procesů.

7) Například Alice Jedličková ve své publikaci *Zkušenost prostoru* vysvětluje rozdíl mezi prostorem a prostorovostí. Naše pojetí je přece jen trochu odlišné, nicméně je touto prací inspirováno. Stejně tak lze uvést další práce, např. známý Bachtinův pojem chronotopu, Lotmanovy práce k prostoru v ruské literatuře, podobně práce Toporovovy nebo Sławińskiego studii o metodologických přístupech k literárnímu prostoru přeloženou do češtiny pod názvem *Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti*. (Odkaz na tyto zdroje je uveden v bibliografii.) V neposlední řadě lze odkázat na studie Gabriela Zorana nebo Marie-Laure Ryanové.

8) Srov.: „Reálné texty zřídka manifestují teoretické modely v ‚čisté‘ podobě. Obvykle tu nacházíme dynamické, přechodné, tekuté formy, které nerealizují ideální konstrukce zcela, ale v jisté míře se podle nich organizují“ (LOTMAN 2013: 59).

9) V tomto spatřujeme rovněž rozdíl od pojetí, které ve své studii o narativním prostoru prezentuje Gabriel Zoran, jenž se soustředí na konstrukčně-mechanické aspekty fikčního narativu, nebo Marie-Laure Ryanová, která rozšiřuje taxonomii této kategorie o formální prostorové rámce textu, což dovoluje přistupovat k literárnímu prostoru i z hlediska jeho různých mimoliterárních interferencí. V našem případě se jedná výhradně o sémantické hledisko, tedy o prostor fikčního světa s tím, že jsme si samozřejmě vědomi celé řady rozdílných konstituentů literárního prostoru.

LITERÁRNÍ KATEGORIE PROSTORU					
paradigma	<i>romantismus</i>	<i>realismus</i>			
(I) PROSTOR	1	symboličnost a emblematická (prostor jako nadmyslová, transcendentální hodnota), univerzalizmus	non-symboličnost (ve vztahu k transcendentálnosti), ale analogičnost k non-fikci (zde možná symboličnost ve vztahu k nociónálnímu modelu společnosti)	SÉMÉM (1)	KLASÉM (I)
	2	metaforičnost	(metonymičnost) synekdochičnost	SÉMÉM (2)	
	3	mytologický prostor	anti-mytologický prostor	SÉMÉM (3)	
	4	mysteriózní prostor	anti-mysteriózní prostor (přehledně a racionálně schematizovaný)	SÉMÉM (4)	
	5	arkadičnost	zdánlivě idylichno s latentními společenskými (sociálními) rozpory	SÉMÉM (5)	
(II) PROSTOROVOST	6	reduplikovanost (snovost, paralelita prostorů), kruhovost	konstantnost, linearita, rámcovost	SÉMÉM (6)	KLASÉM (II)
	7	významná kontrastnost: vnější - vnitřní (s důrazem na vnitřní)	vnitřní prostory (subjektivní hledisko) se podřizují vnějším prostorovým schémátům	SÉMÉM (7)	
	8	hodnota prostoru je podřízena axiologii subjektu (projekce)	axiologie subjektu je podřízena povaze prostředí (determinace)	SÉMÉM (8)	
	9	tendence k interiorizaci (ve vztahu subjekt - svět)	tendence k exteriorizaci (ve vztahu subjekt - společnost)	SÉMÉM (9)	
	10	asymetřičnost: hermetičnost, rozlehlost	symetřičnost: rozprostraněnost	SÉMÉM (10)	
(III) PROSTŘEDÍ	11	typizované fikční entity romantického prostoru (prostředí), romantická topoi (hrad, klášter, hory, les, jezero)	typizované fikční entity realistického prostředí, realistická topoi (dům, promenáda, ulice, nábřeží, pokoje ad.)	SÉMÉM (11)	KLASÉM (III)
	12	fantastičnost prostorových konfigurací (v souvislosti s iracionalitou a snovostí)	anti-fantastičnost (v souvislosti s přehledností, uspořádaností)	SÉMÉM (12)	
	13	vznešená, divoká, horská příroda nebo pustina	město, vesnice	SÉMÉM (13)	
	14	idylická, arkadická příroda	kulturní krajina (venkovská krajina)	SÉMÉM (14)	
sémantický mod reprezentace	(-) MIMETIČNOST	(+) MIMETIČNOST			

Literární kategorie prostoru je komplexní sémantickou hodnotou, což znamená, že na jejím významu a povaze se podílí celý soubor složek, jež lze vymezit v rámci strukturální analýzy fikčního narativu, která má dvě základní roviny: paradigmatickou a syntagmatickou. V rámci paradigmatické lze uvažovat o různě koncipovaných prostorových schématech, jež jsou schopny nést takovou sémantickou informaci, která referuje o určité poetice. Tato paradigmata disponují určitou strukturou, která je zárukou identifikace příslušné kategorie; současně jsou tato paradigmata realizována až v rámci konkrétních narativů, tzn. v bezprostřední návaznosti na syntagmatiku, již reprezentují další strukturální komponenty, mezi které náleží tematika, kompozice, narativní strategie, hledisko, typologie postav, motivace, plot, syžet, fabule apod. Kromě uvedených prvků je zcela relevantní uvažovat o dalších kritériích, determinujících danou kategorii, tj. o kulturně-sociálním kontextu, recepčním hledisku ad. Nejedná se tedy o kategorii nezávislou a zcela autonomní, kterou by bylo možné z díla vypareparovat, zcela osamostatnit a zkoumat izolovaně od ostatních výstavbových elementů a kritérií, jež jsou pro význam a smysl literárního díla relevantní (viz ZORAN 2009, RYANOVÁ 2010). Při analýze je však možné se zaměřit pouze na určitý způsob, jímž se bude příslušná problematika vysvětlovat. V našem případě tedy půjde o strukturálně-sémiotickou analýzu orientovanou do textu, nikoli do kulturně-sociálního kontextu. Ve výsledku by však toto (historické) hledisko mělo doplňovat samostatnou analýzu.

Jakkoli je tato kategorie (vzhledem ke své komplexitě) schopná reflektovat poetiku díla či poetiku kulturního diskurzu, nemůže zcela jednoznačně platit, že je vždy spolehlivým a jediným ukazatelem takové příslušnosti, jak dokládají například postmoderní fikce Miloše Urbana.¹⁰ Proto je důležité – jak bylo uvedeno – ji nechávat izolovaně, ale vždy v kontextu celého narativu a jeho vývojové situace. Na straně druhé je tato kategorie ovšem schopna generovat dostatečně ucelený význam, na jehož základě je možné (spolu)detekovat takové otázky, mezi které náleží i příslušnost textu k dobové poetice či směru apod. Hodnoty, jež jsou uvedeny v tabulce, představují nejen ideální situaci, ale současně (jak bylo řečeno) modelovou abstrakci, jež má sloužit jako podpůrný aparát v identifikaci typu prostoru.¹¹ Definujeme-li zde určité distinktivní rysy, které musí tato

10) Kupříkladu próza *Hastrman* v první své knize revokuje prostor a krajinu typickou pro poetiku romantismu (idylčnost, kruhovost, mytologičnost spolu s typizovanými fikčními entitami). Avšak nejedná se zde ve výsledku o skutečný romantický koncept prostoru v literárním díle, ale o postmoderní strategii, kdy je této sémantiky prostoru využito v palimpsestovém modu v rámci metanarativní strategie jako vyprávění o určité (historické) podobě vyprávění (viz MACHALA 2001: 187).

11) Typologie prostoru, jak je představena v tabulce, se vztahuje ke konkrétnímu rámci, který představuje obecně poe-

literární kategorie produkovat, aby bylo zřejmé, kterou z poetik manifestuje, nelze je chápat staticky jako prostý výčet příznaků, ale opět je třeba na ně nazírat vždy v kontextu celého narativu a jeho konstitutivních složek. Spolu s tím lze tuto kategorii vnímat jako vnitřně členěnou a uspořádanou, což samo o sobě zakládá určitý sémantický potenciál, který je schopen se vřazovat do narativní strategie vypravěče a jeho způsobu konstrukce fikčního světa. Na straně jedné je tedy tato fikční kvalita (prostor) součástí narativního komplexu, na straně druhé je dostatečně samostatná, takže může vstupovat do různých intertextových vazeb (viz prostor a krajina u M. Urbana jako „programová“ manifestace intertextuálního odkazování – řečeno velice povšechně – k poetice romantismu). Tyto skutečnosti potom v praxi představují velkou variabilitu konkrétních konfigurací a významů kategorie prostoru, jež je závislá nejen na vlastní morfologii, ale rovněž na řadě specifických kontextů, které jsme naznačili. To znamená, že prostor v literárním díle, stejně jako jeho konstitutivní entity nebudou vnímány jako stabilní třídy, ale jako sémantická paradigmatata, která mohou být v odlišném narativním (či jiném) kontextu využita jinak a re-sémantizována.¹²

K vlastnímu rozvržení schématu (tabulky) je třeba uvést následující: Na rozdíl od Sławińskiego, který vymezuje řadu širších konstitutivních aspektů literárního prostoru, nevyjímá ani aspekty fenomenologické či archetypální, se soustředíme na literární prostor výhradně jako na hodnotu sémantickou a intratextovou.¹³ Nebudeme se tedy zajímat ani o fenomenologickou bázi nebo o recepční hledisko a tvorbu tzv. mentálních map (viz RYANOVÁ 2010), ale půjde nám o strukturaci této kategorie uvnitř textu a její sémantiku se zřetelem k dobové poetice. Z tohoto důvodu tvoří tabulku tři základní oblasti vymezené jako *prostor (I)*, *prostorovost (II)* a *prostředí (III)*, mezi kterými je hierarchický vztah

tika romantismu a realismu. Je zřejmé, že nebude existovat jediný typ realistického či romantického prostoru, ale řada jeho modifikací, jak na to v souvislosti s heterogenní povahou realistického diskurzu upozornili již mnozí (viz např. JANÁČKOVÁ 1975: 129 nebo TUREČEK 2011: 80). Analogicky je rovněž možné modelovat obecné parametry historicko-typologicky odlišného prostorového rámce, např. *biedermeieru* (viz TUREČEK 2011: 73).

12) Zde je ovšem třeba konstatovat, že tyto příznaky bude nezbytné v budoucnu systematictější propracovat a prokomponovat, nicméně v danou chvíli tento soubor rysů může plnit svoji aktuální pracovní funkci, tj. taxonomizovat základní a obecné příznaky dvou typů uměleckého prostoru. Svým pojetím se návrh rovněž pokouší nabídnout určitou cestu k řešení markerů (příznaků) literární kategorie prostoru v intencích aktuálně promyšlené koncepce literárněhistorického vývoje formulované v souvislosti s tzv. synopticko-pulzačním modelem. V této souvislosti Dalibor Tureček hovoří o potřebě vymezit: „1. specifický způsob utváření textu, tedy *τεχνη*, poskytující zároveň čtenáři či druhotně literárnímu historikovi markery, umožňující vůbec ‚realističnost‘ rozeznat (textové strategie včetně naratologických, motivy, poetika); 2. téma, tedy specifický model člověka, světa a jejich vzájemného vztahu, který se před čtenářem otevírá jako případ od případu více či méně zřetelné a naléhavé dění smyslu“ (TUREČEK 2011: 70).

13) O transformacích mezi dimenzí empirického trojrozměrného prostoru a fikčního prostoru pojednává například studie zmíněného Gabriela Zorana.

vyznačený římskou číslicí.¹⁴ Tato osa je rovněž základem paradigmatu jmenované kategorie. Každá z těchto tříd (I, II, III) je realizována dalšími (pod)skupinami významů. Pomůžeme-li si lingvistickým pojmoslovím, můžeme o těchto podskupinách (označených arabskými čísly) hovořit jako o významech, jež by byly analogické k pojmu sémém, tj. významu, který sdružuje různé dílčí významy znaku.¹⁵ Naopak hlavní skupiny označené římskými čísly by fungovaly jako klasémy, tj. množiny sdružující různé významotvorné jednotky na základě společného sémantického příznaku zakládajícího skupinu, klasém. Podobně jako v lingvistice i zde platí, že paradigmatata jsou realizována současně na syntagmatické ose. (O tomto aspektu již byla řeč.)

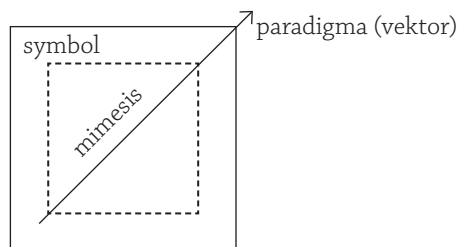
Tento obecný rámec modelu jsme vyplnili příznaky s ohledem na zaměření této studie, tzn. distinktivními rysy specifikující obecnou sémantiku literární kategorie prostoru v rámci poetiky romantismu a realismu. Platí-li mezi jednotlivými příznaky vztah ekvipolence (horizontální vztah), není tomu tak v rámci téže třídy a skupiny (vertikální vztah). Rozdílná hodnota jednotlivých příznaků vyplývá rovněž z toho, že nenáleží do stejných sémantických tříd (klasémů). Mezi třídami existují vzájemné funkčně a sémanticky podmíněné hierarchické vztahy (vyjádřené vertikálně), jež zakládají příslušnou sémantickou paradigmatiku prostoru, na které se významně podílí rovněž další aspekty strukturní výstavby narativu, které jsme zde zmínili.¹⁶

- 14) (I) *prostor* = ideová kategorie; (II) *prostorovost* = implikovaný prostor daný mechanismem usouvztažení mezi fikčními entitami (srov. JEDLIČOVÁ 2010: 72; SLAVIŇSKI 2002: 122); (III) *prostředí* = explicitní prostorové rámce/konfigurace (městské, venkovské, přírodní); *sémantický mod reprezentace* představuje dvě opozitní tendence, které samy o sobě představují složitý a komplikovaný problém, na který upozornil např. Tomáš Horváth (viz HORVÁTH 2011). Jestliže se ovšem Horváth ve své studii věnuje různým způsobům definice mimesis v rámci strukturalistické a post-strukturalistické tradice, v našem případě se této problematice musíme vyhnout s tím, že pojem *mimesis* nahlédneme v intencích strukturalně-sémiotické tradice jako „interne textovou záležitostí“, která „je produkována vzájemným vztahem slov a vztahem textových štruktúr k jazykovoliterárnym kódům prijímateľa“ (HORVÁTH 2011: 43). *Mimesis* tedy chápeme jako sémantický filtr, tj. modální sémantický příznak určité prostorové konfigurace, vyznačený mimo jiné pravděpodobností apod.
- 15) Základní definice sémému v lingvistice: „Lexikální význam jakožto integrální a strukturovaný úhrn sémů různého typu. Je vymezen paradigmaticky, hierarchickými a syntagmatickými vztahy uvnitř lexému. Sémém obsahuje různý počet sémů, nejčastěji však aspoň dva, sém generický a sém specifikační (diferenční)“ (KARLÍK – NEKULA – PLESKALOVÁ 2002: 386).
- 16) Tento přístup k literární kategorii prostoru, ačkoli nepředstavuje obecné (univerzální) schéma, přece jen zakládá možnost určitou obecnou hypotézu stanovit. Tato hypotéza staví na vydělení tří základních oblastí utvářejících sémantiku prostoru jako celku a v rámci každé z nich skupiny dalších prvků. Určitá odlišnost našeho přístupu od známé statě J. Slawiňského spočívá v tom, že Slawiňski hovoří o třech základních aspektech, které utváří tuto kategorii v literárním díle: deskripci, scénérii a přídatných hodnotách. Slawiňski do jisté míry kombinuje způsob reprezentace prostoru (deskripce) s prostorovými konfiguracemi jako kvalitami zobrazovaného světa. Dochází tu tedy ke konfúzi mezi diskurzivní složkou a komponenty fikčního světa. V našem případě jde o zdůraznění sémantických rámců, který oddělujeme od diskurzivních prvků (v Chatmanově smyslu), tj. od narace, deskripce apod. Na druhé straně ale zdůrazňujeme vzájemnou strukturně-funkční podmíněnost těchto dvou rovin. Tímto odlišným můžeme vysvětlit takové jevy, které jsme konstatovali v případě prostoru u M. Urbana, kdy se v určitých přípa-

Z dosavadního a pouze rámcového shrnutí základních atributů dvou typologicky odlišných koncepcí prostoru ovšem vyplývá poměrně široká možnost kombinací, jež zakládá různé sémantické varianty kategorie prostoru v rámci obou zde (ideálně) definovaných skupin, stejně jako její přechodové kvality.¹⁷ Navíc je daná kategorie determinována celou řadou dalších faktorů, a nelze ji proto chápat zcela izolovaně od okolního narativního kontextu, stejně jako od obecnější kategorie, kterou je fikční svět, jehož je prostor přirozenou součástí¹⁸ (srov. FORT 2011). Tento požadavek vyplývá ze zde akcentovaného metodologického přístupu k literárnímu textu, který se v literárněvědné analýze realizuje v podobě gramatiky narativu. V rámci takového pohledu lze potom chápat fikční entity jako znaky disponující formální a významovou rovinou, která je

dech jedná o evokaci romantických prostorových schémat, ale ve skutečnosti jde o postmoderní fikci zakládající se na kompoziční technice palimpsestu.

- 17) Jedním z typických příkladů, na který bylo již nejednou poukázáno, jsou realistické prvky v Máchově díle (srov. např. HAMAN 1968: 149, TUREČEK 2011: 73). V případě prostoru u Máchy lze konstatovat, že má platnost dvojdomou. Na straně jedné zde platí, že axiologie fikčního světa jednoznačně vychází ze situovanosti lyrického subjektu, jež se promítá i do obecné sémantiky prostoru, avšak ten je současně v konečné platnosti na subjektu nezávislý, což ovšem neznamená, že se zde setkáváme s realistickým typem literární kategorie prostoru. Jedním z podstatných znaků romantické poetiky obecně je specifická kontrastnost. U Máchy je tohoto efektu (v souvislosti s prostorem) dosahováno konfrontací mezi reálnými atributy krajiny a prostoru a jeho celkovým symbolickým určením (v transcendentálním modu). Kromě jednoho z významových plánů krajiny a prostoru u Máchy, který vyplývá ze způsobu realistické modelace prostorových schémat, obsahuje rovněž další významové vrstvy, které vytváří specifické paradigma romantického prostoru a krajiny u Máchy na pozadí obecného paradigmatu romantické krajiny. Krajina a prostor u Máchy sice reflektuje niterné stavy postav, avšak současně je od postav izolována jako kvalita vůči nim nadřazená (zde se stává symbolem transcendentálního, nadsmyslového prostoru). Realizuje se zde na jedné straně sice využití mimetických principů ve výběru fikčních entit, avšak současně i způsob metaforicko-metonymické koncepce fikční krajiny a prostoru spolu s axiologií projekce. Kontrast mezi konkrétností a symboličností prostoru (krajiny) u Máchy vyvolává estetickou kvalitu založenou mimo jiné na jedinečně konfigurovaném romantickém toposu krajiny a konceptu prostoru, jejíž účinek je dán funkčně-sémantickou konfrontací a paradigmatickým uspořádáním dvou hlavních kategorií, z nichž jedna tvoří doménu romantické poetiky, druhá je zase symptomatickým rysem poetiky realismu. Schematicky (ve zjednodušené podobě s ohledem na konfrontaci reálného a romantického) lze danou situaci vyjádřit následovně:



- 18) K takovým faktorům náleží již zmíněná narativní strategie, hlediska, typy vyprávěče, kompozice, ale stejně tak i časová dimenze narativu apod. Vedle toho lze samozřejmě nahlížet celou problematiku i z jiného hlediska, nikoli výhradně vnitrotextového, ale například jako kooperaci textotvorných strukturálních principů a recepčních aktiv a strategií při „formulování“ prostoru literárního díla jako mentální projekce recipienta (viz JEDLIČKOVÁ 2010). Jiný směr v uvažování nabízí podněty nového historismu, postkolonialismu, kulturních studií či *spatial turn* apod.

schopna (vlivem zmíněné narativní gramatiky a narativních strategií) dalších transformací, jež by bylo možné vyznačit (podobně jako v gramatice) na ose od sému, přes sémém po klasém.

Naším cílem ovšem v tuto chvíli není popisovat veškeré tyto strukturní procesy a uskupení, ale na pozadí uvedeného modelu zaměřit pozornost na kategorii prostoru ve zvolených romanetech Jakuba Arbesa a za pomoci distinktivních příznaků, které jsme vymezili, sledovat proměnu paradigmatu v součinnosti s dalšími narativními kategoriemi (především pak vyprávěcí strategií) a pokusit se specifikovat její sémantiku v kontextu dobové poetiky české literatury 2. poloviny 19. století, ve které se střetly dvě základní umělecké orientace: romantismus a realismus.¹⁹

3. Koncepce prostorových kvalit a souřadnic ve vybraných romanetech Jakuba Arbesa

Aplikace teoretických předpokladů bude následně provedena na zvolených romanetech, která výběrem představují částečný průřez touto Arbesovou tvorbou. Jedná se především o romaneta *Ďábel na skřipci* (1865), *Svatý Xaverius* (1873), *Sivooký démon* (1873), *Akrobati* (1878) a *Lotr Gólo* (1886). Nejedná se samozřejmě o úplný výčet Arbesových romanet, na straně druhé se můžeme na tomto materiálu pokusit o rámcovou průřezovou sondu, která pokrývá žánrovou tvorbu z 60., 70. a 80. let 19. století.

Již při zběžném pozorování je zřejmé, že typickým prostředím Arbesových romanet (i když ne bezvýhradně) je Praha, a to její různé oblasti (Staré Město, Malá Strana, Smíchov, Pohořelec, Hradčany a další). V romanetu *Lotr Gólo* je naopak prostředím chudá podhorská vesnička a vedle Prahy rovněž mimopražská

19) V literární praxi, jak se přesvědčíme i v případě vybraných romanet Jakuba Arbesa, dochází k překrývání a zastupování různých příznaků v rámci odlišných typologií literární kategorie prostoru. Ne vždy musí být realizovány veškeré příznaky, avšak vždy by mělo platit, že jich musí být dostatečný počet a příslušná hierarchie, aby bylo naplněno paradigma dané poetiky. Je tedy nezbytné realizovat příslušné strukturně-sémantické paradigma, jež je schopné nést význam dané poetiky. Kategorie prostoru v literárním díle je jevem natolik komplexním, že je schopna reflektovat příslušnost díla k určité poetice a současně zaznamenávat tranzitivní jevy spojené s přechody mezi uměleckými programy.

maloměstská prostředí. Pro evokaci takovýchto prostředí je v Arbesových romanetech většinou příznačná nociónálně ostentativní deskripce²⁰ či ekfráze (*Svatý Xaverius*), tedy postupy, se kterými se typicky setkáváme v realistické próze, máme-li na mysli kontext české literatury 2. poloviny 19. století. Současně volba prostředí (městské, popř. venkovské) napovídá orientaci spíše na realistický typ prózy, podobně jako tendence k mimetickému modu zobrazení, který je podporován vedle proprií, jejichž formální rovina je identická s referenčními proprií v aktuálním světě (Praha, Pohořelec, Malá Strana, Bakov atd.), rovněž tendenci racionálně a věcně identifikovat jevové skutečnosti ve fikčním světě (ono typické závěrečné objasnění záhad) z pozice zastřešujícího narativního gesta. Přesto nelze o romanetech jednoznačně hovořit jako o realistické próze.

ĎÁBEL NA SKŘIPCI (1865)

Podobně jako později ve *Svatém Xaveriovi* zde máme k dispozici relativně přesnou pražskou topografi – Pohořelec, malostranskou hospodu a její figurky. Personický vypravěč kromě toho, že je demiurgem příběhu, je i ve své homodiegetičnosti garantem racionální reflexe fikčního světa, což vyplývá i z jeho společensko-modalitního postavení. (Vypravěč je obyčejně redaktor uvažující střízlivě a racionálně.) Deskripce prostředí zde však probíhá s příliš exponovaným narativním zaujetím pro tajemnou atmosféru místa, k čemuž vypravěč využívá obligátních efektů (hrůzostrašné) romantické poetiky:

„Noc byla sychrava... [...] Roztrhanými chmurami pokryté nebe podobalo se děsně rozvlněnému moři, a měsíc vymkna se čas po čase z náručí chmur, zadíval se na Prahu vždy tak přívětivě a důvěrně jako čarokrásné ještěří oko ze záhonu fialek. [...] Průčelí domu bylo obráceno k severu a zůstávalo tudíž v stínu, i když měsíc z temného klínu chmur se vyhouplnul“ (ARBES 1969: 16). „Třaskavý zvuk ozvěny rozlehl se ulicí jako několikrát zaprásknutí bičem a ztrácel se v dáli v temném zařehtání, jako by se démonkové pověry škodolibě do vousů zasmáli“ (ARBES 1969: 17).

Jak uvidíme rovněž na příkladu romaneta *Sivoooký démon*, jsou tyto pasáže sloužící pro evokaci prostředí nejenže revokací románu hrůzy, ale v kontextu Arbesova romaneta zůstávají izolovány, což způsobuje zejména funkční disproporce mezi prostředím, příběhem a ideově-narativní rovinou, která nespěje

20) Ačkoli se nejedná o zavedený literárněvědný pojem, domníváme se, že sousloví poměrně spolehlivě pojmenovává typ takovéto deskripce, jejíž podstatou je věcně a zjevně popisovat určité situace, v tomto případě prostředí, na rozdíl od deskripce implicitní, například skrze interní fokalizaci, reflexi apod.

výlučně ke snaze navodit efekt hrůzyplnosti, fantastičnosti a tajemnosti. Z hlediska typologie prostředí (III) se jedná o město, avšak jeho sémantiku ve výsledku určuje způsob modelování; město je korelátem k hrůzostrašným topoi gotického románu. Funkcí takovéto deskripce je budovat tajemnou atmosféru prostředí, ve kterém dochází k záhadným událostem. Co však oslabuje romantický významový modus, je zjevný vypravěčův ironický postoj, který souvisí s jeho racionálním zaměřením, které současně z pozice demiurga příběhu vykonává funkčně-sémantickou garanci realistické racionalizace časoprostorové dimenze. Zmíněný aspekt oslabuje platnost romantické sémantiky, kterou na sebe váží městské fikční entity, podobně jako interiér, ve kterém probíhá zkoumání domnělého ďábla. Nedomníváme se však, že prvky inspirované romantickou estetikou hrůzy a uplatněné při deskripci a evokaci prostředí jsou výsledkem vypravěčovy ironie, neboť ta se váže pouze k určitým motivickým oblastem a nezasahuje sféru celého narativu, takže v tomto případě ještě nelze hovořit o konstituování metanarativu, jako je tomu například v postmoderní fikci. (S podobnými technikami se setkáváme v prózách Miloše Urbana.) Naopak zde dochází k využití prostředků a technik romantické estetiky způsobem, který se jejich původní funkčně-sémantické rozpětí snaží transformovat novým směrem, jenž odkazuje k pre-realistické koncepci fikčního světa. Vedle zjevných a empirických oblastí disponuje fikční svět rovněž sférou skrytých a tajemných motivací a záhad, které se ovšem nepodílí na koncepci romantického transcendentálního světa-prostoru, ale světa jako reálného sociálního prostoru, ve kterém tento typ motivací má určující a významné postavení (viz dále). Pro tyto izolované komponenty, kterými jsou deskripce prostředí v modu romantické estetiky, nacházíme oporu i jinde, a to v romanetu *Sivooký démon*, jak se i dále přesvědčíme. Nejedná se tedy o náhodný postup, ale o systémové řešení, které bude v pozdějších romanetech překonáno.

Významně do koncepcce prostoru vstupuje i další narativní technika, se kterou se rovněž setkáváme i jinde. Označujeme ji jako intradiegetickou exploataci prostoru, což znamená, že se jedná o prostorové schéma, které je generováno intradiegetickým vypravěčem. V romanetu *Ďábel na skřipci* je jmenovaný typ prostorového modelu generován prostřednictvím řečové aktivity „ďábla“, jenž rekapituluje dějiny lidského myšlení a snažení v kontextu aktuální (rámčující) časoprostorové situace.²¹ Kromě zmíněné deskripce je efekt fantastického prostoru budován rovněž jmenovanou technikou, neboť ona rekapitulace dě-

21) V *Newtonově mozku* je jím zase domněle mrtvý přítel, který eskamotérskými technikami vypravěči zprostředkuje redukováný pohled na lidské dějiny.

jinných událostí probíhá skrze tajemné médium, jež je považováno za démona. V tomto momentě dochází k efektu prostorové reduplikace, neboť vedle racionálně budovaného příběhového prostorového rámce je pojednou k dispozici i prostorové schéma interpretované intradiegetickým a (zdánlivě) nadpřirozeným vypravěčem – ďáblem. Jeho výsledkem je koncept prostoru jako univerzalistického schématu, ve kterém se jednotlivé události propojují do vyšších významových a symbolických celků. Daný aspekt je rovněž generátorem mysteriózního prostoru. Mysteriozita zde ovšem má ve výsledku posunutou sémantiku, neboť vlivem racionálního ozřejmění zdánlivého tajemství, kdy ďábel není ďábel, ale člověk a veškeré efekty, ke kterým došlo při jeho zkoumání a jež mohly být považovány za projevy nadpřirozena, vznikly vlivem chemických účinků a procesů, se její význam přesouvá k mimetickému světu, světu racionálnímu, kde vztahy a skutečnosti mají nakonec reálný podklad (samozřejmě ve smyslu fikční sémantiky) a jsou výsledkem skutečných, motivací. Fantastika a mysteriozita tím ovšem nabývá nové funkce. Nenachází se pouze ve služebném poměru vzhledem k výsledné převaze racia. Není pouze a výhradně nezbytným efektem, který má učinit Arbesovu prózu čtenářsky přístupnou a zajímavou v době, kdy obliba literatury se u většinového publika soustředila převážně na produkty tzv. triviální literatury, mezi kterými často figurují příběhy hrůzostrašné romantiky apod. Fantastika se zde kombinuje s realistickou intencí a směřuje ke snaze vytvořit realistický obraz společenských vazeb, které ovšem vedle sociálních podmínek disponují podmínkami latentními, jejichž zdrojem se stává psychologická dimenze. Arbesovo úsilí směřuje nikoli k realistické deskripci této skutečnosti, k extenzionálnímu popisu psychických situací postavy, ale k jeho umělecké evokaci, k čemuž se snaží využívat i literární kategorie prostoru jako projektu dvojdomé, resp. funkčně-sémanticky pulzující kvality. (Vrcholu tato snaha dosahuje ve *Svatém Xaveriovi*.) Na druhou stranu je zřejmé, že významová trajektorie této kategorie, stejně jako dalších konstituentů fikce (vypravěč a jeho strategie apod.) směřuje k realistickému modu.

SVATÝ XAVERIUS (1873)

Ve *Svatém Xaveriovi* není na první pozorování fikčního prostředí z hlediska realistického modu zobrazení a modelace téměř nic atypického. Velkoměstské prostředí není problematizováno, tj. nevykazuje z počátku žádné zjevné deformace, akcentována je zde mimetičnost. Toto vše podporuje deskripce, motivace vypravěče pokoušejícího se vytvořit věcný přehled barokního pražského

výtvarného umění. Ovšem sama forma vypravěče, stejně jako jeho modální dispozice ich-formového homodiegetického narátora narušuje objektivní statut fikčního světa a jeho prostorových konfigurací jako takových. Zdánlivě neproblematické prostorové souřadnice určené symetričností prostorových objektů observovaných racionálně uvažujícím vypravěčem se v průběhu vyprávění začínou přece jen poněkud deformovat, aniž by ovšem došlo k explicitnímu narušení konečného racionálního observačního rámce vypravěče.²² Impulzem této deformace je setkání vypravěče s Xaveriem ve svatomikulášském kostele. Xaverius věří, že v obraze Balkova svatého Xaveria, který je umístěn ve zmíněném svatomikulášském kostele, je zašifrována cesta k neskutečnému pokladu. Navázání vztahu mezi vypravěčem a chudým Xaveriem vede postupně do světa Xaveriových fantasmagorických představ a halucinací, přesto vypravěč stále zachovává určitou míru odstupů, jež mu v závěru dovoluje racionální objasnění veškerých tajemných a fantastických jevů. S Xaveriem se ovšem do fikčního světa dostává prvek, resp. opět motiv, který má své kořeny v romantické poetice. Jedná se o postoj člověka zapáleného pro svou ideu, izolovaného od společnosti, nadaného nadprůměrným talentem a ideálem apod. Současně s tím se proměňuje doposud schematicky rozvržené prostředí fikční Prahy. Ne snad, že by předměty a jevy počaly měnit svoji přirozenou podobu, jako je tomu později ve fantastických prózách Gustava Meyrinka, ale dochází k zajímavým oscilacím mezi hodnotami v pásmu prostorových vztahů (II). Vztahy mezi prostorovými entitami se zpočátku zdají odpovídat paradigmatu realistického zobrazení (symetričnost, přehlednost, geometričnost, racionální motivace a jednání úvodních protagonistů), ale v průběhu vyprávění se pozvolna přesouvají k hodnotám, jež jsme vyčlenili pro romantické paradigma. Vypravěč se ke Xaveriovi dostává postupně, nejprve si získává důvěru, posléze jej Xaverius zasvětil do svého tajemného plánu nalézt Balkův poklad. Vypravěč se tak stává nejen Xaveriovým přítelem, ale rovněž jeho sekundantem, podobně jako zasvěcencem do tajemného mystéria. Toto vše jsou již atributy romantic-

22) Tato skutečnost je dána rovněž narativní strategií, která se uplatňuje u řady Arbesových romanet. Její podstatou je *de facto* analepse, jež tvoří vlastní příběh. Jinými slovy, vypravěč vypráví samotný příběh z časového odstupů. V době vyprávění se nachází již za prožitými událostmi, tedy v čase narace T_0 , zatímco jako postava příběhu figuruje v čase T_{-0} . Tento odstup znamená, že vypravěč je vědomým kontrolorem vyprávěného, neboť celý příběh zná. Přesto je zajímavé, že i když racionálně vysvětluje tajemné motivace a uvádí je tzv. na pravou míru, ponechává latentně přítomnou dvojdomost prostoru. Některá romaneta z tohoto hlediska končí příznakovým vypravěčovým konstatováním, že právě odvyprávěné a prožité události na něm samotném zanechaly fatální následky (*Newtonův mozek*, *Svatý Xaverius*, kde jsou tyto informace dokonce anteponovány aj.). V této souvislosti je velice zajímavé tvrzení Karla Poláka, který ve své studii *Co je romaneto* konstatuje, že smyslem tohoto Arbesova útvaru není vyřešení záhady, ale že záhada je zde formou k významům, které orientují romaneto k psychologické a sociální problematice (POLÁK 1948).

ké poetiky, resp. opět její odnože – hrůzostrašného romantismu. Ve chvíli, kdy vypravěč nechává vystoupit Xaveriovo hledisko, aniž by je kriticky komentoval (jeho z počátku kritický a nedůvěřivý postoj je veden nikoli z pozice vypravěče jako demiurga, ale jako postavy!), mění se i prostorové konfigurace. Jevová stránka fikčního světa zůstává totožná, ale symetričnost, o které jsme hovořili v počátku, je střídána hermetičností, vedle exteriorizace je významně aktivován i vztah interiorizace, linearita a rámcovost je střídána kruhovostí a latentní reduplikovaností. Tyto hodnoty, resp. sémantické kvality jsou výsledkem Xaveriovy observace jevů, a zejména způsobu jeho orientace ve fikčním světě a prostoru. Širším centrálním bodem se stává svatomikulášský kostel, uvnitř kterého je zase takovým bodem údajně zašifrovaný Balkův obraz. Městské prostředí se proměňuje v důmyslně sestavený labyrint, jehož pravidla musí být rozpoznána, jak dosvědčuje Xaveriovo usilovné hledání místa s pokladem. Mapa, kterou Xaverius používá k jeho nalezení a jež je materializovaným (extenzionálním) znakem Xaveriova hlediska, rekóduje původně vypravěčem racionálně rozvržené pražské prostředí do podoby zmíněného bludiště. Ke slovu se prostřednictvím vypravěče coby postavy ve fikčním světě, setkávající se s Xaveriem, dostává motiv iniciace, šifer a spolu s tím i princip kruhovosti a vzhledem ke zmíněnému původnímu racionálnímu konceptu prostředí i latentní reduplikovanost coby projev imaginárního čtení prostoru pološíleným Xaveriem. Romaneto jak známo vrcholí vyzvedáváním pokladu, které se děje (pro Arbesa opět příznačně) v noci. Tato situace, ve které příběh kulminuje, je současně vyvrcholením mysteriozity, jež postupně vlivem narace sémanticky kontaminovala významové prostorové souřadnice prvky romantické poetiky (zejména gotického románu). Přesto nelze konstatovat, že prostorové kvality jsou jednoznačně realistického či romantického typu. Jak vidíme, zejména na rovině prostředí (III) se jedná o výběr z prvků realistického paradigmatu, které jsou ovšem využity v prostorových relacích (II), které již oscilují mezi romantickým a realistickým paradigmatem. Na úrovni prostoru (I) se aktivuje sémantická hodnota mysteriózního prostoru a současně prostoru, který je synekdochický, neboť v závěru, kdy je tajemství pokladu objasněno vysvětlením, že celé fantaskní noční hledání bylo jen šalbou smyslů, je možno číst postavu Xaveria na pozadí jeho společenské determinace. Podobně je možné interpretovat i jeho izolovanost od lidí. Opět lze celou situaci vnímat na pozadí realistického modu; tyto souřadnice (postava – společnost) následně utváří synekdochický prostorový typ (JAKOBSON 1995: 143), který vedle zachování dalších sémantických hodnot prostoru (I), tj. non-symboličnosti, anti-mytologičnosti, non-arkadičnosti apod., směřuje

spíše k realistickému významovému plánu. Jak vidíme, dochází v této próze k využití formálních atributů realistického prostředí, jež jsou ovšem nositeli významových prostorových vztahů (II), které z části inklinují k romantickému modu, z části k realistickému, a ve výsledku opět z části evokují mysteriózní prostor spolu s jeho synekdochicko-mimetickým významem, který je příznakový pro realismus. Racionální aspekt je zajištěn výslednou vypravěčovou kontrolou dimenzionálně konzistentního prostoru. Jinými slovy, městský prostor se tu sice explicitně neštěpí na paralelní časoprostory, jako např. u zmíněného Meyrinka nebo u Hodrové či Ajvaze, přesto je však tato (časoprostorová) homogenita na konci příběhu pouze slabým ziskem; pro řadu romanet platí, že stav personického vypravěče je na konci příběhu otřesen vlivem prožitých událostí.

SIVOOKÝ DÉMON (1873)

Z hlediska prostorového rozložení prvků poetiky romantismu a realismu je zajímavá situace v próze *Sivooký démon*, která vychází v témže roce jako *Svatý Xaverius*. Jestliže pro *Svatého Xaveria* platí, že obou poetických hodnot využívá v organickém propojení, které zajišťuje narativně-kompoziční strategie, v případě *Sivookého démona* je tomu jinak. V romanetu se setkáváme se dvěma hlavními typy jevů, které odkazují k poetice hrůzostrašné romantiky. Na úrovni makrokompozice se jedná o syžet realizující základní trojfázový model dějových bloků, s jakým se setkáváme i u gotického románu. 1. fází je příchod na centrální místo děje, 2. fází je děj odehrávající se přímo na typizovaném místě, 3. fází je odchod z centrálního dějiště. V *Sivookém démonu* obdrží vypravěč záhadný dopis, z jehož podnětu se vydává na odlehlý statek svého strýce. Zde se setkává s tajemnou pisatelkou listu, krásnou Reginou, jejíž otřesné tajemství odhaluje v závěru prózy. Aktivizace estetiky hrůzy, jež má zde svůj původ ve zmíněné hrůzostrašné romantice, se kromě typologie a motivace ústředních postav projektuje v tematizaci odlehlého centrálního dějiště, strýcova statku, které je kompozičně rámováno jmenovanou dějovou fází 1 a 2. Společným znakem romaneta a gotického románu, např. prózy A. Radcliffové *Záhady Udolfa* nebo Lewisova *Mnicha*, je hermetičnost centrálního dějového prostoru (ZMĚLÍK 2013). Z tohoto hlediska plní venkovská usedlost zástupnou funkci typického hrůzostrašného romantického toposu – hradu, kláštera či vězení.²³ Avšak zásadní rozdíl je v tom, že romantická topoi jsou funkčně-sémanticky koherentní

23) O úloze těchto topoi detailně pojednal Zdeněk Hrbata (viz HRBATA 1997).

s motivikou postav; u Radcliffové jsou aktivně zapojeny do motivického plánu například tím, že zkrusují smyslové efekty nebo dezorientují postavu v prostoru. U Arbese je prostředí centrálního dějiště naopak evokováno s jasnou realističtostí. Na straně jedné zde existují postupy a techniky užívané v románu hrůzy, na druhé straně je jejich sémantika posunována již jiným směrem. Kromě snahy navodit dějového napětí se tyto prvky zapojují do významové roviny, jehož výsledkem je sociálně-psychologický plán (viz dále). Jmenovaný postup v *Sivookém démonu* vytváří zřetelné švy. Romanticko-realistická je zápletková i četná motivika, např. finální objevení mrtvolky dítěte v lesní tůni, kam bylo předtím pietně uloženo jeho matkou, avšak v řadě případů se jedná o izolovanou distribuci obou estetických paradigmat. Očividné je to i z evokace prostorových kvalit. Příznačná je z tohoto hlediska divoká jízda lesním úvozem, která tvoří přechod mezi dějovou fází 1 a 2. Od svého kontextu je oddělená právě takovými rupturami:

„Sotva jsem se byl po krajině rozhlédl, zahalil prudce k západu se valící mrak slunce a celá krajina nabyla hned zvláštního rázu pošmourné, ba hrozivé přisnosti. [...] Blesk a hřmění, jež v temném ohlase od dálných hor se odráželo, následovaly vždy rychleji za sebou; déšť počal houštnouti, bouře byla již skoro nad námi. Cesta přes vysočinu byla přímá a koně volně klusali kupředu. Ale jakmile jsme přešli vysočinu a cesta šla poněkud zase z vrchu, popustil kočí koním uzdu a vraníci jako s víchrem o závod letěli z vršiny. [...] Vraníci letí nato ještě prudčeji ouvozem, do něhož jsme byli právě vjeli. Vichr skučí a vyje úpěnlivě v lese, z něhož zaznívá praskot a loskot ohýbajících se, ba i kácejících se stromů. Blesk následuje rychle za bleskem a hřmání je vždy prudší. [...] Ouvoz, kterým jsme jeli, byl neobyčejně dlouhý a rovný, takže nebylo lze ani dohlédnouti, kde končí nebo zahýbá. Vyhlédnuv z povozu spatřil jsem navzdor setmění skoro na konci ouvozu několik tmavých, proti nám úprkem se ženoucích skvrn“ (ARBES 2006: 44).

Personický vypravěč se vydává na venkovský statek, kde se setkává s tajemnou Reginou a jejím neméně tajemným „strýcem“ – partnerem. Ve zmíněném úvozu se splaší povoz a za burácivé bouře (typický motiv Arbesových romanet) se povoz řítí bez kočího, navíc doprovázen rozezlenými psy. Po následující situaci, kdy vypravěč procítá na jmenovaném statku, je včleněna realistická deskripce prostředí, detailní popis statku se sociální charakteristikou jeho obyvatel.²⁴ To, co Arbes dokázal organicky propojit ve *Svatém Xaveriovi*, totiž prvky poetiky romantismu, zejména pak jeho jisté odnože (hrůzostrašného romantismu,

24) Detailní analýze této prózy se věnujeme ve studii *Arbesovo romaneto Sivooký démon a Urbanova novela Michaela (literárněteoretická komparace s ohledem k žánrovému profilu)* – viz ZMĚLÍK 2013.

gotického románu) s tendencemi k realismu, tvoří v *Sivookém démonu* na úrovni kategorie prostoru ještě místy zřetelné švy a předěly, které jsou způsobeny nekoherentním propojením jednotlivých vrstev (I, II, III). Ve stejném roce tak vedle sebe existují dvě kvalitativně rozlišné práce, z nichž jedna vykazuje již ustavené znaky nového žánru, zatímco druhá je ještě spíše jakýmsi přechodovým stádiem.

AKROBATI (1878)

Jak upozornila Jaroslava Janáčková, typickým obdobím, ve kterém se odehrávají příběhy Arbesových romanet, je noční čas. S tím bezprostředně souvisí i tematizace smyslových vjemů, které se významně podílejí na evokaci prostorových efektů, jak jsme si již mohli povšimnout u romaneta *Ďábel na skřipci*. Tyto vjemy mohou být využity pro ryze romantickou evokaci prostoru, což vidíme například u K. H. Máchy. V jeho textech je smyslovost funkčně podřízena metaforickému prostorovému významu (jinak například u Gérarda de Nerval, kde smyslovost je zdrojem snového, arkadického prostoru), nebo – jako je tomu právě u Arbese – pro navození psychologického významu. Vypravěč, opět coby jedna z postav příběhu, je nucen pobývat určitý čas ve vězení. Okolní svět k němu doléhá pouze prostřednictvím zvukových efektů:

„Zanedlouho zaslechl jsem hukot rozjíždějícího se vlaku. Drkotavý rachot po nějaký čas vždy zřetelněji zazníval, načež několik minut zněl jednotvárně a pak zas ochaboval, až dozněl úplně. V cele mé rozhostilo se jako obyčejně po posledním tomto pravidelném každodenním vyrušení před půlnocí hrobové ticho. Reflex měsíce vnikal zamřížujícím oknem do jizby a mdlý odlesk jeho pohrával si na stěně přímo proti mně. Chvíli díval jsem se na měnivé tyto světlejší pruhy a skvrny, pak jsem přimhouřil oči a duši mou obestřela dřímota. Tu však znenadání se mi zdá, že slyším rachot takměř úprkem příjíždějícího povozu. Procitl jsem z dřímoty, jak se mi zdálo, právě v okamžiku, když povoz ujížděl po silnici těsně podle budovy krajského soudu“ (ARBES 1969: 180).

Rovněž prostředí této prózy disponuje příznakovými atributy, které možno zahrnout do paradigmatu realistické techniky: maloměstské vězení, Praha, cirkusové prostředí. (Podobně by samozřejmě bylo možné jejich využití i v romantickém modu. Opakujeme tedy, že sémantika prvků, které náleží do oblasti prostředí, se realizuje v součinnosti se všemi konstituenty narativu, zejména pak s intencí vypravěče.) Srovnáme-li citovanou pasáž v *Akrobatech* s některou z Máchových evokací prostoru, například v *Křivokladu* nebo v jeho zápisníku

z návštěvy Kokořína, nalezneme zde zajímavé podobnosti, zejména ve snaze rekonstruovat skutečné jevy na základě smyslových efektů.²⁵ Jestliže u Máchy jsou smyslové efekty součástí metaforického prostoru, prostoru symbolického, kde si axiologie subjektu podřizuje prostor, stávajíc se současně jeho fatální součástí, v *Akrobatech* je prostorový motiv ve výsledku opět poněkud izolovaný. Přesněji řečeno, souvisí se snahou navodit psychologický rejstřík u postavy, která je načas nuceně odloučena od své rodiny a společnosti. Je zcela typické, že u Arbesa je k tomuto psychologickému účinku využíván instrumentář romantické poetiky, jejímiž formálními nositeli nejsou výlučně atributy (fikční entity) typicky romantického paradigmatu. A jak jsme konstatovali už na jiném místě, Arbesův vypravěč se neuchyluje k deskripci vnitřních pochodů, ale k jejich jednoznačné evokaci, což opět odkazuje k dědictví romantismu. Evokace si přirozeně vynucuje patřičné prostorové schéma, které je schopno nést (re-prezentovat) psychické stavy. Arbesův vypravěč nemá ještě k dispozici moderní realistické techniky, ale právě techniky romantického itineráře, které se pokouší funkčně-sémanticky rekódovat. Realistické atributy městského prostředí, jeho periferie se zasutými špinavými hospodami inklinují výběrem prvků k realistickému paradigmatu, avšak na základě uspořádání prostorových vztahů, kdy je mnohdy tematizována reduplikovanost či kruhovost, dochází k vymknutí z čistě realistického modu. Tomu odpovídá příznačná mysteriozita prostoru, která ovšem neústí do paradigmatu romantického prostoru, ale kombinuje se s typem inklinujícím k realismu, o čemž svědčí pozitivní příznak celé řady jiných sémů z kategorie realistického paradigmatu. Ve výsledku nelze rozhodnout, ke kterému z obou paradigmat literární kategorie prostoru u Arbesa náleží. Není to ani naším cílem, mimo jiné i proto, že obě paradigmata jsou teoretickým modelem v ideální podobě. Pro Arbesa, stejně jako pro veškeré reálné literární texty, platí, že uskutečňují vlastní specifické paradigma, které ovšem můžeme postihovat s ohledem na historicky platné rámce poetiky. Arbesova prostorová schémata tak představují zvláštní a originální typ, který vzniká kombinací prvků a postupů vzešlých z poetiky romantismu a tendujících k realistickému programu. Toto je samozřejmě velmi hrubá definice, která na druhé straně zdá se postihuje

25) „Byla tmavá noc; potok hučel ouzkým dolem, zdaleka klepal mlejn. Po půlnoci bylo po druhé straně potoka slyšeti klusot koně, viděti nebylo nic. [...] ráno budil nějaký hoch tovaryše do pivovára, a od toho jsme se dozvěděli pravou cestu. V noci jel někdo po druhé straně“ (MÁCHA 1986: 301). „Po celém hradě hluboké panovalo ticho, jaké se rozloží stěnami temných žalářů, k nimž po obou stranách ouzkého dvorečku železná vedla dvířka, kdy katův povětrím zahvízdne v nich meč, jen v stínu lidomorny uhnízděný doupnák truchlivou nad hrobem zavražděných časem krátkou zastonal píseň. Zhluboka pod hradem šuměl Červený potok a odlehlý jednozvučně klepal mlejn. Z dálky hučela Berounka“ (MÁCHA 1972: 22).

základní významovou trajektorii. Tyto přechody se dějí v organismu literárních textů a zasahují jeho různé vrstvy a oblasti.

Z tohoto hlediska je rovněž zajímavá následující situace v romanetu *Akrobati*. V závěru prózy vypravěč opakovaně navštěvuje bavorské Řezno. Jeho návštěvy jsou celkově náhodné a nemotivované. Při jedné z mnoha takovýchto cest se znovu setká s tajemnou Eldorou, která nyní vystupuje s neméně tajemným akrobatem v jakési zapadlé hospodě. Kromě toho, že po tragické nehodě, kdy akrobat v jednom z čísel zraní Eldoru, jež na následky tohoto zranění umírá, a po vysvětlení identity Eldory i neznámého akrobata zde má opět zajímavou funkci prostor. Opakovaně je zde zapojena technika smyslových vjemů, které vykrešlují prostředí zapadlé hospody, kde se akrobatický výstup koná. Všimněme si, jak se na bázi realistických prvků (hospoda a její vnitřní vybavení) projektuje romantizující efekt, který je ve výsledku završením kategorie prostoru, který v rámci celého romaneta sice na jednu stranu ústí do mysteriózního významu,²⁶ ovšem vedle mysteriózního významu se zde realizuje i význam synekdochický, jež je příznačný pro projekt deterministického sociálně realistického prostoru fikčního světa:

„Sál byl asi v třetině přepažen oponou, vlastně šedým kusem plátna, na němž byli primitivně namalovaní rozliční netvorové, o jakých snad ani nejbujnější fantazie lidská neměla posud zdání. Leč k nemalému podivení shledal jsem, že je sál takměř plný; sedadla, jichž mnoho býti po patnácti asi v třiceti řadách, byla skoro úplně obsazena. Podobně bylo s místy k státní podle obou hlavních stěn a sedadel. [...] Auditorium náleželo dle všeho lepším třídám. Chovalo se velmi slušně, ba skoro jako obecnost velkého divadla nějakého. [...] V sále bylo pološero; hořelať uprostřed stropu toliko jediná malá lampa, následkem čehož jsem teprve po několika okamžicích upozoroval, že mezi obecností koloujou jakési lesknoucí se předměty, jež jeden divák druhému podával“ (ARBES 1969: 288).

Téměř až snový motiv²⁷ koresponduje s tajemnou atmosférou prostorového schématu v průběhu celého příběhu. A podobně jako na všech místech i v této ukázce lze pozorovat oscilaci mezi realistickými tendencemi, jež se projevují ve výběru prostředí, jeho atributů a tíhnutím k věcné deskripci, a romantickými, jejichž zdrojem jsou opět jako v úvodu smyslové vjemy, které evokují tajemství, záhadnost vyplývající rovněž z překvapivé události, kterou je výstup,

26) Ten ovšem nenachází platnost v mysteriozitě transcendentální, jako by tomu bylo v romantickém paradigmatu, ale je výrazem společenské determinace, jež je v tomto projektu prezentována jako psychosociální předurčenost osudu postav.

27) Snovosti je docíleno zejména tím, že vypravěč nepopisuje osoby, ale předměty a skutečnosti, které jsou vůči subjektům ve vztahu indexu nebo synekdochy.

během něhož vypravěč nečekaně rozezná Eldoru a akrobata.²⁸ Tyto smyslové efekty jsou v tomto případě dědictvím romantické poetiky a slouží – jak již bylo opakovaně řečeno – k Arbesovu projektu fikčního prostoru jako výrazně čtyřdimenzionální fikční kvality, tj. vedle tradičního trojdimenzionálního významu prostoru realizovaného na mimetické rovině se do jeho koncepce projektuje význam psychologického a společensko-sociálního prostoru coby determinantů postav a spolukonstituentů fikčního světa.

LOTR GÓLO (1886)

Poslední romaneto, kterému budeme věnovat pozornost, se od předešlých próz zcela liší. Co se týče prostředí, příběh se odehrává zpočátku v chudé podhorské vesnici, z části v Praze a z části na maloměstě, s čímž souvisí přidružené atributy tohoto prostředí, zde především chudá kočující herecká společnost, špinavé hospody, chudé vybydlené sály divadelní produkce. Zastavíme-li se u tohoto atributu, nabízí se komparace s předchozí popisovanou situací v *Akrobatech*:

„Ze všech stran hrnuli se děti i dorostlí ku ‚staré hospodě‘, která byla už dávno před sedmou hodinou davem dětí v pravém slova smyslu obležena. ‚Velký sál‘, vlastně nízká, začmoudlá jizba se zčernalým, hambálkovým stropem, v které bývala jen jednou v roce o posvěcení ‚muzika‘, – byl už zčásti obsazen. U několika podle jedné stěny rozestavěných stolů s trnoží seděli někteří dorostlí hosté, kteří byli přišli, aby zde jako kdy jindy je popili; ale při příležitosti té také teatrum ‚okoukli‘... Vlastního publika – dětí bez průvodu dorostlých – zatím ještě nepouštěno. Konečně když se starý komediant s nejstarším synkem a dcerkou, která nesla pochodeň, vrátili, otevřeny dvěře dokořán. [...] V několika okamžicích jsou lavice, z nehoblovaných prken improvizované, obsazeny. Kdo si nepospíšil, musí státi podle lavic. [...] ‚Sál‘ jest, ‚jak by nabil‘, – jaký div, že počíná představení bez odkladu, ačkoli do sedmé hodiny schází ještě asi dvacet minut“ (ARBES 1969: 562).

Deskripce prostoru, resp. evokace prostorových schémat je zde zcela odlišná od situace, kterou jsme pozorovali v případě romaneta *Akrobati*. Jestliže efektu prostorovosti je u romanet z konce 60. a 70. let docilováno skrze subjektivního vypravěče a současně významným zapojením jeho smyslových vjemů, v této

28) Jak vidíme, je zde jiná situace než například ve vstupní pasáži Nerudovy povídky *Týden v tichém domě*, kde vypravěč rovněž využívá smyslových efektů pro sugesci prostředí a prostoru. Ovšem zde se jedná o zcela jiný typ, který inklinuje k zjevně k realistickému modu a paradigmatu, což je dáno rovněž intencí Nerudova vypravěče, který tematizuje nikoli tajemnou, takřka fatalistickou předurčenost postav, ale pomocí tohoto smyslového efektu informuje o reálných možnostech pozorovatele, který se ocitá v tmavé místnosti a jemuž jsou k dispozici toliko jen jeho smysly.

próze z roku 1886 se setkáváme jak s jiným prostředím (podhorskou vesnicí, do které přijíždí skupina komediantů), tak s jinou evokací prostorových vztahů. Podobně jako v přechozích romanetech i zde se objevuje u Arbese častý motiv deště a setmělé scenerie, ovšem s tím rozdílem, že v tomto případě je významně posílena především nociónální rovina reference, tedy aspekt mimetický. Vyplyvá to z typu vypravěče, který již není personifikován formou narativní ich-formy, ale výrazně inklinuje k typu vševědoucí vyprávěcí er-formy. Nejedná se však o klasickou objektivní er-formu, a tedy o typického vypravěče realistické prózy, ale o er-formu, která je kontaminována hodnotícím modem. Vypravěč je sice schopen nahlížet do niterného ustrojení postav, nenachází se však vzhledem k příběhu a jeho postavám v úloze zcela objektivní nezaúčastnosti. Zmíněný mimetický aspekt ovšem neznamená věrnost mimoliterární skutečnosti, ale jistý způsob literárního zobrazení prostředí, který sémantizuje prostorové konfigurace prostředí v prvé řadě na nociónální významové rovině, tedy jako „prosté“ místo děje. Chudá podhorská vesnice je jednoduše místem konání vystoupení potulných herců, neosciluje podobně jako pražské prostředí mezi nociónálním a symbolickým významem, nebo významem magickým či fantastickým. Výrazným prostorovým aspektem mimetického modu zobrazení je rovněž jeho časoprostorová homogenita; jinými slovy prostor i čas jsou zde v rámci příběhu koherentní a nelomí se v paralelní rámce. Ačkoli tento rys není u Arbese exponován natolik jako u próz tematizujících explicitně topos magické Prahy, přesto v jeho romanetech můžeme pozorovat tuto tendenci, jež se nalézá na pomezí mezi realistickým zobrazením prostředí a jeho subjektivním vnímáním, jež vlivem řady okolností latentně deformuje časoprostor. Nic takového se v romanetu *Lotr Gólo* neobjevuje. Naopak, vstupní pasáž je díky volbě prostředí (podhorská vesnice), typu vypravěče a postupným soustředěním narativního hlediska z celku prostředí na detailní situaci, kterou je vystoupení komediantů v místním hospodském sále, znakem realistického vyprávění. Tento postup je schopen zakládat význam realistických prostorových vztahů (třída II) mezi fikčními (prostorovými) entitami, stejně jako typ synekdochického plánu prostoru (třída I) jako manifestace sociálně stratifikované společnosti. S tím úzce souvisí i realizace subprostorových kvalit v narativu, které jsou typicky vázány na vnímání postav.²⁹ V romanetu *Lotr Gólo* je takovým zajímavým příkladem fokalizace, která je modálně fixována na postavu malého hochy, který přihlíží vystoupení. Formálně je tento záběr realizován formou vypravěče, nikoli napří-

29) Dalibor Tureček ve své studii o Máchově *Máji* na postavě Viléma prokázal, jak tento typ prostoru funguje. Tureček hovoří o kruhovém, a vlastně dostředivém soukromém prostoru Viléma (viz TUREČEK 2010: 70).

klad polopřímou řečí. Tato technika dovoluje vypravěči nepřímou referovat o kognitivní schopnosti a úrovni vnímatele, podmíněné ovšem věkem a dosavadní životní zkušeností chudého hošíka v zapadlé podhorské víscé:

„Za hrobového ticha představení pokračuje. Hoch, ačkoli praničeho nevidí, vyrozumívá aspoň něčemu. Zdáť se mu, jako by kdesi v dáli nějací lidé o něčem se radili. Slyší, že jakýsi ukrutný král maurský Aldebaran nebo Aldeboran s ohromným vojskem vtrhnul do země hyšpánské a všechno všudy na potkání pobíjí a vraždí, až krev potokem teče, – všechno ničí, města i vesnice vypaluje, až plameny k nebi šlehají. I slyší dále, kterak týž padouch ze země hyšpánské táhne dále do země francouzské a francouzský král Marcal v smrtelné úzkosti a bázni o svůj trůn vyzývá rytířstvo a panstvo svého království, by mu přispělo ku pomoci a nepřítel ze země vypudilo. [...] Ještě několik slov, pak pláč a vzlykání a konečně – nevylicitelný šumot, jako když někdo velkým kusem plátna zaharaší a větší nějaký kus dřeva na plocho naráží o prkno...“ (ARBES 1969: 564, 564).

Tento princip však není důsledně zachován. Jestliže úvod romaneta sleduje realistické významové trajektorie, dochází v jeho průběhu ke změnám v daném výstavbovém plánu. Souvisí s tím i změna vyprávěcího modu.³⁰ Rozdíl mezi vztahem tohoto subprostoru (fokalizovaným postavou) a prostorem jako kategorií rámcového fikčního světa z hlediska poetiky romantismu a realismu je zdá se v tom, že v prvním případě se jedná o poměr, jenž je dán kruhovou a do středu kompozicí, ze které vyplývá i svrchovaný symbolický význam prostoru (I) jako metafory. Zatímco v realistickém plánu se jedná spíše o vztahy synekdochické, s čímž souvisí i způsob prostorových vztahů (II), jež vykazují tendenci k rozprostraněnosti (tj. zaplněnost prostoru jeho entitami v dominujícím nociónálním významu), oproti romantické rozlehlosti, která je opozicí (kontrastem) k subjektivní centralitě. Avšak ani změna narativní formy, tj. přechod z er-formy na ich-formu zde neznamena návrat ke konvencionalizovanému typu vyprávění s jeho efekty, jak jsme je poznali u starších romanet, která vykazují invariant paradigmátu literární kategorie prostoru založené na oscilaci mezi polaritami romantické a realistické estetiky. Ich-forma realizovaná v této próze je výsledkem kontaminace er-formy, která celou prózu otevírá. Patrné je to dobře zejména na motivice tajemství. Každý předchází ich-formový vypravěč

30) S anteponovanou vyprávěcí er-formou se setkáváme již v *Sivookém démonu*. I zde následně dochází k výměně typů vypravěče s tím rozdílem, že v *Sivookém démonu* je mezi er-formou a ich-formou ostrý šev, zatímco v *Lotru Gólovi* se ich-formový vypravěč pokouší tento rozpor překlenout tvrzením, že vyprávění v er-formě náleží vlastně jinému vypravěči: „Co jsem byl právě vypravoval, jsou prostinké vzpomínky člověka, s kterýmž jsem se v letech sedmdesátých náhodou seznámil. Vynasazil jsem se opakovati je způsobem, jak mi byly vypravovány, a proto budiž mi prominuto, že odchyľuju se nápadně od způsobu, jakým vypravovatelé obyčejně své čtenáře bavíjaj“ (ARBES 1969: 598).

se v romanetech choval tak, že neodkrýval skrytou motivaci ústřední postavy, ať již to byl Xaverius, Eldora, Regina nebo tajemný přítel vypravěče z *Newtonova mozku*; její tajemství podržel do samého konce vyprávění, kde je sice rozumově ozřejmil, avšak přesto se nedokázal vymanit z účinku, který na něj celá situace a zážitek pramenící ze setkání s tajemnou postavou učinily. V tomto postupu spočívá i jeden z podstatných významů prostorového schématu, konkrétně pak prostoru (I), které na jednu stranu inklinuje k realisticko-mimetickému modu, což je nejmarkantnější na rovině prostředí (III), na straně druhé využívá sémantiku z paradigmaticky romantického prostoru (mysteriozita aj.), které v aktuálním kontextu romaneta nabývají re-sémantizovaného významu, který jsme určili jako čtvrtou dimenzi fikčního prostoru spočívající v rozměru psycho-sociální sféry. V *Lotru Gólovi* si však ich-formový vypravěč vlivem zmíněné kontaminace snaží udržet „objektivní“ statut. Dokladem toho je například i skutečnost, že tajemství ústřední postavy herce Sunkovského, jenž byl oním malým hošíkem z podhorské vísky, je zde jednoduše „odtajněno“ způsobem věcného, a zejména narativně nezaujatého vysvětlení. Tajemství osudu ústřední postavy se tak z oblasti hlubinné psyché a její mysteriozity, jež „zaplavuje“ i prostor(y) kolem sebe, přesouvá výhradně do oblasti sociální. Svě důsledky to má samozřejmě i pro koncepci prostoru, který postrádá zmíněnou mysteriozitu na úkor posilující se synekdochičnosti. V *Lotru Gólovi* se setkáváme s výraznou inklinací k realistickému plánu prostoru. Jakákoli dříve zmíněná oscilace mezi dvěma významovými prostorovými modalitami zde již není realizována. Fikční svět a jeho prostor zde nejsou budovány způsobem, jehož základem je překonávání rozporu mezi romantickou kontrastností a realistickou lineárností. V *Lotru Gólovi* zcela převažují tendence k realistické poetice.

4. Závěrem

1.

Stručné analýzy jednotlivých próz, kterým jsme se zde věnovali, jsou z hlediska celého Arbesova díla nutně omezené. Totéž platí obecně v otázce fikčního prostoru. K problematice, kterou jsme zde sledovali, přistupujeme pouze z jedné strany, tj. soustředíme se na strukturně-sémantickou oblast fikčního narativu bez zřetele k dobové recepci či kulturně-historickému kontextu. Tyto

aspekty sice již byly pojednány před námi (viz zejména KREJČÍ 1946, JANÁČKOVÁ 1975), avšak poukázáním na ně zdůrazňujeme, že naše východisko není jediným možným postupem, jak o prostorových kvalitách ve fikčních světech referovat. Co se týče excerpovaného materiálu, i zde je třeba konstatovat, že se naše pozorování nezakládá na úplném vytěžení všech romanet, nehledě na celou literární tvorbu Jakuba Arbesa. Výběr, který jsme zde provedli, je spíše jakousi průzkumnou sondou do této oblasti než vyčerpávajícím pojednáním. Přesto je tento výběr zvolen tak, aby zasahoval do jednotlivých vývojových stádií Arbesova romaneta. Na druhé straně jsme tímto postupem získali některé zajímavé informace. Především jsme viděli, že kategorie literárního prostoru není ani v rámci díla jednoho spisovatele, dokonce ani v rámci společného žánru kategorií konstantní, ale naopak významově pulzující a oscilující. Od raných romanet (*Đábel na skřipci*, *Sivooký démon*), kdy do prostorových schémat ještě poněkud neorganicky pronikají romantické prvky zejména žánru hrůzostrašné romantiky, se vývoj této kategorie proměňuje v koherentní speciální kvalitu, jež zakládá specifický čtyřdimenzionální fikční prostor. Jeho úběžníky tvoří jednak realistická rovina deskripce prostředí, které jsou ovšem narušovány na úrovni prostorových vztahů (II), do kterých pronikají sémantické modalit y z romantického paradigmatu, což se děje i na úrovni prostoru (I), kde vyniká především mysteriózní hodnota prostoru. Oproti romantické estetice je těchto významů využito v narativní intenci, jež směřuje do oblasti psychologie jako jedné (vedle sociální sféry) relativně autonomní části společensko-kulturní formy člověka. Uvedená zkoumání rovněž prokázala, že jednotlivé třídy a skupiny, jež jsme v rámci literární kategorie prostoru vyčlenili, nelze chápat izolovaně od dalších kontextů. Rovněž naším pozorováním vyvracíme představu o Arbesovu vyprávěči, která se v české literární vědě upevnila spolu s podnětnou studií Jaroslavy Janáčkové věnované tomuto Arbesovu žánru. Na jedné straně plně souhlasíme s Janáčkovou, že „Arbesovo pojetí vyprávěčské funkce a stylizace vyprávěčovy řeči vytváří v romanetu všudypřítomné napětí, nejistotu, atmosféru dohadů a hledání“ (JANÁČKOVÁ 1975: 85). Jak ovšem ukázala například vyprávěcí situace v posledně námi jmenované próze, nelze se v případě Arbesova romaneta spokojit s hodnocením vyprávěče pouze coby vyprávěcí ich-formy a konstatovat, že: „Vyprávěč v první osobě, limitovaný svou zkušeností, obzorem a úsudkem, vylučuje vševědoucnost“ (JANÁČKOVÁ 2006: 647). Pro vyprávěče platí, že sice je jeho formálním vyjádřením především ich-forma, avšak vyprávěcí situace v romanetech jsou složitější a zasahují od kompozice vyprávěčích technik po vyprávěcí modalit y, kdy např. ich-forma v *Lotru Gólovi* je kontaminována

objektivizovaným hlediskem er-formy. Podobně jako kategorie vypravěče není sémanticky konzistentní ani kategorie literárního prostoru. Pokud bychom se měli pokusit o možnou ukázkou schematizujícího zobrazení tří zde zaznamenaných vývojových stupňů Arbesova romaneta, nabízí se následující zobrazení.

Ďábel na skřipci

paradigma	romantismus	realismus	
(I) PROSTOR	1	+/- *	+/-
	2	-	+/-
	3	-	+
	4	+	+
	5	-	-
(II) PROSTOROVOST	6	+/-	+/-
	7	+/-	-
	8	-	+/-
	9	-	+
	10	+/-	+
(III) PROSTŘEDÍ	11	+ *	+
	12	+	-
	13	-	+
	14	-	-

Svatý Xaverius

paradigma	romantismus	realismus	
(I) PROSTOR	1	-	+
	2	-	+/-
	3	-	+
	4	+	+
	5	-	-
(II) PROSTOROVOST	6	+/-	+
	7	+/- *	+
	8	+/- *	+
	9	-	+
	10	-	+
(III) PROSTŘEDÍ	11	-	+
	12	+/- *	+
	13	-	+
	14	-	-

Lotr Gólo

paradigma	romantismus	realismus	
(I) PROSTOR	1	-	+
	2	-	+
	3	-	+
	4	-	+
	5	-	-
(II) PROSTOROVOST	6	-	+
	7	-	+
	8	-	+
	9	-	+
	10	-	+
(III) PROSTŘEDÍ	11	-	+
	12	-	+
	13	-	+
	14	-	+

* Tímto výrazem označujeme funkčně-sémantické posuny. Např. v bodě 7 druhé tabulky se Xaveriův postoj vůči okolí jeví jako kontradiktorický; Xaverius buduje vlastní představu o prostoru, jenž má být mysteriózní šifrou, avšak poměr subjekt – svět není plnohodnotnou součástí romantické ideje, jež ústí v pojetí univerzalistického a transcendentálního prostoru, který je projekcí romantického Já. Zde je ovšem této polarity využito pro koncepci nikoli metaforického prostoru, ale metonymicko-synekdochického typu, což ji re-sémantizuje na úroveň vztahu subjekt – společnost.

Jak můžeme pouze orientačně sledovat, v próze *Ďábel na skřipci* je využíváno mnohem více romantických prvků (byť v re-sémantizované podobě, např. městské prostředí coby analogie k prostředí hrůzostrašných románů) způsobem jejich nepříliš koherentního včlenění do tektoniky narativu, zatímco ve *Svatém Xaveriovi* vidíme již pravý opak. Romantické atributy se však postupně re-sémantizují a ustalují ve svém novém žánrovém kontextu. V poslední próze je pak zřejmá převládající inklinace k realistickému modu. Vždy ovšem platí, že dané paradigma se realizuje jak na svislé ose, kde svoji úlohu sehrávají konkrétně

volené prvky, které se shlukují a kombinují v rámci sémantických tříd a skupin, tak na ose syntagmatické, kterou reprezentuje zejména narativní intence.

Z hlediska synoptického popisu literárního a kulturního vývoje lze na základě našeho pozorování konstatovat, že hranice a přechodové oblasti mezi různými historickými poetikami prochází všemi vrstvami diskurzu. Objevují se na rozhraní mezi uměleckými druhy (literatura, výtvarné umění, hudba), na předělu mezi jednotlivými díly (texty), ale stejně tak i uvnitř děl a textů na různých rovinách jejich segmentace. Pouze hypoteticky lze konstatovat, že v případě schematizace komplexní situace kulturního pole, jejímž výsledkem by byla mapa svého druhu (viz Turečkův synoptický model českého romantismu; TUREČEK 2012: 141), která by byla schopna reflektovat různé aspekty vývojové problematiky kulturních systémů (v našem případě vnitřní strukturní uzpůsobení fikčních textů, jejich recepce, produkce, kulturní kontextualizace ad.), dostali bychom nejspíš heterogenní struktury, jež by ovšem byly schopny vykazovat určité pravidelnosti a strukturní zákonitosti. V každém případě by se tak rovněž potvrdilo i teoretické stanovisko chápající sémiotické systémy jako organická skupenství svého druhu a se svým vlastním specifickým vývojem (viz Lotman).

Naše dílčí sonda do romanet Jakuba Arbesa de facto potvrzuje zjištění učiněná již Karlem Krejčím nebo Jaroslavou Janáčkovou. Krejčí ve své arbesovské monografii uvádí, že od roku 1878 se Arbes stává „theoreticky vyhraněným realistou a snaží se tomuto svému přesvědčení přizpůsobit i svou spisovatelskou praxi“ (KREJČÍ 1946: 266). Na jiném místě Krejčí konstatuje, že Arbesův realismus se prostupuje s „pudovým expresionismem“ (KREJČÍ 1946: 388). Je rovněž zajímavé, co například Krejčí uvádí o Arbesově deskripci: „Dokumentárnost Arbesova mizí za obvodem Prahy a jejího nejbližšího okolí. Kdežto jednotlivé pražské čtvrti, stráně na Zlíchovem, prokopské údolí apod. jsou popisovány fotograficky věrně, jakmile je líčen venkov, tu krajina je líčena obecnými rysy bez charakteristického zbarvení určitého kraje“ (KREJČÍ 1946: 389). Ke jmenovanému „expresionismu“ je třeba dodat, že touto citovou a emotivně angažovanou složkou časté motiviky ústředních postav a vypravěče jsou ve skutečnosti transformované prvky romantické poetiky, které Arbes – jak jsme konstatovali – využívá ve významovém plánu určité psychologizace. (Samozřejmě se nejedná o techniky literární psychologizace v moderním smyslu.) Rovněž v otázce deskripce si dovolueme učinit jisté výhrady proti Krejčího tvrzení o fotografické přesnosti. Z dnešního pohledu je vždy problematické tvrdit, že fikční světy jsou identické se světem aktuálním či historicky reálným.³¹ I když v případě Arbesových romanet existuje mnoho

31) Srov.: „Naše vnímání prostoru dále souvisí s pojmy jako objem, rozsah a trojrozměrnost, a ty nemají s pojmem

příkladů, kde se s takovým postupem setkáme, přesto nelze takovýto postup akceptovat. Jak jsme se snažili prokázat, Arbesova místa (kam patří i Praha) jsou součástí komplexních prostorových kvalit, jež vykazují svébytnou sémantiku, která je kódována uměleckým literárním textem, popřípadě recepčním hlediskem apod. Její přenesení do reálných trojrozměrných topografií je věcí jinou a souvisí s recepčními strategiemi.³² Arbesova Praha je výtvozem literárním a jako takový zakládá tradici toposu tzv. magické Prahy, která se postupně formuje v tvorbě Jiřího Karáska ze Lvovic, Gustava Meyrinka nebo Franze Kafky; nově například v díle Daniely Hodrové či Michala Ajvaze.

Na přechodovou povahu mezi romantismem a realismem, kterou ve vývoji české literatury představuje tvorba májovců, upozornili v minulosti již mnozí badatelé. Vedle jmenovaného Karla Krejčího či Jaroslavy Janáčkové nově například Aleš Haman nebo Dalibor Tureček, který mimo jiné na téma realismus v české literatuře uvádí: „Není pravděpodobně nemožné, ale také není nutné ani užitečné pokoušet se přesněji vymezit bod, ve kterém realistická literatura vykryštovala do ‚klasické‘ podoby a zároveň se v rámci české kultury stala jedním z dominantních diskurzů. Můžeme ji takovou vnímat v posledních třech desetiletích 19. století. Příznakem je vyhranění čisté realistické, prvky jiných diskurzů nekontaminované *τεχνη*, která se přesunula do pozice dominanty textu“ (TUREČEK 2012: 279). Od 80. let 19. století rovněž podle Janáčkové dochází v Arbesově tvorbě k příklonu k realismu (JANÁČKOVÁ 1975: 20), což potvrzují i naše rámcová zjištění.

prostorové struktury nic společného. Tato struktura nemá žádné konkrétní umístění, žádné obrysy, žádný objem. Jedná se o druh abstraktního uspořádání, který však nemá nic společného se skutečnou existencí věci, již uspořádává. [...] Prostor světa není možné rekonstruovat, pokud informace o něm netransformujeme do nějakého typu ‚prostorové‘ struktury. Určité spojení mezi nimi tedy existuje. Tento rys se však nezbytně neomezuje jen na rekonstruovaný prostor, poněvadž ‚prostorové‘ hledisko vyžaduje rekonstrukci každého aspektu fikčního světa – psychologie, postav, norem ale i (jakkoli se to může zdát zvláštní) osnovy (*plot*) a času. [...] Prostorová struktura textu se nenachází v žádném druhu korelace s prostorem světa“ (ZORAN 2009: 40).

- 32) V této souvislosti uvažujeme o dvou pojmech, jež nazýváme *ekonomií diskurzu* a *ekonomií recepce*. První vyjadřuje tezi o zbytnosti dvou identických textů; jinými slovy, není důvod pro to, abychom o jedné a téže situaci referovali dvěma odlišnými způsoby. Pokud tomu tak ovšem je (což je v praxi věc zcela běžná a samozřejmá), bude jedna z referencí určitým způsobem příznaková (např. z pragmatického hlediska v komunikaci dvou mluvčích o témže jevu). V případě fikčních textů ovšem platí, že se nechovají jako texty primárně referenční, tj. že neodkazují k reálním jevům, a to ani v případě, objeví-li se v literárním uměleckém textu pojmenování, jež je formálně identické s pojmenováním, kterého se užívá v referenčních diskurzích, např. slovo Praha apod. Naopak pojem ekonomie recepce vyjadřuje názor, že v případě takovýchto textů, kde se vyskytují tyto formální příznaky (např. slovo Praha) a kde navíc způsob narace může působit vzhledem k referenčním textům zdánlivě bezpříznakově (realistická metoda), dochází při nekritickém čtení k nivelizaci mezi fikčním a aktuálním světem. (K problematice mezi fikčním a reálným prostorem viz např. studii Gabriely Zorana *K teorii narativního prostoru*. Ke vztahu mezi fikčním prostorem a jeho mentálními projekcemi viz rovněž knihu Alice Jedličkové *Zkušenost prostoru*.)

Závěrem je třeba zopakovat, že i když jsou naše pozorování jen dílčí povahy, ukazují, že synopse zasahují celý literární „organismus“, že probíhají fenoménem *literatura* od nejvyšších pater, které tvoří fungování děl v kulturních kontextech, po jemné strukturní konfigurace na mikroúrovních konkrétních textů.

2.

K vlastními modelu dodejme ještě následující: jeho navržení a uzpůsobení vyplývá z pojetí kategorie prostoru jako sémantické kvality fikčního světa narrativů s ohledem na možnost jeho uchopení jako kategoriální hodnoty ve prospěch obecnějších úvah o synopticko-procesuálním dění v literárním vývoji.³³ Model se na jednu stranu snaží zohlednit obecné rámce této literárněvědné kategorie (definované třídami klasémů), jež by mohly platit povšechně, na straně druhé je zejména výběrem subkategorií (sémémů) orientován na užší téma, jež je naopak vymezeno kulturně-historickým obdobím a vybranou tvorbou. Úsilí o univerzálnější pojetí kategorie prostoru se tak současně propojuje s jeho konkrétní realizací a potřebou jeho modelové konkretizace, což vede nezbytně k jisté schematičnosti a formalizaci, má-li si model zachovat nezbytné obecné vlastnosti. Selektivita jednotlivých distinktivních rysů je podřízena funkčnímu hledisku, jež má za úkol modelovat pohyb na ose přechodu od jednoho typu poetiky ke druhému, který se uskutečňuje v rámci této kategorie. Pro názornost a reprezentativnost modelu přistupujeme záměrně k jeho schematizaci a geometrizaci, kterou především zakládají opozitní páry rysů (horizontální rovina) a hierarchicky upořádané prostorové kategorie (vertikální rovina). V žádném případě však tímto nehodláme konstatovat, že nelze uvažovat v dalších kategoriích a opozicích, jež zde neuvádíme a jež mají důležitý význam pro celkovou sémantiku fikčního prostoru i pro jeho poetologicko-estetický příznak. Jak jsme konstatovali na úvod, náš přístup není vyčerpávající, což se samozřejmě týká i výběru textů, které tvoří pouze část z Arbesovy produkce. V této studii jsme se zaměřili na ranou tvorbu romanet; stejně tak je samozřejmě možné sledovat přechody a synopse v pozdějších fázích autorova tvůrčího vývoje, ve kterém se budou vyskytovat kvalitativně odlišné prostorové subkategorie. Naším cílem nebylo přijít s naprosto novým tvrzením o povaze Arbesových romanet. Skutečnost, že Arbesova tvorba představuje na jedné straně přechod od poetiky romantismu k realismu, je známá. Naším hlavním cílem bylo vypracovat analytický aparát (model), jenž by byl dostatečně obecný a současně umožňoval chápat

33) V důsledku se nám jedná o prostor ve fikčním světě, o oblast *diegesis*.

jednotlivé jeho komponenty (subkategorie) jako invarianty, jejichž konkrétní význam a funkce jsou naplňovány na úrovni jednotlivých textů reálnými znakovými manifestacemi v podobě fikčních entit, stejně jako užitými narativními technikami. Tento aparát má současně za úkol odhalit dílčí významové vrstvy ve sledované kategorii literárního prostoru a pokusit se vymezit funkčně-významové vztahy mezi jejími částmi s důrazem na možnost „mapovat“ na jejich pozadí vývojová a zejména přechodová stádia v autorově tvůrčím procesu. Náš pracovní záměr, který je determinován tímto vytčeným cílem, přináší i jistá omezení. Na straně jedné se pokoušíme představit obecný model, jenž by byl jakýmsi oscilogramem vývojových synopsí a pulzací, na straně druhé model nutně redukuje komplexní problematiku jednotlivých děl. Je proto nezbytné jej chápat nikoli doslovně a absolutně, ale jako pokus o funkční racionalizaci a systematizaci jedné z literárních kategorií s ohledem ke zmíněnému současnému pojetí literárněhistorického vývoje.³⁴

PRAMENY

ARBES, Jakub

2006 *Romaneta* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

1969 *Svatý Xaverius a jiná romaneta* (Praha: Odeon)

LEWIS, Matthew Gregory

1971 *Mnich: romantický román*; přel. E. Vrba (Praha: Odeon)

MÁCHA, Karel Hynek

1972 *Dobrou noc, ó láska* (Praha: Československý spisovatel)

1986 *Prózy, zápisky, deníky* (Praha: Československý spisovatel)

RADCLIFFE, Ann

1978 *Záhady Udolfa: román s několika básnickými vložkami*; přel. E. Hornátová a J. Hornát (Praha: Odeon)

LITERATURA

FOŘT, Bohumil

2011 „Naratologické aspekty české realistické prózy“; in M. Mikulová – I. Taranenková (eds.): *Reálná podoba realizmu* (Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV), s. 85–95

34) V této studii navíc usilujeme o latentní tematizaci kategorie prostoru jako významové hodnoty a komponenty fikčního světa literatury, kterou se pokoušíme nahlížet *sub specie* její výsadní ontologické platnosti určené existencí v rámci fikčního světa literárního narativu. V tomto kontextu nabývá prostor specifických kategorií, hodnot a vlastností, kterých jinde, především ve fyzikalistickém, popřípadě filozofickém (viz např. I. Kant) pohledu na prostor nedosahuje.

HAMAN, Aleš

2010 *Trvání v proměně: česká literatura devatenáctého století* (Praha: Arsci)

2002 *Česká literatura 19. století* (České Budějovice: Jihočeská univerzita)

HORVÁTH, Tomáš

2011 „Realistická reprezentácia z perspektivy štrukturalizmu a postštrukturalizmu“; in M. Mikulová – I. Taranenková (eds.): *Reálna podoba realizmu* (Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV), s. 23–48

HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin

2005 *Romantismus a romantismy* (Praha: Nakladatelství Karolinum)

HRBATA, Zdeněk

1997 „Hrady a jejich zříceniny“; in D. Hodrová (ed.): *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie* (Jinočany: H&H), s. 25–41

JAKOBSON, Roman

1995 „O realismu v umění“; in *Poetická funkce*; přel. M. Červenka, M. Chlěbcová, T. Pokorná (Jinočany: H&H), s. 138–144

JANÁČKOVÁ, Jaroslava

2006 „Komentář“; in J. Janáčková – M. Sendlerová (eds.): *Jakub Arbes: Romanata* (Praha Nakladatelství Lidové noviny), s. 625–657

1975 *Arbesovo romaneto: z poetiky české prózy* (Praha: Univerzita Karlova)

JEDLIČKOVÁ, Alice

2010 *Zkušenost prostoru. Vyprávění a vizuální paralely* (Praha: Academia)

KARLÍK, Petr – NEKULA, Marek – PLESKALOVÁ, Jana (eds.)

2002 *Encyklopedický slovník češtiny* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

KREJČÍ, Karel

1946 *Jakub Arbes – život a dílo* (Moravská Ostrava – Praha: Nakladatelství Josef Lukasík)

LOTMAN, Jurij Michailovič

2013 *Kultura a exploze*; přel. M. Zdražilová (Brno: Host)

MACHALA, Lubomír

2001 *Literární bludiště: bilance polistopadové prózy* (Praha: Nakladatelství BRÁNA)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1982 „Polákova Vznešenost přírody. Pokus o rozbor a vývojové zařazení básnické struktury“; in H. Mukařovská – R. Havel (eds.): *Studie z poetiky* (Praha: Odeon), s. 439–513

PATOČKA, Jan

1969 „Romantismus, romantika, romantický a příbuzné pojmy“; *Divadlo* 20, s. 1–5

POLÁK, Karel

1948 „Co je romaneto“; *Listy filologické*, 72, č. 2/4, s. 236–244

RYANOVÁ, Marie-Laure

2010 „Narativní prostor“; *Aluze III*, s. 38–46

SLAWIŃSKI, Janusz

2002 „Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti“; in J. Trávníček (ed.): *Od poetiky k diskurzu: výběr z polské literární teorie 70. – 90. let XX. století* (Brno: Host), s. 116–129

TUREČEK, Dalibor a kol.

2012 *České literární romantično* (Brno: Host)

TUREČEK, Dalibor

2011 „Synoptický model českého literárního realismu: pracovní hypotéza“; in M. Mikulová – I. Taranenková (eds.): *Reálná podoba realizmu* (Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV), s. 68–84

2010 „Ach zemi krásnou, zemi milovanou“; in A. Haman – R. Kopáč (eds.): *Mácha redivivus* (Praha: Academia), s. 61–86

ZAJAC, Peter

2011 „Reprezentácia, referencialita, realizmus“; in M. Mikulová – I. Taranenková (eds.): *Reálna podoba realizmu* (Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV), s. 11–22

2006 „Literárne dejepisectvo jako synoptická mapa“; in D. Tureček – Z. Urválková (eds.): *Mezi texty a metodami. Národní a univerzální v české literatuře 19. století* (Olomouc: Periplum), s. 13–22

ZMĚLÍK, Richard

2013 „Arbesovo romaneto Sivoooký démon a Urbanova novela Michaela (literárněteoretická komparace s ohledem k žánrovému profilu)“; *Studia Slavica*, 17, č. 2, s. 141–152

ZORAN, Gabriel

2009 „K teorii narativního prostoru“; *Aluze I*, s. 39–55