

## Popis a jeho subjekt: očima pozorovatele\*

---

Stanislava Fedrová

„Jako čtenáři jsme závislí na ‚očích‘, jimiž se díváme – na ‚očích‘ vypravěče, postavy, implikovaného autora,“ píše Seymour Chatman v rozboru prostoru příběhu v narativu (2008: 107). Domyslíme-li jeho tezi do konce, pak bychom zřejmě měli zavést kategorii *deskriptora* jako toho, kdo se dívá, respektive z jehož hlediska je popis veden. Možná by tím popis získal mezi naratology na větší vážnosti... Přiznejme si ale rovnou, že taková kategorie v rozpětí od perspektivy nadosobního vypravěče po psychofyzickou postavu fikčního světa by nutně měla natolik rozostřené obrysy, že by nám v posledku příliš nepomohla. Co ovšem jednoznačně smysl má, je rozlišovat „modus vidění“ a míru uplatnění těchto „očí“, a to včetně jemnějších distinkcí mezi plným prosazením hlediska postavy a jeho pronikáním do převažujícího hlasu vševedoucího vypravěče. A spolu s tím také postupy střídání nebo přebírání této perspektivy. Analýzou případů, v nichž dochází k diferenciaci pozorující instance a k posílení role postavy pozorovatele / vnímatele, jež má za výsledek subjektivizaci aktu percepce, se bude zabývat následující text.

Už slova pozorování a vidění či mentální vizualizace odkazují k převažující (byť ne jistě jediné) ze smyslových kvalit popisu a zejména vizuální charakteristiky budou také předmětem dalších rozborů. Jenže vidění či způsob pozorování rozhodně nejsou něčím „nevinným“ či „přirozeným“, jsou ovlivňovány – nebo přímo určovány – kulturními kódy, dobovou módou,

---

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

ideovými kořeny (takový případ budeme sledovat na příkladu textu Josefa Čapka) či ideologií nebo i proměnou technik a technologií vidění. I toto hledisko musíme mít vždy na paměti.

Naratologické východisko úvah většinou vede k okleštění deskripce: Ruth Ronenová ve snaze vymezit deskripci na základě protikladu k časovému pořádku vyprávění vylučuje z ní hledisko pozorovatele (Ronen 1977: 277). Werner Wolf či Marie-Laure Ryanová, kteří se soustředí spíše k účinkům deskripce v procesu mentální vizualizace zobrazeného světa, instituci pozorovatele naopak připouštějí či dokonce chápou jako možný postup vedoucí k zesílení experienciálních kvalit popisu. *Experiencialita*<sup>1</sup> jako evokace naší zkušenosti percepce z aktuálního světa podle Wolfa vyvolává *estetickou iluzi*, tedy dojem, že vnímatel zakouší popisovaný objekt či svět jako věrohodný (Wolf 2013: 32), a to i smyslově a emocionálně. Obé vede k úspěšné *mentální vizualizaci* popisovaného, již považovali za zásadní funkci popisu už antičtí teoretici rétoriky a ekfráze.<sup>2</sup> Ryanová posouvá tuto „kvazizkušenost“ k různým formám *zanoření* do fikčního světa, které zakouší čtenář. Prostorové zanoření se podle ní posiluje mimo jiné i plynulým prolínáním perspektiv, například smyslového vnímání pozorovatele na scéně s reflexí podávanou vypravěčem (Ryan 2001: 132).

Ve vztahu pozorovatelské perspektivy a motivace zasazení popisu do textu upozorňuje vedle toho také Wolf na „propojování popisů s vnitřní perspektivou ‚fokalizujících postav‘ nebo ‚vnímatelů‘. Postavy hledící z okna, muži prohlížející se v zrcadle při holení, turisté obdivující přírodní scenérii – to vše může sloužit k ospravedlnění popisu, díky těmto prvkům věrohodně zapojeného do celku narativu“ (Wolf 2013: 93).

Od estetické iluze a zanoření do fikčního světa postupuje z hlediska pozorovatelské instance kognitivním směrem nejdál Ellen Esrocková v monografii *The Reader's Eye. Visual Imagining as Reader Response* (1994). Svůj výzkum zakládá na kombinaci empirických bádání kognitivní psychologie a neurologie s introspektivními svědectvími čtenářů. Vizualní působivost textu a vizualizační efekt v mysli čtenáře podle ní nejsou nijak povzbuzovány četností nebo rozsahem jednotlivých popisů krajín či postav, ale mnohem jemnějšími detaily,

1 Tímto tématem se podrobně zabývá studie Alice Jedličkové na s. 146–162 této publikace.

2 K tomu podrobněji ve studii Heidrun Führerové a Bernadette Banaszekiewiczové na s. 41–72.

mezi nimiž jmenuje právě zvýraznění *aktů vizuální percepce* a příslušných výrazů (dívat se, pozorovat, sledovat, zahlédnout), které postihují to, že je tu něco k vidění. Pokud podle ní pravidlo „vidět je věřit“ přeložíme do aktu čtení, pak se čtenářova mentální vizualizace toho, co postava vidí, realizuje nikoli proto, že se čtenář identifikuje s postavou, ale proto, že tematizace vidění a viděného pomáhá konkretizovat fikční svět (Esrock 1994: 184).

### **Pozorovatel a simultaneita percepce**

Na úryvku z prózy „Procházka“ Josefa Čapka, uveřejněné v *Almanachu na rok 1914* (1913), můžeme ukázat kumulaci několika postupů vyjadřujících pozorovatelskou optiku, jež vede k zesílení experienciální povahy popisu. Dějová složka této krátké prózy je omezena na jakousi synekdochu lásky: postava „konající procházku“ se setká s dívkou, vymění si dvě repliky, chvíli pokračují spolu a zase se rozejdou. Dominantou výstavby textu je ovšem realizace funkce deskriptivní, popis *procesu percepce* krajiny.

Po světlé cestě, místo po místě, na zaprášené silnici postupuje kupředu k nám procházku:

podél silnice jdou příkopy se špinavou vodou, dále po straně jsou kopretiny, kymácející se bílé kytky v trávě, v příkopech a kolem ustupujících tyčí telegrafu křičí vrabci, pod plechovou klenbou nebe rysuje svou dráhu velký pták spouštěje na zem dolů své chraplavé volání;

slunce teple hřeje opírajíc se každým paprskem o jeden bod a všemi paprsky o každý atom, až je zaplněn celý prostor do nejposlednějšího místa – Napravo i nalevo opouštím věci, návrší, domy, spěchající vlak, jedno podívání, jedno pokynutí a zase dále a jsou tu zas nové,

stromy s řinoucími se lístky, v chvějivém pohybu tichá zelenost, a přes ni se ohýbá mírný vítr, ostře vykrojené listy s jemně vystříhanými vroubky a zoubčky jako z papíru, jeden každý je znát v znehybnění – to je lípa, a pak zas zelenost do dálky splývající –

(Čapek 1913: 39)

Na první pohled odhalíme dva postupy vyjádření bezprostřednosti zážitku: ich-formu, jejímž užitím se vypravěč identifikuje s individualizovanou a subjektivní perspektivou postavy-pozorovatele, a vyprávění v přítomném čase, jež Ryanová řadí k postupům posilujícím efekt zanoření (Ryan 2001:

135–137). Prézentsní forma je v době předválečné moderny ještě neotřelá, zároveň může také ideově souviset s filozofií Henriho Bergsona, jež byla dobově velmi módní<sup>3</sup> a inspirativní nejen pro oba bratry Čapky, ale také pro další autory sdružené do volného uskupení kolem *Almanachu*. Interpretovat smysl této Čapkovy prózy s využitím Bergsonovy koncepce času jako trvání, stálého plynutí, které však v sobě nese předchozí okamžiky, můžeme na základě vyznění „události lásky“ v závěru, v rozloučení obou postav. Událost je jen okamžikem na cestě a cesta-procházka pokračuje, trvá. „Jde tu o přítomnost, která trvá“ (Bergson 2003: 165).

Jaké jsou ovšem další, jemnější nuance utváření pozorovatelské perspektivy? Podstatným aspektem je tu rovněž zapojení více smyslů v aktu percepce. Převažují jistě vizuální podněty, ale vedle nich jsou vyzdvíženy i auditivní (vrabci, pták, implicitně vlak) a mimo tradiční pětici základních smyslů také vnímání tepla (slunce) a pohybu vzduchu (respektive jeho účinek na pohyb květín a listů). Zvláště zapojení dvou posledně jmenovaných vede k uplatnění experienciality jako kvazi-mimetické evokace naší zkušenosti percepce z aktuálního světa. Popis krajiny je v tomto úryvku výrazně formován *optikou pozorovatele v pohybu*, tedy zkušeností chodce, který není zaměstnán jinou mentální činností, ale pouze naplno vnímá prostor kolem sebe. K této dynamizované percepci se vztahují příkopy, které „jdou“, nebo „ustupující“ telegrafní tyče, to jest metaforické vyjádření perspektivního sbíhání linií, jež se mění se změnou zorného úhlu pohybujícího se pozorovatele. Odpovídá jí také rychlé přesouvání pozornosti mezi jednotlivými úseky cesty či výjevy, které se nabízejí zraku pozorovatele. Pohled chodce nevyklučuje velmi detailní pozorování například jemného vroubkování lipových listů, jež je ovšem ihned vystřídáno pohledem do dále, v níž odstíny zelené barvy stromů splývají – tedy změnou zaostření související se vzdáleností. I v této deskriptivní pasáži, nebo spíše především v ní, sledujeme literární odkaz k Bergsonovu konceptu času jako simultaneity okamžiků. U pohybu nebo obecně vnímání změny zdůrazňuje Bergson právě rozložení tohoto procesu do stavů, teprve to „nás uschopňuje působit na věci. V praxi je užitečné zajímat se spíš o stavy než o změnu samotnou“ (Bergson 2003: 158). Reprezentace vnímání aktu

3 Karel Čapek v recenzi překladu Bergsonova spisu *Vývoj tvořivý*, spojené s rozбором jeho díla při příležitosti filozofova výročí (1920), vzpomíná na davy, které se v době, kdy s bratrem pobývali v Paříži, tísnily na Bergsonových přednáškách na Collège de France (Čapek 1985: 186).

procházky je i v Čapkově próze určena zachycením simultaneity stavů, které teprve skládají změnu – vnímání prostoru v pohybu, a tím, řečeno s Bergsonem, i v trvání. Tento postup výstavby textu tak čtenáři sugeruje zážitek a směřuje ke sdílení takového způsobu vnímání.

Nutno přiznat, že předchozí příklad ukazuje perspektivu pozorovatele takřkajíc v „plné parádě“ a na mnoha úrovních. Bylo by tedy účelné sledovat jednotlivé postupy i tam, kde nejsou natolik očividné, a v jemnějších odstínech. Čapkova pozdější próza *Stín kapradiny* (1930) bývá vždy jedním dechem označována za nejepichtější, nejdějovější z jeho namnoze meditačních textů. Aniž bych toto tvrzení zpochybňovala, soudím, že množství, podstatnou roli a také působivost deskriptivních pasáží tu nelze pominout. To jistě vyplývá z úlohy prostoru lesa ve světě příběhu – pro dvojici pytláků prchající před spravedlností světa lidského je zprvu útočištěm a bezpečným místem, posléze se mění v bludiště, vězení, z něhož nelze odejít, zdroj strachu a trestu. Vypravěč je ve své základní dikci v textu jednoznačně definován jako vševědoucí a vševidoucí instance. Deskriptivní pasáže tak zdánlivě nemají svého pozorovatele uvnitř fikčního světa a jsou podávány z hlediska vypravěče. Tento postup je ale systematicky narušován. V první rovině aktivním vnímáním postav, a to zvláště jejich percepcí prostoru. Deskriptivní pasáže nezřídka rámcují právě poukazy na hledisko postav, vypravěčský hlas postihuje jejich vnímání okolí. „Rozjařen krásou a silou lesa, hledá Ruda, čím by mu dal najevo své pokrevní srozumění“ (Čapek 2005: 107); „Les, do kterého přišli, připadal Vaškovi jakýsi zvláštní. Co mně na tomto lese připadá tak divné? Così – co je to? snad jako kdybych tu už někdy býval“ (ibid.: 197). Hranice pásma postavy a vypravěče je narušována rovněž dialogičností (srov. Opelík 1980: 195–199), která prostupuje celý text – co to znamená pro přesun perspektivy směrem k postavě, je zřejmé na druhém citovaném úryvku. Kromě toho jsou samotná distribuce deskriptivních pasáží a jejich zasazení do textu určována pohybem a aktivitou obou postav.

Ruda s Vaškem *dobíhají* ke kraji lesa [...] hej hola hop, *svléknou* ze sebe les. Zvláštní a svým způsobem hezký bývá takový kraj lesa. Po jedné straně máte volnou krajinu, na druhé vystává vzhůru les [...] Pod obrubou křoví kvete tu zjara žlutý petrklíč i podléštka, v létě pak modrý zvonek, třeslice a kartouzek. Sem, a zase dál mezi kostřavy a trávníčku, *vtrhli* v hrubém kalupu dva diví běžci jako bláznivý vítr, jako splašený dobytek, jako dva

valící se balvany. Pozor! *syčí* Ruda a už *jsou tam*, kde začíná chrpa, koukol a chrastavec; pozor! Ty můj bídný světe! ach, to jsme si dali: Člověče, pročpak se lépe neohlédneš! *Vždyť se tudy šourá* dědek Čepelků s motyčkou v podpaží. (Čapek 2005: 100; zvýr. SF)

Citovaná pasáž sice působí jako celek dynamicky až dramaticky (jak dokládá i přítomnost dějových sloves vyznačených v ukázce), ale její základní gesto je deskriptivní (a to je ukázka ještě o část popisu zkrácená). S jistou nadsázkou bychom mohli dokonce říci, že tu spíše platí, že do deskripce „vpadá“ vyprávění – a ne naopak, totiž že popis zastavuje či zpomaluje tempo vyprávění, jak sugerují naratologická zjednodušení po genettovském vzoru, odvozená z výkladu „tempa vyprávění“ v 5. kap. jeho *Nové rozpravy o vyprávění* (1983). Jsme sice s to bez obtíží určit hranice popisu a vyprávění, to ovšem neznamená, že by bylo lze jej bez újmy na vývoji děje vyjmout. A kdo v této deskriptivní pasáži „pozoruje“? Jednoznačně je konstruována v pásmu vyprávěče: čas vyprávění neodpovídá času vyprávěného, zaostření na detaily rostlinstva na přechodu lesa a osluněné louky odporuje rychlosti pohybu potenciálních pozorovatelů. A konečně vyprávěč tu není jen vše-vidoucí, ale také vše-vědoucí, nestaví text pouze z hlediska aktuálního okamžiku pozorování, to jest co v tomto prostředí roste aktuálně, ale rozlišuje rostliny, které zde kvetou v různých ročních obdobích. I přesto je tu ale zasazení deskriptivní pasáže motivováno vývojem děje – jednoduše řečeno popis kraje lesa se vkládá sice ne přímo do řeči postavy,<sup>4</sup> ale rozhodně na místo, v němž v příběhu postava k tomuto kraji lesa dobíhá. Spolu s již zmíněným dialogickým utvářením textu v hovoru postav či jen v reflexivním monologu postavy tak je zde zvýrazněno pozorovatelské hledisko a jím motivováno zasazení popisu do textu.

V ukázce je patrný ještě další postup udržující čtenářské zaujetí s efektem zanoření, jak jej postihuje Ryanová: „Aby zanoření neztratilo svou intenzitu, potřebuje kontrastování vyprávěcích způsobů, neustále znovu sjednávány odstup od vyprávění, profil utvářený vrcholy a údolími“ (Ryan 2001: 137). V textu jako celku sice dominuje přítomné vyprávění a sloves v minulém čase je výrazně méně, ale změna je vždy velmi dynamická, se švem často v rámci

4 Jednoznačně je to patrné u první deskriptivní pasáže, zatímco u druhé, kratičké („kde začíná chrpa, koukol a chrastavec“), je pásmo dialogu postav odděleno pouze středníkem.

jediné věty (viz slovesa vyznačená v citované ukázce). Střídání časových rovin z minulého do přítomného vtahuje čtenáře z momentu *ted'* vyprávění do *ted'* světa příběhu, a tak znovu obnovuje estetickou iluzi aktuálního vnímání.

### **Mezi perspektivou vypravěče a postavy aneb Kdo tu vlastně vidí?**

Náběhy k perspektivizovanému pozorovatelství můžeme sledovat mnohdy i tam, kde hlavní roli hraje jednoznačně nadosobní vypravěč, v tradiční realistické próze. V subtilních náznacích se i zde prosazuje perspektiva postavy (potenciálního) pozorovatele do diskurzu vypravěče. Jeden z příkladů nabízí Jiráskova kronika *F. L. Věk* (1890–1897): druhá kapitola druhého dílu (1895) je otevřena scénou situovanou na pražské Příkopy; zablácenou ulici se zbytky sněhu panoramaticky přehlíží vše-*vidoucí* vypravěč. Do jeho zorného pole posléze vstupuje muž, kterého důkladný popis venkovského oděvu, vrásčité tváře a nahrbeného postoje určuje podle věku a sociální příslušnosti. Jako kontrast k této figuře poté následuje letmé zachycení dalších postav na ulici, ovšem pouze skrze vybrané kusy jejich oblečení – právě ty, jež mají zastupovat charakteristiku „obyvatel města“.

Sedlák si jich tak nevšímal, zato více koní a povozů, jmenovitě jednoho panského, zaskleného, žlutého, s černým krytem a kozlíkem rudě potaženým se zlatými třásněmi, za nímž na prkně mezi zadními koly stáli dva slušové v přemovaných kloboucích a v dlouhých pěkných kožichách, držíce se lesklých kruhů krytu kočárového. A vtom přecházel také přes ulici jakýsi švihák, jenž nad svým kloboukem, patrně novým, po módě „en pain de sucre“, i nad svým svrchníkem s dvojitým límcem držel roztažený deštník. (Jirásek 1951: 27)

Pozorování se tak v náznaku, implicitně přesouvá k horizontu postavy – změna perspektivy je odůvodněna zájmem postavy jednak o koně a povoz, jednak o deštník, věc „tenkrátě ještě dosti vzácnou“ (ibid.), jak vzápětí dodává vypravěč a postihuje tak časovou distanci svého diskurzu od hlediska postavy. Už sám výběr popisovaných objektů je v jistém smyslu „řízen“ hlediskem postavy – sedláka přirozeně zajímají koně a povozy a deštník vidí poprvé. Sedlákovy zaujetí se navíc stává zdrojem transformace z pouhého *dění v událost*: zahledí se tak, že přestane vnímat provoz na ulici a málem dojde ke srážce s příjíždějícím fiakrem.

Vedle skryté perspektivizace popisu vyvolané subjektivním výběrem předmětu pozorování vystupuje horizont postavy pozorovatele také v postižení jeho naladění, osobního hodnocení či zapojení okolností percepce. Právě tak je podáno první, respektive první pozornější setkání Věka s jeho budoucí nevěstou Máriačkou při nedělní mši na kůru:

Tam stála již sopranistka, štíhlé děvčátko urostlé jako proutek, sotva šestnáctileté, útlých ramínek, v nových, světlých šatech s andělíčky [fábory] na rameně, panenka svěží tváře, učesaná tak, že jí zplna bylo viděti pěkné, skoro ještě dětské čelo. Držíc v levé ruce kytičku z božího dřevce, rezedy a z polorozkvetlé růže, *nastupovala trochu na špičky, aby viděla přes pult* na kůrovém zábradlí dolů do kostela, na jehož barokových oltářích zelenalo se hojně lipových ratolestí a stály prostě vázy s živými květinami, nejvíce s růžemi, pivoňkami nebo zlatými liliemi. *A dole, v lavicích* a mezi nimi bylo jako na makovém poli od různobarevných obleků.

Nahoře u hlavního oltáře ve vyhrazených stolicích bělaly se sváteční pláště konšelů a předních sousedů, níže třpytily se zlaté čepce s naškrobenými širokými stuhami místních sousedek, mezi nimi proběhávaly se selské holubinky, ozdobné pleny, strakaté šátky, živé barvy na oblecích svobodných děvчат, veských i městských. *Ohlas kroků stále přicházejících, pokašlávání starých, šum z hustého zástupu, jakož i zvuky z nástrojů na kůru laděných* nesly se volnou prostorou chrámovou, již nejvíce v presbyteriu *ozařovaly dlouhé tlumy jarních paprsků*, padající tam starými gotickými okny.

*Pro ten šum a směs hlasů nezaslechla* hned vnučka staré Snížkové, stojící u sopránu, že se někdo vedle ní u tenoru postavil. *Věkův zrak na ní utkvěl. Její zjev se mu zalíbil*, a když pak, *ohlédnuvši se*, nápadně se zarazila a náhlý ruměnc se jí rozlil po mladé tváři, bezděky ji vlídně pozdravil a *více si jí všiml a promluvil na ni, což by byl jindy sotva učinil.*

(*ibid.*: 199–200; zvýr. SF)

Perspektivu nadosobního vypravěče tu rozrušují nejen opakované poukazy na pozorování samotné, ale také zvýrazňování horizontu obou postav. Úvodní pečlivý popis zevnějšku dívky je ospravedlněn mužovým zalíbením, pasáž ostatně uzavírá náznak dalšího rozvinutí děje v milostném sblížení obou hrdinů. Přítomnost dvou postav na scéně činí z jedné z nich, z Věka



přicházejícího později, implicitního pozorovatele.<sup>5</sup> Utkvení pohledu je ale ospravedlněno také jeho vlastním aktuálním naladěním – v předcházející scéně jej rozjitří pozorování (a popis) probouzející se jarní přírody a na kůr tak dojde svátečně a radostně naladěn, přestože původně se mu „tuze nechtělo“ (ibid.: 199). Působivý je také přesun k pozorovatelce číslo dvě: poté co byla popsána, stává se sama pozorovatelkou a z její perspektivy na špičkách, „aby viděla přes pult“, je evokována atmosféra sváteční mše v kostele. Příznačně se nejedná o popis postav, ale spolu s Márinkou rozeznáváme jen jejich pokrývky hlavy, které při pohledu shora tvoří jakési barevné skvrny. Také do tohoto popisu z dívčina stanoviště zasahují okolnosti a podmínky percepce, její naladění a soustředěnost: jednak její zaujetí samo, jednak šum v kostele způsobí, že si zprvu ani nevšimne nově příchozího. Vizuelní rovinu zase ovlivňují sluneční paprsky, díky nimž se připoutá pozornost především k osvětleným výsekům – příznačně jsou proto vidět bílé (pláště, holubinky, stuhy, pleny) a zlaté (čepce) barvy či podtržena „živost“ barev na šatech mladých děvčat.

Další drobnou nuancí zvýrazňující podíl postavy jako pozorovatele může být střídání perspektiv. V Raisově *Západu* (1899) je mnoho popisných pasáží „viděno“ z panoramatického vypravěčského nadhledu (srov. Fedrová – Jedličková 2011: 36–37). Zároveň ale i místy nastupuje perspektiva postavy, především v pozorování krajiny – ať už se jedná o její percepci při pohybu krajem, anebo při pohledech z okna. Těchto situací přibývá směrem ke konci textu, motivovány stále více podlomeným zdravím starého faráře, jehož kontakt s milovaným krajem tak zůstává omezen právě na výřez viděný oknem (např. Rais 2004: 168, 180, 237–238). A tento výřez či zorný úhel pozorovatele, nikoli nadhled vševědoucího a vševidoucího vypravěče, skutečně určuje, co je vidět – přímo z postele vidí farář oknem „školní stěny, kostry stromů po zahradě i vzadu kus lesa, všecko v nejveselejším slunečnu“ (ibid.: 168), a teprve když se s pomocí dobelhá na židli u okna, výhled se otevírá co do šíře a oproti předchozímu jednolitému zalití sluncem vystupují detaily, barvy i jejich odstíny a proměny („hleděl k lesům, jejichž zeleň hrála do žluta“, ibid.). Zmiňované střídání perspektiv v rámci krátkého úseku, významný prvek dramatisace vyprávění, je patrný například ve scéně,

5 Další příklady tohoto pro Jiráska příznačného postupu viz stať Alice Jedličkové na s. 146–162 této publikace.

v níž se starý farář a jeho mladý příbuzný, student bohosloví, který přijel na návštěvu, vyhřívají na lavičce v ranním slunci. Rámec výjevu podává opět nadosobní vypravěč, a to skutečně panoramatickým záběrem od kostelní věže přes koruny stromů k detailu konipáska, který „zaletěl do zahrádky, po zdupané stezce cupital blíž a blíž, a ukloniv bělošedou drobnou hlavu, černým očkem se zadíval na oba“ (ibid.: 208). Toto zaostření na detail umístěný v zorném poli postav mění perspektivu, jak ostatně dotvrzuje dialog obou postav, tematizující jejich pozorování:

Farář se na cacorku podíval a suše se zasmál.

„Radost pozorovat,“ pokračoval bohoslovec. „U nás už bylo skoro všechno odkvetlé – tady vidím nové jaro a libuju si.“

Stařec se živěji zachrul a stiskl mu rámě. „Jenomže je tu všechno chudší než tam – vid? Ó, pamatuji, jak rozkvetlé stromy zahalovaly všechny střechy a stráně byly jediné bělo. [...]“ (ibid.)

Deskripce se dočasně plně usazuje v pásmu řeči postavy, farář dále pokračuje líčením jarní krajiny v jejím celku i jednotlivinách. Od aktuálně pozorovaného detailu přechází postava k deskripci krajiny ve vzpomínce, tedy k popisování jakési „krajiny vnitřní“, formované kromě zkušenosti i možnostmi paměti. Spolu s prostorovou se tak ve výsledku mění i časová složka perspektivy.

### **Ekfráze: mezi pozorovatelem a interpretem**

Následující zaostření na ekfrastické texty, respektive ekfrastické pasáže v moderní próze nám umožní postihnout ještě další aspekt související s uplatněním postavy pozorovatele jako zprostředkovatele experientiality a vytváření potenciálu čtenářského zanoření, totiž rozlišení distinkce *modu pozorování* a *interpretace*. Hlavní úlohou pozorovatele v ekfrastickém textu je zprostředkovat čtenáři svět vizuální reprezentace; jeho vidění však není objektivní či zprostředkováno „nevinným“ okem: vždy je třeba se ptát po intenci ekfráze.

Důvod pro subtilnější rozlišování perspektivy pozorovatelských postav v ekfrastických textech může být dvojitý. Zaprvé ze samotných těchto textů vyvstává podle mého soudu potřeba sledovat úhly pozorování v závislosti na vyznění charakteristiky postavy nebo i interpretace textu jako celku. Jako

podstatné se toto dělení jeví i z hlediska obecnější literárněteoretické diskuse o opozici deskripce a interpretace. Ostré vymezení modu pozorování versus interpretace je typické pro diskurz dějin umění, už proto, že ekfrasické texty stojí svým způsobem v jeho počátcích; ekfráze je tu ovšem chápána jako „čistý“, neinterpretativní popis. Historik a teoretik výtvarného umění David Carrier tak dokonce postuluje možnou vývojovou linii oboru *od ekfráze*, která evokuje dílo (Giorgio Vasari), *přes deskripci* spojenou s analýzou stylu (Heinrich Wölflin) až *po interpretaci* (moderní dějiny umění). Ekfrázi spojuje především s náměty s verbální předlohou, kterou pak ekfráze výtvarného díla v podstatě pouze převypravuje (ekfráze jako „verbální znovu-stvoření stránky“ – Carrier 1987: 20), zatímco interpretace se zaobírá rovněž kompozicí, vizuálními zdroji, symbolikou díla. Následující příklady ovšem ukážou, že ekfráze se vůbec nemusí vztahovat k verbální předloze vizuálního díla, může se důkladně zabývat problémy kompozice a významem vizuální reprezentace. A z hlediska zájmu této studie lze potvrdit, že mezi ekfrází a interpretací nelze kreslit dělicí čáru, protože i ekfráze mají, respektive mohou mít silně interpretativní charakter, vázaný na pohled zprostředkovatelské postavy, tedy toho, kdo vizuální dílo v textu popisuje.

Michael Baxandall v monografii *Patterns of Intention* (1985), soustředěné k historickým proměnám způsobu interpretování obrazů, píše že „deskripce [výtvarného díla] je vždy spíše reprezentací myšlení o obrazu než reprezentací obrazu samotného“ (Baxandall 1985: 5). Reaguje tak mj. na širší diskusi o vztahu deskripce a interpretace, kterou rekapituluje také Werner Wolf a poznamenává, že v humanitních vědách (mimo filozofii) je deskripce častěji kladena do opozice k interpretaci než k výkladu (Wolf 2013: 25). Z Wolfova rozlišení tří základních funkcí deskriptivity je tu pro nás podstatná ta třetí, popis jako postup zprostředkující objektivní informaci spíše než interpretaci nebo výklad. Literární popis tak nejen zesiluje estetickou iluzi, ale vyvolává dojem, že „možný svět odkazuje k realitě v té podobě, o které se domníváme, že ji známe“ (ibid.: 33). Touto pseudo-objektivizační funkcí ovšem Wolf zároveň reaguje na předchozí diskusi, v níž krajní stanovisko představuje požadavek *objektivity deskripce*, to znamená, že nemůže být interpretací. Opačný krajní postoj zaujímá Michael Riffaterre, podle něhož hlavní funkcí literární deskripce „není způsobit, že čtenář něco vidí [...], není [snahou] prezentovat vnější skutečnost [...], ale diktovat interpretaci“ (Riffaterre 1981: 125). Wolf se vymezuje proti Riffatterrovu popírání experien-

ciální funkce deskriptivity, v zásadě ale souhlasí s tím, že vzhledem k povaze textu jako intencionálního konstruktů není deskriptivní reprezentace „nevinná záležitost“, ale slouží nějakému záměru, a tedy je takto zapojena do výstavby textu.

Ekfráze jako verbalizace perceptivního aktu je tedy vždy popisem s určitou intencí a jako taková patrně nemůže být čistě neinterpretativní. Je však otázkou, kdy je její podání explicitně interpretativní a kdy pouze „programuje“ interpretaci čtenáře – byť bychom zde spíše než o jasných protikladech měli samozřejmě mluvit jako o bodech na pomyslné škále.

Pól „čistého pozorování“, v němž postava pozorovatele v ekfrastické pasáži v maximální míře odstupuje od interpretativního modu, můžeme sledovat na příkladu Hrabalova románu *Harlekýnovy miliony* (1981). Situaci určuje prostředí domova důchodců, který je umístěn v bývalém barokním zámku. „Jsem v domově důchodců již týden a nevycházím z udivení“ (Hrabal 1994: 197) – hlavní hrdinka Maryška, jejímž hlasem je vyprávění v ich-formě podáváno, je postavou permanentního užaslého údivu. Její pozice nově přichozícího je samozřejmě pro roli okouzleného pozorovatele přímo predisponována: „Každý, kdo přijde do zámku jako důchodce, ty první dny musí všechno vidět, všechno musí obejít“ (ibid.: 227). S tímto vzrušeným zaujetím objevuje sochy alegorií měsíců, ročních dob a další v zámecké zahradě a stejně se obrací k freskám na stropěch zámku. Ekfrastické pasáže vztažené k freskám jsou distribuovány v celém textu – pochopitelně nikoli náhodně, ale na místech, kde slouží jako fólie událostí či situací „pozemských“, tedy ze sféry fikčního světa či jeho interpretace v mysli hrdinky.

*Harlekýnovy miliony* můžeme – alespoň z tohoto úhlu pohledu – označit za román o pozorování. Všichni obyvatelé domova se navzájem sledují, opakují se scény s postavami vyklánějícími se z oken, aby jim neuniklo, co se právě děje na nádvoří, ležící závistivě hledí na chodící apod. V podstatě neexistuje možnost uniknout vzájemnému sledování. Tato mnohostrannost pozorování se ale týká výlučně lidského světa, oproti tomu k prostoru, v němž žijí, jsou obyvatelé domova dokonale neteční. Přesněji řečeno tak je vnímá vypravěčka, aby tím více mezi nimi vynikla její zvláštnost. Ve vztahu k freskám je tak postava Maryšky jediným jejich pozorovatelem, respektive jediným, kdo je skutečně vnímá. Ona sama také tuto svou privilegovanost, izolovanost opakovaně avizuje: „nikdo se nedívá vzhůru, ani Francin ne, jediné já se dívám a žasnu nad tím, co vidím, čeho jsem svědkem“ (ibid.: 266). Takto

je určena například ekfráze jedné z fresek se zástupem nahých žen obletovaných amorety (ibid.: 262–263) na stropě místnosti s již nechodícími stařenkami. Pro ženy, které jsou mnohem blíže smrti než ona, se obraz nad jejich hlavami neprolamuje do dalších vrstev času jako pro Maryšku, nevšímají si jej. Rozdíl v jejich vidění je určen *zaujetím, účastí*: stařenky vidí, ale nepozorují, nejsou zaujaty – a proti tomu je stavěno Maryščino utkvívavé, okouzlené, účastné pozorování.

Role pozorovatelské postavy je v románu spojena i s její tělesnou afektivitou. Maryščino pozorování a popisování fresek totiž téměř vždy souvisí s tělesným pohybem, při němž se jednotlivé detaily obrazu teprve postupně vynořují, respektive si jich pozorovatel postupně všímá. Domnívám se, že právě tato *síla afektivity těla ve spojení se zdůrazňováním postavy pozorovatele a aktu pozorování a také s mnohostrannou smyslovostí popisu podněcují imaginaci*, při níž je čtenář stavěn do situace smyslového vnímání stejně jako pozorovatel. Stává se pozorovatelem druhého stupně.

Pozorovatelka v Hrabalově románu popisuje vizuální reprezentace a své pozorování prožívá, ale *neinterpretuje je, nevykládá a už vůbec viděné sama ve svém partu nealegorizuje*. Reprezentované freskové výjevy jsou z ikonografického pohledu spíše nejisté: některé svádějí k otázce, oč by mohlo jít („nad nimi byly desítky nahých žen vznášejících se a plujících v čisté smyslnosti“ – ibid.: 261), u jiných jako tanců faunů a nymf lze tušit, že takový výjev konkrétní mytologický pretext mít může, ale také nemusí. Popisy fresek jsou skutečně detailní, zabývá se i barevností, výrazy a vztahy postav, kompozicí scény, prostorovými poměry – mentální vizualizace reprezentovaného obrazu v mysli čtenáře, tedy základní požadavek ze staré rétorické tradice žánru, se v tomto případě snadno naplňuje. Hrdinku-pozorovatelku ale v nejmenším nezajímá příběh, který je mytologickým či literárním pretextem výjevu, což by bylo poměrně běžné ekfrastické gesto. A zároveň gesto didaktické a sémiotické, totiž programující kulturně konvenční významy, zatímco Maryška pracuje s projekcí životní.

Důvod neinterpretativnosti Hrabalových popisů spočívá v tom, že primární fólií, jež je podložena popisované vizuální reprezentaci, je kontrastní či nějakým způsobem souladné dění pod freskou, v pozemské sféře, tedy v rovině příběhu, či průlom do minulého času příběhu. Např. nad ležícími ženami, již blízkými smrti, se klene právě freska s nymfami, které vyhlížejí svého ženicha. Tyto paralely (či sémantické kontrasty) z roviny příběhu jsou

vedle ekfrází fresek jen paratakticky položeny, jako další pozorovaný výjev. Z hlediska postavy hlavní pozorovatelky není toto propojení či alegorizování nijak postulováno. Propsání obou rovin a interpretace tak zůstává na čtenáři.

V opozici k příkladu s Hrabalovou neinterpretující pozorovatelkou stojí ekfrastické texty se zvýznamněnou rolí postavy pozorovatele jako interpreta, který postupně buduje, vrství interpretaci obrazu. Tato pozice je rozhodně častější a jistě také odpovídá tradici žánru ekfráze – i Filostratovi nejde jen o důkladný a živý popis, ale v konečném efektu také o interpretaci, výklad obrazu. V románu Jaroslava Marii *Svěťice, dámy a děvky* (1927) je proslulý Giorgionův obraz *Bouře* přímo ohniskem zápletky – jeho pozorovatelkou a zprostředkovatelkou jeho ekfráze je psychofyzická postava příběhu, hlavní hrdinka Antonie, která je *svou postupně se utvářející interpretací obrazu* zpětně ovlivňována ve svém jednání a sebepojetí, od její interpretace vztahu dvou postav na obraze se odvíjí pokračování příběhu – a tato interpretace reálného výtvarného díla se čtenáři nabízí jako klíč k interpretaci psychologie postav i celého příběhu. (Podrobněji viz výklad in Fedrová – Jedličková 2010: 45–53.)

V Mariově románu můžeme – byť skutečně pouze v náznaku – sledovat jemné pootáčení popisu vizuálního díla spolu spojeného s interpretací v závislosti na postavě tří různých pozorovatelů obrazu. Možnosti tohoto postupu jsou svým způsobem k hranici dovedeny v povídce Františka Langerova „Muzeum tety Laury“, která uzavírá posmrtně vydané *Malířské povídky* (1966). V ní je rovněž interpretativnímu pohledu pozorovatele nejen určeno důležité místo, ale dokonce se tu střetává vnímání a interpretace téhož uměleckého díla v myslích a výkladech několika pozorovatelů. Langerova povídka představuje poměrně výjimečnou ukázkou ekfrastického vztahu k abstraktnímu umění,<sup>6</sup> mnohem častěji ekfrastické texty představují reprezentace umění mimetického, tradičního malířství, ať už se vztahují k figurativním výjevům, případně krajinám či zátiším. Už sama tato skutečnost je u Langerova východiskem ke zvýznamnění role různých interpretací: malíře, který má zhodnotit díla abstraktní malířky – diletantky, a dětí ze sousedství, jež se u tety Laury rády dívaly na obrazy a poslouchaly příběhy z jejího

6 Dalším z těchto výjimečných textů je např. báseň Nancy Sulivanové „Number 1 by Jackson Pollock“ (1965) k obrazu Jacksona Pollocka.

života, které jim při malování vyprávěla. Teprve díky jejich pozorování a výkladu začne malíř o obrazech uvažovat jinak (podrobněji viz interpretaci in Fedrová 2010: 253–256.) Všechny postavy příběhu jsou modelovány tak, aby nějakým způsobem vypovídaly ze své subjektivní pozorovatelské zkušenosti o abstraktním umění, aby podaly alternativy jeho interpretace. Langerova povídka – a v tom posouvá funkci postavy, která v ekfrastickém textu pozoruje a interpretuje vizuální reprezentaci, o krok dále oproti předchozímu příkladu s Mariovým románem – představuje tři různé postupy. Ty v zásadě obecněji odpovídají základním možnostem, jimiž pozorovatel formuje ekfrastický text (jinými slovy jimiž se i my jako diváci ve své obecně lidské zkušenosti vztahujeme k vizuálním reprezentacím): usouvztažnění s jinou vizuální reprezentací či piktorialním modelem, podložení narativní fólie a asociativní hra s formou viděného. Volba jedné z možností přitom zásadně závisí jak na intenci konkrétního, individualizovaného pozorovatele (a aktuálních podmínkách aktu percepce), tak na jeho obecných dispozicích.

#### PRAMENY

##### Čapek, Josef

1913 „Procházka“, in: *Almanach na rok 1914* (Praha: Přehled), s. 39–41

2005 [1930] „Stín kapradiny“, in idem: *Lelío. Pro delfína. Stín kapradiny. Kulhavý poutník*, ed. Jana Papcunová (Praha: NLN), s. 97–208

##### Hrabal, Bohumil

1994 [1981] „Harlekýnovy miliony“, in idem: *Nymfy v důchodu. Sebrané spisy Bohumila Hrabala 10*, ed. Milada Chlěbáková (Praha: Pražská imaginace), s. 189–355

##### Jirásek, Alois

1951 [1890] *F. L. Věk. Obraz z dob našeho národního probuzení 2* (Praha: Orbis)

##### Langer, František

2002 [1966] „Muzeum tety Laury“, in idem: *Povídky 2. Spisy Františka Langera 4*, ed. Milena Masáková (Praha: Kvarta), s. 254–272

##### Maria, Jaroslav

1927 *Svěťice, dámy a děvky 1–4* (Vyškov: F. Obzina)

##### Rais, Karel Václav

2004 [1899] *Západ*, ed. Robert Adam (Praha: Akropolis)

#### LITERATURA

##### Baxandall, Michael

1985 *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven – London: Yale University Press)

##### Bergson, Henri

2003 [1911] „Vnímání změny“, in idem: *Myšlení a pohyb*, přel. Jakub Čapek, Josef Fulka, Josef Hrdlička, Tomáš Chudý (Praha: Mladá fronta), s. 140–171

**Čapek Karel**

1985 [1920] „Filozofie Bergsonova, Henri Bergson: Vývoj tvořivý“, in idem: *O umění a kultuře 2*, eds. Emanuel Macek, Miloš Pohorský (Praha: Československý spisovatel), s. 186

**Esrock, Ellen**

1994 *The Reader's Eye. Visual Imaging as Reader Response* (Baltimore: John Hopkins University Press)

**Fedrová, Stanislava**

2010 „Role pozorovatele v ekfrastických textech“, in eadem (ed.): *Česká literatura v intermedialní perspektivě. IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky: Jiná česká literatura (?)* (Praha: Akropolis – ÚČL), s. 247–258

**Fedrová, Stanislava – Jedličková, Alice**

2010 „Obraz v příběhu – ekfráze ve vyprávění. Předběžné návrhy k rozlišení popisnosti a vizuality“, *Slovenská literatúra* 57, č. 1, s. 29–59

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

**Genette, Gérard**

1988 [1983] *Narrative Discourse Revisited* (Ithaca/New York: Cornell University Press)

**Chatman, Seymour**

2008 [1978] *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*, přel. Milan Orálek (Brno: Host)

**Opelík, Jiří**

1980 *Josef Čapek* (Praha: Melantrich)

**Riffaterre, Michael**

1981 „Descriptive imagery“, *Yale French Studies* 61, s. 107–125

**Ronen, Ruth**

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

**Ryan, Marie-Laure**

2001 *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* (Baltimore: Johns Hopkins University Press)

**Wolf, Werner**

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