

Experencialita: rozděluje, nebo spojuje popis a vyprávění?*

Alice Jedličková

„Dynamizace“ popisu ano, „deskriptivizace“ vyprávění nikoli

Rozpětí výkladů v tomto svazku názorně ilustruje, jak se chápání popisu proměňuje podle toho, z jaké pozice je „popisován“: Zatímco podle stylistiky popis vymezený jako slohový útvar předpokládá ucelený výčet znaků popisovaného předmětu, výzkum každodenních spontánních dialogů nám ukazuje, že existuje cosi jako „popisná funkce“, která se může úspěšně realizovat jak bez soustavného výčtu, tak bez přímého pojmenování vlastností objektu, jen s užitím velmi omezeného repertoáru náhradních jazykových prostředků – a to na základě sdílené zkušenosti a vědění účastníků komunikace¹. Zatímco česká stylistika a historická poetika prózy standardně pracují s pojmem *dynamizace popisu* (srov. Krčmová 2008: 115), vyjadřujícím překonání jeho výchozí statickosti subjektivizací perspektivy a zavedením dějovosti, světová textově orientovaná naratologie, vycházející při definici narativu právě z opozice obou textových typů (popis je to, co tok *vyprávění přerušuje* a snižuje tak čtenářské napětí), se představě „nativizace“ popisu vydatně brání – s argumentem, že pak už přece nemá cenu popis a vyprávění rozlišovat (srov. Ronen 1997: 279). Většina naratologicky založených definic popisu, v nichž je určujícím parametrem předmět zobrazení, předvídatelně klade důraz na *prostorové rozložení* a tedy *simultaneitu věcí a vlastností*. Zde příklad z encyklopedie Geralda Prince: „Popisy jsou zobrazení před-

* Studie vznikla v rámci grantového projektu GA ČR P406/12/1711.

1 Viz stať Jany Hoffmannové na s. 9–16 této publikace.

mětů, situací anebo neintencionálních dějů (dění, preferující jejich rozložení v prostoru před existencí v čase, jejich topologií před časovým průběhem, jejich simultaneitu před následností“ (1987: 14).² Alternativní přístup intermediální ovšem ukazuje, že dominance „koexistence věcí“ v popisných reprezentacích neznamená, se v nich nemůže významotvorně uplatnit časový aspekt.³

Mohlo by se tedy snadno zdát, že různost pohledů vymezení popisu spíše tříští a přispívá tak k potvrzení názoru, že na dělení popisu a vyprávění lze rezignovat. Ve vztahu k utváření složek fikčního světa by to však, jak nasvědčují i přítomné příspěvky filozofické, bylo spíše na škodu. Aby se nám obraz chápání popisu projasnil, stačí zaměřit pozornost na to, které aspekty daného typu zobrazení jsou uváděny jako dominantní. Vezměme si citovaný příklad slovníkové definice naratologa Geralda Prince: ten i přes preferování objektů a jejich prostorových konstelací jako předmětů deskripce připouští, že reprezentace dějů nespojených s nějakým lidským záměrem (například opakujících se procesů přírodních) je spíše součástí *popisné složky* konstrukce fikčního světa. Další naratoložka, Monika Fluderníková (1996), zase určuje jako *hlavní předmět narativní reprezentace intencionální jednání a zkušenost času v subjektivní perspektivě*. Převažující zobrazení statických objektů (*popis*) a dynamických dějů (*vyprávění*) odlišuje oba reprezentační mody dostatečně na to, aby jim bylo možno přiřknout autonomii. A vyrovnat se s průnikem množin textů k nim přináležejících, k němuž dochází v zobrazení dějů, je možné s pomocí subtilnějšího kritéria jejich intencionality, jež Fluderníková zavádí. Potenciální opozici, která tu vyvstává, bychom pak mohli přesněji určit pomocí výrazů *jednání* (zásadně vyprávěné) a *dění* (spíše popisované). Také Werner Wolf, který usiluje o teoretizaci popisu nepodřízeného zúženým naratologickým nebo lehce preskriptivním stylistickým potřebám, nýbrž v širší perspektivě intermediální zdůrazňuje, že při vymezení textového typu je žádoucí kombinovat kritéria *předmětu zobrazení, funkce a formálních prostředků*. Zatímco narativ je podle Wolfa „obvykle

2 Srov. též slovníkové heslo in Herman – Jahn – Ryan 2005: 101: „Popis je textový typ, který identifikuje vlastnosti míst, věcí a osob (viz EXISTENTY)“. Východiskem je tedy Chatmanův popis složek narativu; výklad se ovšem dále odvolává i na jeho pozdější tvrzení o vzájemné funkční zástupnosti popisu a vyprávění, jaké v českém prostředí nacházíme již v teoretizaci prózy u Felixe Vodičky.

3 Srov. stať Emmy Tornborgové na s. 73–93 v této publikaci.

tvořen reprezentacemi událostí majících nějaký smysl, popis poskytuje reprezentace ‚jsoucen‘. Z toho důvodu popisy nevyžadují jako nezbytnou složku změny situací⁴ a samy o sobě nemohou být nositeli napětí (mohou však přispívat k napětí v narativu), ani nesměřují teleologicky k určitému cíli [...] předmětem popisu [jsou] konkrétní jevy, jež mohou být fiktivní nebo reálné, ale vždy jsou zobrazeny se zřetelným důrazem kladeným na jejich smyslově vnímatelné vzezření. Často jde o předměty statické (prostorové) a vizuální, relevantní však mohou být také objekty dynamické (temporální) a objekty vyznačující se i jinými smyslovými kvalitami“ (Wolf 2013: 6).

Přestože časovost se jeví jako jedna z dominant vyprávění, Wolf zastává názor, že ji nelze zcela vyloučit ani ze sféry působnosti popisu. Měli bychom však být přesnější: Fluderniková totiž nemluví o pouhé časovosti, nýbrž o „zakoušení času“ – v logické návaznosti na to, že narativu přisuzuje zásadní funkci v traktování lidské zkušenosti obecně: vyprávění je pro ni „kvazi-mimetickou evokací toho, co zakoušíme ve skutečném životě“ (Fludernik 1996: 98). *Experiencialitu* jako jakousi esenci zkušenosti tedy spatřuje v samém základu vyprávění. Můžeme snad právě tento zkušenostní aspekt přisoudit jako výlučný znak vyprávění?

Podle Wenera Wolfa ovšem nelze *experiencialitu* upřít ani popisům, tedy alespoň ne těm působivým či zdařilým.⁵ Zatímco *experiencialita* vyprávění podle něj dovoluje čtenářům především „spolu-“ či „znovuprožívat“ příběhy hrdinů a má schopnost vyvolat u nich krátkodobě pocit, že se noří do fikčního světa, působivé popisy mají zase schopnost vyvolat ve čtenářově mysli názornou představu. V tomto smyslu nás konfrontují s „předmětným bytím“ fikčního světa a vyvolávají dojem, „že se ocitáme v ‚blízkosti‘ popisovaných jevů“ – tedy poněkud odlišný, ale se zanořením do fikčního děje příbuzný projev estetické iluze. Jestliže vyprávění imituje a sugeruje zkušenost jednání v čase, pak popis funguje především jako imitace či *náhrazka smyslové zkušenosti* s fikční předmětnou skutečností, konstatuje Wolf (2013: 29; zvýr. AJ). Odkazování k jevům fikčního světa se děje pomocí (často paradigmaticky strukturované) *atribuce* celé řady *vlastností*, především smyslově

4 To ovšem neznamená, že by zobrazení proměn popis vylučoval.

5 Nezbyvá než připustit, že do Wolfovy definice se vkradla tradiční hodnotící kategorie angloamerické kritiky fikce, totiž kategorie „dobrého“ či „zdařilého“ vyprávění nebo popisu. To, co z jejího zavedení odvodit můžeme, rozhodně je konstatování, že ne každému popisu je *experiencialita* vlastní jako konstitutivní charakteristika.

vnímatelných, často „povrchových detailů“, které zvýrazňují fyzické bytí objektů. *Experencialita popisu* je tedy podle Wolfa ukotvena v názornosti reprezentace, tj. ve schopnosti popisu vyvolávat v naší mysli názorné (především vizuální) představy.

Na základě výkladu obou teoretiků se zdá, že kategorii experienciality jako takovou popis a vyprávění sdílejí, tudíž se stěží stane měřítkem, které by dovolilo narýsovat mezi ně zřetelnou dělicí čáru. Její funkce, které návrhy proponují, se však u popisu a vyprávění liší. Protože Wolf její fungování v popisu dále příliš nespecifikuje, nabízí se zajímavá možnost identifikovat deskriptivní prvky, které k experiencialní funkci přispívají.

Mladík byl štíhlý holobrádek ruměných tváří... Popis paradigmatický

Vyděme nejprve z příkladů, které můžeme považovat za víceméně adekvátní realizace modelového či „prototypního“⁶ popisu, kterému bývá obvykle připisována staticita (pojmenování stavu věci či stavů věcí), konstrukce objektu z jeho částí a atribuce vlastností plus konstrukce simultaneity těchto věcí a jejich vlastností, popřípadě – pokud je vůbec brána do úvahy – anonymní (a tudíž „objektivizující“) pozorovatelská instance.

Takový „prototypní popis“, který popisovaný předmět „skládá dohromady“ z jeho jednotlivých složek a vlastností, často postupuje podle snadno identifikovatelného paradigmatu. To zase namnoze vychází z vnitřní hierarchie objektu, ze způsobu, jakým jsou objekty téže třídy v poznávacím procesu obvykle pořádaný, z typického způsobu jeho pozorování. Například osoba je zprvu obecně charakterizována v celkovém pohledu (podle pohyblivosti, typu postavy, oděvu dovolujícího určit její sociální příslušnost apod.) a poté „skenována“ od hlavy k patě. Tento postup je v Raisově románu *Zapadlí vlastenci* (1894) nastolen už v expozici, líčící příchod mladého učitelského

6 Pojem *prototypního popisu* zavádí ve své *Hnědé knize* (1934–1935) Ludwig Wittgenstein, a to nikoli jako předmět zkoumání, nýbrž pouze jako pomůcku v průzkumu možností, jak popsat zkušenost, respektive pocit důvěrně známého: „*Za prototyp popisu* se přitom považuje třeba popis stolu, který vám uvede jeho přesný tvar, rozměry, materiál, z něhož je, a jeho barvu. Takový popis ten stůl tak říkájíc *poskládá z jednotlivých kousků*. Na druhé straně existuje jiný druh popisu stolu, jaký můžete najít třeba v románech, např. ‚Byl to vratký stolec, zdobený v maurském slohu, jaký se používal na kuřácké potřeby‘. Takový popis lze nazvat nepřímým; je-li však jeho účelem vzbudit ve vaší mysli v jednom záblesku živý obrázek toho stolu, může tomuto účelu posloužit nesrovnatelně lépe než detailní ‚přímý‘ popis“ (Wittgenstein 2006: 217, odst. 24; zvyř. AJ).

pomocníka Karla Čermáka do jeho nového působiště v horách v doprovodu starého sedláka. Popis obou postav důsledně kopíruje vstupní schéma (postava, pokrývka hlavy, tvář, oděv a obuv) a popisované vlastnosti jsou převážně kontrastní (sedlák starý a podsaditý ve staromódním selském kožichu, mladík štíhlý a v městském oděvu, nepřípadném pro horské prostředí). Nastoluje se tak paradigma, které se vrací i v některých dalších popisech, a to právě takových, které usouvztažňují dvě postavy – jak tím, co je spojuje, tak tím, čím se liší. Popisy postav si uchovávají určité konstanty: vypravěč se např. téměř vždy zmiňuje i o stavu oděvu, jehož prostřednictvím implicitně poukazuje na to, že postavy jsou nejčastěji lidé ne snad vysloveně chudí, ale nebohatí a vždy velmi šetrní, anebo na své odění pro závažnější záležitosti nedbají, jak činí třeba pan farář. Střídají se tu proto výrazy jako „mrazovka s opelichaným beránkem a s mašlemi zle již zvedenými“, „límeček krátkého žlutého kožichu, jehož huňatá lemovka byl již tuze propleta“, „čepice s rozlámaným štítkem“ apod. (Další dobově souběžné románové příklady⁷ nás přesvědčují o tom, že obraz dobrosrdečného sedláka v unošeném kožichu a opelichané čepici náleží k takřka „povinným“ topoi realistické venkovské prózy.) Variace, respektive dezautomatizace popisného schématu pak spočívají hlavně v míře jeho naplnění: některý popis může být vůči paradigmatu poněkud zestručněný, jak pozorujeme třeba v následující ukázce popisu pozdětínských „literáků“ (členů sdružení kostelních zpěváků) z téhož románu:

Kostelem zvučel dvojzpěv starých mužských hlasů literáků Šmokřila a Petrušky. Seděli v první lavici hned nalevo od varhan, kancionál Slavíček rajský měli na pultě, a jak plnou silou prozpěvovali, oba měli oči přivřeny a hlavy nakloněny k ramenům: Petruška k pravému, Šmokřil k levému.

Šmokřil byl maličký, skrčený, zpola holé hlavy, a maje na sobě veliký modrý plášť o několika límcích, se žlutou sponou vpředu, všecek se v něm krčil a ztrácel; mečel tenor.

Petruška byl velikán, zpola holé hlavy, od jejíhož temene dlouhé, plesnivé vlasy padaly mu až na límeček krátkého žlutého kožichu, jehož huňatá lemovka byla již tuze propleta. Měl velké, silné nohy, obuté do vysokých,

7 Popis se pak stává naplněním nejen literární, ale svým způsobem i kulturní konvence, která vyvolává čtenářská očekávání. Srov. např. Jiráskovo *U nás* (1929: 147).

tučně namazaných bot, nad nimiž visely třapce tlustých koženek, jež nohám dodávaly podoby sloupů. Zpíval bas a každá slabika mu v hrdle zakloktala. (Rais 1958: 27)

Na rozdíl od vstupního popisu jedné z hlavních postav jsou v dalším chodu vyprávění takto ve vzájemné konfrontaci představovány hlavně postavy vedlejší, vyznačující se nějakým dominantním psychologickým rysem či tíhnutím k určitému chování a jednání (Šmokřil je samolibý mrzout, Petruška trochu škodolibý). Výslednou podobu postavy tak lze umístit někde mezi náčrtem jedinečné osobnosti a zábavnou ilustrační reprezentací lidského typu, které dohromady skládají obraz venkovské komunity.⁸

„Ohlášení postavy“ skrze mluvu či zpěv je oblíbená Raisova strategie: mladá neteř farské hospodyně Albina je představena nejprve skrze píseň (s příznačně dívčím námětem) zaznívající za dveřmi, které dívka netušíc v místnosti větší společnost prudce otevře – a leknutím a studem zčervená málem tak, jak jsou červené její upjaté pruhované šaty. Ani v tomto případě nejde o individualizující portrét. Popis je úzce propojen s dvojím efektem vstupu postavy, podmíněným aktuální situací i sociálními pravidly: všichni v místnosti obrátí pozornost k čilé dívce ve výrazném oděvu, zatímco ona sama se nečekaného posluchačstva zalekne. Způsob, jakým je popsán její svěží zevnějšek, odpovídá míře, v níž je dále podávána její charakteristika: vždy se tak děje jen v odvislosti od toho, jak se rozvíjí její náklonnost k učitelskému pomocníkovi, a tak jejími atributy zůstávají vedle prostého půvabu hlavně dobrosrdečnost a slabost pro jímavé milostné příběhy, ať už příběh reálný, jaký zažila její tetička, nebo ten, jež vypráví dobově oblíbená sentimentální balada „Vnislav a Běla“. Hloubka psychologického ponoru Albinu klasifikuje, stejně jako ostatní ženy, jako postavu vedlejší. Z hlediska výstavby vyprávění lze sice říci, že právě milostný vztah s dočasným oddělením milujících a tradičními stavovskými a majetkovými překážkami je nosným prvkem

8 Vpravdě individualizovaně „portrétován“ je s velkou důkladností pouze učitel Čížek: důvod ovšem nespočívá ve vnitřním ustrojení textu, nýbrž spíše v autorově záměru připodobnit co nejvíce fyziognomii postavy jejímu reálnému předobrazu, učiteli, písmákovi, houslaři a hudebníkovi Věnceslavu Metelkovi, z jehož deníků Rais čerpal při psaní románu a jehož památku, stejně jako vlastenecké snažení ostatních „buditelů národních“ mezi učiteli a kněžími, jím chtěl oslavit. – Obdobné portrétní úsilí je zřejmé i v zobrazeních učitele na ilustracích Adolfa Kašpara.

narativního oblouku a atraktivně pro raisovského „mainstreamového“ čtenáře šťastně končí příslibem svatby a hlavně dobrého místa v kraji, do něhož se tak učitelství pomocník začlenil ve sféře sociální i intimní. Vlastním předmětem reprezentace je však buditelské dění, jednání a zkušenosti pohorských vlastenců zastoupených hlavně učitelem a farárem. Je tedy zřejmé, že dílčí realizace popisných postupů tu nejsou výhradně záležitostí autorského stylu (či aktuální vypravěčské dikce) chápaných převážně ve smyslu jazykovém, ale namnoze se realizují v míře odpovídající jednak úloze postavy v příběhu, jednak „zabydlování“⁹ fikčního světa.

Paradigmatické jsou v *Zapadlých vlastencích* také popisy interiérů, prostor bývá „čten“ zleva doprava a „skládán“ podle prostorových opozic, jak platí například pro popis světnice učitelových či farářův pokojůk, obyvatelem samým žertovně nazývaný „rezidence“ a zařízený hlavně početnými klíckami s ptactvem. Možná, že paradigmaticnost popisu do jisté míry souvisí také s „filozofií domova“: malé účelné místnosti jsou zásadně podřízeny určitému řádu života a jeho logice, v obou domácnostech panuje důsledný pořádek. Mezi zobrazeními krajiny, v tomto románu povětšinou panoramatickými se zaostřením na ty fenomény, které souvisejí s daným ročním a denním obdobím (jako například v předjarním putování pozdětinských muzikantů do Větrova, kap. 10, s. 153–154), ovšem najdeme i náběh k perceptuálnímu mimetismu, respektive „perspektivizovanému pozorovatelskému“.¹⁰

Příklady paradigmatických popisů postav strukturovaných podobně jako úvodní exemplifikace můžeme sledovat předvídatelně v řadě dalších realistických děl. Ale nijak nás to neopravňuje k tomu, abychom paradigmatický popis ztotožňovali s jakýmsi realistickým prototypem. Například v Jiráskově „nové kronice“ *U nás* (1897–1904) je mnohem častější než tyto „koncentrované“ popisy postup založený na dílčí atribuci vlastností, jejich „přidělování“ do jednotlivých zmínek o aktuálním jednání postavy, zvláště pak takovém, které je příznačné pro její povahu či životní situaci (tradiční stylistika by tedy tento případ hodnotila ještě spíše jako „rozptýlenou charakteristiku“). Výjev má vždy plně pod kontrolou nadosobní vypravěč, ale

9 Pro naše účely vhodný doslovnější překlad Ecova termínu *furnished world* (zcela doslovně tedy „zařízený“), překládaného jako „zaplněný svět“ (srov. Eco 1997: 626).

10 Podrobně se tímto tématem zabývá příspěvek Stanislavy Fedrové na s. 94–109 této publikace.

téměř vždy je tu také přítomna další postava. Popisovaná osoba se potom ocitá v jejím zorném poli, takže druhé postavě je tím implicitně přisouzena možnost pozorování. V několika případech si jedna z hlavních postav (např. páter Havlovický) při různých příležitostech všímá jednotlivých vlastností druhé osoby (starého Plška, evangelíka), které uvádí do vztahu se zprostředkovanými informacemi provázenými hodnocením, nebo si v dané situaci již známé vlastnosti druhé postavy uvědomí.

Motivace pro takový postup je ukotvena nejen narativně, ale i kognitivně: také v běžné zkušenosti si často u lidí, které máme příležitost potkávat či spatřit jen letmo, zprvu všimneme nějakého výrazného rysu a s ním pro identifikaci dané osoby vystačíme; a teprve při opakovaném setkání či pozorování objevujeme další prvek zevnějšku nebo si upevňujeme znalost příznačného projevu jejího chování, například řečového. Distribuce informací řízená vypravěčem a jeho záměry takto zakládá i určitou paralelu s jejich postupným získáváním v naší vlastní zkušenosti v aktuálním světě. Všimněme si zde, že obraz zprostředkovaný popisem – ve smyslu atribuce souboru vlastností „skládajících objekt popisu dohromady“ – tak vyvstává ze sukcesivních zkušeností jedné z postav. To v důsledku znamená, že popis nabývá experienciální povahy: ovšem nikoli skrze smyslovost vnímání objektů, jejich kvalit a detailů či detail sám (jak zdůrazňuje Wolf), nýbrž skrze explicitní „zčasování“ procesu atribuce, její napojení na zkušenost postav probíhající v čase.

V plné záři, jež na ni padla... „Zčasování“ vlastností a atmosféra

Ještě subtilnější variantou je spojení temporality s vlastnostmi samými, tzn. tematizace jejich dočasnosti¹¹ tam, kde objektu nejsou přisuzovány stálé, ale „momentálně se jevící“ vlastnosti, tedy takové, jaké by se za jiných okolností, popřípadě jinému pozorovateli mohly ukazovat méně zřetelně nebo jinak. Názorně ilustrovat může takový případ pasáž z druhého dílu Jiráskovy kroniky *F. L. Věk* (1890–1907): protagonista přichází po delším čase na návštěvu k Butteauovým – a je nemile zaskočen tím, že paní Butteauová o jeho návštěvě nezpravila přítele Tháma, zděšen chudými rodinnými poměry a zklamán Paulinou zatrpklostí po synáčkově smrti, jež zřejmě zasáhla i její

11 Zde se přibližujeme k problematice pojednané v příspěvku Emmy Thornborgové o temporalitě ekfráze na s. 73–93 této publikace.

vztah k Thámovi a někdejší vlastenecké cítění. Zprvu ovšem hrdina podléhá atmosféře zinscenované paní Butteauovou, která jej uvede do nerozsvíceného bytu a Paule zamyšlené ve ztemnělém pokoji slibuje překvapení – nečekaného hosta. Aktuální podoba delší čas nespátržené Pauly tak Věkovi rázem vyvstane ze světla zažehnutého její matkou:

Temnem míhala se modravá zář zanícené síry, i zápach její bylo cítit, v tom svíčka zaplanula, a náhlé její světlo ozářilo také mladou Thámovu ženu stannuvší prostřed druhého pokoje, štíhlou, urostlou, v bílém čepečku na hlavě a s černým krajkovým šátkem volně od hrdla přes ňadra uvázaným. Tvář její byla přibledlá a hubená, takže i v plné záři, jež na ni padla, zůstával jí stín pod patrnou lícní kostí. A hubeností tou zdála se i ústa větší, nežli byla, i krásné oči, jež pátravě hleděly do prvního pokoje. V tváři jevila se únava, ustaranost; ale všechen její zjev byl jímavý. Alespoň Věka dojímal, jakož prve i to vzbudilo jeho soucit, že ji zastal samotnu, v temném koutku, v myšlenkách pohříženu.

(Jirásek 1910: 80)

K popisnému paradigmatu se tento text vztahuje jen náznakově (počínaje celkovým přehlednutím postavy), nepochybně však poskytuje celkový obraz paní Pauly Thámové. Popisná strategie tu ovšem není založena na „atribuci stabilních objektivních vlastností“, nýbrž na zachycení rysů, které se za daných světelných poměrů zvláště výrazně jeví pozorovateli situovanému v témž prostoru. Časovost je tu přítomna v dvojím aspektu: první je spojen právě se situovaností objektu zobrazení v prostoru (Paulou, jejíž fyzionomie je zvýrazněna světelnou atmosférou), druhý se subjektem pozorování (tedy Věkem, byť je mu pozorovatelství opět připísáno „zvenčí“, nadosobním vypravěčem ve třetí osobě) a hlavně jeho situovaností v čase: ten se úžeji vztahuje k narativní struktuře, neboť přílišná štíhlost a únava mladé paní se Věkovi „jeví“ v důsledku časového odstupu od posledního setkání. Není proto důvod něco namítat, bude-li někdo chtít pasáži alternativně podložit „zprávou o tom, jak Věk spatřil paní Paulu, jak se mu jevila a jak jej tento výjev dojal“. Nejde totiž o to, získat argumenty pro klasifikující rozhodnutí, zda pasáž je narativní, nebo deskriptivní: můžeme snadno argumentovat tím, že temporální aspekty, náznak osobní perspektivy a zážitkovost s nimi spojená tu naplňují obě funkce souběžně. Na druhé straně ovšem naprosto nejde o potvrzení teze, že nemá cenu mezi oběma reprezentačními mody

rozlišovat. Naopak: pozorujeme-li takovéto pronikání narativity a deskriptivity v širším kontextu Jiráskova zralého díla, vyvstává nám z tohoto pozorování nejen jako významný element autorské poetiky, ale nabývá na důležitosti i z hlediska poetiky historické: vyvrací totiž zakořeněnou představu o snadno vyčlenitelném paradigmatickém popisu jako dominantní deskriptivní formě realistického zobrazení.

Nejen v *F. L. Věkovi*, ale také v „nové kronice“ *Unás*, tedy v alternativě kronikového žánru s příznačně zvolněným narativním tempem a vysokou měrou epizodičnosti, nacházíme různě odstupňované průniky deskriptivní a narativní reprezentace, jimž je společný princip *atribuce proměnlivých* a hlavně *aktuálně se proměňujících vlastností* vybranému objektu či prostorové konstelaci objektů. V těchto zobrazeních se ovšem mnohem častěji uplatňují podněty ze dvou různorodých zdrojů: prvním z nich je sféra výtvarného umění, které nepochybně tvoří pozadí pro variace půvabných „šerosvitných“ a náladových portrétů ženských postav,¹² druhým intenzivní vypravěčské pozorování projevů cyklického přírodního času, k nimž se často řadí světlá atmosféra. Jestliže to platí pro reprezentaci postav situovaných v interiérech, pak pro zobrazení exteriérů tím spíše: Jirásek s oblibou ukazuje prostředí obklopující hrdiny v čase nejvýraznějších proměn, při západu slunce a stmívání, kdy jsou zdánlivě „stabilní“ vlastnosti věcí „destabilizovány“, jak můžeme vidět v ukázce tematizující situaci, v níž se mladý učitel Kalina vrací od matky do školy, kterou převzal po zesnulém otci:

Učitel se dal mimo, vpravo pod lípy vzhůru; ale již za kousek cesty zahrnul zase vpravo, na užší cestu k faře, za kterou dál vpravo se probíhávala dřevěná škola mezi ovocnými stromy. Kmeny starých lip i část bělavé cesty pod nimi začaly tonout a tratit se v hebkém šeru. Výše však napravo nad farou a jejím okolím, zvonící a kostelem, bylo světleji pod jasným ještě nebem, stromy tak zacloněným. V posledním jeho světle určitě se ještě obrážela mansardová, šindelová střecha farského stavení; zátopa však psího vína, tlumící skoro zplna bělost dřevěných stěn, hodně již temněla. Jen v průčelí k západu obráceném jasněji prorážely skvrny rudého listí v hynoucí zeleni kolem lesknoucích se nevelkých oken. (Jirásek 1929: 69)

Tyto proměny okolností nemají žádný vliv na jednání postavy, tj. z hlediska rozvoje vyprávění spojeny se mohou jevit jako redundantní. V takovém případě připouští i naratologie, že jde o popis, přičemž klíčovým argumentem je skutečnost, že se nejedná o záměrnou akci postavy, nýbrž neintencionální dění, které je opakovatelné v chodu přírodního času.¹³ Spojení s postavou je uchováno jen v tom smyslu, že postup zobrazení okolností kopíruje učitelovou cestu ke škole, to znamená, že toto zobrazení je vizuálně, popřípadě perspektivně limitováno. Jirásek ostatně velmi často dává najevo, že zobrazeno je právě tolik, kolik je z příslušného místa a za měnících se světelných poměrů možno vidět, často bez identifikace konkrétního vnímatelského subjektu, tj. jen s modelací „prázdného místa“ pozorovatele. Vlastním předmětem popisu jsou pak spíše než konstelace předmětů v prostoru právě proměny jejich optických vlastností a výsledným čtenářským efektem navození určité atmosféry.

Atmosféře rozumíme tak, jak ji ve svých úvahách rozvrhuje Gernot Böhme (1998), tj. jako specifické souvztažnosti mezi subjektem a jeho okolím, jako „naladění prostoru“ vyvstávajícímu ze smyslového kontaktu člověka s předmětným světem.¹⁴ To znamená, že atmosféra není ani vlastností objektů či jejich konstelace, ani projekcí subjektu, byť bez jeho vnímání není myslitelná – je specifickou skutečností mezi nimi. Atmosféra může „nastat“ a uchvátit nás, ale může také být vědomě inscenována (dodejme, že jednou z možností je samozřejmě její „verbální inscenace“). To je možné především díky tomu, že určité typy atmosfér máme zažité či osvojené v kontextu naší kultury, v níž jsou jejich typické příznaky nějak fixovány (například aspekty

13 Na situaci lze tedy snadno vztáhnout vstupní definici popisnosti Gerald Prince (1987): podstatné z hlediska naratologického je to, že nejde o změny nezvratné, nýbrž pouze o opakující se děje, které se jen mírně varíují podle chodu ročního času a hlavně nemají žádný zásadní vliv na intencionální jednání postav.

14 „Atmosphären sind gestimmte Räume, oder, nach der Definition von Hermann Schmitz, randlos ergossene Gefühle. Wir reden von der festlichen Atmosphäre eines Ballsaals, der ernsten Atmosphäre, die ein Mahnmal umgibt, der heiteren Atmosphäre eines Tales. Atmosphären sind etwas zwischen Subjekt und Objekt, eine gemeinsame Wirklichkeit beider. Sie gehören nicht einfach zum Subjekt, sind auch nicht dessen Projektionen, denn man kann von Atmosphären ergriffen werden und in Atmosphären eintreten. Sie werden auf der einen Seite zwar durch Dinge und Menschen erzeugt, gene von ihnen aus, und man kann sie, wie im Bühnenbild, bewusst inszenieren. Auf der anderen Seite sind sie aber in dem, was sie sind, niemals vollständig bestimmt ohne ein empfindendes Subjekt“ (Böhme 1998: 19–21).

idyllické atmosféry jsou spojovány s takovými výtvarnými modely, jako je pastorální krajina či „ladovská zima“).

Experiencialita literárního „atmosférismu“ tedy nespočívá v napojení na zkušenost postav, nýbrž v tom, že aktuální popis disponuje potenciálem k aktivaci smyslové i kulturně osvojené zkušenosti čtenáře, tj. může u něj vyvolat mentální stav příbuzný zakoušení „naladěného prostoru“. V této charakteristice se tedy přibližujeme Wolfově argumentaci ve prospěch popisu jako jakési „náhrady smyslové zkušenosti“, respektive evokace nastřádané smyslové zkušenosti. Někteří autoři v této souvislosti mluví o „perceptuální mizezi“ (s pojmem pracuje např. Scarry 1999), jiní namítají, že vpravdě mimetická reprezentace by pak musela obsahovat především jazykové koreláty naší preverbální zkušenosti se světem (Kuzmičová 2013: 88nn).

Nějaké pohanské nebe... Kognitivní aspekty popisnosti

Právě emocionálně-kognitivní aspekty jako motivaci výsledného zobrazení na průniku vyprávění a popisu umí Jirásek rafinovaně využít. Popis sálu v pražském paláci Colloredo-Mansfeldském, kam Věkovu budoucí nevěstu Mářinku Snížkovou uvede k prohlídce strýc před slavnostní korunovací Leopolda II., působí poněkud povrchně. Na první pohled totiž přináší hlavně informace o vlastnostech, jež by bylo možno snadno přisoudit reprezentativnímu sálu v kterémkoli jiném paláci; i vlastnosti specifické jsou však poněkud „odbyty“. Proč? V popisu se střídá dvojí kognitivní perspektiva: první patří vševědoucímu vypravěči, který „vypráví“ o Mářinčině návštěvě paláce a umí při tom pojmenovat i typické prvky zařízení či výzdoby sálu (svíce v girandolách). Druhá náleží postavě Mářinky, jež sice sál sleduje podle strýcova výkladu, ale ani verbálnímu komentáři, ani prostoru samému nevěnuje soustředěnou pozornost, protože její mysl opakovaně zalétá k toužebně očekávanému společníkovi – Františku Věkovi. Jedině z takové roztěkané nepoučené mysli může totiž vzejít následující charakteristika „vysokým sálem, na jehož stropě byl veliký obraz namalován, *nějaké pohanské nebe*, jak strýc vykládal“ (Jirásek 1910: 331; zv. AJ). Jirásek s podobnými kognitivními elementy fokalizace zachází spíše střídavě, ale vždy naprosto přesvědčivě. A proč můžeme tvrdit, že i přes svou „povrchnost“ plní popis svou funkci? Jak už jsme naznačili, popis není příliš individualizovaný (s výjimkou kognitivně „šifrovaného“ odkazu k fresce zobrazující olympské shromáždění bohů), ale obsahuje všechny příznaky odpovídající příslušné třídě jevů,

tj. plesovému sálu v šlechtickém paláci na konci 18. století, jaký si většina čtenářů dovede představit. Takové schematické zobrazení je však v dané situaci dostačující. Uplatňuje se tu totiž mechanismus čtenářské kooperace, který trefně vystihuje Umberto Eco ve výkladu fungování fikčních světů literatury (Eco 1997: 640–641). Ten se podle něj zakládá na tom, že řada aspektů fikčního světa se samozřejmě předpokládá (princip *povrchnosti*) a řada z nich se stává představitelnými tehdy, je-li čtenář schopen přizpůsobit jim svou zkušenost se světem aktuálním (princip *flexibility*). Na příkladu expozice románu Ann Radcliffové *Záhady Udolfa* autor ukazuje, že poměrně všeobecná charakteristika gaskoňské krajiny s vinicemi a olivovými háji má dostačující schopnost vytvořit zázemí fikčního světa, protože odkazuje ke krajinnému typu příznačnému pro jižní Evropu, respektive k ustálené (dosti povrchní) kulturní představě takové krajiny. To znamená, že i tehdy, nemá-li čtenář tento krajinný typ zažitý a nemůže jeho představu opřít o vlastní zkušenost, postačí pro účely daného vyprávění, přijme-li tuto charakteristiku na základě kulturního klišé jako samozřejmou. Totéž platí pro Jiráskův popis sálu v paláci colloredo-mansfeldském: mramorové obložení stěn, lustry a girandoly s množstvím svíců, benátská zrcadla a vysoké dveře s ozdobnými řezbami, to vše nevyvolává ve čtenáři ani tak konkrétní představu jednoho sálu, jako spíše „atmosféru panské nádhery“. A vlastně tak na bázi „kooperativní dobré vůle čtenáře“ (která zahrnuje již zmiňovanou flexibilitu a povrchnost; *ibid*: 635–642) zpečetuje psychologicky motivovanou „povrchnost“ Márinčina pozorování, vyvolanou citovým rozechvěním. Schematický popis tedy Jirásek využívá jako matrici pro psychologickou projekci postavy; vzhledem k tomu, že tato projekce je singulární, nevede ke zkreslení pozorované skutečnosti, ale naopak je zdrojem individualizace předmětu popisu i pozorujícího subjektu.

„Od soboty ke hřbitovu“: popis okolností

Tato subkategorie popisu by se vzhledem ke svému ustrojení a podílu na výstavbě narativu mohla stát dobrým argumentem pro ty, kdo pochybují o účelnosti stanovování hranic mezi popisem a vyprávěním. Zastavme se nejprve pro srovnání u dvou ukázek: v obou jsou koncentrovány informace o časoprostorových koordinátách děje, což je nepřekvapivé vzhledem k tomu, že obě stojí na začátku kapitol. První dokonce na samém začátku románu *Děti čistého živého* (1909), v jeho expozici, a explicitně uvedený, byť

neúplný časový údaj odpovídá času historickému, v druhé, jež pochází z již citované kroniky *U nás* (1, 1897, začátek 15. kapitoly) je tematizován čas cyklický, který s sebou nese svátky a výroční dění s nimi spojené:

V sobotu odpoledne, kdysi ku konci června 1860, když již nachyloval se den silně k večeru, vybral se hrobník Machata ze svého maličkého stavení, vklíněného blízko silnice mezi několika mohutnějších chalup, minul zcuchanou zahrádku, kde kromě několika slunečnic divočely jen noční fialy pod prastarým štěpem pitvorných již větví a skrovného listí, poopravil rychle několik polozlomených „vodstávků“ v plotě a překročiv most přímo po široké cestě dal se na náměstí, na jehož jižním konci za hmotnou zdí skrovný kostelík čněl uprostřed hřbitova. (Nováková 1966: 6)

Toho dne přede Všemi svatými, tj. před padolskou poutí, pozdě odpoledne dojížděl ke „dvoru“ v Padolí kramářský vůz tažený ubohým, hubeným valáškem huňaté srsti. U samé brány z červeného netesaného kamení, za níž ve dvoře v rohu trčel holý už topol, kramář s kroužkem v uchu a v klobouku divné formy zarazil. (Jirásek 1929: 146)

Současný čtenář nepochybně bude mít pocit, že pro množství vedlejších informací se prosté pojmenování akce řízené určitým záměrem (hrobník se vydává na hřbitov vykopat hrob pro zítřejší pohřeb, kramář přijíždí na místní pout a zastavuje u rychtáře, „dvorského“) až překvapivě odkládá. V prvním případě se to odráží i na čitelnosti souvětí, o němž možná současný neakademický čtenář bude dokonce tvrdit, že pro něj není dostatečně transparentní: Sdělení o vlastní akci je tu opakovaně přerušováno popisem přídatných aktivit (spíše mimoděké poopravení planěk v plotu) a vedlejších okolností (vzhled domu, stav zahrady). Protože samotná akce je v obsáhlém souvětí rozdělena těmito okolnostmi na dvě části, může vyvstat dojem, že jsou to právě okolnosti, které tu převládají. To je snadno vysvětlitelné tradiční funkcí expozice podat informace o čase a prostředí (*setting*) děje. Kromě toho, že popisné složky tu nelze osamostatnit, je však také velmi obtížné posoudit, které z okolností jsou potřebné pro ukotvení postavy ve fikčním světě a které jsou už „redundantní“ – jak nám potvrdí sami naratologové, jistá míra redundance (odkazů ke konkrétním jevům a vlastnostem

fikčního světa) je pro funkčnost narativu nezbytná. Transformačním testem si ovšem ověříme, jak je otázka redundance ošidná: jestliže si tutéž situace představíme ve filmu, všechny jmenované okolnosti budou akci postav v několika záběrech provázet prostě proto, že „film nemůže nepopisovat“ (jak výstižně konstatuje Seymour Chatman, 1990: 40–41), protože je pro něj mediálně nevyhnutelné „ukazovat předmětné bytí“ vnějšího světa (*whatness*, jak je nazývá Wolf). Ve filmu jako „časovém“ sice, avšak vizuální komponentou disponujícím umění se ukázání „skutečnosti v simultaneitě věcí“ jeví jako samozřejmé: Mimoděké poopravení plotu potrvá okamžik a bude tak působit velmi přirozeně; volba mezi celkovým a blízkým záběrem pak například rozhodne o tom, zda si tuto akci divák vůbec uvědomí, respektive přisoudí jí nějaký význam. V diskusi o filmu pak může v souvislosti s touto sekvencí přijít na přetřes otázka „smyslu pro realistický detail“, ale redundance stěží (leďa by se podobný postup opakoval a zvýrazňoval volbou záběru apod.). V proktnutí „simultánní koexistence nepodstatného“ (tedy popisné složky reprezentace) a sukcesivity akce (složky narativní) odkazující k události v prehistorii příběhu (smrt Koutného) je ukotvena realističnost podání. Obráceně řečeno: právě poukazem na tento postup respektující co možná detailně nevyhnutelnou situovanost člověka v časoprostoru můžeme metodu jako realistickou obhajovat.¹⁵ A právě v přiblížení k oné nevyhnutelné situovanosti je také implicitně obsažena kvalita, po níž tu pátráme: jeho *experiencialita*.

Shrneme-li si experienciální aspekty popisnosti ve sledovaných případech, na první pohled je zřejmé, že jim dominuje aspekt temporální: ve výsledku však nejde o to, že by se zhroutila tradičně vyhocovaná opozice *statičnost popisu – dynamičnost vyprávění*, ani o to, že popis „je *dynamizován* narativizací“, nýbrž nejčastěji o souhrn aspektu *temporálního s kognitivním*: Zdánlivě *stabilní* vlastnosti objektu jsou popisovány – neboť pozorovány – ve své *proměnlivosti*, odvislé od světelné atmosféry, nálady či soustředěnosti implicitního či explicitně určeného vnímatele. Kladou se tu otázky směrem k teoretizaci jevu (má například v této souvislosti smysl zavést komplementárně k vypravěči kategorii „deskriptora“?)¹⁶ a jeho aplikaci v historické po-

15 Zda přitom ob stojí před recepčními nároky současného čtenáře, je zcela jiná otázka.

16 Příklad „nějakého pohanského nebe“ mluví ve prospěch této úvahy: „interferující“ fokalizace spojená s postavou Márinky totiž nezasahuje vyprávění jako celek, nýbrž právě jen jeho deskriptivní složku.

etice prózy. Zdá se totiž, že proměny aspektů experienciality na průniku popisu a vyprávění jsou sice, jak jsme mohli vidět z našich ukázek, ve značné míře modelovány mikrokontextem, ale zcela zřetelně jsou založeny už v „reprezentančním makromodu“, který je svázan s pravidly žánru. Zvláště to platí (jak naznačují ukázky *F. L. Věka* a „nové kroniky“ *U nás*) pro rytmus kronikové metody, který není určován jen chronotopicky, ale také kolísáním mezi důrazem na reprezentaci „světa“ a „příběhu“¹⁷ v něm. Prozkoumat tento vztah – to už je úkol pro další bádání.

PRAMENY

Jirásek, Alois

1929 [1897] *U nás. Nová kronika 1. Úhor* (Praha: Jan Otto)

1910 [1890] *F. L. Věk. Obraz z dob našeho národního probuzení 2* (Praha: Jan Otto)

Nováková, Teréza

1966 [1909] *Děti čistého živého. Román ze života lidu na východě Čech* (Praha: Odeon)

Rais, Karel Václav

1958 [1894] *Zapadlí vlastenci* (Praha: SNKLHU)

LITERATURA

Böhme, Gernot

1998 *Anmutungen. Über das Atmosphärische* (Ostfildern vor Stuttgart: Edition Tertium)

Eco, Umberto

1997 [1989] „Malé světy“, přel. Petr Kaiser, *Česká literatura* 45, č. 6, s. 625–643

Fedrová, Stanislava – Jedličková, Alice

2011 „Konec literárního špenátu aneb Popis v intermediální perspektivě“, *Česká literatura* 59, č. 1, s. 26–58

Fludernik, Monika

1996 *Towards a „Natural“ Narratology* (London: Routledge)

Herman, David – Jahn, Manfred – Ryan, Marie-Laure (eds.)

2005 *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (London et al.: Routledge)

Chatman, Seymour

1990 *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca et al.: Cornell University Press)

Krčmová, Marie

2008 „Stylistické aspekty výstavby textu“, in Marie Čechová a kol.: *Současná stylistika* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 106–130

17 Přednáška Marie-Laure Ryanové v Praze 29. října 2013, viz <http://www.flu.cas.cz/cz/text-worlds-stories> [přístup 31. 1. 2014]. Autorka v ní mj. velmi zhruba řečeno navrhla rozlišení narativních žánrů podle míry pozornosti, jež je v konstrukci jejich fikčního světa věnována „světu samému“ (tj. jeho „zabydlení“ ve smyslu ecovském) a „příběhu“ či možná přesněji ději, který se v něm odehrává (v přednášce totiž fungovaly pojmy *story* a *plot* zástupně a lze snadno namítnout, že fikční svět nemůže existovat jinak než jako „svět příběhu“, *storyworld*).

Kuzmičová, Anežka

2013 *Mental Imagery in the Experience of Literary Narrative* (Stockholm: Stockholm University)

Prince, Gerald

1987 *Dictionary of Narratology* (Lincoln/London: University of Nebraska Press)

Ronen, Ruth

1997 „Description, narrative and representation“, *Narrative* 5, č. 3, s. 274–286

Scarry, Elaine

1999 *Dreaming by the Book* (New York: Farrar, Straus and Giroux)

Wittgenstein, Ludwig

2006 [1934–1935] *Modrá a Hnědá kniha*, přel. Petr Glombíček (Praha: Filosofia), orig. text
http://wab.uib.no/cost-a32/Ts-310_alter.html [přístup 31. 1. 2014]

Wolf, Werner

2013 [2007] *Popis jako transmediální modus reprezentace*, přel. Olga Richterová
(Praha: ÚČL AV ČR)

