

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Katedra bohemistiky
Česká filologie



Prostorové konfigurace ve vybraných prózách Jakuba Arbesa

The spatial configuration in selected novels by Jakub Arbes

Diplomová práce

Bc. Markéta Skočíková

Vedoucí práce: Mgr. Richard Změlík, Ph.D.

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem předloženou diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla veškerou literaturu, z níž jsem čerpala, ve výčtu zdrojů.

V Olomouci dne 17. srpna 2020

.....

Markéta Skočíková

Velmi děkuji Mgr. Richardu Změlíkovi, Ph.D. za vedení mé diplomové práce, vstřícnost, trpělivost, ochotu a cenné rady a připomínky, které mi udělil během vypracovávání diplomové práce.

Poděkování patří také mé rodině a Ondřeji Kővérovi za podporu a motivaci.

Obsah

Úvod	6
1. Arbes a žánr romaneta	7
1.1 Arbesův vztah k prostoru Prahy	7
1.2 Žánr romaneta v Arbesově tvorbě	9
2. Vymezení kategorie fikčního prostoru	15
2.1 Fikční prostor podle Marie-Laure Ryanové	19
2.2 Trojúrovňový model fikčního prostoru.....	20
3. Prostorová výstavba a fikční světy Arbesových romanet.....	24
3.1 Romaneta z 60. let	25
Dílčí Sumarizace.....	28
3.2 Romaneta ze 70. let.....	29
Svatý Xaverius (1873)	30
Zázračná madona (1875).....	33
Newtonův mozek (1877).....	35
Můj přítel vrah (1879).....	37
Dílčí sumarizace	40
3.3 Romaneta z 80. let	42
Pro rusou kadeř (1880).....	42
Omlazující krev (1882)	44
První noc u mrtvoly (1886)	45
Duhový bod nad hlavou (1889).....	46
Dílčí sumarizace	48
3.4 Romaneta z 90. let	50
Duhokřídla Psýché (1891).....	50
Poslední dnové lidstva (1895)	52
Dílčí sumarizace	53

Závěr.....	54
Anotace.....	56
Summary.....	57
Seznam použité literatury	58

Úvod

V předložené diplomové práci *Prostorové konfigurace ve vybraných prózách Jakuba Arbesa* se zabýváme literární kategorií prostoru, o níž ovšem primárně nepojednáváme na čistě teoretické rovině, ale vzhledem ke způsobům její manifestace v konkrétní tvorbě, jíž jsou vybraná romaneta Jakuba Arbesa, českého prozaika a novináře působícího na literární a publicistické scéně ve druhé polovině 19. století a na počátku 20. století.

Arbesovy prózy žánru romaneta vznikaly v období poměrně velkého rozpětí, a to postupně od 60. let (*Ďábel na skřipci* z roku 1866) až do konce 90. let 19. století (poslední Arbesovo romaneto – *Vymírající hřbitov* – bylo publikováno roku 1900), představují tedy dostatečně rozsáhlý materiál, na jehož základě je možné vyzkoumat vývoj poetiky prostoru.

První části práce poskytnou pojednání o vztahu spisovatele k městskému prostoru Prahy, nastíní problematiku žánru romaneta a přiblíží vybrané teoretické poznatky k problematice prostoru, ze kterých jsme vycházeli. Druhý oddíl, praktická část práce, nabídne výsledky analýzy a interpretace fikčního prostoru ve vybraných romanetech; konkrétně se jedná o tyto prózy:

- *Ďábel na skřipci* (1865), *Elegie o černých očích* (1867)
- *Svatý Xaverius* (1873), *Zázračná madona* (1875), *Newtonův mozek* (1877), *Můj přítel vrah* (1879)
- *Pro rusou kadeř* (1880), *Omlazující krev* (1882), *První noc u mrtvol* (1886), *Duhový bod nad hlavou* (1889)
- *Duhokřídla Psýché* (1891), *Poslední dnové lidstva* (1895)

Pokusíme se popsat, do jakých konfigurací vstupují jednotlivé prostorové objekty, jakými způsoby je prostor v prózách evokován, a především jaký význam mají prostorová schémata v jednotlivých prózách.

V závěrečné části práce sumarizujeme dosažené poznatky o prostoru v Arbesových romanetech a pokusíme se o jejich celkovou interpretaci.

1. Arbes a žánr romaneta

Osobnost Jakuba Arbesa a především jeho beletristická tvorba představovaly přínos pro českou literaturu druhé poloviny 19. století, zejména díky konstituování žánru romaneta, které doplnilo mozaiku soudobých českých literárních žánrů.¹ Arbes, jak by se mohlo zdát, se však nezabýval jen tvorbou prozaických děl, významná byla i jeho žurnalistická dráha, zejména v *Národních listech* Julia Grégra, která mu naneštěstí kvůli protivládním socialistickým myšlenkám vynesla mnohé potíže, a dokonce i věznění v České Lípě dlouhé až třináct měsíců. Celý život byl kulturně a literárně činný, vydával protivládní brožury a založil satirický časopis *Šotek*. Zajímal se o osobnosti české, ale i světové literatury. Podařilo se mu například rozluštit šifrované části deníku Karla Hynka Máchy. Arbesovu literární tvorbu s přihlédnutím k jeho životním osudům studovali mnozí badatelé, mezi jinými též literární historik Karel Krejčí, který své rozsáhlé poznatky uveřejnil v pozitivisticky laděné monografii *Jakub Arbes: život a dílo*.

První stránky diplomové práce se věnují právě spisovateli, nikoli ale notoricky známým biografickým faktům, ale především jeho vztahu k městskému prostoru Prahy, jehož vliv se v romanetech výrazně projevil, a taktéž samotnému žánru romaneta, v němž si Arbes postupně vytvořil svou vlastní uměleckou formu.

1.1 Arbesův vztah k prostoru Prahy

Pro naše téma je podstatný Arbesův vztah k Praze, neboť pražské prostředí je látkou mnoha jeho romanet. Proto se zde krátce zmíníme o spisovatelově vztahu k tomuto městu. Jakub Arbes se narodil na Smíchově (12. června 1840), který v té době ještě nebyl součástí Prahy. Původně to bylo venkovské prostředí plné zeleně. Tvář Smíchova se však pozvolna měnila, zejména kvůli zavádění strojové výroby ve stávajících i nových průmyslových závodech a rozrůstajícímu se železničnímu provozu. První vlak vyjel ze smíchovského nádraží v roce 1862. Smíchov se stává významným průmyslovým centrem až v průběhu 2. pol. 19. století, nadále vzrůstá počet jeho obyvatel a prohlubují se rozdíly mezi majetnými a chudými.² Arbes se tedy narodil do prostředí venkovského, ale dospělosti dosáhl v době, kdy už byl

¹ Romaneto se začlenilo do genologického systému k ostatním prozaickým žánrům, jakými jsou venkovská povídka, obraz ze života, sociální román, arabeska, črta atd.

² JANÁČEK, Josef: *Malé dějiny Prahy*. Praha: Panorama, 1983, s. 266.

Smíchov lidnatým průmyslovým předměstím Prahy. Předměstské prostředí zachycují Arbesovy prózy, které se dotýkají sociálních otázek, například ty uspořádané do souboru *Idyly utrpení a bídy* (1885), sociální témata pak gradují v románech *Kandidáti existence* (1878), *Moderní upíři* (1879) a *Štrajchpuďláci* (1883).³

Většinu svého života prožil Arbes v Praze. Cestování nikdy příliš neholdoval a měl k tomu hned několik důvodů. Jedním z nich byl permanentní nedostatek prostředků, dále nechut' ke změně prostředí a také celoživotní potíže se zrakem, o nějž na sklonku života úplně přišel. Karel Krejčí uvádí, že spisovatel vykonal za života pouze několik velkých cest – do Vídně k soudnímu přelíčení, za dcerou Polyxenou provdanou v Berlíně a při té příležitosti na ostrov Rujánu.⁴ Arbes byl ale vždy náruživý chodec. Tuto zálibu si osvojil již v mládí, kdy byl členem smíchovského spolku mládeže, který pořádal výlety do okolí – na Bílou horu, do Prokopského údolí apod. Arbes ale podnikal i delší pěší výlety, například do Merklína, obce jihozápadně od Plzně, odkud pocházel jeho otec.⁵ Záliba v procházkách mu pak vydržela až do pozdního věku.

Vedle Smíchova, na druhé straně někdejší Újezdské brány, se rozkládala Malá Strana, čtvrť svým vzhledem naprosto odlišná, plná honosných staveb a barokních chrámů s „podivně oděnými postavami světců a světic, s různými odznaky jejich zbožného života, o jehož romantickém, vzrušujícím průběhu vyprávěly církevní legendy (...).“⁶ Malá Strana hrála důležitou roli v Arbesově mládí i v pozdějším životě. Jeho matka zde měla práci a Arbes ji chodil jako dítě navštěvovat, později Arbes procházel celou čtvrtí až na Nový Svět za snoubenkou.⁷ V dospělosti byl pak nucen po nějakou dobu tajit před rodinou své propuštění z Národních listů. Jelikož v zaměstnání obvykle trávil večery, které dopoledne doma dospával⁸, stal se nyní prozaik častým návštěvníkem v pivovaru U svatého Tomáše v Letenské ulici. Jeho radikální názory a přátelská povaha lákaly další umělce, a tak se kolem Arbese postupně vytvořila umělecká stolní společnost *Mahabharáta*. Její členové se scházeli zejména večer a nad ránem podnikali dlouhé procházky po malostranských a

³ FORST, Vladimír, Jiří OPELÍK a Luboš MERHAUT, ed. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce, I A–G*. Praha: Academia, 1985. ISBN 80-200-0468-8, s. 74.

⁴ KREJČÍ, Karel: *Jakub Arbes: život a dílo*. Mor. Ostrava: Josef Lukasík, 1946. Slovo a život, s. 263.

⁵ Tamtéž, s. 57.

⁶ Tamtéž, s. 22.

⁷ MOCNÁ, Dagmar. *Záludný svět Povídek malostranských*. Praha: Academia, 2012. Historie. ISBN 978-80-200-2065-9, s. 87.

⁸ KREJČÍ, Karel: *Jakub Arbes: život a dílo*. Mor. Ostrava: Josef Lukasík, 1946. Slovo a život, s. 262.

staroměstských ulicích, přičemž průvodce jim dělal právě Arbes. Měl tak možnost ještě dokonaleji poznat všechna zákoutí, a pražskou topografii následně detailně líčil ve svých prózách. Popis jedné ze staroměstských ulic zpřesněný udáním vzdálenosti nalezneme v romanetu *Omlazující krev* (1882): „Nalézal jsem se v jedné z nejtěsnějších, nejnepravdělnějších uliček Starého Města. (...) Obrátiv se nazad vidím asi na deset neb dvanáct kroků v dále ostrý úhel, jež tvoří do ulice posunutý starý dům o dvou patrech s úzkými okny, bez krámů, beze vrat i beze dveří, které se nalézají patrně v ulici sousední.“⁹

Z Prahy se Arbes nikdy neodstěhoval jinam a dožil zde i po smrti své manželky. Zemřel 8. dubna 1914 a je pochován na hřbitově na Malvazinkách.¹⁰

1.2 Žánr romaneta v Arbesově tvorbě

Romaneto vychází z několika literárních zdrojů, jimiž byl Arbes jako čtenář ovlivňován už od dob svého mládí. Motivy vzbuzující u čtenáře pocitu děsu se objevily už v románu *hrůzy*, za jehož zakladatele je považován anglický spisovatel Horace Walpole. Tajemná atmosféra gotického rozbořeného hradu a přízraky vstávající z hrobů se objevují v jeho *Zámku Otrantském* z roku 1764. Na román *hrůzy* navázala Angličanka Anna Radcliffová, která ale nadpřirozené jevy ve svých prózách podrobovala rozumovému vysvětlení. Inspirativní roli hrál také fantastický román (např. prózy Josefa Jiřího Kolára a Ernsta Theodora Hoffmanna). Ke všem těmto zdrojům se měl možnost Arbes dostat přes němčinu, do níž byly přeloženy, jestliže v ní nebyl napsán originál. Nejvýznamnější vliv na Arbesovy prózy měly povídky Edgara Allana Poea, které se začaly překládat do češtiny v 50. letech 19. století.¹¹ V době psaní svých nejvýznamnějších romanet také Arbes sám Poeovy prózy překládal a zajímal se o jeho životní osudy. Vzniklou stať, z níž vyplývá, jak moc si Poea jako prozaika vážil, pak zařadil do své knihy *Záhadné povahy* (1884). Jak ve své monografii konstatuje Karel Krejčí, Poeovi se povedlo „vyvolat příšerný pocit hrůzy a děsu, vypjatý do nejkrajnější míry,“¹² i když se v jeho povídkách

⁹ ARBES, Jakub. *Romanetta, VIII*. Praha: J. Otto, 1908, s. 108–109.

¹⁰ FORST, Vladimír, Jiří OPELÍK a Luboš MERHAUT, ed. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. I A–G*. Praha: Academia, 1985. ISBN 80-200-0468-8, s. 73.

¹¹ HAMAN, Aleš. *Trvání v proměně: česká literatura devatenáctého století*. Praha: ARSCI, 2007. ISBN 978-80-86078-71-7, s. 278.

¹² KREJČÍ, Karel. *Jakub Arbes: život a dílo*. Mor. Ostrava: Josef Lukasík, 1946. Slovo a život, s. 128.

vlastně žádné nadpřirozeno nevyskytuje. Slovy Jaroslavy Janáčkové na Arbese zapůsobila „především polarita ‚ohnivé a smělé fantazie‘ a ‚neobyčejně bystrého analyzujícího rozumu‘ [se schopností] dovést čtenáře k přemýšlení přesahujícímu čas četby.“¹³ V romanetu lze dále nalézt prvky vědecko-fantastické literatury. Spatřujeme je tam, kde dochází k využití určité vědecké nebo technické metody, jež pomůže při následném racionálním výkladu zdánlivě nevysvětlitelné záhady (probuzení ze sna, zakonzervování dětské mrtvolky ve skleněné rakvi nebo zlepšování stavu pleti pomocí arzenu apod.). Logické vyústění děje a racionalita jsou ostatně znakem století vědy a také technického vzdělání, kterého se Arbesovi dostalo na pražské polytechnice.

Romaneto je pro čtenáře atraktivní žánr umělecké literatury, který se vyznačuje napínavým dějem se zdánlivě nevysvětlitelnými až nadpřirozenými událostmi, či jinými prvky, které však mají racionální základ, jenž je odhalen v závěru. Nadpřirozeno zde vstupuje do rozporu s vědou, vědeckými poznatky a metodami, což lze považovat za vliv science fiction a Arbesova sklonu k racionálnímu uvažování zapříčiněnému studiem na technické škole. „První Arbesovy pokusy o prózu (...) nesou stopy nejrůznějších vlivů z bohaté četby, především tzv. „románu hrůzy“ (...), které působily na představivost budoucího literáta prvky děsu a přebujelé romantičnosti. Už od počátku se však v Arbesově próze fantastično prolíná se snahou o věrný obraz skutečnosti: v některých obdobích nabývá v kombinaci romantismu s realismem vrchu složka reálného vidění a popisu světa.“¹⁴ Kromě jiných aspektů, jako je volba pražského prostředí, psychologická prokreslenost hlavních hrdinů, intelektuální náročnost a promyšlený a vygradovaný děj, byl ve své době velmi přitažlivý už jen název žánru, který odkazoval k něčemu exotickému – k románskému.¹⁵

Napínavý obsah je jedním z rysů romaneta a taktéž konstituování názvu tohoto žánru provázely vzrušující okolnosti. Romaneto je čistě český literární vynález, jehož formu sice vytvořil Arbes, sám však není autorem názvu tohoto žánru. Arbes úzce spolupracoval s Janem Nerudou, přispíval do týdeníku *Lumír*, jehož byl Neruda

¹³ JANÁČKOVÁ, Jaroslava: *Arbesovo romaneto: z poetiky české prózy*. Praha: Univerzita Karlova, 1975. Acta Universitatis Carolinae, s. 87.

¹⁴ FORST, Vladimír, Jiří OPELÍK a Luboš MERHAUT, ed. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. I A–G*. Praha: Academia, 1985. ISBN 80-200-0468-8, s. 74.

¹⁵ JANÁČKOVÁ, Jaroslava: *Arbesovo romaneto: z poetiky české prózy*. Praha: Univerzita Karlova, 1975. Acta Universitatis Carolinae, s. 41.

tehdejší šéfredaktorem, a roku 1872 mu předložil rukopis prózy *Svatý Xaverius*. Tato próza však nenesla žádné žánrové označení. Aby předešli domněnce, že jde o životopis světce, hledali společně bližší pojmenování žánru. „Svatý Xaverius se Nerudovi – jak zaznamenal Arbes – nezdál být přiřaditelný k žádnému ze středních a drobných prozaických žánrů frekventovaných v tehdejší próze (...).“¹⁶ Romaneto je italská zdobnělina výrazu román, česky tedy malý román, což potvrzuje i Rejzkův *Etymologický slovník*.¹⁷ Zdobnělina je zřejmě vytvořena dle slovotvorného způsobu, jenž se používá hlavně v hudební terminologii (libreto, opereta apod.).

Hledání nových žánrových označení je příznačné pro generaci 60. let 19. století, která si začala uvědomovat rozmanitost prozaických forem. Ve snaze přiblížit čtenáři žánr a svým způsobem jej nalákat k četbě byly prózy opatřovány žánrovými podtitulky. Tato snaha se projevila právě u Arbese, který své prózy signoval velkým množstvím rozmanitých označení (např. *episoda z románu*, *nocturno*, *perokresba*, *blueta* apod.). Podobně motivovaný byl i vznik názvu romaneta. „Tento nový název byl by možná zůstal stejně málo významným detailem v Arbesově tvorbě jako všechny ostatní podtitulky, kdyby se nebyl týkal právě díla, v němž Arbes si po prvé jasně uvědomil svůj tvůrčí způsob, který jej jasně odlišoval od tvorby spisovatelů ostatních a dával mu tak naději na dosažení absolutní originality, jež byla vrcholem jeho umělecké ctižádosti.“¹⁸

Dagmar Mocná a Josef Peterka v *Encyklopedii literárních žánrů*¹⁹ definují romaneto jako na svébytný literární žánr na pomezí novely a románu. „Novelistickou formu připomíná převážně středním, asi stostránkovým rozsahem, gradací děje a nevelkým počtem jednajících postav. Románovost se projevuje zaměřením na vypravěče, složitostí stavby s četnými reminiscencemi a odbočkami, podrobností charakteristik a líčení, jakož i zvýrazněním složky introspektivní, úvahové a sociálně dokumentární.“²⁰

Připomeňme, že romaneto nebylo vždy chápáno jako samostatný literární žánr. Například literární kritik a historik Karel Polák v roce 1948 ve studii *Co je to*

¹⁶ JANÁČKOVÁ, Jaroslava: *Arbesovo romaneto: z poetiky české prózy*. Praha: Univerzita Karlova, 1975. Acta Universitatis Carolinae, s. 9.

¹⁷ REJZEK, Jiří: *Český etymologický slovník*. Třetí vydání (druhé přepracované a rozšířené vydání). Praha: Leda, 2015. ISBN 978-80-7335-393-3, s. 544.

¹⁸ KREJČÍ, Karel: *Jakub Arbes: život a dílo*. Mor. Ostrava: Josef Lukasík, 1946. Slovo a život, s. 356.

¹⁹ MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X, s. 590.

²⁰ Tamtéž, s. 590.

romaneto vyslovil názor, že romaneto není plnohodnotným literárním žánrem, ale spíše svérázná forma novely: „Nelze je zatím vskutku mít za zcela samostatný, se světovými druhy rovnoprávný druh vypravěčské prózy, avšak pro jejich odlišnost a osobitost patří jim přece v českých poetikách samostatné místo mezi románem a novelou (...).“²¹ Polák se ve svém článku pokusil o redefinici romaneta, měl totiž za to, že do této chvíle bylo vymezováno nepřesně. Největší úskalí spatřuje v tom, že romaneto „nevysvětluje záhadu rozumem“, jak se vždy zdůrazňovalo. „V definici může zůstat napínavost jako zjev průvodní, nemůže však ani ona, ani vysvětlená záhada býti vykládána jako podstata romaneta, nýbrž je nutno zdůraznit jednak, že dějová záhada je toliko záminkou k rozvinutí skutečností problematiky sociální a psychologické. ... zato se všude využívá nepředvídatelné náhody a nedořešené, naléhavé problematiky životní.“²² Podle Poláka tedy při vyřešení záhady vždy zapůsobí moment náhody, která však nemá s racionálním řešením nic společného.

Arbesových próz, které lze označit jako romaneta, jsou téměř tři desítky. Nejstarším je próza *Ďábel na skřipci* (1866), která však v době svého prvního (časopiseckého) otisku nesla podtitul *epizoda z románu*. Vznikem do 60. let spadá ještě *Elegie o černých očích* (1867²³). Obdobím, v němž vznikla nejvýznamnější Arbesova romaneta, jsou 70. léta 19. století, např. *Svatý Xaverius* (1873), *Sivooký démon* (1873), *Zázračná madona* (1875), *Ukřižovaná* (1876), *Newtonův mozek* (1877), *Etiopská lilie* (1879), *Můj přítel vrah* (1879) a další. Nejplodnější pak byla léta osmdesátá, kdy vzniklo nejvíce romanet, např. *Pro rusou kadeř* (1880), *Aspoň se pousměj* (1885), *První noc u mrtvoly* (1886), *Duhový bod nad hlavou* (1889) a další. Léta devadesátá pak představují období dozvuků původních prvků romaneta, což se projevuje například v prázách *Duhokřídla Psýché* (1891), *Poslední dnové lidstva* (1895), *Vymírající hřbitov* (1900) a jiných.

Arbes tvořil v období, kdy zejména v oblasti menších prozaických žánrů docházelo k obratu od charakteristiky postav a zřetel se začal klást na děj²⁴: „... v období parnasismu [se] pozornost autorů přesunula k ději, v němž do popředí

²¹ POLÁK, Karel: Co je to romaneto. In Listy filologické / Folia philologica. Roč. 72, Čís. 2/4 (1948), s. 243.

²² Tamtéž

²³ V této době byl vyhotoven rukopis, poprvé časopisecky otištěno až r. 1876.

²⁴ HAMAN, Aleš a Dalibor TUREČEK: *Český a slovenský literární parnasismus: synopticko-pulzační model kulturního jevu*. Brno: Host, 2015. ISBN 978-80-7491-255-9, s. 25.

vystoupily rysy napětí a tajemství“²⁵. Znovuzavedený pojem parnasismus bývá zjednodušeně charakterizován jako „specifický typ literární tvorby, příznačné pro podstatnou část produkce takzvaných ruchovců a lumírovců,“²⁶ přibližně tedy od pol. 70. do pol. 90. let 19. století.²⁷ Parnasistní literatura se vyznačuje snahou o umělecky vytríbený projev, který se týká výrazových prostředků literárního díla. Taktéž autor musí být profesionál s citem pro tvorbu působivého literárního tvaru. Už Karel Krejčí si všimnul, že „Arbes skutečně bojuje o slovní výraz, jeho koncepty jsou dokladem přímo mozolného úsilí o nalezení obratu, nejvhodněji vyjadřujícího jeho myšlenku.“²⁸ Nejzřetelněji se prvky parnasismu projevují v poezii, ale obsahuje je taktéž drobná próza, „v níž – zejména v zarámování prostředím – se uplatnil odklon od světa všedního dění, posílení složky dějové dramatickosti, prvků napětí a nezřídka i tajemství“²⁹, tedy v prvcích tak typických pro Arbesova romaneta. Svým způsobem bylo Arbesovo romaneto, které s parnasismem koresponduje třeba svou artistně pojatou formou, velmi odvážným počinem. Tento názor zastával i básník Josef Hora, jenž svůj postoj k Arbesově dílu prezentoval roku 1920 těmito slovy: „Arbes měl to, co v oné době měl málokterý spisovatel: odvahu... V době sentimentální povídky vlastenecké a historické přichází už se svým těžkým aparátem kombinačního psychologismu, jenž vyžadoval od čtenáře více než konvenční ochotu dát se pobavit napínavým příběhem.“³⁰

Arbes měl řadu pokračovatelů. Ponecháme-li stranou fakt, že podstata žánru je u každého z nich naplněna s větším či menším úspěchem, jsou za další tvůrce romaneta považováni například Karel Matěj Čapek-Chod (*Experiment*, 1922; *Nejzápadnější Slovan*, 1893), Ladislav Klíma (*Utrpení knížete Sternenhocha*, 1928), Jaroslav Havlíček (*Smaragdový příboj*, 1946). Z novějších děl se k žánru romaneta hlásí třeba *Obětní kámen* (1987) Jany Štroblové, *Pražské halucinace* (2003) Petra Koudelky nebo *Zvlčení* (2003) Antonína Bajají.

²⁵ HAMAN, Aleš a Dalibor TUREČEK: *Český a slovenský literární parnasismus: synopticko-pulzační model kulturního jevu*. Brno: Host, 2015. ISBN 978-80-7491-255-9, s. 25.

²⁶ Tamtéž, s. 7.

²⁷ Tamtéž, s. 156–157.

²⁸ KREJČÍ, Karel: *Jakub Arbes: život a dílo*. Mor. Ostrava: Josef Lukášík, 1946. Slovo a život, s. 361.

²⁹ HAMAN, Aleš: Zapomenutý parnasistní prozaik. In *Bohemica litteraria*. 2013, roč. 16, č. 1, ISSN 2336-4394, s. 26.

³⁰ JANÁČKOVÁ, Jaroslava: *Arbesovo romaneto: z poetiky české prózy*. Praha: Univerzita Karlova, 1975. Acta Universitatis Carolinae, s. 5.

Lyrika, drama i próza konstruuji fikční světy nebo alespoň jejich fragmenty.³¹ Nedílnou součástí fikčních světů je i fikční prostor. V následující části práce se nejprve zaměříme na tuto problematiku ze stanoviska, které nabízí zde vybrané teoretické koncepty. Našemu zkoumání neunikne ani protějšek teorie fikčních světů – koncept mimesis, podle něhož „[jsou fikce] nápodobou nebo zobrazením aktuálního světa, skutečného života,³² a jenž i na prostorové entity³³ fikce nahlíží jako na skutečná místa.

³¹ RONENOVÁ, Ruth: *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006. Teoretická knihovna. ISBN 80-7294-180-1, s. 22.

³² DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2, s. 10.

³³ Entitami obecně rozumíme všechny prvky světa (ať už aktuálního, možného či fikčního) – objekty, osoby, místa – které jsou propojeny vztahy (událostmi, časoprostorem).

2. Vymezení kategorie fikčního prostoru

Soustředí-li se čtenář na text narativního literárního díla, neunikne mu, že se děj odehrává v určitém „světě“. Taktéž „literární věda předpokládá, že většina literárních děl, zvláště narativních, konstruuje fikční světy.“³⁴ Fikční svět nám může připomínat náš aktuální svět, avšak svět literárního díla není reálný a nemá ani stejnou ontologickou platnost. Totéž platí o všech částech fikčního světa, tedy i o prostoru. Odborná literatura věnující se problematice fikčního prostoru je sama o sobě značně rozsáhlá.³⁵ Vybíráme si z ní proto pouze některé koncepty, s nimiž budeme při analýze Arbesových romanet nadále pracovat. Prostor je kategorie neodmyslitelně spjatá s fikčním světem uměleckého díla³⁶ a taktéž s kategorií času, jemuž se v minulosti dostávalo mnohem větší pozornosti. Jak konstatuje Gabriel Zoran: „Tento nedostatek symetrie ve vztahu mezi prostorem a časem je zřejmý nejen z jejich postavení v textu, ale také ze stupně pokroku ve výzkumu těchto pojmů.“³⁷ I když byl prostor v literární vědě reflektován již od antiky, soustavnějšímu zkoumání, které jej už nevnímalo jen jako mimetickou reprezentaci skutečnosti, se mu dostalo až ve druhé polovině minulého století právě v souvislosti s teorií fikčních světů.

³⁴ RONENOVÁ, Ruth: *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006. Teoretická knihovna. ISBN 80-7294-180-1, s. 27.

³⁵ Přibližně od druhé poloviny 20. století se prostor stává předmětem soustředěného literárněvědného uvažování a od 80. let je mu věnována zvýšená pozornost v rámci tzv. obratu k prostoru (spatial turn). Jeho bližší zkoumání může přinést cenné poznatky o vývoji poetiky autora, neboť jednotlivé literárněvědné kategorie, tedy i prostor, mají tu schopnost dotvářet poetiku daného díla a tím jej určovat – udávat mu jisté atributy a zařazovat jej tak do určitého uměleckého směru. Na kategorii prostoru tedy nahlížíme jako na sémantickou hodnotu.

³⁶ Fikčními světy se zabývá teorie fikčních světů. Je teorií nemimetickou, nevztahuje fikční objekty ke kulturněhistorické skutečnosti, zabraňuje tak jejich sémantické redukci, a vnímá světy narativních textů jako svébytné existující světy s určitými vlastnostmi, jejichž množství je neomezené a také velmi různorodé. Fikční světy mohou být podobné světu aktuálnímu (například světy realistické literatury, které se svou formou a zejména zákonitostmi, jež v nich panují, velmi podobají aktuálnímu světu), světy fantastické (například světy pohádek) i ty, které realitě dokonce odporují (například světy vědecko-fantastické literatury). Teorie fikčních světů nabízí možnost nahlížet na fikční entity nikoli jako na směs entit skutečných a čistě fikčních (jak to činí mimetická teorie), ale jako na entity ontologicky homogenní, které nejsou redukovatelné na entity non-fikčního světa.

³⁷ ZORAN, Gabriel: K teorii narativního prostoru. In *Aluze*, roč. 13, 2009, č. 1, ISSN 1212-5547, s. 39.

Fikční narativ jakožto jazykový konstrukt se skládá pouze z vybraných prvků a dovoluje tak vytvořit jen „malý svět“³⁸. Tato selektivnost umožňuje zobrazit jen to, co je pro narativ důležité. Neznamená to přitom, že prvek nezobrazený je méně důležitý než prvek zobrazený, i mezera může mít určitou sémantiku. Kromě toho je prostor, jak uvádí Alice Jedličková, „zobrazen způsobem a v rozsahu, odpovídajícím nárokům konkrétního žánru a metody.“³⁹ Autor má sice možnost s prostorem volně pracovat, je ale omezen zejména dobovou poetikou. „Anebo je zobrazení prostoru vysoce individualizované a může se prosadit jako jeden z dominantních principů díla.“⁴⁰

Prostor jakožto sémantická dimenze má schopnost dotvářet celkový smysl literárního díla. Jeho význam je tak široký, že v některých případech je podoba prostoru podmínkou pro naplnění povahy žánru, a například v žánrech lidové slovesnosti nebo žánrech pokleslých je zřetelně vidět, že „mezi místy a žánry existuje těsná provázanost.“⁴¹ Vnímavému čtenáři například neunikne, že Honza v pohádce pochází z prosté chaloupky, zápolí se zlem někde v hlubokém lese a končí na zámku po boku princezny, nebo vstupuje-li postava hororu do léta neobývaného domu, víme, že ji tam čeká nebezpečí apod. Tento jev nazývá Daniela Hodrová *literární předurčenosti místa*.⁴² Zde vidíme, že prostor si s sebou nese určité významy a může zastávat funkci metafory vzhledem k aktuálnímu světu a zkušenosti s ním. Klade tak jisté nároky na čtenáře, na jehož zkušenostech závisí porozumění textu. Navzdory typizaci je ale prostor kategorie tvárná a autor, vypravěč a též postavy literárního díla s ní mohou samostatně pracovat. V literární praxi se tak zavedená představa o určitém prostoru přehodnocuje a někdy dokonce „staví na hlavu“, což následně může způsobovat určitý umělecký efekt (příkladem mohou být umělecké obraty v postmoderní literatuře). Významy jednotlivých objektů v prostoru jsou pak natolik zásadní, že „porozumění účelu výstavby a charakteru prostoru je synonymní s porozuměním celku fikčního světa, jeho významu.“⁴³

³⁸ ECO, Umberto: Malé světy. In *Česká literatura*, roč. 45, 1997, č. 6, s. 625–643, ISSN 0009-0468.

³⁹ JEDLIČKOVÁ, Alice: *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010. Literární řada. ISBN 978-80-200-1829-8, s. 67.

⁴⁰ Tamtéž

⁴¹ HODROVÁ, Daniela: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997. ISBN 80-86022-04-8, s. 15.

⁴² Tamtéž

⁴³ ŠINCLOVÁ, Soňa a Tomáš KUBÍČEK: *Sémantika narativního prostoru*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015. ISBN 978-80-244-4791-9, s. 5.

Zobrazení prostoru v literatuře probíhá dvěma základními způsoby. Prostor může být přímo evokován deskripcí (prostřednictvím vypravěče či některé z postav) nebo sugerován nepřímo tzv. *implikací* (pomocí vztahů mezi jednotlivými objekty, tedy jejich konfigurací).⁴⁴ Literární teoretik Janusz Sławiński se sice domníval, že „popis se musí vždy nacházet na počátku narůstání daného prostorového celku – jako svého druhu jeho „spouštěč“. Bez toho by nemohl vůbec existovat,⁴⁵ ale pokud by tomu tak skutečně bylo, pak by čtenář prostor a zejména prostorovost nevnímal, dokud by se nesetkal s vhodnou popisnou pasáží. Přitom většinou pouze malá část prostoru v díle podléhá přímé deskripci, kdy je prostor skutečně popsán, tak jako popisujeme obraz nepřítomnému diváku. Prostor tedy může být vyličen i nepřímo, například za pomoci postavy a jejího pohybu, kdy se postava pohybuje daným prostorem a díky jejímu pohybu také prostor nastává.

Jurij Lotman v publikaci *Struktura uměleckého textu* pracuje s předpokladem, že jednotlivá prostředí mají pro narativ různý význam a nazývá je *sémantickými poli*. Za nejdůležitější prvek prostoru považuje Lotman *hranici* (ohraňovenost prostoru patří mezi jeho základní kvality), která odděluje sémantická pole. Pohybuje-li se postava literárního díla mezi dvěma různými sémantickými poli, překračuje hranici mezi nimi, čímž tvoří *syžetovou událost*,⁴⁶ podmínku k vytvoření děje: „Udalost'ou v texte je premiestnenie postavy cez hranicu sémantického poľa.“⁴⁷ Syžet je tedy velmi úzce spjat s prostorem.

Literární dílo je složené z prvků, které mezi sebou navzájem kooperují, závisejí na sobě a tvoří *sít'*, jejíž uzly, body jsou navzájem spojeny předivem vztahů.⁴⁸ Jednotlivé body tak nelze zkoumat izolovaně, vždy je nutné přihlížet taktéž k ostatním kategoriím. „Úvahy o prostoru zahrnou tedy zákonitě a přirozeně úvahy o čase, postavách, žánru, stylu, textu.“⁴⁹

⁴⁴ Na evokaci prostoru se samozřejmě podílí i další kritéria, vedle způsobů vyprávění a vyprávěcích strategií například hledisko (point of view) či focalizace.

⁴⁵ SŁAWIŃSKI, Janusz: Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In Trávníček, J. (ed.): *Od poetiky k diskursu: výběr z polské literární teorie 70.–90. let XX. století*. Brno: Host, 2002, s. 116–129. Strukturalistická knihovna. ISBN 80-7294-072-4, s. 123.

⁴⁶ LOTMAN, Jurij Michajlovič: *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990. ISBN 80-222-0188-X, s. 264.

⁴⁷ Tamtéž., s. 265.

⁴⁸ HODROVÁ, Daniela: *Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie*. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 1994. ISBN 80-85917-03-3, s. 5.

⁴⁹ Tamtéž

Ač nemusí být vždy explicitně daný a popsán, je prostor přítomen v každém narativu. Jak říká Ryanová „(...) všechny narativy zahrnují prostorový rozměr světa, a to dokonce i v případě, že je informace o prostoru zamlčena (jako ve Forsterově: ‚Král zemřel a královna pak zemřela žalem.‘).“⁵⁰ I když je uvedený příklad spíše ukázkou temporality, vypovídá zároveň o prostoru. Lze o něm říct, že je zde v konečném důsledku tematizován jako prázdný, tj. bez aktantů. Žádná literární postava ani lyrický subjekt se nenacházejí ve vzduchoprázdnu, a i kdybychom nebyli schopni jejich okolí popsat, vždy se vyskytují „někde v prostoru“. Navíc prostor netvoří jen objekty daného fikčního světa, jak už jsme řekli, ale též vztahy mezi nimi, jež zakládají prostorové konfigurace.

Literárněvědná teorie fikčních světů nám nabízí jiný pohled na literární prostor než mimetické přístupy.⁵¹ Díky ní máme možnost zkoumat aspekty uměleckých narativů (tedy i prostor) nezávisle na objektech aktuálního světa, protože teorie fikčních světů vypracovává svébytný pohled na fungování těchto světů. Tím, že se tato teorie zabývá fikčními světy, se nutně zabývá jejich prostorem, protože „prostor je především centrálním aspektem světa, ať už je tento svět reálný či fikční.“⁵²

Prostor fikčního světa je mnohem složitější jev, než by se na první pohled mohlo zdát. Nejde zde jen o fikční topografii, kterou se zabývají disciplíny jako literární kartografie či literární geografie. Je zásadní rozdíl mezi prostorem fyzikálním, tak jak jej chápe geometrie, a prostorem literárního díla, protože „[p]rostor je v literatuře nikoli empirickým jevem, ale významem.“⁵³ Neskládá se jen z fikčních objektů, které tvoří fikční topografii, jak ukážeme vzápětí.

⁵⁰ RYANOVÁ, Marie-Laure: Narativní prostor. In *Aluze*, roč. 14, 2010, č. 3, ISSN 1212-5547, s. 38.

⁵¹ V teorii fikčních světů si literární věda vytvořila protějšek ke koncepci mimesis známé již od starověku, která vyjadřuje že literatura umožňuje odrážet reálný svět. Čtenář, ale i divák filmu či hráč počítačové hry, je pak schopen o částech fikčního světa vypovídat jako o entitách světa vlastního. Tím, že mimetická teorie hledá předobraz fikčních entit v entitách reálných (velmi dobře jí to jde tam, kde je fikční entita nazvána týmž jménem jako entita reálná), je zbavuje jejich individuality. Ze sémantického hlediska tedy není mimetická funkce (hledání předobrazu fikční jednotliviny v reálné jednotlivině či univerzalitě) plně na místě, protože předpokládá existenci jen jediného světa – světa aktuálního, k němuž vztahuje veškeré fikční objekty.

⁵² ZORAN, Gabriel: K teorii narativního prostoru. In *Aluze*, roč. 13, 2009, č. 1, ISSN 1212-5547, s. 52.

⁵³ ZMĚLÍK, Richard: Spacionalita fikčního narativu: výchozí model multivariantní analýzy. In *Slavia*, roč. 88, 2019, č. 1, ISSN 0037-6736, s. 5.

2.1 Fikční prostor podle Marie-Laure Ryanové

Prostor uměleckého narativu lze vnímat jako nezbytnou součást reprezentace světa, do něž jsou uloženy všechny objekty a odehrávají se v něm všechny události, to ale není jeho jediná myslitelná podoba. Literární teoretička Marie-Laure Ryanová ve své studii *Narativní prostor* rozlišuje hned čtyři formy textové prostorovosti – narativní prostor, prostorový rozměr textu, prostor, který slouží jako kontext a nádoba pro text a prostorovou formu textu.⁵⁴

Narativní prostor vnímá Ryanová jako „fyzicky existující okolní prostředí, ve kterém se pohybují a žijí postavy.“⁵⁵ Jako takový pak nutně musí obsahovat určité vrstvy – části, z nichž je složen. Na určitých místech se odehrávají události pro narativ důležité, jiný prostor pak pouze vyplývá z popisu daných událostí. Ryanová stanovuje pět rovin narativního prostoru – prostorové rámce, zasazení, prostor příběhu, narativní svět a narativní vesmír, a vymezuje tak prostor jako „mentální konceptualizace a psychické okolí postav.“⁵⁶ Jednotlivé vrstvy sice nejsou čtenáři známé okamžitě, ale odkrývají se mu postupně s tím, jak nastává příběh.

První rovinou jsou *prostorové rámce*, tedy místa a jejich nejbližší okolí, v němž se odehrávají události. Postava jedná podle toho, v jakém se nachází prostorovém rámci, mezi nimiž mohou být ostré hranice, či se mohou volně proměňovat jeden ve druhý díky pohybu postavy. Nepatří sem však místa a prostředí, která jsou zprostředkována pomocí myšlenek či replik postav (takovým je vyhrazena jiná rovina). Příkladem prostorového rámce může být pokoj v romanetu *První noc u mrtvoly*. Zde ostrou hranici představují dveře vedoucí do vedlejší místnosti, v níž se zdržují naříkající příbuzní zemřelé. Volné proměňování prostorových rámců jeden ve druhý shledáváme v případě cesty kočárem na odlehlé strýcovo panství v šumavských lesích v *Sivookém démonovi*.

Druhou rovinu popisuje Ryanová jako *zasazení*, poměrně stabilní kategorii, která se ale na rozdíl od prostorových rámců vztahuje k celému příběhu. Je to okolní prostředí určené sociologickými, historickými a geografickými aspekty, například

⁵⁴ Pro naše zkoumání nejsou poslední tři oblasti důležité. Popisují pouze formální prostorové rámce textu, proto s nimi dále nepracujeme a zaměřujeme se na první formu prostorovosti – narativní prostor.

⁵⁵ RYANOVÁ, Marie-Laure: Narativní prostor. In *Aluze*, roč. 14, 2010, č. 3, ISSN 1212-5547, s. 39.

⁵⁶ ŠINCLOVÁ, Soňa a Tomáš KUBÍČEK: *Sémantika narativního prostoru*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015. ISBN 978-80-244-4791-9, s. 18.

romaneto *Zázračná madona* se odehrává v pražském prostředí a pojednává o obyčejných, často velmi chudých lidech.

Třetí rovinou je *prostor příběhu*, který už sledujeme také v myšlenkách a snech postav. Jsou to tedy všechny prostorové rámce i ostatní zmíněné lokace, v nichž se odehrávají události příběhu. Například v romanetu *První noc u mrtvol* to tedy bude kromě pokoje také dívčí škola, kam se jeptiška Magdalena vrací ve vzpomínkách.

Další rovinu – *narativní svět* – klasifikuje Ryanová jako prostor příběhu, který spoluutváří sám čtenář pomocí svých kulturních zkušeností z aktuálního světa. „Zatímco prostor příběhu je složen z vybraných míst oddělených prázdnými prostory, narativní svět je utvářen představivostí jako spojitá, jednotná, ontologicky zaplněná a materiálně existující geografická entita (...).“⁵⁷ Je-li například v úvodu romaneta *První noc u mrtvol* uvedeno, že „Obloha nad Petřínem a Hradčany vzplanula v nejžhavějších krvavých růžích (...)“⁵⁸, pak je pravděpodobné, že čtenář podle svých zkušeností z aktuálního světa zasadí děj prózy do prostoru Prahy, i když o Praze samotné zde není zmínka, a ve svých myšlenkách „domodeluje“ prostorové oblasti, které jsou v textu nedourčené.

Poslední, pátou rovinu narativního prostoru popisuje Ryanová jako *narativní vesmír*. Je to metaforický pojem, který kromě světa, jenž postava žije, zahrnuje také hypotetický svět, který nastává pouze díky jejím přáním, představám, obavám apod., přičemž, aby jej bylo lze zahrnout do narativního vesmíru, musí být zmíněn v textu. Příkladem by mohly být obavy vypravěče o čestné úmysly muže před obrazem ve *Svatém Xaveriovi*, které jej donutí vyskočit z úkrytu a zabránit neznámému v rozřezání obrazu.

2.2 Trojúrovňový model fikčního prostoru

Pro poznání toho, jakými způsoby je fikční prostor generován, si literární věda vytvořila také několik modelů, z nichž některé využívají trojúrovňového schématu a zohledňují fakt, že prostorové objekty nebývají evokovány jen prostou deskripcí nebo pojmenováním, ale v narativu dochází ke komplexnímu generování prostoru.

⁵⁷ RYANOVÁ, Marie-Laure: Narativní prostor. In *Aluze*, roč. 14, 2010, č. 3, ISSN 1212-5547, s. 39.

⁵⁸ ARBES, Jakub: *Povídky, novelly a kresby*. Praha: I. L. Kober, 1887., s. 385.

S trojúrovňovými modely narativního prostoru se setkáváme například v pracích Gabriela Zorana, Alice Jedličkové či Richarda Změlíka.

Trojdimenzionální modely fikčního spacia nám umožňují pochopit, jak je prostor ve fikčním světě konstruován, a poskytují vysvětlení pojmů, které s narativním prostorem bezprostředně souvisejí. Úrovně jednotlivých modelů lze přitom popsat izolovaně, ale v rámci fikčního světa vždy koexistují a dohromady vytvářejí fikční prostor jako celek.

Literární teoretik Gabriel Zoran se zabýval vnitřní strukturou prostoru a jeho existencí v rámci fikčního světa ve studii *K teorii narativního prostoru*. Představuje zde kategorii prostoru jako nerozlučně spjatou s kategorií času. Říká, že bez přihlídnutí ke kategorii času není možné popsat prostor, protože veškeré složky narativu jsou uspořádány v čase. Nahlíží tak na fikční prostor vlastně jako na prostor fyzikální (čtyřrozměrný) a ve struktuře narativního textu shledává tři vertikální roviny – *textovou (verbálního kontinua)*, *časoprostorovou* a *topografickou*. Tyto tři roviny pak v kooperaci vytvářejí určité horizontální prostorové jednotky různého rozsahu. Jednotku, která zahrnuje celý svět textu, nazývá Zoran *totální prostor*. Tvoří jej „prostorové elementy, které text předpokládá nebo nepřímou poskytuje, avšak neukazuje.“⁵⁹ Jsou to informace, které nejsou zahrnuty do žádného *zorného pole*. *Prostorový komplex* je prostor v textu skutečně prezentovaný a ten se skládá z určitých *prostorových jednotek*, prostorových entit.

Model Alice Jedličkové uvedený v monografii *Zkušenost prostoru* vystihuje způsob pojmenování, vyjádření a zkonstruování fikčního prostoru.⁶⁰ Jsou zde vyděleny tři jeho možné manifestace. *Prostředí* vyjadřuje obecně „dějiště“ literárního díla, „konkrétní okolnosti, do nichž je zasazen děj,“⁶¹ přičemž výběr *prostředí* je ovlivněn zaměřením žánru, dobovou poetikou i řadou dalších okolností. Podstatu *analogonu fyzického prostoru* vyjadřuje už sám jeho název. Je to vrstva fikčního prostoru analogická k fyzikálnímu prostoru aktuálního světa. *Prostorovost* pak Jedličková charakterizuje jako dojem, který má na čtenáře způsob, jímž je fikční

⁵⁹ ZORAN, Gabriel: K teorii narativního prostoru. In *Aluze*, roč. 13, 2009, č. 1, ISSN 1212-5547, s. 50.

⁶⁰ JEDLIČKOVÁ, Alice: *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010. Literární řada. ISBN 978-80-200-1829-8, s. 85.

⁶¹ Tamtéž

svět implikován, tedy vyjádřen nepřímou jako zkušenost postav či vytvářen vyprávěcím postupem.

Schéma Richarda Změlíka uvedené ve studii *Spacionalita fikčního narativu: výchozí model multivariantní analýzy* pracuje s vrstvami *prostředí*, *prostorovost* a *absolutní prostor*, jež mezi sebou vytvářejí určité funkční vztahy. Pojem *prostředí* zahrnuje výběr takových fikčních objektů, které jsou společně schopné vytvořit fikční topografii (vytvářejí například krajinné nebo městské prostředí).⁶² Takové komplexy jsou vlastně fikční protějšky entit aktuálního světa a předpokládají, že čtenář má zkušenosti s podobnými prostorovými konfiguracemi. Jako příklad může sloužit právě „fikční topografie Prahy v tvorbě Jakuba Arbesa, která vytváří fikční korelát k reálné, dobové (historické) pražské topografii.“⁶³ Vrstva *prostorovosti* do jisté míry koresponduje s pojetím prostorovosti u Jedličkové. Jedná se o rozmístění fikčních objektů, jejich usouvztažnění a též způsob, jakým o nich pojednává vypravěč a jak jsou vnímány postavami, tedy tzv. prostor *implikovaný*. Patří sem i tematika snu, v Arbesových romanetech tak častá, protože vyjadřuje „vztah mezi dvěma významovými spacionálními dimenzemi o rozdílné ontologické příslušnosti v rámci vlastního fikčního světa.“⁶⁴ Obě uvedené vrstvy se podílejí na formování poslední roviny *absolutního prostoru*, která je jim svou povahou nadřazená. Každý fikční svět obsahuje rovinu absolutního prostoru, která však může být vyjádřena v různé míře. Absolutní prostor, na rozdíl od podobného termínu *totálního prostoru* zmíněného Gabrielem Zoranem, je rovina náležející výhradně do fikčního světa. Je to oblast vysoce abstraktní, protože je ve fikčním světě nedourčená, ale která „udílí finální význam prostorovým entitám a prostorovým vztahům.“⁶⁵ Je to zastřešující složka fikčního prostoru, která vyjadřuje jeho celkový estetický a ideový význam a směřuje k obecnému významovému plánu díla.

⁶² ZMĚLÍK, Richard: Spacionalita fikčního narativu: výchozí model multivariantní analýzy. In *Slavia*, roč. 88, 2019, č. 1, s. 2–17, ISSN 0037-6736, s. 9–10.

⁶³ Tamtéž, s. 10.

⁶⁴ Tamtéž, s. 11.

⁶⁵ Tamtéž, s. 12.

Ve své práci jsme inspirováni uvedenými výchozími teoretickými a metodologickými pracemi; žádný z přístupů však nebudeme aplikovat v jeho doslovnosti. Konkrétně nás budou zajímat následující aspekty fikčního prostoru:

Nahlížíme na prostor jako na fikční kvalitu fikčního světa (zohledňujeme rozdíl fikční vs. mimetické). Nesrovnáváme tedy prostor jednoduše s realitou, ale chápeme vztah mezi oběma oblastmi jako nejednoznačný a problematický. Všimáme si pasáží, v nichž je patrná explicitní deskripce prostoru, a zkoumáme také, jakými způsoby naopak nastává jeho implicitní evokace. Dále se zaměřujeme na pasáže, v nichž je přítomná hranice prostoru a dochází k jejímu překračování, a konečně se zaměřujeme na prostorové vztahy mezi entitami.

3. Prostorová výstavba a fikční světy Arbesových romanet

Lze souhlasit s tvrzením Jaroslavy Janáčkové, že „prostředí velkoměstské Prahy je příznačné pro celý žánr“⁶⁶. I když bližší označení „Pražské romaneto“ nese pouze *Svatý Xaverius*, v pražském prostředí se odehrávají až na výjimky všechna romaneta. Arbes často konkrétní fikční entity pojmenovává dle entit aktuálních. Pražské uličky, zákoutí a chrámy mu byly blízké, neboť zde žil a pracoval, a je pochopitelné, že se pro vytváření světa fikčního nechal inspirovat světem aktuálním. Toto tvrzení však lze dále problematizovat, neboť Arbesova Praha je výrazně odlišná například od Prahy jiného významného literáta téhož období, který využíval pro své prózy stejného prostředí a s nímž Arbes dokonce spolupracoval, – Jana Nerudy. Zatímco Arbes si z prostředí Malé Strany vybíral chrámy, hřbitovy, paláce a pusté ulice, Nerudovy prózy se odehrávají v krámcích a hospůdkách a jeho Praha působí jako živé město plné lidí. Literární historička Dagmar Mocná nalézá styčné body v prózách obou spisovatelů, srovnává je a konstatuje, že „[n]a půdorysu jedné reálné lokality tedy vyrostly dva zásadně odlišné fikční světy... Oba spisovatelé se přitom nijak nezpronevěřili charakteru reálné Malé Strany, která je přece jak pozoruhodnou drúzou paláců a kostelů, tak klubkem omšelých uliček.“⁶⁷ Tato skutečnost jen potvrzuje, že fikční narativy budují své vlastní světy se specifickými zákonitostmi a uspořádáním.

Ve druhé kapitole v rámci vymezení kategorie fikčního prostoru jsme uvedli, že tato kategorie je svou sémantikou natolik podstatná, že je v některých případech schopná rozlišovat literární žánr. Děj literárního díla určitého žánru (zejména folklorního) se tak může odehrávat ve velmi typickém prostoru. Tento prostor však není statickou veličinou. Jak ukážeme níže „kategorie literárního prostoru není ani v rámci díla jednoho spisovatele, dokonce ani v rámci společného žánru kategorií konstantní, ale naopak významově pulzující a oscilující.“⁶⁸ Prostor Arbesových romanet bývá někdy stereotypně vykládán jako záhadný, zahalený v oparu nebo snový. Například v *Encyklopedii literárních žánrů* se v kapitole o romanetu dočteme, že „[p]říběh je obestřen šerosvitem, odehrává se často v noci, na tajemných a skrytých místech (chrám, pražská zákoutí, vězení, hřbitov, světnice, osamělý statek)

⁶⁶ JANÁČKOVÁ, Jaroslava: *Arbesovo romaneto: z poetiky české prózy*. Praha: Univerzita Karlova, 1975. Acta Universitatis Carolinae, s. 38

⁶⁷ MOCNÁ, Dagmar. *Záludný svět Povídek malostranských*. Praha: Academia, 2012, s. 91–92

⁶⁸ ZMĚLÍK, Richard. Ke kategorii literárního prostoru. In *Bohemica litteraria*, roč. 17, 2014, č. 1, s. 149–182. ISSN 1213-2144, s. 175.

navozujících romantickou atmosféru.“⁶⁹ Tato klasifikace není nesprávná, ale dal by se jí charakterizovat prostor jen některých romanet, zejména starších. Ve zbylých prózách je naopak prostor líčen velmi realisticky. Tato diference souvisí s dobovou koexistencí různých poetik, na jedné straně romantické, na druhé realistické, které se vzájemně prolínaly a působily i na Arbesovu tvorbu.

Vzhledem k tomu, že Arbesova romaneta vznikala v rozmezí téměř 35 let (první z nich, *Ďábel na skřipci*, už roku 1865, a poslední, *Vymírající hřbitov*, roku 1900), lze předpokládat, že i poetika prostoru prošla určitou proměnou. Seznam konkrétních próz, s nimiž pracujeme, je uveden v úvodu práce a je rozčleněn na čtyři sekce podle dekády vzniku romanet. V každé z následujících kapitol analyzujeme prostor próz náležejících do jedné ze čtyř dekad. Za každou z nich je pak umístěna dílčí sumarizace, která krátce shrnuje podobu prostoru ve zkoumaných prózách jednotlivých desetiletí.

3.1 Romaneta z 60. let

V 60. letech 19. století vznikly prózy *Ďábel na skřipci* (1865) a *Elegie o černých očích* (1867). Oběma se dostalo označení romaneta až zpětně, protože tento žánr byl pojmenován až se *Svatým Xaveriem* v roce 1873. Obě nicméně vykazují atributy romaneta a představují tak odrazové můstky pro další Arbesovu tvorbu v této oblasti.

Vypravěč obou próz je homodiegetický, figuruje tedy jako jedna z postav příběhu, přičemž v obou případech je to spisovatel či kritik, který si stěžuje na neutěšenost svého stavu. Obě prózy jsou výjimečné svým laděním – najdeme zde humorné prvky, které se v pozdějších romanetech prakticky nevyskytují.

Explicitně pojmenované prostorové rámce, v nichž se romaneta odehrávají, bychom v tomto desetiletí hledali marně. V próze *Ďábel na skřipci*, v níž sleduje čtenář vývoj situace ohledně sázky, kterou mezi sebou učinili přátelé vypravěče, že jeden druhému ukáže pravého d'ábla, se nachází četné implicitní evokace prostorovosti prostřednictvím homodiegetického vypravěče: „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

⁶⁹ MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X, s. 591.

čarokrásné ještěří oko ze záhonu fialek.“⁷⁰ Z textu se čtenáři dostávají zásadní informace o povaze prostorového rámce Prahy, v němž se děj odehrává. Najdeme zde zmínku o tom, že vypravěč žije „v podkrovní komůrce na Pohořelci“⁷¹, s přáteli se schází v „jedné z malostranských hospůdek“⁷² a spěchá za přítelem, aby tento svou veselostí neděsil „obyvatele takřka nejtišší čtvrti pražské“⁷³. Už ze zběžného pozorování vyplývá, že prostor implikovaný zde má naprostou převahu. Objevuje se například při procitnutí vypravěče po úderu do hlavy: „Když jsem opět otevřel oči, ležel jsem doma na pohovce a šeré jitro usmívalo se na mně...“⁷⁴ Ani v *Elegii o černých očích* nenajdeme sebemenší explicitní zmínku o povaze okolního prostředí. Jediných indicií o povaze prostorového rámce se čtenáři dostává při popisu pohybu některé z postav: „... kdyby mě nebylo probudilo prudké bouchnutí dveřmi a pádné kroky rozlehnuvší se náhle po podlaze tak hřmotně, jakoby byl do mé komůrky vstoupil nějaký kyklop. A dále: Vrazil hřmotně do komůrky a spatřiv mě s přimhouřenýma očima seděti za stolem...“⁷⁵ Prostorovým rámcem je zde tedy především interiér vypravěčovy pracovny. V závěru prózy se však objevuje ještě snadno přehlédnutelná zmínka o jiném prostorovém rámci: „Zasmušen stál jsem kdysi v umělecké výstavě nepatrného města německého před obrazem...“⁷⁶, kde nalézá homodiegetický vypravěč přítelův obraz.

Co mají obě prózy společného je přítomnost intradiegetického vypravěče, který je postavou první roviny vyprávění, ale vypravěčem druhé (vlastní) roviny. Jednou je jím domnělý ďábel, který přítomným shrnuje dosavadní lidské vědění, podruhé přítel hlavního narátora, jenž se rozpovídá o své trpké minulosti. V obou případech je čtenáři poskytnuto nové prostorové schéma, které budí, když už ne dojem nadpřirozena (vypráví „ďábel“), pak alespoň dojem podivného roztržitého chování: „Či ano, skoro bych byl zapomněl, ujal se přítel slova jako ve snu. ‚Ale dříve eště několik slov. Seděl jsem dnes o půlnoci doma samoten u otevřeného okna, ...‘“⁷⁷ Zakomponování replik jiných vypravěčů do příběhu způsobuje rozšíření dojmu prostorovosti.

⁷⁰ ARBES, Jakub: *Svatý Xaverius a jiná romaneta*. Praha: Odeon, 1969, s. 16.

⁷¹ Tamtéž, s. 10.

⁷² Tamtéž, s. 11.

⁷³ Tamtéž, s. 15.

⁷⁴ Tamtéž, s. 39.

⁷⁵ ARBES, Jakub: *Romanetta. Díl 3, Zázračná madonna, Elegie o černých očích, Můj přítel vrah*. Praha, 1884, s. 162.

⁷⁶ Tamtéž, s. 176.

⁷⁷ Tamtéž, s. 164.

V *Đáblu na skřipci* se nachází pasáž, kdy ve vyhoceném okamžiku příběhu vypravěč upadá na zem a ztrácí vědomí. Díky tomu opouští prostor, v němž působily „nadpřirozené a fantaskní“ prvky a probouzí se v bezpečí „doma na pohovce“. Takové rázné přerušení toku příběhu bychom mohli nazvat hranicí v Lotmanově smyslu. Je to však hranice specifického druhu, jež je přítomna už jen v jediné další próze – *Sivookém démonu*. Mohli bychom ji nazvat hranicí *nevědomou*, neboť vypravěč ji překračuje, aniž by o jejím překročení věděl. Její funkce pak je prostá, díky ní má postava možnost rychle opustit jedno sémantické pole a bez dalšího natahování textu se objevit v poli jiném. Tvoří protiklad k hranici *vědomé*, která je v *Đáblu na skřipci* také přítomna. Vypravěč zde vědomě překračuje jasně danou hranici v doprovodu doktora do komisařova bytu. Hranice až dosud neproblematizovaného vnějšího prostoru je překračována v okamžiku, kdy má vypravěč vstoupit z předsíně do ložnice. Prostorové rámce se zde mění a záhadné chování psa, který se zdráhá překročit práh, dává tušit, že se vypravěč ocitá v prostředí, v němž by mohlo číhat nebezpečí: „... sotva byly dvěře otevřeny, zavyl můj buldok zhluboka tak úpěnlivě, jako by věřil smrtelný výpar, a kňuce počal se svíjeti u mých nohou.“⁷⁸ Jde o první situaci, v níž je čtenáři prostřednictvím změny prostorového schématu naznačeno, že nemá tu čest s obyčejnou povídkou. Motivy tajemství se od této chvíle stupňují. K proměně stávajícího prostoru dojde hned vzápětí, kdy komisař otevřením tajných dveří odhalí výklenek, v němž čeká domnělý démon. V prostorovém rámci ložnice, kde se nyní odehrává vyslýchání „ďábla“, dochází ke změnám. Prostor zde nabývá čím dál fantastičtějších podob. Ne že by se deformoval, ale začne jej zahalovat zvláštní světlo, které vypravěče děsí: „Rozhlédl jsem se po komnatě. Růžová barva vzduchu byla mezi tou řečí přešla v purpur.“⁷⁹ Jde o změny prostoru, jež jsou přítomny pro zvýšení dojmu nadpřirozena, který ještě posiluje fakt, že ostatní postavy tuto změnu okolí nevnímají. Mění se barva světla i ostatní „nadpřirozené“ jevy, jsou však v závěru logicky vysvětleny; šlo zde o prostou chemickou reakci.

Závěrečné vysvětlení klade důraz na racionálnost a je stejně typické jako volba prostředí, které je nezřídka popisováno pomocí proprií, jež mají své formální koreláty v aktuálním světě. Tak například v úvodu je uvedeno, že vypravěč chtěl se

⁷⁸ ARBES, Jakub: *Svatý Xaverius a jiná romaneta*. Praha: Odeon, 1969, s. 17.

⁷⁹ Tamtéž, s. 38.

svou snoubenkou odjet „bez prodlení do Belgie“⁸⁰, komisař zase v závěru odcestoval „do Hamburku, odkud se hodl[al] přepraviti na nějaký čas do Ameriky“⁸¹ a vypravěčův pes byl utracen „v pustých lomech za Strahovskou branou“⁸².

Romaneto *Elegie o černých očích* nenabízí kromě již zmíněného výraznější prostorové konfigurace, nedochází zde ani k žádnému překračování hranice mezi sémantickými poli, setkáváme se zde však s krátkou ekfrází⁸³: „Obraz představoval studentskou mansardu. U okna stál stolek s knihami a uprostřed rozházených knih a papíru seděl ošklivý pudlík s jakobínskou čapkou na hlavě, pohlížeje tak bezstarostně a důvěrně na studentíka v lenošce dřímajícího, že mimovolně musil jsem se zadívat do velkých jiskrných očí jeho.“⁸⁴ Přímé literární popisy uměleckých děl, jak ukážeme dále, jsou v Arbesově tvorbě běžné, najdeme je například v prózách *Svatý Xaverius* či *Pro rusou kadeř*. Volba jazykových prostředků, při popisu obrazu je pak cílena na vzbuzení pozornosti a evokaci prostorovosti.

Dílčí Sumarizace

Děj romaneta *Ďábel na skřipci* se odehrává v Praze ve dvou prostorových rámcích – v bytě komisaře a v bytě vypravěče, přičemž dojem prostorovosti zde způsobuje implicitní evokace prostřednictvím homodiegetického vypravěče. Dochází zde k vědomému i nevědomému překračování hranice mezi sémantickými poli – k vědomému při vstupu do bytu komisaře, k nevědomému mezi bytem komisaře a bytem vypravěče. Rozšíření prostoru příběhu se děje v intradiegetickém vyprávění domnělého ďábla.

V romanetu *Elegie o černých očích* se setkáváme se dvěma různými prostorovými rámci. Jednou je jím interiér vypravěčova bytu, podruhé prostředí výstavy v blíže nespecifikovaném německém městě. Oba jsou pak implicitně evokované prostřednictvím homodiegetického vypravěče. K rozšíření dojmu prostorovosti dochází při intradiegetickém vyprávění přítele a též při ekfrázi přítelova obrazu.

⁸⁰ ARBES, Jakub: *Svatý Xaverius a jiná romaneta*. Praha: Odeon, 1969, s. 9.

⁸¹ Tamtéž, s. 43.

⁸² Tamtéž, s. 41.

⁸³ Ekfrázi rozumíme tvůrčí slovesné zobrazení uměleckého díla, v případě romanet obrazů.

⁸⁴ ARBES, Jakub: *Romanetta. Díl 3, Zázračná madonna, Elegie o černých očích, Můj přítel vrah*. Praha, 1884, s. 176.

3.2 Romaneta ze 70. let

70. léta 19. století představovala pro Arbesovu tvorbu v oblasti romanet nejvýznamnější období. Vznikly v něm prózy, které nejlépe vystihují podstatu nového žánru, a Janáčková je dokonce charakterizuje jako „základní řadu“⁸⁵. Budeme se nyní věnovat romanetům *Svatý Xaverius*, *Zázračná madona*, a *Newtonův mozek*, v jejichž případech můžeme uplatnit známou charakteristiku prostoru romaneta, jako prostoru záhadného, děsivého, tajemného, schopného proměnit se ve vězení či ukrývat nějaké dávné tajemství, a romanetu *Můj přítel vrah*, které vzniklo ze zmiňovaných nejpozději a tato charakteristika už na ně nemůže být uplatňována.

Širším prostorovým rámcem všech zmiňovaných próz je pražské prostředí, ke kterému potom někdy tvoří kontrast prostorové schéma jiného rázu (Podkrkonoší v *Zázračné madoně*, Nechanice v *Newtonově mozku* apod.).

První svá romaneta psal Arbes v době, kdy se výrazně měnila česká společnost. Lidé se začali díky rozvoji průmyslové výroby stěhovat za prací do měst a rozrůstala se měšťanská třída. Se soustředěním společenského a kulturního života ve městech se prostor města začal logicky stávat i literárním tématem. Rozrůstání města zachytil sám Arbes v jednom ze svých romanet. V *Zázračné madoně* je uvedeno: „V tu dobu – v červnu roku 1850 – hovělo si pražské předměstí Smíchov ještě v hříšné, nepromíjitelné nepravdělnosti. (...) Tu a tam arci už stály nebo vznikaly také budovy výstavnější, odpovídající úplně požadavkům moderním. V některých továrnách starší, nedostačující místnosti přestavovány; tu a tam přihlíženo již k novotám a časem rozvlnil se v hlavní ulici ruch živější (...).“⁸⁶ Urbanizace a industrializace byly tedy jevy, které nezůstaly bez vlivu na Arbesovu tvorbu. Ale zatímco ve světové literatuře dozrává nový svěbytný umělecký styl – realismus, český umělecký realismus stále obsahuje výrazné romantické prvky. „V těchto souvislostech se rozvíjí tvorba Arbesova, používající prostředků literární romantiky a fantastiky k vyjádření přísně reální skutečnosti.“⁸⁷ A tomuto přístupu podléhá také Arbesova Praha, která přes přesný topografický popis působí často jako město oplývající záhadami. Fikční topografie Arbesovy Prahy je často detailně popsána,

⁸⁵ JANÁČKOVÁ, Jaroslava: *Arbesovo romaneto: z poetiky české prózy*. Praha: Univerzita Karlova, 1975. Acta Universitatis Carolinae, s. 46.

⁸⁶ ARBES, Jakub: *Romanetta. Díl 3, Zázračná madonna, Elegie o černých očích, Můj přítel vrah*. Praha, 1884, s. 23.

⁸⁷ KREJČÍ, Karel: *Kapitoly o Jakubu Arbesovi*. Praha: Československý spisovatel, 1955. Postavy a dílo, s. 58.

včetně názvů jednotlivých ulic, náměstí, sakrálních památek i konkrétních staveb (např. „Oujezdská brána“): „(...) prvních několik přímek plánu obrazu bylo kongruentní se směrem tolika též ulic plánu Prahy až k Oujezdské bráně, shledal jsem, že plán obrazu sahá dále až za Smíchov, a to až na vinici Malvazinka zvanou.“⁸⁸ Tyto ovšem tvoří pomyslné střípky v mozaice fikčního světa jakožto dvojdomého prostoru, oscilujícího mezi skutečností a snem.

Vypravěč všech zkoumaných próz vzniklých v 70. letech je homodiegetický, představuje tedy jednu z postav příběhu, ovšem oproti romanetům z 60. let shledáváme v tomto ohledu změnu. Próza *Zázračná madona* je uvedena vyprávěním heterodiegetickým. Jde o prvek, který navozuje pocit objektivitu a hodnověrnosti. Navíc umožňuje zobrazit i prvky, které by byly homodiegetickému vypravěči jako svědkovi skryty. Například v *Zázračné madoně* tak může čtenář pozorovat pokus o vraždu dítěte. Heterodiegetické vyprávění se však i v tomto případě po určité době překlene opět k ich-formě.

Svatý Xaverius (1873)

Již v úvodu romaneta *Svatý Xaverius* se setkáváme s klíčovým prostorovým rámcem celého příběhu, jímž je Malá Strana. Ve fikčním světě tvoří centrum kostel svatého Mikuláše na Malé Straně, neboť je v něm vystaven obraz, kolem nějž se bude odehrávat veškeré další dění. Navzdory tomu se čtenář nesetkává s žádnou explicitní deskripcí kostela, přítomné jsou pouze implikace tohoto prostorového schématu, které vznikají během pobytu vypravěče v něm: „Chtěje se pohodlněji dívat na obraz, otevřel jsem zповědnicí naproti oltáři se nalézající a usednul do ní.“⁸⁹ Namísto toho je zde přítomna ekfráze, která se objevila už v *Elegii o černých očích*, a která nás zajímá, protože také poskytuje určité prostorové schéma příběhu. Popis obrazu je zde mnohem delší než v případě *Elegie o černých očích*: „Obraz má v celku ráz pošmurný, jako by byl malíř světlejších barev použil pouze k zvýšení dojmu barev temných. Na pustém břehu mořském umírá o samotě muž...“⁹⁰ Přítomnost ekfráze se ve *Svatém Xaveriovi*, doslova nabízí, protože děj narativu se zakládá na rozluštění tajemství v obraze *Smrt Františka Xaverského*.

⁸⁸ ARBES, Jakub: *Romanetta. Díl první*. V Praze: Nákladem knihkupectví Dra. Grégra & Ferd. Dattla, 1878, s. 67.

⁸⁹ Tamtéž, s. 18.

⁹⁰ Tamtéž, s. 17.

Zpočátku není prostor kostela nijak problematizován, odehrává se zde mše, které je přítomno jen minimum věřících a vypravěč pozoruje obraz umírajícího svatého Xaveria. Obrat nastane až ve chvíli, kdy účastníci mše kostel opustí, kostelník se chystá zamknout dveře a před obraz předstupuje neznámý muž, jehož si však kostelník zamykající vrata z nějakého důvodu nevšímá. Neznámý vykazuje známky podivného jednání a tajuplný dojem podporuje i vypravěčovo tvrzení, že je neznámý nápadně podobný mnichovi na obraze. Prostor chrámu se v závislosti na těchto faktorech začíná deformovat: „Navzdor úplné střízlivosti mé duše zdálo se mi, jako by obrovským prostranstvím chrámu mihaly se tajemné stíny...“⁹¹ Po počáteční nedůvěře, kterou vypravěč k neznámému chová, se stávají přáteli. Xaverius, jak se neznámý jmenuje, zasvěcuje vypravěče do tajů, které má ukryvat obraz ve svatomikulášském kostele. Vypravěč sice tvrdí, že „mystické šero, v jaké byl pro mě na počátku [Xaverius] zahalen, rozplynulo se“⁹², avšak díky Xaveriově vlivu, který propůjčuje vypravěči tentýž mystický náhled, se mění celý fikční svět romaneta.

Setkáváme se zde s několika vnořenými vyprávěními. Do retrospekce intradiegetického narátora Xaveria je vnořeno vyprávění jeho babičky a do něj pak zpověď malíře Balka o tajemství ukrytém v obraze. Všechny tyto roviny zapřičiňují, že prostor příběhu nabývá vertikálního rozměru. Hlavní narátor se nejdříve zdráhá uvěřit Xaveriově fantastickým představám o obraze, zpochybňuje je ironií, avšak po čase se také on nechá zatáhnout do pátrání po pokladu. Přesvědčí jej další intradiegetická retrospekce Xaveria, jejímž centrem je opět prostor svatomikulášského kostela. Je zřejmé, že na rozdíl od realistického implikovaného zobrazení prostředí, kterého se čtenáři dostává od hlavního vypravěče, je zde popis, který umocňuje zdání nadpřirozena. Prostor příběhu je zde dokonce rozšířen o fantasmagorický Xaveriův sen: „V následujícím okamžiku spatřil jsem však na oltáři místo kocoura příšernou jakous postavu.“⁹³

Po rozluštění zdánlivé mapy zašifrované v obraze se příběh ze svého prostorového centra přesouvá na periferii. Při cestě za „pokladem“, na niž se postavy musejí vypravit za tmy, aby nevzbuzovaly pozornost a zametat za sebou stopy („Po té přítel rozběhnuv se skočil do pole asi šest kroků od meze, načež opatrně klasy

⁹¹ ARBES, Jakub: *Romanetta. Díl první*. V Praze: Nákladem knihkupectví Dra. Grégra & Ferd. Dattla, 1878, s. 21.

⁹² Tamtéž, s. 30.

⁹³ Tamtéž, s. 59.

odhrňuje kráčel skrze žito dále.⁹⁴), je vědomě překročena hranice sémantického pole nalézajícího se uvnitř malostranských hradeb a děj se přesouvá na periferii, která představuje sémantické pole rokliny s pokladem. Během putování za pokladem se setkáváme se zdánlivou tendencí k mimetickému způsobu zobrazení; jsou zde použita propria, která mají své koreláty ve světě aktuálním: „V ulicích pražských bylo již skoro úplně pusto. Z Umrleč ulice až k Oujezdské bráně potkali jsme jen několik jednotlivých osob a policejní hlídku; ještě pustěji bylo na Smíchově...“⁹⁵ Příběh vrcholí při kopání pokladu v mystickém prostředí rokle, kde vlivem světla a světelných záblesků spojených s utkvělou představou o tajemství Xaverius zpanikaří a prchá.

Další prostorový rámeček, teď už opět zbavený veškerého mystického charakteru, se nabízí v podobě Vídně. Objevuje se zde ještě záblesk ironie a humoru, který byl přítomen v prózách let šedesátých. Vypravěč se dostává do Vídně nikoli z vlastních pohnutek, ale kvůli soudnímu přelíčení, protože jakožto žurnalista opozičního listu napáchal „tolik nepromíjitelných ‚hříchů‘, že trest doživotního žaláře by býval pro [něj] trestem mírným“⁹⁶. Prostorovému rámci Vídně už nejsou přisouzeny žádné nadpřirozené atributy, ba co více je zde patrná tendence k mimezi – vypravěč sem přijíždí v explicitně dané době: na sklonku roku 1868, kdy byl v Praze vyhlášen „výmínečný stav“ a podepsána amnestie politickým vězňům. Vypravěč se přesto nakrátko dostává do vězení, které je popsáno následovně: „Dvůr tvořil pravidelný čtverec, jehož každá strana byla asi třicet sáhů dlouhá. Asi šestá část dvora byla ohrazena a nalézaly se v ní záhonky s klíčovými již zeleninami. Ostatní část byla vydlážděna, tu a tam nalézal se nějaký strom a uprostřed byla z latí sbitá besídka...“⁹⁷ Díky přítomnosti na vězeňském dvoře má vypravěč možnost znovu se setkat s Xaveriem, v jehož opětovném intradiegetickém vyprávění se přesouváme zpět do Prahy, do okamžiku, kdy Xaverius prchá z místa nalezení „pokladu“. Jsou tak ozřejměny osudy Xaveria a odkryto tajemství domnělé záhady.

⁹⁴ ARBES, Jakub: *Romanetta. Díl první*. V Praze: Nákladem knihkupectví Dra. Grégra & Ferd. Dattla, 1878, s. 72.

⁹⁵ Tamtéž, s. 70.

⁹⁶ Tamtéž, s. 81.

⁹⁷ Tamtéž, s. 84.

Zázračná madona (1875)

V romanetu *Zázračná madona* shledáváme jistou paralelu s romanetem *Sivooký démon*, které vyšlo o dva roky dříve. Vyprávění obou zmíněných próz začíná analogicky, tj. jednak heterodiegetickým vyprávěním, jednak prostorovým rámováním události, kterou je v případě *Sivookého démona* ukrytí dětské mrtvolky, v případě druhé prózy dramatická situace mladé matky odhodlávající se v zoufalé situaci zabít vlastní dítě.

Hned v úvodu je prostřednictvím implikace představen hlavní prostorový rámec prózy – děj se opět odehrává v Praze: „... tichý, vlažný večer počíná nad Prahou rozkládat své poloprůsvitné stíny.“⁹⁸ Vzápětí je pak také blíže specifikováno prostředí první části s heterodiegetickým vypravěčem: „V nejzazším koutě Nového světa, těsně pod hradbami, tam, kde Brusnice vniká do města, stojí malý, starý, šindelem krytý domek.“⁹⁹ Zasazení prózy a volba prvního prostorového rámce má výrazně realistické rysy. Protagonistkou je mladá matka pohybující se na okraji bídy, která bydlí se svým dítětem v domě, kde jsou „stěny vlhky a špinavy, strop a kouty plísni pokryty. Nečetný nábytek jest velmi chatrný. Starý, drhnutím hrbolovitě vytřený stůl, dvě rozviklané staré sesle...“¹⁰⁰. Jedná se o explicitní deskripci, která našla místo na počátku romaneta. Dále se odkrývá rozšíření prostoru příběhu v reminiscenci dívky, která vzpomíná na své mládí, vesnickou zábavu a úmrtí své matky. Vhled do myšlenek postavy, díky němuž se ozřejmují její osudy, je umožněn právě díky heterodiegetickému vyprávění. K sémantickému poli zatuchlé komůrky, v němž je i milující matka schopná zavraždit vlastní dítě, pak tvoří kontrast vnější prostředí ulice, v níž se ozývá skřivánčí zpěv – posel nového dne, nového života. Jen díky tomuto zpěvu, který je schopen překročit hranici okna a vniknout do domu, chce dívka od svého činu upustit.

V další části prózy sledujeme jiný příběh s jiným protagonistou, ovšem odehrává se taktéž v pražském prostředí a též je vylíčen heterodiegetickým vyprávěním. Hlavní postavou je ševcovský synek, který přináší správci botanické zahrady opravené boty. Prostor zde není ničím problematizován. Čtenáři se dostává realistické implicitní evokace pražských ulic plných prachu („Doběhnuv až před

⁹⁸ ARBES, Jakub: *Romanetta. Díl 3, Zázračná madonna, Elegie o černých očích, Můj přítel vrah*. Praha, 1884, s. 7.

⁹⁹ Tamtéž, s. 8.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 9.

smíchovský kostelík zabočil kolem staré školy ze žlutavého prachu hlavní silnice...¹⁰¹) a nuzného postavení obyčejných lidí (v tomto případě rodiny ševce) v kontrastu s prostředím pokoje v rodině správce botanické zahrady, která si dovolí dokonce zaměstnávat služku. Vznešenost obývacího pokoje je natolik ojedinelá, že si zaslouží dokonce explicitní deskripci: „Parketová podlaha byla hladká a lesklá jako zrcadlo, z části pak těžkými koberci pokryta. Na stěnách viselo několik obrazů v zlatých rámcích...“¹⁰² Jeník se zde poprvé setkává s Ismenkou a dostává od ní na památku medailonek s fotografií Murillovy madony.

Ve třetí části romaneta už sledujeme sebereflexi homodiegetického narátora, chudého studenta Jeníka, který si přivydělává domácím vyučováním a náhodou se opět setká s Ismenou. Tato část je v podstatě vzhledem do života obyčejných chudých lidí prostřednictvím Jeníkova vyprávění. S popisem prostoru (většinou ovšem jeho implicitní evokací) se zde setkáváme pouze tehdy, akcentuje-li bezvýchodnost života v chudobě (Ismena se například po pěstounově skonu musí přestěhovat do čtvrti s nejhorší pověstí, do téhož zatuchlého domku, v němž už kdysi bydlela se svojí matkou). Nejvýraznější prostorové schéma se objevuje pouze v podobě nehostinné plesnivé komůrky z úvodního vyprávění, ke které se později v analepsi vrací také intradiegetická vypravěčka Ismena, a do níž se uchýlí po tom, co ji manžel zapudí. Prostor chudé komůrky tedy nabývá dvou různých podob, přičemž záleží na psychickém rozpoložení postav, které ji obývají. Nevábné a tmavé podoby nabývá, žije-li v ní postava zoufalá a nešťastná (vizte citaci číslo 100), jako klidná, čistá jizbička je pak popisována tehdy, je-li její obyvatelka šťastná („Domácnost Ismenina – možno-li tak nazvat ní zoučkou, malou jizbičku s cizím prachatrným nábytkem, kterou dívka v podnájmu obývala – byla tak idyllicky vábiva a Ismena v tomto utěšeném zákoutí tak milá...“¹⁰³).

Některá romaneta mívají více prostorových rámců. V případě *Zázračné madony* je jím Podkrkonoší, kde na zdejším statku Ismena umírá. Prostorový rámec Podkrkonoší je v próze přítomen, protože zahrnuje také rodiště Ismenina otce. S prostředím, které lze popsat jako „záhadné“ se setkáváme pouze v závěru prózy, kdy cestuje vypravěč za Ismeniným otcem. Ismena umírá, vypravěče tíží svědomí a

¹⁰¹ ARBES, Jakub: *Romanetta. Díl 3, Zázračná madonna, Elegie o černých očích, Můj přítel vrah*. Praha, 1884, s. 26.

¹⁰² Tamtéž, s. 29.

¹⁰³ Tamtéž, s. 71.

čtenáři se nabízí následující implicitní evokace: „Prudký víchř ve výši mrskal temné mraky před sebou, kdežto v krajině panovalo ticho takměř hřobové. (...) Z noční tmy vystupovaly příšerně tmavé obřysy pohorské vesničky.“¹⁰⁴ Úzkostný pocit pak stupňuje už jen marné bušení vypravěče na okno fary, protože farář, Ismenin otec, právě zemřel.

Newtonův mozek (1877)

Základním prostorovým rámcem romaneta *Newtonův mozek* je opět Praha, konkrétně Smíchov, kde se nachází vypravěčův byt i letohrádek Kinských, v němž se odehrává hlavní (ovšem snový) děj prózy („Otec jeho byl ředitelem zahrady knížat Kinských, která se rozkládá za jihovýchodním úpatím Petřína za Oujezdskou branou“¹⁰⁵). Vedlejší prostorový rámeček představují Nechanice u Hradce Králové, kam přijíždí homodiegetický vypravěč, aby identifikoval mrtvolu svého přítele („V tu dobu nebylo sice cestování do krajin pruským vojskem obsazených obzvláště snadné a příjemné; ale přes to vše bez odkladu jsem se rozhodl, že odjedu do Nechanic.“¹⁰⁶). Hned na začátku je uvedeno, že „padl v bitvě u Králové Hradce“¹⁰⁷, později pak, že „Od smrti přítelovy uplynuly již skoro čtyři měsíce...“¹⁰⁸, a další děj se odehrává v přítomnosti. Je tedy nabíledni, že časovým zasazením prózy bude rok 1866. V reminiscencích vypravěče se pak objevují i jiné prostorové rámce, které slouží jako odbočky od hlavního děje a seznamují čtenáře s přítelovou vášní – eskamotérstvím (svatební hostina a neobvyklé předání daru, roztržka jiných novomanželů v hostinci, pokoj vypravěče, kam vstoupí iluze Napoleona I. apod.). Časté jsou implicitní evokace, jako při příjezdu vypravěče do Nechanic: „Za několik minut octnul se povoz na náměstí před farou. Seskočiv s vozu zazvonil jsem, a za několik okamžiků byla otevřena malá vrátka.“¹⁰⁹ Vypravěč se zde také přesvědčí, že

¹⁰⁴ ARBES, Jakub: *Romanetta. Díl 3, Zázračná madonna, Elegie o černých očích, Můj přítel vrah*. Praha, 1884, s. 152.

¹⁰⁵ ARBES, Jakub: *Romanetta. Díl první*. V Praze: Nákladem knihkupectví Dra. Grégra & Ferd. Dattla, 1878, s. 260.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 276.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 260.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 281.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 277.

přítel opravdu zemřel: „Doprovodil jsem přítele na poslední cestě; viděl jsem, jak byl spuštěn do hrobu...“¹¹⁰

První otázky jsou vzbuzeny při implicitní evokaci prostředí „malé, ale dobrým vínem slynoucí hospůdky malostranské“, kam sezval vypravěč ke smutečnímu posezení přítelovy známé, ale „z dvanácti pozvaných nedostavil se mimo mne – ani jediný.“ Prostor zde není problematizován sám o sobě, ale spíše budí pozornost nepřítomnost pozvaných, to že je prostor nenaplněný, jinak problematizován není. Prostor příběhu je rozšířen o snovou halucinaci vypravěče, kdy jej navštěvuje domněle mrtvý přítel a zve jej na oslavu do letohrádku Kinských. Vypravěč pozvání přijímá, ale prostor zde není nijak problematizován, protože domněle zemřelý má pádné vysvětlující argumenty na všechny vypravěčovy otázky. Prostorovost je zde zprostředkována díky implicitní evokaci prostředí („Všechna okna byla osvětlena; před vilou míhaly se temné postavy lidské; opodál pak jsem spatřil celou řadu čekajících povozů...“¹¹¹).

Změna nastává velmi postupně s tím, jak se vypravěč blíží k zámku, jakmile vstoupí dovnitř, je již jisté, že došlo ke změně sémantických polí. Hranice mezi nimi však nebyla jasně daná, právě naopak byla velmi propustná a k jejímu překročení došlo naprosto nepozorovaně. „Čím více jsem se blížil k letohrádku, tím více ubývalo temných lidských postav, jež se byly před ním míhaly, a když jsem se posléze octl přímo před budovou, bylo kolkolem úplně pusto a mrtvo, jako když býval zámek neobydlen.“¹¹² Vnitřní prostor letohrádku, kam se vypravěč dostává bez potíží, se však stává dočasně jeho vězením, ne však ledajakým. Letohrádek se změní v labyrint, z nějž není úniku. V okamžiku uvěznění se také nachází evokace prostorovosti: „Spatřil jsem před sebou dlouhou klenutou chodbu beze všech okras. Pološerý svit lunojasné noci vnikal dovnitř jen několika okny, ale dostačil k osvětlení aspoň potud, že bylo lze zcela zřetelně rozeznati, že jest chodba úplně prázdná. (...)“¹¹³. Prostor letohrádku se dále mění s tím, jak začíná vypravěč ztrácet klid. V následujících implicitních evokacích vzrůstá pocit beznaděje a zdání nadpřirozena. Vypravěč pobíhá chodbami a snaží se najít východ z labyrintu, ale marně. Uvědomí si, že se musí uklidnit, jinak zešílí, a díky této psychologické změně nastává

¹¹⁰ ARBES, Jakub: *Romanetta. Díl první*. V Praze: Nákladem knihkupectví Dra. Grégra & Ferd. Dattla, 1878, s. 279–280.

¹¹¹ Tamtéž, s. 290–291.

¹¹² Tamtéž, s. 291.

¹¹³ Tamtéž, s. 292.

i opětovná změna labyrintu a vypravěč je zdánlivě opět volný: „Pozoruju, že stojím v klenuté chodbě – přede mnou jsou dveře jen přivřeny a dveřmi těmi vniká pruh světla a zaznívají zvuky hudby...“¹¹⁴ Proměna místa vlivem napjatých smyslů postavy se objevila už ve *Svatém Xaveriovi* a dále bude přítomna například v romanetu *První noc u mrtvoly*.

Po opuštění labyrintu se vypravěč ocitá v hlavním sále zámku. Na tomto místě je skrze vypravěče zprostředkován efekt prostorovosti: „Velký, vysoký a nádherně vyšperkovaný sál osvětlen byl nescíslnými světly, tak že bys byl na zemi zcela pohodlně každý máček nalezl...“¹¹⁵ Ostatně v Arbesových romanetech, jejichž hrdiny jsou obvykle chudí studenti či žurnalisté bojující s nouzí, se každému předmětu oplývajícímu krásou pramenící z bohatství dostává pozornosti a detailního popisu. (Podobně i v *Zázračné madoně* při popisu pokoje v domě správce botanické zahrady.) Od této chvíle se vypravěč stává posluchačem filozofických monologů intradiegedického narátora – obživnuvšího přítele.

Poslední rozšíření dojmu prostorovosti představuje fantasmagorická cesta vesmírem za poznáním dějin lidstva jakožto dějin násilí a válek, na niž vezme vypravěče přítel eskamotér. Tajemná cesta za poznáním lidských dějin je vyvrcholením příběhu, ovšem dojem prostorovosti zde vzniká jen pomocí implikace. Vypravěči se zdá, že letí a po cestě sleduje výjevy z bitev: „Následovaly brutální výjevy z války třicetileté: spatřil jsem mimo jiné bitvu u Lützen, kde Gustav Adolf padl, bitvu u Lipska, zničení Magdeburku, polní tažení a boje, v nichž Valdštýn a Tilly hráli úlohy nejhlavnější...“¹¹⁶

Můj přítel vrah (1879)

Homodiegetický vypravěč, „amnestovaný politický vězeň“¹¹⁷, se vrací ve vzpomínce do explicitně daného roku 1870,¹¹⁸ kdy jej po návratu z vězení navštívil bývalý, dávno zapomenutý spolužák Jan Rypota s nevšední prosbou – chce získat informace o průběhu soudu a životě ve vězení. Explicitně uvedené celé jméno postavy je

¹¹⁴ ARBES, Jakub: *Romanetta. Díl první*. V Praze: Nákladem knihkupectví Dra. Grégra & Ferd. Dattla, 1878, s. 297.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 298.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 342.

¹¹⁷ ARBES, Jakub: *Romanetta. Díl 3, Zázračná madonna, Elegie o černých očích, Můj přítel vrah*. Praha: J. Otto, 1884, s. 184.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 185.

v Arbesových romanetech ojedinělý jev (do této chvíle tomu tak bylo pouze v *Newtonově mozku*, ale i tam jen v rámci epitafu). Téměř třetina prózy se odehrává pouze v bytě vypravěče, konkrétně v jeho pracovně a popsáno je, ovšem pouze implicitně, jen toto prostorové schéma: „Stál jsem právě u jediného okna úzké a malé své pracovníčky, která mi sloužila zároveň za ložnici, dívaje se bezmyšlenkovitě na malý prázdný, prosaický dvoreček pod oknem...“¹¹⁹. Je akcentován rozhovor mezi oběma bývalými spolužáky s podivným tématem zločinů, okolností odsouzení viníka a pobytu ve vězení. Próza se soustředí na psychologické vykreslení Rypoty, okolo nějž se vznáší aura záhady – vypravěč nezná důvod jeho podivných otázek a dojem, kterým na něj Rypota působí, se navíc zásadně rozchází s názorem jiného spolužáka, který Rypotu zná. Důrazem na psychologii se romaneto shoduje například s prózou *Pro rusou kadeř*, jež vyšla jen o rok později. V obou případech představuje záhadu podivné jednání postavy (jednou evidentní příprava k nějakému zločinu, podruhé bitka mezi dvěma muži), přičemž vypravěč se snaží získat tolik informací, aby si dokázal záhadu vysvětlit, postavu sleduje a zpovídá.

Druhý prostorový rámeček je představen až s cestou vypravěče za Rypotou do jeho domu: „Rychlým krokem zaměřil jsem ku Košířům. Cesta k chudičké, v novější době však dosti rychle zkvétající osadě té vede (...) ze Smíchova po plzeňské silnici podle malostranského hřbitova.“¹²⁰ Prostředí zde není nijak problematizováno, není s ním spojena žádná záhada. Velký prostor pro deskripci je věnován Rypotově domku a zahrádce a přírodě v jejich okolí: „... zpozoroval jsem zcela zřetelně nejen střechu, nýbrž i část malého domku, nad kterýmž ve výši několika stop trčelo s rozsedlin skalních pět nebo šest košatých stromů, jichž kmeny byly poněkud nahnuty, tak že koruny tvořily přirozený zelený baldachyn nad domkem...“¹²¹ a dále: „Nábytku nebylo mnoho a nevynikal ani novostí aniž ošumělostí (...). V pozadí světničky viděl jsem pootevřené dvěře a těmito do malé kuchyňky, jejíž okna byla patrně směrem k silnici obrážena.“¹²² Tato obsáhlá popisná pasáž věnovaná prostorovému rámečku Rypotova domku tvoří nápadný kontrast se strohou implicitní evokací prostorového rámečku vypravěčovy pracovny. Koresponduje to s cílem prózy

¹¹⁹ ARBES, Jakub: *Romanetta. Díl 3, Zázračná madonna, Elegie o černých očích, Můj přítel vrah*. Praha: J. Otto, 1884, s. 185–186.

¹²⁰ Tamtéž, s. 230.

¹²¹ Tamtéž, s. 233.

¹²² Tamtéž, s. 236.

představit Rypotovu psychologii, je tedy nutné detailně popsat prostředí, v němž se tato postava pohybuje.

Naraci přebírá intradiegetický vypravěč Rypota, který se svěřuje s podrobnostmi o své minulosti chudého krejčího a minulosti své ženy, která otěhotněla se svým někdejším pěstounem, statkářem Hukalem, těsně před tím, než se seznámila s Rypotou. Intradiegetický vypravěč Rypota se ve svých reminiscencích, které rozšiřují prostor příběhu, zaměřuje na prostorový rámeček louky nedaleko svého domku, který podléhá změnám. Nedeformuje se však vlivem záblesků světla, jak bychom možná u romaneta čekali, ale podobně jako v *Zázračné madoně* nabývá různých podob podle psychologického rozpoložení postavy, která jej navštěvuje. Nejdříve jej Rypota vnímá jako příjemné místo vhodné k rozjímání a četbě: „... nalezl jsem nejvhodnější [místo] na pokraji cibuleckého háje, kde sedávaje nebo líhávaje ve sporé trávě ve stínu stromů nebo keřů díval jsem se v zamyšlení na silnici...“¹²³. Po krátkou dobu to bylo také místo, kde zažil pocity největšího štěstí – potkal zde svou budoucí manželku. Později, když zjistí, že dítě jeho ženy není jeho vlastním, mu totéž místo přijde odpudivé: „Místo však, kde jsem byl žínku svou poprvé spatřil (...) míjel jsem nyní jako místo prokleté: byloť s něho viděti do zahrady a na letohrádek ženina dobrodince.“¹²⁴ Posléze na tutéž louku však opět chodí hledat samotu a pocit nespravedlnosti jej dožene až k myšlenkám na vraždu: „Bývaloť mi vždyjaksi volněji, když meškaje na své zamilované stráni u cibuleckého háje zahloubával jsem se v myšlenky...“¹²⁵ Louka je tedy místo osudné, jež se proměňuje společně s psychickým rozpoložením postavy. V Rypotově vyprávění se rozšiřuje prostor příběhu o další prostorový rámeček. Je jím letohrádek statkáře Hukala, kam se Rypota vydává, kvůli domnělému nápadníku své dcery. Má podezření, že by jím mohl být Hukalův syn. V případě Evičky by tedy šlo o milostný vztah mezi bratrem a sestrou. Mezi oběma muži se zde odehraje roztržka, nedomluví se a Rypota je rozhodnut Hukala zavraždit, s čímž se vypravěči svěří.

Ke konci prózy se slova ujímá opět homodiegetický vypravěč. Hukal byl zavražděn a z vraždy obviněn Rypota. Poslední prostorový rámeček představuje vězení, kde vypravěč navštěvuje Rypota. Z jeho zpovědi však vyplývá, že šlo o nešťastnou

¹²³ ARBES, Jakub: *Romanetta. Díl 3, Zázračná madonna, Elegie o černých očích, Můj přítel vrah*. Praha: J. Otto, 1884, s. 278.

¹²⁴ Tamtéž, s. 292.

¹²⁵ Tamtéž, s. 296.

náhodu, navíc vražednou zbraň v tu chvíli držel Hukalův sluha. Prostor vězení je tedy pro Rypotu jen dočasným bytem, kam se dostal nezaviněně, a je s ním naprosto smířen.

Vypravěč se ještě jednou vydá za Evičkou, aby jí předal vzkaz od Rypoty. Prostorový rámec Rypotova domu však během Rypotovy nepřítomnosti prodělal změnu: zahrádka „[b]yla pusta, a ze všeho bylo zřejmo, že nebyla už po několik roků nikým pěstována. Ve všech záhonkách, kde bývaly druhy květiny a zeleniny, trčely celé snopy suchého bejlí...“¹²⁶, také Rypotův dům se změnil, „byl (...) valně už sešlý; malta místy opadalá, střecha místy šindelů zbavena.“¹²⁷ Psychické utrpení postav, které dům obývaly, se odrazilo také na jejich okolí. Prostředí stejně jako v *Zázračné madoně* prodělalo změny podle toho, jestli jej obývala postava spokojená, nebo nešťastná.

Dílčí sumarizace

V romanetu *Svatý Xaverius* nalezneme dva prostorové rámce – Prahu a Vídeň. Jako centrum Prahy je chápán kostel svatého Mikuláše na Malé Straně, v závěru se děj naopak přesouvá na periferii, kde má být vykopán poklad. Při této cestě je vědomě překročena hranice mezi sémantickými poli. Prostorovost je zprostředkována jednak skrze homodiegetického vypravěče, jednak prostor příběhu nabývá vertikálního rozměru díky několika vnořeným intradiegetickým vyprávěním. Až v závěru prózy, v rámci popisu vězeňského dvora, je přítomná explicitní deskripce. Prostor příběhu tohoto romaneta je rozšířen také ekfrází obrazu umírajícího svatého.

Romaneto *Zázračná madona* se odehrává ve dvou prostorových rámcích – v Praze a Podkrkonoší. Z Prahy je akcentována chaloupka na Novém Světě, jejíž podoba se mění podle psychického rozpoložení obyvatelky. Prostorovost je zpočátku zprostředkována pomocí heterodiegetického vyprávění, do něhož jsou vloženy explicitní deskripce (tam kde dochází k popisu místa dosud nezobrazovaného) a analepse, čímž také vzniká efekt prostorovosti. V části, která přechází do homodiegetického vyprávění je prostorovost evokována prostřednictvím implikací.

¹²⁶ ARBES, Jakub: *Romanetta. Díl 3, Zázračná madonna, Elegie o černých očích, Můj přítel vrah*. Praha: J. Otto, 1884, s. 343.

¹²⁷ Tamtéž, s. 343.

Romaneto *Newtonův mozek* se odehrává ve dvou různých prostorových rámcích – v Praze, kde je akcentován letohrádek Kinských, a v Nechanicích, přičemž veškerý příběh je zprostředkován pomocí ich-formového vypravěče, který také zprostředkovává dojem prostorovosti. Děje se tak pomocí evokací a vypravěčových reminiscencí, které představují odchylku od hlavní linie příběhu. Dle indicií v příběhu také není těžké odhadnout historické zasazení děje prózy, je jím rok 1866. Zřetelná změna prostoru zde nastane v případě překročení hranice sémantických polí, když vypravěč vstupuje do letohrádku. Prostor příběhu se pak rozšiřuje o fantasmagorickou pasáž od přítelovy návštěvy vypravěče až po konec záhadné cesty do minulosti. Vše je však jen horečný sen způsobující efekt prostorovosti.

Děj romaneta *Můj přítel vrah* se opět odehrává v Praze. Na rozdíl od předchozích próz však obsahuje zásadní rozšíření počtu prostorových rámců. Je jich celkem pět – pracovna homodiegetického vypravěče, domek hlavní postavy a louka, které nabývají různých podob podle psychického stavu postavy, která v nich bydlí nebo je chodí navštěvovat, letohrádek a vězení.

3.3 Romaneta z 80. let

Romaneta vzniklá v 80. letech jsou velmi různorodá. Jejich hlavním prostorovým rámcem je opět většinou Praha, avšak objevují se zde výjimky. Například romaneto *Duhový bod nad hlavou* se odehrává ve vězení v České Lípě. Oproti romanetům ze 70. let se stále častěji uplatňuje přítomnost heterodiegetického vypravěče. Už se neomezuje pouze na úvodní části próz, ale někdy se ujímá veškerého vyprávění (jako v romanetu *První noc u mrtvoly*).

Pro rusou kadeř (1880)

Próza *Pro rusou kadeř* (později vycházela pod titulem *Advokát chud'asů*) výrazně akcentuje sociální tematiku, zejména chudobu obyčejných lidí, kdy chudý člověk pomáhá ještě chudším. Soustředí se přitom na psychologické vykreslení jedné z postav. Homodiegetický vypravěč se opět pohybuje v prostorovém rámci Prahy – přechází mezi Hradčany, Starým Městem a svým bytem („Nalézal jsem se na Novém světě na Hradčanech. Po jedné straně táhne se zeď dělicí Jelení příkop od města, po druhé pak v mírném oblouku řada domů a domků.“¹²⁸). Nejdříve je z pražského prostředí představena čtenáři část Nového Světa, kde je vypravěč svědkem rvačky dvou návštěvníků místní hospody. Vlivem pokročilé noční doby a přítomní není hospůdka líčena jako útulné místo, i přes to se jí dostává krátké explicitní deskripce: „... kus začmoudlé stěny přímo proti dveřím, se stropu visící petrolejovou lampu a pod ní sem tam se vlnící a každou chvíli fysiognomii svou měnící chumel lidí.“¹²⁹ K rozdílu v reprezentaci prostoru hospody dochází za dne. Tehdy už na vypravěče nepůsobí nehostinně a ponuře, protože zde nedochází k nepříjemné události rvačky, navíc působí denní světlo, takže se nevábné místo mění ze „začmoudlé, nevlídné a pusté krčmy“ v „malou, čistě vybílenou, přívětivou hospůdečku“¹³⁰. Je natolik odlišná od někdejší putyky, že je jí dopřáno mnohem delšího popisu. Dojem prostorovosti je tak mnohem jasnější díky explicitní deskripci: „Podlaha byla čistě vydrhnuta, stěny a strop, jak už připomenuto, znova vybíleny; toliko pět podle stěn rozestavených stolů pamatovalo sice již hezkou řadu let, ale i ty byly vesměs čistě vydrhnuty, a jeden z nich, nalézající se nedaleko velikých kachlových kamen, byl

¹²⁸ ARBES, Jakub: *Povídky a kresby*. V Praze: A. Reinwart, 1884, s. 169.

¹²⁹ Tamtéž, s. 164.

¹³⁰ Tamtéž, s. 185.

pokryt čistým, světle modrým ubrusem s bílými arabeskami.“¹³¹ Vypravěč sem poprvé zavítal náhodou, podruhé ho však přivede touha poznat autora nalezených suplik, proseb adresovaných na vyšší místa. V jedné z nich se nacházela samostatná povídka, která představuje nový prostorový rámeček. Vypovídá o minulosti matky autora suplik Mamerta, okolnostech jejího odchodu do Prahy a otřesných podmínkách, v nichž zde žila („Ze všad zírám nedostatek a nouze. Zvlhlé stěny a strop jsou čmoudem zčernalé, malta tu a tam opadalá. Nábytek starý, odřený, červotočinou prožraný...“¹³²). V hospůdce získává vypravěč o písáři Mamertovi několik kusých informací. Mimo nadání se v tomto místě objevuje i ekfráze obrazu popravy německého politika Roberta Bluma, jíž velel právě Mamert: „Po pravé straně stojí kyrysníci koňmo s vytasenými palaši, po levé pak tři polní myslivci majíce ‚k noze zbraň‘ a upírajíce zraky své na důstojníka...“¹³³ Z reminiscencí hospodského vyplývají takové údaje, díky nimž se začíná Mamert jevit jako záhadná postava.

Prostor příběhu se rozšiřuje o vypravěčovy představy a fantasmagorické sny, do nichž vstupuje Mamert: „... viděl jsem, jak blíží se plíživě k mému loži, jak usedá a klade studenou ruku na mé čelo...“¹³⁴. Právě neklidné sny vypravěče donutí, aby Mamerta navštívil. Jeho cesta je popsána pomocí vyprávění s explicitním uvedením lokace („Pomaloučku přešel jsem Hradčanské náměstí, jež bývá v tu dobu skoro pusté, a zabočil do ulice Kanovnické.“), ale Mamertovu bytu, jakožto novému prostorovému schématu, se dostane podrobné realistické explicitní deskripce („Starý nábytek byl valně odřený. Byltě tu mezi okny nevelký dubový stůl, jenž sloužil patrně vlastníku za stůl psací...“¹³⁵). Navzdory oparu, v němž je zahalena Mamertova postava, nevykazuje jeho byt jakoukoli zvláštnost a v jeho vlastním intradiegetickém vyprávění jsou pak ozřejmeny i jeho osudy, takže postava pozbyde svou nadpřirozenou auru.

¹³¹ ARBES, Jakub: *Povídky a kresby*. V Praze: A. Reinwart, 1884, s. 185.

¹³² Tamtéž, s. 176.

¹³³ Tamtéž, s. 186.

¹³⁴ Tamtéž, s. 203.

¹³⁵ Tamtéž, s. 216.

Omlazující krev (1882)

Celým romanetem *Omlazující krev* se vine sociální podtext. Děj prózy se odehrává ve dvou různých prostorových rámcích. Prvním z nich je opět Praha, konkrétně Staré Město („Nalézal jsem se v jedné z nejtěsnějších, nejnepravidelnějších uliček Starého města.“¹³⁶) Dojem prostorovosti vzniká prostřednictvím ich-formového vyprávění. Představy homodiegetického vypravěče o narození Krista, které rozšiřují prostor příběhu, se zpočátku mísí s realitou a zdůrazňují tak mrazivou atmosféru ulice: „Vidím prostičkou světličku, spíše doupe, nežli lidské obydlí. V krbu hoří louč. (...)“¹³⁷ Protiklad k sémantickému poli nehostinné ulice tvoří osvětlená vinárna plná lidí, odkud zaznívá zpěv slovenských písní. Právě zpěv vypravěče láká dovnitř, a tak se rozhodne překročit hranici mezi ulicí a vinárnou: „Bez rozpaků přistoupil jsem ke dveřím, vzal za kliku a otevřev vstoupil jsem...“¹³⁸. Je uvedena explicitní deskripce interiéru hospody, ovšem jen velmi krátká: „Nepravidelná místnost není větší bídne chýže; tré stolů, dvě lavic, několik židlí a kredenční skříň jest vešken nábytek...“¹³⁹

Druhý prostorový rámec se odkrývá v intradiegetickém vyprávění ukrajinského horala, jež homodiegetický narátor potká ve vinárně. Od této chvíle sledujeme vyprávění horala, který popisuje osudy své a svojí rodiny. Většinou tak činí pomocí implicitní evokace: „Tajemné ticho, jež vás bylo obklopovalo na skalině, rušeno jest nyní jen temným šumotem vzdálené pohorské bystřiny – obloha nad vaší hlavou je vždy modřejší, jasnější, přívětivější.“¹⁴⁰ Celou prózou rezonuje otázka po podstatě divotvorné krve, kterou horal vždy jen naznačí, ale nikdy nedopoví. Vysvětlení nabídne v další reminiscenci, kdy už se v jeho vyprávění objevuje i explicitní deskripce: „Tu a tam arci byly změny – na místech, kde bývala dříve lysá vršina, trčel k oblakům hustý jedlový nebo smrkový les...“¹⁴¹ Explicitní deskripce se nachází právě tam, kde se intradiegetický vypravěč vrací ve vzpomínkách. Právě krajina jeho dětství tvoří nový prostorový rámec prózy. Ke klidné krajině, jíž právě horal ve vzpomínkách prochází („Asi dvě stě kroků přede mnou rozprostíral se malý, posněžený, se tří stran vysokým lesem obrostlý palouček a na pokraji lesa spatřil jsem cíl své cesty – rodnou chatu.“) tvoří kontrast horská chýše, v níž právě probíhá

¹³⁶ ARBES, Jakub: *Romanetta, VIII*. Praha: J. Otto, 1908, s. 108.

¹³⁷ Tamtéž, s. 110.

¹³⁸ Tamtéž, s. 112.

¹³⁹ Tamtéž, s. 112.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 127.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 144.

boj mezi maďarskými vojáky a horalovou matkou o její vnučku – nositelku omlazující krve („Uprostřed chaty šlehá plamen vysoko do stropu a osvětluje chatrč krvavým světlem do nejzazšího kouta...“¹⁴²). Horská chýše, rodný dům horala, tedy nabývá v jeho vyprávění dvou různých podob. Je to zejména místo dětství a hezkých vzpomínek, avšak právě zápasem, jehož je horal svědkem se sémantické pole chýše změní – z bezpečného domova na místo boje o ochranu vnučky.

Poslední prostorový rámeček, který rozšiřuje dojem prostorovosti příběhu, představuje „nádraží státní dráhy“¹⁴³, kde se homodiegetický vypravěč opět náhodně setkává s horalem. Tato událost je důležitá pro vyústění příběhu – horal nalézá svou ztracenou neteř.

První noc u mrtvolý (1886)

Prostorový rámeček romaneta *První noc u mrtvolý* je popsán už v první větě prostřednictvím implikace: „Obloha nad Petřínem a Hradčany vzplanula v nejžhavějších krvavých růžích...“¹⁴⁴. Jde tedy opět o typickou část Prahy, ve které se odehrává většina Arbesových romanet. Už název může o romanetu mnohé napovědět. Ústředním prostředím je pokoj s rakví, v níž leží zesnulý člověk. Prostřednictvím heterodiegetického vypravěče, jenž se po celou prózu nepromění, je explicitně popsán pokoj s mrtvolou: „Po obou stranách rakve původně dolů visejší sněhobílý flor... V hlavách rakve jest umístěno skupení exotických květin s velkým krucifixem uprostřed; po obou stranách hoří ve vysokých bronzových svícnech, umístěných na jehlancovitých podstavcích, po šesti velkých voskovicích s bílými fábory...“¹⁴⁵ Za mrtvého se přichází modlit mladá jeptiška, od níž se očekává, že stráví v pokoji celou noc. Hranici pokoje tvoří dveře, za nimiž v sousední místnosti nařikají příbuzní, tato hranice se později stane ještě výraznější a také nepropustnou, neboť odcházející lidé jeptišku s mrtvolou zamknou, což je prvek, který má dopomoci k ještě většímu pocitu úzkosti. Prostor příběhu se zde opět rozšiřuje pomocí myšlenek postavy – jeptiška si představuje, jak asi vypadá záhrobí („Azurová obloha klene se nad čarokrásnou, přímo rajskou zahradou, plnou různých

¹⁴² ARBES, Jakub: *Romanetta, VIII*. Praha: J. Otto, 1908, s. 147.

¹⁴³ Tamtéž, s. 157.

¹⁴⁴ ARBES, Jakub: *Povídky, novelly a kresby*. Praha: I. L. Kober, 1887, s. 385.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 387.

neznámých květin a takových též, z větší části palmovitých stromů.¹⁴⁶), a pomocí analepsí – jeptiška vzpomíná na své mládí v dívčí škole. Mimo již zmíněné explicitní deskripce je prostorovost vylíčena převážně implicitní evokací: „Hrobové ticho přerušeno mírným šramotem v předpokoji, kterýmž byla vstoupila, jakoby tam byl kdosi dvěře do předsíně otevřel a jakoby osoby v předpokoji někoho vítaly.“¹⁴⁷

Heterodiegetický vypravěč sice upozorňuje na to, že přichází bouře, blýská se a hřmí, ale protagonistka zůstává klidná, nemění se tedy ani prostředí pokoje s mrtvolou. Nevyděsí ji dokonce ani to, když vítr rozrazí okno, sfoukne některé svíce a začne si pohrávat s flórem. Obrat ve vnímání prostoru nastane až tehdy, kdy jeptiška díky své zvědavosti zjistí, že před ní neleží cizí člověk, ale bývalá přítelkyně. Díky změně v její psychice se najednou začne měnit i prostor. (Podobná situace, kdy díky napětí smyslů postavy dochází k proměně prostoru, byla přítomna už ve *Svatém Xaveriovi*.) Jeptiška sice nevnímá venku zuřící bouři, ale když vítr sfoukne všechny svíce a nastane tma, začne pracovat její představivost: „V oslňujícím blesku se jí zdálo, jakoby se byla mrtvola v rakvi na polo vztyčila...“¹⁴⁸ Jeptiška chce z pokoje utéct, ale kvůli zamčeným dveřím, které ji předtím nevyváděly z míry, si uvědomí, že je ve vězení a zpanikaří.

Duhový bod nad hlavou (1889)

Stejně jako předchozí próza se i romaneto *Duhový bod nad hlavou* odehrává v uzavřeném interiéru. Děj probíhá v jediném prostorovém rámci – homodiegetický vypravěč je z politických důvodů uvězněn „ve vězení českolipském“¹⁴⁹. Vězení, lépe řečeno jediná cela, se tak stává uzavřeným prostředím, mimo něž nemá protagonista možnost volného pohybu. Slovy Daniely Hodrové každý uzavřený prostor má „svou vlastní auru, jež představuje jakousi duchovní ‚informaci‘ tvořenou z pocitů, myšlenek, osudů jeho obyvatel.“¹⁵⁰

Realistická explicitní deskripce prostředí prosté cely se nabízí hned zkraje: „Kromě dřevěné pryčny podle jedné stěny, malého stoku pod okénkem – proti

¹⁴⁶ ARBES, Jakub: *Povídky, novelly a kresby*. Praha: I. L. Kober, 1887, s. 398.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 389.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 411.

¹⁴⁹ ARBES, Jakub: *Romanetta, VIII*. Praha: J. Otto, 1908, s. 162.

¹⁵⁰ HODROVÁ, Daniela: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997. ISBN 80-86022-04-8, s. 217.

silným dubovým dveřím – jedné stolice, kufru a poličky s knihami nebylo v jizbičce jiného nábytku.“¹⁵¹ Vězeň má však možnost zaznamenat, co se děje mimo celu. Fyzicky sice nepřekročí její hranici, avšak určité informace z vnějšího prostředí přece získá. Jednak slyší, co se děje „tam venku“ („Z venku dorážel k sluchu mému brzo svištivě táhlý a hned zas hvízdavě přerývaný hukot větru.“¹⁵²), jednak je schopen vyhlédnout ze zamřížovaného okénka své cely a pozorovat nejbližší okolí („Zrak můj zakroužil po krajině a zabloudil i do dvorku před okénkem, kde ležela ve sněhu temná lidská postava.“¹⁵³).

Prostor příběhu je však rozšiřován pomocí myšlenek protagonisty (myslí na své děti u vánočního stromku) a také pomocí snu. Prostorový rámec snu je však zpočátku tentýž – vypravěč opět stojí na stole v cele a dívá se okénkem do krajiny. Nabízí se nová explicitní deskripce, tentokrát dvorku, který lze vidět z okénka: „... malý podlouhlý dvorek, oddělený vysokým laťovým zábradlím od velké květinářské zahrady – na pravo i na levo zahrady s ovocnými stromy...“¹⁵⁴ Až posléze se vypravěč ve snu ocitá v Praze, což je spojeno s implicitní evokací: „Zdálo se mi, že ubírám se za zimní noci ulicemi pražskými a slyším hlahol zvonů. Poznávám ulice a nabývám přesvědčení, že ubírám se do chrámu svatovítského na půlnoční.“¹⁵⁵ Jestliže tedy nemůže postava překročit hranici prostoru v realitě (nemůže opustit celu), překračuje ji alespoň ve snu, ale prostor je snovým.

Prostorový rámec vězení nabývá opravdu jen slabého nádechu mystičnosti, neboť je Štědrý večer a do ztemnělé cely doléhá bití zvonů. Co však opravdu ozvláštňuje prostředí cely je dynamizující prvek světlého bodu, jenž se pohybuje zdánlivě nevysvětlitelně zavěšen ve vzduchu: „... matně se lesknoucí bodeček mění nejen svůj lesk, nýbrž i svou posici. Chvillemi se mi zdálo, že leskne se i v tmavých barvách duhových a že se snižuje a hned zase stoupá kolmo do výše.“¹⁵⁶ Zvlášť nápadné je vypravěči to, že se objevuje a zase svévolně mizí. Díky němu nabývá prostor cely nakrátko hrůzné podoby („... bylo mi přece jen jako člověku, do jehož

¹⁵¹ ARBES, Jakub: *Romanetta, VIII*. Praha: J. Otto, 1908, s. 161.

¹⁵² Tamtéž. s. 163.

¹⁵³ Tamtéž. s. 170.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 165.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 166.

¹⁵⁶ Tamtéž. s. 168.

duše přes všechno vzpírání vkrádá se cosi, co není nepodobno – bázni...¹⁵⁷), kterou ale okamžitě pozbývá, když je objasněna záhada světlého bodu.

Je jasně patrné, že vězení v případě romaneta *Duhový bod nad hlavou* není vnímáno jako místo metafyzické určené pro rozjímání a nápravu hříšníka. Protagonista již na začátku tvrdí, že se necítí být vinen: byl „vězněm, jemuž svědomí nečinilo nižádných výčitek – vězněm politickým a k tomu ještě beránkem snímajícím politické hříchy svých kolegů žurnalistů...“¹⁵⁸. Z utrpené křivdy proudí pocit bezmoci, kvůli níž teď trpí vypravěč psychicky v odloučení od rodiny a přátel. Prostor cely je tedy spíše prostorem bezdůvodného utrpení.

Dílčí sumarizace

V romanetu *Pro rusou kadeř* se setkáváme se dvěma prostorovými rámci. Prvním je opět Praha, druhým však netradičně nikoli místo, kam se dostává homodiegetický vypravěč osobně, ale prostor zobrazený ve vloženém příběhu o Mamertově matce nalezený mezi jeho suplikami. V rámci Prahy pak tvoří centrum malá hospůdka. Dojmu prostorovosti je zde docilováno pomocí výrazné explicitní deskripce interiéru hospody a Mamertova bytu, jinak příběh nabývá prostorovosti pomocí implicitní evokace. Zajímavá je zde proměna interiéru hospody, která se v nočním šeru zdá být špinavou putykou, za dne se pak mění v útulnou „hospůdečku“.

Próza *Omlazující krev* obsahuje taktéž dva prostorové rámce – pražský, v němž tvoří centrum opět hospoda, a prostředí hor na Zakarpatské Ukrajině. K evokaci prostorovosti dochází nejdříve skrze homodiegetického vypravěče, poté i ve vyprávění intradiegetickém. Jsou zde přítomné také hranice mezi sémantickými poli – první na počátku mezi ulicí a hospodou, druhá v intradiegetickém vyprávění mezi evokovaným prostředím hor a interiérem chaty.

Romaneto *První noc u mrtvol*y obsahuje jediný prostorový rámeček. Je jím opět Praha, kde se centrem stává pokoj v bytě zemřelého člověka. Próza vyniká mezi ostatními romanety tím, že je celá vyprávěna heterodiegetickým vypravěčem. Dojem prostorovosti se zde rozšiřuje jen pomocí zprostředkovaných myšlenek postavy. Podobně jako v následujícím romanetu představuje interiér pro postavu vězení.

¹⁵⁷ ARBES, Jakub: *Romanetta, VIII*. Praha: J. Otto, 1908, s. 169.

¹⁵⁸ Tamtéž. s. 162.

Jediným prostorovým rámcem romaneta *Duhový bod nad hlavou* je vězení v České Lípě. Hranici prostoru zde představuje zamřížované okno, tudíž ji nelze fyzicky překročit. Lze tak ale udělat v myšlenkách, či ve snu, díky čemuž se rozšiřuje prostor příběhu. Ve snu je pak implicitně evokováno pražské prostředí, takže ani v této próze není úplně opuštěn prostor Prahy.

3.4 Romaneta z 90. let

V romanetech vzniklých v 90. letech nadále sílí sociální podtext, který se objevoval pozvolna už od 70. let. Ve všech zkoumaných romanetech 90. let se dále uplatňuje přítomnost heterodiegetického vypravěče. Prvky tajemství, které se objevovaly v prózách ostatních dekad, především v 70. letech, jsou pak také přítomné, ale pouze ve velmi slabé formě a v romanetu *Duhokřídla Psýché* dokonce vůbec nedojde k objasnění záhady. Obě zkoumané prózy pak obsahují základní prostorový rámec Prahy.

Duhokřídla Psýché (1891)

Prvním prostorovým rámcem prózy, jež je představeno ve vyprávění heterodiegetického narátora, je písařská kancelář. Kde přesně se nachází zatím není uvedeno. Dojem prostorovosti však nastává prakticky okamžitě. Sugeruje jej již první věta: „Šerý, skoro bych řekl i vlhký přisvit ranní vniká třemi vysokými okny v nevlídnou místnost kancelářskou.“¹⁵⁹ Díky následné podrobné explicitní deskripci vzniká komplexní dojem prostorovosti: „Je to velký, podlouhlý pokoj v prvním poschodí třípatrové budovy, do něhož se vchází z pološeré chodby a z něhož vedou ještě jedny dveře do místnosti vedlejší.“¹⁶⁰ Explicitní deskripce přitom zabíhá do nejmenších detailů: „Stoly i pulty, na nichž leží obvyklé ohmatané podložky, jsou rovněž tak jako podlaha po pravé své straně, v kterou pišící odstříkují péra, – pokaňkány.“¹⁶¹ Stejně tak podrobně, včetně psychologických zvláštností, je popsána hlavní postava – starý úředník Ondřej. V jeho myšlenkách se prostor příběhu rozšiřuje o prostředí divadla, v němž vystupuje mladá zpěvačka: „Vidí obecenstvo scházející se do divadla; vidí i část orchestru, v němž hudebníci ladí své nástroje, vidí i kapelníka.“¹⁶² Nejedná se přitom o vzpomínku, ale o přání, které rezonuje celou prózou. Širším prostorovým rámcem romaneta, který zahrnuje i kancelář a prostředí divadla, je opět Praha. Tato skutečnost je naznačena v několika zmínkách („... před

¹⁵⁹ ARBES, Jakub: *Duhokřídla Psýché*. In *Niva: časopis beletristický: měsíčník pro literaturu, umění a veřejný život*. V Brně: Fr. Roháček, roč. 1, 1891, č. 17–24, s. 249.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 249.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 249.

¹⁶² Tamtéž, s. 250.

zahájením divadelního přestavení rozburácela se nad Prahou tak prudká vichřice...“¹⁶³, „... leží churav v malostranské nemocnici...“¹⁶⁴).

Próza později přechází do homodiegetického vyprávění časopiseckého redaktora. Zpočátku má spíše podobu eseje se zaměřením na vytváření nového humorně-satirického časopisu a s tím spojenými nesnázemi, zejména s cenzurou. Prostorovost je zde naznačena až v souvislosti s přispěvatelem časopisu Ondřejem Růžičkou, který bydlí v „širokém dvoře“ na Pohořelci“¹⁶⁵. (Je skutečně uvedeno celé jeho jméno, koresponduje to s hlavním cílem předchozí části prózy s heterodiegetickým vypravěčem zaměřovat se spíše na psychologii postavy.) Hned vzápětí je také explicitně popsán celý dům, a to ještě před tím, než jej vypravěč navštíví, protože jej zná z dřívějšíka. Prostor zde tedy nenastává s pohybem postavy, ale je popisován z paměti: „Půdorys tvoří se všech čtyř stran zastavěný rovnoběžník. Průčelí s velkými vraty jako jediným vchodem jest obráceno směrem k náměstí pohořeleckému.“¹⁶⁶

Nejvýznamnějším prostorovým schématem prózy se stane Ondřejův byt. Prostor příběhu se rozšiřuje s intradiegetickým vypravěčem Ondřejem, který se ve vzpomínkách vrací do svého chudobného dětství a mládí, které prožil v tomtéž bytě, v němž bydlí dnes. Homodiegetický vypravěč má možnost si byt prohlédnout hned při první návštěvě, líčen je pak explicitně jako byt obyčejného chudého člověka: „Podle stěny naproti dveřím, vedoucím do vedlejší místnosti, stál starý, laciný divan před ním podlouhlý oprýskaným voskovým plátnem tmavě zelené barvy pokrytý stůl... Když ne právě bída, tedy aspoň nuzota zela ze všech koutův...“¹⁶⁷. V závěru prózy se však obyčejnému bytu dostane nečekané proměny. V rámci experimentu se zobrazením „Psýché“ se vypravěči stane tento byt nakrátko vězením. Jak je pro Arbesovy prózy typické, stane se tak během bouře. Prostředí, zprostředkované skrze vyprávění homodiegetického vypravěče, pak nabývá děsivé podoby: „Náhle vzdmul se venku víchr a zahučev zalomcoval oknem tak prudce, jakoby byl do něj někdo pěstí udeřil.“¹⁶⁸ Změně prostředí, pocitu záhady s tím spojenému, ani projekci

¹⁶³ ARBES, Jakub: Duhokřídlá Psýché. In *Niva: časopis belletristický: měsíčník pro literaturu, umění a veřejný život*. V Brně: Fr. Roháček, roč. 1, 1891, č. 17–24, s. 275.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 276.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 292.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 292.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 292.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 362.

„duhokřídle Psýché“ vznášející se v prostoru se však nedostane rozumového vysvětlení. Záhada zde přetrvává.

Poslední dnové lidstva (1895)

Prostorovým rámcem prózy *Poslední dnové lidstva* je opět pražské prostředí. Znovu se vrací typická lokace četných próz ze 70. let – chrám. Tentokrát je jím kostel svatého Kajetána („Kdysi – vraceje se Ostruhovou ulicí z bezúčelné vycházky na Bílou Horu domů – vešel jsem po mnoha letech zase jednou do Kajetánského chrámu.“¹⁶⁹). Dojem prostorovosti je zprostředkován skrze homodiegetického vypravěče, který se pohybuje po interiéru kostela. Chrám je evokován jako příjemné prostředí, kam přišel vypravěč z jediného důvodu – ochladit se v parném létě, nikoli tedy kvůli modlitbě (stejně jako ve *Svatém Xaveriovi*, kam přišel vypravěč, aby si prohlédl obraz, a později v *Zázračné madoně*, kam vypravěč chodil, aby se zde setkal se svou manželkou). Přívětivost interiéru kostela, kterou popisoval vypravěč však není neměnná. Prostor se nápadně rychle mění s tím, jak se venku rozmáhá bouře. Tato změna je opět pozorována prostřednictvím evokace: „Vše, na čem zrak můj utkvěl, zdálo se býti pozamženo, ponuré a zvetšelé. Nikde nic se nelesklo, nezářilo. Jen krvavá světla věčných lamp plála intensivněji a tím i jaksi tajemně příšerně.“¹⁷⁰ Tato změna pak působí i na postavy, z nichž jedna dokonce zešílí. (Změna charakteru prostoru zde má vliv na postavu stejně jako například ve *Svatém Xaveriovi*, tedy přesně obráceně než v próze *Můj přítel vrah* nebo *Zázračná madona*, kde změna prostředí naopak závisela na psychickém rozpoložení postav).

Prostor příběhu se rozšiřuje v reminiscenci vypravěče. Prostorovost je evokována vzpomínkovým vyprávěním na demonstraci před pražským povstáním roku 1848, kterého byl vypravěč jako dítě svědkem. V této reminiscenci je poprvé představeno nové prostředí příběhu – Buquoyský palác, osudné místo, kde se poté vypravěč střetává s Ondřejem Vambeřickým, kazatelem z Kajetánského chrámu. V intradiegetickém vyprávění Vambeřického je představen pohled na Prahu během povstání. Prostorovost je evokována se zřetelem na společnou minulost Vambeřického a vypravěče.

¹⁶⁹ ARBES, Jakub: *Poslední dnové lidstva: romanetto*. V Praze: B. Kočí, 1926. B. Kočího nejlacinější česká knihovna, s. 9.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 23.

Do příběhu je vloženo „psychické notturno Mučennice“. Má charakter téměř samostatné prózy s heterodiegetickým vypravěčem, která pojednává o minulosti „zešílevší“ ženy z Kajetánského chrámu a její společné minulosti s bratrem kazatele Vambeřického. Je zde představen nový prostorový rámec – letohrádek kdesi za Prahou, kde žijí mladí manželé. Místo je prostřednictvím heterodiegetického vypravěče líčeno jako příjemný byt mladých spokojených manželů. Kvůli jedné noční události, která měla fatální důsledky na psychiku mladé ženy, se z něj ale stává klec, v níž mladá matka trpí. Kvůli podlomenému psychickému zdraví pak dojde k fatální události v Kajetánském kostele.

Další dojem prostorovosti vzniká díky reminiscencím intradiegetického vypravěče Vambeřického a vnořenému vyprávění hraběte Buquoye, díky nimž se osvětluje minulost postav.

Dílčí sumarizace

Prostor romaneta *Duhokřídla Psýché* je tvořen třemi prostorovými rámci důležitými pro narativ – kanceláří, divadlem a Ondřejovým bytem. Vyprávění se zpočátku ujímá heterodiegetický vypravěč, jehož prostřednictvím je explicitně popsána kancelář a jsou nastíněny sociální poměry, v nichž se pohybuje protagonista Ondřej. Narace se poté ujímá homodiegetický vypravěč, během jeho vyprávění je problematizován prostorový rámec bytu hlavní postavy. Tento pak nabývá dvou různých podob – jednak jako prostor nezajímavý, jednak jako prostor ojedinělé projekce „duhokřídle Psýché“.

V romanetu *Poslední dnové lidstva* se zopakuje prostorový rámec pražského prostředí, v němž je akcentováno prostředí Kajetánského chrámu, Buquoyského paláce a psychiatrické léčebny. Prostorovost je zprostředkována skrze homodiegetického vypravěče, ovšem hlavní dojem prostorovosti je způsoben vyprávěními intradiegetického narátora kazatele Vambeřického. Toto romaneto vyniká vloženým, heterodiegeticky vyprávěným, příběhem o „mučennici“, které rozšiřuje prostor příběhu o byt mladých manželů na periferii města.

Závěr

Diplomová práce si kladla za úkol analyzovat kategorii fikčního prostoru v romanetech Jakuba Arbesa, konkrétně se snažila zjistit, jakým vývojovým tendencím prostor podléhal a jak se měnil.

V teoretické části práce jsme se nejdříve věnovali autoru romanet, konkrétně jeho vztahu k Praze, protože pražské prostředí je častým námětem Arbesových próz. Dále jsme pojednali o žánru romaneta, protože právě kategorie fikčního prostoru v prózách s tímto označením se stala předmětem naší analýzy. Následně jsme se věnovali teoretickým koncepcím, které se kategorií fikčního prostoru zabývají; z nich jsme pak vycházeli při analýze romanet.

Jednotlivé prózy jsme vybírali tak, aby představovaly dostatečně rozsáhlý a reprezentativní materiál, na jehož základě by bylo možné provést analýzu prostoru. V praktické části diplomové práce jsme analyzovali následující romaneta: *Ďábel na skřípci* (1865), *Elegie o černých očích* (1867), *Svatý Xaverius* (1873), *Zázračná madona* (1875), *Newtonův mozek* (1877), *Můj přítel vrah* (1879), *Pro rusou kadeř* (1880), *Omlazující krev* (1882), *První noc u mrtvol* (1886), *Duhový bod nad hlavou* (1889), *Duhokřídla Psýché* (1891) a *Poslední dnové lidstva* (1895).

Z analýzy vyplývá, že prostorový rámec Prahy se objevuje ve většině zkoumaných próz. Výjimku tvoří pouze romaneta *Elegie o černých očích*, v němž není pojmenován širší prostorový rámec, a *Duhový bod nad hlavou*, jehož prostorovým rámcem je Česká Lípa, ovšem i zde se objevuje zmínka o Praze, a to v evokaci prostorovosti prostřednictvím snu vypravěče. Většina Arbesových romanet se odehrává ve dvou různých prostorových rámcích. V romanetech vzniklých v 70. letech 19. století je druhým prostorovým rámcem často místo mimo Prahu – Vídeň ve *Svatém Xaveriovi*, Podkrkonoší v *Zázračné madoně*, Nechanice v *Newtonově mozku*. Tento vzor se pak ještě zopakuje na počátku 80. let v *Omlazující krvi*, kde je druhým prostorovým rámcem Zakarpatská Ukrajina.

Výjimku ze vzoru dvou prostorových rámců představují romaneta z druhé poloviny 80. let 19. století – *První noc u mrtvol* a *Duhový bod nad hlavou*, které mají jediný prostorový rámec, a to interiér, který je protagonistovi navíc vězením, buď primárně, nebo se vězením později stane.

Dojem prostorovosti v romanetech navozuje většinou vyprávění homodiegetického narátora, který je v prózách přítomen téměř vždy. Romaneta, v nichž se střídá homodiegetická a heterodiegetická narace, se objevila v 70. letech (*Zázračná madona*) a v 90. letech (*Duhokřídla Psýché* a *Poslední dnové lidstva*). Naprostou výjimku představuje romaneto *První noc u mrtvol*, kde je prostorovost zprostředkována pouze skrze heterodiegetického vypravěče.

Rozšíření efektu prostorovosti se v Arbesových romanetech často děje také prostřednictvím intradiegetického vypravěče. Zajímavá situace je z tohoto pohledu ve *Svatém Xaveriovi* a poté v *Posledních dnech lidstva*, kde je přítomno dokonce několik vnořených vyprávění, díky čemuž se významně rozšiřuje prostor příběhu.

Kromě implicitní evokace prostorovosti se v některých romanetech objevuje také explicitní deskripce prostředí. Dochází k ní tam, kde je popisováno místo dosud nezobrazované (například vězeňský dvůr v závěru *Svatého Xaveria* nebo kancelář v *Duhokřídle Psýché*), nebo tam, kde došlo k proměně místa (například v případě chaloupky v *Zázračné madoně*, nebo interiéru hospody v romanetu *Pro rusou kadeř*). Odlišná je situace v romanetech vzniklých v 60. letech, kde je dojem prostorovosti zprostředkován pouze pomocí implicitní evokace.

Předmětem naší analýzy byla naposledy také otázka překračování hranic mezi sémantickými poli. Zajímavá situace v tomto ohledu je v *Ďáblu na skřipci*, kdy je hranice překročena v bezvědomí vypravěče, a v romanetech, kde je prostorový rámeček zároveň vězením protagonisty (*První noc u mrtvol* a *Duhový bod nad hlavou*), a tak dochází pouze ke snovému překračování hranice.

Analýza kategorie fikčního prostoru ve vybraných romanetech Jakuba Arbesa představuje jeden z možných přístupů k dalšímu zkoumání zmíněné problematiky a také příspěvek k poznání tvorby tohoto spisovatele.

Anotace

Autor:	Bc. Markéta Skočíková
Fakulta:	Filozofická
Katedra:	Bohemistiky
Studijní obor:	Česká filologie
Název diplomové práce:	Prostorové konfigurace ve vybraných prózách Jakuba Arbese
Vedoucí diplomové práce:	Mgr. Richard Změlík, Ph.D.
Počet znaků:	111 626
Počet příloh:	0
Počet titulů použité literatury:	34
Klíčová slova:	Jakub Arbes, romaneto, fikční prostor, prostorové konfigurace, česká literatura druhé poloviny 19. století

Diplomová práce se zabývá fikční kategorií prostoru, o níž ovšem nepojednává pouze na teoretické rovině, ale vzhledem ke způsobům její manifestace v konkrétní tvorbě, jíž jsou vybraná romaneta českého spisovatele Jakuba Arbese (1840–1914). Romaneta jsou vybrána tak, aby tvořila průřez Arbesovou tvorbou v této oblasti a pomohla ozřejmit, jak se pojetí fikčního prostoru v prozaikově tvorbě vyvíjelo. Konkrétně se práce snaží popsat způsoby evokace prostoru v prózách, druhy konfigurací, do nichž vstupují jednotlivé prostorové objekty, a význam prostorových schémat v jednotlivých prózách, přičemž nahlíží na prostor jako na fikční kvalitu fikčního světa.

Summary

This Master thesis is dealing with fiction space category, not only in a theoretical way, but, taking into account the ways of its manifestation in specific creation, with the chosen mystery novels of Czech author Jakub Arbes (1840–1914).

The thesis is divided into a theoretical and a practical part. The theoretical part is partly dealing with Jakub Arbes, and especially with his relation to Prague. Since the Prague environment is a topic of many of his mystery novels, as well as with mystery novels as genre (describes its origin, main characters, and place of genre in Arbes's creation). In part, the theoretical is dealing with category of fiction space, into which one is looking from the fiction world's point of view. In the scope of theoretical part, chosen theoretical and methodological studies, related to the category of fiction space are also described. We proceeded mostly from knowledge of Marie-Laure Ryan, Jurij Lotman and triple-level space models, studied by Gabriel Zoran, Alice Jedličková and Richard Změlík.

The Practical parts is dealing with specific mystery novels, chosen in the way to create a summary of Arbes's creation in this field, and to help to clarify, how the fiction space developed during the prosaist's creation. The list of specific mystery novels is: *Ďábel na skřipci* (1865), *Elegie o černých očích* (1867), *Svatý Xaverius* (1873), *Zázračná madona* (1875), *Newtonův mozek* (1877), *Můj přítel vrah* (1879), *Pro rusou kadeř* (1880), *Omlazující krev* (1882), *První noc u mrtvoly* (1886), *Duhový bod nad hlavou* (1889), *Duhokřídla Psýché* (1891), *Poslední dnové lidstva* (1895). Analysis of the mystery novels is inspired by theoretical studies, mentioned in the first part of the diploma thesis. The thesis describes space evocation ways in prose, the kinds of configurations into which the individual space objects come in, and the meaning of spatial schemes in individual prose and observe the space as fiction quality of fiction world.

Seznam použité literatury

Prameny

ARBES, Jakub: Duhokřídla Psýché. In *Niva: časopis belletristický: měsíčník pro literaturu, umění a veřejný život*. V Brně: Fr. Roháček, roč. 1, 1891, č. 17–24, s. 249–364.

ARBES, Jakub: *Poslední dnové lidstva: romanetto*. V Praze: B. Kočí, 1926. B. Kočího nejlacinější česká knihovna.

ARBES, Jakub: *Povídky a kresby*. V Praze: A. Reinwart, 1884.

ARBES, Jakub: *Povídky, novelly a kresby*. Praha: I. L. Kober, 1887.

ARBES, Jakub: *Romanetta, VIII*. Praha: J. Otto, 1908.

ARBES, Jakub: *Romanetta. Díl první*. V Praze: Nákladem knihkupectví Dra. Grégra & Ferd. Dattla, 1878.

ARBES, Jakub: *Romaneta: Svatý Xaverius; Ukřižovaná; Newtonův mozek*. Praha: Československý spisovatel, 1954.

ARBES, Jakub: *Romanetta. Díl 3, Zázračná madonna, Elegie o černých očích, Můj přítel vrah*. Praha: J. Otto, 1884.

ARBES, Jakub: *Svatý Xaverius a jiná romaneta*. Praha: Odeon, 1969.

Sekundární literatura

DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2.

ECO, Umberto: Malé světy. In *Česká literatura*, roč. 45, 1997, č. 6, s. 625–643, ISSN 0009-0468.

FORST, Vladimír, Jiří OPELÍK a Luboš MERHAUT, ed.: *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. I A–G*. Praha: Academia, 1985. ISBN 80-200-0468-8.

HAMAN, Aleš: *Trvání v proměně: česká literatura devatenáctého století*. Praha: ARSCI, 2007. ISBN 978-80-86078-71-7.

HAMAN, Aleš: Zapomenutý parnasistní prozaik. In *Bohemica litteraria*. 2013, roč. 16, č. 1, s. 23–29, ISSN 2336-4394.

- HAMAN, Aleš a Dalibor TUREČEK: *Český a slovenský literární parnasismus: synopticko-pulzační model kulturního jevu*. Brno: Host, 2015. ISBN 978-80-7491-255-9.
- HODROVÁ, Daniela: *Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie*. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 1994. ISBN 80-85917-03-3.
- HODROVÁ, Daniela: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997. ISBN 80-86022-04-8.
- JANÁČEK, Josef: *Malé dějiny Prahy*. Praha: Panorama, 1983.
- JANÁČKOVÁ, Jaroslava: *Arbesovo romaneto: z poetiky české prózy*. Praha: Univerzita Karlova, 1975. Acta Universitatis Carolinae.
- JEDLIČKOVÁ, Alice: *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010. Literární řada. ISBN 978-80-200-1829-8.
- KREJČÍ, Karel: *Jakub Arbes: život a dílo*. Mor. Ostrava: Josef Lukasík, 1946. Slovo a život.
- KREJČÍ, Karel: *Kapitoly o Jakubu Arbesovi*. Praha: Československý spisovatel, 1955. Postavy a dílo.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič: *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990. ISBN 80-222-0188-X.
- MOCNÁ, Dagmar: *Záludný svět Povídek malostranských*. Praha: Academia, 2012. Historie. ISBN 978-80-200-2065-9.
- MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X.
- POLÁK, Karel: Co je to romaneto. In *Listy filologické / Folia philologica*. Roč. 72, Čís. 2/4 (1948), s. 236–244.
- REJZEK, Jiří: *Český etymologický slovník*. Třetí vydání (druhé přepracované a rozšířené vydání). Praha: Leda, 2015. ISBN 978-80-7335-393-3.
- RONENOVÁ, Ruth: *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006. Teoretická knihovna. ISBN 80-7294-180-1.
- RYANOVÁ, Marie-Laure: Narativní prostor. In *Aluze*, roč. 14, 2010, č. 3, s. 38–46, ISSN 1212-5547.

ŠINCLOVÁ, Soňa a Tomáš KUBÍČEK: *Sémantika narativního prostoru*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015. ISBN 978-80-244-4791-9.

SŁAWIŃSKI, Janusz: Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In Trávníček, J. (ed.): *Od poetiky k diskursu: výběr z polské literární teorie 70.–90. let XX. století*. Brno: Host, 2002, s. 116–129. Strukturalistická knihovna. ISBN 80-7294-072-4.

ZMĚLÍK, Richard. Ke kategorii literárního prostoru. In *Bohemica litteraria*, roč. 17, 2014, č. 1, s. 149–182. ISSN 1213-2144.

ZMĚLÍK, Richard: Spacionalita fikčního narativu: výchozí model multivariantní analýzy. In *Slavia*, roč. 88, 2019, č. 1, s. 2–17, ISSN 0037-6736.

ZORAN, Gabriel: K teorii narativního prostoru. In *Aluze*, roč. 13, 2009, č. 1, s. 39–55, ISSN 1212-5547.