

Reálná a fikční krajina v díle Miloše Urbana (*Hastrman*)

— Richard Změlík¹ —

1.

Analýza literární krajiny nám mimo jiné ukazuje úzké sepětí mezi popisovanou skutečností a sférou personických aktantů. Na sepětí mezi oběma polaritami, prostorové a personické, bylo v minulosti mnohokrát poukázáno, ve skutečnosti znamená jednu ze základních proporcionálních struktur, vedle například samotné vlastní strukturační místa. Prostor obvykle bývá někým *obýván*, a jeví se tedy určitým způsobem. Ačkoli je zřejmé, že úhly pohledu a interpretace či reflexe prostoru v sémiotickém diskurzu, za jaký považujeme literární text, jsou složité a vzájemně se prolínají (postavy, vypravěč, modelový autor, žánr, literární kontext apod.), prostor a jeho konkrétní konfiguraci nelze chápat bez účasti aktu reference o tomto prostoru.

Podobně jako například u Karla Hynka Máchy by bylo za určitých okolností možné i v případě románu Miloše Urbana *Hastrman* (2001)

1 Text vychází z původní kapitoly „Zelený román Miloše Urbana“ disertační práce *Krajina v literárním díle (Strukturálně-sémiotická analýza literárního toposu krajiny u Karla Hynka Máchy, Gérarda de Nerval, Ladislava Klímy, Jana Čepa a Miloše Urbana)*, Olomouc: Univerzita Palackého, FF, Katedra bohemistiky 2010.

dedukovat z fikční krajiny románu krajinu tzv. reálnou. Tento postup je myslitelný – a platí to nejen pro Máchu, ale pro veškeré možné překlady literárního díla do mimoliterární sféry – za předpokladu určitých styčných bodů mezi oběma diskurzí, tvoří je například vlastní jména shodující se v obou rovinách, tj. na poli literárním i ne-literárním. V *Hastrmanu* takových jmen najdeme celou řadu, od centrální krajinné dominanty, hory Vlhošť, po jména měst a vesniček.² I tam, kde jsou literární propria pozměněna a neodpovídají toponymu v aktuálním světě, je možné je dekodovat a přečíst jako zástupný znak za jiný, který platí v aktuálním světě.³ Na druhou stranu ve fikčních světech existují krajiny a prostory obecně, u nichž tuto translaci provést nelze kvůli přílišné „ne-srozumitelnosti“: například fantastické světy sci-fi nebo fantasy.

Z tohoto pohledu je zřejmé, že v Urbanově *Hastrmanovi* můžeme na základě pouze stručných dokladů, jakými jsou právě uvedená toponyma, mluvit o prvním typu krajiny. Toto konstatování je ovšem třeba chápat velmi obecně a pracovně. Z takto chápané krajiny, resp. toposu krajiny v literárním díle, lze tedy vyvodit jisté mimetické čtení. Obecně lze říci, že krajina v tomto románu vykazuje strukturní „uzly“, umožňující její mimetickou interpretaci. Tu by bylo možné si v krajním případě představit jako konfrontaci minimálního počtu obligatorních prvků nutných pro rekonstrukci jaderné osnova literární topografie, tvořené základními elementy popisu krajiny, pohybu v krajině (modalita postav vzhledem k možnostem pohybu v prostoru, krajině) nebo základními aspekty fabule (viz Doležel 1966). Takovou rekonstrukcí bychom získali určité schéma, porovnatelné s neliterárním jazykovým popisem krajiny, který by vycházel například z objektivní prostorově-kausální deskripce nebo dokonce z empirické zkušenosti s prostorovými relacemi v konkrétní krajině (viz Wágner 1996, Špecinger 1981). Jedná se o strukturní podobnosti a rozdíly. Adekvátní překlad ovšem možný není, i když je pochopitelný a v podstatě nutný, neboť jednotlivé sémiotické a strukturní diskurzí jsou především sociálními *fenomény* a neexistují izolovaně, ale ve složitém koexistenčním vztahu. V každém případě je ovšem nutné opět konstatovat, že takovým překladem, o kterém jsme výše pouze teoreticky uvažovali, by se zrušil svébytný význam fikční krajiny. Platí totiž,

2 Následující výčet není úplný: Lhota, Bor, Kamenice, Lipé, Bavorsko, Lužice, Slezsko, Rybná, kopec Smrtka, Hirschberg (dnes již neexistující starý název města Doksy), Zahrádky, Stará Ves, Stvolínky, Holany (rybník), Nový Zámek, Kozly, Vlhošť (kopec), Mnišská hora, Lipé, Litoměřice ad.

3 Typickým příkladem je iniciála – kupříkladu Jan Čep ve svých prózách často používá jako zkratku písmeno L., což evokuje město Litovel.

že fikční krajina nemůže reprodukovat krajinu reálnou, neboť se zakládá na odlišných podmínkách modelace, tj. na literárním jazyku.

Přejdeme nyní k tomu, co bylo řečeno v úvodu, sledovat budeme rozličné poměry tohoto toposu k subjektu. V *Hastrmanovi*, a to hned v jeho úvodní části, lze sledovat strukturní proces, jehož výsledkem je sémantizace prostoru, který se z pohledu vypravěče a současně hlavní postavy jeví nikoli jako topografické místo (ostatně zde nepřevažují toponyma, ale obecná jména spojená sémémem krajina: dno, řeka, rákosí, tůň, jezero, břeh, písek, les...), ale jako prostor v úzkém, až existenciálním vztahu k subjektu, který ho obývá. Jedná se o prozatímní obraz blíže nespecifikované krajiny. Ale tento aspekt dává možnost propojit vnitřní modální vybavení vypravěče/postavy a místa. Mezi oběma existuje vnitřní sepětí a kontinuum, utvářené například popřením smyslu kulturního času nebo personifikací krajiny. V tuto chvíli ještě není nutné detailně exteriorizovat vlastní topos krajiny, která zde splývá s významem existenciálního prostoru. Otázkou je, jak je tento význam sugerován.

Především se jedná o povahu vlastní verbální roviny a rytmu, který ve vyprávění vyvolávají deskriptivní pasáže. Celá první kniha se vyznačuje takovými retardačními bloky. V kapitole, kde hlavní postava, tentokrát již jako baron de Caus, přijíždí do svého rodného kraje, je popisu krajiny, jíž se svou ekvipáží cestuje, věnováno hned několik stran. Následují i další rozsáhlejší popisy krajiny a zvyků jejích obyvatel. Jak již bylo řečeno, funkcí těchto popisů je zpomalit samotné vyprávění, avšak současně vybudovat takový typ literárního prostoru, který disponuje specifickým horizontálně-vertikálním rozměrem, obtížně poměřitelným geometrickými pravidly.

Dvojdómá hlavní postava – půl člověk, půl ryba (hastrman) –, neustále oscilující mezi svou lidskou podobou a povahou a současně rovinou, která je spjata s vodním živlem, a tak přímo s jedním z elementů přírody, povstává zcela přirozeně právě z jejího významového rámce. To zaručuje symbiózu mezi touto postavou a vypravěčem v jedné osobě a krajinou, prostorem. Pochopitelný je i způsob vyprávění, ve kterém mají tyto popisné pasáže z hlediska dynamiky příběhu retardační funkci a současně intenzifikují význam času (resp. oné mimočasovosti) – ten se v tomto prostoru, který se v průběhu vyprávění stane „substrátem“ literární krajiny, ukazuje jako jeho imanentní modální význam.⁴

4 Topografická krajina (viz dále) zde má z hlediska vypravěče funkci označujícího a její jmenovaná modalita se z tohoto pohledu stává označovaným. Zdůrazňujeme, že toto je ovšem dané z hlediska vypravěče.

Tento sémantický rámec de facto předurčuje celou kompozici první knihy. Danou skutečnost neruší ani cyklická kompozice fabule. Naopak. Cykličnost, jak na to bylo nejednou poukázáno (Hodrová 1989),⁵ implikuje idylický prostor, kterým je i prostor a krajina v první knize *Hastrmana*. Rytmus přírodního koloběhu a život obyvatel Staré Vsi, fungující v souladu s ním, dávají vzniknout takřka hermetickému prostoru, chronotopu, do kterého vnější události vstupují jen ojediněle, například prostřednictvím vyprávění hlavní postavy, jež vzpomíná na svůj předchozí život a toulky světem. Tento fikční prostorový rámec je budován na základě prostorových trajektorií sémantické povahy, které implikují význam pohybu i staticčnosti.

Sémantickou trajektorií fikčního prostoru rozumíme prostorové úběžníky definované celou škálou strukturních rovin textu od verbální roviny přes kompozici, modalitu postav, vypravěče, focalizaci apod. Lze tedy uvažovat o dvojitým aspektu prostorové konstelace, a to pomocí konkrétních lokací a pohybu, který zde má dvojí funkci. Jednak je součástí ústřední sekvence (příjezd do krajiny) a současně slouží možnostem popisu krajiny, resp. samotný popis evokuje cestu. Veškerá její tematizace se děje prostřednictvím střídajících se popisů krajiny. Tento způsob je evokací pohybu v prostoru, kde právě prostor vzhledem k subjektu tvoří svrchovanou hodnotu.

Popis krajiny je z hlediska verbální roviny budován paratakticky (slučování, konfrontace) nebo za pomoci většinou přívlastkových a příslovečných konstrukcí větných či nevětných. Tematicko-motivické celky potom většinou korespondují s gramatikou verbálního plánu. Tím máme na mysli skutečnost, že sémantika jednotlivých motivických celků navazuje na sebe buď volným přiřazením, nebo subordinací, tj. včleněním do významově vyššího celku.

Dalším důležitým je geometričnost. Specifická geometrie fikčního prostoru je budována na principu, který utváří dvě roviny prostoru: horizontální, danou explicitně užitím toponym a směrovým a prostorovým lexikem, a vertikální. Vertikální rozměr je potom třeba chápat ve dvou významových rovinách: jednak je to rozměr topografický, jak vyplývá

5 Rovněž výrazně u Bachtina: „Život a jeho události je v idyle organicky připoután a přirostlý k místu – vlastní a všem jejím koutům, rodným horám, údolím, polím, řece a lesu, k otcovskému domu. Idylický život a jeho události jsou rostlé s konkrétním prostorovým zákoutím, kde žili otcové a dědové, kde budou žít děti a vnukové. Tento nevelký svět, omezené a soběstačné místo nijak podstatně nesouvisí s jinými místy, s ostatním světem. [...] Stírání časových hranic vlivem jednoty místa podstatným způsobem přispívá k navození cyklického rytmu času, který je pro idylu příznačný“ (Bachtin 1980: 348).

rovněž z již zmíněné funkce parataktické a subsumační – sémantické komplexy budující prostorové komplexy jsou v sobě „zaklíněny“, jeden dominuje druhému. Vertikální rovina je potom přítomna ještě v samotném toposu věže, která zakládá dva prostory, nad a pod povrchem. Tento druhý prostor je rovněž úzce spojen s modalitou postavy, která věž obývá, tj. s hlavní, dvojdomou postavou. Topos věže, resp. její podzemní část, má svoji funkci rovněž v kompozici románu, neboť právě sem uvězní na konci první knihy hlavní postava Kateřinu. Díky chladu je zde její tělo bezpečně konzervováno a oživeno v závěru druhé knihy. Tímto se z Kateřiny stává skutečná femme fatale, zbavená konkrétního času a prostoru.

Krajina má svůj střed (horu Vlhošť) a ten mají i krajinné atributy, zejména Věž. Krajina je tak geometricky parcelována v přehledný a srozumitelný prostor, jak to ostatně vyžaduje koncept idylického prostoru.

Geometričnost ovšem musíme chápat v rámci sémiotického diskurzu fikčního světa. Jedná se o jiný typ uspořádanosti, než jak nám je představen ve fyzikálně myšlené geometrii. Pro názornost můžeme tento problém demonstrovat na přiložené mapce [1]. Na základě jmenovaných toponym, která existují jak ve fikčním světě románu, tak ve světě reálném, lze na mapě „rekonstruovat“ prostor románu. Ovšem mapa jako taková, jak konstatoval např. Lotman ve své knize *Struktura uměleckého textu* (1970), je dalším modelem reálného prostoru. Čili ve skutečnosti zde máme několik prostorových konfigurací, které koexistují vedle sebe. Současně není vyloučen jejich vzájemný střet. Toto je ostatně typické pro řadu transpozic literární krajiny do skutečné, jak to ukázal v případě *Babičky* Boženy Němcové Zdeněk Hrbata (1999: 136n).⁶ Je zde ovšem jeden zásadní problém. Přenesením literární krajiny na mapu nezískáme mapu literární krajiny. Pro tu bychom potřebovali mapu speciální. Tímto přenesením na základě určitých toponym je nám umožněn strukturní překlad do roviny jiného modelu, nehledě na promítnutí fikční krajiny do krajiny reálné.

2.

Jestliže v první knize bylo téma krajiny jedním z ústředních, v knize druhé ustupuje do pozadí. Lépe by ovšem bylo říci, že již není evokováno

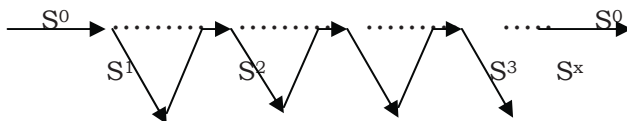
6 Podobných případů je ovšem celá řada. Např. v *Náchodě* je možné absolvovat komentovanou prohlídku města, která sleduje cestu románové postavy Dannyho Smiřického ze Škvoveckého románu *Zbabělci*. Stejná situace platí pro dějiště Máchových próz a básní, nehledě na výrazně zatížené pražské prostředí apod.

[1] Mapa předobrazu fikčního světa *Havrmana*

systematicky, tj. způsobem verbálně-kompozičního rámce, jak je možné sledovat v první knize. Tento kompoziční postup je založen na symetrickém rozložení dílčích částí komplexního tématu krajiny a jeho atributů s krajinou spojených, ať již do roviny parataktické, či hypotaktické, při zachování významových hodnot nadřazenosti a podřizenosti. Konstruktivní rámec, který se promítal do celého významového „podloží“ první knihy, je ve druhé knize záměrně devalvován. Ne že by nebyl přítomen, ale jeho přítomnost již nelze rekonstruovat z textury a fikcionální sféry, ale jako implicitní sémantický fundament, hodnotu, která do druhého dílu vstupuje skrze ideové hledisko hlavní postavy-vypravěče, který je totožný s vypravěčem knihy první. Zmíněná postava se mstí jednotlivým členům těžební společnosti za nevratnou devastaci této původně harmonické krajiny. V druhé knize tak převládá akční rádius ústřední postavy. Je-li v první knize potlačena dynamika ústřední sekvence, v knize druhé je tomu právě naopak. Dominantním aspektem je právě rychlé střídání dějových segmentů. Tempo vyprávění se oproti předešlé knize výrazně dynamizuje, čímž se tato druhá část podobá takřka detektivní honičce.

Celá druhá kniha je tak složena z několika po sobě následujících sekvencí (S^1-S^x), které spojuje motivace ústřední postavy a její vlastní

sekvenční rozhraní (S^0), které se realizuje právě prostřednictvím dílčích úseků. Schematicky bychom mohli tuto kompozici znázornit následovně [2].



[2] Kompozice druhé knihy *Hastrmana*

Na konci „cesty“ hlavní postavy se objeví ze spánku probuzená Kateřina, kterou hastrman v závěru první knihy pohřbil v ledovém sklepení svého obydlí, a spolu s ochránci přírody se pokouší obnovit ztracenou rovnováhu kraje.

Ve chvíli, kdy se hlavní postava navrácí do rodného kraje a shledává jej na pokraji totální zkázy, způsobené činností těžební společnosti a ziskuchtivostí jejích představitelů a majitelů, stává se ve své původní domovině cizincem. A očima cizince je právě popsána i vlastní krajina. Očima toho, kdo se dívá na neskutečné dílo devastace rodného místa. Tento úhel pohledu a současně modus hlavní postavy, který je utvořen v první knize, je přenesen i do knihy druhé a vyjádřen jak lexikálně, tak personifikací nebo metaforou. Pro pohled toho, kdo přichází z jiného časoprostoru, je tento nový časoprostor nepochopitelný a cizí, což se reflektuje právě ve způsobu reference. Dochází tedy ke změně chronotopu, být – a to je zde důležité – na fundamentu původního chronotopu. Krajina se tu potom ukazuje jednou jako idylická, podruhé jako antiidylická.

Obraz zničené krajiny se v rámci celé druhé knihy objevuje vícekrát. V důsledku potom nejde jen o ničení krajiny, ale o vše, co s životem a řádem původní krajiny souviselo.

3.

Závěrem se pokusme zaměřit na význam literárního zobrazení krajiny z hlediska celkové kompoziční strategie. Celý příběh je vyprávěním ve vyprávění, příběhem v příběhu. Jedná se o typ vyprávění zprostředkovaného přes dalšího vypravěče. Tento postup se vyznačuje obvykle tím, že vypravěč například nalézá rukopis či jiné sdělení, předkládá je a svým vlastním vyprávěním rámcuje vyprávění vložené. Román

Hastrman je takto rámcován vypravěčem, který vypráví o příběhu has-trmana, který se dvakrát vrátil do rodné krajiny. Respektive vypravěč nechává vyprávět jiného vypravěče, kterým je *hastrman*, hlavní postava obou knih. Touto narativní strategií je dosaženo tematizace samotného příběhu, resp. příběhovosti.

Upozornit na samotné konstruování příběhu a současně na recepci je výsostným tematizováním sémiotického chování. To ovšem znamená pouhé formální konstatování. Příběh, který je vyprávěn, je právě jako příběh vnímán, tzn. jako sémantická, textová konstrukce. Ovšem v logice této strategie to může znamenat i to, že i vnímání hlavní postavy, která je vypravěčem, je v kontextu událostí druhé knihy jedním ze způsobů čtení a vyprávění příběhu. To, že vypravěč nechává vlastní příběh vyprávět jiného vypravěče, je jiným typem vyprávění, jakýmsi metavyprávěním. Jinak řečeno, strategie tohoto Urbanova textu nám současně ukazuje, že časoprostor, krajina se jeví jako svého druhu text, který, jak to v případě textu bývá, lze nejen různorodě číst, ale i přepisovat. *Hastrman*, který vypráví obě knihy, vypráví je rozdílně, protože v obou případech čte jiný typ prostoru a krajiny. A vypravěč, který nechává *hastrmana* vyprávět, nám vypráví o *hastrmanově* vyprávění, čímž jej do jisté míry relativizuje v tom smyslu, že ukazuje, že jde o „pouhé“ vyprávění, podtržené navíc pohádkovou hlavní postavou.

Tento text je ovšem záměrně domýšlen za hranice literatury, jak o tom svědčí nejen hlas rámcujícího vypravěče evokujícího autora, ale současně i ony momenty, kdy je možný „překlad“ do reálného prostoru, jak o tom již byla řeč.

Urbanův *Hastrman* implikuje nejen palimpsestovost (např. Machala 2001: 183n), je nejen odkazem k určitým typům vyprávění,⁷ ale je současně románem o prostoru, který je prostorem sémiotickým, prostorem, jenž je čten a psán, prostorem, který se nezbytně v semióze jazyka a vyprávění stává příběhem. Na tomto významu románu se podílí jak celková, na první pohled disharmonická kompozice románu (dvě zdánlivě nesourodé knihy), tak narativní strategie a současně i možnost shledávat v románu jisté analogie se světem skutečným. Se skutečným světem má román společné jediné: ukazuje, jak i tento ne-literární svět je textem svého druhu, textem, jehož výsledná podoba záleží jak na jeho autorovi/autorech, tak na čtenářích.

7 Těto skutečnosti jsem se systematicky věnoval v práci *Miloš Urban – český román na počátku 21. století*, diplomová práce, Olomouc: Univerzita Palackého, FF, Katedra bohemistiky 2006.

Prameny

URBAN, Miloš

2001 *Hastrman. Zelený román* (Praha: Argo)

Literatura

DOLEŽEL, Lubomír

1966 „Perspektivy strukturální analýzy literárního díla“, in Milan Jankovič, Zdeněk Pešat, Felix Vodička (eds.): *Struktura a smysl literárního díla* (Praha: Československý spisovatel), s. 70–86

2008 „Strukturální tematologie a sémantika možných světů: případ dvojníka“, in idem: *Studie z české literatury a poetiky*, přel. Bohumil Fořt (Praha: Torst), s. 271–288 [1995]

HODROVÁ, Daniela

1989 „Idylický a ideální prostor v české próze 19. století“, *Opus musicum* 21, č. 2, s. 49–52

1994 *Místa s tajemstvím. Kapitoly z literární topologie* (Praha: KLP)

HODROVÁ, Daniela a kol.

1997 *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie* (Jinočany: H & H)

HRBATA, Zdeněk

1999 *Romantismus a Čechy. Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech* (Jinočany: H & H)

LOTMAN, Jurij Michajlovič

1990 *Štruktúra umeleckého textu*, přel. Milan Hamada (Bratislava: Tatran) [1970]

1999 *Kultura i eksplozja*, přel. Bogusław Żyłko (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy) [1981]

MACHALA, Lubomír

2001 *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy* (Praha: Brána/Knižní klub)

RYANOVÁ, Marie-Laure

2004 „Literární kartografie – mapujeme území“, přel. Kateřina Vlasáková, in Bohumil Fořt, Jiří Hrabal (eds.): *Od struktury k fikčnímu světu* (Olomouc: Aluze), s. 175–204

ŠPECINGER, Otakar

1981 „Kokořínsko Karla Hynka Máchy“, in Jiří Čepelák (ed.): *Českolipsko literární* (Praha: Tisková, ediční a propagační služba místního hospodářství), s. 59–69

TOPOROV, Vladimír Nikolajevič

2000 *Miasto i mýt*, přel. Bogusław Żyłko (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria) [1984]

WÁGNER, Jaromír

1996 *Karel Hynek Mácha v dějišti svých Cikánů* (Česká Lípa: End)

Real and fictional landscapes in the work of Miloš Urban (*Hastrman*)

This paper deals with the relationship between two spaces: the “real” and the fictional. The focus lies on the question of how appropriate it is to speak of a certain type of literary landscape in connection with its non-fictional model. Using the particular example of the literary configuration of the landscape we prove the unsustainability of the view of a mimetic reading of this topic, and vice versa, using a structural-semiotic procedure, we try to show how the literary representation of the landscape not only contributes significantly to the overall structuring of the fictional universe, but also fundamentally shapes the ideological and intellectual frame of the work.

Keywords

structural and semantic analysis, landscape of fiction, boundary of fiction world, translation between reference levels