

# K teorii narativního prostoru

Gabriel Zoran

Cílem této studie je představit obecný model strukturování prostoru v narativním textu. Termín *prostor* je zde užíván výslovně ve významu prostorových aspektů fikčního světa. Zdá se to přirozené a dosti samozřejmé, avšak tento termín může být na literární text aplikován různými způsoby a sám o sobě není zdaleka jednoznačný. Je tedy nezbytné prozkoumat celou řadu problémů, které vyplývají z užití tohoto termínu ve vztahu k literárnímu textu. Přesahuje-li tato problematika jako celek rámec přítomné studie, můžeme přinejmenším objasnit jeden její základní aspekt: vztah mezi prostorem a časem v narativním textu.

## 1. Asymetrie času a prostoru v narativu

V mimoliterární oblasti existují dobré důvody proč kombinovat prostor a čas: jedná se o dva komplementární aspekty, jež dohromady pokrývají všechny dimenze empirické existence. Je tudíž lhostejné, zda se přikloníme k separační teorii, která považuje aspekty prostoru a času za paralelní, avšak nezávislé – např. teorie Eukleidova, Newtonova, Kantova a Leibnizova – nebo naopak podpoříme teorii, podle níž jsou tyto aspekty navzájem závislé a dohromady vytvářejí jedinečný, čtyřrozměrný komplex (chronotop, časoprostor) – jak tvrdí Einstein. Ať už jsou chápány jako vzájemně závislé, či nezávislé, všichni shodně považují prostor a čas za komplementární a rovnocenné aspekty, které náležejí do společné oblasti diskuze.

Tato koncepce vztahů mezi prostorem a časem se příležitostně aplikuje na narativní text a z několika hledisek se jeví jako přijatelná. Z jiných nicméně působí problematically. Vztah mezi prostorem a časem v narativním textu postrádá jasnost i symetrii, kterou vykazuje, když jej aplikujeme na skutečnost. Literatura je v podstatě časové umění. Ačkoli by to dnes nikdo neprohlásil tak nepokrytě jako Lessing,<sup>1</sup> převaha časového faktoru ve výstavbě narativního textu zůstává nesporným faktem.

Existence prostoru je takřikajíc odsunuta na okraj. Prostor není zcela opomíjen, ale jeho postavení v textu není ani jasně definované a uznané. Lze jej chápat různými způsoby, žádný z nich však není tak jasný a jednoznačný jako chápání termínu *čas*. Tento nedostatek symetrie ve vztahu mezi prostorem a časem je zřejmý nejen z jejich postavení v textu, ale také ze stupně pokroku ve výzkumu těchto pojmů. Ačkoli se otázka prostoru řešila vícekrát, obecný výzkum tohoto předmětu je dosti rozptýlený a existuje jen málo všeobecně přijatelných hypotéz.

Problém očividně spočívá v jednom ze základních rozdílů mezi prostorem a časem v narativu. O čase můžeme hovořit z hlediska korelace mezi strukturací textu a strukturací světa, kdežto hovořit z takového hlediska o prostoru možné není. Ať už při výkladu o čase použijeme jakýkoli specifický termín, vždy bude podléhat základní opozici mezi časem textu a časem světa (vyprávěný čas a čas vyprávění, *erzählzeit-erzählte Zeit*, čas

předvedení a předvedený čas a do značné míry také *fabule* a *syžeť*.<sup>2</sup> Různé možné vztahy v rámci těchto dvojic stavebních prvků mohou vytvořit širokou škálu kategorií, založených na způsobech korelace (ať už jde o negativní či pozitivní korelaci<sup>3</sup> a na zvláštních typech odchylek od „přirozeného“ strukturování času (např. zhuštění, převrácení časového pořádku atd.).

V zásadě můžeme také rozlišit mezi užitím termínu *prostor* v souvislosti s fikčním světem a jeho užitím ve smyslu dimenze verbálního textu samého. Koncepce verbálního textu jako výlučně časové struktury (např. Lessingova koncepce) není v dnešní době přijatelná. V této souvislosti můžeme zmínit práce Franka a Segreho.<sup>4</sup> Nicméně i přes možnost rozlišit mezi prostorem textu a prostorem světa nelze poukázat na žádnou konstantní korelaci mezi nimi.

1.1. Prostorovou dimenzi textu si můžeme představit jako jeho grafickou existenci. Existují texty, zvláště texty konkrétní poezie, v nichž je grafický prostor využíván a aktivován jako neoddelitelná součást celkové struktury textu. To ovšem nemění nic na skutečnosti, že jazyk je systém arbitrárních znaků; jinými slovy, spojení mezi označujícím a označovaným není založeno na žádné skutečné strukturální podobnosti mezi nimi, ale jednoduše na konvenci. Skutečnost, že se určitá báseň může pokusit vytvořit strukturální podobnost mezi popisovaným předmětem a svým grafickým uspořádáním (např. báseň Lewise Carrola uspořádaná do tvaru myšího ocasu), nesvědčí o žádném podstatném spojení nebo trvalé korelaci mezi verbálním textem a světem, ale spíše naopak – korelace je zde něčím neočekávaným, pouhou zvláštností. Je to něco zcela jiného než korelace mezi dvěma časovými pořádky v narativu. Ta představuje trvalý jev založený na časové struktuře jazyka, který existuje dokonce i tehdy, když mezi dvěma časovými pořádky vládne rozpor (negativní korelace není totéž co naprostý nedostatek korelace).

1.2. Situace se komplikuje, je-li prostorová dimenze přisouzena struktuře *označovaných* v textu. V takovém případě máme na mysli organizování významů do struktury, která neodpovídá časovému pořádku, v němž se tyto významy objevují v textu. Prostorová struktura je jakákoli struktura, která je vnímaná výhradně na základě spojení mezi diskontinuálními jednotkami v textu, a která proto vyžaduje, aby byly celý text nebo jeho části vnímány jako simultánně dané v prostoru (což je třeba případ analogií).<sup>5</sup>

Užívá-li se termínu *prostor* k popisu takovýchto struktur, vystávají dva problémy: (a) otázka, zda tu má tento termín stejný význam jako dříve, a (b) otázka, zda je možné najít nějaký druh korelace mezi takto chápanou prostorovou strukturou a prostorem světa.

Pokud se prvního problému týče, domnívám se, že zde máme co dělat s naprosto odlišným užitím pojmu *prostor*. K užití tohoto slova zde opravňuje skutečnost, že je řeč o nečasovosti a koexistenci.<sup>6</sup> Ty lze samozřejmě považovat za důležité aspekty prostoru; uvážíme-li však, jak se tento termín obecně užívá a jak jsme jej dosud užívali my, je zřejmé, že výše zmíněné užití není obvyklé. Prostor především nezbytně neznamená nepřítomnost času; skutečnost, že věci nejsou uspořádány chronologicky, ale mají spíše simultánní ráz, z nich nutně nedělá prostorové entity, leda snad ve smyslu čistě metaforickém. Naše vnímání prostoru dále souvisí s pojmy jako objem, rozsah a trojrozměrnost, a ty nemají s pojmem prostorové struktury nic společného. Tato struktura nemá žádné konkrétní umístění, žádné obrysy, žádný objem. Jedná se o druh abstraktního uspořádání, který však nemá nic společného se skutečnou existencí věci, již uspořádává.

V případě druhého problému – zda lze hovořit o spojení mezi prostorovou strukturou a prostorem světa – je situace složitější. Prostor světa není možné rekonstruovat, pokud informace o něm netransformujeme do nějakého typu „prostorové“ struktury. Určité spojení mezi nimi tedy existuje. Tento rys se však nezbytně neomezuje jen na rekonstruovaný prostor, poněvadž „prostorové“ hledisko vyžaduje rekonstrukci každého aspektu fikčního světa – psychologie, postav, norem, ale i (jakkoli se to může zdát zvláštní) osnovy (*plot*) a času. Není nicméně pochyb o tom, že rekonstrukce prostoru závisí na „prostorovém“ hledisku obzvláště silně.<sup>7</sup> Rozhodně je důležité rozlišovat mezi „prostorovým“ hlediskem a vnímaným prostorovým objektem. Spojení mezi těmito složkami navíc jistě nelze vnímat jako korelaci, třebaže je stálé. Prostorová struktura textu se nenachází v žádném druhu korelace s prostorem světa.

Konečně, ať už je spojení mezi prostorovou strukturou a světem jakékoliv, měli bychom znovu zdůraznit, že prostorová dimenze textu nemá autonomní existenci. Text existuje a je strukturován především v čase. Tak zvaná „prostorová struktura“ není ve skutečnosti nic jiného než nadstavba substance, jejíž základní struktura má časový ráz. „Obejít“ v narativu časový faktor je tedy nemožné. Narativ se všemi svými složkami je uspořádán v čase, takže v jistém smyslu můžeme hovořit o časovém uspořádání prostoru. Musíme proto určit různé principy transformace světa existujícího v prostoru do média strukturovaného v čase.

## 2. Transformace prostorových objektů do časového média

2.1. Možnost popsat vztah mezi verbálním textem a světem pomocí transformace není charakteristická jen pro poetiku prostoru. Existují zákony, které řídí transformaci všech složek světa do podoby strukturované informace o těchto složkách v textu. Např. charakterizaci si můžeme představit jako transformaci fyziologicko-psychologické existence postav ve světě do jejich existence textové, tj. do dialogů, popisů, akcí atd., které jsou všechny uspořádány do temporálně-verbálního kontinua. Transformace je samozřejmě dvojsměrný vztah od textu ke světu a naopak a nemusí nezbytně odrážet skutečné procesy čtení či tvoření.

Zvláštnost transformace časového faktoru v narativu spočívá tedy v tom, že se jedná o přechod z jednoho typu časové struktury do jiného. Z tohoto důvodu můžeme také hovořit o jejich korelativním vztahu. Tento typ vztahu je možný také v případě dialogické složky textu, ale u většiny aspektů fikčního světa nemá smysl hovořit o korelaci. Transformace probíhá mezi zcela odlišnými rovinami uspořádání, mezi nimiž neexistuje žádná strukturální podobnost. Prostor je jedinečný v tom, že transformace z objektu do systému znaků zahrnuje rovněž transformaci z prostorového uspořádání do uspořádání časového. Při zkoumání problému narativního prostoru se musíme v první řadě vyrovnat s těmito principy transformace.

2.2. Prostor, který se ukazuje v narativu, představuje velice složitou strukturu a jen malá část jeho existence v textu je založena na přímém popisu. Ve skutečnosti se jedná se o kombinaci různých druhů a úrovní rekonstrukce. Než se pustíme do tak složitého problému, prozkoumejme, jakým způsobem je, obecně vzato, jazyk aktivován k popisu objektů v prostoru.

Prostorový objekt je charakterizován svým kompletním, plným a simultánním bytím. Při pokusu verbálně vyjádřit strukturu takového objektu musí tento nejprve něco ze své „plnosti“ ztratit, protože je nemožné identicky vyjádřit všechny jeho části a aspekty: některé z nich mohou být popsány explicitně, některé implicitně a některé mohou být zcela vynechány. Jazyk nedokáže plně vyjádřit prostorovou existenci žádného objektu. Za druhé, když jsou simultánní části vyjadřovány jako jednotky informace, musí získat jistý druh časového uspořádání. Je možné začít od celkové struktury a přejít k jednotlivým složkám, nebo naopak; rozmanité složky mohou být uspořádány různými způsoby: odshora dolů, zepředu dozadu, od důležitých k méně důležitým apod. Prostorové aspekty jsou v každém případě takřkajíc odříznuty od svého prostorového a simultánního kontextu a uspořádány podle časové linie.

Dosud jsme se zabývali popisy zcela statických objektů. Prostor nicméně neobsahuje pouze statické objekty a vztahy – věci se mohou také pohybovat a měnit. Prostor je jedním aspektem časoprostoru (chronotopu). Jazyk může této situace využít tak, že uspořádá dílčí informace do linie pohybu. Tento pohyb může představovat skutečnou cestu nějakého objektu nebo přesun pohledu či myšlenky z jednoho objektu na jiný. Jak ukázala Charlotte Lindeová,<sup>8</sup> v každodenní mluvě existuje dokonce nápadné upřednostnění prostorově-časové metody uspořádání (např. podle dráhy pohybu) před statickou strukturou podobnou mapě.<sup>9</sup>

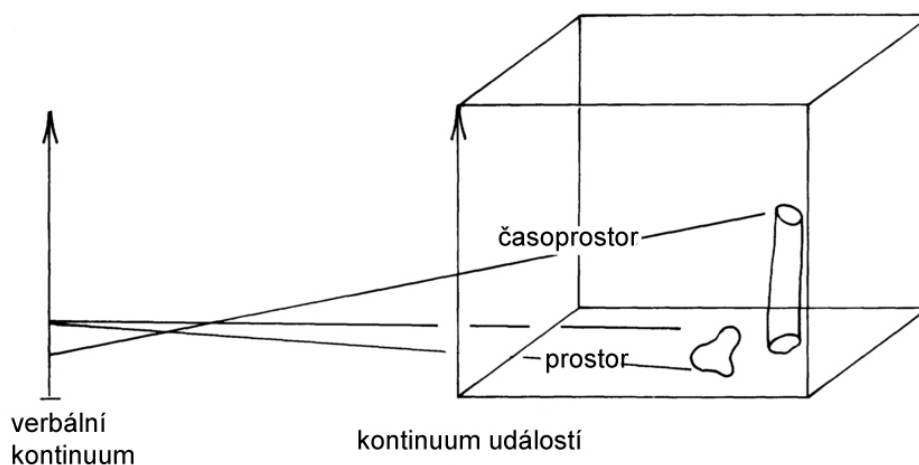
2.3. Přeneseme-li tyto úvahy z diskuze o obecných možnostech jazyka do diskuze o strukturách narativních textů, musíme vzít v potaz dva podstatné rozdíly. Za prvé, při běžném užití slov představují předměty prostoru a světa obecně vnější faktor nezávislý na jazyku, zatímco uvnitř narativního textu ani prostor, ani svět nemají nezávislou existenci,

ale spíše existenci, která je odvozena z jazyka samotného. Z hlediska teorie textu Benjamina Hrushovského<sup>10</sup> se jedná o *vnitřní pole reference*. Důležitou otázkou, kterou si v tomto bodě musíme položit, tak není jen to, jak je daný prostor vyjádřen v jazyce. Musíme se také ptát, jaká je povaha tohoto prostoru. Textové volby neovlivňují jen verbální materiál, ale také svět.

Druhým rozdílem, k němuž je třeba přihlédnout, je skutečnost, že výše probíraný pohyb, který může v každodenní řeči sloužit jako nástroj pro jisté uspořádání informací, může mít v narativním textu zcela ústřední a dominantní postavení. Za takový pohyb lze vlastně považovat celou osnovu (*plot*). Ta může být „orientována na prostor“ a sloužit jako impuls pro zahrnutí prostorových jednotek; extrémním příkladem je *Podivuhodná cesta Nilse Holgerssona Švédskem* Selmy Lagerlöfové, jejíž osnova různými způsoby slouží k představení kompletní geografie Švédska. Osnova zjevně obvykle nemívá, zvláště ve vztahu k prostoru, podřízenou úlohu, ať už jsou však její status či funkce v textu jakékoliv, je třeba ji vnímat jako něco víc, než jen prostou strukturu v čase. Zahrnuje trasy, pohyby, směry, objem, simultaneitu atd., a je tedy aktivním partnerem při strukturování prostoru v textu.

Transformaci prostoru do časově-verbálního textu lze zachytit tak, jak ukazuje obrázek 1.

Různé body verbálního kontinua mohou přímo odkazovat k bodům v prostoru nebo k bodům v kontinuu událostí a vztahovat se tak k prostoru skrze časoprostor (chronotop). Text může odkazovat k prostoru a časoprostorovým jednotkám, které jsou velké či malé, úplné či částečné, a může je strukturovat jakýmkoliv způsobem a v jakémkoli pořadí, jež si zvolí.



Obrázek 1

### 3. Tři roviny strukturace

Na základě výše uvedeného schématu můžeme rozlišit tři různé roviny strukturování prostoru v textu:

*Topografická rovina*: prostor jako statická entita (vyjádřená v diagramu pomocí dna krychle).

*Časoprostorová rovina*: struktura udělená prostoru událostmi a pohyby, tj. časoprostorem (ve schématu se jedná o průřez vnitřku krychle na spodní čtverec).

*Textová rovina*: struktura, která je prostoru udělena tím, že je označen uvnitř verbálního textu.

Všechny tyto roviny náležejí fikčnímu světu a lze je považovat za tři roviny rekonstrukce. Nejbezprostřednější rovinou rekonstrukce je rovina textová, v níž si svět stále udržuje několik strukturačních vzorců textu. Na časoprostorové rovině je už fikční svět nezávislý na verbálním uspořádání textu, zůstává však závislý na osnově. Konečně, na nejvyšší rovině rekonstrukce, rovině topografické, je svět vnímán jako svět, který existuje sám o sobě,

má svou vlastní „přirozenou“ strukturu a je zcela odstřižen od jakékoliv struktury zavedené verbálním textem a osnovou.

Jak už jsme uvedli v pasáži o transformaci (oddíl 2.1), je třeba mít na paměti, že tento model neimplikuje žádné časové uspořádání; tři roviny rekonstrukce nepředstavují tři různá stádia skutečného aktu rekonstrukce či tvorby. Čtenář nezačíná na textové rovině, aby pak přešel k dalším, nebo naopak; spíše se nepřetržitě pohybuje sem a tam mezi těmito třemi rovinami a vnímá je navíc všechny současně, aniž by byl schopen je od sebe odlišit.

Tyto roviny lze přirovnat ke třem vzájemně se překrývajícím diapositivům. Je mezi nimi rozdíl v jasnosti: nejsou všechny stejně citlivé a ani rovnocenně neupoutávají naši pozornost. Pozorovatel je nicméně vždy vnímá všechny zároveň, jeden skrze ty ostatní.<sup>11</sup>

### 3.1. Rovina topografické struktury

Jak už bylo řečeno, jedná se o nejvyšší rovinu rekonstrukce prostoru, která je vnímána jako autonomní a nezávislá na časové struktuře světa a na sekvenčním uspořádání textu. Text může vyjádřit topografickou strukturu prostřednictvím přímého popisu, jako např. v Balzakových proslulých úvodech, ale v podstatě každá jednotka textu, ať už narativní, dialogická nebo i esejistická, se může podílet na rekonstrukci topografické struktury.

Tuto strukturu můžeme chápat jako jakýsi druh mapy, která se zakládá na prvcích celého textu, včetně všech jeho komponent. Taková mapa přirozeně nemůže být zcela podrobná. Některé její oblasti jsou prázdné a v reálném světě by nám při orientaci příliš nepomohla. Pro účely četby však poskytuje dostatečně jasný obraz světa.

Mapa se zakládá na řadě opozic, z nichž některé jsou všeobecné a typické, zatímco jiné specifitější. Zahrnuje horizontální strukturu světa, vztahy typu uvnitř a venku, daleko a blízko, centrum a periferie, město a vesnice atd. Může také obsahovat obrysy naznačující vertikální uspořádání světa, které představují opozici nahoře – dole. Tato mapa navíc obsahuje struktury, které neodkazují na umístění věcí, ale spíše na jejich vlastnosti – struktury barev, látek, typů předmětů apod.

Na rozdíl od reálných topografických map může tato mapa strukturovat prostor rovněž na základě ontologických principů. To znamená, že prostor může být rozčleněn podle způsobu existence jeho částí. Tyto „způsoby existence“ se někdy překrývají s topografickým umístěním: např. svět bohů – nahoře, svět lidí – dole. Mohou mezi nimi ovšem existovat vztahy, které jsou samy o sobě zcela neprostorové, jako je např. vztah mezi prostorem snu a prostorem reality v narativu. Stejně tak mohou být ontologické roviny zcela diferencované, nebo mohou být smíšené a zaujímat společně jeden kontinuální prostor, jako je tomu ve fantastických příbězích.

Je těžké předem definovat celou škálu potenciálních struktur v topografickém světě, tyto struktury totiž nejsou závislé na logice narativního textu. Naopak, z hlediska jazyka je každá struktura možná. Možnosti, jež se otevírají autorovi, namísto toho závisí na jeho osobním pohledu, tradici, kultuře, individuálních vlastnostech atd.

Pouze jeden aspekt struktury topografického prostoru je závislý na logice narativního textu: specifická prostorová existence postav. Postavy jsou obvykle vnímány jako součást samostatné narativní roviny, která má své vlastní specifické problémy. Neměli bychom nicméně zapomínat na to, že postavy existují také jako fyzická těla v prostoru. Skutečnost, že mají mnoho důležitých funkcí i v dalších oblastech textu, z nich nicméně činí z prostorového hlediska zvláštní a výjimečné entity. Utváření zevnějšku postavy představuje zvláštní problém, který se liší od utváření neživotných objektů – ačkoli každý text vyjadřuje tento rozdíl jiným způsobem. Představme si, jak groteskně by působilo, kdybychom s postavou zacházeli jako s fyzickým objektem. V principu tedy můžeme prohlásit, že rozlišení mezi subjektem a objektem determinuje základní rozlišení v prostoru – mezi zevnějškem postav a objekty prostředí.<sup>12</sup>

### 3.2. Rovina časoprostorové struktury

Jak již bylo řečeno, tato rovina souvisí účinkem, který má na strukturu a organizaci prostoru *chronotop*, pohyb a děj narativu. Než budeme pokračovat, je třeba objasnit termín *chronotop*. Tento Einsteinův termín přenesl do literární vědy Bachtin,<sup>13</sup> který jej používal k úhrnnému označení celého komplexu prostoru a času včetně fyzických objektů, událostí, psychologie, historie atd. Já však nepoužívám tento termín k označení celku

prostoru a času, ale spíše k popisu jednoho určitého aspektu, tj. nikoli k označení všech věcí, které se mohou nacházet v prostoru nebo v čase, ale jen toho, co lze integrací prostorových a časových kategorií definovat jako pohyb nebo změnu. Můžeme tak mluvit o vlivu *chronotopu* na strukturu prostoru.

Uvnitř celkového *chronotopu* fikčního světa bychom měli rozlišovat synchronní a diachronní vztahy, z nich každý typ má různý vliv na prostorovou strukturu.

3.2.1. *Synchronní vztahy: pohyb a klid.* V každém bodě narativu, tedy v každé synchronní situaci jsou některé objekty v pohybu a jiné v klidu. Toto rozdělení se samozřejmě může od jednoho bodu ke druhému měnit. Můžeme to zevšeobecnit a konstatovat, že v prostoru jsou jisté objekty, které jsou charakterizovány svou schopností pohybu, a jiné, které zůstávají v klidu. Není to totéž, jako vztah mezi subjekty a objekty, nebo mezi postavami a okolním prostředím; rozdíl mezi pohybem a klidem může být rozdělen rovnoměrně mezi „neživé“ objekty a mezi postavy. Existují postavy, které mají schopnost pohybu, a jiné, které jsou takřikajíc uvázané na místě.<sup>14</sup>

Je třeba mít na paměti, že pohyb a klid jsou relativní pojmy. Klid je stav svázanosti s daným prostorovým kontextem, pohyb je schopnost se odtrhnout a přepnout do jiných kontextů. Povah samotného prostorového kontextu je definována narativem. Např. Kyklopy v *Odysseji* se mohou volně pohybovat po ostrově, ale struktura díla – založená na Odysseově putování z místa na místo – určuje ostrov Kyklopů jako jeden kontext a Kyklopy jako postavy v klidu.

3.2.2. *Diachronní vztahy: směry, osy, síly.* Diachronní struktura *chronotopu* také vnucuje prostoru svou vlastní strukturu. V prostoru v jeho topografické podobě je možné vše – tento prostor je vzhledem k jakýmkoli zvláštním pohybům nebo silám neutrální a můžeme se v něm zdánlivě pohybovat odkudkoli kamkoli. Naproti tomu *chronotop* určuje jisté směry v prostoru: v prostoru daného narativu se můžeme pohybovat z bodu *a* do bodu *b*, ale ne naopak; v jiném narativu může být pohyb obousměrný. V obou těchto případech už pohyb přestává být pouze potenciální; je plně realizovaný a takřikajíc vtělený do prostoru. Tak je tomu např. v topografickém prostoru *Odysseje*, Trója a Ithaka jsou dvě různá místa a je možné přemísťovat se z jednoho do druhého. Ale skutečný směr pohybu je určen chronotopickou strukturou, takže jedno místo je definováno jako bod výjezdu, druhé jako cíl a ostatní jsou zastávkami na cestě, odchylkami atd. *Osy pohybu* v prostoru jsou tedy determinovány; můžeme prohlásit, že na chronotopické rovině je prostor strukturován jako síť os, které mají jasný směr a charakter.

Osy mohou a nemusí být definovány pomocí pohybů, k nimž ve fikčním světě skutečně dochází. Skutečný pohyb je výslednicí několika sil: vůle, překážek, ideálu, záměrů postav atd. Tyto síly mohou působit i v prostoru, kde neexistuje reálný pohyb. Např. v Kafkově *Zámku* je linie mezi vesnicí a zámek centrální osou prostorové struktury, koncentruje v sobě všechny síly ve „světě“ navzdory faktu, že na ni hlavní postava nikdy nevkročí. Chronotopická struktura prostoru neznamená příležitostný pohyb po neutrální scéně, ale spíše koncepci celého prostoru z hlediska *silového pole*.<sup>15</sup>

### 3.3. Rovina textové struktury

Pro zopakování: tato rovina zahrnuje strukturu, která je udělena prostoru tím, že je zformována uvnitř verbálního textu. Je třeba zdůraznit, že struktura, o které se zde bavíme, není strukturou samotného textu jako verbálního média, ani jazykového materiálu, ale spíše uspořádáním fikčního světa. Ačkoli se však tato struktura uplatňuje ve „světě“, není z něj odvozena. Strukturované objekty patří do fikčního světa, ale struktura sama je jim udělena jazykovou povahou textu.

Tento vztah můžeme přirovnat ke vztahu mezi *fabulí* a *syžetem*. Jedno i druhé náleží do fikčního světa, na obojí můžeme pohlížet jako na roviny uspořádání prvků skutečnosti (událostí), ale *fabule* zachovává jejich přirozené uspořádání, zatímco *syžet* vnucuje motivům verbální pořádek textu. *Syžet* sám o sobě však není totéž, co verbální rovina. Také na rovině textové struktury jsou na fikční svět použity formy uspořádání, které mu nejsou vlastní ani jako prostor, ani jako časoprostor, ale jsou mu spíše vnuceny, jelikož je tento svět označen ve verbálním textu.

Tyto formy upořádání souvisejí hlavně se třemi aspekty verbálního textu, což jsou (1) základní selektivita či neschopnost jazyka vyčerpat všechny aspekty daných objektů; (2) časové kontinuum neboli skutečnost, že jazyk přenáší informace pouze v časové linii; (3) hledisko (*point of view*) a z něj vyplývající perspektivní struktura fikčního světa.

3.3.1. *Výběrovost jazyka a její důsledky.* Fakt, že jazyk nedokáže vyjádřit všechny aspekty prostoru, vede k jisté míře selektivity. Některé věci může vyjádřit konkrétně, jiné jen vágně či povšečně a další úplně ignorovat. Povaha výběru závisí samozřejmě na konkrétním textu, u každé události však k nějakému výběru dojít musí. Jazyk nedokáže podat úplnou a kontinuální zprávu o prostoru a čtenář navíc takovou zprávu nemusí vždy vyžadovat. Mnohem více si žádá vyplnění mezer v narativním plánu, než vyplnění mezer v prostoru.<sup>16</sup> V informacích o prostoru je mnoho mezer a není nezbytné je všechny vyplňovat. Ne vždy přitahují během četby pozornost. Přesto je samotná jejich existence příčinou trvalého rozdílu mezi absolutními, jasnými, specifickými elementy a nejasnými, nespecifickými elementy v prostoru. Tento rozdíl nesouvisí se „skutečnou“ existencí prostoru ve fikčním světě, ale spíše s jeho verbální existencí v textu. Celé oblasti prostoru tudíž mohou být vzájemně rozlišeny typem výběru slov, který je v nich uplatněn. Např. v *Odysseji* jsou scény odehrávající se na Zemi líčeny velmi detailně, zatímco scény na Olympu se „nezhmotňují“ a nejsou tak detailní. Tento rozdíl se shoduje s rozdílem mezi dvěmi různými ontologickými oblastmi, tato shoda však není automatická. V *Íliadě* je výběr slov v obou oblastech stejné povahy: to samozřejmě vytváří úplně jiný obraz vztahů mezi světem bohů a světem lidí.<sup>17</sup>

3.3.2. *Lineárnost textu.* Rozpoznání principů časové kontinuity jazyka a nutnosti strukturovat informace do časového kontinua nás přivádějí k následujícím otázkám: (1) jaký je princip segmentace informací o prostoru; tj. jak se text přesouvá od jedné složky prostoru ke druhé; a (2) jaký účinek má pořadí přesunu informací na „obraz“ prostoru a způsob, jakým je rekonstruován.

3.3.2.1. Princip sekvenční struktury, neboli pořadí složek prostoru v textu, může být převzat z prostorové struktury zmíněné výše. Může být založen na chronotopické rovině – na sledování pohybu v prostoru: pohybu postavy, nějakého předmětu, zraku atd. Může být založen na topografické rovině, a postupovat tedy od jednoho objektu k objektu vedlejšímu, od obklopujícího k obklopenému, odshora dolů atd. Ale může se také držet typů uspořádání, které ve své podstatě nejsou prostorové: seznamy položek patřících do podobné kategorie, funkční vztahy, nejrůznější stupnice atd. Všechny uvedené principy se samozřejmě mohou prolínat, překrývat, v různé míře dominovat a spojovat složky nestejně rozsahu.

3.3.2.2. *Důsledky zvoleného pořádku.* Tak jako mohou různá pořadí existující v prostoru motivovat uspořádání textového kontinua určitým způsobem, mohou být tatáž pořadí zvláště zdůrazněna prostřednictvím kontinuální struktury. Když např. text postupuje od vysokých objektů k nízkým, je vertikální rozměr prostoru zdůrazněn více než jiné rozměry. Textové kontinuum může také uložit prostoru různé typy směřování. Tento proces je podobný jako u dříve probíraných os. Zde však nejsou směry determinovány silami a motivy v prostoru, nýbrž verbálním uspořádáním. Měli bychom si také povšimnout toho, jak rozdílné účinky mají obrazy prostoru, když si text zvolí pohyb z vnitřku k vnějšku a naopak, od vysokého k nízkému a naopak, atd.

Další důsledek, který si zaslouží naši pozornost, se týká pořadí, v jakém jsou předávány informace různě rozsahu. Text přináší informace o konkrétních místních entitách, které vytvářejí prostor, i o širším, globálním kontextu, v němž jsou tyto entity strukturovány. Když se tato globální informace objeví na začátku popisu, konkrétní entity následují později a obraz získá jednotný ráz. Na druhou stranu je možné uvedení globální informace pozdržet. V takovém případě se jednotlivé entity objeví – alespoň na okamžik – bez jasně definovaného kontextu a my můžeme nabýt dojmu, že se jedná o nejednotný, nelogický prostor.

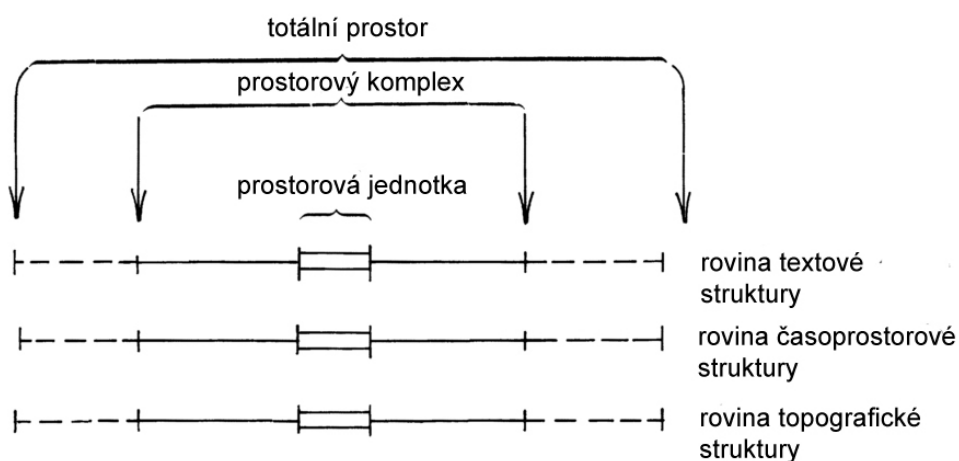
3.3.3. *Perspektivní struktura*. Hledisko (*point of view*) v textu vnucuje fikčnímu prostoru perspektivní strukturu. Tato struktura se liší od perspektivní organizace prostoru v kreslení, přestože mohou obě usilovat o stejný účinek. Prostorová perspektiva kresby (resp. fotografie) je v zásadě založena na kontinuální linii táhnoucí se od diváka k horizontu, podél níž se objekty plynule zmenšují. Naproti tomu prostorová perspektiva jazyka není založena na kontinuální linii, ale na protikladu *tady tam*.

Vztah *tady – tam* se vyskytuje ve dvou různých variantách: mezi prostorovým umístěním vyprávěcího aktu a „světem“ jako celkem; a uvnitř „světa“, mezi věcmi v jisté chvíli vnímanými jako v popředí a těmi vnímanými jako v pozadí. Tyto dva vztahy *tady – tam* jsou paralelní se dvěma typy souřadnicových systémů v jazyce:<sup>18</sup> deiktickým systémem, jehož centrum („hrdina“) je časoprostorovým umístěním řečového aktu; a vnitřním systémem, jehož centrem je jakýkoli bod ve světě k tomuto účelu zvolený. Tato dvě centra z principu existují vedle sebe od počátku do konce textu. Ale vztahy mezi nimi se mohou kdykoli změnit: mohou se vzájemně přiblížit, jedno může nabýt na významu na úkor druhého, předměty, které jsou *tady a tam* se mohou změnit a vztahy mezi *tady a tam* se mohou obrátit.

#### 4. „Horizontální“ struktura prostoru

4.0. Doposud jsme hovořili o třech rovinách prostoru v textu. Rozlišení mezi těmito rovinami je do značné míry „vertikální“. Abychom v této analýze postoupili dále, je nezbytné brát v úvahu i „horizontální“ hledisko; to znamená přezkoumat části prostoru, jejich hranice a rozsah. Až do této chvíle jsme nerozlišovali jednotky o různém rozsahu a považovali jsme prostor v narativu za kompletní celek. Nyní musíme prozkoumat povahu tohoto celku. Můžeme jej chápat jako komplexní entitu složenou z částí, nebo jej lze naopak považovat za samostatnou jednotku tvořící část určité prostorové totality, která ji přesahuje. Můžeme tudíž hovořit o třech možných rozsazích prostorových jednotek: *totálním prostoru*, který zahrnuje svět textu; *prostorovém komplexu*, který text skutečně prezentuje; a *prostorových jednotkách*, kterými je tento komplex tvořen.

Ve světle našeho rozlišení třech rovin struktury by mělo být zřejmé, že různé rozsahy prostorových jednotek nejsou v každé rovině vyjádřeny identicky, ani se nemusí nutně shodovat napříč rovinami. Rozlišování mezi rozsahy má spíše logický ráz, nejedná se o jednoznačné hranice v prostoru.



##### 4.1. Jednotky prostoru: Zorné pole

4.1.1. *Základní jednotky tvořící prostor*. Největší jednotkou, která může být chápána jako část vzhledem k celému prostorovému komplexu, je něco v rozsahu *scény*, tedy za předpokladu, že prostor tvoří série takovýchto scén a že každá taková jednotka se skládá z mnoha jednotek menších. Ve třech rovinách prostorové struktury, o nichž jsme pojednali



výše, je na topografické rovině scénou *místo*, na chronotopické rovině *dějová zóna* a na textové rovině *zorné pole*.

4.1.1.1. *Místem* mohou být domy, města, ulice, pole, hory, lesy atd. Místo je určitý bod, plocha nebo objem, prostorově kontinuální a s jasně danými hranicemi, nebo obklopený prostorovými přepážkami, které ho oddělují od jiných prostorových jednotek.

4.1.1.2. *Dějová zóna* není definována prostorovou kontinuitou nebo jasnými topografickými hranicemi, ale spíše rozsahem událostí, které se v ní odehrávají.

Událost sama o sobě nemá nic společného s danými prostorovými hranicemi, ani se nezbytně neodehrává v rámci jasně definované topografické jednotky; je definována spíše svými vztahy k jiným událostem, které se odehrávají před nebo po ní. Na jednom místě (např. v jednom pokoji) se může současně přihodit několik událostí; anebo se jedna událost může odehrát na různých místech. Např. telefonní rozhovor je jedna událost, která probíhá na dvou vzájemně nesousedících, oddělených místech (pomiňme nyní tvrzení, že telefonní dráty či rádiové vlny tvoří součást prostoru; jsou součástí fyzikálního prostoru, nikoli však *lidských* událostí definovaných jako telefonní rozhovor).<sup>19</sup>

4.1.1.3. Pojem *zorné pole* pochopíme, když na okamžik využijeme příkladu telefonního rozhovoru a uvážíme, jakých různých podob může taková událost v textu nabýt. Text se může soustředit na jednoho z účastníků rozhovoru: v tomto případě můžeme říci, že zorné pole textu, nebo dané části je soustředěno na *místo* (pokoj), ale ne na *událost*. Nebo může nastat opačný případ: text může líčit konverzaci z hlediska obou účastníků rozhovoru, přičemž každý z nich má své vlastní místo: v tomto případě se zorné pole snaží soustředit na přetřžitou dějovou zónu. Zorné pole se však nezbytně neomezuje jen na *místa* či *dějové zóny*: ve skutečnosti může zahrnovat *jakékoli* prostorové jednotky.

V našem pojednání o perspektivní struktuře prostoru jsme uvedli, že každý bod v textu obsahuje jisté prvky chápané jako „tady“ a jiné prvky chápané jako „tam“. *Zorné pole* můžeme definovat jako tu část světa chápanou jako něco, co je „tady“. Ostatní zorná pole, která v kontinuu předchází nebo která následují, a prostorové jednotky nepřímo vytvořené nebo nerealizované jako zorné pole – to vše je vnímáno jako „tam.“

Ačkoli zorné pole vnímáme jako to, co je *zde*, nemělo by být chápáno jako fokalizovaná, přesně lokalizovaná prostorová jednotka. Již jsme viděli, že z topografického hlediska zorné pole nemusí nezbytně zahrnovat pevnou, souvislou, nebo uzavřenou jednotku. Text nicméně odkazuje k těmto prostorovým jednotkám, jako by to bylo něco souvislého, definovaného a prozkoumává je v jednotném úhlu pohledu nezávisle na skutečných podmínkách vidění či vnímání, které ve světě existují.

Zorné pole textu se tedy liší od běžného, optického zorného pole. Pro text může být zorným polem celé město, rozštěpená událost (jako např. telefonní rozhovor), celé bitevní pole, celý dům (bez ohledu na zdi, které oddělují místnosti v něm) atd. Zorné pole se samozřejmě také může řídit optickými pravidly vnímání, to je však pouze jedna konvence z mnoha, která není pro zorné pole o nic „přirozenější“, než je pro kreslení přirozená konvence lineární perspektivy.<sup>20</sup>

4.1.2. *Dva příklady zorného pole*. Pro ilustraci zorného pole uveďme dva konkrétní příklady – úvodní věty dvou povídek: „Die Drei Dunklen Könige“ (Tři temní králové) Wolfganga Borcherta a „Das Erdbeben in Chili“ (Zemětřesení v Chile) Heinricha von Kleista.

*Er tappte durch die dunkle Vorstadt. Die Häuser standen abgebrochen gegen den Himmel. Der Mond fehlte und das Pflaster war erschrocken über den späten Schritt. Dann fand er eine alte Planke. Da trat er mit dem Fuss gegen, bis eine Latte morsch aufseufzte und losbrach. Das Holz roch mürbe und süß. Durch die dunkle Vorstadt tappte er zurück. Sterne waren nicht da.*<sup>21</sup>

(Hledal si cestu temným předměstím. Domy stály v přerušované linii proti obloze. Nesvítil měsíc a chodník se děsil pozdních kroků. Potom našel staré prkno. Kopal do něj, dokud prkno nevydalo ztrouchnivělý vzdech a nezlomilo se. Dřevo příjemně vonělo ztrouchnivělinou. Hledal si temným předměstím cestu zpět. Nesvítily žádné hvězdy.)

\*

*In St. Jago, der Hauptstadt des Königreichs Chili, stand gerade in dem Augenblicke der grossen Erdeschütterung vom Jahre 1647, bei welcher viele tausend Menschen ihren Untergang fanden, ein junger auf ein Verbrechten angeklagter Spanier, Namens Jeronimo Rugera, an einem Pfeiler des Gefängnisses, in welches man ihn eingesperrt hatte, und wolte sich erhenken.*<sup>22</sup>

(V Santiagu, hlavním městě chilského království, právě v okamžiku velkého zemětřesení z r. 1647, při kterém byly zmařeny tisíce životů, stál mladý Španěl jménem Jeronimo Tubera, který byl ve vězení pro obvinění z trestného činu, proti vězeňskému pilíři a chystal se oběsit.)

V prvním případě čtenář „vidí“ v jediném letmém pohledu oblast přibližně o velikosti předměstí, která může být podobně zkoumána i ve skutečnosti. Scéna zahrnuje rozeznatelné pozadí (domy) a popředí (muž kopající do prkna). Topografické místo (předměstí) je zcela překryto dějovou zónou (definovanou jeho chůzí) a zorným polem. Druhá ukázka představuje jiný druh zorného pole. I zde je místo vnímatelné a dosti konkrétní (cela), ale ve srovnání s ukázkou z Borcherta netvoří jeho pozadí série objektů viděných zároveň s postavou, nýbrž obrovský prostor, který není možné zobrazit tak živě jako vězení. Není to jen kvůli vztahu interiér – exteriér, ale také proto, že se zde vyskytují dva rozdílné druhy vnímání: konkrétní a vizuální vnímání a konceptuální „pohled“ z historicko-geografického hlediska. Ale kondenzovaná struktura této věty nás nutí, abychom tyto dvě domény sledovali v jednom zorném poli, přestože je vnímáme zcela odlišně.

Tyto dva příklady nemohou samozřejmě vyčerpat obrovskou škálu možných struktur zorných polí, ani nepředstavují všechny aspekty těchto struktur. Obsáhlejší analýza přesahuje možnosti tohoto článku, který si klade za cíl spíše analýzu pojmu „zorné pole“ než jeho konkrétních projevů.

4.1.3. *Zorné pole a popis.* Měli bychom mít na paměti rozdíl mezi zorným polem a popisem scény. V obou případech se jedná o verbální jednotky definované jejich referencí k fikčnímu světu. Scénický popis však představuje zvláštní případ zorného pole a je pouze jednou z jeho možných komponent. Zorné pole může sestávat ze scénického popisu, akce, dialogu, shrnutí, eseje atd. Pojem zorného pole dle mého názoru řeší nejasnosti způsobené klasickou dichotomií mezi *popisem* a *vyprávěním* a jejich automatickými paralelami, *prostorem* a *dějem*. Tento soubor pojmů je do značné míry zodpovědný za mylné ztotožnění prostoru v textu s popisnými pasážemi a za vyloučení děje i jiných složek textu z množiny jevů, které jsou pro prostor relevantní. Zorné pole není jevem omezeným na ty konkrétní části textu, které obsahují přímé informace o prostoru; každá část textu vytváří zorné pole z hlediska své prostorové reference, ačkoli tato prostorová reference může mít různou kvalitu i kvantitu. Zorná pole se tedy mohou lišit co do množství a důležitosti informací o prostoru, které obsahují, neliší se však z hlediska své základní důležitosti pro prostor.

4.1.4. *Problém identifikace a vymezení zorného pole.* Vytváří-li každá část textu zorné pole, potom je možné položit si otázku: Co způsobuje, že čtenář *identifikuje* určitou část prostoru jako zorné pole, *odliší* ji od jiné části a současně *vymezí* specifickou jednotku uvnitř fikčního světa? Tady se musíme vypořádat s hlavním problémem pojmu zorné pole – se skutečností, že jde o část fikčního světa, která není determinována vlastnostmi „světa“ jako takového, ale spíše vnímáním světa skrze jazyk.

Na tomto místě je nezbytné prozkoumat úlohu čtenáře v průběhu čtení. Už dříve bylo zmíněno, že zorné pole čtenář vnímá jako to, co se nachází „zde“. To přísně vzato znamená, že v každém okamžiku četby má čtenář „před“ sebou jenom jednu malou jednotku či aspekt a že tak v průběhu čtení přechází od jedné malé jednotky ke druhé, takže celkový obraz prostoru je nutně jakýmsi řetězcem malých objektů. Právě to naznačil Gotthold Lessing,<sup>23</sup> když popřel možnost rekonstrukce vzhledu nějakého objektu v lidské mysli na základě detailního popisu jeho částí. Dříve než skončí výčet částí, jsou první položky už zapomenuty.

To je do jisté míry atomistické pojetí procesu čtení, které jej redukuje na řadu bodů, z nichž každý je spojen jenom s bodem těsně předcházejícím nebo následujícím. Funkce paměti je redukována toliko na spojování přiléhajících jednotek. V pojetí, jako je to Les-singovo, není pro *zorné pole* místo: když Lessing hovoří o prostoru, odkazuje pouze k jednotlivým předmětům – Agamemnónovo žezlo, Héřin válečný vůz –, ale nikdy k celému systému prostorových vztahů. Ztotožníme-li akt rekonstrukce s dekodováním slov, pak prostor nemůže být vnímán jinak než jako řada malých částic.

Prostor může být opravdu vnímán jen v rámci koncepcí, která předpokládá, že rekonstrukce světa neodpovídá toliko slovní interpretaci, ale má co dočinění i s ukládáním informací v paměti a s různými způsoby spojování. Koncepti tohoto typu navrhl např. Segre.<sup>24</sup> Podle Segreho je bod, v němž se čtenář nachází v jistém okamžiku četby, neustále v systému vztahů se *syntetizující pamětí*, která ukládá všechno, co bylo přečteno, včetně vyloučených možností, a přitom směřuje k otevřeným možnostem pokračování textu. Pojem *zorného pole* lze vysvětlit jenom v rámci tohoto modelu. Zorné pole je kombinací přítomného okamžiku čtení se syntézou paměti. Zpětná syntéza zde nicméně neodkazuje k celému komplexu přečtených částí, ale jen k těm, které se nějak vztahují k prostorovému rámci části, kterou zrovna čteme. Jedná se o takovou kombinaci elementu vnímaného v daném okamžiku čtení s dalšími položkami a informacemi, při níž mohou být všechny tyto prvky vnímány jako prostorově kontinuální a jako součástí jedné prostorové celistvosti, která se nabízí jedinému zmapování. Tato syntéza paměti může zahrnovat scénu táhnoucí se po mnoho stránek, nebo se může omezit jen na krátký popis. V každém případě zpětná syntéza potřebná pro zorné pole účinkuje na po sobě jdoucí jednotky textu: souhrnná syntéza může samozřejmě zahrnovat informace vyjádřené v dřívějších jednotkách textu, které se vztahují k ostatním částem prostoru, nebo dokonce k téže části v jiném kontextu, tato informace však nepatří do stejného zorného pole. Může mít funkci neviditelného pozadí, které je v celkovém komplexu prostoru rovněž důležitým elementem, ale už nepatří k tomu, co je vnímáno jako „zde“. Zorné pole představuje tedy do jisté míry místo průniku mezi „tady“ v prostoru a „ted“ v textu. Jedná se o jednotku fikčního prostoru, která má korelát ve verbálním textu: může být umístěna a rozpoznána v textu i ve světě.

#### 4.2. *Prostorový komplex.*

Již dříve jsme poznamenali, že existence prostoru v textu je jako řada zorných polí. Definovali jsme a vymezili jednotlivá zorná pole, ale ještě nám zbývá porozumět tomu, jak se rozdílná zorná pole kombinují, aby vytvořila prostorový komplex jako celek. Tento proces se odehrává ve dvou dimenzích: v dimenzi textového kontinua – jak se zorná pole mění, když čtenář postupuje textem; a v dimenzi „světa“ – jak se zorná pole organizují uvnitř samotného fikčního světa.

Zorná pole se mohou střídát různými způsoby. Nejzřetelnější je to při přerušení, např. na konci kapitoly nebo odstavce. To však není nezbytně ten nejtypičtější způsob. Na rozdíl od scén v naturalistickém divadle se textová zorná pole nevyskytují vždy v kompletních, uzavřených jednotkách. Mohou být mnohem proměnlivější, mohou se rozšířit nebo zaostřit stejně jako filmová kamera, nebo se postupně přesouvat z jednoho místa na druhé, takže pak budou jejich hranice méně zřetelné, než mohl naznačit náš předchozí výklad (viz část 4.1.4). Mohou se také přesouvat formou projekce: jedno zorné pole může být konstruováno z informací dodaných jiným zorným polem. Postava v poli *A* může popisovat něco, co se objevilo na jiném místě, a tím vytváří oblast *B*.

Existují také různé způsoby, jak se mohou zorná pole uvnitř fikčního světa kombinovat. Jako první se nabízí perspektivní metoda: jedno pole se nachází „v popředí“ a ostatní slouží jako pozadí. Toto je situace téměř každého zorného pole ve vztahu k ostatním polím v textu: to, co v kterémkoli konkrétním momentu vnímáme, je popředí; ostatní zorná pole tvoří „neviděné“ pozadí. Tento vztah popředí – pozadí je obzvláště patrný v případě projekce. Ačkoli projekce obvykle končí úplným nahrazením jednoho zorného pole druhým, perspektivní aspekt může zůstat zachován a vytvářet tak efekt dvou simultánních zorných polí. To může nastat tehdy, když projikovaná oblast nemá strukturu autonomního zorného pole – např. když postavy v daném zorném poli pronášejí nesouvislé poznámky o určitých místech (tj. nejedná se o souvislé vyprávění jedné z postav, které by znamenalo úplný přesun do nového zorného pole). Zorné pole zde není něčím auto-

nomním, ale stává se pozadím, které existuje mimo oblast primárního pole.<sup>25</sup> Dvě konkrétní a plně autonomní zorná pole se však simultánně vyskytovat nemohou, protože zorné pole z definice zahrnuje *všechny* body prostoru sledované v daném okamžiku.

Takto se vracíme k otázce, co spojuje zorná pole tak, aby vytvořila mapu reality. Podle mého názoru jsou to samotné složky reality, na dalším stupni rekonstrukce, tj. na chronotopické a topografické rovině. Na těchto úrovních rekonstrukce jsou tyto složky vyňaty ze svých zorných polí a reorganizovány v topografických a chronotopických strukturách textu (horizontální a vertikální struktury, osový systém atd.; viz oddíl 3.1, 3.2).

#### 4.3. Totální prostor

I poté, co jsme vytvořili schéma prostorového komplexu, založené na řadě zorných polí, stále zjišťujeme, že existují prostorové informace, které nejsou strukturovány v *žádném* zorném poli; tj. prostorové elementy, které text předpokládá nebo nepřímo poskytuje, avšak „neukazuje.“ Tyto informace patří do *totálního prostoru* – jsou to prostorové informace, které existují mimo hranice skutečně prezentovaného prostoru.

Pojem totálního prostoru v textu je nezbytný kvůli tomu, jakým způsobem o prostoru obvykle přemýšlíme. Prostor není možné si představit jinak než jako totální. Bereme samozřejmě v úvahu omezené úseky prostoru, ale zároveň je pokládáme za části většího prostoru, který je zahrnuje.

Tato tendence nutně nesouvisí s eukleidovskou koncepcí prázdného prostoru;<sup>26</sup> může souviset také se sémantickými vlastnostmi slov. Např. význam slova *pokoj* zahrnuje možnost dalších pokojů, domu, místo osídlení atd. Jakýkoliv prostorový objekt může být chápán také jako synekdocha pro mnohem obsáhlejší prostor.

Totální prostor nicméně není pouze vágní kopií prostoru aktuálně zobrazeného v literárním textu: jedná se o základní složku s vlastními funkcemi a způsoby existence, což lze ukázat ve vztahu ke třem rovinám struktury.

4.3.1. *Totální prostor z topografického hlediska.* Z hlediska topografické roviny je pojem „totálního prostoru“ potřebný, protože nám umožňuje lokalizovat události, odpovědět na otázku „kde se to stalo?“. Všechny vnitřní vztahy, které se odehrávají na topografické rovině, odpovídají pouze na otázku „jak to vypadá?“ nebo „jak je to utvořeno?“. Ale k tomu, abychom rekonstruovali prostor, odpověď na tuto otázku nestačí. Je nezbytné umístit celý systém do nějakého většího prostoru.

Texty se mohou navzájem lišit podle toho, jaký význam přiřadí otázce lokalizace, a stejně tak podle toho, jak přesně na ni odpovídají. Místo děje může být lokalizováno přesně označením ulice a čísla domu, nebo velice povšechně – pojmenováním města nebo země nebo dokonce ještě méně. Každý z těchto případů naznačuje různé způsoby součinnosti uvnitř totálního prostoru.

Bez ohledu na otázku specifické lokalizace souvisí totální prostor také s předpoklady textu o povaze světa obecně, a tudíž je pevně spojen s *vnějším polem reference*.<sup>27</sup> Text odkazuje čtenáře k určitému modelu vnější reality, jehož pomocí musí rekonstruovat svět. V případě *prostorového komplexu* textu dochází k neustálému ovlivňování mezi tímto modelem a *vnitřním polem reference*, zatímco v *totálním prostoru* se stává prominentním faktorem vnější pole reference. Existuje několik typů vnějšího pole reference: historické, geografické, mytické, vědecko-fantastické, fantastické atd. Jasnost umístění a rekonstrukce je přirozeně závislá na typu referenčního pole použitého v textu. V každém případě je třeba zdůraznit, že spojení mezi totálním prostorem a vnějším polem reference rozhodně neznamená, že se zde zabýváme něčím, co svou platností závisí na něčem mimo text. Text sám o sobě určuje povahu svého totálního světa a model vnější reality, ačkoli není nezbytně textem utvořen, je jím zvolen, modifikován a plně kontrolován.

4.3.2. *Totální prostor z chronotopického hlediska.* Nyní musíme prozkoumat možná spojení mezi totálním prostorem a komplexním prostorem v oblasti osnovy (*plot*). Můžeme si je představit úplně odloučené v případě, kdy totální prostor nemá významný vztah k osnově a slouží jen jako statické pozadí, proti němuž se osnova rozvíjí. V takovém případě narativ vytváří zcela autonomní *chronotop*. Příklady tohoto typu můžeme nalézt v povídkách Edgara Allana Poa. Dokonce i kdybychom mohli jeho povídky lokalizovat v nějakém geograficko-historickém prostoru, nemělo by to žádný význam; jeho totální prostor si

můžeme představit jako prostor prázdný. Na opačném pólu se nachází možnost aktivního spojení s totálním prostorem, např. když obecně historické události určují průběh děje. V takovém případě může být totální prostor schematizován jako *silové pole*, jehož centrum se nachází vně aktuálního komplexu prostoru, ale samozřejmě jej ovlivňuje. Toto spojení není nezbytně tvořeno pomocí abstraktních silových čar: můžeme si také představit reálné osy pohybu v textu, které pokračují do totálního prostoru nebo z něj vycházejí. Nejlepší příklad chronotopického spojení mezi totálním prostorem a komplexem prostoru se vyskytuje v eposech. Vlastně je zde toto spojení tak těsné, že téměř smazává rozdíl mezi nimi. Odysseovy cesty zahrnují všechny oblasti světa, které byly v povědomí soudobých čtenářů, starověkých Řeků. Také *Ztracený ráj* zahrnuje celý kosmologický systém renesance. V těchto případech text zcela vyčerpává svět. Jedná se o typy prostoru, které si už nemůžeme představit jako součást něčeho většího. Z chronotopického hlediska se zde komplex prostoru téměř kryje s totálním prostorem.

4.3.3. *Totální prostor z hlediska textu.* Z hlediska textové roviny by měla být povaha totálního prostoru a jeho vztahu ke komplexnímu prostoru popsána prostřednictvím dvou rozdílů: zaprvé rozdílem mezi *prezentací a reprezentací* a zadruhé mezi *dourčeností a nedourčeností*.<sup>28</sup> Tyto dva rozdíly lze samozřejmě aplikovat nejen na vztah mezi komplexem prostoru a totálním prostorem, ale také na ostatní oblasti textu a světa. Nedourčená místa a reprezentované prvky existují i v komplexu prostoru, ba i uvnitř jednotlivých zorných polí, totální prostor je však tou nejúplnější a nejobsažnější oblastí, kterou lze popsat těmito dvěma atributy.

Měli bychom ovšem zdůraznit, že tato dvě rozlišení se nepřekrývají a že tyto atributy nelze aplikovat na stejné aspekty nebo části totálního prostoru.

Vlastnost reprezentace náleží všemu, co může být o totálním prostoru s jistotou řečeno. Všechny tyto věci se liší od informací o komplexu prostoru, protože jsou vylíčeny nepřímo: nejsou *prezentovány*, ale *reprezentovány*. A právě to jsme vlastně řekli na počátku našeho výkladu (4.3), když jsme konstatovali, že totální prostor není strukturován v zorném poli. Zorná pole jsou způsoby *prezentace* prostoru; složky totálního prostoru v nich nejsou strukturovány, ale rozptýleny mnoha různými způsoby: zmínky postav či dokonce vypravěče o různých místech, části metafor a přirovnání, synekdochické prvky, které umožňují rekonstruovat svět atd.

Ale tyto informace nejsou jen nepřímé, ale jsou ve srovnání s informacemi o komplexu prostoru jsou také řídké. Jednou z hlavních vlastností totálního prostoru je ohromná oblast chybějících informací. Nic z toho, co může být o totálním prostoru řečeno, jak na základě textových narážek, tak na základě obecných znalostí vnějšího pole reference, neruší jeho nedourčenost. Totální prostor je obrovská oblast nedourčenosti a relativní tmy, z níž se vynořuje komplex prostoru jako ostrov dourčenosti a jasnosti.

Totální prostor je také základním předpokladem pro určení perspektivní struktury světa. Do jisté míry představuje absolutní *tam*, protože je vždy koncipován jako něco, co je za horizontem zorného pole. Ale stejně tak je nezbytný při lokalizaci primárního *zde* – aktu vyprávění. Není-li akt vyprávění reálně konkretizován jako součást vyprávěného světa, jeho prostorová existence a souřadnice spojující jej se světem jsou také jedním z aspektů totálního prostoru.

4.3.4. *Ontologická neprůhlednost totálního prostoru.* Důležitou charakteristikou totálního prostoru, která se do jisté míry týká všech rovin strukturace, je konečně *nedostatek ontologické jasnosti*. To samozřejmě souvisí s obecnou vlastností nedourčenosti, která v totálním prostoru existuje. Zde se však nejedná o pouhý důsledek absence informací, ale spíše o jistý rozpor či podstatný nedostatek jasnosti, který se takřikajíc skrývá za obecnou nedourčeností této oblasti: totální prostor je jakousi zemí nikoho, jež se takřikajíc klene nad různými ontologickými oblastmi. Je vnímán nejen jako přímé pokračování fikčního světa v textu, ale také jako pokračování reálného prostoru čtenáře, vnějšího pole reference, aktu vyprávění a snad i dalších věcí. Všechny tyto oblasti, které by z ontologického hlediska mohly být zcela neslučitelné, jsou v totálním prostoru nějakým způsobem obsaženy a vnímáme je jako něco, co existuje na jedné kontinuální rovině bytí. Tuto situaci nejlépe dokládá časté umístování pohádek do vzdálených zemí: ontologický přechod ze čtenářova

světa, kde převažuje realistická pravděpodobnost, do světa fantazie, je tedy vyjádřen fyzickou vzdáleností v nedourčeném prostoru.<sup>29</sup>

## 5. Závěr

V tomto článku jsem se pokusil předložit model, který by nastínil hlavní aspekty prostoru v narativu a definoval jejich vzájemné vztahy. Aspekty, o kterých jsme hovořili, se týkají zejména vnitřní struktury prostoru a způsobu jeho existence jakožto součásti fikčního světa. To může vyjasnit i otázky, jimiž jsem se v rámci této studie nezabýval – např. fungování prostoru uvnitř celkové struktury textu. Náš zájem se ovšem omezil na způsob existence prostoru, jeho funkcemi jsme se nezabývali.

Prostor pochopitelně není neutrálním materiálem existujícím pouze ve světě; má mnoho funkcí, které se vztahují k ostatním rovinám textu. Na každý prvek v prostoru – vlastně každý prvek v textu – je třeba nahlížet, řečeno slovy Benjamina Hrushovského,<sup>30</sup> jako *křížovátku*, kde se mohou setkávat struktury všech textových plánů: prostorové struktury se strukturami charakterizačními, myšlenkovými, mytologickými atd.

Funkce prostoru by se mohly jasně vyjevit, pokud bychom se zabývali jednotlivými texty a poukázali na systém vztahů uvnitř komplexu jeho složek. Bylo by snad i možné popsat a analyzovat jeho potenciální funkce v rámci nějakého teoretického výkladu; to je však zcela jiný okruh otázek, než jakým jsme se zde zabývali. Skutečnost, že je v této studii prostor z metodických důvodů zbaven svých specifických funkcí, neznamená, že jej zde chápeme jako neutrální faktor. Naopak se přísně držím hypotézy, že všechny složky textu jsou ve vzájemných funkčních vztazích. Co zde chybí, je hypotéza o hierarchii: nestanovil jsem předem, který prvek je prostředkem a který účelem. Navzdory funkčnímu přístupu máme tendenci chápat prostor jako podřízený postavám spíše než naopak. A totéž platí o vztahu prostoru k dalším aspektům textu: prostor je vždy považován za prostředek k jistým účelům. A právě tato okolnost podnítila mnohé debaty věnované prostoru k tomu, aby se zabývaly postavami, myšlenkami, nebo obecnými interpretacemi a pomínuly své konkrétní téma.

Já jsem se nicméně pokusil začít i skončit prostorem, aniž bych přehlížel křížovátky s cestami, které se z hlediska hierarchie jeví spíše jako dálnice. Jakékoli pojednání o funkcích prostoru by bylo zbytečné bez prvotní analýzy způsobu jeho existence a jeho rozličných aspektů. A navíc, nehledě na to, jak může být prostoru využito v jednotlivých textech a nehledě na významy, které lze jeho prostřednictvím sdělovat, bychom neměli zapomínat, že prostor je především centrálním aspektem světa, ať už je tento svět reálný či fikční a ať už je zprostředkován jakýmkoliv médiem. Smyslem modelu, který jsem zde navrhl, bylo objasnit některé problémy, které vyplývají ze statusu prostoru uvnitř fikčního světa zprostředkovaného verbálním médiem.

*Přeložily Soňa Navrátilová, Iva Urbanová a Jana Chromcová*

*Aluze děkuje nakladatelství Duke University za svolení k otištění překladu.*

*Aluze wishes to thank Duke University Press for their permission to publish this translation.*

**Gabriel Zoran** působí na katedře Hebrejské a srovnávací literatury na univerzitě v izraelské Haifě. Je autorem řady prací z oblasti teorie prózy a teorie překladu, o řecké literatuře a moderní hebrejské literatuře, např. *Text, World, Space: The Construction of Space in Narrative Fiction* (1997) (hebrejsky); *Beyond Imitation: Text and Textuality in the Aristotelian Thought* (2002). Překládá z německé a řecké (Aristotelés) literatury. Je autorem dvou románů.

## Poznámky:

**1** Gotthold Ephraim Lessing, *Werke. Sechster Band. Kunsttheoretische und Kunsthistorische Schriften*, München, Karl Hans Verlag 1974. [Česky: *Hamburská dramaturgie, Laóóón: Státí*, přel. Jiří Stromšík, Praha, Odeon 1980. – *Pozn. překl.*]

2 Viz zvláště Günther Müller, „Über das Zeitgerüst des Erzählens: am Beispiel des Jürg Jenatsch“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 24, 1950, č. 1; Eberhard Lämert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1955; Boris Tomaševskij, „Thematics“, in: *Russian Formalist Criticism*, Lincoln, University of Nebraska Press 1965 [Česky: „Tematika“, in: týž, *Teorie literatury*, přel. Rénata a Karel Štindloví, Praha, Lidové nakladatelství 1970. – *Pozn. překl.*]; Itamar Even-Zohar, „Correlative Positive and Correlative Negative Time in Strindberg's „The Father“ and „A Dream Play““, *Ha-Sifrut* 1, 1968, č. 3–4, s. 538–568.

3 Viz Itamar Even-Zohar, „Correlative Positive and Correlative Negative Time in Strindberg's „The Father“ and „A Dream Play““, s. 538–568.

4 Joseph Frank, „Spatial Form in Modern Literature“, in: *The Widening Gyre*, New Jersey, Rutgers UP 1963 a Cesare Segre, „Space and Time of The Text“, *20th Century Studies* 1975, s. 37–41.

5 Toto obecné užití adjektiva „prostorový“ je inspirováno zejména Frankovou teorií (viz „Spatial Form in Modern Literature“) o prostorové formě v moderní literatuře. Frank nicméně užívá tento pojem hlavně pro popis povahy jednoho historického korpusu textů, zatímco dnes slouží k popisu obecných textových vlastností. Viz například Sternbergův („Delicate Balance in the Story of the Rape of Dinah: Biblical Narrative and the Rhetoric of the Narrative Text“, *Ha-Sifrut* 4, 1973, č. 2: 228–230 [hebrejsky]) výklad o analogii jakož i některé pozdější články samotného Franka (např. „Spatial Form in Modern Literature“, s. 275–290).

6 Definice založená na takové koncepci je klasicky leibnizovská definice prostoru jako „řádu možných koexistencí“ („ordre des coexistences possibles“), ale není pouhou náhodou, že si Leibniz představuje prostor jako subjektivní vztažný systém, zatímco Newton si ho představuje jako něco absolutního a objektivního, jako jakýsi druh „reservoiru“ reality.

7 Důležitost „prostorového“ hlediska pro rekonstrukci fikčního prostoru bude podrobněji probrána v oddílu pojednávajícím o *zorném poli*. (Viz 4.1 a zvláště 4.1.4)

8 Charlotte Linde, *The Linguistic Encoding of Spatial Information* (nepublikovaná dizertace), Columbia, Columbia University Press 1974.

9 Při způsobu, jakými angličtí mluvčí z dané skupiny popisují byty, Lindeová zjistila, že většina lidí strukturuje svůj popis jako „procházku“ bytem a jen několik tak činí formou letecké mapy.

10 Benjamin Hrushovski, „A Unified Theory of the Literary Text“, in: *Structuralist Poetic in Israel*, Tel Aviv, Tel Aviv University Press 1974; *Segmentation and Motivation in the Text Continuum of Literary Prose: The First Episode of War and Peace*, Tel Aviv, Tel Aviv University Press 1976.

11 Rozlišení mezi třemi rovinami strukturační je silně ovlivněno dvěma již existujícími rozlišeními: rozlišením Bruna Carla Petsche (*Wessen und Formen des Erzählkunst*, Halle, Hans Niemeyer 1942, s. 162–189) a Julie Kristevy *Le texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, The Hague – Paris, Mouton 1970, s. 191–197), ale v některých základních bodech se od nich liší.

Předně, tato rozlišení jsou binární, nikoli ternární, a obě jsou zřejmě výsledkem tendence popsat prostor v termínech zcela symetrických s těmi, které se užívají k popisu času, a při popisu času je binární rozlišení jasně zřetelné.

Petsch rozlišuje *Raum* a *Lokal*. *Lokal* značí prostor sám o sobě, a tudíž je víceméně paralelní s topografickou rovinou. *Raum* je prostor propojený s dalšími rovinami textu. Je mimo jiné propojen s faktorem času, který odhaluje prostor krok za krokem. Ale na tento důležitý aspekt je poukázáno jen okrajově; *Raum* je ve skutečnosti propojen s mnoha aspekty a vlastnostmi textu, které spolu v reálu nesouvisí. Je to prostor zakoušený postavami, je symbolický, nese významy atd. Proschovo rozdělení je poněkud nevyvážené „ve prospěch“ *Raumu*. *Raum* je v konečném důsledku cokoli „zajímavého,“ co můžeme říct o prostoru, zatímco *Lokal* není nic víc, než neutrální materiál, který sám o sobě nenese žádný význam. Naopak navržené rozlišení tří rovin strukturační textu nemá nic společného s významem, všechny roviny mohou být uvnitř celku textu stejně smysluplné a funkční.

Mému návrhu je bližší rozdělení, které nabízí Kristeva. Rozlišuje mezi *espace textuel* a *espace géographique*. Geografický prostor v její analýze může být paralelní k topografické a chronotopické rovině a *espace textuel* je samozřejmě paralelou k textové rovině. Výzkum rozlišení a popisu těchto rovin se ale značně různí.

12 Některé pozoruhodné studie pojednávající o prostoru se ve skutečnosti zabývají otázkami, které spadají spíše do topografické roviny uspořádání. Význačným příkladem je Bachelardova poetika prostoru (*La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France 1974 [Slovensky: *Poetika priestoru*, přel. Michal Bartko, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1990. – *Pozn. překl.*]), která se zabývá topografií prostoru v básnické představě. Bachelardovo pojetí literárního textu je však velmi problematické a dost vzdálené od našich předpokladů. Jiné studie pokládají topografickou strukturu do značné míry za strukturu znaků a spojují ji s rovinou významovou (např. Wilburova studie o domě v Poeových pohádkách [Richard Wilbur, „The House of Poe“, in: R. Regan (ed.), *Poe: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall 1967]). To je typické pro koncepci založené na mytickém pojetí prostoru, ať už se zabývají přímo látkou my-

tickou nebo lidovou, nebo odhalují mytickou rovinu v literatuře psané. Viz např. Segalovo pojednání o sovětském strukturalismu.

**13** Michail Bachtin, „The Forms of Time and the Chronotopos in the Novel: From the Greek Novel to Modern Fiction“, *PTL* 3, 1978, č. 3, s. 493–528.

**14** Viz Boris Uspenskij, *A Poetics of Composition: The Structure of The Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press 1973 [Česky: *Poetika kompozice*, přel. Bruno Solařík, Brno, Host 2008. – *Pozn. překl.*] a Jurij M. Lotman, *Die Struktur des Künstlerischen Textes*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1973. [Slovensky: *Štruktúra umeleckého textu*, přel. Milan Hamada, Bratislava, Tatran 1990. – *Pozn. překl.*]

**15** Osově pojetí se objevuje v Meyerově („Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst“, *Studium Generale* 10, 1957, s. 620–630) analýze prostoru v Goethově *Novele*, kde pohled dalekohledem vytváří osu spojující dvě hlavní lokality. Nicméně Meyerovo užití tohoto slova je spíše dílčí a metaforické, kdežto já se domnívám, že je lze používat systematicky a důsledně. Když se Russell E. Brown ve studii „On Classifying the Setting in the Novel: Hans Henny Jahnn's *Fluss ohne Ufer* (Neophilologus LI, 1967, s. 395–401) pokouší klasifikovat prostory z hlediska změn pohybu, které se v nich odehrávají, řeší (byť nikterak detailně) otázky, které podle mého názoru patří právě na chronotopickou rovinu. Pojetí prostoru jako silového pole je inspirováno hlavně teorií Kurta Lewina, který se pokusil zavést fyzikální pojem pole a principy topologie do psychologie a sociálních věd (viz Kurt Lewin, *Principles of Topological Psychology*, New York – London, McGraw-Hill 1936, *The Conceptual Representations of the Measurement of Psychological Forces*, Durham, Duke University Press 1938 a *Field Theory in Social Science*, New York, Harper and Brothers 1957). Tuto metodu je podle mě možné upotřebit rovněž při textové analýze, ale její poetické možnosti prozatím nebyly výrazněji rozvinuty (pro několik výhrad viz Jurij M. Lotman *Štruktúra umeleckého textu* a Lawrence M. O'Toole, „Dimensions of Semiotic Space in Narrative“, *Poetics Today* 1, 1980, č. 4, s. 135–149).

**16** Koncepti informační mezery propojené se strukturou zápletky rozvinuli do značné míry Menakhem Perry a Meir Sternberg v „The King Through Ironic Eyes: The Narrator's Devices in the Biblical Story of David and Batsheba and Two Excursuses on the Theory of Narrative Text“ (*Ha-Sifrut* 4, 1968, č. 2, s. 193–231 [hebrejsky]) a Sternberg v „Delicate Balance in the Story of the Rape of Dinah“. Já jsem se ale spíše zaměřil, jak se dále ukáže, na to, čemu říkají „mezery, jejichž vyplnění je automatické a nepodstatné“, tj. moje pojednání vychází spíše z Ingardenovy širší a neutrálnější koncepce míst nedourčenosti.

**17** Viz také Brigitte Hellwig, *Raum und Zeit in homerischen Epos* (Spudasmata: Studien zur Klassischen Philologie und Grenzgebieten, sv. II), Hildesheim, Georg Olms Verlachsbuchhandlung 1964.

**18** George Miller – Philip N. Johnson-Laird, *Language and Perception*, London – Melbourne – Cambridge, Cambridge University Press 1976.

**19** Toto tvrzení je založeno na dobře známém rozlišení mezi matematicko-fyzikálním prostorem a zkušenostním prostorem, ve kterém se lidský život skutečně odehrává (*erlebter Raum, espace vécu*). Viz E. Minkowski *Le temps vécu: études phénoménologiques et psychopathologiques*, Paris, Collection de l'évolution psychiatrique 1933 a *Vers une cosmologie: fragments philosophiques*, Paris, Fernand Aubier 1936; Ludwig Binswanger, „Das Raumproblem in Psychopathologie“, in: *Ausgewählte Vorträge und Aufsätze von Ludwig Binswanger*, sv. II, Bern, Franke Verlag 1955, s. 174–225; Otto Friedrich Bollnow, *Mensch und Raum*, Stuttgart: Kohlhammer Verlag 1963; Gaston Bachelard (*Poetika priestoru*). Význam tohoto rozlišení pro historii pojmu prostoru v literární vědě je zásadní.

**20** Příklady analýz vizuálních a smyslových struktur zorného pole můžeme nalézt v pracích Richarda Alewyna („Eine Landschaft Eichendorffs“, *Euphorion* 51, 1957, s. 42–60) a L. M. Iskra (*Die Darstellung des Sichtbaren in der dichterischen Prosa um 1900*, Münster, Aschendorff 1967), ačkoliv jejich práce se týkají popisu, a ne zorného pole.

**21** Wolfgang Borchert, *Das Gesamtwerk*, Hamburg, Rowohlt 1949.

**22** Heinrich von Kleist, *Gesammelte Werke*, sv. III, Berlin, Tillgner Verlag 1923. (Anglicky: „The Earthquake in Chile“, in: týž, *The Marquise of O and Other Stories*, přel. Martin Greenberg, New York, Signet 1962.)

**23** Gotthold Ephraim Lessing, *Werke. Sechster Band. Kunsttheoretische und Kunsthistorische Schriften*, München, Karl Hans Verlag 1974 (Laóóón, kapitola 16). [Česky: *Hamburská dramaturgie; Laóóón: Stati*, přel. Jiří Stromšík, Praha, Odeon 1980. – *Pozn. překl.*]

**24** Cesare Segre, „Space and Time of the Text“.

**25** Podobného efektu je někdy (i když mnohem vzácněji) dosaženo, když je projikováné zorné pole dominantní a autonomní, ale text neustále uvádí primární zorné pole. Vezměme si jako příklad popis Achillova štítu v *Iliadě*: jsou tu samozřejmě autonomní zorná pole, která obsahují skutečnost zobrazenou na štítu, text však neustále – pomocí výčtu materiálů a sloves činnosti – odkazuje na primární zorné pole, Héfaistovu dílnu stojící v popředí.

**26** Názor, že eukleidovská koncepce prostoru je pro literární díla bez významu, vyslovil Ingarden (viz *Das Literarische Kunstwerk*, Tübingen, Hans Meieyer Verlag 1965 [Česky: *Umělecké dílo lite-*



rární, přel. Antonín Mokrejš, Praha 1989. – *Pozn. překl.*]). Ingarden z toho nicméně vyvodil, že literární prostor je konečný, což se mi jeví jako chybný závěr.

**27** Viz Benjamin Hrushovski, „A Unified Theory of the Literary Text“ a *Segmentation and Motivation in the Text Continuum of Literary Prose*.

**28** Rozlišení mezi prezentací a reprezentací navrhl Benjamin Hrushovski. Rozlišení mezi dourčeností a nedourčeností pochází od Romana Ingardena (*Umělecké dílo literární*).

**29** Měli bychom poukázat na tři koncepce, které se nějakým způsobem vztahují ke koncepci totálního prostoru, jež zde byla vyložena. Eugene F. Timpe („The Spatial Dimension: A Stylistic Typology“, in: Joseph Strelka [ed.], *Yearbook of Comparative Criticism III*, Patterns of Literary Style, University Park – London, The Pennsylvania State University Press 1971, s. 179–197) rozlišuje prostor *aktuální* a *potenciální*, ale popis potenciálního prostoru jako dimenzí, kterých může aktuální prostor dosáhnout, je dosti vágní. Benjamin Hrushovski ve své studii o *Vojně a míru* (*Segmentation and Motivation in the Text Continuum of Literary Prose*) přichází s problémem totálního prostoru, když se probírá možnostmi umístění fiktivního Annina salónu do historického Petrohradu. V oné studii je ale termínu vnější pole reference užito pro to, co já nazývám totálním prostorem. Myslím si, že se jedná o rozdílné pojmy, ačkoliv jsou si blízké (viz oddíl 4.3.1). Na problematiku totálního prostoru může konečně vrhnout trochu světla – a to z velice zajímavého úhlu – i Rokemovo pojednání o světě zákulisí v divadle. Viz Freddie Rokem, „The Off-Stage World“, 1979 (rukopis).

**30** Benjamin Hrushovski, „A Unified Theory of the Literary Text“ a *Segmentation and Motivation in the Text Continuum of Literary Prose*.