

UNIVERZITA KARLOVA
Katolická teologická fakulta

Katharina Drechslerová

**Sen v beletrii – fikční svět a svědectví
o psychice literární postavy**

Diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Michal Charypar, Ph.D.

Praha 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.

Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 20. listopadu 2017

Katharina Drechslerová

Bibliografická citace

Sen v beletrii – fikční svět a svědectví o psychice literární postavy [rukopis]:
diplomová práce / Katharina Drechslerová; vedoucí práce: Mgr. Michal Charypar,
Ph.D. -- Praha, 2017. -- 93 s.

Anotace

Diplomová práce navazuje na bakalářskou práci „Motiv snu ve vybraných dílech české beletrie 19. století (Zeyer – Mácha – Erben)“, která se zabývá tématem snu v krásné literatuře se zaměřením na vybrané české autory 19. století. Práce se bude věnovat českým autorům druhé poloviny 19. století, Jakubu Arbesovi a Svatopluku Čechovi. Ve zvolených titulech bude kladen důraz na význam snů a možnosti jeho využití v příběhu. Dále budou hodnoceny rozmanité podoby a pojetí tohoto literárního motivu. Práce by měla užívat komparativního postupu a snažit se sledovat jak společné, tak odlišné prvky snu u vybraných děl. V průběhu textu bude pozornost zaměřena na analýzu snů, snění i použitou symboliku. Celá práce se bude opírat o tradiční koncepty snu v psychologii a psychoanalýze (Carl Gustav Jung, Sigmund Freud), bude však mít na paměti fikční povahu literárních „snů“, a bude proto vycházet rovněž z tzv. teorie fikčních světů, jež je v současné naratologii popsána např. v knize Jiřího Kotena *Jak se dělá fikce slovy*.

Klíčová slova

Česká literatura, 19. století, sen, motiv, Jakub Arbes, Svatopluk Čech

Abstract

The thesis derives from my bachelor thesis „The Motif of Dream in Selected Czech 19th century Fiction (Zeyer – Mácha – Erben)“, which is focused on dreams in fiction literature, mostly on selected Czech authors of the 19th century. This diploma thesis will be devoted to Jakub Arbes and Svatopluk Čech, Czech authors of the second half of the 19th century. In the titles selected, the accent will be put on the importance of the motif of dream and the possibilities of their usage in the plot. The thesis will also consider the diversity and concepts of the literary motif in question. This work should be comparative (in the international sense), and will also consider both the common and the varying elements of dreams in chosen literary texts. Attention will be paid to the

analysis of dreams, the activity of dreaming itself and the symbols used. The entire work will be based on traditional concepts of dream in psychology and psychoanalysis (Carl Gustav Jung, Sigmund Freud), but also will keep in mind the fictional nature of literary „dreams“. Due to that, it will also stem from the so-called fictional worlds theory, which is in current naratology described eg. in the book „How to Do Fiction with Words“ by Jiří Koteš.

Keywords

Czech literature, 19th century, dream, motif, Jakub Arbes, Svatopluk Čech

Počet znaků (včetně mezer): 217 359

Poděkování

Ráda bych poděkovala panu Mgr. Michalu Charyparovi, Ph.D., za odborné vedení práce, cenné rady a čas, který mi věnoval.

Obsah

Úvod	9
1 Sen v literatuře	13
1.1 Co je to sen?	13
1.2 Funkce snů podle významných psychoanalytiků	15
1.3 Sen jako literární téma	18
1.4 Sen a fikční světy	18
2 Sen v dílech Jakuba Arbesa a Svatopluka Čecha ..	31
2.1 Jakub Arbes	31
2.2 Svatopluk Čech	71
Závěr	99
Seznam literatury.....	105

Úvod

Krásná literatura se zabývá lidskými osudy, vztahy, dramaty, pocity, fantaziemi. Ukazuje obraz světa viděný očima autora, iluze i svět neskutečný, snový. Literaturu je vždy třeba chápat jako fikci. Pod tímto zorným úhlem pak musíme přijmout také fakt, že i fikce v literární tvorbě je podložena teorií. V tomto případě tedy teorií fikce. Jak píše Thomas G. Pavel, „oboru ustavujícího se na rozhraní literární teorie a filozofie. U filozofů zájem o fikční vyprávění přirozeně zapadá do vývoje moderní filozofie jazyka a logiky.“¹

Sen v uměleckém díle, jako jedna z oblastí fikce, tedy této teorii odpovídá také. Sen jako jedna z hlavních cest k lidskému nevědomí je zároveň předmětem psychologického zkoumání. Při studiu zdrojů a získávání podkladů jsem se však setkala s názory, že psychologie literární teorii vlastně komplikuje a způsobuje určitý šum, který znemožňuje vidět teoretické závěry dostatečně přesně. Když například Bohumil Fořt zdůvodňuje, proč se rozhodl napsat další práci o sémantice fikčních světů, uvádí: „Důvodem prvním byl fakt, který jsem si uvědomil při analýzách konkrétních prozaických textů, totiž to, že žádná z teorií, které připadaly v úvahu při interpretaci těchto textů, nenabízela uspokojivě transparentní nepsychologizující výsledky.“²

Domnívám se však, že oblast snů, jak se s ní ve všech možných podobách setkáváme v literárních dílech, nemůže oblast psychologických souvislostí pominout. Thomas G. Pavel, jak uvádím výše, teorii fikce vidí jako hraniční obor na pomezí literární teorie a filozofie. Není však oněch hraničních oborů víc? Je přece patrné, že interpretace textu byla i je často prováděna z pozic psychologie. Co se týče snů, nabízejí se zejména poznatky psychoanalýzy Sigmunda Freuda a hlubinné analytické psychologie Carla Gustava Junga. Tyto teorie stručně představuji ve své bakalářské práci³ a o jejich myšlenky jsem se při analýze snů v díle vybraných autorů 19. století – K. H. Máchy, Karla Jaromíra Erbena a Julia Zeyera – opírala. V úvodních partiích této diplomové práce proto na několika místech vycházím z textu své bakalářské práce. Zde jsem však obohatila svůj pohled rozborem odlišného materiálu, děl dalších významných českých autorů 19. století, Jakuba Arbesa a Svatopluka Čecha. Sny v dílech těchto vybraných autorů také zcela nově komentuji nejen z pohledu psychologie, ale i z pohledu literární

¹ PAVEL 2012, 17

² Fořt 2005, 7

³ DRECHSLEROVÁ 2015

teorie. Zejména teorie fikčních světů, jak ji popisují literární vědci jako Doležel, Koten, Fořt a další.

Umělci pracují se sny a iluzemi, hledají svoji inspiraci v odhalování nevědomých tajemství a fantazií, které zůstávají ostatním skryty. Sen se prolíná se světem umělecké tvorby od počátku. Proto lidé knihy a příběhy čtou, neboť jim přinášejí zážitek poznání, pochopení lidské duše, dávají nahlédnout do lidských osudů a vztahů, zprostředkovávají lidské emoce, touhy a vize. Motivy a touhy vnímavých jedinců prostřednictvím procesu sublimace dostávají podobu obrazů, soch či básní a románů. Pudová energie se přesouvá do nepudových forem chování a uspokojení, do sociálně a společensky uznávané činnosti a tvorby kulturních hodnot. Uvedený popis vzniku uměleckého díla jako určitou formu sublimace je nutno chápat jen jako jeden z možných motivů, popudů k vytvoření díla samotného, který je ovšem pro lidskou mysl přirozený tak jako sen samotný. V konkrétním díle se může objevit sen jako sublimace autora či literární postavy. Autorovy vědomé i nevědomé duševní aktivity se promítají do jím konstruovaných fikčních světů, přičemž základním prvkem literární tvorby je racionální budování textu. To vyžaduje zvládnutí technik uměleckého řemesla, v tomto případě tvůrčího psaní. Je však dobré si při hodnocení díla či motivu snu možnost procesu sublimace a projekce autora uvědomovat také. Tvorba umělců profesionálů může mít i motivaci ryze pragmatickou – výdělek. To je relevantní například pro Arbesa, který se poté, co ztratil místo v Národních listech, věnuje pouze literární tvorbě jako hlavnímu zdroji obživy.

„Snové vize (usínání vypravěče, sněné události, provádění či průvodcovství apod.) byly hojně využívány již středověkými autory jako rámec, narativní model. (...) Sen jako bytostná potřeba člověka uvolnit se z pout reality a racionality, jako varianta obrazu světa i satisfakce, vnímán jako cesta k podstatám, přirozeně deformuje strukturu uměleckého díla a ovlivňuje stylizační praktiky. (...) Podobně jako je možné hledat (...) skryté významy ve snových pochodech, je možné je objevovat i ve stylizujících gestech; fenomény snu a stylizace se přirozeně dotýkají svým zakotvením v touze, svými momenty spontánního zahalování či odkrývání niterných smyslů, úmyslů a přání.“⁴

Téma snu se objevuje v mnoha literárních dílech. Proč tomu tak je? V knize *Sen a snění*, která zprostředkovává základní vhled do problematiky snění z pohledu psychologie, se objevuje úvaha Victora Huga o významu snu jako prostředku vyjádření

⁴ MERHAUT 1994, 67

našeho nitra: „Kdyby našim tělesným očím bylo dáno nahlížet do vědomí druhého, posuzovali bychom lidi daleko častěji podle toho, o čem sní, než podle toho, co si myslí. Sen, který je zcela spontánní, nabývá podoby našeho ducha a zachovává ji. Nic nevychází tak přímo a upřímně z hloubi naší duše, jako nezměrné tužby snu. A naše přeludy jsou tím, co se nám nejvíc podobá.“⁵ Sen tak patří k důležitým motivům díla, neboť nám odkrývá mnohé z toho, co by jinak zůstalo skryté či nevyřčené. Sen můžeme pokládat za jakousi fikci druhého řádu, kdy se z fikčního rámce přenášíme do další, nižší fikční úrovně příběhu. Což ovšem čtenář neví, neboť snící se probouzí až na konci. Sen má tedy význam pro konstrukci díla a vytváření vícerozměrného fikčního světa.

Sny u dvou vybraných českých autorů 19. století budu zkoumat s využitím poznatků psychoanalýzy, která se sny a jejich obsahy široce zabývá. Zároveň budu vycházet z literární teorie, která se zabývá fikcí a teorií fikčních světů. Jak uvádí Doležel: „Dnes není možné pěstovat uspokojivě filozofii jazyka, literatury, duševních jevů nebo lidské společnosti. A přitom zcela ignorovat lingvistiku, literární vědu, psychologii, sociologii.“⁶ Na sen se tedy v posuzovaných dílech budu dívat z více úhlů pohledu. Tak, abych co nejlépe odhadla a zachytila význam snu pro konstrukci příběhu, a tedy literární fikce.

⁵ ČERNOUŠEK 1988, 134

⁶ DOLEŽEL 2003, 17

1 Sen v literatuře

1.1 Co je to sen?

„Spánek je fyziologickou změnou vědomí. (...) Lze jej definovat jako pravidelně se opakující (...) stav organismu, charakterizovaný relativním klidem, zvýšením prahu k zevním stimulům. Jeho opakem je bdělost.“⁷ „Co je společné a zákonité, je cyklická povaha spánku u každého spícího individua. Jedná se tedy o vrozený biologicky určený mechanismus, který je závislý na biologickém rytmu lidského organismu.“⁸ Rozeznáváme několik spánkových stadií. Existují dvě hlavní, a to NREM a REM, která se liší různou aktivitou mozku, přičemž pro naši práci je podstatné orientovat se ve stadiu REM. REM spánek nazýváme též snový spánek, neboť většina snů se odehrává právě v této fázi. Sen je tedy duševní aktivita v době spánku – série obrazů, které si během spánku představujeme. Spánek je pro člověka nepostradatelný. Jedná se o základní životní potřebu, a to z hlediska regenerace jak fyzických, tak duševních sil. Ve snech dochází k odreagování našich konfliktů a problémů, proto je spánek pro duševní zdraví tak důležitý. Existují však i velmi úzkostné sny, které ve snícím zanechávají skutečnou obavu.

Dodnes není úplně jisté, jaký má sen vliv na duševní život člověka. Platí, že čím se člověk ve svém bdělém stavu zabývá, ať již vědomě či nevědomě, projeví se v nějaké formě v obsahu jeho snů.

1.1.1 Výklad a analýza snů

Na tomto místě jen stručně připomínám různé možné výklady a analýzy snů:

1. Symbolický výklad snů zkoumá sen jako celek v kontextu s reálnou situací. V literatuře sen může být nazírán symbolicky a funguje podobně jako metafora.
2. Šifrovací výklad snů využívá jako klíč pro rozkrytí šifry snář, tedy (obvykle) tištěnou databázi významů řazenou do jednotlivých hesel. Je vnímán poměrně kriticky jako nevědecký, což však nebrání jeho využití v umělecké tvorbě.
3. Analytický výklad snů je uznávaný a vědecky respektovaný mezi odborníky, zejména psychoanalytiky. Tuto metodu poprvé definoval psychoanalytik Sigmund Freud v knize Výklad snů (1900) – nejcitovanějším díle v oblasti psychologie

⁷ ZVOLSKÝ a kol. 2003, 67

⁸ ČERNOUŠEK 1988, 37

a psychiatrie ve dvacátém století na celém světě. Analytická práce se sny se některými rysy podobá šifrovací metodě, ale netrvá na univerzální platnosti snových symbolů. Jsou určitá vodítka (špičaté, podlouhlé a hranaté – falické, duté a prohloubené – vaginální, květy a květiny – panenství, stůl či lože – manželství, voda nebo pád do vody či vystoupení z vodní lázně – akt zrození), ale v zásadě je sen interpretován individuálně, metoda rozebírá sen na dílčí děje a objekty, které zkoumá na základě volných asociací (nápadů) snícího. Asociace s různými prvky, částmi snu jdou různými směry a mohou odkrývat různé nevědomé vzpomínky, pocity a představy.

1.1.2 Psychoanalytické metody výkladu snů a teorie fikčních světů při konstrukci narativního textu

Následující text ukazuje možnosti, které má autor při tvorbě svého díla. Fikční svět svého příběhu může konstruovat s pomocí inverzního postupu oproti postupům při výkladu snů. Získává tak určitý „náskok“ proti čtenáři – tímto zpětným postupem jej dokáže přivést k chápání narativního textu v tom duchu, jaký zamýšlel při jeho psaní. Samozřejmě se jedná jen o jeden z možných tvůrčích přístupů. Jinými slovy: autor díky znalosti těchto principů může používat obrácený postup a očekávat možné lidské reakce a pocity, ke kterým čtenář dospěje jistou formou analýzy. Autor tedy konstruuje fikční svět „sen“ například tak, aby dával smysl po aplikování určité výkladové metody. Samozřejmě se nepředpokládá, že čtenář vědomě konkrétní metodu aplikuje, ale je pravděpodobné, že podvědomě k podobnému závěru a následnému výkladu narativního textu dojde sám intuitivně.

Výklad šifrovací. U výkladu šifrovacího tak hodnotíme klíčové děje, předměty či symboly. K šifrovacímu výkladu tedy využíváme snář, ve snu se tedy objeví například symbol hada, který má negativní konotaci, je spojen se zlem a prvotním hříchem – s takovými symboly a jejich významy však může podobně pracovat i autor. Jestliže použije v textu symbol hada, ten pravděpodobně asociuje čtenáři zmíněný význam. Když se tedy literární postavě zdá sen, který obsahuje symbol hada, je pravděpodobné, že čtenář cítí zakořeněný význam tohoto symbolu a sen také skrze to hodnotí.

Výklad symbolický pak hodnotí sen jako celek, který odráží reálnou situaci snícího. Tento výklad snu je v aktuálním světě nespolehlivý, jelikož předpokládá, že sen může například předesílat budoucí události nebo že funguje jako určitá forma předtuchy či prozření. Ve fikčním světě však na sen můžeme takto nazírat snáze. Autor může ve snu

situace předjímat. Literární hrdina se může poselstvím snu řídit nebo ho vnímat jako vizi budoucnosti. Přestože většina lidí v aktuálním světě by symbolický výklad snu vnímala jako nevěrohodný, nepravděpodobný, ve fikčním světě může být situace jiná a autor tak s ní může také pracovat. Například v pohádce by čtenáře nepřekvapilo, kdyby se postava řídila pokyny, které by jí byly sděleny ve snu.

Analytický způsob výkladu se do určité míry podobá výkladu šifrovacímu, ale netrvá na tradičním výkladu symbolů, prvků, ale přistupuje ke snu otevřeně a individuálně. V praxi snící vypráví o snu volně a líčí vše, co mu vytane na mysli. Tento typ výkladu díky individuálnímu přístupu můžeme v jisté podobě aplikovat i do světa fikčního, sen ale jako čtenář analyzujeme podle kontextu díla. Hodnotíme tedy obsah snu na základě toho, jaké informace o snící osobě máme a jaké jednotliviny fikčního světa příběhu, do kterého je vnořený/integrovaný fikční svět „sen“, nám již autor představil. Autor potom má díky větší otevřenosti a možnosti přiléhavější individualizace analytického způsobu výkladu větší volnost při konstrukci našeho narativního textu. To se následně může projevit i při volbě výrazových prostředků, které se díky „snovosti“ narace v určité pasáži mohou vymknout ze schématu výrazových prostředků ve zbytku díla obvykle užívaných.

1.2 Funkce snů podle významných psychoanalytiků

1.2.1 Funkce snů podle Freuda

Sen vyjadřuje splnění našich nevědomých a často zapovězených přání. Funkcí snů je tedy zrcadlení lidských tužeb a zakázaných impulzů, které se pro svoji nebezpečnost či nepříjemnost nemohou jinak dostat do vědomí.

(...) Dle Freuda se lidská psychika skládá ze tří částí – jedná se o vědomí, předvědomí a nevědomí.

- Vědomí – ta část osobnosti, kterou si jedinec plně uvědomuje (předchůdce ega).
- Předvědomí – myšlenky, které jsou v určité chvíli nevědomé, ale které nejsou vytěsněny, a proto jsou schopny stát se vědomými.
- Nevědomí – duševní procesy, jichž si člověk není vědom. Např. vzpomínky, fantazie, přání, jejich existenci lze pouze předpokládat. Stávají se vědomými až po překonání určitého odporu.

Součástí lidské psychiky jsou censurey – duševní činitel odpovědný za snové zkreslení a za vytěsnění nepříjemných obsahů mysli (předchůdce superega). Dalším

obránným mechanismem je psychická regrese, proces, kdy má člověk tendenci dočasně regresovat (klesat, vracet se) k nižšímu vývojovému stadiu, kde se cítí bezpečněji. Adaptivním chováním, které redukuje strast pudové tenze, je například sublimace, kdy se nenaplněnými touhami trýzněný jedinec pustí do umělecké činnosti. Díky sublimaci vznikají umělecká díla plná silných emocí a vášní.

V literatuře se často snění neomezuje pouze snem, který by mohl být prožíván i v reálném životě, tudíž ve spánku. Sen nemusí být vždy přesně vymezen. Může splývat s realitou, objevovat se formou denního snění nebo právě halucinací. Sen může zachycovat fantazie a touhy autora. Vnímání snu v literatuře je velmi volné, objektivně nereálné prvky mohou být skutečností, a tak je jasné oddělení snu a „reality“ mnohdy nemožné.

(...) Freud ve snech rozlišuje manifestní a latentní obsah. (FREUD 2005, 103) Manifestní (zjevný) obsah, tedy vlastní sen, který se nám zdál, je totožný s tím, co si pamatujeme po probuzení. Jeho význam se může mnohdy jevit jako rozpačitý a na první pohled se bude zdát, že v něm nenalezneme stopu po splněném přání. Skutečný význam snu (latentní neboli skrytý snový obsah) postupuje složitým procesem přeměny (distorze – zkreslení), jehož výsledkem je skutečná podoba snu. Nepřijatelné latentní snové představy jsou tak transformovány do přijatelných, byť bezesmyslných bizarních a nespojitých obrazů, v nichž může snící jen stěží rozpoznat původní přání. (...) Freudovo konstatování, že sen je vždy splněním nevědomého přání, nelze v literatuře vnímat doslovně. Sen může být v literární tvorbě doslova čímkoli a pro pochopení konkrétního snu v literatuře je třeba jeho význam vnímat mnohem širěji.

1.2.2 Funkce snů podle C. G. Junga

Dle C. G. Junga, jednoho z nejvýznamnějších psychiatrů a myslitelů 20. století, je sen nezávislou a spontánní manifestací nevědomí. „Sen neposlouchá naši vůli, ale staví se dokonce velmi často do křiklavého protikladu vůči záměrům našeho vědomí.“⁹ Jung připouští, že v některých případech je funkcí snu splnění přání a ochrana spánku, jak se domnívá Freud, ale zaměřuje se více na jejich kompenzační roli při duševní autoregulaci. Jung se na rozdíl od Freuda domníval, že sen se jako takový nesnaží před námi něco ukrývat, pouze my nerozumíme jeho sdělení. Shodně s Freudem se domníval, že základním vstupem nevědomých obsahů do vědomí je sen. „Sen se snaží

⁹ SHARP 2005, 114

pochopit nejen ve vztahu snícího ke světu objektů, které utvářejí jeho bdělé životní prostředí, ať už v současnosti, blízké či daleké minulosti, (...) ale zároveň také jako vztah snícího k sobě samému, jako jistý (...) autoportrét duševního stavu a tendencí psýché.¹⁰ Sny dle něj přinášejí pohled na naše motivace, konflikty a neznámé aspekty naší osobnosti.

Jung pokládá sen za vnitřní drama. Přirovnává sen k divadelnímu představení. „Celé vytváření snu je samou podstatou subjektivní. Sen je divadlo, v němž je snící scénou, hercem, náповědou, režisérem, autorem, obecnstvem a kritikem.“¹¹

Domnívá se, že lidská psychika obsahuje nejen individuální nevědomí, ale i nevědomí kolektivní. Obrazy kolektivního nevědomí nazývá archetypy. Jedná se o představy, faktory a motivy, které se manifestují jednak na úrovni jednotlivé osobnosti, jednak na úrovni kolektivní jako charakteristika celé kultury. „Každá epocha je vždy znovu postavena před úkol porozumět jejich obsahům a vlivům.“¹² „Má-li jedinec sen o orlovi (archetypální zážitek), nejedná se jen o vzorec, ke kterému bychom mohli říci orel je posel boží, (...) byla by chyba přehlédnout emocionální prožitek snícího.“¹³ Archetypy jsou pravzory, motivy, dědictví předků, vyplývající ze zkušeností, a jsou člověku vrozené.¹⁴

Podle Junga neexistují pouze typické sny, ale i typické motivy ve snech. Jako hlavní Jung uvádí motiv moudrého starce, velké matky či matky země, anima či animy, kteří na sebe berou podobu mužskou – otce či mnicha, nebo podobu ženskou – panny, bojovnice či svůdnice.

Jung se zabývá i symboly, které sen může obsahovat. Symbol je podle něj hluboce zakotven v lidském podvědomí. „Symboly jsou tedy zobrazením obsahů kolektivního nevědomí, přičemž tyto obsahy podle C. G. Junga z větší části přesahují naše vědomí a podle toho bychom k nim tedy měli přistupovat. (...) Symboly obvykle vyjadřují cosi neurčitého, skrytého a neznámého. Jejich význam v literárním díle se můžeme pokusit pochopit pouze důkladným historickým a jazykovým badáním a studiem celého díla.

Kromě metody výkladu je nejpodstatnějším rozdílem mezi pojetím Freuda a Junga skutečnost, že Jung pracuje s archetypy a za nejhlubší pramen snových obsahů pokládá široce pojaté kolektivní nevědomí, tedy nejen minulost jedince, národa, ale i celého

¹⁰ ŠIROKÝ / HERMOCHOVÁ 1971, 55

¹¹ SHARP 2005, 145

¹² SHARP 2005, 30

¹³ VON FRANZ Praha 1998, 19

¹⁴ ŠIROKÝ 2001, 40

lidského druhu. Při posuzování a komentování snů v dílech vybraných autorů budu do jisté míry vycházet i z poznatků psychoanalýzy a pro tento případ použiji analytickou metodu výkladu snů. Při tom je možné zohlednit osobnost konkrétních literárních hrdinů, a především je nezbytné se zabývat dílem samotným, jakožto rámcem pro sny v něm obsažené.

1.3 Sen jako literární téma

Sen má u různých literárních směrů a období rozmanitou funkci. Plní úlohu věštby či proroctví, dává nám nahlédnout do nitra literárních postav. (...) Autor se může za sen schovat a prezentovat tak vlastní nepřijatelné impulzy. Sen může být klamem, léčkou. Práce se snem dává autorovi mnoho možností, jak nám přiblížit svět postav i jejich vnitřní stavy. Někdy lze úloze snu v knize rozumět, jindy je to obtížné. Interpretovat sny je umění. Správně by měl sen interpretovat pouze snící, tedy autor. Měl by ke svému snu volně asociovat a vykládat jeho skrytý obsah. Jen snící může správně vyložit snovou symboliku, sdělení svého snu. Proto je každá snaha interpretovat sny pouze pokusem přiblížit se záměru autora.

Sen lze naopak pokládat zároveň za zdroj inspirace. Sny mohou mít zcela bláznivý a nepochopitelný děj či sled obrazů. (...) Tak jako sen je i literární dílo osobní fikcí, produktem autora. Sen byl, je a zůstane opředen jistým tajemstvím a tak je to dobře. Čtenář si pod snovými obrazy může představit, domyslet něco osobního a jemu vlastního, nalézt v příběhu něco svého, jedinečného.

S fenoménem snu v literatuře je tedy třeba pracovat citlivě a obezřetně. Jedná se totiž o velmi individuální část, kterou je nutno analyzovat v kontextu celého díla. Zároveň funkce snu jako prvku děje nemusí mít vždy jednoznačnou a zjevnou funkci. Pokud bychom parafrázovali Freuda, prvek snu může mít i funkci latentní, skrytou, kterou čtenář může, ale také nemusí správně pochopit. Zobecňování a činění závěrů pomocí analýzy funkce snu v příběhu lze učinit pouze v omezené míře.

1.4 Sen a fikční světy

Doba Jakuba Arbesa a Svatopluka Čecha – prakticky vrstevníků – byla v mnoha aspektech vypjatá. Celoevropský revoluční rok 1848 přinesl mnoho nových idejí, ovšem rozkolísal nejednu (takzvanou) jistotu se svým podhoubím ve Velké francouzské revoluci. Bachův absolutismus, prusko-rakouská válka s bitvou u Sadové (u Hradce Králové) a jejími více než 8 tisíci mrtvými na obou stranách. Marxův Komunistický

manifest a pozdější Pařížská komuna, pronásledování a věznění českých vlastenců – to vše poznamenávalo atmosféru, ve které oba tvořili. Pocit ohrožení podstaty českého národa, ale i pocit ohrožení samotné podstaty lidství bez ohledu na národní příslušnost, to vše oba obklopovalo každý den. Zároveň však v dnešní populaci je tato doba vnímána jako období klidu a prosperity, a to zvláště 80. a 90. léta 19. století. Přelom století, až do roku 1914, kdy umírá Arbes, dokonce získal přídomek Belle époque.

Období, ve kterém autoři žili, bylo pro ně jejich aktuálním a reálným světem. Z tohoto aktuálního světa oba hojně čerpali inspiraci pro tvorbu světů fikčních. Tento princip nápodoby, tedy mimesis, je zcela základní pro literaturu realismu, která patřila k době, ve které Arbes i Čech tvořili. Přitom je není možné označit jako reprezentanty tohoto literárního směru (jen u Arbesa zaznamenáváme výrazněji některé realistické prvky). Pro čtenáře je často znalost života a kontextu doby, v níž autor literární fikce žije, pro pochopení díla podstatná. Vycházíme tedy z encyklopedie reálných informací našeho skutečného světa. „Je zřejmé, že každý jedinec má v rámci této obecné encyklopedie svou vlastní individuální encyklopedii a naše encyklopedie se vždy do určité míry překrývají. Individuální encyklopedie je pravděpodobně vnitřně strukturovaný systém kombinovaný ze získaných informací.“¹⁵ Každý čtenář přistupuje k textu se znalostí své individuální encyklopedie. Pomocí těchto znalostí chápe obsahy a významy fikčního světa. Fořt charakterizuje fikční encyklopedii. Fikční encyklopedie je nedílnou součástí každého fikčního světa, obsahuje vztahy a fakta o fikčním světě, které mají všichni jeho účastníci dány a priori, zatímco čtenář se s nimi seznamuje v procesu čtení, při rekonstrukci fikčního světa: „Fikční encyklopedie je jedinou zásobárnou znalostí fikčních postav, k encyklopedii světa aktuálního přístup nemají.“¹⁶ „Možné světy modální logiky jsou nekonečné a úplné množiny abstraktních entit.“¹⁷ „Pro fikční sémantiku však potřebujeme možné světy konečné a ‚zařizené‘ (jak jim říká Umberto Eco), tj. konečné množiny sestávající se z konkrétních entit.“¹⁸ V případě fikčních světů, které jsou zasazeny do představitelného prostředí a času, je nám „naše“ vlastní encyklopedie při orientaci a rekonstrukci ve fikčním světě k užitku. Pokud autor konstruuje fikční svět v nedefinované době a využívá nestandardních motivů

¹⁵ FOŘT 2005, 92

¹⁶ DOLEŽEL 2003, 179

¹⁷ DOLEŽEL 2011, 51

¹⁸ DOLEŽEL 2011, 51

a netypických fantaskních postav, je využití aktuální encyklopedie omezené (*Valerie a týden divů*). Nicméně o to podstatnější je práce autora i čtenáře s encyklopedií fikční.

Fořt se zmiňuje o fikčních entitách, které mají historické protějšky. Zdůrazňuje, že „již víme, že fikční entity se od svých historických protějšků liší esenciálně, a priori. Nicméně stejně tak dobře víme, že znalost některých historických postav je nám dána pouze skrze určité sémantické zprostředkování.“¹⁹ Díky Čechovi se sekáváme se skutečnými historickými postavami zasazenými do fikčního světa. Na rozdíl od jiných autorů, kteří by mohli měnit životní osudy svých fikčních historických hrdinů s využitím fikce, Čech pracuje s věrným obrazem. Například by mohl Jan Hus utéci z Kostnice či odvolat svoje tvrzení, což fikce umožňuje, a příběh by mohl sledovat jeho další možné osudy v mnoha možných světech. Svatopluk Čech se však snaží o konzistentní prezentaci Jana Žižky z Trocnova a jeho spolubojovníků jako hrdinů dané doby. A Jan Žižka v jeho pojetí koná a vyjadřuje se tak, jak může čtenář znalý reálií, tedy historické encyklopedie doby, důvodně očekávat. Přitom ovšem víme, že celý základní rámec příběhu je fikcí. Jan Žižka je sice hodnocen jako rozporuplná postava našich dějin, nicméně v díle Svatopluka Čecha byla postava tohoto husitského vojevůdce předkládána tak, že tehdejší čtenáři na jeho postoje a neohrožené jednání mohli být hrdí.

Oba autoři také v bohaté míře do svého díla promítli podněty pramenící z reálií své doby a svého osobního života. Každý po svém, zcela svébytně. V jejich tvorbě jsou však body, kde se potkávají. Bodem, který můžeme vysledovat u obou těchto velkých Čechů („jen u jednoho jménem, u obou však srdcem“) a který mě zajímá z hlediska tématu mé práce, je použití snu jako výrazového, ale především dějetvorného prvku.

Doba, ve které Arbes i Čech psali svá díla, není jen dobou překotného rozvoje techniky a přírodních věd, vyprovokovaného potřebou stálého zdokonalování výroby. Koneckonců z jejich díla vyplývá, že byli vědeckotechnickým pokrokem oba fascinováni. Jejich hrdinové například zmiňují Newtona a jeho objevy. A jak Arbesův, tak i Čechův hrdina cestují do vesmíru. Pozadu nezůstávají ani vědy humanitní, v čele s filozofií reprezentovanou desítkami velkých jmen. Ti všichni v celém spektru názorových proudů hledali odpovědi na otázky a potřeby nově se rodící společnosti. Jednou z takových otázek vyplývajících z obtížně řešitelného sporu mezi idealismem a materialismem bylo řešení vztahu člověka k realitě, vzájemný poměr racionality

¹⁹ FOŘT 2005, 68

a iracionality, skutečnosti a fikce. Jedním ze základních výrazových prostředků je pak u Čecha (zvláště v prvním z příběhů o panu Broučkovi) alegorie, která se zde občas jeví jako matoucí, přitom však čtenáře vede velmi přehlednou cestou k pochopení.

Za všechny z filozofů, kteří se v 19. století problematiky fikce alespoň dotkli, se později zmíníme alespoň o Gottlobu Fregem, který byl Arbesovým a Čechovým současníkem. Všechny dále uvedené teorie a názory se pohybují v tzv. rámci jednoho světa.

Problematiku fikce v Arbesově a Čechově době neřeší jen filozofie, ale i jazykověda. Je to logické – s „fiktivním“ se člověk setkává především v kontextu jazyka, ať již v mluvené nebo psané podobě.

Pohybujeme se tedy v období prolínání dozrívajícího romantismu s jeho temnou rozervaností lidského nitra a prosazujícího se realismu, který by někdy mohl působit až suše, pokud by jej neuchopili takoví autoři jako Arbes. Nazírání čtenáře této doby na fikci v literárním díle odpovídá duchu této doby. Jak zmiňuje L. Doležel, od samých počátků, tedy v tomto případě od řeckých klasiků, vládne v této oblasti mimetická doktrína. (DOLEŽEL 2003, 21) Mimesis nápodobou vzoru vytváří novou skutečnost – takový je alespoň pohled na umění v dosavadní historii.

„Podle Aristotela však úkolem básníka není podávat, co se skutečně stalo, nýbrž to, co by se státi mohlo.“ Mimeze je uměním „skládat“ pravděpodobné příběhy. Realita tedy není jen napodobována, ale znovu ztvárňována.“²⁰ Tedy to, co je fiktivní, vychází z konkrétního vzoru, který čtenář zná – ať již ze svého aktuálního světa, nebo třeba na základě předchozích čtenářských zkušeností – a díky tomu jej i chápe. Jiráskův Jan Hus opravdu vychází z konkrétního vzoru, z historické postavy kněze a profesora pražské univerzity, tak jako Čechův Jan Žižka. Zároveň Foglarův Mirek Dušín nebo Bulgakovova Markéta pro čtenáře představují typ, přestože neznáme odpověď na otázky „Kdy se narodili?“ nebo „Na jaké adrese opravdu žili?“ Znamená to tedy, že mimeze se netýká jen nápodoby konkrétního vzoru, ale i obecného typu, modelu či ideálu. Eco upřesňuje: „I při použití výrazu mimesis nemáme na mysli (a neměl to na mysli ostatně ani Aristoteles) ploché napodobení událostí, ale produktivní schopnost poskytnout život událostem, které díky koherenci svého průběhu jsou *pravděpodobné* a v nichž tudíž zákon pravděpodobnosti je zákonem strukturálním, zákonem

²⁰ KOTEN 2013, 17

psychologické hodnověrnosti.²¹ Eco mluví o strukturaci akce: „Akcí rozumíme nejen sled vnějších faktů, jako jsou seznámení s postavami a peripetie, ale i vnější diskurz, v němž se postavy osvětlují navzájem, a diskurz vnitřní, v němž se postavy osvětlují samy sobě a čtenáři: psychologická introspekce v první osobě, deskripce vnitřních hnutí provedena vševědoucím autorem, objektivní registrace podvědomí nebo nekontrolovaného *stream of consciousness*.“²²

Umberto Eco se fikční literární postavou jako typem a souvisejícím „literárním odkazem“ zabývá. Upozorňuje na to, že můžeme označovat nějakou situaci jako „kafkovskou“, „pak označit nasládlý a uslzený výjev za něco, co připomíná Červenou knihovnu...“²³ Estetický zážitek z četby, naše emoce s tím spojená se „zařadí do naší osobní psychologické historie, ať už ji poté, co nám použití ‚literárního odkazu‘ objasnilo její povahu, přijmeme či odmítneme.“²⁴ Podmínkou pro zařazení emoce do našeho duševního obzoru je identifikace s příslušnou emoci, se záměrem, prožitkem, který nám autor chtěl předat a sdělit. Fiktivní literární hrdiny, morální „typy“ můžeme obdivovat, hodnotit, ocenit či odsoudit. Vhodným příkladem je typ idealistického snílka dona Quijota. Eco jako další příklad uvádí, že: „Emma Bovaryová dokáže rázem odhalit měšťáckou mizérii nevěry.“²⁵ Za silný typ fiktivního českého literárního hrdiny můžeme označit pana Matěje Broučka. Neboť pan Brouček ztělesňuje typ člověka konzistentního ve všech situacích. Ať se ocitá na Měsíci, či se propadá do 15. století. Jeho hodnoty a postoje se nemění. Víme, co si o něm máme myslet a umíme si představit, jak by se choval i v jiných situacích. Pan Brouček je lidský, věrohodný, stal se typem. Splňuje podmínku, o které hovoří Eco. Nejde jen o prostou nápodobu skutečnosti. V umělecky vytvořené postavě se účinně (v novém a původním pohledu) soustředí nejvýznamnější okamžiky určitého historického období a určité historické situace. Jak Engels, tak Lukács podle Eca trvají na tom, že má-li postava být typická, nesmí zobrazovat statistický průměr, ale především být dostatečně konkretizovanou individualitou, „někým“.²⁶ Taková postava pak může v mysli čtenáře ožít, neboť ji vnímá jako osobu „z masa a kostí“. Fikční postava musí být v rámci fikčního světa zdařile uvedena a charakterizována jako umělecké ztvárnění skutečné osoby.

²¹ Eco 1995, 213

²² Eco 1995, 214

²³ Eco 1995, 203

²⁴ Eco 1995, 204

²⁵ Eco 1995, 205

²⁶ Eco 1995, 210

Paradoxem je, že abychom ji mohli vnímat jako typ, nositele určitých vlastností, hodnot, je třeba, aby byla individuální, jedinečná. Abychom si ji mohli konkrétně představit. Tak jako má čtenář před očima pana Broučka. Ctihodného kulatého přízemního měšťana, který nikdy nezapomene myslet na svůj zájem, své pohodlí a své jistoty. Vidíme, jak peláší před nebezpečím, jak spřádá své myšlenky na zbohatnutí. Sledujeme jeho vnitřní řeč. Ronenová, jak uvádí Bohumil Fořt, zmiňuje příklady známých fikčních entit, literárních hrdinů: „O Hamletovi, Anně Kareninové či Sherlocku Holmesovi, Macbethově dýce, (...) stále mluví jak literární kritikové, tak i běžní čtenáři tak, jako by tyto postavy a objekty byly plně individualizovány a jako by nějakým nespécifikovaným způsobem empiricky existovaly.“²⁷ Silné literární typy se stávají symboly a zpětně se zařazují do našeho vnímání a chápání světa a lidské typologie. Právě individualizace, konkretizace literárních typů, objektů, situací ve fantazii a myslí čtenáře umožňuje pochopení a orientaci ve fikčních světech a zpětně rozvoj naší mentální mapy. Naší mentální encyklopedie. Neboť se tyto postavy dostávají do našeho vědomí a prostřednictvím emocí, které vyvolávají, i hlouběji do našeho nevědomí a mohou zpětně ovlivňovat naše prožívání, formovat nás a ovlivňovat náš pohled na svět. V tom je síla a magie umění.

Pragmatické teorie vysvětlují fikčnost jako specifickou konvenci řečového aktu. Za tvůrce teorie řečových aktů je považován britský filozof John Langshaw Austin, který zdůrazňoval, že promlouvat často znamená jednat. Jiří Koten jako příklad uvádí následující situaci. „Jestliže například mluvčí náležitě vyslovil nebo napsal větu ‚Svůj dům odkazuji synovi‘, pak udělal slovy ustanovení vůle, prostřednictvím prohlášení odkázal nemovitost svému dítěti.“²⁸ Řečové akty lze podle Austina rozdělit na lokuční, ilokuční a perlokuční, kde pro naše účely vidím jako nejdůležitější řečové akty ilokuční – v Kotenem zvoleném příkladu je oním ilokučním řečovým aktem „odkázání“, jindy může jít o prohlášení, tvrzení apod. Fikční řečové akty jsou podávány jako předstíraná tvrzení. Je třeba si také uvědomit, že mluvní akty postav ve fikci literárního díla mají plnou autenticitu: jsou vysloveny (mají lokuční aspekt), mají ilokuční sílu a mohou vyvolávat různé účinky (mají tedy i aspekt perlokuční). Koten pak dodává, že promluvovalá pásma postav jsou autentickými řečovými akty pouze v přímé řeči. Pokud jsou promluvy postav zprostředkovány vypravěčem např. nepřímou nebo polopřímou

²⁷ FOŘT 2005, 69

²⁸ KOTEN 2013, 27

řečí, jsou součástí ilokučního řečového aktu vypravěče. (KOTEN 2013, 60) K této interpretaci dal podnět již Frege ve svých pozdějších spisech – „... hrom na scéně je pouze zdánlivý hrom (...) tvrzení na scéně pouze zdánlivá tvrzení. Je to pouze hra, pouze poezie.“²⁹ Zde jsou počátky teorie předstírání, jak ji vypracoval John R. Searle. Podle této teorie Arbes i Čech předstírají, že uskutečňují „řadu ilokučních aktů, povětšinou typu tvrzení“ bez úmyslu kohokoli klamat. Čtenář si přece uvědomuje, že se jedná o literární dílo, postavené na určité fabuli. Jestliže Arbes ve svém romanetu Newtonův mozek popisuje závěrečnou cestu proti proudu času, je jasné – a čtenář to také tak chápe i v době Arbesova života – že se nejedná o reálný popis reálné cesty. Čechův pan Matěj Brouček – „veskrze důstojná osoba“ – sice naprosto vážně tvrdí, že obyvatelé Měsíce nemluví jinak než česky a při životě je udržuje výhradně duchovní potrava, čtenář však chápe bez nejmenší pochybnosti, že se v tomto případě jedná o onu Fregeovu „zdánlivost“, tedy o, svého druhu, předstírání bez úmyslu klamat.

Rámec jednoho světa je však možné nahradit rámcem možných světů. Pojem možný svět můžeme najít již ve scholastice.

V souvislosti s pojmem možné světy si můžeme položit několik zcela lidsky prostých otázek. Co jsou ony možné světy? Jak vznikly? Jaké místo mají v problematice fikce – nebo jaké místo má fikce v nich? Především si musíme uvědomit to, s čím se už vyrovnala řada filozofů: možné světy není zavedený terminus technicus, je to pojem pomocný, který má sloužit lepšímu pochopení. Pak se nám dostává i odpovědí.

Jak možné světy vznikly – podle Leibnizova metafyzického pojetí jde o světy s transcendentní existencí, sídlící ve vševědoucí božské mysli. Může je objevit jen mimořádný intelekt nebo imaginace. Dnes se úvahy o možných světech odklonily od metafyzického pojetí. Kripke původ možných světů vyjádřil takto: „Možné světy jsou navrhovány, nikoliv objevovány mocnými dalekohledy.“³⁰ Možné světy jsou tedy vytvářeny tvůrčími činnostmi lidské mysli a rukou, můžeme říci i těla.

A fikce možných světů? Řekněme raději možné světy fikce – Lubomír Doležel vysvětluje, že jsou „artefakty vytvořené estetickými činnostmi – básnictvím a hudbou, mytologií a vypravěčstvím, malířstvím a sochařstvím, divadlem a baletem, filmem a televizí apod.“³¹ Co je to fikční svět v literatuře? „Autor píše narativní text za tím účelem, aby vytvořil fikční svět; čtenář prostřednictvím narativního textu tento svět

²⁹ DOLEŽEL 2003, 25

³⁰ DOLEŽEL 2003, 28

³¹ DOLEŽEL 2003, 29

objevuje. V narativní komunikaci – která je osobitým druhem literární komunikace – se tedy narativní text uplatňuje jako prostředek konstrukce a rekonstrukce fikčního světa. Narativní fikční svět je mnohorozměrná významová struktura, jejímiž hlavními složkami jsou děj, postavy a prostředí (přírodní a kulturní).³² Felix Vodička pak pojem „prostředí“ nahrazuje pojmem „kontext vnějšího světa“. (SLÁDEK 2004, 100) Vodičkův pojem může být v některých případech podle mého názoru vhodnější svou větší obecností, šíří a variabilitou. Jak k tomu uvádí Ondřej Sládek ve svém příspěvku *Fiktivní a fikční světy*: „V této souvislosti je důležité upozornit na to, že Vodička při popisu tohoto plánu záměrně upouští od užívání kategorie „prostředí“, jež může být spojováno pouze s časoprostorovou lokalizací a s tzv. hmotným prostředím (např. příroda, vnější předměty), a nahrazuje ji uvedenou kategorií „vnější svět“. Zahrnuje pod něj jak celek sociálních vztahů a psychologických popisů, tak historickou, duchovní a ideovou atmosféru, v níž žijí postavy a v níž se odehrává děj. K tomuto kroku, který je formálně vyjádřen přejmenováním plánu „prostředí“ na „vnější svět“ a který zároveň znamená podtržení jeho postavení jako uceleného univerza (světa), jej inspirovaly práce teoretiků J. Hankisse a R. Petsche (srov. Petsch 1942: 223). S odkazem na Petschovo pojetí vnějšího světa (*Umwelt der Figuren*) jako světa přírody, předmětů, ale i postav, Vodička zdůrazňuje proměnlivost této složky v tematické výstavbě literárního díla.“³³

Abychom se orientovali co nejpřesněji, musíme si ujasnit vztah mezi pojmy aktuální svět a možný svět. Aktuální svět je tedy svět skutečný. Doležel tento termín specifikuje ve slovníčku pojmů na konci knihy *Heterocosmica, Fikce a možné světy*. Aktuální svět je svět „který vnímáme smysly a který je dějištěm lidského konání.“³⁴ Možný svět Doležel specifikuje jako „svět, který je myslitelný“.³⁵ Možný svět je tedy soubor nekonečně mnoha myslitelných představ, alternativních možností k světu aktuálnímu. „Možným světem (...) rozumíme nejen fyzikálně možný svět (...) do možných světů zahrnujeme nespočetné světy, které jsou fyzikálně nemožné.“³⁶

Možný svět je tedy platformou pro vznik světa fikčního. Určitá výseč možného světa, který se ztvárňuje, tvoří fikční svět, řekněme část možného světa, kterému je dána forma. Fikční svět je tedy na rozdíl od možného konečný a jasně ohraničený. V případě literatury jsou „hranice“ určeny textem, zjednodušeně řečeno fikční svět začíná na první

³² DOLEŽEL 2014, 14

³³ SLÁDEK 2004, 100

³⁴ DOLEŽEL 2003, 256

³⁵ DOLEŽEL 2003, 257

³⁶ DOLEŽEL 2003, 123

straně a poslední stranou končí. Doležel specifikuje fikční svět jako „... možný svět, který je vytvořen konstrukčním literárním textem nebo znakovým médiem obdobné performativní síly.“³⁷

Fikční svět je tedy konečný a úplný ve svém smyslu. Vystává zde však otázka, jak tuto úplnost uchopit. Ve fikčním světě se totiž objevují mezery. Dle Doležela je mezera „prázdňé místo ve struktuře neúplného světa“.³⁸ V textu jsou totiž informace, fakta dvojího typu, a to zaprvé explicitní, tedy fikční fakta, jež jsou „vyřčena“, informace, které nám autor jasně vyjeví. A zadruhé fakta, informace implicitní, fakta, která nejsou přímo vyřčena, ale čtenář je z nabytých informací je schopen vyvodit. Předpokládáme tedy, že čtenář implicitní fakta, která lze vyvodit z kontextu celého textu, skutečně vyvodí. Doležel uvádí příklad implicitnosti v povídce Čistý, dobře osvětlený podnik E. Hemingwaye, kdy není řečeno, v jaké zemi se děj odehrává: „Starý muž (...) zaplatil za nápoje a nechal půl pesety spropitného.“ Tato věta ovšem konstruuje děj, nikoli místo děje. Ale identifikuje zemi implicitně, fráze ‚půl pesety spropitného‘ ji prozrazuje jako jakousi sémantickou prémii. Opravňuje nás tvrdit, že zemí fikčního světa této povídky je Španělsko.“³⁹

Doležel v publikaci také upozorňuje: „Je přirozené, že každý jednotlivý čtenář zaplňuje mezery svým vlastním způsobem. V průběhu čtení se rozhoduje, jak má mezery zaplnit.“⁴⁰

Čtenář používá pro vyplňování mezer v příběhu encyklopedie, a to zaprvé encyklopedii aktuálního světa a encyklopedii světa fikčního. Tyto dvě encyklopedie se do velké míry překrývají. Většinu mezer čtenář vyplní na základě znalostí či zkušeností ze světa aktuálního, ze své zkušenosti například z předchozí četby, ale zároveň musí z kontextu vydedukovat jisté zákonitosti, které platí pouze v konkrétním fikčním světě. „Čtenář vpravdě musí včlenit do své encyklopedické zásoby příslušnou fikční encyklopedii, aby byl schopen se orientovat ve fikčním světě, aby mohl správně vyvozovat a odkrývat implicitní významy.“⁴¹

Čtenář je tedy schopen pomocí encyklopedie text ucelit, tuto celistvost je ale nutno chápat v rámci světa fikčního, ten je sám pro sebe úplný (tak jak autor úplnost zamýšlel), není však úplný v porovnání se světem aktuálním.

³⁷ DOLEŽEL 2003, 255

³⁸ DOLEŽEL 2003, 255

³⁹ DOLEŽEL 2003, 173

⁴⁰ DOLEŽEL 2003, 172

⁴¹ DOLEŽEL 2003, 179

„Nebudeme nikdy vědět, kolik dětí měla Lady Macbeth ve světech Macbetha. Není to proto, že není nic toho druhu, co bychom mohli vědět.“⁴² To potom také znamená, že jestliže uvažujeme o kategoriích úplné/neúplné, vnímáme i souvislost s kategoriemi skutečné/fikční.

Přestože jsou fikční (tedy – jak říká Doležel – textem nebo jiným znakovým médiem konstruované) i možné (tedy myslitelné) světy odchýleny od světa aktuálního, stále jsou jeho součástí. V aktuálním světě jedinec myslí a myšlenkou vytváří svět možný, potažmo i fikční, a tedy existují v rámci světa aktuálního.

Možné světy fikce v literatuře jsou tedy zvláštním druhem možných světů. V každém jednotlivém možném světě literární fikce můžeme nalézt fikční jednotliviny, které teprve ve svém souhrnu dávají čtenáři nahlédnout do více či méně kompaktního fikčního světa, jak jej autor zamýšlel. Tento fikční svět ale není podle mého názoru schopen pojmut veškeré jednotliviny (entity), které tvoří svět, jak jej známe. Tady je jeden ze základních rysů odlišnosti možných světů a fikčních světů. Jsem přesvědčena, že právě z tohoto důvodu se ustálil pojem „malého světa“ s konečným počtem jednotlivin, abychom jej jako autor i jako čtenář byli schopni pojmut.

Musíme si tedy uvědomit, že fikční světy jsou a zůstanou neúplné, v literatuře pak přesněji: nedořečené. Vždy budeme narážet na otázky vycházející z daného fikčního světa, na které si nebudeme moci odpovědět. Nebude to proto, že bychom potřebovali více znalostí, které jsou v lidských možnostech. Bude to proto, že autor tohoto literárního fikčního světa tuto informaci čtenáři ani implicitně nedal – prostě o něčem vůbec nic nenapsal. Fikční světy obecně mají tu vlastnost, že jsou neúplné. Doležel upřesňuje: „V knize *Heterocosmica* jsem navrhl vidět fikční svět jako intenzionální strukturu skládající se ze tří vrstev: vrstvy plně určených fikčních faktů, vytvářených explicitní texturou, vrstvy virtuálních fikčních entit zkonstruovaných implicitní texturou a vrstvy fikčních mezer vzniklých absencí („mlčením“) textury.“⁴³ Neúplnost je tedy dána konečnou množinou informací, které má čtenář k dispozici.

„Spornou otázkou není vlastně to, zda jsou ve fikčních světech mezery, ale to, co si s těmito mezerami počít. Všeobecně známá je odpověď na tuto otázku formulovaná Wolfgangem Iserem: čtenář vyplňuje tyto mezery v aktu recepcce (konkretizace), (viz

⁴² DOLEŽEL 2003, 36

⁴³ DOLEŽEL 2011, 53

zejména Iser 1978).⁴⁴ S tímto názorem polemizuje Doležel. Pokládá tyto mezery za fakticky „zaplněné“. Domnívá se, že představa jejich zaplnění čtením či interpretací není reálná. Jak je uvedeno v příkladech výše. Neboť čtenář si tuto mezeru nemůže pomocí znalosti aktuálního světa, „aktuální encyklopedie“ nikterak doplnit. Poté argumentuje, že zaplňování mezer má smysl, pouze pokud mají v rámci fikčního světa svoji funkci. Tedy jsou skutečnosti, které čtenář vědět nemusí, neboť nejsou podstatnou složkou pro struktury fikčního světa a pro orientaci v něm. S Doleželem v tomto ohledu nesouhlasí Tlustý. Pojednává o problematice tzv. „prázdných míst“. Souhlasí s Iserem, který „v nich vidí stimuly či pobídky pro čtenářovu představivost. Taková interpretace je pro Doležela nedůvěryhodná neboť (...) Iserův čtenář se nepodřizuje kontrole textu, nýbrž činí svá vlastní rozhodnutí. Zaplňování mezer je subjektivním aktem a vede ke konkretizacím, které nelze navzájem porovnávat nebo hodnotit.“⁴⁵ Tlustý naproti tomu tvrdí, že podstatný je dojem čtenáře, práce jeho fantazie, a tedy estetický účinek, zážitek, který fikční fakta včetně mezer způsobí.

Uvádí příklad: „Nejde však primárně o zaplňování mezer (tj. o konstrukci fikčních faktů), mezery v nás vyvolávají určité otázky, nutí nás ‚reagovat‘. Čím se provinil prokurista Josef K.? Tato otázka se opakovaně vrací během celé četby Kafkova *Procesu*, odpověď na ni ale nikdy nenalezneme.“⁴⁶ Dle Tlustého mají mezery význam pro podněcování čtenářovy fantazie. Také zdůrazňuje úlohu existence „nevědění“. Pokládá za důležité, že čtenář zažívá pocit „nevím“. Tento pocit je totiž běžnou součástí skutečné, dalo by se říci každodenní, lidské reality a existence.

Domnívám se, že příklad díla Franze Kafky je pro danou polemiku vhodně zvolený. Neboť mezery v Kafkových dílech, jako je *Proces* či *Zámek*, nejsou typickými prázdnými místy, o kterých hovoří Doležel. Dle mého názoru se nejedná o mezery či bílá místa v rámci fikčního světa, ale právě naopak. Jedná se o zásadní fikční fakta a základní entitu a strukturální prvek celého Kafkova díla. Neboť právě skutečnost, že Kafka mlčí o provinění pana Josefa K. v *Procesu* je podstatným faktem pro fikční svět, ve kterém se fikční pan Josef K. pohybuje, nikoli jen mezerou. V *Zámku* se čtenář rovněž tak jako v případě pana K. nedobere informace o tom, jak vlastně zámek vypadá. Autorovi jde o plynutí času, kdy vyvstávají pro čtenáře otázky, ale stále se nedostávají odpovědi. To ve čtenáři zvyšuje tenzi.

⁴⁴ DOLEŽEL 2011, 52

⁴⁵ TLUSTÝ 2011, 67

⁴⁶ TLUSTÝ 2011, 68

Polemika Tlustého a Doležela v otázce mezer ve fikčních světech dle mého názoru vychází z různých pohledů a východisek.

Při čtení Arbesových romanet bude čtenář některé mezery, tam kde pocítí potřebu, doplňovat. Je třeba připustit, že každý čtenář se může s osobitým pohledem věnovat různým mezerám. Reprodukce fikčních světů je v tomto ohledu individuální.

Víme, že patričního účinku literárního díla může být dosaženo pouze v interakci s jeho čtenářem. Autor komunikuje se čtenářem prostřednictvím vypravěče. Vypravěč hraje v dílech Čecha i Arbese výraznou roli. Ve výletech pana Broučka si s námi autor prostřednictvím vypravěče zahrává a Arbesův vypravěč je značně autobiografický a stává se často středobodem děje. Kořátko nazírá na vyprávění jako na performanci. „Jako výkon vypravěče zinscenovaný autorem díla.“⁴⁷ Kořátko popisuje tři procesy, které autor prostřednictvím vypravěče konstruuje: „... vytváří svět narativního literárního díla (...) vytváří osobu vypravěče s více či méně určitými osobnostními rysy (...) předvádí sama sebe.“⁴⁸ Zjednodušeně řečeno, vypravěč je charakterizován svými projevy, postoji, popisuje nám základní stavební kameny fikčního světa způsobem a formou, jakou mu dá autor k dispozici. Tak například vypravěč Svatopluka Čecha nás oslovuje už v předmluvě a popisuje své setkání s panem Broučkem. A žasne nad tím, že byl tento důstojný měšťan skutečně na Měsíci. A srovnává ho se slavným Kolumbem.

Arbesův vypravěč začíná své líčení obvykle vypravováním osobního příběhu samotného vypravěče a tak nás uvádí do budoucího děje. Jak uvádí Kořátko „Vypravěč, který komentuje průběh vlastního vyprávění, ohlašuje nám, k čemu se chystá, vysvětluje, k čemu to bude dobré, dovolává se naší trpělivosti atd. je velmi tradiční literární konstrukt.“⁴⁹ V případě Svatopluka Čecha žádá vypravěč o důvěru čtenáře, prezentuje dílo jako cestopisné unikum a snáší důkazy autenticity vyprávění. Podobně čtenáře přesvědčuje Arbesův vypravěč v romanetu *Ďábel na skřipci*: „Podávám tyto řádky u veřejnosti s ostýchavostí spisovatele, jenž přísně dbal toho, by podal vše tak, jak se to bylo událo.“⁵⁰ V pozdějších Arbesových dílech je vypravěč obvykle kritický sám k sobě: „Jsem člověk bídny, zbaběle sobecký!“⁵¹

Závěrem této kapitoly bych ráda zmínila souvislost teorie literatury fikce a vybraných děl Jakuba Arbese a Svatopluka Čecha. Ani jeden z těchto autorů netvořil

⁴⁷ KOŘÁTKO 2011, 57

⁴⁸ KOŘÁTKO 2011, 57

⁴⁹ KOŘÁTKO 2011, 57

⁵⁰ ARBES 1866

⁵¹ ARBES 2011, 37

pro literární teoretiky. Tvořili pro české čtenáře s cílem pobavit je, pozvednout jejich intelektuální a lidskou úroveň a posílit jejich národní hrdost. Nahlížíme-li však na jejich tvorbu prizmatem teorie literatury fikce, vidíme, jak mnohovrstevnatá jsou jejich díla. S jakou lehkostí dokážou oba autoři čtenářům „naservírovat“ extrakt informací potřebných pro expozici příběhu. Přijmeme-li tedy jejich díla s určitým odstupem či nadhledem (daným dobou, kterou žijeme), motivy snu v jejich tvorbě nás mohou jen obohatit. Nový epochální výlet pana Broučka zjištěním, jak málo se naše vlastnosti změnilы v průběhu staletí, Arbesovi vypravěči důrazem na lidské ideály, které po celý život zůstávaly Arbesovou touhou.

Těmto skutečnostem se chci věnovat v praktické části této práce. Způsoby nahlížení na problematiku fikčních světů, jejich konstrukci autorem, a tím i možný dopad na jejich rekonstrukci čtenářem mohou být různorodé. Tato práce si neosobuje právo postihnout všechny aspekty, ale chce naznačit alespoň jeden nový pohled v hodnocení praxe české literatury, a to v případě autorů, u kterých je onen do fikčního světa příběhu vnořený (nezaměňuji se zanořením podle Ryanové) fikční svět snu integrální součástí celého jejich díla. Hranice fikčního světa, tvořícího základní rámec příběhu, je filtrem oddělujícím tento fikční svět od světa aktuálního. Vložením fikčního světa snu autor tento filtr zdvojuje a posunuje tak příběh v dané pasáži do vyššího stupně abstrakce.

2 Sen v dílech Jakuba Arbesa a Svatopluka Čecha

2.1 Jakub Arbes

2.1.1 Fikční světy Jakuba Arbesa v kontextu jeho života a doby

Fikční světy Jakuba Arbesa vycházejí pochopitelně nejen z jeho fantazie, ale staví ve značné míře na znalosti prostředí, ve kterém Arbes vyrůstal a žil. Obsahují celou řadu reálií, kterými byl Jakub Arbes obklopen a ovlivněn. Arbesův vypravěč je obyvatelem fikčního světa. Bývá pozorovatelem i účastníkem děje. Mnohdy je nositelem četných autobiografických prvků a promlouvá ústy autora. Prvky fikčního světa, kulisy, ve kterých se příběhy odehrávají, vycházejí z dobových skutečností a událostí, které Arbes intenzivně prožíval. Jeho osud se vyvíjel jinak nežli život Zeyerův či Máchův a je dobré se pro orientaci v Arbesových fikčních světech o Arbesově životě krátce zmínit. Zatímco Zeyerův *Jan Maria Plojhar* se odehrává v Itálii a *Dům U Tonoucí hvězdy* v Paříži, Arbesova romaneta jsou zasazena do míst jeho domova. Arbes žije v Praze a žíví početnou rodinu, Zeyer je zajištěn a cestuje po Evropě.

Fikční světy, které umělec vytváří, nesou pochopitelně řadu osobních stop. Jen těžko mohou obsahovat něco, co se nenacházelo v mysli autora. Spisovatel konstruuje fikční svět pomocí všech vědomých duševních obsahů a svoji roli při tvorbě hraje i nevědomá složka, neboť nevědomí ovlivňuje vnímání reality, její interpretaci, a tedy i konstrukci všech možných i fikčních světů.

Starý Smíchov, kde se Jakub Arbes narodil, tvoří zásadní rámec pro fikční světy, které ve svých romanetech v nejrůznějších obměnách vytváří. „Reálná krajinná dekorace Arbesových děl se téměř omezuje na tento kout. Skoro vždy jsou to domky starého Smíchova, košířské a motolské vinice, stráně a skály nad Zlíchovem, Prokopské údolí, poetická zákoutí Malostranského hřbitova, zahrada Kinských s empírovým zámečkem, malostranské chrámy a paláce.“⁵² Zajímavé je srovnání, jakým způsobem do svých fikčních světů promítá znalost Malé Strany Jan Neruda a Jakub Arbes. Jak aktuální podobu této jim oběma blízké části Prahy zobrazují a koncipují v rámci svých děl. Dagmar Mocná uvádí: „To, že Neruda v *Povídkách malostranských* nepřevzal

⁵² KREJČÍ 1946, 32

model reálné Malé Strany, nýbrž stvořil na jejím půdorysu svůj vlastní svět s odlišnými parametry, se stane zjevným, srovnáme-li jeho obraz této čtvrti s podobou, jakou nabyla v díle jeho současníka (a blízkého spolupracovníka) Jakuba Arbesa. (...) Neruda i Arbes tedy znali stejnou Malou Stranu, přechodem do světa fikce však pro každého nabyla zcela jinou tvář.⁵³ Slovy Dagmar Mocné: „... to jen kužel umělceva vidění nasvítí tuto realitu pokaždé jinak.“⁵⁴ Jmenovaná autorka uzavírá: „Oba spisovatelé se přitom nikterak nezpronevěřili charakteru reálné Malé Strany, která je přece jak pozoruhodnou drúzou paláců a kostelů, tak klubkem omšelých uliček. Jen plně využili výsady umělecké fikce, umožňující tvůrci, aby z reality vybral pouze to, co považuje za podstatné, a utvořil si z reálných komponentů svůj vlastní svět.“⁵⁵

„Arbes vkládá své příběhy do podrobně prokresleného rámce historického, zachycuje typické postavy v typických okolnostech jednotlivých fází českého života a líčí jejich vývoj, podmiňovaný změnami společenskými. Řadí se tak po bok prvním českým kritickým realistům.“⁵⁶ Znamená to, že na rozdíl od Zeyera či Máchy je líčení onoho základního a podstatného rámce příběhu, kulis, „scény“ realistické. Nicméně v evropské literatuře realismus postupně vítězí, přestože „skoro všichni klasikové nového směru realistického prošli ve svých literárních počátcích obdobím romantismu, v němž prvky hrůzy i fantastiky pohádkové hrály úlohu velmi důležitou.“⁵⁷

Krejčí zmiňuje barokní literaturu jako zdroj inspirace významných autorů 19. století Máchy, Zeyera, Erbena, Arbesa a i mnohých jiných literátů století 20., např. Nezvala. „Kdybychom pátrali dále, snad bychom našli souvislost vzrušené obraznosti Walpolovy s příšernými zázraky *baroka*, připomínajícími stále nábožensky exaltovanému člověku XVII. století existenci života záhrobního, hrůzu posledních věcí člověka, tajemnou sílu moci d'ábelské i neúprosnost trestající spravedlnosti.“⁵⁸ Krejčí uvádí H. Walpola jako autora romantické prózy, „plné tajemné atmosféry dávného středověku“.⁵⁹ Na tyto *romány hrůzy* Arbes navazuje a z nich čerpá náměty svých romanet.

Pozn. „Barokní literatura zahrnuje literární díla převážně 17. století, do kterého lze období baroka jako uměleckého slohu vřadit. Pro barokní literaturu jsou obvyklé nebo

⁵³ MOCNÁ 2012, 87

⁵⁴ MOCNÁ 2012,88

⁵⁵ MOCNÁ 2012, 92

⁵⁶ KREJČÍ 1946, 146

⁵⁷ KREJČÍ 1946, 130

⁵⁸ KREJČÍ 1946, 116

⁵⁹ KREJČÍ 1946, 115

typické středověké útvary jako duchovní písně, traktáty, legendy a eposy. Obraznosti a alegorických symbolů pak často využívá ve sféře oficiální tvorby pro účely např. rekatolizační.“ (VAŠICA 1995)

S tématy čtyř posledních věcí člověka, jak se jimi zabývá barokní literatura, se v dílech pozdějšího data frekventovaně setkáváme. Jak by řekl C. G. Jung – smrt a poslední věci člověka jsou archetypální povahy. Díla výše zmíněných autorů tuto jungovskou „archetypálnost“ potvrzují, když se konečností lidského života tak intenzivně zabývají. Řeší také otázku viny, hříchu a pokání, tedy fenoménů, které v této souvislosti, v okamžiku uvědomění si své konečnosti, pro každého jedince nabývají zcela odlišných, někdy až dramatických hodnot. Díváme-li se totiž na jejich problematiku bez kontextu konečnosti, máme sklon pohybovat se v obecné, akademické rovině. Skutečnost, že lidský život je konečný a smrt zasahuje každého bez výjimky, je barvitě vyjádřena slovy: „Krutá smrt, přehrozná smrt střely své natahuje, raní mladé, raní staré, žádného nešahuje, po všech cílí, po všech střílí a nedá s sebou hráti, nýbrž chce vždycky bráti.“⁶⁰ Strach ze smrti, z božího hněvu, viny a božího soudu je v barokní literatuře velmi akcentovaný. Neboť vyjádřeno slovy: „Onoho přehrozného Božího soudu všickni, dokud živi jsme, máme se báti, jako se bál svatý Jeroným, an takto k sobě mluví: Kolikráte myslím na soudný den, tolikráte celým tělem se třesu!“⁶¹

Pozn. pod čarou: Odklon od církevní „pedagogiky strachu“ přichází v církvi masově a cíleně až po 2. vatikánském koncilu v 60. letech 20. století. Tuto změnu ilustruje Ermes Ronchi ve své knize *Klíčové otázky evangelia*: „Nemít strach, nenahánět strach, osvobodit od strachu: to je misie církve, pedagogika, kterou máme uskutečňovat my a celá církev.“⁶² Do té doby vyvolává v lidu Boží vůle spíše bázeň.

Inspirací pro Arbesa jsou nepochybně i barokní exempla. „Jako exempla byly od raného středověku označovány krátké epické příběhy, které měly na konkrétním příkladu vysvětlit posluchačům nebo čtenářům nějakou obecnou tezi.“⁶³ Zachovala se v lidové slovesnosti a stávají se například součástí balad K. J. Erbena. Nicméně barokní duch a exemplární pojetí spravedlnosti, viny a trestu nacházíme i u ostatních autorů. Barokní kázání, barokní prameny, ale i povědomí o tomto období jsou částí národního

⁶⁰ SLÁDEK 2000, 30

⁶¹ SLÁDEK 2000, 35

⁶² RONCHI 2017, 39

⁶³ SLÁDEK 2000, 23

kulturního dědictví a jako takové součástí kolektivního nevědomí. Z toho důvodu z nich autoři čerpají, a to nejen témata, ale i motivy a symbolikou.

Stojí za povšimnutí, když Arbes píše své ženě z vězení, o zaslání jakého výběru knih jí mimo jiné prosí: „Z kněh, možno-li, pošli mi následující: (...) Erben: Kytice (ve velkém regálu nahoře) (...) Květy neilustrované, a sice ročník 1866 (...) Dej však pozor: ročníku 1866 je duplikát. Pošli mi tedy onen, z něhož není Ďábel na skřipci vytržen; Potřebuju „d'ábla“ a Světlé Vesnický román...“⁶⁴ Z toho tedy vyplývá, že Arbes v roce 1874 v době svého věznění tráví čas i četbou současníků a nepochybně čerpá sílu i inspiraci pro svá další díla.

Arbes byl jako odpovědný redaktor Národních listů v roce 1870 obžalován z velezrady. Byl nakonec osvobozen, neboť se hájil sám, a to velice obratně.⁶⁵ Nicméně již před tímto soudním rozhodnutím byl Arbes nucen se stále ospravedlňovat a „bavit se četnými námitkami proti konfiskacím“.⁶⁶ Jsou zde myšleny konfiskace výtisků Národních listů. Na začátku 70. let se rakouská vláda rozhodla přitvrdit postup proti českému tisku. Soudní poroty, které rozhodovaly v Arbesových kauzách, byly často složené z porotců české národnosti, což se projevovalo mírnými nebo osvobozujícími rozsudky. Bylo tedy rozhodnuto nahradit je porotami složenými výhradně z Němců. I proto byl Arbes v roce 1873 odsouzen k 13 měsícům vězení. Trest si odpykal ve věznici v České Lípě. (WÖGERBAUER a kol., 2015) Postupem doby se Arbesova žurnalistická činnost začala stále více odchylovat od pozic a politiky mladočeské strany. Tato disharmonie se vyhroutil do té míry, že byl Arbes z Národních listů v roce 1877 propuštěn. „Po roce 1878 se Arbes veřejně vzdal společenských funkcí nadobro a trvale se už soustředil na tvorbu literární.“⁶⁷ Psaní bylo poté, co Arbes ztratil trvalé zaměstnání, nadále jeho jedinou obživou.

Zeyer a Arbes mají mnoho společného, ale jejich osudy a možnosti se velice liší. Zatímco Zeyer byl bezdětný a zajištěný, a mohl se tak plně věnovat své lásce k cestování, Arbes živí početnou rodinu a jeho horizont se omezuje na rodnou Prahu. „Touhu po poznání cizích zemí i národů měl tudíž mladý Arbes s mladým Zeyerem společnou, ale při pozdějším uskutečňování je osud nadobro rozvedl. (...) Odtud se ze

⁶⁴ ARBES 2010, 113

⁶⁵ DRESLER 1910, 11

⁶⁶ DRESLER 1910, 51

⁶⁷ DRESLER 1910, 52

Zeyera vyvinul exotik, zatímco Arbes zakotvil v realismu.⁶⁸ Nicméně v Arbesových dílech se projevuje obrazotvornost a smysl pro fantazii. Což je koneckonců patrné i v závěrečné dramatické chvíli romaneta *Newtonův mozek*. Obrazotvornost je označena za motor, který může člověku umožnit nevídané. Vznést se nad zemi, letět rychlostí světla a vracet se do minulosti lidstva...

„Charakteristické pro Arbesa jako belletristu jest, že téměř většina jeho romanet a románů má v předu motto, jež nejen dávají vodítko k hlavní myšlence autorově, ale jsou výmluvná i pro spisovatelovy názory či záliby a obyčejně mívají přímý vztah ideový vzhledem k thematu.“⁶⁹ Dvěma verši ze Shakespearova Hamleta je také určeno motto *Newtonova mozku*: „Jsouť věci na nebi i na zemi, o kterých moudrost naše nemá zdání.“ (Hamlet) A dále úryvkem z Horace: „Ba, přísámbůh, nedal bych tomu víry bez živého, jistého svědectví svých vlastních očí.“ Čtenář tedy může očekávat, že bude následovat příběh záhadný, rozumem těžko vysvětlitelný. A zároveň příběh skutečný, který se stal, a mající svědků. Tento předem čtenáři avizovaný rozpor zároveň Arbesovi ulehčuje vyklenutí dramatického oblouku příběhu, postaveného mimo jiné na opakovaném vypravěčově váhání – „sen, nebo skutečnost“? O zatemňující perspektivě, která je typická pro Arbesovu tvorbu, se zmiňuje Janáčková: „Navozuje ji mimo jiné i častý výskyt výrazů pochybnosti: snad, možná, patrně, zdá se mi, myslil jsem, cítil jsem. Hlavně však souvisí s tím, že romaneto nemá neosobního vypravěče, který by už předem znal počátek a konec příběhu; má jen osobní vypravěče, jednáním i citem zúčastněné na tom, co vidí, pozorují, co prožívají oni sami i jejich přátelé; vypravěče, kteří se jen dohadují souvislostí pozorovaných jevů i jejich možných důsledků.“⁷⁰ Konstrukt osobního vypravěče, který přemítá, pochybuje, hledá odpovědi, sní, působí na čtenáře dojmem, že vychází z postavy samotné. Záhadnost, tajemnost a plastičnost Arbesových fikčních světů umožňuje i jeho práce se snem a sněním. Vytvářejí prostor pro další sebevyjádření jeho fikčních postav a dávají čtenáři k dispozici bohatší fikční svět i překvapivý dějový zvrat. Sen je zásadním motivem a samostatným fikčním světem v Arbesově romanetu *Newtonův mozek*. Janáčková pak o romanetu píše: „Romaneto je syžetová próza připomínající novelu s tajemstvím. Základní utajené motivy těží ze složitého postavení lidského subjektu v nepřehledné společenské realitě, prostoupené násilím a zvlí. Ve složité syžetové stavbě se postupně výchozí záhady

⁶⁸ KREJČÍ 1975, 320

⁶⁹ DRESLER 1910, 64

⁷⁰ JANÁČKOVÁ 2010, 13

vyjasní, vyvstane jejich společenská, psychologická i existenciální motivace. Ale vyřešením jedné záhady neruší se v romanetu záhadnost a znepokojivost. Tím, jak se jedna hádanka zodpovídá, vyvstávají otázky nové, svým způsobem závažnější, napětí reálného a ireálného, racionálního a iracionálního sahá až do epilogu romaneta a až za jeho poslední věty.⁷¹ Pro srovnání a hlubší pochopení Arbesova díla komentuji motivy snu a jejich kontext v jeho dalších romanetech: Svatý Xaverius 1873, Sivooký démon 1873, Zázračná madona 1875, Ukřížovaná 1876, Šílený Job 1879, Advokát chud'asů 1881.

2.1.2 Newtonův mozek

Autor začíná svůj příběh rozporem. „Chci vypravovat něco rozmarného a počínám u hrobu.“⁷² A dále pokračuje: „Přísná, neúprosná věda zbavila mnohého z nás nejsladšího snu života.“⁷³ Hlavní hrdina vypráví o svém dlouholetém příteli. Jedním z výchozích momentů Arbesova vyprávění je kontrast obou hlavních protagonistů příběhu. Vypravěč pochází z chudých poměrů a jeho přítel z poměrů dobrých. Vypravěč je dle svých slov ohyzdný a přítel sličný. Studují spolu, ale spíše se zabývají rozličnými debatami nežli studiem, jejich studijní výsledky tedy nejsou valné. Arbes zde patrně čerpá ze svých osobních prožitků a zkušeností. Studoval zpočátku průměrně a zažil nerovnost vyplývající z rozdílného společenského postavení... Přítel se zajímá o přírodní vědy a všechen volný čas věnuje eskamotážím.

Arbes často ve svých romanetech pracuje s motivem dvou přátel. „Hoch, z jehož života jsem tuto vypravoval nepatrnou epizodku, byl nejlepším, nejpříjemnějším mým přítelem. Znali jsme se od nejtěplejšího mládí.“⁷⁴ „Jako u mladíků bývá, seznámili jsme se rychle a v několika dnech stali jsme se již přáteli takměř nerozlučitelnými.“⁷⁵

Motiv dvou přátel je analogický Zeyerovu *Domu U Tonoucí hvězdy* – i v tomto díle Zeyer pracuje s reduplikací – přestože vztah Severina a Rojka je přátelstvím jiného druhu. Jde spíše o jistý druh magické přitažlivosti, která Severina ovládá. Přitažlivost nejen pacienta Rojka, ale celého domu a jeho obyvatel. V Arbesově příběhu děj vypráví narátor, který má přítele v pravém smyslu tohoto slova. Jde o vztah trvajících léta.

⁷¹ JANÁČKOVÁ 2012, 208

⁷² ARBES 2011, 309

⁷³ ARBES 2011, 309

⁷⁴ ARBES 2011, 37

⁷⁵ ARBES 2011, 144

Vypravěč je k příteli přitahován a obdivuje ho. Příběhy však mají jedno společné – v obou případech spolu „přátelé“ zůstávají až do posledních dní.

Vypravěčův přítel studium zanedbává a rodina přítele se tudíž rozhoduje, že se stane vojákem. Vypravěči přichází list, kde přítel vyjevil, že budou za pár dní vysláni do pole. Stýskal si po svých „vědeckých“ aparátech a kartách a dodal, že kousek olova je v dešti kulí mocnější zaklínadlo. Že mu možná ku všemu ochotní duchové poprvé vypoví poslušnost.⁷⁶ Je patrné, že se Arbes podobně jako už před ním Máchu zabývá konečností lidského života a vnímá pomíjivost světa. Ani ke všemu ochotní duchové nemohou jeho fikčního hrdinu ochránit. Obrazně řečeno před bitvou ztrácí přítel své ideály a svoji omnipotenci a vnímá realitu včetně své zranitelnosti a nevyhnutelnosti osudu. Jak uvádí Charypar ve vztahu k tvorbě Máchy: „Svorníkem, k němuž se jako k vrcholu trojúhelníku sbíhají významové implikace dvojí základové motiviky vlasti a světla, je nepochybně *tematika (lidské) smrtelnosti, smrti a posmrtnosti*. Máchu zjevně fascinoval proces zániku.“⁷⁷ Není to však víra v Boha, která nám má pomoci překonat příkoří a smutek? Arbesův vypravěč z *Newtonova mozku* odkazuje na umění, obraznost. Obé souvisí se snem a sněním, neboť sen nám zprostředkovává obrysy, motivy, představy a souvislosti běžnou myslí nedosažitelné. „Dřív nebo později každý z nás se přesvědčí – jako se přesvědčily ty nescíslné miliardy tvorů, kteří nás už byli předešli – zda život končí smrtí... K čemu zbytečně mudrovat? A až nadejde poslední krutý zápas – možná budu úpěnlivě prosit, ‚Spiriti miei ubbidite‘^{78, 79} možná též, že budu úplně tich a že na své ‚spiriti‘ vůbec ani nevzpomenu... Ale za jedno přec tě prosím: kdybych padl, netruchli! Sezvi staré naše přátele a připomeňte si mne při plných pohárech! (...) Vyplníš-li toto mé poslední přání, můžeš být jist, že tě i po tomto ještě alespoň jednou – navštívím...“⁸⁰

Obřadný, spirituálně laděný projev připomíná styl Zeyera. „Tam někde v té temné prostoře, na některé z těch hvězd, po kterých se ohlížíme tak toužebně, viděl jsem zmíratí tvora, něco jako člověka, zmíratí, jako zmírám sám... Ani on nebyl opuštěn úplně. Někdo byl s ním, jako jste se mnou vy, někdo jej těšil, jak těšíváte vy někdy

⁷⁶ ARBES 2011, 324

⁷⁷ CHARYPAR 2011, 82

⁷⁸ ARBES 2011, 324

⁷⁹ „*Duchové, buďte mne poslušni*“ – *zaklínací formule kouzelnická (vysvětlivka K. Krejčí In. ARBES 1956)*

⁸⁰ ARBES 2011, 325

mne...⁸¹ Předtucha konce v přítelově dopisu se naplňuje. Vypravěč byl přítelovou smrtí zdrcen – když si uvědomil, že „hrob nikoho nevydává, co byl v lůno své přijal.“⁸² Ale pak vždy si vzpomněl na jeho dopis, ať si ho s přáteli připomene... Pokládal za svou povinnost mu toto poslední přání splnit. Pozval přátele do malostranské hospůdky, kde se dříve s přáteli scházeli. Z dvanácti pozvaných se nedostavil nikdo. Byl tedy sám a zamyslel se nad významem slova „Nikdy!“ Že blednou v jeho vzpomínkách rysy přítelova obličeje a že nikdy víc jeho tvář už nespátří.⁸³ Autor nás konfrontuje s tématem konečnosti a deziluze. Nikdo se nedostaví a vypravěč nikdy nespátří svého přítele. A vypravěč prožívá trpkost: „Nikdy! (...) Poprvé v životě svém pochopil jsem hluboký a zároveň děsný význam prostičkého, nesčíslněkrát denně pronášeného slůvka toho...“⁸⁴ Arbes pracuje s číslem dvanáct. Apoštolů bylo dvanáct. Vidíme před sebou obraz poslední večeře. Všech 12 přátel, apoštolů sedělo s Kristem u jednoho stolu, a přesto byl Kristus úplně sám a také sám trpěl a sám umíral. „Nikdy“ pak odkazuje na konečnost, která prostupuje celým Arbesovým romanem.

Mladý Kristus umírá v bolestných mukách na kříži. Přítel na smrtelném loži: „Druhdy sličná, mladistvá tvář jeho měla výraz nevýslovně bolestný.“⁸⁵ Na kříži umírá mladá Židovka z Arbesovy *Ukřižované*. Motiv kříže a ukřižování se u Arbesa často v různých obměnách opakuje, jak je rozvedeno v další části práce.

Souvislostí s rozlučkou s přítelem a poslední večeří se jeví více. Kristus po ukřižování vstává z mrtvých, opouští zemi a stoupá na nebesa. Přítel rovněž tak v rakvi ožívá a vznese se do vesmíru, aby viděl a soudil zemi shůry.

Vrátil se domů, četl a poté počal dřímat. Z dřímot ho vytrhlo slabé klepání. Do dveří vkročil přítel. Vypravěč se ulekne, ale není schopen pohybu ni kroku. Pak se táže: „Což nejsi mrtev?“ „Jak bych mohl být mrtev, když stojím před tebou?“ opáčil přítel jasným, příjemným svým hlasem. „Sním nebo bdím?“ vypravil jsem namáhavě ze sebe. „Což jsem tě neviděl v Nechanicích s rozpoltěnou lebkou umírajícího a později i – mrtvého?“⁸⁶ Přítel odpovídá „Možná žes viděl mne, a možná také, žes viděl někoho

⁸¹ ZEYER 1996, 126

⁸² ARBES 2011, 329

⁸³ ARBES 2011, 331

⁸⁴ ARBES 2011, 331

⁸⁵ ARBES 2011, 328

⁸⁶ ARBES 2011, 333

jiného.⁸⁷ S tímto vysvětlením přichází přítel vypravěče pozvat k hostině v paláci Kinských na Malé Straně, kterou pořádá jeho otec na oslavu návratu „mrtvého“ syna.

Přítel upozorňuje vypravěče, že na hostině předvede nejskvělejší eskamotérské představení, k němuž se několik let pilně připravoval. Opouští vypravěčův byt a vyzývá ho, aby dorazil na hostinu. „Jsa o samotě a nevida, že by se kolem mne něco změnilo, byl jsem skoro toho mínění, že vše bylo pouhý sen, ale osvětlený zámek knížat Kinských, jež jsem viděl z okna, utvrdil mne v domněnce, že jsem přece jen bděl a že mohu, ba že musím přání přítelovu vyhovět.“⁸⁸ Vypravěč vyráží do paláce Kinských. Potkává portýra, kterého se vyptává, zda dorazilo hodně lidí atd., ten mu řekne, že na seznamu hostů je na prvním místě. „Tedy přece! Zamumlal jsem mimovolně a teprve teď jsem byl úplně přesvědčen, že vše, čeho jsem byl před chvílí ve své mansardě svědkem, nebyl přelud, nýbrž skutečnost.“⁸⁹ Arbes čtenáře opakovaně ujišťuje, že vypravěč nesní a ukotvuje čtenářovu mysl reáliemi původního fikčního světa. Vypravěč sám sebe na základě jím „autenticky“ zažívaných skutečností utvrzuje, že vše, co se děje, je skutečné, tak jako by příběh pokračoval v základním fikčním světě s jeho předvídatelnými pravidly a skutečnostmi.

Prochází zahradou Kinských, slyší hudbu a před palácem vidí spoustu siluet návštěvníků. Ale jak se blíží k paláci, temných postav ubývá a hudba utichá. Vchází do foyer a ocitá se v naprosté tmě. Vejde do předsíně a dále do tajné chodby, kterou se bylo možné dostat do hlavního sálu bočními dveřmi. Dveře však nenachází, dostává se do spojení čtyř pravoúhlých chodeb a tři hodiny bloudí v kruhu. Postupně ho přepadá úzkost, až se mu zdá, že se chodba újí a přikládá to optickému klamu. Nakonec sklesá na zem a omdlí.⁹⁰ Vypravěč se v chodbách, uzavřeném bludišti, pohybuje stále rychleji a stále zoufaleji. Jako by se jednalo o předscénu, uvádějící čtenáře do další části děje, dalšího nově vystavěného fikčního světa. Motiv uzavřeného prostoru, který nikde nezačíná a nikde nekončí. Analogie s nekonečnem, vesmírem, který nás obklopuje a nemá konce ani hranic. Arbes je zde velice sugestivní. Prožíváme zde zoufalství vypravěče, který si přes své veškeré úsilí není schopen pomoci. Vnímáme i nepochopitelnost fikční situace. Krejčí v kapitole týkající se vztahu Arbesa a Franze Kafky zmiňuje vliv Arbesova díla na tvorbu Franze Kafky. Uvádí a cituje jiná díla,

⁸⁷ ARBES 2011, 334

⁸⁸ ARBES 2011, 337

⁸⁹ ARBES 2011, 338

⁹⁰ *Dresler zmiňuje městské labyrinty uliční, které byly pro Arbesův rodný Smíchov typické. (DRESLER, 1910)*

nicméně motiv vypravěče, který se řízením osudu ocitne v bludišti, kde je nepochopitelně uvězněn, mohl být pro Franze Kafku inspirací. (KREJČÍ 1975, 345) Neboť popis duševního stavu vypravěče může na Kafkovy literární postavy upomínat. „Tak a nejinak musí být člověku, jenž potáčeje se v životě z klamu do klamu, z bludu do bludu, marně se namáhá, aby našel opory, byť sebenepatrnější...“⁹¹

Vypravěč se nakonec probere před pootevřenými bočními dveřmi, jež vedou do sálu, kde je rušno, čistě mužská společnost a část sálu zatarasuje černá rouška až k podlaze. U jednoho stolu sedí různí šlechtici, u dalších duchovní, universitní profesoři, lékaři. Arbesův hrdina vyjmenovává všechny možné osobnosti, např. Nerudu, knížete Lobkowicze. Vprostřed je stůl s přáteli, kteří se měli sejít na Malé Straně, a lokaj vypravěče uvede k prostřednímu stolu a vyjeví, že je rozkázáno, aby každý seděl u sobě daného stolu se slovy „Svůj ke svému“. Vytváří tedy profesní skupiny, které později přítel oslovuje a které dle své příslušnosti reagují. Hudbu střídá fanfára a najednou nastane ticho a ozve se: „Produkce začíná!“, za rozhrnující se oponou se objeví katafalk, na němž je rakev s epitafem: „Bedřich Wünscher, c. k. nadporučík, narozen 7. července 1841. Zemřel 7. července 1866.“⁹² Až nyní se čtenář dozvídá jméno vypravěčova přítele. V rámci prvního, a tedy hlavního fikčního světa zůstal fikční hrdina bezejmenný. V rakvi se nachází mrtvola v důstojnickém šatu. Vypravěč pokládá dlaň na čelo mrtvoly. Je studené jako led. Po chvíli si všiml, že se mrtvé tělo pohnulo, začaly se mu zachvívat brvy, oči a hrud'. Když se víčka zavřela a otevřela, vypravěč vykřikl. Zbylí přihlížející se přiblížili zpět k rakvi. Mrtvola se posadila a promluvila: „De mortuis nil nisi bene!“^{93, 94} V sále se rozezněl bouřlivý potlesk. Obživlý přítel prohlašuje, že si za účelem této eskamotáže lstí opatřil Newtonův mozek. Následuje dlouhá Bedřichova řeč, která je adresována všem přítomným stavům. Nelichotivá a kritická. Žádný stav neshledává plně prospěšným a pro člověka užitečným. Poté přechází k samotné produkci. „Podařilo se mi totiž vynalézt látku, z kteréž jest možno sestrojiti přístroj v podobě zdánlivě zcela obyčejných brejlí, před kterýmiž i nejdokonalejší dosavadní mikro- a teleskopy musí ustoupit do pozadí. Možno brejlemi těmi zcela jasně a určitě rozeznati obraz ze vzdálenosti největší, například ze

⁹¹ ARBES 2011, 345

⁹² ARBES 2011, 351

⁹³ ARBES 2011, 354

⁹⁴ „De mortuis nil nisi bene!“ – *O mrtvých nic, než dobré!* (vysvětlivka K. Krejčí In ARBES 1956)

vzdálenosti miliardy mil...⁹⁵ Vypravěč si všiml, že na místě, kde se před chvílí vznášelo víko rakve, je velký pravidelný trojúhelník a že na obou spodních špičkách visí lesklé předměty. Bedřich vyzval přítomné, aby si šli přístroj prohlédnout, a objasňuje svoji teorii rychlosti světla a postavení Země ve vesmíru. Pokud překoná pomocí svého vynálezu rychlost světla 42 000 milí za vteřinu, můžeme cestovat časem. Přesvědčuje nevěřící posluchače, že když dosáhneme určité rychlosti, mohli bychom nahlédnout do minulosti. „Z Měsíce dolétne k nám tedy paprsek světla asi za půldruhé vteřiny (...) světlo Kralomoce potřebuje k cestě k zeměkouli asi půl hodiny, světlo Hladoletu asi hodinu, světlo Nebešťanky dvě a světlo Vodana (...) asi tři hodiny...!“⁹⁶

97

Vypravěč se přihlásil jako jediný dobrovolník k podniknutí cesty. Oba si poté nasadí brýle a vstoupí spolu do přístroje ve tvaru velkého trianglu. Triangl vzlétne otvorem ve stopu a po nějaké době vypravěč spatří zřetelně Zemi. „Za několik vteřin rozeznávám obraz, jako bych se z ptačí perspektivy díval na večerní krajinu – vidím bojiště po bitvě...“⁹⁸ Bitvu však vidí od konce k počátku. Viděl právě bitvu u Hradce Králové a přítel mu říká, že dále uvidí v opačném chronologickém pořádku všechny bitvy sedmidenní války v Čechách. Poté viděl obrazy revoluce polské, války šlesvicko-holštýnské, bitvu u Puebla, francouzskou invazi v Mexiku, bitvu u Frederiksburgu atd., přítel to komentuje výčtem obětí. A táže se: „A možno spočítat oběti všech těchto bojů?“⁹⁹ Následují další bitvy... „Možno spočítat všechny oběti lidských životů, jichž vyžadovala ctižádostivost jediného despoty – Napoleona?“ podotknul přítel. Neodpověděl jsem.¹⁰⁰

Po dalších bitvách následuje upálení mistra Jana Husa (jde o silné obrozenecké téma, kterým se zabývá i Svatopluk Čech). Poslední výjev se mu vyjeví v chronologickém postupu a nikoli pozpátku jako doposavad. Je to první zápas prvních lidí. Ten je vylíčen na rozdíl od všech předchozích výjevů velmi osobně. Arbes popisuje v silně emočně zabarvené scéně zápas jednotlivce o potravu. První teritoriální chování člověka, kdy slabší umírá. Je poražen, vytlačen silnějším. Zároveň s tím popisuje ohrožení rodiny, ženy a dětí. Bezbranná žena i s dětmi prchá do temného lesa bez potravy a bez

⁹⁵ ARBES 2011, 371

⁹⁶ ARBES 2011, 374

⁹⁷ Názvy Kralomoc (někdy Královec), Hladolet, Nebešťanka, Vodan, ale také Smrtonoš nebo Krasopaní jsou názvy planet Sluneční soustavy, které se v češtině objevily již dříve. (STUDNIČKA 1865)

⁹⁸ ARBES 2011, 383

⁹⁹ ARBES 2011, 387

¹⁰⁰ ARBES 2011, 389

ochrany... Poté přítel mluví o bojích, které trvají od počátku světa, a podobě nemilosrdného boha, který ponechává lidstvo po tisíciletí bojovat o pouhou existenci. Náhle začne přístroj klesat. Přítel vypravěče vyzývá, aby se pustil přístroje, že ztratili rovnováhu a že jeden z nich se musí obětovat. Tato situace připomíná poslední výjev, kde přežívá pouze jeden. Zdá se, že si přítel přeje obětovat vypravěče. A než se vypravěč pustí, zvolává „Jmenuj mi aspoň svůj motor.“¹⁰¹ „Pustil jsem se (...) Zdálo se mi, že slyším divoký smích přítelův a slova: ‚Sbohem na věky!‘ (...) Motor můj jest všemu světu znám... Jeť to věčně oživující, věčně tvořící – obraznost...“¹⁰² Doslova: Motor – ta eskamotáž, je sen, ten motor, je Tvůj sen! Jako by přítel vystoupil ze snu, který vypravěč právě sní. A sděluje mu, že to, na co se ptá, je obsahem jeho vlastního snu. Vypravěč se probouzí. A první otázka, která ho napadá, je „Byla to skutečnost, přelud, nebo sen?“¹⁰³ Byl tak otupělý, že nebyl schopný na otázku odpovědět. Ale uvědomil si, že mnozí, které spatřil v sále, jsou už dávno mrtví a že v paláci nejsou chodby, kterými procházel. Také si uvědomuje, že na stole, u kterého v paláci seděl, ležela otevřená astronomická kniha, kterou si četl před usnutím. Po chvíli procitá a vidí, že u jeho lože sedí jeho matka. Ta mu sdělí, že leží už třetí den a že lékař mluvil o známkách šílenosti. A že prý musí na nějakou dobu zanechat studií. „Zanechal jsem na čas studií: ale myšlenky, jež mne byly v oné době pronásledovaly, vracejí se i po letech...“¹⁰⁴

Jde o to, jestli sen je skutečnost. Co je skutečnost? To, co vidíme a vnímáme? Jaká je hranice skutečného? Vypravěč se tedy z jednoho fikčního světa vrací zpět do fikčního světa původního. Světa, který má parametry a znaky nám blízkých reálií a historického kontextu, zatímco sen vystavěl nový fikční svět, který se svými základními parametry liší. Nabízí jiné možnosti. Autor nás prostřednictvím snu vede z jednoho světa do druhého a pak s probuzením vypravěče se ocitneme opět ve fikci světa „reálného“. „Autor dělá slovy fikci tím, že promlouvá jako fikční vypravěč, tj. ve fikční výpovědi zároveň konstatuje fakta o fikčním světě, která umožňují rekonstrukci tohoto světa nebo jeho fragmentu.“¹⁰⁵ „Fikčnost nevyplývá jenom z autorských záměrů fikci tvořit (jak zdůrazňuje teorie předstírání), nýbrž i ze čtenářovy schopnosti tyto záměry

¹⁰¹ ARBES 2011, 396

¹⁰² ARBES 2011, 396

¹⁰³ ARBES 2011, 396

¹⁰⁴ ARBES 2011, 397

¹⁰⁵ KOTEN 2013, 80

rozpoznat.¹⁰⁶ Arbesův hrdina se v jiném z autorem konstruovaných fikčních světů chová jinak, Arbes akcentuje jiné vlastnosti. A čtenář vnímá hrdinu v jiném, novém světle a zažívá s ním nové obsahy onoho světa. Hned na první straně díla, ve třetí větě se objevuje slovo sen. „Přísná, neúprosná věda zbavila mnohého z nás nejsladšího snu života.“¹⁰⁷ Co z toho plyne? Ztráta iluzí, nadějí a víry v nadpřirozeno, v zázrak? Ale nejen to, také náhlé pocity pochybností, jestli opravdu zvládneme svůj vlastní život jen svým vlastním rozumem s oporou, kterou – snad – máme ve vědě. Možná se Arbesovi i takovéto otázky honily hlavou při utváření jeho fikčních světů a jejich obyvatel.

V romanetu jsou prakticky významné jen dvě literární postavy. Narátor a jeho přítel. Jak uvádí Krejčí: „V Arbesových romanetech je to postava narátora, stylizovaná průhledně a záměrně podle samého autora; tento vypravěč tu nejen pronáší úvahy a komentáře, ale má i jeho zvyky a vzezření, často jsou do děje vloženy a podrobně vylíčeny známé epizody z jeho autentické biografie...“¹⁰⁸ Zdá se, že vypravěč svého přítele z vyšších kruhů velmi obdivuje. „Příjemný zevnějšek, uhlazená ohebná dialektika, lehký a sarkastický vtip a dlouholetým cvikem nabytá zručnost technická...“¹⁰⁹ Dříve nežli přítel vstane obrazně řečeno z mrtvých, jej charakterizují dvě epizody. Zajímavé, že obě se týkají svatby, novomanželů. Do obou přítel nečekaně zasahuje svými kousky. V prvním případě vybírá nevěsta na svatební hostině z mísy „úbělovou ručkou“ vařeného raka. Ten se mění k podivení všech v žábu. Ženich na žábu šlápne a ta promluví lidským hlasem: „Běda! Už je po mě veta!“¹¹⁰ Přítel místo žáby zvedne ze země sněhobílou rukavičku. Zamumlá: „Spiritti miei ubbidite!“^{111, 112} A v nevěstině šátečku zabalená rukavička skrývá drahocenné zlaté náušnice, dárek nevěstě.¹¹³ Druhým kouskem se předvedl v hostinci, kam dorazil pár novomanželů. Přítel pozoroval jejich vzájemnou vřelost a náklonnost. Poznamenal vypravěči: „Pozoruješ, jak cukrujou? Za půl hodiny, ba dříve ještě, budou se chtít rvát.“¹¹⁴ Poté vstoupí jako břichomluvec do jejich do té doby něžné konverzace, až málem muž svoji

¹⁰⁶ KOTEN 2013, 78

¹⁰⁷ ARBES 2011, 309

¹⁰⁸ KREJČÍ 1975, 352

¹⁰⁹ ARBES 2011, 314

¹¹⁰ ARBES 2011, 316

¹¹¹ ARBES 2011, 316

¹¹² *Spiritti miei ubbidite – Duchové, buďte mne poslušni, zaklínací formule kouzelnická (vysvětlivka K. Krejčí ARBES 1956)*

¹¹³ ARBES 2011, 316

¹¹⁴ ARBES 2011, 317

ženu uhodil. Přítel vstupuje do vyhroceného konfliktu a s omluvou vysvětluje svůj nejapný žert.

Na svatbě pracuje autor s kontrastem symbolů. Odporná žába a sněhobílá ruka nevěsty i rukavička. Je to přítel, který je pánem situace a zachovává si klidnou hlavu. Ovládá ostatní. Taktéž u břichomluvectví. Ovládne konverzaci. Hraje si s párem zamilovaných jako všemocný Bůh a pak jim také jako Bůh dává rozhřešení. Přítel je autorem v první části příběhu, v základním fikčním světě, vylíčen jako samolibý, sebevědomý, dokazující svoji onnipotenci. Nástup na vojnu a účast v prusko-rakouské válce přítele ovlivňuje, ztrácí svoji sebejistotu a vnímá realitu jinou optikou. Konečnost lidského bytí popisuje v dopise vypravěči: „Dřív nebo později každý z nás se přesvědčí – jako se přesvědčily ty nescíslné miliardy tvorů, kteří nás už byli předešli – zda život končí smrtí...“¹¹⁵

Velká část romaneta se odehrává v rámci vypravěčova snu.

Vypravěč po nevydařeném večeru, kdy pil více nežli obvykle, začíná číst. Přemáhá ho dřímota. Zde začíná sen vypravěče. Autor konstruuje nový, další fikční svět, kterým nás vede do jiné fikční reality. Přítel se vrací v plné síle. Opět, jako na počátku romaneta je to on, kdo určuje děj. Manipuluje vypravěčem a je pánem situace... Příběh, který se odehrává ve snu, se rozpadá na tři obrazy. Nejprve vypravěč putuje na zámek, kde se koná oslava příteleva návratu, a bloudí za svitu luny bezmocně v temných chodbách. Zde lze odkázat na Máchu. Motiv svitu luny – „pološerý svit lunojasné noci vnikal dovnitř jen několika okny... V místech, kde vnikal svit měsíční okny dovnitř, odrážel se od sněhobílých stěn...“^{116, 117}

Z první fáze, temnoty a beznaděje se vypravěč ocitá v nádherném sále, který je přebohatě osvětlen mnohými světly. A jsme uvedeni do druhé, kterou je eskamotáž. Přítel zahajuje své představení. Vstane z mrtvých a mluví ke shromážděným hostům. Poslední fází snu je cesta do vesmíru.

Řeč přítele opět připomíná poslední soud. Neboť přítel hodnotí všechny přítomné stavy a dobu, ve které žije; ta se shoduje se současností Arbesovou. Zde lze opět zmínit vliv barokní tematiky týkající se posledních věcí člověka. Přítel kritizuje zotročování lidstva, soudobou pedagogiku, právo i lékaře. Zdůrazňuje pomíjivost lidského snažení.

¹¹⁵ ARBES 2011, 324

¹¹⁶ ARBES 2011, 341

¹¹⁷ *I v Pouti krkonošské je důležitým symbolem Luna. Uzavírá setkání poutníka s mnichy. Může zároveň tvořit jistý předěl mezi snem a procitnutím. Měsíc je obvykle spojován se záhrobním světem. (DRECHSLEROVÁ 2015)*

Polemizuje s ideou moudrého, laskavého a milujícího Boha, který je na druhou stranu přísně trestající. Relativizuje význam výjimečného ducha a rodových výsad šlechty. Konstatuje, že mnoho vynálezů, jako například tisk, může sloužit jak dobrému, tak i zlému. Ke konci své řeči se přítel zaměřuje na perspektivu, kterou otevírá před lidstvem pokrok vědy. „Vzniknout, žít, trpět – pak zahynout, rozpadnout se v prvky a zmizet navěky...“¹¹⁸ A odsuzuje nesmyslné vraždění ať již v boji, či postupným utrpením porobených. Přistupuje k poslední fázi. Začíná hovořit o rychlosti myšlenek a světla. A odkrývá publiku svůj vynález. Přístroj, který umožní vzlétnout do vesmíru a z neskutečné výšky pozorovat Zemi. Rychlostí světla po určené dráze lze pomocí speciálních brýlí sledovat minulost. Události, které se staly v historii. Bedřich uvádí, že: „Jelikož světlo, jak známo, za jedinou vteřinu urazí přes 42 000 mil, urazí za minutu 2520 tisíc mil (...) a za 119 dní více než 43 151 milionů mil!“^{119, 120}

Přítel je ve fikci prvního řádu bezstarostný (propadá na studiích), poněkud zlomyslný (žert s novomanželi) a lehkomyšlný (odchod do armády i nakládání s pokusnými aparáty).

Ve snové části příběhu se přítel prezentuje v jiném světle. Zatímco dříve se zabýval sám sebou, svými pokusy, ve svém dlouhém projevu negativně hodnotí společenskou elitu a její malou užitečnost pro lidstvo. V poslední, třetí části pak přítel prezentuje čtenáři: „... že život není než věčný boj o pouhou existenci.“¹²¹ Dává nám poznat „nemilosrdného toho Boha“ Arbes. Boha moci a síly nelze porazit. Jeho moc lze oslabit pouze zásadami humanity.

Závěrem nám prozrazuje tajemství. Motorem, který umožnil cestu napříč vesmírem a časem, není nic jiného, nežli „věčně oživující, věčně tvořící – obraznost“.¹²² Těmito slovy nám Arbes ústy svého hrdiny dává naději. Lidská obraznost nemá hranice. Můžeme vidět neviditelné, představovat si minulost i budoucnost, můžeme snít. A také se můžeme zřením příčin a následků stát lepšími. A zásadami lidskosti čelit krutému kultu nelítostné moci silnějšího...

Romaneto *Newtonův mozek* bývá označováno za první českou literaturu science fiction. Díla science fiction jsou vystavěna na reálných informacích v závislosti na

¹¹⁸ ARBES 2011, 369

¹¹⁹ ARBES 2011, 380

¹²⁰ *K uvedené rychlosti světla: Je dost možné, že J. Arbes čerpal faktografické údaje z knihy Františka Josefa Studničky. (STUDNIČKA 1863)*

¹²¹ ARBES 2011, 395

¹²² ARBES 2011, 396

aktuálním stavu vědeckého poznání. I když se v nich objeví např. mimozemské bytosti, jsou konstruovány s jistou dávkou respektu k nám známým přírodním zákonům. Arbes se vědeckých poznatků držel a i neuvěřitelné záhady se snaží vysvětlovat racionálně. V případě *Newtonova mozku* pak nereálnou cestu vesmírem do minulosti zasazuje do snu vypravěče. Mnohé postavy, které se v romanetu účastní slavnostní hostiny, jsou postavy reálně existující. Tím Arbes vytváří dojem reality a naprosté autenticity scény. I z toho vyplývá, proč je *Newtonův mozek* nazývaný „první česká science fiction“, a nikoli fantasy.

V této souvislosti stojí za povšimnutí, že Janáčková cituje pohoršení Jiřího Karáska ze Lvovic, který pokládá Arbese za nedoceněného autora. Uvádí mimo jiné, že „... napsal Newtonův mozek před Wellsovým Strojem času, psychologii vojny dříve, nežli jsme poznali Tolstého Vojnu a mír...“¹²³

2.1.3 J. Arbes: Ukřižovaná

Podobně jako v romanetu *Newtonův mozek* se odehrává sen i v *Ukřižované*. Přítel vypravěče usíná v kapli, kde se ukrýval jako chlapec s pěstoučkou před boji v pražských ulicích. Setkává se poté s dávným přítelem svého otce i matky. Jedná se o kněze, který se neúspěšně pokouší zabránit pogromu na židovskou rodinu v Polsku. Pogrom končí tragicky. Mladá dívka Ruth, symbol čistoty, nevinnosti a krásy, je polskými sedláky ukřižována. Jak se později ukázalo, dívka jen díky páterově dramatickému zásahu přežije. Nicméně nemá a šílená končí v klášteře jako sestra Marie. Tam ji až po její smrti přítel uvidí. Přítel je po celý život pronásledován vidinou ukřižované. Tak jako páter. Jedná se snad o přenesený pocit viny? Páter otce ukřižované dívky – Žida, který byl kdysi jeho přítelem, nehezky v duchu soudí. Vidina a navracející se obraz ukřižované je jakýsi „flashback“ související se sugestivním zážitkem přítele v kapli. Možná umocněný domnělou vinou kněze na tragédii, které nemohl zabránit? Ba co více, není drama, které kněz přenáší na přítele, vyvoláno trýzní spojenou s hříšnými myšlenkami, neboť páter hovoří o Ruth s takovým zaujetím, že nelze vyloučit ani nevědomé či potlačené myšlenky milostné? (*Motiv nenaplněného a zakázaného erotického vzplanutí nacházíme i v Arbesově Zázračné madoně.*) Původ vize se pro vypravěče objasňuje závěrem, kdy vypravěč spatří v původní kapli sochu ukřižované loutky se zarostlou tváří. Dozví se, že se dle legendy jedná o dceru pohana, kterou

¹²³ JANÁČKOVÁ 1975, 16

nechá její otec za přestoupení k víře Kristově ukřižovat. Bůh v jejím případě neprojevil milosrdenství, nevyslyšel její modlitby a jednoho dne se dívka probudila zarostlá vousem. Možná ji tak Bůh učinil méně žádoucí pro otce, který ji chtěl pojmout za ženu. Utrpení nevinné Židovky na kříži, tak jako utrpení nevinného Krista – „Ježíše Nazaretského, Krále židovského“, je paralelou. A míra utrpení zbožné dcery pohana pronásleduje přítele až do jeho smrti.

Sen v případě *Ukřižované* uvádí příběh v příběhu. Umožňuje řetězení fikce. Vypravěč sleduje přítelovy osudy od začátku studií do jeho smrti, tak jako v *Newtonově mozku*. Příčiny děsivých přítelových vizí jsou objasněny klíčovým setkáním v kapli. Přítel v kapli usíná, stejně tak i páter Schneider. Oba se probouzejí a páter sděluje příteli – chlapci jak obsah svého snu, tak i klíčovou epizodu svého života. Zdálo se mu o smrti chlapcova otce. A rozrušeného chlapce uklidňuje, že se jedná o „pouhý sen“. Nicméně ve skutečnosti v té době chlapcův otec skutečně umírá.

V kapli přenáší kněz svoje trauma na přítele. Proč tomu tak je? Přítel již nemá rodiče. Páter je jeho nejbližší, i když se na něj přítel nepamatuje. Je to snad snaha pátera svůj „kříž“ předat? Podle věty, že „každý si nese svůj kříž“, ale pro pátera bylo břímě příliš těžké. Naloží své hříchy a bolest na přítele. Prostřednictvím náhodného setkání tedy páter detailně sděluje prožité příteli. Ten až na závěr celého příběhu nachází Ruth-Marii v klášteře. Až vypravěč získá i psaní od pátera, které má u sebe po celou dobu uschované Ruth. Proč? I ona měla k páterovi blízký vztah? Nepochybně ano, pokud si jeho psaní uschovala u sebe až do své smrti.

I v tomto romanetu Arbes závěrem odkazuje na lidskou obraznost. Páter píše Ruth: „Poměrnou harmonii a částečné usmíření nalezneš jen v díle uměleckém. Zda dílem takovým je svět...“ „A pak dále, život náš je jako pohozená jiskřička; buď vzplane, nebo jen doutná, ale vždy dříve nebo později povlovně hasne, až uhasne navždy.“¹²⁴ Opět jako u Máchy vnímáme intenzivně téma nevyhnutelnosti smrti a konečnosti, marnosti lidského snažení.

Život lze žít naplno, tedy vzplanout a hořet, či pouze doutnat. Ale konec je nevyhnutelný. Vypravěč z *Ukřižované* ztrácí protiváhu ke své povaze a stane se pasivním a samotářským, rezignuje. Neboť slovy pátera: „Jsmet' závislími na tisícířých okolnostech, řízených tajupnými, ale bezohlednými silami přírodními. (...) Naše radost, naše přání i naše skutky nejsou než výsledkem působení nesčíslných tajemných

¹²⁴ ARBES 2011, 305

sil přírodních. Mračný Tvůj Jehovah (...) tak jako svrchovaně spravedlivý a milosrdný bůh, kterému se koří jiní a z jehož svrchované vůle úpí prý tisícové v mukách a utrpení věčném.¹²⁵

Páter z *Ukřižované* možná píše tyto řádky Ruth v předtuše budoucího pogromu. I v *Newtonově mozku* je Bůh označen za nemilosrdného. Je připodobněn k přírodě. Autor často svým hrdinům klade do úst věty o mocné přírodě ve srovnání s lidskou bezmocí. Obrazně řečeno: „Zdaž neusmívá se jarní slunce právě tak milosrdně, když ti puká srdce hoře, jako se usmívalo, když srdce tvé rozechvívala blahá rozkoš?“¹²⁶

V romanetu *Ukřižovaná* se příběh odehrává ve třech rovinách. Rovina první je základem vyprávění. Student, narátor, uvádí děj a vytváří základ roviny druhé. Ve druhé rovině se odehrává příběh přítele studenta, který nemá jméno. Silný a dramatický. Třetí rovinou vloženou do vyprávění osudu přítele je jádro děje a hlavní dramatická událost. A tou je ukřižování mladé, půvabné a nevinné Židovky. Hlavním aktérem je páter Schneider. Ten je svědkem celého pogromu a vypráví o něm za zvláštních okolností příteli. Přítel se probouzí ze snu, tak jako páter v kapli, kde se shodou okolností sejdou sami. Páter má v téže chvíli sen o matce (i otci) přítele, kterou zdá se platonicky miloval. Stejně tak silný má vztah k ukřižované dívce, které s vypětím všech sil zachránil život. Přítel je pak silou vyprávění hluboce zasažen a vidinou ukřižované rovněž pronásledován. I na něj je obrazně řečeno přenesen osud pátera Schneidera, neboť ani on, tak jako páter, nepoznává reálnou lásku k ženě a miluje/zbožňuje pouze přelud. A do třetice se zdá, že ani vypravěč nenalezne skutečný vztah, neboť se po seznámení s tragickým koncem celého příběhu stává zádumčivým a neveselým. „... Stal jsem se vbrzku zase ostýchavým, bázlivým a skoro ke všemu netečným samotářem.“¹²⁷

Tři roviny, tedy tři fikční světy, obsahující dramatickou spirálu. Jádrem je téma ukřižování a cit Schneidera. Emoce je přenesena na přítele, který opisuje kruh a poznává vraha Ruth i Ruth již jako Marii umírající v klášteře. Poté je cyklus uzavřen u vypravěče, který se dozvídá poslední detaily včetně obsahu dopisu, který Schneider Ruth posílá a který má Ruth na smrtelném loži u sebe. Spirála, která se od dramatického jádra šíří, až zasáhne vypravěče, je umožněna i motivem snu, po kterém se část vyprávění odehrává. Ve snu se dozvídáme více o prožívání hlavních aktérů. Sen tedy

¹²⁵ ARBES 2011, 304

¹²⁶ ARBES 2011, 305

¹²⁷ ARBES 2011, 304

prohlubuje fikci a umocňuje tajemné předivo kolem základní triády, kterou je vztah Schneidera, přítele a Ruth.

Arbes využívá sen jako nástroj vytváření vrstev vyprávění. Celý děj je tvořen prakticky interakcí tří mužů. Poutavost příběhu tvoří Arbes vnořením příběhu do příběhu. Nejprve se seznamujeme s interakcí přítele a Schneidera, poté přítel vypráví vypravěči klíčovou epizodu ze svého dětství. Touto epizodou je dřívější setkání Schneidera a přítele, při kterém Schneider sděluje příteli-chlapci dvě klíčové epizody ze svého života. Jedná se o ztrátu klíčových žen. Matky přítele, která umírá a jejíž přání pater nevyplní, a Ruth, kterou sice zachrání, ale již umírající na kříži. Jako by se pater chlapci zpovídal. Autor nás přenáší do další vrstvy příběhu, kterou sledujeme prostřednictvím vypravěče.

Sen má v *Ukřižované* ještě další význam pro konstrukci fikce. Dílo je z pohledu postav velice ploché. U přítele a vypravěče ani neznáme jméno. Zmíněné vrstvení a využití snu jako předělu v rámci vyprávění dává romanetu značnou hloubku. Čtenář se ocitá v jiném prostoru, v jiném fikčním světě, který jen zdánlivě nesouvisí s vyprávěním. Sen končí, hrdina se probouzí, čtenář s ním a opět se vracíme do původního příběhu. Sen má tedy stejně magickou moc jak ve světě literatury, tak i ve světě reálném. Mění téma, přeskupuje motivy i prožitky, vytváří novou realitu v nových kulisách a s probuzením dochází k návratu – nicméně až po uklizení paměťových stop a upořádání prožitého. Arbes s tímto nástrojem pracuje velmi obratně a s citem pro vytváření tajemna a gradaci dramatu. Podobně popisuje konstrukci *Ukřižované* i Krejčí: „Tak děj ‚Ukřižované‘ se skládá vlastně ze tří příběhů samostatných... spojených ovšem pevně postavou hlavní jednající osoby, variacemi motivu kříže a postupně objasňovanou záhadou.“¹²⁸ Prostřednictvím snu nám autor v rámci snové fikce odkrývá duševní obsahy svých hrdinů, které by nám jinak zůstaly skryty. Fikčních postav v romanetech Jakuba Arbesa není mnoho, nicméně o to více se Arbes věnuje jejich prokreslení, k tomu využívá i prvku snu a snění.

Konstrukce romaneta využívá motiv snu i jako předěl mezi částmi příběhu. Zároveň jsou sny bohaté na symboly. Symboly obsažené ve snu uvádějí další děj a tvoří předscénu věcí příštích. Před setkáním chlapce-přítele se Schneiderem se chlapci zdá sen. Nejprve se nalézá v krásné zahradě. Poté se ho zmocňuje úzkost. Setkává se se svou zemřelou matkou. Zažívá pochybnost, zda sedí skutečně vedle své matky. Zda se

¹²⁸ KREJČÍ 1946, 373

nejedná o cizí ženu. Pak zahlédne hvězdičku. „Pohlédnuv bystřeji v místo, kam bylo světélko zapadlo, spatřil jsem šeredné hádě s otevřenou tlamou, z kteréž neustále šlehal tenoučký jazýček. Zelená očka ošklivého plaza byla na mě upřena. Chtěl jsem vykřiknouti, ale nemohl jsem.“¹²⁹ Ve snu chlapce probíhá ve zkratce vše, co se poté bude odehrávat ve vyprávění Schneidera. Chlapec vidí matku, Schneiderovu osudovou ženu, poté snad ženu jinou. Vidí zrádného hada, který „vyžene“ Adama s Evou z krásné rajské zahrady. Had je šeredný jako Schneider, se kterým se má chlapec vzápětí setkat. Nemůže se bránit, je Schneiderem jako uhranut. Ten má jako had šerednou tvář a stejně tak upřené oči.

Démonický Schneider má naopak sen, že vidí chlapcovu matku, jak klečí u mrtvoly jeho otce. Později se dovídáme, že chlapcův otec zemřel. Sny nás tedy v *Ukřižované* uvádějí do reálného toku příštích událostí.

Sugestivní je motiv Krista na kříži, který se ve vidinách přítele mění v ukřižovanou, sličnou pannu, avšak zohavenou vousem. Ukřižovanou pannu vidí přítel poprvé jako chlapec na oltáři v kapli. Vnímá obraz v záblescích boje jako přízrak a zdá se mu, jako by ukřižovaná obživla. Proměnu mladé ženy ve starce zažívá ve snu i vypravěč z *Advokáta chud'asů*: „Upřeně dívám se v ztuhlou tvář se zavřenýma očima. Zpočátku se mi zdá, že to hlava spanilé dívky; čarokrásná tvář však se mění – jako by úžasně rychle stárla. Vráska za vráskou naskakuje, bělostná pleť nápadně žloutne, hnědne a vadne. V tom otevírá hlava oči – poznávám oči páně Mamertovy, oči výrazu nevýslovně truchlivého.“¹³⁰

Podobný motiv se objevuje i v závěru Máchovy *Pouti krkonošské* „Co ztracený paprsek lunny zdála se před ním vznášeti bleďá postava ženská (...) až posléze šedý stařec kráčel před ním, dlouhé šedé vlasy padaly okolo mrtvého obličejce a mísily se s bílou, po pás dosahující bradou.“¹³¹

Plnovous je symbolem mužské energie, moudrosti a stáří a ztělesňuje archetyp animus. Starosta milovala Krista a bojovala za něj jako muž, obětovala mu své ženství. Vousy jí berou půvab a proměňují její tvář ve tvář muže. Máchova ženská postava, anima, se mění ve stárnuocího muže s dlouhým vousem.

„C. G. Jung měl šťastný nápad označit mužskost a ženskost hloubek dvojicí latinských substantiv *animus a anima*. Dvě substantiva pro jednu jedinou duši jsou

¹²⁹ ARBES 2011, 222

¹³⁰ ARBES 1956, 249

¹³¹ MÁCHA 1995, 93–94

nezbytná, má-li být vyjádřena skutečnost lidské duše.¹³² Chápeme, že jedno nemůže existovat bez druhého a že celek obsahuje v nějakém poměru obě polarity. Ženský princip jak v *Pouti*, tak v *Ukřižované* přechází ve svůj protipól. A v obou případech odejde-li jedna část duše, život ztrácí smysl a zaniká.

Zároveň se Arbes závěrem snaží vrátit nás do reality tvrzením, že přítelovy vidiny byly způsobeny neurologickou vadou... „Byl to svět vědeckého a technického pokroku, který téměř denně přinášel objevy překvapivější, než jaké mohla vymyslet sebevzrušenější fantazie romantického básníka.“¹³³ Autor má zájem na možném logickém a racionálním objasnění záhadných vidění.

Kříž a ukřižování je osou, středobodem díla. „Logickou konstrukci Arbesových romanet upevňuje však ještě prostředek jiný, značně umělečtější, který tvoří jeden z hlavních kladů jeho díla. Je to ústřední motiv, který je jakousi osou dějové fabule, od něhož vyprávění vychází, vícekrát se k němu v momentech důležitých peripetií vrací a vyhrocuje jej konečně v závěrečnou pointu.“¹³⁴

Kříž není pouze náboženským symbolem, ale hraje v ději aktivní roli. Je na něm ukřižována svatá Starosta. Krásná pohanská dívka, která našla křesťanského Boha lásky. Na kříži je ovšem ukřižována i Ruth, nevinná židovská dívka, která nachází útočiště opět u křesťanského Boha v klášteře. Kříž skoro v životní velikosti zmiňuje Arbes v úvodu *Sivookého démona*. Tam má přímo hrůzu budící podobu. Kříž v kapličece je svědkem každodenního rozsvěcování a zhasínání lampičky „krvavé bludičky“ přesně v rytmu východu a západu slunce v romanetu *Šílený Job*. Na kříži je ukřižováno i tělo Kristovo. Rozvášněný Schneider dokazuje svému žákovi, že dřevěná podoba Kristova je pouhý předmět a bodá do něj nožem. Docílí však přesného opaku. Kristovo tělo počne krvácet.

S motivem krvácejícího kříže se můžeme setkat i v barokní literatuře. Hráč prohrává v kostkách a hraje ve jménu ďábla. Vrací se domů a: „Uzřev tam obraz Božího umučení, hněvem se rozpálil, a uchopiv kámen, ten jako vzteklý na čelo Krista hodil – divná věc: uvázl ten kámen v čele toho obrazu a červená krev jako z živého a raněného člověka zázračně tekla.“¹³⁵

¹³² BACHELARD 2010, 61

¹³³ KREJČÍ 1946, 133

¹³⁴ KREJČÍ 1975, 331

¹³⁵ SLÁDEK 1995, 81

Tímto činem odhaluje autor podstatu ambivalentního charakteru pátera Schneidera. Neboť on má dle Jungovy typologie svoji masku učitele kněze a svoji temnou stránku, Páter porušuje tabu. Freud se zabýval významem totemu a tabu u přírodních, archaických národů. „Totem je předně praotcem rodu, potom i jeho ochranným duchem a pomocníkem, který mu věští, a byť i byl jinak nebezpečný, zná své děti a šetří je. Příslušníci totemu zato podléhají posvátnému, samočinně trestajícímu závazku, že totem nezabijí (nezničí)...“¹³⁶ „Přísně vzato zahrnuje do tabu jen a) posvátný nebo nečistý charakter osob a věcí, b) druh omezení, který z tohoto charakteru vyplývá a c) posvátnost (nečistota), která vzniká porušením tohoto zákazu.“¹³⁷ Neboť v raných civilizacích byl uctíván totem a ctílo se to, co bylo pro kmen tabu.¹³⁸ V naší kultuře je typickým tabu incest. Kříž je, obrazně řečeno, analogií vztahu totemu a tabu, je předmětem uctívání a symbolem Boha. Jako takový je posvátný. Porušení tohoto principu je proto vnímáno jako nepřekročitelné.

Páter porušuje oba principy. Znectí totem a prolomí tabu. Tak jako to v myšlenkách činí vícekrát. V tom spočívá jeho archetypálně démonický a těžko uchopitelný charakter. Postavou kněze v Arbesových dílech se zabývá Krejčí. Upozorňuje na *román hrůzy*, který Arbesa ovlivnil a inspiroval: *Není to teprve E. A. Poe*, s jehož dílem se Arbes seznamuje až později (a po němž pojmenuje svého syna), na nějž navazuje fantastika romanet, nýbrž především *román „hrůzy“*, jímž racionalistické osvícenství zpestřovalo střízlivost svého rozchodu s nadpřirozenem, a několik proudů z něho vyplývajících – romantická próza rytířská, strašidelná, fantastická a kriminální...“¹³⁹ Častým hrdinou té doby je zločinný mnich či démonický kněz. „I mnoho postav Arbesových, zvláště páter *Schneider* z *Ukřižované a kněz z Posledních dnů lidstva* jsou do jisté míry pokračováním tohoto klasického typu.“¹⁴⁰ Arbes poodhaluje Schneiderovo nitro popisem jeho halucinací. V tomto případě jde o halucinace nepravé: „Pseudohalucinace, které jsou na rozdíl od pravých již při svém vzniku (většinou s časovým odstupem) korigovány, pacient ví, že to byl chorobný zážitek, a podle toho se k němu staví.“¹⁴¹ Na rozdíl od spánku se nejedná o fyziologický stav vědomí.

¹³⁶ FREUD 1997, 14

¹³⁷ FREUD 1997, 29

¹³⁸ „*Tabu jsou například: jinoši při iniciaci, ženy při menstruaci a po porodu...a především mrtví.*“ (FREUD 1997, 33)

¹³⁹ KREJČÍ 1946, 115

¹⁴⁰ KREJČÍ 1946, 118

¹⁴¹ HÖSCHL a kol., 2002, 300

Schneider líčí studentovi své nesmyslné řeči vyvolané zánětem mozkových blan. Nejprve se ocitá (jako ve snu student/přítel) v čarokrásné zahradě, která může evokovat podobu ráje. Ovšem utíká před ohyzným ještěrem. Tedy ohrožujícím plazem, jakým byl v ráji had, pokoušející první lidskou dvojici. Schneider prožívá panickou úzkost a zdá se mu, že se mu drápy tvora zarývají do mozku. Cítí bezmoc. Ožene se a v ruce mu zůstává běloskvoucí pěna. Poté vidí padat dětské hlavičky do propasti. Kolem něj jsou kostlivci, hadi, jehly. Páter je z ráje vyhnán svými vlastními destruktivními impulsy, neboť nic nezpůsobuje člověku větší trýzeň nežli duševní muka. Padající hlavičky s křídélky mohou být jeho vlastní naděje. Ostré předměty by Freud nepochybně označil za falické předměty, kterých je v asociacích řada. Páterovy vášně připomínají proudy myšlenek Jakuba Demla v díle *Zapomenuté světlo*. Deml je na rozdíl od pátera Schneidera reálnou postavou – autorem, nicméně dokumentuje vnitřní zápas věřícího kněze s vlastními podněty a pudovou silou. Schneider líčí i vidění, které zažil později v pražském semináři. Podřimuje a třikrát někdo klepe na okno. Arbes často trojí opakování využívá k zvýšení napětí, tajemna a magičnosti díla, tak jako tomu je v pohádkách a vyprávěních. Jak dále uvádím, motiv tří fází, tří projekcí je typický i pro konstrukci dalších Arbesových fikčních světů. Motiv opakování s magickým číslem tři se objevuje i v Evangelii. (Ježíš mu odpověděl: „Amen, pravím ti, že ještě této noci, dřív než kohout zakokrhá, třikrát mě zapřeš.“¹⁴²). A v lidové slovesnosti se pak setkáváme se rčením „do třetice dobrého i zlého“. Takže po trojím zaklepaní má páter vidění. Páter dřímá, slyší truchlivou píseň své babičky. Cela je naplněna mlhou. Vidí obraz rodičky na stěně. Ta se pohnula. Vystupuje z obrazu, drží Ježíška a smutně se dívá na Schneidera. Ten úzkostnou nereálnou vizi přikládá svému asketickému a samotářskému životu.

„Život v pošmourých klášteřích nebo život v nevlídných chrámech nemohl býti než hlavním zřídlem nesčíselných příznaků, vidění a zázraků, jimiž jsou legendy svatých a světic tak přebohaty.“¹⁴³ Inspirace barokní mystikou a literaturou je zřejmá.

Nicméně páter se snaží studenta přesvědčit, že vše, co se kolem něj děje, má racionální vysvětlení. Studentovi tvrdí, že: „Ostatně bylo úmyslem jistých kruhů, aby vzbudily posvátnou hrůzu u obecného lidu, jež by nebyly mohly jinak ovládat než

¹⁴² PÍSMO SVATÉ 1991, Mt 26, 34

¹⁴³ ARBES 2011, 191

udržováním v bázni a úzkosti před nadsmyslností.¹⁴⁴ Vše nadpřirozené je tedy podle něj vědecky racionálně vysvětlitelné. Obsah halucinací může souviset s tím, že páter může mít nepřijatelné pudové impulsy. Kněz by měl k nevinné dívce, která je navíc dcerou přítele, přistupovat s láskou otcovskou, ochrannou a nikoli s neskrývanou vášní. Páter není schopen se s prudkými city vyrovnat. Prožívá nenaplněné touhy jako rozervaný romantický hrdina. Tento hřích ho pronásleduje.

Obsah Schneiderových vidění obrazu „rodičky“ je méně dramatický. Jedná se o motiv ukřižování. Bolest matky, předzvěst budoucí ztráty nevinného/nevinné. Arbes dokázal pomocí líčení halucinací a pozdější vize pátera uvést čtenáře do budoucího děje. Vnáší do vyprávění silný prožitek, emoce, které pátera naplňují a které naznačují budoucí směr fikce a pokračování příběhu. Jednak poznáváme vášnivý a dramatický charakter pátera. Dále pak Arbes upomíná na budoucí ukřižování a jeho nevyhnutelnost. Čtenář je tak autorem uveden do následující retrospektivy, kdy se páter setkává se studentem jako chlapcem v chrámu během pražské revoluce 1848. Zde vypráví svůj příběh chlapci. Proč? Přenáší trauma na syna ženy, kterou miloval. Opakovaně se v budoucnu setkávají. Chce ho zbavit úzkosti, ale naopak citlivého studenta zcela traumatizuje. Neboť sama naléhavost sdělení, spojená s přízrakem v kapli, dalšími okolnostmi děje (opakované vidění ukřižované), vede k tomu, že přítel pod vlivem silného citového vypětí zabíjí v afektu účastníka pogromu. Pokračuje tedy pod tíhou páterových zážitků v destruktivní linii. Student – již jako voják dokončuje páterovu pomstu a poté záhy v boji umírá.

Arbes využívá motivu snových vidin jako literárního nástroje, jehož pomocí vytváří nejen atmosféru díla, ale i naznačuje předzvěst událostí příštích.

2.1.4 J. Arbes: Advokát chud'asů

Tíživé sny a úporné představy prožívá i vypravěč z Advokáta chud'asů: „Podnikl jsem několikrátě pěšky výlet do okolí a tělesně skoro na smrt unaven vrátil jsem se domů – jindy jsem pracoval namáhavě, ba do úpadu; sotva však jsem navečer usnul, mrskal ‚stín páně Mamertův‘ ubohou duší moji tajemnými, příšernými sny, jako prý mučívá člověka tak zvané ‚zlé svědomí‘.“¹⁴⁵

¹⁴⁴ ARBES 2011, 191

¹⁴⁵ ARBES 2011, 252

Sen, který vypravěče pronásleduje, prozrazuje, předesílá pointu příběhu. Zdá se, že Mamert je nevědomky strůjcem neštěstí milované ženy. Jediným dramatickým okamžikem v jeho životě byla účast na vojenské popravě německého revolucionáře v roce 1848. Ten byl zřejmě také jedinou nadějí lepšího osudu jeho lásky. Sen pointu v předstihu jen naznačuje. Vypravěč ve snu nejprve vidí hlavu spanilé dívky, jejíž čarokrásná tvář prudce stárne. Poté se ozývá hlas pana Mamerta, který zoufale prosí o milosrdenství. A závěrem: „Ostrý palčivý větřík ovívá moji tvář a prsa. Stojímť vzpřímen s rozhalenou košilí na prsou, drže v ruce bílý šátek.“¹⁴⁶

Po chvíli vypravěč před sebou vidí vykopanou jámu a ve třech řadách vyrovnané polní myslivce. „Opodál stojí důstojník s vytasenou šavlí v ruce, jako by již v následujícím okamžiku měl prostým mávnutím komandovat ‚Pal!‘ Poznal jsem ‚pana Mamerta‘.“¹⁴⁷ Vypravěč pana Mamerta vyhledá a získá jeho důvěru. Můžeme se pouze domýšlet, co bychom se od Mamerta byli dozvěděli, kdyby vypravěči, ke kterému nabyt důvěry, mohl říci více. Ale Mamert umírá, dopis určený vypravěči nedopsal a svůj úděl nedopověděl. Autor ponechává na čtenáři, aby si v rámci fikčních faktů a nápovědy domyslel. V tomto díle Arbes mimo jiné dokumentuje ústy hlavní postavy své sociální cítění a postoje. Mamert popisuje situaci chudiny: „Avšak ani byste nevěřil, milý pane, jak špatně jsou ve společnosti opatřeny záležitosti chudiny. Člověku mnohdy při pouhém pomyslení srdce krvácí...“¹⁴⁸

Za zmínku z pohledu psychoanalýzy stojí postoj pana Mamerta ke zmíněné popravě. Lze spekulovat, že může trpět pocity viny, které službou potřebným odčiňuje. Neboť když líčí svou roli v popravě, využívá obranný mechanismus racionalizace. Říká doslova, že odsouzený muž byl: „Řádně vojenským soudem na základě všeobecně platných zákonů odsouzen k smrti prachem a olovem a byl by zahynul touže smrtí, i kdybych se byl mohl já vykonání ortelu jakýmkoli způsobem vymknouti.“¹⁴⁹ Popravený ani nevyužil výhodu zavázaných očí. „Dívaje se neohroženě do ústí namířených ručnic, zemřel jako muž.“¹⁵⁰ Arbes tímto subtilním, zdánlivě nikterak dramatickým popisem situace dokumentuje, k čemu vede válka. Oběťmi jsou nakonec všichni. Jak odsouzení, tak vykonavatelé rozkazů. Je pravděpodobné, že německý revolucionář byl muž hodný úcty a že se pan Mamert snaží zaplašit svůj podíl viny na

¹⁴⁶ ARBES 1956, 250

¹⁴⁷ ARBES 2011, 250

¹⁴⁸ ARBES 2011, 273

¹⁴⁹ ARBES 2011, 266

¹⁵⁰ ARBES 2011, 266

tomto nevratném aktu. Z hlediska autora, respektive jeho hrdiny, je nastolena otázka volby. Autor ponechává otázku otevřenou. Je na čtenáři, jaký postoj zaujme. Jak by se zachoval on v podobné situaci. Téma je stále aktuální. Má se člověk podřídit autoritě za každých okolností, nebo se má řídit vlastním úsudkem a vlastní autonomní morálkou?

Koten se ptá: „Co se v nás tedy ‚děje‘, když čteme? V aktu čtení si v mysli vytváříme situační modely či kontextové rámce, zjednodušeně řečeno, představujeme si osoby, situace a události, k nimž text odkazuje. Tyto mentální modely fikčního světa na nás mohou emocionálně působit – a to podobným způsobem jako představy o skutečnosti.“¹⁵¹ Čtenář může být osloven dilematem, které popsána epizoda skrývá. A to nejen proto, že je důležitá pro pochopení zápletky, ale proto, že v něm vyvolá emoci. Konkrétní obsah emoce se pak může lišit dle zkušeností a životních postojů jednotlivého čtenáře. Koten je přesvědčen, že osudy literárních postav v nás vyvolávají autentické emoce a skutečnost, že nejsme účastníky děje a že do děje nemůžeme zasahovat, koriguje naše vnější projevy. Fikce má silný přesah do reality. Působí na postoje čtenáře, apeluje a vychovává, ovlivňuje. Nahrazuje nedostatek reálných hrdinů a reálných rozhodovacích situací, zpětně se tak stává součástí našeho vlastního „skutečného“ světa.

2.1.5 J. Arbes: Zázračná madona

V romanetech se také můžeme setkat s modifikací barokního exempla. V *Zázračné madoně* umírá Ismenino dítě v době, kdy se Ismena rozhodne užívat jed, který ji učiní krásnější. Vstává od mrtvé dcerky, nalezne poslední vůli pěstouna, který jí odkazuje veškerý majetek a vedle toho objeví zázračné účinky arseniku na lidskou krásu. Ismena v jedné chvíli ztratí dítě, ale zato získává nadpozemskou krásu a majetek. Ismena po smrti dítěte upíná svou mysl na svůj vnější půvab. Skrytým viníkem je ovšem její muž, který ji i s dítětem opustil. Ztratila pro něj přitažlivost nejen vnější, ale i díky svému původu. Ismena svého milého získá pro svoji krásu a půvaby zpět, ale nic není zadarmo. Štěstí uběhne krátce a Ismena se jedem otráví a umírá. Moralita a poučení je tedy zjevné. Nelze ošálit přírodu, a pokud ji přece jen krátce ošálíme, pak si vybere svoji daň. Neboť jak se dočteme v barokních textech, smrti a spravedlivému zúčtování neunikne nikdo (viz výše). Janáčková si všimá několikeré projekce téže epizody v různých místech vyprávění. „V *Zázračné madoně* se dvojice prezentuje epizoda, kdy

¹⁵¹ KOTEN 2013, 67

se opuštěná matka odhodlává... k vraždě ošklivého dítěte (...) Tutéž příhodu vykládá Ismena svému muži... Třetí projekce téže epizody pak vzniká v postoji Ismenina muže. Zanevře na svoji ženu jako na kněžského bastarda...¹⁵²

A tím opakuje výchozí situaci. Zoufalá Ismena zůstává s dítětem opuštěna. Dítě umírá a muž nese tíhu viny stejně jako Ismenin otec.

Tak jako u Zeyera, zdá se, že vypravěč romaneta *Zázračná madona* rezignuje. Není hrdinný ani mužný. Přivykne nádheře, ve které po svém znovushledání se zkrásnělou Ismenou žije, a zůstává jako dříve pasivní, upadá do neplodného snění. Jeho záměry i snahy o studium zůstávají při pouhém pokusu. „Vyhledával jsem vbrzku zase se zvláštní zálibou samotu, kde oddával jsem se s rozkoší neplodnému snění jako dříve.“¹⁵³ Je silně ovlivněn přítelem, kterého obdivuje a ke kterému má velmi blízký, takřka symbiotický vztah. Obdobně jako hrdina *Domu U Tonoucí hvězdy* Rojko, je pronásledován pocity viny, neboť nepřímo zavíní smrt své lásky. Stejně tak je stíhán pocity viny i manžel Ismeny ze *Zázračné madony*. Nepochopitelně opouští ženu s dítětem, když pro něj ztrácí půvab a když se dozvídá, že je kněžským nemanželským dítětem. Nicméně nemá sílu se s tím vypořádat jako jeho přítel. „Přítel malíř byl zmužilejší... Zničiv své nejmilejší dílo, kopii Murillovy Madony, zavítal jen jednou k osamělému hrobu, v němž tělo Ismenino ztlívalo, a již se nevrátil. Jediné stisknutí spouště zbavilo jej duševních muk...“¹⁵⁴ Tvář, kterou obdivovaná Murillova Madona má, je v představě malíře tváří Ismeny.¹⁵⁵

Arbes se tedy nezabývá postavou hřešícího kněze jen v *Ukřižované*. Také v *Zázračné madoně* se objevuje kněz, který zhřeší a je otcem dítěte, které nepřijímá. Jeho matku opouští. Až když se mnohem později o dceři dozvídá, žehná jí. Nakonec umírá s výčitkou. „Postava zvrhlého kněze s celou stafáží křiklavé romantiky se objevuje v díle Arbesově velmi brzy (...) Arbes motiv kněze skoro pravidelně spojuje s motivem bouře, děsu a výčitek svědomí, což je možná reminiscencí na dětský zápas mezi vírou a pochybami.“¹⁵⁶

Arbes, tak jako Zeyer, řeší rozporuplný vztah svých hrdinů k Bohu. Rojko například před svým silně věřícím otcem zpochybnil boží existenci. Otec jeho popření nepřijal

¹⁵² JANÁČKOVÁ 1975, 35

¹⁵³ ARBES 2011, 121

¹⁵⁴ ARBES 2011, 142

¹⁵⁵ **Bartolomé Esteban Murillo** (1617, Sevilla – 1682, tamtéž) byl španělský malíř, jedna z nejvýznamnějších osobností španělské barokní malby. (PIJOÁN 2000)

¹⁵⁶ KREJČÍ 1975, 338

a vyhnal syna z domu. Páter v *Ukřižované* praví: „Vzdechy a modlitby ostatně nikdy nepomohou! Neúprosně, bez milosrdenství a bez ohledu na lidská přání pracují síly přírodní.“¹⁵⁷ A pokračuje. „Je cosi strašného ve věrouce, která hlásá, že Bůh dal člověku svobodnou vůli, a přece, že bez vůle boží ani vlas z hlavy nesejde. Avšak ještě strašnější jest pomyšlení, že za všechny ty děsné skutky, které se vědomě i nevědomě pášou ve světě, činí se zodpovědným Bůh, bez jehož vůle nic se nedělo a neděje.“¹⁵⁸

Bůh, jeho vůle, všemocnost a láska na jedné straně a vedle toho krutost osudu jsou tématem jak Arbesových hrdinů, tak i samotného Arbesa. Za povšimnutí stojí i motiv opakování v Arbesových dílech. Jsme svědky návratu na počátek, ale již v rámci jiného, nečekaného a nově zkonstruovaného světa fikce. Matka Ismeny se těší s miláčkem ve chvíli, když jí umírá matka. A Ismena sama počíná myslet na svoje půvaby a svého muže, když jí zemřelo děťátko. Páter Schneider opouští svoji první lásku, matku studenta a poté ztrácí i svoji druhou osudovou ženu Ruth. Do příběhu pak vstupuje student a ten za Schneidera dokoná dílo pomsty a zabíjí vojáka, který se provinil na Ruth. Hlavní hrdina Newtonova mozku umírá, ale vrací se zpět plný sil a podniká, ve snu vypravěče, cestu vesmírem.

2.1.6 J. Arbes: Svatý Xaverius

Druhou, již výše zmíněnou funkci snu můžeme dokumentovat v romanetu *Svatý Xaverius*. V souvislosti s tímto dílem můžeme vzpomenout problematiku samotného označení „romaneto“. „V Nerudově a Hálkově Lumíru 1873 vyšla próza s názvem *Svatý Xaverius* a s podtitulem ‚pražské romaneto‘ (...) Podle Arbesova svědectví pochází označení romaneto, slovo asociující oblast italskou (ale v italštině nedoložené), od Jana Nerudy, který zavrhl původní autorův podtitul ‚epizoda z románu‘ nebo ‚malý román‘, odmítl také ‚filosofickou novelu‘ a pro prózu románového dechu, ale kratšího zkratkovitého rozsahu, plnou napětí, náповědí a tajemna vymyslel označení romaneto.“¹⁵⁹

¹⁵⁷ ARBES 2011, 227

¹⁵⁸ ARBES 2011, 228

¹⁵⁹ JANÁČKOVÁ 2012, 208

Svatý Xaverius je jedním z prvních Arbesových romanet. Dílo má typickou kompozici a překvapivé rozuzlení. Umně vystavěnou gradaci kolem tajemného motivu – tajemství skryté v obraze svatého. Autorem obrazu je malíř Balko.¹⁶⁰

Námět a motivy jsou romantické s patrnými vlivy barokní literatury. Začátek příběhu velmi připomíná Zeyerův *Dům U Tonoucí hvězdy*.¹⁶¹

Arbesův Vypravěč potkává neznámého v kostele. Poté se postupně stanou přáteli. V *Domu U Tonoucí hvězdy* probíhá seznámení Severina a Rojka podobně: „Severin je zvláštním způsobem přitahován domem U Tonoucí hvězdy a touží do něj nahlédnout, proniknout do jeho nitra, poznat jeho obyvatele, odhalit jeho tajemství. V přilehlém kostele na něj zapůsobí povzdech neznámého muže, o němž po cestě z kostela zjistí, že obývá již zmíněný dům. Osloví ho, ale poté si uvědomí směšnost svého jednání a snaží se na dům nemyslet.“¹⁶²

Za povšimnutí stojí, že přítel vypravěče, a tedy hlavní hrdina romaneta bydlí v Umlčičí uličce. Mocná uvádí: „Je přímo emblematické, že Xaverius bydlí v Umlčičí uličce, kterou bychom v Povídkách malostranských hledali marně. Ulici s tak výmluvným názvem si ovšem Arbes nevymyslel. Bylo to místo s nejhroší pověstí, prý dokonce nejostudnější pražská ulice s množstvím veřejných domů a pochybných lokálů“¹⁶³ Mocná na tomto příkladu ilustruje, jak jedna reálná čtvrť, jedna reálná mapa dostává různou podobu ve fikčním světě konstruovaném těmito autory. Rovněž můžeme přemítat, proč Xaverius, pojmenovaný po svatém, bydlí právě tady. Nabízí se vysvětlení, že Arbes, jako v jiných případech, pracuje s kontrastem. Xaverius bydlí v prostředí nízkém a přízemním, nicméně veškerý svůj čas tráví v chrámu a obětuje celou svoji energii studiu obrazu. Mocná se zmiňuje i o fikčním prostředí malostranského chrámu svatého Mikuláše, jak jej prezentuje Arbes: „Je až překvapující, jak Arbese, tohoto pozitivistického racionalistu, přitahovaly právě chrámové stavby.“¹⁶⁴ Domnívá se, že v rámci Arbesova fikčního světa je magický prostor chrámu obestřen tajemstvím a Arbesovi hrdinové v nich zažívají mnohé dramatické výjevy a klíčové

¹⁶⁰ Arbes zde odkazuje na osobu malíře jménem František Xaver Palko (1724–1767 nebo 1770), který byl do Prahy pozván Jezuity, aby freskami vyzdobil právě dokončovaný chrám sv. Mikuláše na Malé Straně. Obrazem s autorskou licencí použitým v romanetu je oltářní obraz Smrt Františka Xaverského na bočním oltáři zmíněného chrámu.

¹⁶¹ *To komentuje i Krejčí: „Dům U Tonoucí hvězdy na první pohled nejsilněji připomíná romaneta Arbese.“* (KREJČÍ 1975, 344)

¹⁶² DRECHSLEROVÁ 2015, 35

¹⁶³ MOCNÁ 2012, 89

¹⁶⁴ MOCNÁ 2012, 88

epizody příběhu. A dále doplňuje, jakým způsobem Arbes s chrámovým prostorem pracuje a jak dramaticky a vypjatě působí tajemné prostředí chrámu jeho literární postavy: „V Arbesově Svatém Xaveriovi se stává prostorem existenciální nejistoty, mrazivé hrůzy a znepokojivých vidin. Jeho atmosféru se autorovi podařilo vylíčit natolik sugestivně, že se stala východiskem celé jedné linie zobrazení chrámového prostoru v české literatuře.“¹⁶⁵

Romaneto je pozoruhodné hned z několika důvodů. Jednak sevřeností děje, který je znamenitě vypointován. Motivy, které upomínají na Máchu – svit lunny, noční bloudění. „I zmíněnou podobností se Zeyerem, motiv seznámení se v chrámu s cizím mužem, se kterým naváže blízké přátelství a je mu přítomen i v okamžiku jeho konečného strádání, bezmoci, beznaděje a smrti.

Z hlediska psychoanalýzy bychom si museli všimnout manipulace a generačního přenosu, kdy se přes tři generace přenáší a dědí přesvědčení, rodinné tajemství a úděl. To může upomínat na Erbena a osudovost, neboť hrdina je předurčen k marnému snažení. Přenos a předurčení je dáno skoro jako rodinné věno či prokletí, neboť: „Rok na to v měsíci červenci jsem se narodil já a k výslovnému přání babiččinu, která za několik dní po mém narození asi v 80. roce zemřela, dáno mi na křtu jméno Xaverius.“¹⁶⁶ Nakonec umírá nespravedlivě odsouzen ve vězení, neboť je nešťastnou shodou okolností obviněn z krádeže a vinou své pohnuté mysli se není schopen obhájit.

Dynamika je zjevná, vnuk musí dokončit nedořešené a pokračovat v hledání divotvorné moci obrazu. Vnímáme i moment nespravedlnosti a bezmoci hrdiny orientovat se ve svém životě, hájit se a aktivně se postavit nespravedlivému odsouzení, zde možná téma kafkovské.¹⁶⁷

Dílo obsahuje i poznatky vědecké, Arbes zde cituje významné matematiky a popisuje sofistikovanou analytickou práci Xavera na rozluštění záhady obrazu. Jako v jiných dílech Arbes vysvětluje nadpřirozený jev, kdy Xaverius vidí ve žlutém plamenu umírajícího svatého Xaveria přirozenými příčinami. „Vím, žes tenkrát několik kusů realgaru pohodil stranou a že některé z nich padly na suchou trávu opodál. Když pak se

¹⁶⁵ MOCNÁ 2012, 90

¹⁶⁶ ARBES 1990, 38

¹⁶⁷ *Rodinné prokletí, jako typické romantické téma, Arbesa inspiruje i v jiných dílech např. Šílený Job či Zázračná madona.*

tráva od odlítnuté hlavičky sirky vzňala, vzňaly se a hořely také kusy realgaru (...) jako by se v osamělé rokli dělo cosi nadpřirozeného.¹⁶⁸

Lze poukázat na paralelu s Domem U Tonoucí hvězdy. Vypravěč prchá z domu, kde umřel Rojko a který zachvátí plameny. Xaverius se zděsí, jakmile se v rokli, kde hledá poklad, rozhoří tráva. Vidí ve žlutém plamenu přízrak umírajícího svatého Xaveria, kterak mu hrozivě kyne a prchá. A student z Ukřižované prchá, neboť vidí děsivý přízrak v hořícím stohu.

V textu se setkáváme s motivy, které se objevují v dalších Arbesových romanetech, jako jsou smrt přítele či hněv a útok na předmět uctívání. V Ukřižované vráží Schneider nůž do kříže a ve Svatém Xaveriovi vypravěč stane před obrazem a běží mu hlavou marné úsilí nešťastného přítele a: „Nevím už ani, jak se to stalo, avšak pamatuji se zcela dobře, že znenadání octnul se v mé ruce otevřený kapesní nůž a že mžiknutím oka letěl po svatém Xaveriovi na obraze...“¹⁶⁹ Děj příběhu je zasazen do kontextu doby. Zde je zmíněno, byť ne dominantně, i téma vlastenecké, vypravěč je odsouzen za politické provinění. „Rok 1868 chýlil se ke konci; známá persekuce byla v plném proudu. Místodržícím v Čechách ustanoven generál, a v Praze prohlášen ‚vymineční stav‘.“¹⁷⁰
171

Vypravěč komentuje ironicky: „V krátké době napáchali jsme tolik nepomíjitelných ‚hříchů‘, že trest doživotního žaláře býval by pro mě trestem mírným.“¹⁷²

Dílo obsahuje dva klíčové sny. Ve snu prvním babička bdí u nemocného malíře Balka, kde slouží. Slyší bítí půlnoc a usíná. Procítá „jako by jí někdo přejel proutkem přes obličej.“ Balko jí svěřuje, že obraz skýtá cenné tajemství. Poté opět dřímá a ráno je malíř mrtev. V tomto případě nevíme, zda se skutečně jedná o sen. Nicméně scéna je spánkem ohraničena. Další sen sní Xaverius poté, co objeví na obraze úmyslné známky, stopy k rozluštění skrytého tajemství a tráví noc v chrámu. Vidí černého kocoura se svítícíma očima (jako kočka na klíně kněze v *Zázračné madoně*) – předzvěst neštěstí. Vidí malého mužíka s velkou hlavou a dvě ženské postavy ve smutečním šatu. Mužík promluvil: „„Víte, co je blázen? Dovedete rozeznat blázna od moudrého? – Dovedla bys to, Boženko, kdyby to byl tvůj vnuk? – Dovedla bys to i ty Kateřino, kdyby to byl

¹⁶⁸ ARBES 1990, 94

¹⁶⁹ ARBES 1990, 108

¹⁷⁰ ARBES 1990, 81

¹⁷¹ *Jedná se o: Alexander svobodný pán von Koller (3. června 1813 Praha – 29. května 1890 Baden) byl rakousko-uherský generál a politik, na přelomu 60. a 70. let 19. století místodržitel v Čechách pověřený úkolem pacifikace české opozice.* (ČAPKA 2006)

¹⁷² ARBES 1990, 82

vlastní tvůj syn? Vizte jej tamo!‘ A při tom ukázal prstem na mne. Obě ženštiny se obrátily. V jedné z nich poznal jsem svou matku s výrazem nevýslovné bolesti v starostlivé bledé tváři, v druhé zdálo se mi, že poznávám dle matčina popisu babičku, v trpaslíku pak Balka...“¹⁷³ Poté počne Xaverius věnovat prakticky veškerý svůj čas zkoumání obrazu.

Co onen sen znamená? Jak mu rozumět? Nejprve potvrzuje domněnku, že se jedná o rodinný přenos a naplnění údělu, které je pro posledního z generace zničující. Trpaslík, skřet je typickou literární postavou. Vyjevuje nám zkratkou skryté, jako středověký blázen či šašek na královském dvoře. Může mluvit bez obalu, směle pojmenovává věci pravými jmény, šaškuje, ale přitom jeho slova tnou do živého. Stejnou možnost má i šílený Job. Vykládá v hospodě karty a je mu dovoleno pronášet bez obalu přiléhavé smělé soudy o všech přítomných.

První sen či usnutí souvisí s tajemným poselstvím. Do racionálního fikčního příběhu je uvedena záhada, osudové míjení, neboť poselství není správně pochopeno. Největší poklad a hodnota nespočívají v materiálních statcích. Dostáváme se k podstatě Balkova poselství. Smyslu zakletému v obrazu. Pravděpodobně i k vyznání autora, tak jako v dalších Arbesových dílech, tak jako v Newtonově mozku, Ukřižované či Zázračné madonně. Vytrvalost a železná vůle nemá být vynaložena na hledání hmotného statku, ale na statek ve smyslu posílení ducha. „Duch jeho nabude oné síly a průpravy, jaké je potřebí k obrovskému dílu na prospěch veškerého lidstva.“ V obrazu je cosi, „nad čímž by tisícové s pohrdáním krčili ramenoma. Z čehož však by přece mohla vzejít spása milionům.“¹⁷⁴

Xaverius nalézá těsně před svým zatčením koncept Balkova dopisu a připouští: „A což medle, kdyby Balko několik okamžiků před svou smrtí mluvil jen obrazně? Kdyby byl tajemně poukázal k pokladu jen proto, aby byl někdo povzbuzen k hlubokému a vytrvalému přemýšlení, ke kombinaci, která i v případě, kdyby byla falešnou a mylnou, musila by bystrost jeho ducha zvýšiti.“¹⁷⁵ Balkovy zkušenosti jsou trpké: „Vlastní jeho zkušenosti mu dokázaly nicotu nejlepších lidských úmyslů, dokázaly mu, jak klamně jsou naše naděje, jak často bývá v životě opovrhováno zásluhou, nadáním, duchem, a ctností, jak často zase slabost, zbabělost a ničemnost

¹⁷³ ARBES 1990, 57

¹⁷⁴ ARBES 1990, 35

¹⁷⁵ ARBES 1990, 96

slaví triumfy.¹⁷⁶ „V trudných okamžicích, když jsem přemýšlel o nicotě lidského snažení, vznikla ve mně myšlenka, že člověk alespoň poměrně může dosáhnouti štěstí neoblopnou, skálopevnou důvěrou v myšlenku.“¹⁷⁷ Xaverius nalézá odpověď na své bádání a otázky příliš pozdě. Neboť „... síla jeho byla zlomena, oko ztrhané...“¹⁷⁸ Uvedený smysl Balkovy myšlenky je třeba hledat v obsahu a dědictví, jaké nám obraz svatého Xaveria zanechal. Je patrné, že se nejedná o bohatství v podobě pokladu „truhly se zlatem“. A zde lze odkázat na barokní svět lidské pošetilosti a konečných věcí člověka.

Arbes vykresluje svého hrdinu jako člověka klamaného iluzí, lopotícího se za nereálným očekáváním. Žene se za chimérou, místo aby žil smysluplný naplněný život. Xaverius zažívá deziluzi podobně jako Máchův hrdina. Zoufale hledá cestu k pokladu, tak jako jinoch v *Pouti krkonošské* marně hledá odpovědi na své otázky. Zde se tedy fikční svět Arbese a Máchy protíná a oba fikční hrdinové opouštějí fikční svět v deziluzi.

2.1.7 J. Arbes: Sivoooký démon

Podobný význam, tedy jako předzvěst věcí příštích, má sen i v romanetu *Sivoooký démon*. Vypravěč usíná a zdá se mu sen, že ho navštíví krásná žena, se kterou se setkal na statku u svého strýce. Ve snu se k němu žena přiblíží a objímá ho. Výjev pozorují dva muži. Strýc a jeho čeledín. Regina se tiskne k vypravěči. Pak je dvojice obklopena temnými postavami. Strýc Regině nařizuje, aby rozhalila svá ňadra. Regina uposlechne. Strýc má v roce revolver a „mlčky nečinně se musím dívat, kterak strýc počíná mířiti k Regininu srdci.“¹⁷⁹ Poté se hrdina probouzí a je zaplaven silným citem ke svůdné ženě. Sen částečně odkazuje na minulost, neboť strýc s čeledínem mají přímý podíl na smrti Reginina otce i zmrzačení její ruky. Zároveň také v přeneseném smyslu, strýc o srdce Reginy marně usiluje. Obsah snu ale především naznačuje budoucí tragédii.

Jak sen předvídá, strýc později nechtěně Reginu skutečně postřelí ranou do hrudi a ona odevzdaně umírá. Strýc míří při stíhání muže hledaného pro velezradu do houští, kde vidí siluetu a lesk očí. A zahájí palbu: „Strýc nečekaje, až kleknu, rychle namířil

¹⁷⁶ ARBES 1990, 97

¹⁷⁷ ARBES 1990, 98

¹⁷⁸ ARBES 1990, 99

¹⁷⁹ ARBES 1920, 87

ručníci a rána zaduněla tichou nocí... Se stráně bylo slyšet slabý výkřik lidský...¹⁸⁰
(...) „Letím k Regině: z prsou jejích řine se krev.“ (...) „Stoje těsně vedle Reginy viděl jsem, kterak krev prudce z prsou jejích se valící vystříkla mocně zpod strýcovy ruky... Po chvíli strýc se vztýčil. „Není pomoci!“ pravil temně, ale klidně ke mně. „Rána je smrtelná...“¹⁸¹

V *Sivookém démonovi* nacházíme mnohé pro Arbesa typické motivy, např. motiv rakve. U rakve děj začíná i končí. Arbesovi zemřela prvorozená dcera. Nelze vyloučit, že bolest ze ztráty se mohla promítnout i v jím vytvářené fikci. V romanetu Arbes opět zmiňuje svůj typický motiv – kříž. Popis kříže je neobvyklý, zaráží svojí expresí a zavání rouháním. „Tvář Kristova má ve špinavé žlutavé záři svíčky, místo nadpozemského výrazu utrpení a bolesti výraz vzpurný, zdivočelý, jaký se jeví v odporých tvářích surovců, když duši jejich zmítá nestoudná vášeň nějaká.“¹⁸² Kristovo tělo je zmrzačeno, z ran se řine ztuhlá zčernalá krev. Pohled budí ošklivost. Proč dává Arbes Kristovi na kříži tuto podobu? Můžeme se domnívat, že jde, jak volá přítel v *Newtonově mozku*, o děsného boha zkázy. V příběhu nic nekončí dobře a všechny postavy buď tragicky umírají, nebo přežívají ve smutku a stesku. Nebo možná pravděpodobněji autor jako již vícekrát pracuje s polaritami. Bůh nemá jen svoji laskavou a vlídnou tvář, tak jako ji nastavuje čtenáři Regina. Bůh dokáže být, či se může zdát, nelítostný a nepředvídatelný. Nemilosrdností Boha se v mysli často zabývají ti, kteří přežívají své děti. Boží spravedlnost lze očekávat až po smrti, nikoli na zemi. A tedy Arbes nás již v úvodu připravuje na to, že i krásná ušlechtilá bytost má svůj, dle Jungova pojetí osobnosti, stín. A že sivookým démonem je krásná Regina. Neboť Regina nepřináší jen lásku, ale i zkázu. Tento rozpor umocňuje a podtrhuje další polarita. Krásná mladá a svůdná Regina je postavena do kontrastu k ohyzdné staré a odpudivé stařeně. „Podívav se pozorněji na stařenu, zhrozil jsem se bezpříkladné škaredosti její. Tělo bylo zkrouceno a hrbem napřed i vzadu zohyžděno. Sevrklý, špinavě žlutý obličej její byl jediná vráska, nizoučké čelo, ploché, v široké tváři téměř neviditelný nos, široká ústa s uvadlými, zmodralými rty...“¹⁸³

Odpudivý vzhled má nejen stará služebná. Na statku vypravěč spatřil „tolik odpuzující škaredosti a tolik mrzáků pohromadě“, jako nikdy předtím. Každý jeden

¹⁸⁰ ARBES 1920, 144

¹⁸¹ ARBES 1920, 144

¹⁸² ARBES 1920, 8

z nich měl nějakou tělesnou vadu, vypravěči se silně ošklivili a odpuzovali ho. Mocná komentuje: „Pro dnešního čtenáře navyklého na pozitivní diskriminaci handicapovaných jedinců je až udivující surovost, s níž si autoři humoresek tropili smích z vrozených tělesných vad. 19. století sice mělo pro různé typy znevýhodnění podstatně méně porozumění než náš dnešek, nicméně šlo o společnost deklarující křesťanskou lásku k bližnímu, výsměch fyzickým odlišnostem tudíž musel být nějak ospravedlněn.“¹⁸⁴ U Arbesa jde spíše o vytvoření ostrého kontrastu mezi krásou a ošklivostí, mládím a starobou.

Tak jako v *Ukřižované* Arbes pracuje s magickým motivem třetího opakování „Chtěl jsem vstoupit do třetí komnaty; ale mezi dveřmi jsem se mimovolně zastavil.“¹⁸⁵ A i v tomto romanetu se vyskytuje motiv ukřižování, „jako byla ruka ta někdy velkým hřebem probita.“¹⁸⁶

Cesta vypravěče na statek probíhá v duchu Kafkovského absurda. Vypravěč jede ke strýci. Vyjíždí z Plzně. Kočí ho místo na statek veze zpět do Plzně. A zdá se, že vypravěč se ocitá v jakési absurdní nepochopitelné situaci, kdy je zcela v moci okolností, kterým nerozumí, neumí je ovlivnit a nakonec se zraní a upadá do bezvědomí... Dialog s kočím situaci ilustruje:

„Máme ještě daleko?“ tážu se. „Daleko,“ zní nevrlá odpověď kočího. „A budeme před večerem na místě?“ „Možná.“ „Jak to? Což neznáte cestu?“ „Hm, jakž bych neznal?“ „Nevíte tedy, kdy mohou koně cestu urazit?“ „Těžko povědít...“¹⁸⁷ A nesmyslný dialog stále pokračuje: „Kam pak jedete?“ „Do Plzně,“ odpovídá lhostejně a chladnokrevně kočí. „Já však chci ke strýci!“ „Já zas jedu k Plzni!“ „A kdo vám to rozkázal?“ „Paní (...).“ „Je snad paní v Plzni?“ „Není.“ „Či snad je tam někdo od vás?“ „Také ne.“ „Proč tam tedy jedete?“ „Paní rozkázala.“¹⁸⁸

Z pohledu konstrukce romaneta je pozoruhodná práce autora s utvářením příběhu. Dílo je vystavěno ze tří oddělených „světů“. Úvodní fikční svět je temný, anonymní, postavy neznáme, nemají jména, nechápeme jejich jednání, atmosféra je tíživá a konec zůstává otevřený bez rozuzlení. Poté autor konstruuje nové kulisy, novou fikční realitu, a vypravěč začíná vyprávět v ich formě. Arbes nás uvádí do studentského pokoje, který obývají dva přátelé. A najednou nás Arbes přenáší z města na statek. Ocítáme se v jiné

¹⁸⁴ MOCNÁ 2012, 114

¹⁸⁵ ARBES 1920, 63

¹⁸⁶ ARBES 1920, 93

¹⁸⁷ ARBES 1920, 36

¹⁸⁸ ARBES 1920, 40

fikci a zdánlivě jiném příběhu. Zapomínáme na úvodní epizodu i na přítele ze studií. Nakonec Arbes tyto tři fikční světy spojuje v překvapivém rozuzlení.

Sen mu v tomto díle slouží jako odkaz na minulost i na budoucí tragédii a naznačuje, že středobodem příběhu, tedy tím, oč běží, je srdce Reginy.

2.1.8 Sen a hlavní motivy v díle Jakuba Arbesa

Sen má u Arbesa hned několik významů. Jelikož se Arbes snaží všechny záhady a tajemné nepochopitelné události nakonec vysvětlit racionálně, sen mu slouží jako „jiný možný svět“, ve kterém se záhady mohou dít. Ty pak není potřeba nikterak objasňovat, neboť z pohledu čtenáře šlo pouze o sen.

Arbes snu rovněž mistrně využívá pro naznačení zápletky či budoucího děje nebo odkazuje na klíčovou událost z minulosti. Sen rovněž rozkrývá nevědomí či potlačené, vytěsněné emoce snícího. Ve snu můžeme někdy tušit i povzdech samotného autora. Vypravěč v *Ďáblu na skřipci* sní o drzé bohyni, která ho pokouší slovy: „Ó, pojď, miláčku, v sladké mé lokty, pojď a odpočin si po klopotné duševní práci! Jsem bohyní bohův a zovu se literární nádenictví...“¹⁸⁹ Dále v textu se vypravěč k bohyni literárního nádenictví ještě jednou vrací s tím, že: „... přepsav, co jiní mluvili, postavil jsem se jako dobrovolník do řad jejích ctitelů...“¹⁹⁰ Sen je i předělem mezi tokem vyprávění. Autor je při popisu snových obsahů odvažnější. Jeho hrdinové tak mohou popustit uzdu své fantazie a zažívat ve snu romantické, někdy děsuplné a nereálné vize a představy. V některých romanetech sen předjímá budoucí zápletku. Robert ve snu mří Regině do srdce, Mamert způsobí nepřímo zkázu ženě svých snů, ve snu označuje mužíček Xavera za blázna a Xaver si pak skutečně počíná pošetile. Sen tedy funguje jako předtucha, naznačení věcíh příštích. S předtuchou se setkáváme i v baladách K. J. Erbeny. Možná není náhodou, že Arbes v České Lípě touží po *Kytici* a že jej Erbenovo dílo po této stránce ovlivnilo. K motivům snově fantastickým, které jsou pro Arbesovo dílo typické, uvádí Janáčková: „Motivy neuvěřitelné, nepravděpodobné či fantastické jsou přitom prezentovány tak, že se postupně spěje k dešifrování jejich skutečností podstaty a logiky; bývají neseny snem, stavem halucinace a mimořádného vzepětí obraznosti, z nichž se postava těžce probírá – jako z nemoci (*Newtonův mozek* aj).“¹⁹¹

S různým významem snu se můžeme setkat už v antické literatuře.

¹⁸⁹ ARBES 1966

¹⁹⁰ ARBES 1966

¹⁹¹ JANÁČKOVÁ 1975, 26

Nejčastěji se v antické literatuře setkáváme se snem jako věštbou, proroctvím. Může mít však i jiné funkce:

- „sen jako prostředek vypravěčské mystifikace, autor nás nechává na pochybách, zda se hrdinovi o něčem pouze zdálo, či zda šlo o skutečnou událost;
- sen jako noční můra, zde má autor prostor pro prezentaci lidových představ, mýtů;
- sen jako vůle božstva;
- sen jako rada, většinou ze strany božstev či autorit;
- sen jako odhalení (zjevení), které způsobuje zvrát děje (patrné i později v dílech W. Shakespeara – Hamlet);
- sen jako varování.“¹⁹²

Antická dramata jsou svojí dějovou stavbou stálou inspirací pro mnohá pozdější umělecká díla. Kompozice využívaná antickými autory tvoří jeden ze základů literární tvorby dodnes. Výše zmíněný výčet funkcí snů slouží jako východisko k hodnocení významu snu v dílech zvolených autorů.

Děj Arbesových romanet se často odehrává v noci či v šeru. „Zhoršená viditelnost nebo tma se stává zdrojem psychického napětí a nejistoty pro jednající osoby... Noční temnota a její náhlé přerušení (oheň, světlo) provázejí a motivují pak výjimečné stavy mysli, stavy úzkosti a halucinace.“¹⁹³

Vedle snu je dalším opakujícím se motivem Arbesových romanet ideál krásy jako jeden pól života a zmar jako pól druhý. Ismena je ošklivým dítětem, později nádhernou ženou. Jako dítě na ni sáhla smrt a jako mladá žena svojí vinou umírá. Xaverius je připoután k prostoru chrámu, ale končí ve vězení. Neboť polarity nemohou existovat jedna bez druhé. A kontrastem docíluje Arbes plastičnosti a dramatičnosti díla. Arbesovy hrdinky oplývají dokonalou neobyčejnou krásou. Nedostižný ideál křehké, něžné, jemné ženy jako předmětu nenaplněné touhy je konfrontován s deziluzí a neodvratností smrti a životního konce často symbolizovaného rakví. V rakvi leží přítel z *Newtonova mozku*, v klášteře nalézáme Ruth uloženou v rakvi, v rakvi nacházíme rusovlasou lásku pana Mamerta z *Advokáta chud'asů*, páter Schneider i přítel voják z *Ukřižované* jsou uloženi do rakve a v hrobě končí Ismena ze *Zázračné madony*.

¹⁹² DRECHSLEROVÁ 2015

¹⁹³ JANÁČKOVÁ 1975, 37

V *Sivookém démonovi* spočívá ve skleněné rakvi po řadu let jak dcerka Reginy, tak i Regina samotná.

Za povšimnutí stojí i opakovaný koncept Arbesových romanet. Tak jako malíř vytváří kompozici, opakuje motivy a dívá se na předměty z více stran, aby je mohl lépe zachytit a prezentovat, tak i Arbes příběh fází, dělí dějovou linii na části. Sen v *Newtonově mozku* se skládá ze tří obrazů, příběh v *Ukřižované* i v *Sivookém démonu* rovněž. Janáčková (viz výše) upozorňuje i na tři projekce v *Zázračné madoně*. Tři projekce Arbes využívá i v *Advokátovi chudřasů*. S klíčovou scénou popravky se vypravěč nejprve seznamuje prostřednictvím obrazu. Poprvé slyší její průběh od hostinského. Podruhé zažívá vlastní emoce spojené s popravou ve snu, kdy sám stojí před popravčí četou. Potřetí o popravě hovoří pan Mamert. Opakováním získává fikce plasticitu, jako předmět viděný z více úhlů. Trojí opakování vytváří v přeneseném smyslu trojúhelník, tvar zobrazující plochu. „Již Aristoteles považoval číslo tři za vyjádření plnosti (...) podle středověkého pojetí je kosmos rozdělen na tři části – nebe, zemi a peklo.“¹⁹⁴ Příběh díky takto konstruované fikci získává hloubku.

Pro Arbesova romaneta je typický malý počet fikčních postav. Nicméně Arbes o to více vykresluje jejich nitro. Jeho postavy jsou nám blízké, neboť nám Arbes naznačuje jejich motivaci a jejich vnitřní svět. K tomu slouží i v textu hojně využívané motivy snu a snění.

Arbes zasazuje dění svých romanet do kontextu soudobých souvislostí. V *Newtonově mozku* vnímáme společenskou kritiku, kde hrdina zesměšňuje a pranýřuje soudobou společenskou elitu. V *Ukřižované* je kritický k těm, kteří zneužívají Boha pro omluvu svých činů. Ukazuje rouhání patera Schneidera či pogrom na Židy. Naopak vnímá laskavost sester, které se o umírající Ruth-Marii starají. A ukazuje i sílu víry svaté Starosty. Je otázkou, proč mnohé Arbesovy literární postavy nemají jméno. O záměru autora můžeme pouze spekulovat. Nabízí se hypotéza, že v souladu s psychoanalytickou teorií má jméno hluboký význam a může předurčovat i osud dítěte. Nejen z hlediska původu. Jako např. Regina – královna. Ismena – exoticky a neobvykle znějící jméno, Viktor – vítěz, Ruth – typicky židovské jméno. Jméno mnohdy souvisí s okolnostmi narození a rodičovskými představami, Xaverius pojmenován po svatém Xaveriovi. Jméno je často spojeno s rodinnou historií či vzorem. Jméno má i emoční konotaci pro

¹⁹⁴ ROYT / ŠEDINOVÁ 1998, 18

čtenáře. Je možné, že tam, kde nás Arbes nechce ovlivnit a předurčit, jak bude čtenář literární postavu vnímat, ponechává své postavy beze jména. A je jen na nás, jak si hrdinu na základě autorova popisu, bez předurčení a ovlivnění, představíme. Potlačování vlastních jmen v Arbesových romanetech se věnuje i Janáčková: „Stává se tedy vážným prvkem uměleckého zobecňování, sociální typizace a psychologické charakteristiky.“¹⁹⁵

Motivy vlastenectví nejsou u Arbesa ve výše citovaných dílech tak patrné. Nicméně s velkou vlasteneckou vizí se setkáváme v úvodu romaneta *Svatý Xaverius*. Vypravěč se na počátku děje schází s přítelem malířem. Ten má zájem seznámit se s nejlepšími pracemi českých malířů; uvědomují si, jak málo jsou známí. „Něco však se musí stát, nemá-li české umění starší doby zůstat i nadále tak nevšímáno, jako až dosud,“ namítl přítel. „Vezmi kterýkoliv umělecký lexikon německý, francouzský nebo anglický, vezmi kteroukoli knihu o historii malířství v některém cizím jazyku, vezmi kterýkoli cizojazyčný seznam a shleď, že o českých malířích vůbec, ba ani o Škrétovi a Brandlovi není tam buď ani zmínky anebo nepatrná poznámka, nic neznamenající.“¹⁹⁶ A plánují: „Něco bychom mohli zatím učinit my,“ děl přítel. „Vydejme sbírku nejvýtečnějších českých obrazů v barvotisku!“¹⁹⁷ Nakonec ale k zamýšlenému počínu nedochází, možná přítel malíř nesehnal potřebnou podporu pro tuto myšlenku a děj se ubírá jiným směrem.

Frekventované jsou Arbesovy odkazy na historické události v Čechách roku 1848. Kontext tehdejší doby i let pozdějších Arbes ve svých dílech hojně zmiňuje. V revolučním roce 1848 dochází ke klíčovému událostem mnoha romanet, které jsou vždy spojeny s dramatickou zápletkou a tragickými důsledky. Například v *Sivookém démonovi* se vojáci v roce 1848 dopustí neodpuštělné krutosti na nevinných obětech. V tomto roce umírá v boji i otec chlapce z *Ukřižované*. Mamert v tomto roce velí vojenské popravě revolucionáře Roberta Bluma. V roce 1868 je zatčen a odsouzen vypravěč, novinář, ze *Svatého Xaveria*.

Janáčková komentuje: „Čas, o kterém se vypráví, bývá vyznačován roky 1848 a 1868 (...) V tematické a významové stavbě figuruje pak bouřlivý rok osmačtyřicátý jako minulost hrdinů a jako předznamenání jejich osudů. Naproti tomu sklonek let

¹⁹⁵ JANÁČKOVÁ 1975, 30

¹⁹⁶ ARBES 1990, 7

¹⁹⁷ ARBES 1990, 8

šedesátých se sblíží s časem vyprávěným. Kolem roku 1868 vedla česká kultura svoji válku s politickou represí; a v tomto čase a ve spojitosti s jeho děním probíhá také vypravěčova fabule, v oné době vrcholí příběhy fiktivních postav romaneta.¹⁹⁸

¹⁹⁸ JANÁČKOVÁ 1975, 36

2.2 Svatopluk Čech

2.2.1 Pravý výlet pana Broučka do Měsíce

Fikční světy romanet Jakuba Arbesa nutí čtenáře být ve střehu, stále domýšlet, porovnávat, rozpomínat se a hlavně – být připraven na vše. Svatopluk Čech svůj text konstruuje jinak. U Arbesa se s ironií setkáváme jen zřídka. Příběhy pana Broučka na ní – více či méně laskavé – prakticky stojí.

V poslední kapitole této knihy se pan Matěj Brouček vzbudí u sebe v ložnici. „Ležel zpola odstrojen na své posteli a byl by v té chvíli celý výlet na Měsíc pokládal za pouhý divoký sen, kdyby se nebyly hlásily následky děsného pádu: krutá bolest hlavy a povšechná malátnost, spojená s pocitem ošklivosti.“¹⁹⁹ Hospodyně pak sdělila panu Broučkovi, že byl k ránu nalezen policií, jak leží na Starých zámeckých schodech. V truhle ho odnesli na komisařství, kde strážníka tituloval „pane Blankytný“, a když se ho ptali, zda má u sebe hodinky a tobolku, odpověděl, že hodinky leží někde na Měsíci a tobolku že potřebovat nebude. Když se tedy přesvědčil, že výlet nebyl pouhý sen, snažil se zjistit datum a velmi se uklidnil, když zjistil, že neminul termín nájmu a že výlet trval pouhé dvě hodiny, z čehož vydedukoval, že domněnky učenců o měsíčním plynutí času byly mylné.

Atmosféra, ve které se pohybuje čtenář tohoto příběhu Svatopluka Čecha, se diametrálně liší od pocitů, které v nás vyvolával Jakub Arbes svými romanety. Zde je dobře patrné, jak autor se čtenářem hraje hru a že teorie předstírání má racionální jádro. Neboť autor předstírá výše uvedenými „důkazy“, že pan Brouček na Měsíci přece skutečně byl. Vždyť proč by ho jinak bolela hlava. Čtenáře tak vlastně záměrně mate. Čtenář ovšem kooperuje. Přijímá hru a hraje ji s autorem. Baví ho chápat, že důkazy jsou pouhou vějičkou, na kterou ovšem čtenář neskočí. „Princip kooperace a konverzační implikatura nám pochopitelně mohou vhodně posloužit při objasňování aktu čtení fikce. (...) Jelikož čtenář dobře zná pravidla fikční komunikace a ví, jak má ‚spolupracovat‘, nezaskočí ho například, když má vypravěč ve fikci odlišné rysy od empirického autora nebo když se vyprávění dostane do rozporu s fakty, které čtenář zná z aktuálního světa. Čtenář jednoduše ví, že fikčním vypravováním autor vytváří fikci.“²⁰⁰

¹⁹⁹ ČECH 1975, 108

²⁰⁰ KOTEN 2013, 64

Hra autora se čtenářem vyžaduje představivost a ochotu na hru přistoupit. Koncept K. Waltona prezentovaný v Kotenovi pojímá fikci šířeji. Nezaměřuje se pouze na texty, ale na fikčnost obecně. „Proto v centru jeho pozornosti nestojí princip kooperace, nýbrž princip *hry*.“²⁰¹ „Hra na něco představuje ideální model po objasnění toho, jak ‚zacházíme‘ se zobrazivým uměním; v případě literatury čtenář používá fikční text jako rekvizitu potřebnou pro konstrukci imaginárního světa. Jakmile rozpoznáme fikci, hrajeme si, že vyprávění není fikční, nýbrž že jde o vyprávění, které zprostředkovává skutečné události, situace a protagonisty.“²⁰² Koten se dále zabývá konstruktem autora a implikovaného čtenáře, který je ideálně kooperující a rozumějící publikum. „Umberto Eco, který používá podobný pojem modelový čtenář, zdůrazňuje skutečnost, že každé čtení je jedinečné. Žádný empirický čtenář nemůže číst shodně s jiným empirickým čtenářem.“²⁰³ Neboť osobnost každého čtenáře je jedinečná, a tedy emoční zážitek z četby je rovněž jedinečný. „Proti empirickému čtenáři Eco staví čtenáře modelového, textovou strategii, která předpokládá, že čtenář bude schopen textu rozumět a kooperovat s ním.“²⁰⁴ „Modelový čtenář v sobě zahrnuje uvěření a hru na něco.“²⁰⁵

Půvab díla je dán právě tím, že autor čtenáře klame a mystifikuje. Nicméně právě hra na zdánlivé uvěření vede k pobavení. Kouzlo literatury spočívá v možnosti hrát si se slovy a jejich významy. Pracovat s představou, fantazií a nadsázkou.

Proč si lidé tak rádi hrají? Psycholog Borecký uvádí řadu teorií. Pro hru spojenou s četbou je relevantní např. teorie kompenzační. „Kompenzační teorie předpokládá, že se hrou uspokojují potřeby, které nebyly uspokojovány v jiných situacích.“²⁰⁶ Ve hře s fikcí můžeme bez rizika cestovat s literárními hrdiny na Měsíc, účastnit se bitev, strádat, bát se, prožívat okamžiky naděje a štěstí. Obecně sdílet s fikčními postavami mnohé, co v běžném životě často či nikdy nezažíváme, nemůžeme, nebo dokonce nechceme.

„Ve hře vystupuje do popředí nezávislost, svoboda a samostatnost člověka vůči světu. Hra představuje zvláštní funkci lidské fantazie. Má křížující postavení mezi

²⁰¹ KOTEN 2013, 65

²⁰² KOTEN 2013, 65

²⁰³ KOTEN 2013, 110

²⁰⁴ KOTEN 2013, 110

²⁰⁵ KOTEN 2013, 110

²⁰⁶ BORECKÝ 1982, 12

vědomými a nevědomými procesy. Ve snu si snící neuvědomuje, že sní. Ve hře si naproti tomu hrající musí být vědom, že se jedná o hru.²⁰⁷

Právě Čech mistrně využívá prvek snu a hry zároveň. Dvoji mystifikací posílá čtenáře s panem Broučkem na Měsíc. Závěrem díla předkládá „5 důkazů pravdivosti“ výletu pana Broučka na Měsíc, aby čtenáře ujistil, že se jedná o věrný popis skutečné reálně podniknuté cesty. Nicméně kooperující čtenář přijímá záměr autora, přistupuje na pravidla hry, uvěří, aby mohl zažít rozuzlení příběhu, aby se bavil. V případě výletu pana Broučka je tedy sen základním stavebním motivem celého díla. A nejde jen o skutečnost, že se prakticky celý děj ve snu pana Broučka odehrává. Podstatné je, že pouze prostřednictvím snu jako takového bylo možné konstruovat dokonalou mystifikaci. Přitom autor sen svého hrdiny vůbec nepřiznává, nepřipouští. Nastavuje pravidla své hry naopak a předkládá čtenáři k uvěření „svoji“ verzi fikce. Konstruuje tak „svoji realitu“. A čtenář se baví, neboť přistoupil na tuto hru. Tím se Broučkův sen podstatně liší od úlohy snu v dílech Arbesových, kde si hrdina posléze svůj sen uvědomí a autor se tak k hrdinovu snu hlásí. Z hlediska psychologie lze odkázat na díla Erica Berneho. Ten ve své knize „Jak si lidé hrají“ prezentuje teorii o hladu po podnětech. „Zábavy a hry slouží člověku jako náhrada za opravdové prožívání nefalšovaných důvěrných vztahů.“²⁰⁸ Berne má na mysli společenské hry, které mezi sebou lidé hrají. A tvrdí, že: „Osamělý jedinec může uspořádat svůj čas dvěma způsoby: činností nebo fantazií.“²⁰⁹

Prvku hry v literatuře se věnuje Johan Huizinga ve své knize *Homo ludens* o původu kultury ve hře, kde se věnuje i poezii a tvrdí: „Rozvíjí se v hravé sféře ducha, v jakémsi vlastním světě, který si duch vytváří. Tam nabývají věci jiné tvárnosti než v ,obyčejném životě‘ a jsou navzájem spojeny jinými než logickými pouty. Jestliže považujeme za vážné jen to, co je možno plně vyjádřit slovy bdělého života, pak básnictví není nikdy úplně vážné. Stojí na druhé straně hranice vážnosti, na oné původnější straně, kam patří dítě, zvíře, divoch a věštec, v oblasti snu, stavů vytržení, opojení a smíchu.“²¹⁰

Huizinga dále píše, že pokud chceme chápat poezii, což lze v určité míře přenést i na oblast prózy, musí čtenáři „přijmout dětskou duši“ a tak se literární hře podvolit.

²⁰⁷ BORECKÝ 1982, 13

²⁰⁸ BERNE 1992, 17

²⁰⁹ BERNE 1992, 18

²¹⁰ HUIZINGA 1971, 111

Toto literární pojetí hry připomíná i základní myšlenku fikčních světů, které se také liší od světa aktuálního, od „obyčejného života“, svou neobyčejností.

Fantazie pomáhá překonávat nejen osamění, ale je základním obohacením lidského života. Literatura je pak zdrojem podnětů, o kterých Berne hovoří. Fikce oslovuje čtenářovu představivost a vyvolává v něm celou řadu emočních prožitků. Interakci autora a čtenáře můžeme v tomto smyslu pokládat za hru s danými pravidly. Tak jak ji hraje se čtenářem i Čech.

Přes „zjevné důkazy“ o svém pobytu na Měsíci pan Brouček před ostatními o Měsíci dlouho mlčel. Jen když rukavičkář Klapzuba v hostinci nadával, jak je Čechů málo, ukazoval pan Brouček prstem do vzduchu. Ale přeci jen nakonec svěřil své tajemství panu Würfloví, který to pověděl panu B. Rouskovi, a tak tedy pan Brouček musel obhájit svou čest veřejně. „Ale hlavní jest, že by pomocí Měsíce mohla býti konečně ve skutek uvedena éra smiřovací a rozřešena prožluklá česká otázka. Čechy by se nemusily rozetnouti ve dvě, nýbrž pravá matka, naše národnost, přenechala by je raději celé Němcům a byla by přestěhována na Měsíc, který již pro svoji bližší polohu a kmenovou příbuznost tamějšího obyvatelstva, zvláště pak pro zjištěný úplný nedostatek výživných látek slavné vládě k onomu přesídlení mnohem lépe se hodí nežli na příklad planeta Venuše, kterou, tuším, před nedávnem někdo za stejným účelem doporučoval. Na Měsíci mohli by pak Čechové bez poškození státní myšlenky rakouské užívati plně rovnoprávnosti a volně rozvíjeti svou národnost, ba pěstovat si tam i po libosti své české školství – toť se rozumí, že po zavedení tak zvané neobligátní němčiny do všech tříd – zkrátka, stavěti se tam třeba na hlavu, jen kdyby řádně posílali vojáky a daně, a nežádali na vládě ničeho, praničeho, zvláště žádných peněz na zvelebování nové vlasti, na zúrodnování měsíčních kráterů a regulování měsíčních rýh, na podporování měsíčního zemědělství, průmyslu, obchodu, žádných stipendií pro měsíční umělce, žádných příspěvků na zakládání a udržování potřebných měsíčních škol atd., což by mohli zkrátka pomocí nadšených provolání sehnati sami mezi sebou dobrovolnými příspěvky.“²¹¹

Svatopluk Čech zde „pod pláštíkem snu“ zcela otevřeně popisuje některé základní problémy existence českého národa v rakousko-uherské monarchii. Samozřejmě naprosto zásadní otázkou bylo soužití Čechů a Němců ve společném státu – „Čechy by se nemusely rozetnouti ve dvě, ...“ Čech zde ve zhuštěné a zároveň přehledné formě

²¹¹ ČECH 1975, 111

ukazuje také způsoby ekonomického, kulturního a sociálního útlaku, kterému byl český národ podle dobových názorů vystaven. Čtenář nezůstává ani okamžik na pochybách, že sen je právě tím zásadním rámcem příběhu, který slouží nejen ke konstruování onoho fikčního světa, na jehož existenci v rámci dříve zmíněné hry s autorem přistoupil, který však slouží také k pojmenování palčivých problémů. Jestliže je čtenáři předložena takto ostrá ironie namířená proti (v tomto případě) státní moci, posunuje se hra do jiné roviny. Fikční svět konstruovaný autorem a dotvořený v představivosti čtenáře se začíná bortit, protože komponenty, kterými je tvořen, jsou již pro čtenáře příliš reálné. Kopírují čtenářovu osobní zkušenost do takové míry, že je i pro něj (který akceptoval onu hru, do které jej autor svým příběhem zatahl) obtížné zůstat v hranicích fikčního světa.

V průběhu celého příběhu můžeme narazit na celou řadu satirických a kritických narážek např. na českou vlasteneckou literaturu, na německou nadřazenost a povýšenost, ale i na obyčejné projevy lidské malosti, povrchnosti či povýšenosti a přezíravosti. Prostředí Měsíce, na kterém se prostřednictvím snu pan Brouček ocitl, je vhodný rámec pro takovouto satiru a zároveň otvírá obrovský prostor pro fantazii autora i čtenáře. Autorův popis Měsíčanů, kteří jsou tak rozdílní od lidí, umožňuje vyhrotit propast mezi jistými extrémy, na nichž je možné tyto negativní prvky společnosti, či řekneme lidskosti, zdůraznit.

Výrazné téma je například pro pana Broučka jídlo, kterého je na Měsíci nedostatek, a po většinu času, po který na Měsíci pobývá, jak by každý soudil, v zajímavém a pro člověka atypickém prostředí, se jeho mysl zaobírá právě jím. Což může na jednu stranu poukazovat na malost ducha pana Broučka, jak to hodnotí duchovně založení Měsíčané, pro něž je hlavním zdrojem potravy umění a vůně květin, zároveň však tuto posedlost lze vnímat prostě, jako pouhou lidskou přirozenost, které se pan Brouček jako kterýkoli jiný pozemšťan nemůže zbavit, i kdyby o to stál. Jak dále uvedeme, tato lidská – a nutno říci zákonitá a nezaviněná – přirozenost vytváří při podrobnějším pohledu také komické momenty.

Čechova kritika ale nejspíš není pouze kritikou, ale zároveň sebekritikou, kdy naznačuje, že cestou k osvobození národa od „neduhů“ musí být nejdříve jedinec osvobozen sám od/pro sebe. Proto zůstává zároveň prostor pro velké pochopení nedostatků a drobných, řekli bychom úsměvných, chyb pana Broučka, s kterými se v jisté podobě setkává každý jedinec. Úvahu, že pan Brouček sice je předmětem satiry, ale s velkou rezervou, podporuje i úvaha Dagmar Mocné, že byla postava Matěje Broučka postupně poněkud démonizována. „Teprve s léty nabývala dikce

protibroučkovských výpadů na ostroiti a sílil její konfrontační tón: jestliže na sklonku 80. let 19. století byl Matěj Brouček přes své vady stále pocíťován jako člen národního kolektivu, pozdější, zejména meziválečná publicistika se od něho zřetelně distancovala: jeho vady už nejsou chápany jako naše, nýbrž jako jejich – tj. nenáviděných měšťáků.²¹² Tato transformace z postavy neutrální s některými pochopitelnými a někdy sympatickými či roztomilými rysy do postavy zavrhané je ale do značné míry umělá a kritikům Čechova díla nijak mimořádně ke cti neslouží. Z dnešního hlediska je prostě poplatná své době. Důležité je ale hlavně to, že Svatopluk Čech se s Broučkem neztotožňuje, naopak si od něj nechává zřetelný odstup, líčí jej sice se sympatií, ale ne bez kritiky. Zajímavý a zároveň velmi vtipný moment nastává, když pan Brouček sní v rámci snění, a to opět o jídle. Jestliže jsme tedy již dříve zmiňovali hranici fikčního světa jako filtr mezi světem aktuálním a fikčním a v případě snu – tedy fikčního světa vnořeného do původního fikčního světa celého příběhu – šlo tedy o zdvojený filtr a abstrakci vyššího stupně, tento páně Broučkův sen o jídle vše posunuje znovu o úroveň dál. Autor využil prostředek snu k vytvoření rámce či řekneme prostředí, kde se může odvíjet příběh s tak rozmanitými prvky, čímž se satira posouvá na další úroveň a umožňuje mu vytvořit i řadu komických či nadsazených situací, na nichž je možné tyto extrémy vtipně vykreslit. Zároveň ale i v rámci společnosti Měsíčanů se objeví básník, který poměry ve své domovině kritizuje a vidí povrchnost jejich prapodivného systému hierarchie umělců, který, jak říká, je založen na patolízalství, a nikoli na míře talentu. Téměř všechny momenty či narážky v díle se dají snadno přenést na soudobou společnost Čecha, obzvláště však jsou výrazné problémy vztahů česko-německých a zároveň vztah mezi lidmi a Měsíčany, který jde jednoduše vykládat jako obraz konfliktu mezilidských vztahů a zároveň jako obraz konfliktu mezi českou a německou národností.

Všechny tyto momenty mají samozřejmě své kořeny v Čechově životní zkušenosti. Po celou dobu se setkával se střety českého a německého živlu, které se obvykle vyznačovaly německou převahou, jen málokdy oprávněnou. To jej samozřejmě od mládí formovalo. Když byla v roce 1861 vydána únorová ústava a nastalo jisté uvolnění, obnovení politického a spolkového života, projevilo se to i na mladém Čechovi. Ten v té době studoval na gymnáziu a poté práva na pražské Karlo-Ferdinandově univerzitě, a především vázán zodpovědností ke své rodině se poctivě

²¹² MOCNÁ 2002, 43

připravoval na své povolání. Jeho otec byl nejen člověk s nesmírným kulturním rozhledem (a bohatou knihovnou), ale zároveň živitel velké rodiny, který byl zvyklý stát pevně nohama na zemi. Proto dokázal ve svém prvorozeném synovi spojit skvělý literární vkus, touhu po uplatnění na poli starosti o národ a zároveň respekt k rodině a jejím potřebám. Výsledkem byly již v době studií Čechovy kontakty s významnými literárními osobnostmi, jako je například Jan Neruda či Vítězslav Hálek, který dokonce v Květech otiskl první Čechovu báseň *Kandiotky*, a zároveň usilovné a poctivé studium.

Přítom podle vzpomínek současníků byl Čech výrazný introvert. To, že byl zároveň mimořádně společensky angažovaný, na tomto faktu nic nemění. Projevovalo se to jeho nechtí k veřejnému vystupování a přijímání poct všeho druhu. Jedním ze základních rysů introverze je bohatý a hluboce strukturovaný vnitřní život, do kterého neoddělitelně patří i snění. Lze tedy předpokládat, že i když se téma snu u něj objevuje zřídka a jen v příbězích pana Broučka hraje stěžejní roli, neznamená to, že by pro něj sen byl něčím cizím nebo dokonce nepatřičným.

V roce 1868 přispěl do almanachu Ruch, který byl vydán u příležitosti položení základního kamene Národního divadla, svou významnou básní *Husita na Baltu* (tedy asi tím nejlepším, co se v tomto almanachu objevilo). Tím se přiřadil do skupiny Ruchovců, kteří se snažili navazovat na vlasteneckou tvorbu svých předchůdců a využívat k zpracování především slovanské látky, aby díla čtenáře vychovávala a vedla je k vlasteneckým ideálům. Roku 1879 končí období pasivní politiky, což mohlo mít na Svatopluka Čecha jistý vliv při jeho rozhodnutí věnovat se nadále jen literární činnosti. Té se sice věnoval již za studií i při své právnické praxi, nebyla však pro něj jedinou oblastí zájmu. Přes svůj ideový zápal a jisté osobní sympatie se ale snaží držet mimo politické dění a sloužit svým psaním národu, a ne konkrétní skupině (např. politické), aby tak zůstal pro veřejnost jako osobnost nezaujatá, bez vedlejších úmyslů a aby tak nemohl být zpochybněn jeho čistý nezištný zájem. Jak je zmíněno v knize *Návraty od Jaroslavy Janáčkové*, i přes jistou podporu mohutnického dělnického hnutí, kterou projevil Čech (s dalšími autory např. Heydukem, Vrchlickým, Světlou) přispěním do sborníku *Čeští spisovatelé českým dělníkům národním* k 1. máji 1898, se snažil zachovávat jistý odstup od politického dění. Janáčková uvádí: „Ovšem i pro Čecha platilo, co pro jeho starší vrstevníky v literárním světě: nemínil přispívat

k akcelerované sociálně politické diferenciaci českého života. Jejich snahou bylo naopak působením svého slova národ stmelovat, byť to hraničilo s nemožností.²¹³

Stejně jako v *Husitovi na Baltu*, kde „očekává záchranu svému národu od očistné bouře“, tak také v symbolickém eposu *Evropa*, kdy stejnojmenná loď přepravuje vězně do vyhnanství a jejich vzájemné neshody uvrhnou loď do katastrofy, touto metaforou varuje čtenáře před nesoudržností a vyzývá k slovanské jednotě a vyjevuje očekávání přerodu české společnosti.

V roce 1879, kdy opouští právnickou praxi, participuje se svým bratrem Václavem a spolužákem ze studií Servácem B. Hellerem na vydávání časopisu *Květy*. Společně přitom dokázali *Květy* pozvednout na vysokou literární úroveň. Dále spolupracuje např. s *Národními listy*. Čechovo dílo má výrazné politické a sociální tendence. Námětově se často obrací k historii. Čech jakožto zarytý vlastenec se svými díly snaží povzbudit národní uvědomění a hrdost a tendenčními verši tak ovlivnit českou politickou scénu. Po roce 1878 si uvědomuje, že pokud má být zbořen dosavadní řád věcí, je podstatné mínění široké veřejnosti a její přesvědčení o správnosti národní věci. Čech tedy dospívá k určitému přerodu uvažování nad svým vlastním dílem a nabývá přesvědčení, že musí být vzděláni a osloveni i prostí lidé, aby se mezi ně národní cíl rozrostl a zakořenil, aby tak mohlo dojít k toužené změně.

Tímto směrem, zaměřený k obyčejným lidem, dostal se Svatopluk Čech postupně k dílu *Pravý výlet pana Broučka do Měsíce*, které bylo vydáno roku 1888. Jinak ale vidí Čechovu situaci, a tím i kořeny vzniku příběhů pana Broučka prof. Arne Novák: „V tvoření jeho asi od r. 1890 opravdu dosvědčovaly, že nepochybně překročen zenit. Jednak všechna díla, založená široce, uvázla po prvních skvělých náběžích a po rozsáhlé expozici, na písku, omrzevše básníka sama; jednak místo přímého prožitku stávaly se výhradně inspirací vzpomínky z dětství. Jmenovitě v próse se jeví ztlačně tento úpadek: kromě feuilletonů ceny jen časové, lehounce improvizovaných cestovních dojmů, svěže vypravovaných pamětí vznikl jen cyklus ‚Výletů pana Broučka‘, příbuzný svou směsí romantické obraznosti a časové satiry, hry rozmaru a vynucené sebeironie starším veršovaným báchorkám, ale i sestupující ve vkusu o několik stupňů, ať pražský šosáček odrážel se od groteskně lyrických Měsíčanů nebo od husitských svých předků, ať bloudil se svými druhy po vlasti nebo po výstavě, vždy byl oblit

²¹³ JANÁČKOVÁ 2012, 22

humorem poněkud přízemním, který je ústupkem čtenářům a zároveň sebeklamáním spisovatelovým.²¹⁴

Jak s prózou, tak se satirou měl Čech zkušenost již z dřívějšího, jako například v povídce *Zimní idyla*, vydané roku 1869.

Ferdinand Strojček nadnáší úvahu, že jeho smysl pro vtip a humor plyne mimo jiné z prostředí, ve kterém vyrůstal, kde okolnosti nebyly vždy příznivé, a faktu, že měl 9 sourozenců: „Přece a snad také právě proto naučil se nadaný hoch pohlížet na svět zjasněnými očima klidného optimisty a dokonce i vtipného humoristy a ironika.“²¹⁵ A možná právě spojením humoru a čtenářské dostupnosti staly se příběhy o Matěji Broučkovi tak hojně ctěné, oblíbené a dokonce přístupné a lecčím platné až do dnešních dnů.

V předmluvě autor popisuje (fiktivní) okolnosti vzniku díla. Do redakce Květů za ním přišel pan Brouček se stížností, že vydal cestopis pana B. Rouska, který se náhodou dozvěděl o výletu pana Broučka. Redaktor sice již dříve odrazoval pana Rouska od psaní, ale nakonec byl panem Rouskem přesvědčen, ať jeho nový cestopis vydá. U zmíněného odrazování zmínil se redaktor o nedostatečnosti české literatury obecně, s úvahou, že by prozatím raději měly postačit překlady cizích autorů a že snad jednou se najde někdo, kdo by českou literaturu pozvedl.

Zde se může jednat o satirické šlehnutí namířené proti Lumírovcům, kteří se snažili pozvednout českou literaturu přiblížením k evropským trendům pomocí překladů, a to především z oblasti románskojazyčné (hlavně Francie a Itálie). Zároveň měli výhrady k požadavku Ruchovců, aby literatura sloužila především národu.

Nebo reaguje na vyjádření literárního kritika Huberta Gordona Schauera. S. Čech nemohl s provokativními názory Schauera souhlasit. Hubert Gordon Schauer publikoval článek *Naše dvě otázky*, kde přemítá o tom, zda je česká společnost a její kultura dost rozsáhlá, mravní a hodnotná, aby byl národ užitečný pro společnost samostatně. Klade pak otázku, zda by nebylo moudřejší a účinnější věnovat energii rozvoji vědy a kultury v rámci národa německého „Což kdyby národ přes tyto námahy přece zanikl? Nemohli bychom – uvažoval by dále – přimknouti se k intenzivnímu a extenzivnímu duševnímu životu velikého národa a pro lidstvo i sebe více učiniti, nežli můžeme svými omezenými

²¹⁴ NOVÁK 1923, 14

²¹⁵ STROJČEK 1946, 11

prostředky?²¹⁶ Čechovo celoživotní zaměření na svébytnost českého národa, hrdost na jeho duševní a duchovní dědictví mu nemohlo dovolit, aby o Schauerových otázkách vážně uvažoval. Jestliže tedy zaujal konzervativní postoj z hlediska jistého „ruchovského národovectví“, nelze se mu divit. Čech bedlivě sledoval okolní dění a hbitě na něj reagoval. Jeho knihy byly tudíž aktuální a vztažené na svou dobu. Dokládá to např. i zmínka o sporu o pravosti Rukopisů, který byl často tématem v tisku, či Janu Gebauerovi, který Rukopisy označil za padělky téhož roku, co byl vydán Výlet pana Broučka. Dále např. když zmiňuje brožurku o vrahu Schenkovi a jeho pomocnících, reaguje na proces, který proběhl tiskem také roku 1888 a byl veřejností bedlivě sledován. Takovýchto odkazů je v textu celá řada, text byl tedy ve své době velmi aktuální.

Pan Rousek vyprávění uzavřel tím, že celý výlet byl pouze mystifikací, kterou si pan Brouček vymyslel. Pan Brouček se tedy rozhodl uvést tuto křivdu na pravou míru. Redaktor si zprvu myslel, že se jedná pouze o shodu jmen, co se týče hlavní postavy příběhu. Pan Brouček se však ohradil s tím, že na Měsíci skutečně byl. Poté, co se mu Brouček prokázal důkazy o pobytu na Měsíci (jež jsou podle slov redaktora popsány na konci knihy a předkládány jako nezvratné), rozhodl se, že o výletu pana Broučka do Měsíce podá pravdivou výpověď. Nejen proto, aby napravil křivdu a dezinformaci, kterou otiskl v Květech, ale také proto, že to zasadí ránu národním nepřátelům a národní uvědomění pozvedne fakt, že první člověk na Měsíci byl Čech.

Hra se čtenářem má u Čecha více rovin. Onou základní je jeho získání, přitažení a udržení. Autor obratně konstruovanou expozicí dokáže čtenáře natolik zaujmout, že mu zabráni knihu odložit. To je ostatně cílem každého autora. Druhou rovinu vidím ve snaze čtenáře pobavit. Třetí pak otevřít čtenáři formou alegorie a satiry cestu k uvědomění si závažných problémů. Pro Čecha má cenu čtenář, který vnímá jím předestřené analogie. Čtenář, který si klade otázky a hledá odpovědi. A jestliže prof. Novák mluví o úpadku v Čechově tvorbě a jistém přízemním humoru, který je ústupkem čtenáři, je to pravda? Nebo je tato posunutá „hranice uměleckosti použitého humoru“ promyšleným krokem, který vede k oslovení širších čtenářských vrstev? Domnívám se, že není na místě podsouvat Čechovi jakési náznaky vyčerpání tvůrčích schopností. Spíše jde o součást oné hry, kde autor přehodnotil status onoho Ecova modelového čtenáře a cíleně mu přizpůsobil konstrukci nově cíleného narativního textu.

²¹⁶ SCHAUER 1886

Jinými slovy, příběhy Matěje Broučka jsou určeny poněkud širší cílové skupině čtenářů. Nikoli vysloveně jiné – ti, kteří s nadšením četli (a často i v opisech šířili) *Lešetínského kováře*, nebo ti, které mrazilo při domýšlení alegorie *Evropa*, ti Čechovými čtenáři zůstali. Možná ale přibyli ti, kterým byl bližší onen přístupnější „lidovější“ tón.

V první kapitole je popsáno, jak se Matěj Brouček vlastně na Měsíci octnul. Pan Brouček šel večer do Würflova hostince a začal číst spisek o Měsíci, jenž si předtím zakoupil. Analogicky jako v Arbesově *Newtonově mozku* si čte vypravěč před usnutím astronomickou knihu. Tedy četba působí na mysl a fantazii obou literárních hrdinů a promítá se v obsahu jejich snu. Svět vesmírných těles popsanych v knize tak stimuluje sen, který je novým fikčním světem se svými vlastními pravidly a kulisami, zasazeným do základního příběhu. Při rozhovoru s panem hostinským prohlásil, že i přes názor učenců je toho názoru, že na Měsíci jsou živé bytosti stejně jako na Zemi. Po cestě domů z hostince pan Brouček zpozoroval nejistotu v pohybu a jeho zrak byl upřený na Měsíc. Kráčel po zdi domku, načež si sedl na přilehlou střechu a z nenadání se proti jeho vůli jeho nohy a postupně celé tělo pana Broučka začalo zdvíhat k nebi, až na něj padly mrákoty.

„Newtonova důvtipná vědecká stavba rozpadá se tím v bídné trosky – pan Brouček padal s úžasnou rychlostí – nikoli k zemi – nýbrž směrem od Země do nesmírného prostoru světového.“²¹⁷ I zde je patrná podobnost s Arbesovým dílem, neboť zde Svatopluk Čech odkazuje na Newtona a jeho poznatky. (V původním textu pan Rousek toto popírá a píše, že pan Brouček spadl naprosto přirozeně ze střechy dolů do zahrady, kde byl také druhého rána nalezen.)

Pan Brouček se v druhé kapitole probírá z mrákot na dně skalní rokle na Měsíci. Je udiven, že vidí hvězdy na obloze a zároveň že je den. „A tenhle Měsíc – kdo kdy viděl takový hrozitánský a takový strakatý Měsíc! Mám nějaký zastřený sen, anebo jsem ztratil rozum?“²¹⁸ „Konečně soustředil všechny myšlenky na otázku, co se s ním dálo, než upadl v bezvědomí nebo spaní, které skončilo tímto úžasným procitnutím.“²¹⁹ Konejšil se, že je situací vinno Würflovo pivo a zkontroloval manžetu s deseti čárkami. Přemítal, že je obětí nějakého smyslového klamu, ale poté si uvědomil, že netrpí známkami kocoviny, a je tedy střízlivý. Přitažlivost Měsíce činí jen šestinu pozemské. Jeho pohyby jsou prudké a pan Brouček pociťuje: „Což mám najednou rtuť místo krve

²¹⁷ ČECH 1975, 22

²¹⁸ ČECH 1975, 24

²¹⁹ ČECH 1975, 25

v žilách?“²²⁰ Uvědomí si, že je vskutku na Měsíci a má chmurné myšlenky o tom, že na Zemi bude považován za mrtvého. Náhle ho ale rozveselí, když v kapse narazí na balíček se čtyřmi párky, které si nechal v hostinci zabalit.

Pan Brouček se v další kapitole setká s Měsíčanem na Pegasovi, který je podoben mlžnému zjevení. Chvíli spolu rozmlouvají a pan Brouček si uvědomí, že Měsíčan mluví česky a ujistí ho, že na Měsíci se mluví pouze česky. „Měsíc českou půdou! Jaká to zvěst! Jaká útěcha pro náš ubohý národ! (...) Rázem tedy stáváme se největším národem evropským a smíme pohrdlivě pohlížeti na Němce, Francouze i Rusy – který z národů těch může se pochlubit, že má bratry až na Měsíci, že jazyk jeho sahá až do hvězdných oblastí?“²²¹

Po těchto úvahách následuje komentář, že po krušném zápase o zachování své národnosti můžeme si konečně oddechnout a s klidem pozorovat, jak germanizátoři usilují o vyhlazení češtiny a národního života, protože i kdyby český národ ze země úplně se vytratil, bude stále žít mezi miliony Měsíčanů, „kam neproniknou bohdá nikdy ani agenti Schulvereinu, ani zákopníci státní řeči, ba ani Moltke se svými armádami.“²²² A opět Čech zmiňuje osobnosti stávajícího společenského a politického života jako Arbes. V *Newtonově mozku* přednáší například hlavní hrdina svoji řeč současníkům Arbesovým. Fiktivní svět příběhu tedy oba zasazují do aktuálního světa dobových reálií.

Poté Měsíčan s panem Broučkem rozpráví o měsíční gramatice a o drobných jazykových odlišnostech. Autor zmiňuje, že zakrátko bude vydána měsíční mluvnice. Měsíčan objasňuje, že on je básník a že se jmenuje Hvězdomír Blankytný. Hvězdomír panu Broučkovi objasňuje specifický slovník měsíctiny, kdy se slova v pozemské češtině obyčejná nahrazují novotvary a opisy. „Tak například neříká se v měsíctině prostě ‚oko‘, nýbrž ‚zor‘, (...) ne ‚ústa‘, ale ‚rtové‘, (...) ne ‚zuby‘, ale ‚šňůry perel‘.“²²³ Autor se obává, že se obecenstvo spory o Rukopisy přejedlo jazykozpytu až do ošklivosti. Podotýká: „Zdá se vůbec, že jest hlavní snahou Měsíčanů mluvit i psát tak, aby jim posluchač a čtenář rozuměl co nejméně.“²²⁴ Zřejmě narážka nejen na někdy nesmyslné snahy obrozenců hledat za každou cenu původní české ekvivalenty slov

²²⁰ ČECH 1975, 26

²²¹ ČECH 1975, 32

²²² ČECH 1975, 34

²²³ ČECH 1975, 35

²²⁴ ČECH 1975, 36

přejatých, ale také na vyumělkovanost řeči plné prázdných frází a jiných floskulí, která se ve veřejném životě rozmáhá v každé době.

V další kapitole Měsíčan panu Broučkovi slíbí, že bude jeho průvodcem po Měsíci, vysvětluje panu Broučkovi, že jejich „tělesný nádech“ nevyžaduje mnoho péče, a tak že se Měsíčané mohou plně zaměřovat na svou vznešenou vnitřní bytost. „My Měsíčané jsme téměř veskrze slavní. Jedni zvěčňují se pérem, štětcem, dlátem, zpěvem, hudbou: kdo sami v žádném tom oboru vyniknouti nedovedou, proslavují se vynalézáním nových uměleckých směrů, posuzováním a poučováním činných umělců, velebením tvůrčích velikánů, načež se tváří, jako by oni sami jim k té velikosti byli dopomohli.“²²⁵ V dalších kapitolách je popsáno Broučkovu pobývání na Měsíci.

Hvězdomír ho zavede k filozofovi, po cestě se pan Brouček podivuje zvláštním přírodním rozmanitostem a pozoruhodné architektuře. U pana filozofa je slíbené občerstvení, ale k nelibosti pana Broučka se čtou filozofické spisy jako potrava pro ducha a jsou servírovány pouze květiny k přivonění. Při čtení spisů pan Brouček usíná a nechá si zdát o talířích s jídlem, o pivu, slánce a pepřence, a když si zavazuje ubrousek kolem krku a chopí se příborů, je ze sna vyrušen filozofem slovy: „Běda, na tvé řase uhostil se makový bůžek a oloupil tě o nejdůležitější část mého důkazu!“²²⁶ Stařec se strachuje, že přišel pan Brouček o část spisu a nabízí se, že přečte text znovu, čemuž se pan Brouček brání. Krátký sen vrací pana Broučka zpět k jeho jistotám v realitě. V základním snu se tedy prostřednictvím dalšího snu ocitá pan Brouček na chvíli v původním fikčním světě. Vzápětí do pokoje přichází Etherea milovaná Hvězdomírem, ta se však zamiluje do pana Broučka. Hvězdomír je zlomen, a tedy prchá, následován panem Broučkem, který po zbytek cesty přemítá o jídle a rozpráví s Hvězdomírem, kdy obědvají na Měsíci a vzpomíná na své osiřelé nájemníky. „Naposled spatřil pan Brouček Měsíc v úplňku, na Měsíci bylo tedy tehdy poledne a novozemí: nyní však spatřuje z Měsíce Zem již v poslední čtvrti, je zde tudíž jitro, a od oné doby uběhly tři čtvrti měsíčního dne, tedy více než tři pozemské neděle! A zatím minul na Zemi – činžovní termín!“²²⁷ Také vzpomíná na Čechy a srovnává jejich češství s Měsíčany: „I to jejich češství je nějaký humbuk: jacípak jsou to Čechové, u kterých za půl dne neuvidíš ani sklenici piva.“²²⁸ Při přemítání o svých

²²⁵ ČECH 1975, 43

²²⁶ ČECH 1975, 55

²²⁷ ČECH 1975, 65

²²⁸ ČECH 1975, 66

zmařených úsporách na Zemi se pan Brouček zeptá Blankytného, zda zde všichni znají německy, načež zjistí, že Měsíčané o němčině nic nevědí a že mluví na Měsíci pouze česky. Pan Brouček se ujistí, že skutečně není němčina zavedena ani na školách, ani na úřadech atd. Podivuje se nad tím, že bez němčiny nejsou takové věci snad ani možné. Doputují s Blankytným do města, kde jsou samé obchody s květinami, knihami a hudebninami. Ve městě ho dožene Ethera a poté vstupují do paláce Všeuměny. V paláci Všeuměny tvoří umělci všeho druhu pod ochranou mecenáše Čaroskvoucího, který oba muže přivítá a uvede do salonku, kde je na stole přichystáno množství mističek. Poté, co se pan Brouček dozvěděl, že jsou to slzičky na slzy, které si zúčastnění vyplácou dojetím při přednesech básní, je velmi rozmrzelý. Když ho účastníci přednesu vyzvou, aby si přivoněl květin, prohlásí, že jeho nos se načichal již dost, čímž společnost pobouří, poněvadž na Měsíci je „nos“ považováno za nevhodné slovo, a je tedy poslán k malířům, kteří jsou podle mecenáše otrlejší.

Mecenáš označuje malíře za otrlejšího, což by šlo vnímat jako předsudek, kdy jsou často malíři pokládáni za podivíny např. kvůli jejich odlišnému, „volnému způsobu života“, tvorbě, netypickému chování či posedlosti jejich tvorbou. Tímto drobným komentářem možná Čech naráží na předsudky ve společnosti obecně, které mohou mít samozřejmě jistý reálný základ či odůvodnění, ale není radno jim podléhat. „Umění moderního věku je charakteristické multidisciplinaritou a velkými zvraty v umění. Na základě toho, že se umělec stal v předcházejícím období ‚géníem‘, který vidí to, co nevidí jiní, se začal vydělovat ze společnosti a poukazovat na nedostatky společnosti, kterých si jeho vnímavá osobnost všimla. Postoj vydělení z konzumní společnosti a jejího moralismu začali uplatňovat již na konci devatenáctého století prokletí básníci, kteří si svým nekompromisním názorem na tehdejší morálku vysloužili naprosté opovržení laickou veřejností a mnohé potíže se zákonem. V této době bylo umělci opovrhováno, zároveň v umělecké komunitě bylo toto opovržení důkazem kvalit daného tvůrce.“²²⁹

Autor popisuje pokrytectví, které mezi umělci panuje. Vzájemně si přehnaně lichotí a skládají poklony, nicméně za zády se pomlouvají a snižují schopnosti druhého. Pan Brouček je v kontrastu s nimi upřímný a autentický. V porovnání s Měsíčany působí jako jednoduchý a přízemní. Drží se však svého. Chrám umění ho neuspokojuje a cítí se

²²⁹ PETRÁŠKOVÁ 2016, 18

v něm jako v umělecké hladomorně. Vzpomíná na starosti, které mu způsobil nájemník malíř, a v mysli ho označuje jako vlasatého lotra.

Malíř Broučkovi předvede své dílo, Blankytný se obrazu klaní a malíř se ptá pana Broučka na názor. Pan Brouček vyjeví, že by přidal trochu barev a že se mu zdá, jako by obraz byl pouze náčrt k výslednému obrazu, načež se malíř i Blankytný rozhněvá a praví: „A vaši břídilové piprají se s podrobnostmi svých obrazů!“²³⁰ Panu Broučkovi zdobí stěny barvotisky „Spící odaliska“ a „Západ slunce v zálivu Neapolském“, které se mu líbí neskonale víc.

V době vydání románu o panu Broučkovi je v Čechách vůdčím uměleckým směrem realismus, který odpovídá představě pana Broučka o tom, jak má umění vypadat. Román je vydán pět let po druhém a definitivním otevření Národního divadla, které je celé vyzdobené uměleckými představiteli realismu té doby. Národní divadlo, celý jeho koncept a zároveň i jeho výzdoba odráží a zhmotňuje české národní uvědomění a myšlenky té doby. Je tedy zajímavé postavit se na umělecký protipól, který se objevuje ve snovém měsíčním prostředí, kde je tvorba věhlasných umělců volná a ideám realismu neodpovídá. Možná se zde jedná o Čechovo povědomí o v Čechách převratném uměleckém směru impresionismu, jehož začátkem byla výstava, která proběhla již roku 1874 v Paříži, kde byl uveřejněn obraz Clauda Moneta *Imprese, východ slunce*.

Mecenáš se pokusí Broučka vzít do dalšího ateliéru, kde se nachází obraz velmi barevný s domněnkou, že by mohl více vyhovovat jeho vkusu. Vzhledem k nízké měsíční gravitaci mohou nanášet malíři barvy po vrstvách tak silných, že mohou po obraze vyšplhat až nahoru. Mecenáš říká, že směru dalšího malíře je oprávněným příznivcem. Všem ostatním malířům říká mecenáš totéž a je připraven hbitě měnit svůj přístup a povzbuzovat každého umělce, že jeho díla si váží nejvíce – nejen proto, aby podpořil jejich snahu, ale aby uspokojil i jejich ješitnost. Jedná tedy do jisté míry z vlastního přesvědčení, do jisté míry z nadšení pro věc (tedy pro kulturu), ale částečně také z pokrytectví, na které zde Čech upozorňuje. Opět zde můžeme sledovat narážku na existenci této nepěkné lidské vlastnosti i mezi jinak chvályhodnými podporovateli umění v české společnosti. Jak je uvedeno výše, pokrytecky se chovali i básníci. Sen zde znovu vytváří prostředí, ve kterém autor může pronést svou kritiku, aniž by se dopustil přestupku (i když v tomto případě jen společenského). V tomto ohledu můžeme

²³⁰ ČECH 1975, 93

román pokládat za nadčasový, neboť závist, pokrytectví a neupřímnost patří mezi časté a trvalé lidské projevy. Měsíčané jsou tedy směšní svojí exaltovanou mluvou a okázalým pochlebováním, tak jako mnozí lidé s těmito projevy.

Pana Broučka mezi malíři opět přemohly myšlenky na jídlo a plzeňské a vzpomněl si, že má ještě schovaný párek uzemek, začal tedy jíst a Blankytný v domnění, že pláče, počal se radovat. Když ale zjistil, že jí, skoro se rozhněval, že se pan Brouček oddává takové mrzkosti tváří v tvář výtvoru genia. A vysvětlil Broučkovi, že naštěstí jejich měsíční tělo nemá zapotřebí živit se hmotou. Dále když vysvětloval, že se Měsíčané živí jen vůní květů, nastalo další pobouření, když zjistili, že pan Brouček – potažmo lidé – jedí maso. Blankytný po tomto zjištění omdlel. Pan Brouček se dal na útěk a dostal se do koncertní síně. Když vstoupil, ulekl se, že muž, který za ním přistoupil, je biletář, ale poté zjistil s úžasem, že na Měsíci platí hudebníci posluchačům. Zřejmě narážka na skutečnost, že návštěvníci některých nemelodických hudebních představení by si odměnu věru zasloužili. A pan Brouček se opět rozesmutil, poněvadž by za získané peníze stejně nesehnal žádné jídlo, a tak peníze odmítl.

Dal se do řeči se zneuznaným básníkem nižší kategorie, který kritizuje měsíční poměry. Básník tvrdí, že když už se nějaký talent na Měsíci nalezne, je umlčován a přízeň mecenáše má jen ten, který mu umí správně pochlebovat. Zároveň vtipně plánuje: „Stanu se bezpochyby kritikem. Počkej, pak dám těm nafouklým nulám! Číst je proto nemusím, neboť u nás stačí kritikovi úplně, pohlédne-li na titulní list.“²³¹

V díle se objevují nesčetné narážky na politické otázky jeho doby, na nejednotu, na nevyhovující postavení českého národa v monarchii – v době vzniku se zaprvé projevuje nejednota na české politické scéně, a to nejzřetelněji mezi Mladočechy a Staročechy, a dále se objevují smířlivé tendence. Mám na mysli smířlivý politický postup a velké ústupky německé většině. S tím Čech zásadně nesouhlasí. Virtuální prostředí snu, tento fiktivní svět mu stále dává dostatečný prostor, aby tento nesouhlas ventiloval.

„Tito ‚uspavači‘, jak je nazval S. Čech, popírali sílu nadšení a neuznávali tzv. Státního práva českého, čímž bezděky tlumili český vzdor a politický boj o znovunabytí samostatnosti zemí někdejší koruny svatováclavské.“²³²

²³¹ ČECH 1975, 103

²³² STREJČEK 1946, 21

Čechovu tvorbu formuje samozřejmě i škola Ruchovců, ke které se hlásí. Eliška Krásnohorská jako mluvčí Ruchovců v programu tohoto směru prosazovala literární realismus, kdy kladla důraz na demokratickou a národní orientaci. Pojem realismu v pojetí ruchovců upřesňuje Haman: „Nebyl to však realismus, jak ho chápe dnešní literární historie, nýbrž takzvaný ‚ideální realismus‘ požadující od umění především zaměření k ideálu, a to k ideálu svobodné demokratické národní společnosti.“²³³

Celým dílem je prostoupeno volání po národní hrdosti a kritika prázdného, tedy polovičatého či pouze proklamovaného vlastenectví, kdy jedinec není ochoten udělat ústupek ze svého pohodlí, a také kritika lhostejnosti, jakou projevuje Matěj Brouček. Ten své zájmy omezuje na spotřebu a na získání činže a jeho zájem a radost z objevení tak veliké části národa českého na Měsíci sice jsou vlastenecké, ale z pohledu S. Čecha nedostačující či nenadřazené zájmům čistě osobním. Spíše než o sobeckosti by se ale u pana Broučka dalo hovořit o omezenosti. Objevuje se často kritika národa německého a jeho národnostní nadvlády, například když pan Brouček zjišťuje, že na Měsíci se mluví pouze česky, a je šokován, že mohou bez němčiny fungovat úřady, školy a armáda, a dále je šokován mnohem víc, když zjišťuje, že na Měsíci žádné úřady ani armáda nejsou. Jak jsem ale již zmínila, i přesto, že se život na Měsíci může zdát čtenáři z určitého pohledu ideální (ne samozřejmě z pohledu pana Broučka), vyjde potom na povrch skutečnost, že tomu tak úplně není a že se ideální zdál pouze z určitého pohledu, např. z pohledu pana Blankytného. Když se však pan Brouček setká s básníkem nižší kategorie, ukáže se, že například on vidí věci z jiného úhlu pohledu a měsíční společnost vnímá naprosto rozdílně.

Čechův zájem o věc, který se do díla promítá, je přiblížen v komentáři M. Topora k novému vydání broučků pod názvem Výlety pana Broučka: „Počátkem května 1889 Jan Kabelík v recenzi Nového epochálního výletu Čecha označil za ‚reprezentanta‘ ‚povah silných‘, usilovně pracujících ‚o zvelebení a vzdělání národa‘, aby tento vybředl z marastu ‚našeho nynějšího národního života‘ (tyto ‚povahy silné‘ postavil do kontrastu vůči těm ‚slabým‘, které reagují pesimismem a blazeovaností).“²³⁴ Čech tedy ve svém díle kritizuje či vtipně karikuje maloměšřáctví a lidskou omezenost. Dále v souvislosti s tzv. drobečkovou politikou té doby naráží na její neúčinnost a malost idejí české reprezentace nebo lépe malost vizí a cílů. Tento motiv se ostatně

²³³ HAMAN 2007, 248

²³⁴ TOPOR 2016, 500

jako potvrzení Čechova hlubokého přesvědčení objevuje i v jeho jiných dílech „Sláb jenom ten, kdo v sebe ztratil víru, a malý ten, kdo zná jen malý cíl.“²³⁵ Ve svém díle se tedy snaží reprezentovat zájem či pohled národa jakožto celku.

U Čechova vyprávění o Měsíci lze při čtení satirickou rovinu upozadit a sledovat dobrodružnou a fantazijní linku příběhu, jak i dokládá výrok Mocné:

„Opět to vypovídá o druhořadosti celé satirické roviny této prózy pro čtenáře, který ji konzumuje jako svérázné sci-fi.“²³⁶

Dále je výrazné téma pravdivosti, kdy sám autor předkládá fikci jako pravdu a tím naráží na relativnost pravdy obecně či na relativnost „pravdy mediální“ chceme-li, například v novinách, kdy nám může být předkládána informace zkreslená, či dokonce nepravdivá – čemuž odpovídá v přeneseném významu cestopis pana Rouska, který popis výletu pana Broučka dezinterpretoval.

Tato možná dezinterpretace se doby národního obrození velmi úzce týká vzhledem k tomu, že tisk podléhal státní cenzuře, a informace tedy byly ovládány úřady. Cenzura se týká dokonce i Čecha osobně, např. když byl zakázána distribuce *Lešetínského kováře*.

Čech využívá humoru, aby mohl oslovit svými názory a výzvami širší obec čtenářů. Sen v Čechově pojetí je tedy ideálním rámcem pro humor a satiru. Vyjádřil v příběhu – ve snu – kritiku prázdnoty vlastenectví a malosti a zároveň ideu jednoty národa. Snažil se popsat pocity, přání a obavy jak své, tak i ostatních vlastenců. Pro svou oddanou a obětavou práci národu a jeho zájmu byl básníkovi přirknut (jak zmiňuje Ferdinand Strojček) titul „miláček národa“ jako jedinému po Josefu Kajetánu Tylovi. V úvodu publikace o díle Svatopluka Čecha ho Ferdinand Strojček přirovnává k Tyrtaiovi, který svým zpěvem doprovázel Spartány k vítěznému boji. „Také našemu národu rodili se v dobách zvláště kritických božští Tyrtaiové, kteří svými mocnými písněmi rozdmýchávali v mladých hrudích Čechů posvátný žár nadšení pro svatou věc národní, takže vždy s novou odvahou se dávali v boj s nepřítelem i stokrát silnějším.“²³⁷ Zároveň řadí Čecha mezi pokračovatele Jana Pravoslava Koubka, Josefa Baráka a Vítězslava Háška. Čech tedy svým dílem reflektuje české poměry své doby, pro jednodušší pochopení jeho pohledu uvádí F. Strojček úryvek:

²³⁵ ČECH 2011, 11

²³⁶ MOCNÁ 2002, 45

²³⁷ STROJČEK 1946, 9

„Kam uprchl ten hlouček lepších roků,
Kdy národ celý věncem lásky spjat
S nadšenou tváří, s jarým bleskem v oku,
Vše snažení na oltář vlasti klad?
Či byl to krásný sen? Ted' mdloba stíní
Přetěžká křídlem netopýřím nás
A na kraj český zkázonosné jíní
Rozkládá mrtvé netečnosti mráz.
Již opět vznáší mezi námi šíje
Ten odrodilců zaslepený brav,
Jenž zemí krásnou pohrdá, z níž tyje,
A za předků se stydí krev i mrav,
Jenž cizími jen papouškuje zvuky
A tupí řeč, již z ňader matky sál,
Jenž pro lid český nemá srdce, ruky,
A za skývu by vlast' svou zaprodal...
A lid náš plazí k cizímu se biči –
Ó, žel! Jsme příliš národ holubičí!“²³⁸

Ve výše citované básni tedy sen kontrastuje s neuspokojivou realitou a metaforicky znázorňuje rozpor mezi situací, jaká je a jaká by podle Čecha měla jednou být. Dalo by se tedy říci, že popisuje „zlý sen“. Slovo sen samo o sobě je součástí velkého množství slovních spojení, což svědčí o tom, že otázka snu či snění provází člověka po celý život. Jen pro ilustraci lze uvést několik z nich, jak je uvádějí některé respektované slovníky. Například Slovník spisovného jazyka českého uvádí: barvitý sen – plný podrobností, detailů; bláhový sen – naivní snění obvykle při bdění, „stavění vzdušných zámků“; blouznivý sen – sen plný přeludů, zmatečný; děsivý sen – vyvolávající strach až hrůzu, kdy je snící vděčný za probuzení; horečnatý sen – sen vyvolaný fyziologicky horečkou, ale také třeba extrémním stresem; hrůzyplný sen – synonymum k děsivý sen; prchavý sen – většinou příjemný, ale časově velmi omezený, krátký sen, často se používá i v přeneseném smyslu jako krásný, ale velmi krátký zážitek; trýznivý sen – který snícího trápí často i po probuzení a mnoho dalších. Slovník české frazeologie a idiomatiky pak věčný sen – jako synonymum pro období po smrti, zlý sen – slovní

²³⁸ ČECH 1909, 210

spojení nadřazené pojmům trýznivý, děsivý, hrůzyplný sen či živý sen – jako synonymum pro sen, který snícího po probuzení mate, jestli se vše neodehrálo ve skutečnosti.²³⁹

Místo zdůraznění kritiky je vyzdvižena výzva Čechům a podněcování k činnosti. Převažuje tedy motiv snu jako ideálu nad zklamáním a trpkostí. Proto nejspíš bylo Čechovo dílo tolik čteno a opisováno v těžkých dobách, protože přinášelo lidem tolik potřebnou naději.

V díle o Matěji Broučkovi Svatopluk Čech do snu promítá přání po plně rozvinuté české kultuře, jako je tomu na Měsíci. V tomto ohledu, kde líčí všudypřítomné obchody s knihami a uměním obecně vyjadřuje svůj vytoužený ideál. Ideál rozvinuté české kultury bez omezení. V citovaném úryvku je opět sen využit jako touha po zbavení se cizích „utrhovačů“ a jako vyjádření touhy po svobodném českém národě. V příběhu o Měsíci sen otvírá prostor pro líčení rozporu mezi ideálem, „snem“ a realitou. Jeho šíře však vytváří rozsáhlou rovinu, kde se lze setkat i s drobnějšími a konkrétnějšími otázkami či tématy. Význam obou Čechových příběhů o panu Broučkovi lze vidět v jejich přístupnosti pro širokou čtenářskou veřejnost. Představují zábavnou satirickou prózu, která si neklade vysoké cíle ve smyslu vzdělání národa, ale spíše jeho vyburcování z letargie. Pro všechny vrstvy čtenářů přístupnou formou Čechům sděluje, že pokud přijmou model chování Matěje Broučka, nelze počítat s tím, že se český národ bude formovat jako moderní evropský kulturně i hospodářsky vyspělý národ. Varuje tak před tím, aby se „broučkovskou“ pasivitou neodsoudili k stálé existenci pod cizí nadvládou. Pokud jsou však jeho čtenáři přesvědčeni, že záchrana národa tkví v proměně Čechů v národ Hvězdomírů Blankytných, dopouštějí se úplně stejné chyby, pouze s opačnou polaritou. Čech proto naznačuje, že „vůně květin“ nemůže vytvořit materiální základ pro fungování společnosti a státu. V obou příbězích lze najít satirické výpady proti konkrétním osobám a skupinám osob, dokonce i proti státu. Zde ale přichází ke slovu Čechův intelekt a patrně i právnícká praxe – tím, že jeho narativní talent veškeré dění usazuje „pod ochranu“ snu, nemůže být obviněn ze žádného konkrétního přečinu a zajišťuje si tak velmi důležitý prostor pro svou tvůrčí činnost. Dalším aspektem je pozice Měsíčanů, kteří nepředstavují svým celkovým vyzněním kýžený ideál. Autorovi zde nejde o jednoduchý kontrast ideálu s realitou Čechovi nevyhovující. Jde o jiný kontrast. Představíme-li si Čechy na Zemi a Čechy na Měsíci

²³⁹ HAVRÁNEK 2017

jako jednu společnost, máme tu najednou dva neslučitelné světy, z nichž ani jeden nepředstavuje optimální společensko-kulturní formaci: A) Pozemšťané, které zajímá jenom přízemní materiální prospěch (ať už jde o jídlo a pití, nebo peníze a celkově pohodlný život) a pro jeho získání jsou schopni vyvinout značné praktické úsilí a vynalézavost. B) Měsíčňané pohybující se v prostředí rozvinuté kultury, kteří opovrhují jakoukoli přízemní praktičností a „vznášejí se ve vyšších sférách“. Pokrytečtí, tváříci se jako mimořádně kulturní, až vznešení jedinci, kterým ale pochlebování, pomluvy a arogantní nadřazenost vůbec nejsou cizí. Obě tyto skupiny jsou součástí jedné společnosti a Čech je v realitě všedního dne vidí kolem sebe. Mezi nimi je samozřejmě nemalá skupina těch, kteří jsou normální, slušní, praktičtí a zároveň kulturní. Ocitáme se tak opět matematicky vyjádřeno v prostředí Gaussovy křivky, do které ale Svatopluk Čech promítá své velké obavy. Obavy z toho, „aby se tato křivka nedeformovala“ v neprospěch těch normálních a slušných, vlasteneckých a pracovitých Čechů. Oni „extrémně kulturní Měsíčňané“ samozřejmě netvoří zvláště významnou složku společnosti. Čechův kritický pohled však odhaluje, že „požívační Broučkové“ jsou v české společnosti zastoupeni mnohem výrazněji. Proto zde Čech staví tyto dvě skupiny proti sobě, aby čtenář došel k závěru, že ani jeden extrém není v pořádku. Je podle něj nutné, aby se Češi sdílející národní ideály probudili a dali najevo, že chtějí tvořit onu zásadní sílu, která Čechy nenechá padnout. To, že si jejich úsilí následně mnoho zástupců skupin A) i B) přivlastní a budou se tvářit, že bez nich by Češi nepřežili a čeština zanikla, se dalo vždy očekávat a Svatopluk Čech už tento problém neřeší, protože tím by z „broučkiád“ vytvořil psychologicko-sociální díla. Sen tedy v případě příběhů p. Broučka plní zcela zásadní nosnou úlohu, bez něj by se jednalo o zcela jiné dílo, které by pravděpodobně neoslovilo tak širokou čtenářskou obec. Tyto extrémy jsou obdobně zmiňovány v komentáři M. Topora: „F. V. Vykoukal v revui Osvěta konstatoval ‚prostinký děj‘ a ‚zcela jednoduchou osnovu‘, za ‚zřídlo komičnosti, humoru a vtipu‘ označil kontrast, resp. ‚spojování protiv‘ – ‚přehnané vznešenosti‘ a ‚materialistické, všední nízkosti‘.“²⁴⁰

Svatopluk Čech na příkladu Měsíčňanů kritizuje neangažovanost tvorby: „Hmotařský typ obtloustlého buržoy je dvojstranným ostřím satirickým uveden mezi ‚náměsíčné‘ umělce a myslitele, kteří svou odtržeností od života a reality parodují

²⁴⁰ TOPOR 2016, 495

některé směry soudobého umění.²⁴¹ Je tedy opět zřejmé, že Čech i když skrytě a rafinovaně, odkazuje na znalosti z aktuální encyklopedie, tedy na dění v soudobé společnosti aktuálního světa.

S motivem snu jako s nadějí a výzvou pracuje více v dalších dílech, což dokazuje úryvek básně *Zimní fantasie* ze sbírky *Jitřní písně*:

„Mnohé ještě přejdou boje,
strastí roje,
a snad budu dávno spáti
zapomenout věčný sen

-

však den jednou vzejde spasný,
kdy sen jasný,
nejkrásnější mého žití
slavně bude vyplněn.²⁴²

Pan Brouček trpí při neznělé hudbě a z koncertní síně prchá. Při úprku však narazí na Ethereu, která začne recitovat sonet, který pro něj složila. Brouček Ethereu odfoukává a prchá dál, krade Blankytnému Pegasa a pobídne ho k letu. Po chvíli letu do Pegasa vráží meteor, zlomí mu křídlo, Pegas začne padat k zemi a silný náraz zbaví pana Broučka smyslů. Tímto razantním závěrem tedy Čech opouští fiktivní svět snu Matěje Broučka, který je v rámci celého příběhu i pro dnešního čtenáře přijatelný a zajímavý.

2.2.2 Nový epochální výlet pana Broučka, tentokrát do XV. století

Satira a kritika jsou však výraznější v druhém díle vyprávění o panu Broučkovi, kde se ocitá v 15. století. Především z pohledu dnešního, kdy v díle prvním jsou kritizovány poměry v tehdejší uměleckém světě, které jsou pro dnešního čtenáře často obtížně pochopitelné. O husitské historii a národním obrození panuje obecné povědomí, kdežto poměry mezi českými literáty, kritiky a umělci jsou oblast méně přístupná.

V úvodu příběhu autor upozorňuje čtenáře, že i přes svůj výlet na Měsíc a svou slávu pan Brouček nezpychl, vzhledem k tomu, že jak uvádí autor, se dnes stane slavným kde co a kde kdo, jako by sláva byla nejlacinější věcí na světě, a že se touha po slávě ve společnosti velmi rozmáhá. Pozastavuje se nad tím, že vymírá poctivé řemeslo, kdy se

²⁴¹ POHORSKÝ a kol. 1961, 288

²⁴² ČECH 2011, 52

pracující či studující spokojí s odpovídajícím skromným, ale potřebným výsledkem své práce, a místo toho se společnost žene po vnějším lesku a veřejném uznání.

„Věřu, že nechápu, odkud se u nás tolik slávy bere, pohlížím-li na naši přece jen skrovnou literaturu, na naši vědu v začátcích, na nedostatky našeho průmyslu a obchodu, na náš dluhy přetížený rolnický majetek a na politické naše postavení, o němž raději pomlčím.“²⁴³

Dále autor zmiňuje, že v poslední době má pan Brouček zálibu v úvahách o věcech minulých a že dospěl k závěru, že řády minulé byly v mnohém lepší než dnešní. Například uvádí, že kdyby byl ještě hrdelní trest pro zloděje, ubylo by lidí, které živí stát z peněz poctivých lidí. Dále že továrny nebraly práci poctivým řemeslníkům a lidé bezdětní nemuseli platit na školy cizích dětí.

Pan Matěj Brouček dne 12. července navštívil hospodu na Vikárce, kde se ten večer tématem staly podzemní chodby středověkých hradů. Pan Brouček v rozprávce s jistým profesorem zastával názor, že takové podzemní chodby u hradů zajisté existovaly. Když jako poslední host z Vikárky odchází, v předsíni zakopne a spadne po šikmé ploše někam do hlubiny. Když se snaží zorientovat, narazí na kamenné schůdky a vejde do pokladnice plné klenotů. Po úvahách a ohledání obrazů na stěnách dojde k závěru, že je v klenotnici krále Václava IV. Dalšími dveřmi se pak dostává ven na ulici, ale místo nepoznává, je překvapen vzhledem domu a rozhořčen nad tmou v ulici.

„Ani jednu svítilnu nenechají hořet. A to jmenujou pak osvícenou správou města. K čemu máme obecní plynárnu? K čemu platíme krvavé přírážky? Nejdeš-li se slepicemi spát, můžeš si v postranních ulicích rozbít nos nebo přerazit žebra.“²⁴⁴ Potkává muže s lucernou, který ho označí za špeha krále Zikmunda a oznámí mu, že je rok 1420. Pan Brouček se dál potuluje pražskými ulicemi, až k ránu narazí na Janka od Zvonu. Brouček se po rozhovoru dovtípí, že je vskutku rok 1420. Jankovi tvrdí, že je Čech a Pražan, ale že dlouhou dobu pobýval v cizině, aby tím vysvětlil svou zvláštní češtinu a neznalost poměrů. Janek ho pozve k sobě domů, představí mu svou manželku a dceru, která se panu Broučkovi zalíbí. Panu Broučkovi pak Janek vypráví o obležení Prahy Zikmundovým vojskem.

Druhého dne je Brouček nucen jít s Jankem bránit Prahu. Zikmundovo vojsko útočí na Prahu a Brouček z bojové vřavy našťestí vyvázne bez úrazu a snaží se uprchnout,

²⁴³ ČECH 1975, 128

²⁴⁴ ČECH 1975, 150

když náhle potkává dva tábory, kteří ho po vyslechnutí vymyšlených Broučkových historek dovedou na Vítkov, přímo k Janu Žižkovi. Když na vítkovské ležení útočí křižácké vojsko, pan Brouček opět prchá zpět do Prahy. V Praze má plán najít pokladnici a dostat se tudy zpět do 19. století, nebo se tam alespoň ukrýt, dokud se boje neuklidní. Po cestě ho však zastihnou husité. Brouček se domnívá, že se jedná o křižáky, tak se vydává za Němce a katolíka. Když však zjistí, že se jedná o husity, své vyznání změní a tím bojovníky rozlítí. Označí ho tedy za zbabělce a zrádce. Pan Brouček se odvolává na Janka, který je však tou dobou již mrtev. Po tomto zjištění se tedy odvolává na to, že byl ve vítkovském ležení cepníkem. Vojáci se rozhodnou předvést pana Broučka před samotného Jana Žižku. Ten rozhodne, že bude pan Brouček upálen v sudu, poněvadž byl viděn, jak zbaběle prchá z boje. Když je pan Brouček zavřen do sudu, omdlévá a probere ho až hlas hostinského Würfla, který mu pomůže ven, a pan Brouček zjistí, že je na dvorku hostince a zpět ve své době. Tím se uzavírá druhý fikční svět vnořený do fikčního světa druhého příběhu o výletech pana Broučka.

Druhý výlet pana Broučka, který vyšel roku 1889, je odlišný především změnou prostředí. Zatímco v prvním díle je satira zaměřená též na přepjaté Měsíčníany, a nejen na pana Broučka jako představitele omezených měšťáků, v díle druhém, kde se pan Brouček ocitá v 15. století, je zdůrazněn rozdíl mezi husity a současníky pana Broučka.

Svatopluk Čech prostředí 15. století použil jako platformu pro vykreslení protikladu slavné minulosti se současností. Protikladu mezi pohodlnou povahou pana Broučka a odhodlaností a oddaností husitů jejich věci. Husité jsou připraveni položit život za pravdu Boží a za své ideály. O své věci jsou husiti tak přesvědčeni, že když pan Brouček považuje za bláhové se postavit vojsku, Domšík zpochybňuje jeho češství a domnívá se, že snad žertuje. „Co pravíš? Zajisté žertuješ. Nevěřím, by který muž tak hanebně smýšlel a sám hanbu svou vyznával.“²⁴⁵ A dále komentuje: „... který tu věrný syn té země nezahořel by spravedlivým hněvem a nevytrhl meč na odvrácení té zhouby a potupy, který pravý Čech mohl by říci, že není jeho ta pře, a slože ruce v klín lhostejně přihlížeti, ani jeho bratří radostně nasazují statky a hrdla v boji nerovném a rozhodném! Již poznávám, že přijal jsem zrádce pod střechem svou.“²⁴⁶

Váhu a uvěřitelnost svému příběhu dodává Čech také velmi dobrou znalostí historického místopisu Prahy (popis pražských reálií – Vítkova, Špitálského pole,

²⁴⁵ ČECH 1975, 190

²⁴⁶ ČECH 1975, 191

Starého města – je velmi přesný) a tím, že do fiktivního světa snového dobrodružství Matěje Broučka vkládá reálné historické osoby. Nejen Jana Žižku z Trocnova nebo Zikmunda Lucemburského, ale například Janka Domšíka řečeného Janek od Zvonu. Ten se vlastním jménem jmenoval Jan Ortlín, byl staroměstským radním a majitelem domu U kamenného zvonu na Staroměstském náměstí.

V době národního obrození bylo husitství pokládáno za vrchol národních dějin. Například v Palackého *Dějínách národu českého v Čechách a na Moravě* je tak období husitské předkládáno. Na Palackého koncepci navazuje později i T. G. Masaryk v *České otázce*, kde období husitské klade na počátek národního snažení a rozhodně je tedy hodnotí pozitivně.

To, že Čech vychází z dobového výkladu dějin národních, dokládá i text Vladimíra Čackého *Dějiny národa českého v Čechách a na Moravě*, vydaný roku 1897, v kterém je popis tohoto období nápadně podobný popisu Svatopluka Čecha. V textu je identická tendenčnost výkladu a odpovídá schématu Čech – husita, Němec – křižák.

„Tím byla vyhlášena první křížová výprava proti Čechům, které se zvláště německá knížata ochotně účastnila, doufajíce, že bude konečně české království pokořeno a vyvráceno, obyvatelstvo jeho pak vyhlazeno. Povoláním křížové války proti Čechům povstal ve všem národě veliký ruch: po všech krajích zvedal se lid, odhodlán jsa statečně hájit víry své i jazyka.“²⁴⁷

Výše zmíněná plamenná řeč Janka od Zvonu pana Broučka vystraší a mění svůj názor, aby zvrátil Domšíkův hněv a prezentoval svoje vlastenectví. „Vždyť jsem také Čech a nemám nic proti vlastencům; sám jsem vystřelil hezkých pár krejcarů národním střelcem...“²⁴⁸ Podobně ze strachu jedná, když je dotázán Jankem, zda je husita. Vzpomene si totiž, že slyšel, jak husiti jednali s jinověrci, a když mu ještě Janek sdělí, že křižáci upalují všechny Čechy bez rozdílu vyznání, úzkostlivě se tedy k učení mistra Jana Husa hlásí.

Takto Čech oproti husitské oddanosti jejich ideálům vykresluje přelétavost pana Broučka, který se snaží přizpůsobit a jeho hlavní starostí je, jak se dobře nasytit a napít. Za to, i za jeho zbabělost, kdy z bitvy prchá doslova jako had („Tak plazil se jako had po bříše dále.“²⁴⁹), jej odsoudí i sám národní hrdina Jan Žižka, který po Broučkově tvrzení, že přichází z 19. století, prohlásí: „Šílená jest myšlenka, že by člověk dalekých

²⁴⁷ ČACKÝ 1898, 69

²⁴⁸ ČECH 1975, 191

²⁴⁹ ČECH 1975, 250

příštích věků přišel mezi dávné předky své, a kdyby se i mohl státi neslýchaný ten div – toho bohdá nikdy nebude, abychom takové měli potomky!²⁵⁰ Čech se tedy snaží čtenáře pobídnout skrze ústa samotného Žižky, obdivovaného za jeho odvahu a nezdolnost. Pobídnout k odvaze a varovat před zbabělostí a prospěchářstvím. Čech posměšně chválí osud, že byl život pana Broučka zachován a chválí (coby redaktor) samotné kopí, jež této situaci napomohlo. „Stojíš-li někde v některém museu mezi rezavou zbrojí husitskou, což rád bych k tobě putoval a vděčně zulíbal tvé červotočivé ratiště, že zachovalo národu největšího cestovatele a mně vydatný zdroj honorářů a slávy!²⁵¹ A ne náhodou, i když hrdinu popisuje celou dobu velmi shovívavě, přirovná jej k hadovi, který je symbolem zrady.

Čech chce oslovit především mladou generaci těmito výraznými rozdíly, které jsou často zprostředkovány výroky husitských hrdinů, jako je Jan Žižka či Janek od Zvonu, který hrdinně padl za své ideály a pro své přesvědčení na Špitálském poli. Tito hrdinové komentují jednání pana Broučka, který představuje soudobou společnost s nedostatkem mravního přesvědčení a odhodlání. Chce svým vyprávěním Čechům připomenout bojovný duch doby husitské a nastavit jim tak pomyslné zrcadlo. Připomenout svým současníkům odvahu a oddanost ideálům, které, jak autor soudí, postrádají. Upozorňuje tak na pokrytectví a nezásadovost. Čechova satira je samozřejmě nadnesená, ale naprosto záměrně, jak už je zmíněno. Snažil se svými výlety pana Broučka oslovit nejširší čtenářstvo, a používá tedy jednoduché schéma kontrastu s dobou tak zásadní pro naše dějiny a národní uvědomění, s dobou v té době i dnes tolik diskutovanou, které je přisouzen zásadní význam v našich dějinách. Na husitské době lze s úspěchem použít i jednoduchá schémata národnostní. Tedy křížák – žoldák – stoupenec císaře Zikmunda jako typ je líčen jednoznačně negativně a zároveň spojován s německou národností. Husitský bojovník naproti tomu je líčen pozitivně jako odvážný, zásadový a jako Čech. V knize však Čech popisuje i rozpory uvnitř hnutí, rozpor je však rychle zažehnán, a to výzvou k jednotě: „„Ustaňte, přátelé!“ konejšil vádu Janek od Zvonu. „Není doba k hádání; nyní třeba nám všem býti zajeden člověk proti hrozícímu nepříteli.“²⁵² Jakoby četné výroky husitů mluvily přímo ke čtenářům, k národu. I proto je látka tak vhodně vybraná, jelikož je se soudobou situací v určitých bodech analogická – například v potřebě jednoty a jednotného ideálu. Čech tedy v podstatě skrze své hrdiny

²⁵⁰ ČECH 1975, 287

²⁵¹ ČECH 1975, 250

²⁵² ČECH 1975, 244

– skrze Broučkův husitský sen – tlumočí své přání a vizi. Ve snu jako základním rámci díla jsou otisknuty sny samotného Čecha, sny o jednotě a bratrství v národní otázce, stejně jako líčí jednotu husitů v otázce jejich víry. Česko-německá témata tedy zdůrazňuje, aby umocnil národnostní problematiku, kterou sleduje, a dalo by se říci, kvůli které i dílo samotné vzniká. Chce touto syntézou docílit toho, aby se čtenáři s husitskými hrdiny ztotožňovali a zapálili v sobě jiskru činnosti našich předků.²⁵³ Připomíná časy, kdy se už jednou obyčejní lidé dokázali zbavit němčiny jako symbolu útlaku a vytvořit ryze českou společnost. „O všechny úřady a konšelství se dělili, pravého Čecha mezi sebe nepouštějíce; knihy městské jen německy vydávali; německými žoldnéři lid český strašili; Čech cizím jazykem souzen býval na radnici, odkud vyhostili každé slovo české. Co krušného úsilí stálo, než tu Čechové domohli se svých práv přirozených!“²⁵⁴ Podbízí tedy Čechům představu o jejich přirozeném právu a do kontrastu dává názor pana Broučka (pro pravého vlastence Čecha nepřijatelný), a to že kdyby se husité nesnažili vymýtit němčinu, mohlo být vše pohodlnější (což je pro pana Broučka typické). „Dnes by zajisté každý Čech mluvil již německy, jako když bičem praská, a nebylo by třeba, aby vlastimilové o zachování a rozšíření německého jazyka mezi Čechy tak namáhavě pečovali.“²⁵⁵ Svým výrokem pan Brouček dokazuje absenci vlasteneckých ideálů, a je tak použit jako odstrašující příklad toho, jak na český jazyk a de facto i celou českou kulturu nahlízet (srovnejme s myšlenkami H. G. Schauera v jeho stati *Naše dvě otázky*). Brouček dokonce dává za příklad Maďary, kteří podle jeho slov „svou vzornou umírněností dosáhli všeho, čeho si jen mohli přát.“²⁵⁶ Přitom rakousko-uherské vyrovnání proběhlo roku 1867 a poté se po příkladu Maďarů o vyrovnání pokoušeli i čeští politici, ovšem neúspěšně, vzhledem k tomu, že se jim nepodařilo dosáhnout toho, aby v platnost vstoupil Zákon o fundamentálních člancích. Tento zákon byl sice přijat na přelomu srpna a září 1871, ale vzápětí se proti jeho platnosti postavili rakouští poslanci německé národnosti a poslanci uherští. V roce 1888 by tedy toto tvrzení bylo přinejmenším zpochybnitelné vzhledem k tomu, že většina českých iniciativ byla od té doby zamítána.

Je důležité si však uvědomit že při srovnání s husity a důrazem na národní otázku se jeví pan Matěj Brouček jako antihrdina. Je však zároveň hrdinou pozitivním. V tom

²⁵³ Ale jistě je to i satira na přílišné dobové adorace Žižky a husitů. Soudobí Češi měli často blíž k Broučkům než k dávným hrdinům.

²⁵⁴ ČECH 1975, 214

²⁵⁵ ČECH 1975, 294

²⁵⁶ ČECH 1975, 293

shledávám Čechův mimořádný smysl pro ironii, když vytvořil postavu hrdiny a antihrdiny zároveň. Tato ambivalence, před kterou Čech svou konstrukcí narativního textu čtenáře postavil, nepůsobí nijak násilně. Je to dáno tím, že postava Matěje Broučka vyvolává ony smíšené pocity zcela přirozeně. V takové konstelaci rysů literární postavy se pak jejím negativním vlastnostem dostává relativizace v nemalé míře. Samozřejmě, že si ony zavrženíhodné rysy čtenář uvědomuje, ale díky spoustě vtipných okamžiků si musí pana Broučka oblíbit. Například když předstupuje před Jana Žižku, místo aby oněměl, s úžasem přemítá o tom, že by mu možná bylo lépe v Praze, kde by teď seděl u medoviny. To je moment, kdy se čtenář nemůže ubránit úsměvu. Nebo že ho během celého putování s odvážnými husity zaměštnává nepohodlnost jeho oděvu a myšlenky na jídlo. To působí jaksí mile a vyvolává sympatie a shovívavost. Dílo má tedy v tomto ohledu dvě linie. Či, řekněme, čtenář má dvě možnosti, jak dílo číst. Tyto možnosti však tvoří syntézu a nelze je oddělit. Přestože Čech v díle předkládá vlastenecký a kritický apel, předkládá vedle toho čtenáři pana Broučka jako národního hrdinu světového formátu a vyzdvihuje jeho přednosti.

Postava pana Broučka v tomto světle také měla své místo ve společnosti, byla jí přijímaná a velice oblíbená. Jak zmiňuje Mocná, pan Brouček dokonce „prodával zboží“ a v podstatě fungoval jako reklama.

Třetí broučkiádě (*Pan M. Brouček tentokráte na světové výstavě*) se ovšem ve své práci nevěnuje, protože se v ní motiv snu neprofiluje.

Závěr

Cílem této diplomové práce bylo v obecné rovině navázat na moji bakalářskou práci a rozvinout a podstatnou měrou obohatit její závěry. Práce pokračuje studiem vybraných děl dvou významných českých literátů druhé poloviny 19. století Jakuba Arbesa a Svatopluka Čecha. Zaměřuje se na vybraná díla, kde se součástí jejich fikčního světa stává sen či snění. Východiskem pro zkoumání snů v dílech těchto autorů již ovšem není pouze psychoanalýza, ale zároveň i literární teorie, která vyhovuje snahám o pochopení struktury fikčních světů tvořících literární díla a porozumění interakci autora a čtenáře. Získaná zjištění jsou pro ilustraci porovnána i s tvorbou autorů, kterými se zabývá práce bakalářská.

Bylo nutné vzít v úvahu také faktory ovlivňující tvorbu zkoumaných autorů. Proto bylo důležité srovnat, z jakých poměrů vyšli a jaké bylo jejich vlastní sociální postavení.

Společenskou a sociální situaci jejich doby, tedy 2. poloviny 19. století, a hlavně postavení českého národa v habsburské monarchii vnímali velmi podobně, a přesto se jejich těsný vztah k vlasti v jejich díle odráží odlišně. Lze říci, že Arbes vnímá především sociální situaci podstatně citlivěji než Čech. Arbesova romaneta jsou zasazena do realistických reálií, popisujících skutečnou sociální situaci a kontext doby.

Z hlediska konstrukce fikčních světů v narativním textu jsou si podobní. Oba využívají sen jako základní konstrukční dějový prvek svých příběhů. Vytvářejí fiktivní světy prvního, druhého a někdy i třetího řádu, kde primární je fiktivní svět tvořící celkový rámec děje, sekundární pak sen vypravěče nebo jiné postavy příběhu a terciární například v tom okamžiku, kdy snící hrdina sní v „bdění“ (např. pan Brouček na Měsíci sní o jídle). Zásadní rozdíl je ovšem v ploše, kterou sen v jejich dílech zaujímá. Zatímco u Čecha v příbězích Matěje Broučka sen tvoří vlastně celý příběh, v Arbesových romanetech dostává vypravěč a s ním i onen základní fikční svět díla mnohem větší prostor. Sny tedy v Arbesových dílech zaujímají menší plochu než u Čecha. Výjimku tvoří pouze Arbesovo romaneto *Newtonův mozek*, kde má sen analogicky s Čechovými výlety pana Broučka v příběhu centrální prostor.

Podíváme-li se na sen v jejich dílech jako na nástroj pro vytvoření celkové atmosféry, vidíme, že Arbes jeho prostřednictvím do svých romanet vložil velkou dávku mystiky, magických, a někdy až hororových momentů. Atmosféra jeho příběhů je často temná, stísněná a tajemná. Postavy ve snech zažívají silné emoce, úzkost. Při tom všem

je u Arbese znát velká schopnost vcítění do niterných pohnutek jeho literárních postav. Arbes je prokresluje a charakterizuje dynamikou jejich duševního života. V některých případech vypravěč sní a ve snu zažívá obrazy věcí příštích (*Sivooký démon, Ukřižovaná*) či prožívá minulé drama (*Advokát chud'asů*).

Arbesovy literární postavy díky snu poznáme lépe, plastičtěji, neboť nám Arbes umožní nahlédnout do jejich vnitřního světa a prostřednictvím snových obrazů uvádí a předjímá další události či doplňuje, obohacuje příběh. Arbes sekundárním fikčním světem nezasazuje svoji postavu do světa „jiného“ či do jiného času.

Z hlediska psychoanalýzy je tak Arbesova práce se snem mnohem větší téma nežli u Svatopluka Čecha. To, jak Arbes ve snech svých postav promyšleně pracuje se symboly, s jejich kontrastem, jak dokáže čtenáře dovést jejich analýzou k určité předtuše, kam se děj posune, mnohem více připomíná atmosféru snových pasáží v dílech Julia Zeyera.

Arbes (ovšem stejně jako Zeyer, Erben a Mácha) pracuje i s tématem posledních věcí člověka tak, jak se jimi zabývá barokní literatura. Zatímco Čech motiv smrti ukazuje pouze v poloze hrdinského položení života za pravdu (Janek od Zvonu), a tedy nejvyššího a smysluplného obětování vlastní osoby, u Arbese takový moment vidíme snad jen v případě popraveného revolucionáře v *Advokátovi chud'asů*. Jinak jde většinou o smrt jako temný konec chmurného života, drastický konec nevinné/ho (Ruth), smrt zbytečnou (Regina) nebo důsledek nepříznivého osudu (*Svatý Xaverius, Šílený Job*). Často má ale čtenář pocit, že smrt v Arbesových příbězích není jen koncem života, ale i rezignací a únikem z něj. Arbesovo pojetí se blíží onomu máchovskému pocitu beznaděje a marnosti. Ve snech obsažených v Arbesových i Zeyerových dílech tedy rovněž nalézáme prvky *romantismu*.

Všechna tato (a další v textu uvedená srovnání) pak otevírají rozsáhlý prostor pro úvahy, jestliže do nich zahrneme i tvorbu dříve zkoumaných autorů. Z pohledu zkoumání literárního snu ve světle psychoanalýzy a teorie fikčních světů bych vzpomenula Julia Zeyera. Jeho dílo nabízí zajímavé paralely k dílům Jakuba Arbese i Svatopluka Čecha.

Srovnáme-li například reflexi vlasteneckých citů u těchto tří autorů, můžeme je s jistou dávkou zjednodušení vyjádřit následovně.

Arbesovi hrdinové jsou svým způsobem myšlení či chování nadnárodní, jsou především lidští a vlastenecké motivy se u nich projevují spíše okrajově nebo skrze některé konkrétní detaily (české názvy planet, zmínky o reáliích apod.). Arbesův zájem

o události doby vnímáme zejména v odkazech na dramatické roky 1848 či 1868. Čechovi hrdinové z XV. století dávají své vlastenectví otevřeně najevo i s přijetím nejdůležitějších důsledků. A jestliže sní, jejich sny jsou vzdálené všeho poraženectví a motivují je k cestě za ideálem. Výjimkou je ovšem pan Brouček, jako výrazný literární typ, který se ze svého postoje k životu nedá vykoledit.

Zeyerovi hrdinové jsou však velmi odlišní. U Zeyera narážíme na sny pasivních selhávajících osobností zažívajících duševní utrpení a umírajících bez nejmenší naděje na uskutečnění svých snů. Tyto postavy se nedokážou vzepřít neblahým okolnostem či nepřizní osudu (Jan Maria Plojhar, Rojko) a jejich životy do určité míry odrážejí to, co se děje s jejich vlastí – především tedy ponížení. Jejich sny jsou plné smutku, deziluze a beznaděje. Na jedné straně překypují láskou ke své rodné zemi, na druhé straně pro ni nejen nic nedělají, ale navíc jí dávají vinu za své selhání. Vidíme tedy, že Zeyer pracuje se snem způsobem, který se mnohem více blíží pojetí snu u Jakuba Arbesa než u Svatopluka Čecha. Také Arbesovy literární postavy jsou Zeyerovým bližší svým dramatickým duševním životem. Pan Brouček je člověk vyrovnaný a sám se sebou spokojený. Arbesovy a Zeyerovy postavy jsou osoby hledající, zklamávané, podléhající okolnostem a nakonec buď umírají, či rezignují.

Z hlediska konkrétního výkladu snu můžeme nad Zeyerovým či Arbesovým pojetím přemýšlet. Uvažovat o symbolice, významech a sdělení. Sen, snění či blouznění jejich postav umožňuje individuální výklad a každý čtenář může vnímat snový fikční svět tak trochu podle svého. Pomáhá vytvářet atmosféru díla. Sen v pojetí Svatopluka Čecha má jinou úlohu. Čech využívá jiné parametry fikčního světa, současníka zasadí do jiného času či prostoru a v těchto kulisách hlavní příběh rozehrává. Zde je patrný zásadní rozdíl mezi motivem snu u broučkíád Čecha a romanet Arbesa. Neboť pan Brouček je snem přenesen do sekundárního fikčního světa, ve kterém se pohybuje konzistentně a autenticky. Stále v souladu se svojí základní a čtenáři srozumitelnou osobnostní charakteristikou. Tím Čech, u kterého se primární fikční svět zásadně liší od sekundárního fikčního světa, do kterého snem pana Broučka uvádí, dociluje kýženého kontrastu.

Je zřejmé, že téma snu v české literatuře 19. století je velmi bohaté. Natolik, že v rámci předložené práce není možné je úplně vyčerpat. Uvádí některé z mnoha různých pohledů na sen jako součást narativního textu, který autorovi otvírá mimořádně bohaté možnosti tvorby a konstrukce fikčních světů a čtenáři nabízí plnější přijímání literárního díla, obohacuje jeho zážitek z rekonstrukce literární fikce a působí na jeho fantazii.

Prameny:

ARBES 1966 — Jakub ARBES: Ďábel na skřipci. In DigiBooks.cz, http://digibooks.cz/index.php?controller=search&orderby=position&orderway=desc&search_query=arbes&submit_search=Hledat, vyhledáno 3. 10. 2017

ARBES 1990 — Jakub ARBES: Svatý Xaverius. Praha 1990

ARBES 1920 — Jakub ARBES: Sivooký démon. Chicago 1920

ARBES 1956 — Jakub ARBES: Romaneta. Praha 1956

ARBES 2011 — Jakub ARBES: Zázračná madona, Ukřižovaná, Newtonův mozek. Praha 2011

ČECH 1909 — Svatopluk ČECH: Menší básně II. Praha 1909

ČECH 1975 — Svatopluk ČECH: Výlety pana Broučka. Praha 1975

ČECH 2011 — Svatopluk ČECH: Jitřní písně. In Městská knihovna v Praze, https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/59/03/24/jitrni_pisne.pdf, vyhledáno 5. 10. 2017

KAFKA 2014 — Franz KAFKA: Zámek. Praha 2014

MÁCHA 1995 — Karel Hynek MÁCHA: Tím světem bloudím. Praha 1995

Seznam literatury

PÍSMO SVATÉ 1991 — Písmo svaté starého a nového zákona. Praha 1991

ARBES 2010 — Jakub ARBES: Romaneto v listech. Praha 2010

BACHELARD 2010 — Gaston BACHELARD: Poetika snění. Praha 2010

BERNE 1992 — Eric BERNE: Jak si lidé hrají. Most 1992

BÍLEK 2003 — Petr A. BÍLEK: Hledání jazyka interpretace. Brno 2003

BORECKÝ 1982 — Vladimír BORECKÝ: Světy hraček. Praha 1982

ČACKÝ 1898 — Vladimír ČACKÝ: Dějiny národa českého v Čechách a na Moravě. Třebíč na Moravě 1898

ČAPKA 2006 — František ČAPKA: Dějiny zemí Koruny české v datech. Praha 2006

ČERMÁK A kol. 1988 — František ČERMÁK A kol.: Slovník české frazeologie a idiomatiky. 1988

ČERNOUŠEK 1988 — Michal ČERNOUŠEK: Sen a snění. Praha 1988

ČERNOUŠEK 1997 — Michal ČERNOUŠEK: Sigmund Freud dobyvatel nevědomí. Praha, Litomyšl

1997 CULLER 2015 — Jonathan CULLER: Krátký úvod do literární teorie. Brno 2015

DOLEŽEL 2011 — Lubomír DOLEŽEL: Některé problémy kolem fikčních světů. In: Svět literatury časopis pro novodobé literatury ročník XXI, číslo 43, 2011

DOLEŽEL 2013 — Lubomír DOLEŽEL: Heterocosmica Fikce a možné světy. Praha 2003

DOLEŽEL 2014 — Lubomír DOLEŽEL: Narativní způsoby v české literatuře. Příbram 2014

DRECHSLEROVÁ 2015 — Katharina DRECHSLEROVÁ: Motiv snu ve vybraných dílech české beletrie 19. století (bakalářská práce na Katolické teologické fakultě Karlovy Univerzity v Praze). Praha 2015

DRESLER 1910 — Václav DRESLER: Jakub Arbes, Život a dílo. Praha 1910

DVORSKÝ 2016 — Stanislav DVORSKÝ: Nevědomí a básnický objev. Praha 2016

ECO 1995 — Umberto ECO: Skeptikové a těšitelé. Praha 1995

ERBEN 1988 — Karel Jaromír ERBEN: Kytice. Praha 1988

VON FRANZ 1998 — Marie Louise VON FRANZ: Psychologický výklad pohádek. Praha 1998

FORST A kol. 1985 — Vladimír FORST A kol.: Lexikon české literatury 1. Praha 1985

FOŘT 2015 — Bohumil FOŘT: Úvod do sémantiky fikčních světů. Brno 2015

FREUD 2006 — Anna FREUD: Já a obranné mechanismy. Praha 2006

FREUD 1997 — Sigmund FREUD: Totem a tabu. Praha 1997

FREUD 2005 — Sigmund FREUD: Výklad snů. Pelhřimov 2005

HAMAN 2007 — Aleš HAMAN: Trvání v proměně. Praha 2007

HARTL / HARTLOVÁ 2000 — Pavel HARTL / Helena HARTLOVÁ: Psychologický slovník. Praha 2000

HAVRÁNEK 2017 — Bohuslav HAVRÁNEK: Slovník spisovného jazyka českého. In: Slovník spisovného jazyka českého, <http://ssjc.ujc.cas.cz/>, vyhledáno 8. 9. 2017

HEINZ-MOHR 1999 — Gerd HEINZ-MOHR: Lexikon symbolů. Praha 1999

HÖSCHL A kol. 2002 — Cyril HÖSCHL A kol.: Psychiatrie. Praha 2002

HUIZINGA 1971 — Johan HUIZINGA: Homo ludens. Praha 1971

CHARYPAR 2011 — Michal CHARYPAR: Máchovské interpretace. Praha 2011

JAFFÉ 1998 — Aniela JAFFÉ: Vzpomínky/Sny/Myšlenky C. G. Junga. Brno 1998

WÖGERBAUER A kol. 2015 — Michael WÖGERBAUERA kol.: V obecném zájmu I. Praha 2015

JANÁČKOVÁ 1975 — Jaroslava JANÁČKOVÁ: Arbesovo romaneto. Praha 1975

JANÁČKOVÁ 2012 — Jaroslava JANÁČKOVÁ: Návraty. Praha 2012

JUNG 1993 — Carl Gustav JUNG: Analytická psychologie. Její teorie a praxe. Praha 1993

- JUNG A kol. 2017 — Carl Gustav JUNG A kol.: Člověk a jeho symboly. Praha 2017
- KERÉNYI 2004 — Karl KERÉNYI: Věda o mytologii. Brno 2004
- KOTEN 2013 — Jiří KOTEN: Jak se dělá fikce slovy. Brno 2013
- KOŤÁTKO 2011 — Petr KOŤÁTKO: Vyprávění jako performance. In: Svět literatury časopis pro novodobé literatury ročník XXI, číslo 43, 2011
- KREJČÍ 1946 — Karel KREJČÍ: Jakub Arbes. Praha 1946
- KREJČÍ 1975 — Karel KREJČÍ: Česká literatura a kulturní proudy evropské. Praha 1975
- LEHÁR/STICH/JANÁČKOVÁ/HOLÝ 1998 — Jan LEHÁR /Alexandr STICH / Jaroslava JANÁČKOVÁ / Jiří HOLÝ: Česká literatura od počátku k dnešku. Praha 1998
- MACURA 1998 — Vladimír MACURA: Český sen. Praha 1998
- MACHEK 2010 — Václav MACHEK: Etymologický slovník jazyka českého. Brno 2010
- MERHAUT 1994 — Luboš MERHAUT: Cesty stylizace. Praha 1994
- MERHAUT a kol. 2008 — Luboš MERHAUT a kol.: Lexikon české literatury 4/I., II. Praha 2008
- MIKŠÍK 1999 — Oldřich MIKŠÍK: Psychologické teorie osobnosti. Praha 1999
- MITCHELL/BLACKOVÁ 1999 — Stephen A. MITCHELL / Margaret J. BLACKOVÁ: Freud a po Freudovi. Praha 1999
- MOCNÁ 2002 — Dagmar MOCNÁ: Příklad Kondelík. Praha 2002
- MOCNÁ 2012 — Dagmar MOCNÁ: Záludný svět povídek malostranských. Praha 2012
- NOVÁK 1923 — Arne NOVÁK: Svatopluk Čech. In: České hlavy 22, <http://arne-novak.phil.muni.cz/books/svatopluk-cech-novak-1923/str-14>, vyhledáno 5. 8. 2017
- NENIČKOVÁ 2007 — Veronika NENIČKOVÁ: Sen jako literární prostředek v latinsky psané umělecké literatuře (bakalářská práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2007
- OTTLOVÁ 1990 — Marta OTTLOVÁ: Proudny české umělecké tvorby 19. století: sen a ideál. Praha 1990
- PAVEL 2012 — Thomas G. PAVEL: Fikční světy. Praha 2012

- PETRÁŠKOVÁ 2016 — Markéta PETRÁŠKOVÁ: Proměna role umělce ve společnosti v průběhu pěti staletí (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2016
- PIJOÁN 2000— José PIJOÁN: Dějiny umění 7. Praha 2000
- PITRO/VOKÁČ 2006 —Martin PITRO/Petr VOKÁČ: Země v srdci Evropy: české země do roku 1526 v kontaktu s ostatní Evropou. Praha 2006
- POE 2002 — Edgar Allan POE: Sen ve snu. Praha 2002
- POHORSKÝ A kol. 1961 —Miloš POHORSKÝ A kol.: Dějiny české literatury 3. Praha 1961
- POKORNÝ 2011 — Martin POKORNÝ: Flexe, umělost a fikce. In: Svět literatury časopis pro novodobé literatury ročník XXI, číslo 43, 2011
- RAFAILOV 2010 — Boris RAFAILOV: C. G. Jung v zrcadle filosofie. Brno 2010
- RONENOVÁ 2006 — Ruth RONENOVÁ: Možné světy v teorii literatury. Brno 2006
- RONCHI 2017— Ermes RONCHI: Klíčové otázky evangelia: meditace pronesené při duchovních cvičeních pro papeže Františka a římskou kurii. Praha 2017
- ROYT / ŠEDINOVÁ 1998 — Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů. Praha 1998
- SHARP 2005 — D. SHARP: Slovník základních pojmů C.G.Junga, nakladatelství Tomáše Janečka 2005
- SCHAUER 1886 — Hubert Gordon SCHAUER: Naše dvě otázky. In: Čas 20. 12. 1886, <http://www.rukopisy-rkz.cz/rkz/gagan/jag/rukopisy/osobnost/tgm/schauer.htm>, vyhledáno 7. 9. 2017
- ŠIROKÝ/HERMOCHOVÁ 1971 — Hugo ŠIROKÝ / Soňa HERMOCHOVÁ: Psychologie XX. století. Praha 1971
- ŠIROKÝ 2001 — Hugo ŠIROKÝ: Meze a obzory psychoanalýzy. Praha 2001
- SLÁDEK 1995 — Miloš SLÁDEK: .: Malý svět jest člověk aneb Výbor z české barokní prózy. Praha 1995

SLÁDEK 2000 — Miloš SLÁDEK: Vítr jest život člověka aneb Život a smrt v české barokní próze. Praha 2000

SLÁDEK 2004 — Ondřej SLÁDEK: Fiktivní a fikční světy In: Problémy teorie vyprávění 405/04/1095 GAČR, <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2004/Vodicka/9.pdf>, vyhledáno 26. 9. 2017

SLOMEK 2007 — Jaromír SLOMEK: Sny. Praha 2007

STREJČEK 1946 — Ferdinand STREJČEK: Živé dílo Svatopluka Čecha. Praha 1946

STUDNIČKA 1863 — František Josef STUDNIČKA: Stručný světopis. Jindřichův Hradec 1863

TABAKOVIČOVÁ 2013 — Michaela TABAKOVIČOVÁ: České názvy planet (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2013

TELEROVSKÝ 2015 — Roman TELEROVSKÝ: Skutečnost Imaginace mezi psychoanalýzou a surrealismem. Praha 2015

TISAROVÁ 2012 — Daniela TISAROVÁ: Pojetí snu u Sigmunda Freuda a Carla Gustava Junga (diplomová práce na Filozofické fakultě Západočeské univerzity v Plzni). Plzeň 2012

TLUSTÝ 2011 Jan TLUSTÝ: Teorie fikčních světů mezi sémantikou a pragmatikou. In: Svět literatury časopis pro novodobé literatury ročník XXI, číslo 43, 2011

TOPOR 2016 — Michal TOPOR: Výlety pana Broučka. Praha 2016

TRAILLOVÁ 2011 — Nancy H. TRAILLOVÁ: Možné světy fantastiky. Praha 2011

VAŠICA 1995 — Josef VAŠICA: České literární baroko. Brno 1995

VLAŠÍNOVÁ 2003 — D. VLAŠÍNOVÁ: Julius Zeyer, Brno 2003

VOISINE-JECHOVÁ 2005 — Hana VOISINE-JECHOVÁ: Dějiny české literatury. Jinočany 2005

VYMĚTAL 1997 — Jan VYMĚTAL a kol.: Obecná psychoterapie. Praha 1997

ZEYER 1996 — Julius ZEYER: Dům u Tonoucí hvězdy. Český Těšín 1996

ZEYER 2001 — Julius ZEYER: Jan Maria Plojhar. Praha 2001