

Akropolis

Praha 2014

O popisu

Alice Jedličková (ed.)

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

O popisu / Alice Jedličková (ed.). — Vyd. 1. — Praha : Akropolis, 2014. — 176 s.

Část. slovenský text, anglické resumé

ISBN 978-80-7470-057-6 (brož.)

82.o * 808.543-027.21 * 16-028.44 * 808.5 * 316.77 * 81'2/'44 * 7.08:316.776.33/.34

— literární teorie

— naratologie

— deskripce (filozofie)

— rétorika

— poetika

— komunikace (sdělování)

— pragmatika

— intermedialita

— sborníky konferencí

82.o — Literatura (teorie) [11]

Lektorovali:

doc. PhDr. Zbyněk Fišer, Ph.D. (Ústav české literatury a knihovnictví, FF MU, Brno)

Mgr. Martin Tomášek, Ph.D. (Katedra české literatury a literární vědy, FF OU, Ostrava)

Publikace je součástí grantového projektu GA ČR P406/12/1711.

All texts and images – all rights reserved!

© Editor Alice Jedličková, 2014

© Translation Mikuláš Ferjenčík, Olga Richterová, 2014

© Graphic & Cover Design Filip Blažek – Designiq, 2014

© Filip Tomáš – Akropolis, 2014

ISBN 978-80-7470-057-6

Obsah

Úvodem		
<i>Alice Jedličková</i>	...	7
Nepřítomný popis: kompenzace jeho evokační a identifikační funkce		
<i>Jana Hoffmanová</i>	...	9
Sémantika určitých deskripcí a identifikácia		
<i>Marián Zouhar</i>	...	17
Identifikační funkce popisu ve fikčním textu		
<i>Petr Kořítko</i>	...	29
Trajektorie starověké ekfráze		
<i>Heidrun Führer – Bernadette Banaszekiewicz</i>	...	41
To podstatné je čas: temporální transformace v ekfrázi		
<i>Emma Tornborg</i>	...	73
Popis a jeho subjekt: očima pozorovatele		
<i>Stanislava Fedrová</i>	...	94
Thespidova kára		
<i>Zdeněk Hrbata</i>	...	110
V hledání adekvátneho sveta a výrazu. Opis v próze slovenského literárneho realizmu		
<i>Ivana Taranenková</i>	...	127
Experiencialita: rozděluje, nebo spojuje popis a vyprávění?		
<i>Alice Jedličková</i>	...	146

Summary	... 165
Autoři	... 169
Poděkování	... 173

V krajině starého mistra
 stromy mají kořeny pod olejovou barvou,
 stezka s jistotou přivádí k cíli,
 stéblo s vážností nahrazuje podpis,
 je důvěryhodně pět odpoledne,
 máj jemně, ale pevně zadržený v běhu,
 a proto jsem se i já zastavila – ano, můj milý,
 já jsem tahleta žena pod jasanem.

Pohled, jak daleko jsem ti to odešla,
 jaký mám bílý čepec, žlutou sukni,
 jak pevně držím košík, aby nevypadl z obrazu,
 jak si tu stojím v cizím osudu
 a odpočívám si od živých tajemství.

Wisława Szymborska: „Krajina“ (úryvek)

Druhou, daleko závažnější komplikaci s přespáváním na žlutém znamenala ta paní na obraze. Obrovský, těžký a temný obraz. Trochu do červena. Sedící ženská postava sestávající z volánů, nabírání, řasení a krajek. A uprostřed toho vyztuženého, škrobeného a naditého drobný přísný obličej. Jakoby vystřižený z jiného, menšího obrazu a nalepený do hororově prázdného čepece. Děsila jsem se, kdy na mě ta sůva spadne, a já se omráčená masivním rámem udusím pod tunami jejího zatuchlého hedvábí, mušelínu, atlasu, batistu, toho korzetu, turnýr, krinolín, všeho, co znám jen po jméně a co mimo knihy pravděpodobně neexistuje.

Jana Šrámková: *Zázemí* (kapitola Žlutý)

Podle obsahu antologií a chudých tradic české literatury by se mohlo zdát, že privilegovanou sférou literární ekfráze je poezie. Pokus o vymezení dominantních rysů současné mladé prózy by zase mohl vyvolat dojem, že ekfrastický popis je jednou z posledních stylových strategií, k níž by se zástupce této skupiny uchýlil. A přece se mladá prozaička – stejně, jak už před ní

učinila například proslulá polská básnířka – nejen přihlašuje k tradici tohoto žánru či postupu, ale navíc ho plynule zapojuje do proudu vypravěččina pátrání ve vlastní paměti. Takové zajímavé případy jsou jistě dostatečným podnětem pro literárněvědnou interpretaci. Ale učinit z popisu hlavní předmět i parametr zkoumání? Otestovat důsažnost tohoto pojmu v našem oboru se už nějaký čas pokoušíme v projektu *Poetika deskripce*, který zahrnuje i perspektivu intermediální. K účasti na kolokvium *O popisu* (Ústav pro českou literaturu AV ČR, listopad 2013) jsme proto přizvali hosty z dalších oborů, jako jsou lingvistika, analytická filozofie, teorie intermediality či klasická filologie. A to nejen proto, abychom mohli porovnat různá vidění popisu literárního, ale také proto, abychom viděli, jaké aspekty popisnosti jsou pro danou disciplínu zajímavé i jakých funkcí v ní popis jako specifický způsob verbální reprezentace může nabývat. Sborník není jen prostým záznamem referátů, je i výsledkem diskusí, které na kolokviu proběhly. Namnoze rozšířené verze statí jsou výrazem zaujetí, s nímž přispěvatelé pokračovali v psaní. Některé z nich prozrazují dokonce náznak pokusů přijmout ekfrastický impulz a vstoupit do popisovaného světa. Nebo počkat, až tento svět vystoupí k nám: básnířky a vypravěčky o tom ostatně vědí své...

Alice Jedličková

Nepřítomný popis: kompenzace jeho evokační a identifikační funkce

Jana Hoffmannová

V každodenních nepřipravených mluvených projevech, zejména v dialogu face-to-face, se často vyskytují velmi specifické „popisy“: jsou spíše implicitní, neurčité, obsahují velké množství odkazovacích prostředků nebo zájmen neurčitých a pseudoukazovacích, nerozlučně spojených s vycpávkovými výrazy. Explicitní popis založený na plnovýznamových výrazech zde někdy téměř absentuje, ale i takovýto neurčitý, takřka „minusový“ popis plní v rozhovoru svou funkci; účastníci si dokonale rozumějí i bez plnovýznamových pojmenování a všechny entity, ke kterým se odkazuje pouhými neurčitými náznaky, bez problémů identifikují. Pokusím se zde fungování popisů tohoto typu předvést na několika situacích běžné každodenní komunikace a pro názornou představu nejprve nabídnu několik ukázek.¹

1) Dialog zákaznice se švadlenou

Š tak pudeme do kabiny / **to** našpendlíme na vás / tak co říkáte šíři?

Z no jak myslíte vy

Š tak záda sou **takle** / vám je předvedu pardon / já myslím širší už ne / že sme tu šíří trefily

¹ Ukázky běžné komunikace v tomto příspěvku byly vybrány z korpusu nahrávek a jejich přepisů, který byl kontinuálně vytvářen v Ústavu pro jazyk český AV ČR pod vedením Olgy Müllerové od konce osmdesátých let 20. století až do doby nedávné. V současné době se pro výzkumy tohoto typu dialogů stále více využívají i texty z mluvených korpusů řady ORAL Českého národního korpusu, které ale potvrzují, že se jazykové ani stylové charakteristiky každodenních rozhovorů v posledních desetiletích nijak výrazně nezměnily.

- Z já myslim **take** nó
 Š jo? je **to**? jak ulitý **to** sedí
 Z nó
 Š límeček stojáček dáme níž / **to** je moc vysoko / **tady nahoře** je menší /
 vy máte
 Z krátkej krk
 Š krátký krk / no tak asi **take** ho nechám
 Z jo dobrý dobrý **to** bude
 Š hm a dýlka? **to** je dlouhý ne? **to** zkrátíme asi
 Z jak myslíte / nó **take** to je / ano / ani dlouhý ani krátký
 Š no vy máte sukni asi **take** / **take** ne?
 Z nó no no
 Š **tý** dýlky? tak **todle** dáme níž / **to** bude lepší níž
 Z jasně jasně

V tomto doprovodném dialogu, který doprovází společně vykonávané činnosti (akce) obou účastnic, švadlena vlastně pro zákaznici postupně skládá dohromady popis připravených (nastříhaných) šatů. Použije při tom pár základních substantivních „termínů“ (*šíře, dýlka, záda, sukň, límeček stojáček*), frekventovanější jsou ovšem výrazy deiktické, odkazovací, poukazovací a pseudoukazovací zájmena či zájmenná příslovce (*to, todle, take, tady nahoře*), která doprovázejí příslušná gesta a pohyby. Tuto situaci neuvádím nijak objevně: už Miloš Weingart v roce 1932 se zaujetím psal o tom, jaké dialogy vede se svým krejčím, když ten dobrý muž zkouší panu profesorovi nový oblek; že nepoužívá téměř žádné plnovýznamové výrazy, nýbrž jen zastupné *to, tady, todle, take*. I Weingart ale usoudil, že toto značně fragmentární a implicitní vyjadřování v dané situaci úplně postačuje – na základě společné činnosti, pohybů a gest inference perfektně fungují a účastníci dialogu si rozumějí.

2) Konverzace dvou asi padesátiletých bývalých spolužaček (Ivany a Jarky) o pomaturitním srazu a jedné z jeho účastnic

- I je fakt že sem na ní koukala / každěj nabral / ale vona teda nabrala extra / nepředstavitelně / to je koule / vona se jen valila

- J no vona taky že je menší žejo trošinku / no tedka vona teda nikdy ne-
byla tvigy / ale byla tak jako normálně že jo
- I vona přišla a já ti na ní koukám / říkám si to snad není možný / né teda
kuli tý tloušťce / to sem ještě ňák přehlídla protože vona to dost mas-
kuje / měla **takovy** šaty na tom sako černý / **to se tak ňák to** / ale Jarčo
já ti na ní koukla ve vobličejí a říkám si to není možný / **to ti todleto ti**
měla takovy secvrkly ti jako a takle ti **to** viselo přes voči / vona byla
jak meloun teda ve vobličejí / ted' ohromně byla nalíčená [...] a **tedko**
tady ty voči a vona ti nemohla ty voči snad ani vodevřít / jak ti měla
ukrutně **taji ty** klapničky **takovy jako** vopuchly / ale tak ta kůže ti jí vi-
sela až přes **to** / říkám si no Ivano to si nefandíš ale jak ta zestárla to
teda [...] **tedko jo ti taji ten** obličej a **ted' tulety** faldy všechno

Jarka se posledního srazu nezúčastnila, Ivana jí o něm vypráví a v rámci vy-
právění popisuje některé spolužáky a spolužačky. Množství deiktických vý-
razů, pseudoukazovacích či neurčitých zájmen a zájmenných příslovcí je
patrné na první pohled, stejně jako v některých případech absence plnový-
znamových pojmenování: **takovy** šaty; **todleto ti měla takovy secvrkly ti**
jako a takle ti **to** viselo přes voči; ta kůže ti jí visela až přes **to**... Přesto si obě
kamarádky bez problémů rozumějí, dialog je živý, spolužáky pomlouvají
s gustem a s bezostyšnou kritičností. To je umožněno opět neodmyslitelným
užíváním **neverbálních** prostředků (gest apod.), jejichž využití je právě pro
popisné úseky dialogů konstitutivní: Ivana ukazuje „scvrklé“ a „opuchlé“
části obličejí spolužačky na obličejí vlastním.

3) Konverzace dvou asi dvacetiletých kamarádek, středoškolaček (Zdena, Táňa) o bytě, který jedna z nich (Táňa) navštívila

- Z já sem úplně na půdní vestavby / mně se tydlety úhly a všecky ty různý /
ježiš to se mi strašně líbí
- T to je nádhera vid' / normálně maj rohovou vanu v koupelně / a **takovou**
tu ještě víš kterou / **takhle** nahoře ještě **s tím sedacím jako**
- Z a maj to **s tím kulatým**?
- T no kulatou / a prostě sedací ještě **takhle** [...] vpravo tam maj kuchyň
plus obejvák / ale to maj přepažený **jenom tak takovym tím vysokym**
[...] potom **jako** tam maj vstup do malý chodbičky / **jakoby** vlastně

nejsou to dveře [...] pak tam maj ještě krásný letiště **s takovým tím kulatým** ze strany

Táňa popisuje spolužačce byt a implicitnost se v tomto dialogu opět projevuje vypuštěním řady plnovýznamových pojmenování (označení jako *sedátko, přepážka/zástěna, noční stolek* nebyla explicitně zavedena) a vysokou frekvencí zástupných výrazů, hlavně zájmenných. V ukázce 1) ovšem šlo o bezprostřední ukazování na předmětech situačně přítomných (šaty, tělo zákaznice); v ukázce 2) sice pomlouvaná spolužačka přítomna nebyla, místo jejího obličejce však jako zástupná entita posloužil obličej popisující účastnice rozhovoru. V ukázce 3) při popisu cizího bytu už vůbec nejde o ukazování na předměty v době a prostředí rozhovoru přítomné, a tudíž mohou být využity pouze evokační náznaky gest pro kvalifikace jako „kulatý“, „vysoký“; místo názorných neverbálních prostředků tak vystupují do popředí a uplatňují se hlavně společné znalosti a sdílené zkušenosti obou kamarádek. Na jejich základě opět fungují inference, „vyslovené“ je bez problémů doplňováno na „míněné“, „implikované“, a nastává absolutní porozumění. Podobně například, když stará paní popisuje krajinu svého dětství: 4) „no to bylo údolí / to bylo údolí úplně / ta řeka dělala krásný oblouky / **takový** točila **takový** / no bylo to krásný“ – výraz „meandry“, na který si nevzpomene, si snadno doplníme.

Pokud ovšem v dialogu nejde jen o nezávaznou přátelskou konverzaci, ale např. o institucionální rozhovor, může chybějící popis někdy i fatálně komplikovat dorozumění – např. když stará paní volá na hasičský dispečink, protože k ní přiběhla vylekaná sousedka s prosbou, aby zavolala hasiče, protože u ní v koupelně hoří. Stará paní není schopna zformulovat popis, jaký by hasičský dispečer potřeboval; ale i tady si profesionál na základě svých zkušeností do popisu postupně dosadí potřebné údaje a porozumí.

5) H – hasičský dispečer, K – volající klientka

H vo co tam de mi řekněte

K je to / hoří v bytě

H a co tam hoří v bytě?

K no v bytě to hoří / **já nevím** / v koupelně je to / je tam voheň

H co tam hoří nevíte?

- K **no to já nevím** / hoří tam vošklivě / je tam voheň
 H no ale co? to nevíte? vy ste tam nebyla?
 K no já sem to viděla / dyť tam hoří
 H a v tý koupelně hoří? a má tam plyn v tý koupelně?

Bylo by možno všimnout si ještě dalších zajímavých skutečností, třeba toho, jak účastníci dialogu někdy společně, prostřednictvím dialogických výměn a vzájemných reakcí „koprodukuje“ popis, např. při nákupech:

6) Z – zákaznice, P – prodavačka

- Z **ňákej** stan pro dva / aby byl s kopulí ale vzádu / **asi** nemáte vite
 P **ňákej** / vy chcete **ňákej** malinkej stan
 Z no **takovej** / no nemusí bejt úplně malej / no ale
 P **takovejdle** **ňákej**?

Po předvedení ukázek se pokusím aspoň stručně tento typ „popisování“ zařadit do určitých teoretických a metodologických kontextů. Ladislav Nebeský v článcích z let 1997–1999 (dva z nich vyšly v časopise *Slovo a slovesnost*, další dva v *České literatuře*) upozorňuje na to, co je v komunikaci **nejasné**, **neviditelné** nebo **skryté**, a na „prázdná místa“ v textu. Rozlišuje záměrné znejasnění a nejasnosti nezáměrné; a i když se zaměřuje hlavně na psané texty, zmiňuje se také o nezáměrných nejasnostech v mluvené komunikaci, způsobených např. různými šumy. Píše, že „komunikace od autora nejasného jevu k adresátovi je možná jen tehdy, když adresát o vyjasnění nejasného jevu jeví zájem“, když je to pro něj „výzva k nalezení skrytého (i když je skrytost někdy pouhou konvencí)“. I pak je ale k „bezporuchové“ komunikaci třeba splnění dalších dvou podmínek: 1) autor volí takový nejasný jev, aby vyjasnění, které míní, mohl adresát snadno odhalit; 2) adresát očekává, že autor takto volil. – Tyto podmínky týkající se strategií, motivací autora a adresáta, vzájemných očekávání jsou v našich rozhovorech splněny. Nevznikají v nich sice vyložené „prázdná místa“ a asi bychom nemluvili o „neviditelných znacích“. O potenciálních nejasnostech by se mluvit dalo, vzhledem k vysoké míře neurčitosti a upozadování plnovýznamových pojmenování; v komunikační realitě však nejasnosti nevznikají, popisy nejsou nijak funkčně defektní. Nebeský uvádí, že „vytváření nejasných jevů je překročením přirozeného jazyka (češtiny)“;

to je v našem případě problematické, respektive bychom to tak mohli chápat při orientaci na normu psaných projevů; k češtině jako přirozenému jazyku v mluvené podobě však podobné „nejasné jevy“ organicky náleží.

Nebeský v některých článcích odkazuje na práce Ireny Vaňkové o mlčení; z její knihy z roku 1996 se našeho tématu týká hlavně kapitola „Mlčení, vnitřní řeč, implicitnost“ (1996: 27nn). Vychází se zde z Lva Semjonoviče Vygotského, který píše o vnitřní řeči, že je zkratkovitá, zlomkovitá, náznaková; a podle Josefa Vachka (1983) se právě v těchto vlastnostech blíží vnitřní řeči naše nepřipravené projevy mluvené. Vygotskij uvádí, že při myšlenkové shodě účastníků rozhovoru, při stejné zaměřenosti jejich vědomí se snižuje úloha řečových impulzů na minimum, ale porozumění přesto probíhá bez chyb; takže mezi lidmi žijícími v těsném psychologickém kontaktu je porozumění prostřednictvím zkratkovité řeči spíše pravidlem než výjimkou (Vygotskij 1976: 273–274). Při vysoké míře sdílenosti (až totožnosti) životních kontextů účastníků komunikace je „vyjadřování náznakem“ a „porozumění domýšlením“ v situačně a „vztahově“ zakotvené každodenní praxi běžné. Vygotskij cituje Jevgenije Dmitrijeviče Polivanova, že „ve skutečnosti vše, co říkáme, vyžaduje posluchače, který ví, oč jde“; to bylo patrné např. v naší ukázce 3). A Vaňková dodává, že i hermeneutici počítají s předporozuměním: člověk vždy již nějak textu (a bytí) rozumí, když k němu přistupuje, protože je k tomu už vybaven nějakou zkušeností. Její problém je, kam až může být dovedena implicitnost, zkratkovitost a náznakovitost, která ještě umožňuje domýšlení a dorozumění; zda může být dovedena až k mlčení (ke kterému rozhodně neinklinuje žádná z účastnic rozhovorů 1–3).

Ještě tedy pár slov o **implicitnosti** a **explicitnosti**: zde musím povinně uvést zásadní článek Karla Hausenblase s názvem „Explicitnost a implicitnost jazykového vyjadřování“ (1972). Autor tu definuje explicitnost jako „výslovné vyjádření něčeho“, zatímco implicitní vyjádření je podle něho takové, „z něhož se vyrozumívá něco, co není vyjádřeno výslovně, co ale může být interpretováno“. Je zjevné, že se tu dostáváme velmi blízko ke Griceovu protikladu významu „doslovného“ a „implikovaného“. Vedle Grice je však třeba zmínit kontext formovaný ještě dalšími filozofy jazyka, sociology a etnometodology jako Alfred Schütz, Harold Garfinkel, Erving Goffman, Thomas Luckmann a další, kteří zdůrazňují (stereo)typizaci každodenních komunikačních událostí a konvencionalizaci (sedimentaci) zkušenostních vzorců. Jazyk je podle nich zásobárnou společensky platných typizací, respektive

„interpretačních šablon“; v každodenní komunikaci se tedy neustále pohybujeme – jako i v našich výše uvedených „popisech“ – mezi typizací, rutinizací jazykových jednání (umožněnou sedimentací dlouhodobých zkušeností) na jedné straně a jejich konkrétním kontextovým zapojením na straně druhé. Není to nic nového: až toto spojení konkrétního a zkušenostního kontextu umožňuje interpretaci vágních indexikálních výrazů (např. deiktik, kterými jsou naše ukázky tak nasyceny), aspoň relativní deindexikalizaci vedoucí k porozumění. (Shrnutí těchto přístupů viz Auer 2014.)

Na závěr zpět k explicitnosti/implicitnosti a k Ireně Vaňkové, podle níž mlčení jako řečový fenomén stojí na samém krajním pólu **implicitnosti** a od něj se táhne přechodový pás vyjádření (textů) s různou mírou implicitnosti/explicitnosti až k vyjádřením (textům) maximálně **explicitním**. Uvedu ještě ukázkou z každodenního dialogu, který nemá daleko k monologu: jeden z jeho účastníků (dítě) je převážně pasivní, jeho kompetence umožňuje jen zcela minimální reakce (signály porozumění/neporozumění), zatímco druhý (matka) je velmi aktivní a produkuje maximálně explicitní popis. (Nebo snad výklad? Tady je patrné, jak nám tradiční klasifikace „slohových postupů“ – vyprávění, popis, výklad – nedostačují.) Matka tu připravuje malého synka na účast na svatebním obřadu příbuzných; s pomocí fotografií a s velkou trpělivostí mu postupně (a opakovaně) objasňuje, co je *to svatební oznámení, svatebčani, myrta, vlečka, snubní prstýnek* atd.

7) Rozhovor matky (M) s 3-4letým synem (D)

M hele tak **tomuhle se říká svatební oznámení**. to dycky když někdo chystá svatbu tak si nechá udělat takovýhle kartičky: a tam je napsáno kdo s kým bude mít svatbu kdy ta svatba bude a kde bude hm aby to všichni věděli aby tam mohli přijít na tu svatbu. pozor pozor abys to nezmačkal jo?

D co to tam je?

M **to je myrta. to je taková kytička**: a všichni **svatebčani** [...] **to sou hosti na svatbě**: tu si připnou takhle na šaty. hele až bude mít Ondra s Kájou svatbu tak ty budeš mít taky **takovou myrtu. to je taková kytička** a hele tady má **špendlík**. vidíš?

D jo.

M **to je kytička s mašličkou a v tý mašličce je špendlík** [.] [...] hele koukni a tudyto: **tomu se říká vlečka**. ty šaty jsou dlouhatánské až na zem a vzadu mají **vlečku**. a tu **vlečku** nese družička [...]

V tomto případě nezaznamenáváme v asymetrickém rozhovoru, respektive v projevu matky skoro žádné známky implicitnosti: naopak, uvedená „klíčová slova“, nosná plnovýznamová pojmenování (*myrta, kytička, mašlička, špendlík, vlečka* ad.) se mnohokrát opakují. Pokládejme to ale za výjimečný případ – v každodenním dorozumívání určitě převládají symetricky profilované situace, v nichž sdílené zkušenosti partnerů motivují vysokou implicitnost. Spolu s užíváním mimojazykových prostředků umožňují i komunikační úspěšnost oněch „nepřítomných“, „minusových“, „náznakových“, „neurčitých“, implicitních popisů, jejichž evokační i identifikační funkce je bohatě kompenzována.

LITERATURA

Auer, Peter

2014 [1999] *Jazyková interakce*, přel. Jiří Nekvapil, Petr Kaderka et al. (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

Grice, Herbert Paul

1975 „Logic and conversation“, in Peter Cole, Jerry L. Morgan (eds.): *Syntax and Semantics 3. Speech acts* (New York: Academic Press), s. 41–58

Hausenblas, Karel

1972 „Explicitnost a implicitnost jazykového vyjadřování“, *Slovo a slovesnost* 33, č. 2, s. 98–105

Nebešský, Ladislav

1997a „Nejasné jevy a jejich vyjasnění“, *Slovo a slovesnost* 58, č. 1, s. 1–7

1997b „Prázdné místo“, *Česká literatura* 45, č. 1, s. 57–63

1998 „Neviditelné znaky“, *Česká literatura* 46, č. 1, s. 65–72

1999 „Neviditelné v komunikaci“, *Slovo a slovesnost* 60, č. 1, s. 2–5

Vachek, Josef

1983 „K problémům psané normy jazyka a vnitřní řeči“, *Slovo a slovesnost* 44, č. 2, s. 131–135

Vaňková, Irena

1996 *Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře* (Praha: ISV nakladatelství)

Vygotskij, Lev Semjonovič

1976 [1965, 1968] *Myšlení a řeč*, přel. Jan Průcha (Praha: Státní pedagogické nakladatelství)

Weingart, Miloš

1932 „Semiologie a jazykozpyt“, in: *Charisteria. Guilelmo Mathesio quinquagenario. A discipulis et Circuli linguistici Pragensis sodalibus oblata* (Pragae: Pražský linguistický kroužek / Cercle linguistique de Prague), s. 5–13

Sémantika určitých deskripcií a identifikácia*

Marián Zouhar

Úvod

Určité deskripcie sú výrazy, ktoré sa používajú na *identifikovanie* predmetov (v čo najširšom chápaní) tak, že ich opisujú ako *jedinečné exempláre vlastností, ktoré sú vyjadrené deskripciami*.¹ Napríklad určitá deskripcia „[the] autor *Prsteňa Nibelungov*“ sa dá použiť na identifikáciu Richarda Wagnera, keďže Wagner je jedinečným exemplárom vlastnosti *byť autorom Prsteňa Nibelungov*; určitá deskripcia „[the] prvá opera“ sa zvyčajne používa na identifikáciu opery *Euridice* od Jacopa Periho, keďže *Euridice* sa považuje za jedinečný exemplár vlastnosti *byť prvou operou*; určitá deskripcia „[the] najslávnejší fiktívny belgický detektív“ sa dá použiť na identifikáciu Hercula Poirota, ktorý je jedinečným exemplárom vlastnosti *byť najslávnejším fiktívnym belgickým detektívom*. Ako možno vidieť, určité deskripcie možno použiť na identifikáciu osôb, umeleckých diel, fiktívnych postáv; tento zoznam môžeme neobmedzene rozširovať – existujú určité deskripcie miest, abstraktných entít, ako

* Táto stať vznikla na Filozofickom ústave Slovenskej akadémie vied v Bratislave. Práca na tejto stati bola podporená grantom VEGA č. 2/0019/12.

1 Pod vlastnosťou vyjadrenou určitou deskripciou „[the] F^x “ (kde „ F^x “ je predikát) mám na mysli vlastnosť byť F , ktorú vyjadruje predikát „ F^x “. (Keďže v slovenčine sa nevyskytuje určitý člen a určité deskripcie [*definite descriptions*] sa v angličtine a iných jazykoch s určitým členom vyznačujú tým, že sa spravidla začínajú určitým členom, tak potrebujeme nejako naznačiť jeho výskyt vo výraze, aby sme odlišili deskripcie od predikátov. Výskyt určitého člena vo výraze naznačím tak, že do hranatých zátvoriek budem umiestňovať anglický výraz „the“.)

sú čísla, vlastností, artefaktov, množín indivíduí, elementárnych častíc, biologických druhov, spoločenských inštitúcií atď.

V jazykoch, ktoré obsahujú určitý člen, ako je napríklad angličtina, možno syntaktickú stavbu určitých deskripcií identifikovať tak, že pozostávajú z determinátora „[the]“ (určitého člena) a predikátového výrazu, napríklad „author of *Der Ring des Nibelungen*“ alebo „first opera ever“, alebo „most famous fictitious Belgian detective“ atď. V slovenčine, ktorá určitý člen neobsahuje, možno deskripcie identifikovať na základe ich výskytu v syntaktickej štruktúre viet – deskripcie nemôžu byť predikátovým výrazom, no môžu sa vyskytovať ako gramatické subjekty viet, resp. ako zložky predikátov. V ďalších úvahách však budem brať do úvahy gramatickú štruktúru deskripcií v jazykoch, ktoré obsahujú určitý člen. Zo syntaktického hľadiska tak deskripcie patria do rozsiahlej triedy kvantifikačných výrazov ako „nejaké F^c “, „každé F^c “, „všetky F^c “, „aspoň jedno F^c “, „presne tri F^c “, „niekoľko F^c “, „najmenej jedno, ale najviac desať F^c “, „žiadne F^c “, „väčšina F^c “, „obe F^c “ atď. (kde „ F^c “ je predikát).

V súvislosti s deskripciami teda treba uznať dva dôležité fakty: 1) často sa používajú na identifikáciu predmetov a 2) zo syntaktického hľadiska ide o kvantifikačné výrazy. Je zjavné, že body 1) a 2) môžu generovať akési napätie. Dôvod spočíva v tom, že bod 1) naznačuje, že určité deskripcie treba považovať za sémanticky referujúce výrazy, kým bod 2) naznačuje, že by mali zo sémantického hľadiska fungovať ako ostatné kvantifikačné výrazy, teda nereferenčne. Toto napätie možno eliminovať tak, že jednému z týchto dvoch bodov sa dá prednosť.

Jedna z najvplyvnejších sémantických teórií zdôrazňuje skutočnosť, že určité deskripcie sú kvantifikačné výrazy. Podľa Bertranda Russella deskripcie fungujú rovnako ako iné kvantifikačné výrazy. Ak odhliadneme od podrobností jeho formálnej teórie, Russell chápe vety s určitými deskripciami formy „[The] F je G “ tak, že vyjadrujú tri informácie: a) existuje aspoň jedno indivídium, ktoré je F , b) existuje najviac jedno indivídium, ktoré je F , a c) ktorékoľvek indivídium, ktoré je F , je G .² Veta formy „[The] F je G “ vyjadruje konjunkciu týchto troch informácií. Pravdivá je v prípade, ak sú prav-

2 Prvú formuláciu Russellovej teórie možno nájsť v stati Russell 1905; formálna teória určitých deskripcií sa objavuje vo Whitehead – Russell 1910. Už viac ako jedno storočie o Russellovej teórii obšírne diskutujú jej zástancovia aj kritici, a teda je o nej množstvo literatúry.

divé všetky tri konjunkty; nepravdivá bude vtedy, ak je aspoň jeden z nich nepravdivý. Konkrétne, veta formy „[The] F je G “ je nepravdivá, ak 1) existuje viac ako jedno individuum, ktoré je F , 2) neexistuje žiadne individuum, ktoré je F , alebo 3), existuje síce jediné individuum, ktoré je F , no nie je G .

Podľa Russellovej teórie sú teda určité deskripcie kvantifikačné výrazy. Ak veta obsahuje kvantifikačný výraz ako svoj menný výraz, poviem, že má *všeobecné* pravdivostné podmienky.³ Na druhej strane ak veta obsahuje referenčný výraz, jej pravdivostné podmienky sú *singulárne*, pretože obsahujú ako svoju súčasť označené individuum.⁴ Ak určité deskripcie majú byť kvantifikačnými výrazmi, vety, ktoré ich obsahujú, budú mať všeobecné pravdivostné podmienky.

Argument na základe identifikácie

Možno namietnuť, že ak budeme deskripcie považovať za kvantifikačné výrazy, potlačíme iný fakt, ktorý sa týka ich identifikačnej funkcie. Možno ľahko vidieť, že identifikačná funkcia je azda tým najdôležitejším, čím sa deskripcie vyznačujú v komunikácii. Keďže takú istú funkciu majú aj vlastné mená, osobné či ukazovacie zámená, s deskripciami by sme mali zaobchádzať rovnako ako s týmito výrazmi.⁵ Bežne sa akceptuje, že vety s vlastnými menami alebo zámenami majú singulárne pravdivostné podmienky. A ak sa deskripcie majú podobáť týmto výrazom, aj pravdivostné podmienky viet s deskripciami by mali byť singulárne. Keďže Russellova teória ukazuje, že vety s určitými deskripciami sú kvantifikačné, nedokáže zachytiť identifikačnú funkciu deskripcií. Aspoň sa to niekedy tvrdí.

Tento spôsob uvažovania nazvime *argument založený na identifikácii*.⁶ V rigoróznnejšej podobe ho možno formulovať takto:

3 Kvôli jednoduchosti predpokladám, že veta neobsahuje žiadny singulárny výraz ako súčasť svojho menného alebo slovesného výrazu

4 Dvojica termínov „všeobecný“ a „singulárny“ sa niekedy nahrádza súvisiacimi termínmi „objektovo nezávislé“, resp. „objektovo závislé“ pravdivostné podmienky; pozri napríklad Neale 1990.

5 Predpokladám, že vlastné mená, ukazovacie ani osobné zámená nie sú kvantifikačnými výrazmi.

6 Existuje viacero verzií argumentu, ktorý je založený na identifikácii. Mnohé z nich – možno aj všetky – vychádzajú zo slávneho Strawsonovho útoku na Russellovu teóriu deskripcií; pozri Strawson 1950. Nedávne verzie argumentu možno nájsť napríklad v Devitt 2004 alebo Koťátko 2006.

- 1) Empirickým údajom, ktorý možno ľahko získať z každodennej komunikácie, je to, že keď kompetentný používateľ jazyka použije vetu formy „[The] *F* je *G*“, určitou deskripciou „[the] *F*“ môže identifikovať konkrétne individuum.
- 2) Ak výrazom možno identifikovať konkrétne individuum, ide o referenčný výraz (a nie o kvantifikačný výraz).
- 3) Ak výraz je referenčný, dodáva do pravdivostných podmienok vety, v ktorej sa vyskytuje, objekt, na ktorý sa ním referuje, t. j. jeho referent.
- 4) Teda určitá deskripcia „[the] *F*“ je referenčným výrazom a do pravdivostných podmienok vety, v ktorej sa vyskytuje, dodáva objekt, na ktorý sa ňou referuje, t. j. svoj referent.

Argument založený na identifikácii poukazuje na to, že individuum, ktoré sa identifikuje hovorcovým použitím deskripcie, sa stáva súčasťou pravdivostných podmienok použitej vety. Namiesto všeobecných pravdivostných podmienok, ako sme ich špecifikovali vyššie, by sme mali mať singulárne pravdivostné podmienky. Argumentom sa podporuje myšlienka, že deskripcie sú referenčné, a nie kvantifikačné výrazy. Napriek svojej povrchovej príťažlivosti je však tento argument sotva presvedčivý. Implikuje to, že vysvetlenie identifikačnej funkcie určitých deskripcií je rovnocenné tvrdeniu, že ide o referenčné výrazy. Stanovuje to premisa 2). Práve túto premisu však treba najprv zdôvodniť, lebo inak argument nebude dobrý.

Ak tvrdím, že argument nie je dobrý, nemám na mysli to, že by nebol platný. V skutočnosti ide o platný argument v tom zmysle, že ak sú všetky jeho premisy, t. j. tvrdenia 1–3), pravdivé, tak pravdivý musí byť aj jeho záver, t. j. tvrdenie 4). Tvrdím však to, že záver pravdivý nemusí byť, keďže nie všetky premisy sú pravdivé. Konkrétne premisu 1) možno považovať za pravdivú, lebo len zachytáva to, čo sa považuje za rozšírený empirický údaj; aj premisu 3) možno považovať za pravdivú, lebo sa v nej iba konštatuje, čo znamená, že výraz je referenčný. Zostáva nám teda premisa 2) ako možný zdroj problémov.

Identifikácia a referencia

Argument založený na identifikácii predpokladá, že výraz možno použiť na identifikáciu v prípade, že ide o referenčný výraz. Tento predpoklad možno spochybniť. Najprv by sme však mali spresniť, v akom zmysle sa tu používajú výrazy „referencia“ a „identifikácia“.

Pojem *identifikácie* súvisí s určitým druhom *jazykového a komunikačného správania*. Konkrétne, identifikácia je vzťah medzi používateľom jazyka, výrazom jazyka a mimojazykovým objektom; platí, že používateľ jazyka identifikuje daný objekt použitím daného výrazu. Používateľ jazyka teda identifikuje mimojazykový objekt. Ak hovorca niečo identifikuje, vyčleňuje objekt a robí z neho predmet diskurzu. V širokom zmysle môže hovorca použiť na identifikáciu rozmanité prostriedky – môže vystrieť ruku a ukázať na objekt; môže ruku položiť na objekt; môže použiť rôzne jazykové prostriedky (spolu so sprievodným gestom alebo bez neho) atď. Na naše účely postačí užšie chápanie identifikácie (špecifikované v druhej vete tohto odseku).

Pojem *referencie* súvisí s určitým druhom *vztahu medzi výrazmi a mimojazykovými entitami*. O výrazoch samých teda možno povedať, že referujú.⁷ Referenciu možno považovať za sémanticky podložený vzťah. Napríklad vlastné meno referuje na individuum v prípade, že existuje sémantická konvencia, podľa ktorej vlastné meno pomenúva dané individuum a individuum je nositeľom daného mena. Pre nás je dôležité to, že ak je výraz referenčný, do pravdivostných podmienok viet, v ktorých sa vyskytuje, dodáva objekt, na ktorý referuje.

Vráťme sa k predpokladu, podľa ktorého výraz možno použiť na identifikovanie objektu v prípade, že na tento objekt referuje. Takýto predpoklad môžeme čítať najmenej dvoma spôsobmi – preskriptívne a deskriptívne. Ak ho čítame *preskriptívne*, tvrdí, že vždy, keď máme výraz, ktorý možno použiť na identifikovanie objektu, môžeme postulovať referenčný vzťah medzi výrazom a daným objektom. Takéto čítanie naznačuje špecifickú konvenciu, ktorá spája pojmy identifikácie a referencie. Ako to však platí v prípade každého podobného návrhu, môžeme ho slobodne odmietnuť. Ak ho čítame *deskriptívne*, tvrdí, že hovorca môže identifikovať predmet použitím výrazu iba v prípade, že výraz na daný objekt referuje. Táto cesta je slubnejšia, pretože dané tvrdenie sa stáva empirickým tvrdením o jazykovom správaní určitého druhu a sémantických vlastnostiach výrazov. Empirické tvrdenia

7 Tento pojem referencie je Strawsonovi a jeho nasledovníkom cudzí. Podľa nich nemožno o výrazoch samých povedať, že na niečo referujú, ale referovať na niečo môžu len používatelia jazyka; pozri Strawson 1950, Linsky 1963 alebo Searle 1969. Nie je však vôbec zložitá definovať pojem referencie ako vzťah medzi výrazom a mimojazykovým objektom. V konečnom dôsledku aj sám Linsky niečo také urobil. Mnohé zaujímavé úvahy o rôznych druhoch referencie a ich vzťahoch k identifikácii možno nájsť v Cmorej 2001 a 2009.

možno testovať a možno ich buď potvrdiť, alebo vyvrátiť. Polemiky okolo empirických tvrdení tak možno rozhodnúť argumentáciou a evidenciou. Tvrdenie, že identifikácia predpokladá referenciu, teda treba čítať deskriptívne. Možno ho spochybníť, ak sa ukáže, že existujú príklady výrazov, ktoré nie sú referenčné, no možno ich použiť na identifikáciu objektov.

Údaje o identifikácii

Tvrdenie, podľa ktorého na identifikáciu objektov možno použiť len referenčné výrazy, je empiricky neprijateľné. Ak je neprijateľné, nemôžeme o výraze odvodiť, že je referenčný, ak ho možno použiť na identifikovanie objektov. Hlavný dôvod spočíva v tom, že existuje mnoho druhov výrazov, ktoré možno použiť na identifikovanie niečoho, no zároveň sa vôbec nepovažujú za referenčné výrazy.

Ako sme povedali, účelom identifikácie je vyčlenenie indivíduí ako predmetov diskurzu. Je zjavné, že to možno urobiť pomocou výrazu ľubovoľného druhu bez toho, aby sme museli tvrdiť, že daný výraz referuje na identifikovaný objekt. Uvediem príklady dvoch druhov, v ktorých by sme pripustili, že použitím výrazu sa identifikoval nejaký objekt, no zároveň sa nepostuluje referenčný vzťah medzi daným výrazom a identifikovaným objektom.

Po prvé, hovorca môže úspešne identifikovať konkrétne indivídium použitím určitej deskripcie navzdory skutočnosti, že identifikované indivídium neexemplifikuje vlastnosť vyjadrenú danou určitou deskripciou. Vezmime si situáciu, v ktorej hovorca použije vetu „[The] ruský cár je bezohľadný“. Použitím tejto vety má v úmysle povedať niečo o Vladimirovi Putinovi. Z dôvodov, ktoré nás nemusia príliš zaujímať, hovorca použil na Putinovu identifikáciu deskripciu „[the] ruský cár“ (hovorca napríklad nemusí poznať relevantné politické fakty alebo môže tak prejavovať pohŕdavý postoj k Putinovým politickým praktikám atď.). Jeho identifikácia bola úspešná napriek tomu, že Putin neexemplifikuje vlastnosť *byť ruský cár*; v skutočnosti nikto túto vlastnosť momentálne neexemplifikuje. Napriek tomu adresát rozlúštil zmysel hovorcovej výpovede a správne pochopil, že o Putinovi povedal, že je bezohľadný.

Analogická situácia môže vzniknúť, ak hovorca použije deskripciu vyjadrujúcu vlastnosť, ktorú niekto alebo niečo exemplifikuje, no nie indivídium, ktoré hovorca mieni identifikovať. Predstavme si, že hovorca použije vetu „[The] ruský premiér je bezohľadný“. Aj v tomto prípade hovorca identi-

fikoval Putina a adresát to aj rozpoznal. Platí to napriek tomu, že ruským premiérom je Dmitrij Medvedev (a ten teda exemplifikuje vlastnosť *byť ruským premiérom*), a nie Vladimir Putin. Bolo by krajne neprijateľné, keby sme tvrdili, že deskripcia „[the] ruský premiér“ referovala na Putina, pretože hovorca jej použitím Putina identifikoval. Ak táto deskripcia môže vôbec na niečo referovať, tak by to mal byť Dmitrij Medvedev. Keď to zhrnieme, môžeme pripustiť, že hovorca mohol identifikovať Putina použitím deskripcií „[the] ruský cár“ a „[the] ruský premiér“; to by nás však nemalo zaviazat k tomu, aby sme povedali, že tieto deskripcie referujú na Putina.

Po druhé, hovorca môže úspešne identifikovať konkrétne individuum použitím výrazu, ktorý nie je singulárnym výrazom. Môže napríklad použiť kvantifikačné výrazy rôznych druhov na výber zamýšľaného individua a adresát môže rozpoznať, čo hovorca robí svojou výpoveďou. Na ilustráciu si vezmeme situáciu, v ktorej hovorca vysloví vetu „Nieкто v tejto miestnosti vlastní Ferrari“. Hovorca použil kvantifikačný výraz „nieкто v tejto miestnosti“ na identifikáciu konkrétnej osoby, hoci tento výraz len kvantifikuje cez množinu osôb, ktoré sú prítomné v tejto miestnosti. Napriek tomuto jazykovému faktu hovorca uskutočnil úspešnú identifikáciu a adresát správne pochopil, kto je identifikovanou osobou. Napriek tomu by sme nepovedali, že výraz „nieкто v tejto miestnosti“ referuje na osobu, ktorú hovorca identifikoval. Opäť vidíme, že je tu priepasť medzi identifikáciou a referenciou, ktorú netreba násilne preklenúť žiadnymi tvrdeniami o údajných vzťahoch medzi týmito pojmami.⁸

Hoci som tieto príklady len načrtol, ich poslanie by malo byť dostatočne zrejmé: Hovorcovia môžu využívať výrazy ľubovoľných druhov na identifikáciu objektov, ak im to dovoľia komunikačné intencie, prostredie atď. To platí aj v prípade výrazov, o ktorých sa nepredpokladá, že (sémanticky) referujú na identifikované objekty. Nemali by sme teda odvodzovať žiadne sémanticky relevantné informácie o referencii výrazu z toho, že daný výraz možno použiť – alebo z toho, že sa daný výraz použil – na identifikáciu niečoho.

Ak je uvedená úvaha správna, mali by sme ju rozšíriť aj na určité deskripcie. Vezmeme si prípad, v ktorom hovorca použije určitú deskripciu na identifikáciu predmetu, ktorý (ako jediný) exemplifikuje vlastnosť vyjadrenú deskripciou. Mohlo by nás to zvädzať k tvrdeniu, že deskripcia referuje na

8 Príklady oboch druhov obsérne analyzuje Stephen Neale: pozri 1990, 3. kapitola.

daný objekt. Mali by sme však takémuto pokúšeniu odolať, kým nebude mať k dispozícii silné dôvody v jeho prospech. Ak tvrdenie, že určitá deskripcia je referenčný výraz, je založené len na identifikačných použitíach podobného druhu, nebude dostatočne zdôvodnené. Existujú totiž jasné prípady, v ktorých by sme identifikačné použitie nepovažovali za dostatočný dôvod na to, aby sme výraz klasifikovali ako referenčný. Inými slovami, ak sa určité deskripcie majú považovať za referenčné výrazy, potrebujeme argumenty, ktoré nevychádzajú z našej identifikačnej praxe.

Variabilné univerzá

Napriek argumentu z predchádzajúcej časti by niekto mohol tvrdiť, že existujú dobré dôvody na to, aby sme v prípade určitých deskripcií zaviedli sémanticky relevantné väzby medzi identifikáciou a referenciou. Mohlo by sa tvrdiť, že kým nepripustíme, že určité deskripcie sú výrazy sémanticky referujúce na individua, ktoré hovorcovia mienia identifikovať, nemôžeme správne určiť pravdivostné podmienky viet niektorých druhov. Vztahuje sa to na vety obsahujúce deskripcie, ktoré vyjadrujú vlastnosti exemplifikované viac ako jedným individuum. Podľa Russellovej teórie takéto vety sú nepravdivé; napriek tomu by sme často pripustili, že hovorca povedal niečo pravdivé pomocou takejto vety. Predstavme si, že hovorca vysloví vetu „[The] jablko je hnilé“. Azda by sme chceli povedať, že táto veta je pravdivá, ak 1) existuje kontextovo význačné jablko, ktoré mal hovorca na mysli, a 2) toto jablko je hnilé. Veta je potom pravdivá napriek tomu, že množina jabĺk nie je jednoprvková. Russellova teória však vyžaduje príliš veľa: Vyžaduje, aby v celom univerze diskurzu existovalo práve jedno jablko a toto jablko by malo byť hnilé, aby daná veta bola pravdivá. V prirodzenom jazyku to takto očividne nefunguje.

Niektorí by ako lepšie vysvetlenie rešpektujúce našu každodennú komunikačnú prax mohli navrhnúť, že určitá deskripcia sa chápe tak, že referuje na kontextovo význačné jablko; veta „[The] jablko je hnilé“ je pravdivá, ak je toto jablko hnilé. Tento návrh je rovnocenný konštatovaniu, že určité deskripcie sú skôr referenčné ako kvantifikačné výrazy. Hoci by sme mohli pripustiť, že tento návrh rieši problém, nie je dostatočne všeobecný. Dôvod spočíva v tom, že uvedený jav je veľmi rozšírený a týka sa množstva kvantifikačných výrazov.

Krátka odbočka týkajúca sa iných druhov kvantifikačných výrazov by nám mohla pomôcť nájsť všeobecnejšie riešenie. Kľúčový problém týkajúci sa Russellovej teórie spočíva v predpoklade, že existuje fixované stabilné univerzum všetkých indivíduí a že kvantifikačné vety v jazyku sú o tejto univerzálnej množine. Vezmime si jednoduchý príklad. Predpokladajme, že kompetentný používateľ jazyka v určitej situácii použije vetu „Všetky jablká sú hnilé“. Keďže ide o kompetentného hovorcu, predpokladá, že jeho výpoveď je korektná a že mu umožní dosiahnuť jeho komunikačné ciele. Predpokladajme, že použitím vety „Všetky jablká sú hnilé“ chcel opísať situáciu vo svojom dome.

Podľa klasickej sémantickej teórie bude použitá veta pravdivá, ak množina všetkých hnilých objektov obsahuje ako svoju podmnožinu množinu všetkých jabĺk. Keby existovalo aspoň jedno jablko, ktoré by nebolo prvkom množiny hnilých objektov, daná veta by bola nepravdivá. Ak budeme predpokladať, že univerzálna množina je totožná s množinou všetkých objektov na svete (nech sú čímkoľvek), zrejme existuje priepasť medzi našou skutočnou praxou a naším vysvetlením. Naše vysvetlenie predpisuje, že veta je nepravdivá, keďže v univerzálnej množine existuje množstvo jabĺk, ktoré nie sú hnilé. Napriek tomu by sme chceli povedať, že hovorca vyslovil niečo pravdivé, ak všetky jablká v jeho dome sú hnilé, pričom stav ostatných jabĺk, ktoré sa nachádzajú mimo jeho dom, je irelevantný z hľadiska určenia pravdivostnej hodnoty vety. Komunikačná prax fakticky naznačuje, že v skutočnosti nepredpokladáme, že všetky vety nášho jazyka opisujú fixované stabilné univerzum všetkých objektov. Skôr prijímame rôzne univerzá pre rôzne úseky diskurzu. Keď hovorca opisuje svoje jablká, hovorí o tých objektoch, ktoré má v dome, no mlčí o tých, ktoré sa nachádzajú na nespočetne veľa iných miestach na svete. V takom prípade môžeme univerzálnu množinu stotožniť s množinou všetkých objektov, ktoré sa nachádzajú v hovorcovom dome. Keď hovorca zmení predmet a začne hovoriť o niečom inom, je veľmi pravdepodobné, že množina indivíduí, o ktorých hovorí teraz, bude iná ako množina indivíduí, o ktorých hovoril pred chvíľou.

Zhrňme: Naša komunikačná prax nepredpokladá, že existuje fixovaná univerzálna množina všetkých objektov a že naše výpovede sú o tejto množine. Skôr je to tak, že v rôznych situáciách pracujeme s variabilnými

univerzami.⁹ To je jednoduché vysvetlenie používania jazyka. Hovorca, ktorý použije vetu „Všetky jablká sú hnilé“, vie, že na svete existuje viac jablák, nielen tie, ktoré má doma. Okrem toho dokonale vie, čo veta znamená; konkrétne vie, že táto veta je o všetkých jablkách – a bodka. Napriek tomu ju použije a verí, že jeho výpoveď je pravdivá. Táto množina tvrdení o našom používaní jazyka a komunikačnej praxi by bola bez ďalších špecifikácií sporná. Pokiaľ viem, najjednoduchší spôsob, ako sa zbaviť tejto spornosti, je pripustiť, že pracujeme s variabilnými univerzami.

Stratégia založená na variabilných univerzách je všeobecná. Dá sa aplikovať aj v prípade určitých deskripcií. Vráťme sa k nášmu príkladu „[The] jablko je hnilé“. Môžeme pripustiť, že používame vety tohto druhu napriek tomu, že vieme, že na svete existuje viacero individuí relevantného druhu; konkrétne, hovorca môže použiť túto vetu dokonca aj v prípade, že si uvedomuje, že na svete existuje viacero jablák. A môže tak urobiť bez toho, aby sa musel obávať, že jeho výpoveď bude preto nepravdivá. Podľa jednoduchého vysvetlenia, ktoré je v zhode s predchádzajúcou úvahou, univerzálna množina bude obsahovať len jedno jablko; konkrétne, univerzálna množina, s ktorou pracuje hovorca, nemusí byť totožná s množinou všetkých individuí na svete. Hovorca skôr môže mať na mysli značne obmedzenú podmnožinu tejto množiny.

Ak teda zavedieme ideu variabilných univerz do našej sémantickej teórie, môžeme uspokojivo vysvetliť pravdivostné podmienky všetkých druhov viet obsahujúcich kvantifikačné výrazy. Na druhej strane návrh, podľa ktorého určité deskripcie sú referenčné výrazy, nie je dostatočne všeobecný, lebo nám neumožňuje, aby sme adekvátne pristupovali k vetám obsahujúcim iné kvantifikačné výrazy.

Záver

Je nepochybné, že určité deskripcie sa často používajú na identifikáciu individuí. Túto črtu majú spoločnú s vlastnými menami, ukazovacími či osobnými zámenami. A keďže vlastné mená, ukazovacie a osobné zámená sa zvyčajne považujú za paradigmatické príklady referenčných výrazov, to isté by

9 Myšlienku variabilných univerz navrhujú viacerí filozofi. Jednou z najlepšie prepracovaných koncepcií je *situčná sémantika*, ktorú rozvinuli Jon Barwise a John Perry; pozri Barwise – Perry 1983.

malo platiť aj o určitých deskripciách.¹⁰ Ak platí, že deskripcie sú referenčné výrazy, pravdivostné podmienky viet, ktoré ich obsahujú, by boli singulárne.

Ako sme videli, mohlo by byť príliš unáhlené, keby sme usúdili, že výrazy určitého druhu sú referenčné, z toho, že ich možno použiť na identifikáciu indivíduí. Existujú prípady, v ktorých by sme sa zdráhali tvrdiť, že výraz, ktorý sa použil na identifikáciu indivídua, treba chápať tak, že referuje na dané indivídium. To môže platiť aj pri určitých deskripciách, ktoré boli použité na identifikáciu objektov; konkrétne, nepripustili by sme, že deskripcia referuje na indivídium, o ktorom neplatí, že (jedinečne) exemplifikuje vlastnosť vyjadrenú deskripciou. Medzi identifikáciou a referenciou teda nemusí byť žiadne spojenie, keďže nemusí existovať žiadne významné prepojenie medzi našou komunikačnou praxou a sémantickým fungovaním výrazov.

Identifikačné prostriedky, ktoré máme v jazyku, netreba stotožňovať s množinou referenčných výrazov. Môžeme preto aj zachovať myšlienku, podľa ktorej používatelia jazyka často používajú určité deskripcie na identifikáciu mimojazykových objektov, aj prijať teóriu, podľa ktorej určité deskripcie sú pravými kvantifikačnými výrazmi. Pravdivostné podmienky viet obsahujúcich určité deskripcie sú v takom prípade všeobecné (v prípade, že tieto vety neobsahujú referenčné výrazy). A ak prijmeme názor, že určité deskripcie sú kvantifikačnými výrazmi, môžeme rovnako zachovať viaceré podobnosti medzi deskripciami a inými výrazmi, ktoré sa zvyčajne považujú za kvantifikačné výrazy.

LITERATÚRA

Barwise, Jon – Perry, John

1983 *Situations and Attitudes* (Cambridge/London: MIT Press)

Cmorej, Pavel

2001 *Na pomedzí logiky a filozofie* (Bratislava: Veda)

2009 *Analytické filozofické skúmania* (Bratislava: Institute of Philosophy of SAS)

10 V súčasnosti možno naraziť na pokusy pričleniť demonstratíva ku kvantifikačným, nie k referenčným výrazom. Kým Ernest Lepore a Kirk Ludwig tvrdia, že za referenčné výrazy by sme mali považovať len jednoduché demonstratíva (ukazovacie zámená) a že zložené demonstratíva by sa mali považovať za kvantifikačné výrazy, Jeffrey King navrhol, aby sa za kvantifikačné výrazy považovali jednoduché aj zložené demonstratíva; pozri Lepore – Ludwig 2000 a King 2001. V Kingovej knihe (2001) možno nájsť prepracovaný súbor argumentov v prospech kvantifikačného chápania demonstratív.

Devitt, Michael

2004 „The case for referential descriptions“, in Marga Reimer, Anne Bezuidenhout (eds.): *Descriptions and Beyond* (Oxford: Clarendon Press), s. 280–305

King, Jeffrey

2001 *Complex Demonstratives. A Quantificational Account* (Cambridge/London: MIT Press)

Koťátko, Petr

2006 *Interpretace a subjektivita* (Praha: Filosofia)

Lepore, Ernest – Ludwig, Kirk

2000 „The semantics and pragmatics of complex demonstratives“, *Mind* 109, č. 434, s. 199–240

Linsky, Leonard

1963 „Reference and referents“, in Charles Edwin Caton (ed.): *Philosophy and Ordinary Language* (Urbana: University of Illinois Press), s. 74–89

Neale, Stephen

1990 *Descriptions* (Cambridge/London: MIT Press)

Russell, Bertrand

1905 „On denoting“, *Mind* 14, s. 479–493

Searle, John

1969 *Speech Acts* (Cambridge: Cambridge University Press)

Strawson, Peter

1950 „On referring“, *Mind* 59, č. 235, s. 320–344

Whitehead, Alfred North – Russell, Bertrand

1910 *Principia Mathematica* 1 (Cambridge: Cambridge University Press)

Identifikační funkce popisu ve fikčním textu¹

Petr Koťátko

Část z toho, co nacházíme v literárním textu, máme sklon chápat jako popisy individuí: osob, měst, domů, pokojů, kusů nábytku atd. Opravňuje nás povaha narativního fikčního textu k takovému čtení? Následující stať je míněna jako polemika s odpovědí, která (jak uvidíme) nachází jistou oporu v současné analytické literární teorii.

Možná odpověď: Ne! Sebedelší román nám nepodává kompletní popis osoby, naopak ponechává mnoho věcí nedourčených: jinými slovy, pokaždé zde zbude mnoho obligatorních parametrů určení lidské bytosti, které zůstanou nevyplněny. Například Flaubert nám neříká, kolik vážila a kolik měřila slečna Ema Rouaultová v okamžiku prvního setkání s Karlem Bovary (na statku zvaném Bertovka). Popisy, které sesbíráme při četbě románu, tedy nemohou identifikovat kompletní lidskou bytost, ale jen soubor vlastností, které v různých možných světech náležejí různým individuím (lišícím se navzájem v dalších vlastnostech, o nichž se v románu nemluví). Nic na tom nemění fakt, že mezi popisy, které nacházíme v literárních textech, případně je z nich můžeme snadno odvodit, jsou i tzv. určité popisy (*definite descriptions*), jejichž funkce spočívá v tom, že ve světě, na nějž se aplikují, identifikují přesně jedno individuum, nebo nic (pokud v něm nejsou ničím splňovány). Potíž je v tom, že tyto popisy (například „Emin milenec, který ji doprovázel

¹ Autor je zavázán prof. Lubomíru Doleželovi a všem dalším účastníkům diskuse na kolokviu *O popisu* za inspirativní kritiku.

na hospodářské výstavě v Yonville“) mohou odvést svou identifikační práci jen tehdy, můžeme-li určit svět, k němuž se mají vztáhnout. Právě to nám ale text literárního díla neumožňuje, protože to, co je v něm popsáno, je splňováno celou třídou světů (pod podmínkou, že tento soubor popisů je koherentní). Ani určité popisy užité v literárním textu tedy nemohou identifikovat individuum, protože nelze vyčlenit svět, k němuž je máme vztáhnout, aby v něm splnily svou identifikační funkci. Gregory Currie to shrnul tak, že výrazy jako „Ema Bovaryová“ nejsou vlastní jména individuí, ale jména funkcí přiřazujících individua možným světům (srov. zvl. Currie 2012).

Námítka*²: Všichni obyvatelé reálného světa, o nichž uvažuji, včetně mne samotného (jako předmětu mých úvah), jsou na tom v tomto ohledu stejně jako Ema. Vždycky nám bude dostupný jen omezený soubor jejich určení. Automaticky ale vycházíme z toho, že neúplný popis nějaké entity je něco jiného než popis úplné entity. Proč by to mělo být jinak v případě Emy Bovaryové?

Odpověď: V případě literárních postav nejde jen o to, že nám text poskytuje omezený soubor popisů. Podstatné je, že ke jménu „Ema Bovaryová“ nemůžeme přiřadit nic jiného než to, co identifikují tyto popisy, a to není kompletní individuum, ale funkce z možných světů do individuí. *Neúplnosti* popisu tu odpovídá *nezavršenost* jako charakteristická vlastnost funkce: projevuje se tím, že funkce vyžaduje doplnění – argument, na který by se mohla aplikovat. V našem případě jsou přípustnými argumenty možné světy, a teprve aplikací funkce na možný svět dospíváme k individuu (jako hodnotě funkce pro tento argument). Pro literární fikci tedy platí: to, co se nám jeví jako neúplný popis úplné entity, ve skutečnosti identifikuje nezavršenou entitu – protože neexistuje žádná sféra nezávislá na souborech popisů, které nacházíme v textu, v níž by mohlo být určeno to, co popisy nechávají nedourčené. Jinými slovy: protože soubor popisů Emy Bovaryové, který nám nabízí Flaubertův text, je nutně *nekompletní* (vzhledem k obligatorním parametrům určitosti lidských bytostí), *žádný* popis z tohoto souboru nemůže aspirovat na funkci *díličho* popisu lidské bytosti. Může být pouze díličí cha-

2 Aníž bych chtěl čtenáře jakkoli ovlivňovat, svá vlastní stanoviska v této debatě vyznačím (pro lepší orientaci) hvězdičkou.

rakteristikou entity, kterou identifikuje celý soubor těchto popisů, totiž funkce z možných světů do individuí.

Naopak v případě popisů reálných individuí v každodenní komunikaci existuje sféra, v níž je určeno to, co naše popisy nedourčují: touto sférou je reálný svět. V tomto světě existují nezávisle na našich popisech úplná individua, určitá i v těch ohledech, které jsou nám (aktuálně nebo principiálně) epistemicky nedostupné. Popisy, které máme k dispozici, pak aspirují zcela přirozeně na funkci dílčích popisů těchto individuí.³

Námítka*: Analogický předpoklad ale podstatně patří k naší roli interpretů literárního díla. Světem, v němž se odehrává příběh Flaubertova románu, je svět, který musíme předpokládat, má-li Flaubertův text plnit své literární funkce. A to je úplný svět, v němž žijí úplné lidské bytosti v úplných prostředích (úplných městech, pokojích atd.), nacházejí se v úplných situacích a účastní se úplných událostí, přičemž vypravěč nám samozřejmě poskytuje pouze neúplný popis toho všeho. V souvislosti s literárním dílem nemá smysl uvažovat o žádném jiném světě, než je ten, který vyžadují literární funkce textu: a všechny popisy obsažené v tomto textu se vztahují k tomuto světu.

Protinámítka: Tvrdíte-li, že svět románu je úplný, musíme se zeptat, jakým mysteriózním způsobem ho tedy autor stvořil, může-li nám poskytnout jen neúplné soubory popisů postav, prostředí, událostí atd.?

Odpověď*: Úplně stačí, že autor napsal text, jehož literární funkce vyžadují, aby čtenář předpokládal úplný svět jako svět, v němž se odehrává příběh románu, v němž žijí jeho protagonisté atd. Tím etabloval tento svět jako svět

3 Připomíná to vztah mezi Quinovou tezí o nedourčenosti fyzikální teorie daty a tezí o neurčitosti překladu: v prvním případě jde o epistemickou neurčitost, která nám nebrání předpokládat, že fyzikální realita je zcela určitá i v ohledech, v nichž nám dostupná data neumožňují rozhodnout mezi alternativními teoriemi. Ve druhém případě nic analogického neplatí. Pokud nám pozorovatelné chování uživatelů jazyka nedovoluje rozhodnout mezi alternativními systémy překladu, nemůžeme už předpokládat žádnou jinou sféru, v níž by bylo určeno to, co je pro nás neurčité: protože „v jazykovém významu není nic kromě toho, co se posbírá ze zjevného chování za pozorovatelných okolností“ („there is nothing in linguistic meaning, then, beyond what is to be gleaned from overt behaviour in observable circumstances“; Quine 1987: 5).

svého románu. Popisům obsaženým v textu románu tak zároveň udělil status neúplných popisů⁴ úplných osob, prostředí, událostí atd.

Námítka: V jakém smyslu má čtenář předpokládat, že mu Flaubertův text poskytuje neúplné popisy úplných entit, když dobře ví, že nemá šanci doplnit tyto popisy v žádném ohledu, který by překračoval text?

Odpověď*: Ani o popisech, které užíváme ve svých úvahách a výpovědích o reálném světě, neplatí, že je můžeme v libovolném ohledu doplňovat, vyvineme-li patřičné úsilí a jsou-li okolnosti příznivé našim snahám. Některá určení nám jsou *princiálně* nedostupná – jinými slovy, fakt, že nepatří k určení, která máme k dispozici, není dán jen nahodilými limity naší momentální kognitivní situace. Například neexistuje procedura, jak určit, zda počet Alarichových vousů na sklonku posledního z těch dní, o nichž platí, že v nich byl naživu a že mu v nich nikdo nepočítal vousy, byl sudý nebo lichý.

Námítka: V takových případech ale stále dává smysl úvaha, v níž alespoň kontrafakticky překračujeme limity své kognitivní situace. Stále je totiž pravdivé kontrafaktické tvrzení: „Kdybychom byli v uvedeném čase v kognitivně příhodné pozici, byli bychom schopni zjistit počet Alarichových vousů.“ Tato úvaha stojí na konstrukci možného světa, který je stejný jako aktuální s tou výjimkou, že někdo (dejme tomu já) byl v inkriminované době na příhodném místě a v příhodném postavení.

Odpověď*: V této replice pracujete s realistickým pojmem pravdy jako přesahující možnou evidenci (*evidence-transcendent notion of truth*), který odmítají antirealisté typu Michaela Dummetta nebo Crispina Wrighta (srov. zvl. Dummett 1991, Wright 1987). Přijmeme-li tento pojem pravdy jako koherentní (obhájíme-li ho proti kritice antirealistů), můžeme ho bez potíží aplikovat i na svět literárního díla – a s ním i manévry, který jste právě popsali. Uvažujme o tvrzení: „Ve chvíli prvního setkání s Karlem Bovary vážila Ema

4 Tato neúplnost je někdy zdůrazněna v ostentativní neurčitosti popisu (dobře známé z běžné konverzace): například vypravěč v *Červeném a černém* (1830) konstatuje při popisu verrièrské krajiny, že na levém břehu Doubsu „vine se pět nebo šest údolí“ (Stendhal 1974: 12). Bylo by absurdní chápat to jako instrukci pro čtenáře, aby si představoval, že ve světě románu počet údolí na daném místě osciluje mezi pěti a šesti.

šedesát pět kilo.“ Toto tvrzení evidentně nelze verifikovat, nicméně mohu konzistentně tvrdit: kdybych žil ve světě Flaubertova románu a byl v kognitivně příhodné pozici v uvedeném čase, mohl bych zjistit Eminu váhu. V žargonu teorie možných světů: uvažuji o světě, který je stejný jako svět *Paní Bovaryové* (1857), až na to, že se v něm vyskytují i já a zaujímám kognitivně příhodnou pozici (ve správný čas se nacházím na statku starého Rouaulta a je mi dovoleno zvážít statkářovu dceru).

Námítka: I když to připustíme, neznamená to nic víc, než že pomocí stejné kontrafaktické konstrukce můžeme uvažovat jak o doplňování popisů, které jsou součástí našeho fondu znalostí o reálném světě, tak o doplňování popisů obsažených ve fikčním textu. Pořád zde ale zůstává zásadní rozdíl: na jedné straně popisy, které ověřujeme a kompletujeme zkoumáním reálného světa; na druhé straně popisy konstruující fikční svět, který neobsahuje žádné vlastní zdroje pro jejich doplňování. Nanejvýš platí, že literární funkce textu od nás vyžadují, abychom (v modu *jako by*) *předpokládali*, že tento svět je kompletní, takže obsahuje materiál k doplňování našich popisů – bohužel principiálně kognitivně nedostupný. Celá *realita* tohoto světa se vyčerpává tím, že interpretace textu vyžaduje, abychom *předstírali*, že ho pokládáme za reálný. A právě tak jeho *úplnost* může být pouze *postulátem*, k němuž nás vybízejí literární funkce textu.

Odpověď a návrh*: Předstírání, přesněji řečeno přijímání přesvědčení v modu *jako by*, je opravdu podstatnou součástí naší interpretace narativního fikčního textu, a tedy i našeho postoje k popisům, které jsou v něm obsaženy. O to důležitější je vyložit správně *obsah* tohoto předstírání – obsah přesvědčení, která musíme přijmout (v modu *jako by*), aby pro nás text plnil své literární funkce.

Na bázi teorie fikčních světů se nám nabízí tento výklad: autor vytváří svými popisy fikční svět a k roli interpreta patří, že předstírá, že tento svět pokládá za reálný. Ve známé verzi Marie-Laure Ryanové (srov. zvl. Ryan 1991 a 2010) to má tuto podobu: čtenář se ve své představivosti přemísťuje do fikčního světa vytvořeného autorem a přenáší tam artikl dvojího druhu:

a) značku „reálný“ (*actual*), aby ji v modu *jako by* (*pretence* či *make-believe*) připsal tomuto světu;

b) popisy různých parametrů původního reálného světa (*actual actual world*), aby jimi (v modu *jako by*) doplnil fikční svět stvořený autorem; tento přesun mohou samozřejmě podstoupit jen popisy původního reálného světa, které jsou slučitelné s popisy fikčního světa obsaženými v textu, případně s popisy implikovanými textem nebo indikovanými v textu ve smyslu Griceových implikatur (srov. Grice 1989).

Mělo by být zřejmé, že ani tento transport (manévr uvedený v bodě b) nestačí k identifikaci úplného světa jako světa románu, protože popisy reálného světa, které jsou nám dostupné, jsou stejně neúplné jako popisy fikčního světa, které nám poskytuje autor, a ani spojení obou souborů popisů nedá nikdy dohromady úplný popis světa. Jde tedy jen o zmnožení popisů, které tím ještě nenabývají status popisů úplného světa – protože, jak předpokládáme, neexistuje žádný fikční svět *an sich*, jehož určitost by mohla kompenzovat neúplnost našich popisů. Můžeme pouze vyhlásit *postulát* či *deklaraci* úplnosti: o fikčním světě, o němž víme, že nemůže být úplný, protože je ustaven omezeným souborem popisů, má čtenář věřit (v modu *jako by*), že je úplný, tj. že o každém možném stavu věcí platí, že buď je, nebo není jeho součástí. Přesně to čtenář dělá podle Marie-Laure Ryanové, pokud přistoupí na „hru“, kterou mu nabízí literární text: „Čtenář ví, že fikční světy jsou neúplné, ale když ‚přijme hru‘, když se ponoří do fikce, předstírá, že věří, že daný svět je úplný“ (Ryan 2006).⁵

Jak se pokusím ukázat, taková rozpolcenost není nutná. Nejdřív se ale vraťme k manévru, který byl popsán v bodě a: oddělení značky „reálný“ (*actual*) od reálného světa našeho života a její přenesení na fikční svět stvořený autorem literárního textu. Problém nastane, pokud připustíme, že náš pojem reálnosti či reality nabývá a udržuje si svůj obsah (a analogicky: termín „reálný“ nabývá a uchovává si svůj význam) v pevné vazbě ke světu, v němž žijeme, k faktům, které ho tvoří, a k objektům zúčastněným v těchto faktech. Nabízí se zde jistá analogie. Podle vlivné teorie významu výrazů pro přírodní druhy (*natural kind terms*), pocházející od Hilaryho Putnama (srov. zvl. Putnam 1975), význam (intenze) výrazu „voda“ je neodlučitelně založen na našem kontaktu s reálnými výskyty vody, a tedy s exempláři toho, co výraz „voda“ označuje (s prvky jeho extenze). Putnamovými slovy: intenze

5 „The reader knows that fictional worlds are incomplete, but when he ‚plays the game‘, when he submerges in a fiction, he pretends to believe that this world is complete.“

zahrnuje extenzi (*intension is extension involving*). Právě tak se mi zdá přirozené předpokládat, že význam výrazu „reálný“ či „realita“ nelze emancipovat od světa, v němž žijeme. Samozřejmě jsme schopni uvažovat o tom, že svět by mohl být *jiný*, než reálně je. To ale neznamená uvažovat o *jiném světě*, než je reálný svět našeho života, a připisovat mu realitu (v modu *jako by*). Znamená to uvažovat o jiném stavu *tohoto* světa – uvažovat o tom, že tento svět by mohl být v některých ohledech jiný, tj. v jiném stavu, než jaký předpokládáme na základě svých informací. V takové úvaze tedy neoddělujeme etiketu „reálný“ či „realita“ od světa, v němž žijeme, abychom ji přenesli na jiný svět.

To vypadá jako vzpoura proti žargonu teorie možných světů – ale dobře to ladí s Kripkeho návrhem, jak se vyhnout konfuzím, které by termín „možný svět“ mohl plodit zejména v hlavách filozofů (srov. Kripke 1972: 15). Chceme-li jim předejít, Kripke nám radí nemluvit o *možných světech*, ale o *možných stavech* či *možných historiích světa* (*possible state or history of the world*).

Jaké to má důsledky pro funkci popisů v literárním textu? Omezme se pro stručnost na popisy osob a uvažujme odděleně o dvou případech:

1. Fiktivní postavy (*postavy stvořené autorem literárního díla*)

Zůstaňme (prozatím) u Emy Bovaryové. Jaký materiál k její kauze nám poskytuje Flaubertův text? Soubor popisů, které sesbíráme při čtení románu: týkají se toho, jak Ema vypadala, co udělala, co se jí přihodilo, co přitom zakoušela a tak dále. Jak s nimi máme naložit? Řekl bych, že stejně jako s popisy reálných osob, které shromažďujeme v běžné komunikaci. Dejme tomu, že jsem svědkem konverzace, v níž opakovaně zaznívá jméno „Jan Novák“. Nemám důvod domnívat se, že její účastníci vedou debatu o smyšlené postavě, aby si ukrátili dlouhou chvíli nebo aby mě oklamali, případně že mluví o reálné postavě pod falešným jménem, aby utajili předmět hovoru. Potom si to, čeho jsem svědkem, vyložím tak, že oba mluvčí užívají jména „Jan Novák“ pro jednu ze stovek či tisíců osob, které byly pokřtěny tímto jménem a jsou jím (počínaje tímto aktem křtu) kontinuálně označovány. Řečeno v termínech Kripkeho kauzální teorie jmen, oba mluvčí se ve svých promluvách napojují na řetěz užívání jména „Jan Novák“, na jehož počátku bylo tímto jménem pokřtěno nějaké individuum. Takových řetězů zakotvených v aktech, v nichž bylo různým osobám přiřazeno fonologicky identické jméno „Jan Novák“, jsou, jak jsem připustil, stovky. Nicméně v popsané

situaci jsem identifikoval jeden z nich (jako řetěz, který je aktivován v dané konverzaci), a tím jsem vyčlenil ze světa jednu osobu – jednoho ze stovek Janů Nováků. K této osobě pak přiřazuji různé popisy, které shromáždím při sledování konverzace. Souhrn těchto popisů bude nutně neúplný v tom smyslu, že mi neposkytne kompletní určení Jan Nováka ve všech parametrech, z nichž se skládá určitost lidské bytosti. Ale budu samozřejmě předpokládat, že Jan Novák je ve všech ohledech zcela určitý, a že kdybych k tomu měl důvod a kdybych vyvinul příslušné úsilí, mohl bych doplnit řadu chybějících určení, zatímco řada jiných bude pro mě (a pro kohokoli jiného) kognitivně nedostupná.

Ve stejné situaci jsem v případě Flaubertova textu. Má-li pro mě plnit své narativní funkce, musím předpokládat (v modu *jako by*), že věty obsahující jméno „Ema Bovaryová“, které nacházím v textu, jsou záznamem promluv reálné osoby, vypravěče, který se napojuje na řetěz užívání tohoto jména v reálném světě. Osobu, o níž se vypráví, tedy mohu identifikovat jako individuum jedinečně splňující popis: „osoba, jíž bylo jméno ‚Ema Bovaryová‘ přiděleno v aktu křtu na počátku řetězu, jehož součástí jsou vypravěčovy promluvy“. Tento popis, odkazující na jméno „Ema Bovaryová“ a na vypravěčovy promluvy, v nichž se vyskytuje, můžeme označit jako „parazitní“ nebo „odvozený“ nebo „nominální“ nebo „metajazykový“ nebo „formální“ v tom smyslu, že je postaven na obecném mechanismu referenčního fungování jména, a ne na věcných informacích o nositeli jména. Jako čtenář tedy předpokládám (v modu *jako by*), že tento formální popis splňuje v reálném světě přesně jedna osoba, a k takto identifikované osobě přiřazuji neformální popisy, které jsem shromáždil při četbě Flaubertova textu. V každé fázi přitom vycházím z toho, že tato osoba je plně určena i v ohledech, které jsou v dosavadních popisech pominuty. Některá z určení, která mě zajímají, najdu v popisech obsažených v následujícím textu, zatímco jiná mi zůstanou jednou provždy skryta – ani v tom se pozice čtenáře neliší od situací, které zakoušíme v běžné konverzaci.

Z hlediska filozofie jazyka je podstatné, že funkce literárního textu nevyžadují, abychom jména, která jsou v něm obsažena, chápali jako zkratky za popisy nebo za soubory popisů. Budeme-li předpokládat, že pokud jde o literární postavy, musíme si vystačit s popisy obsaženými v literárním textu, snadno usoudíme, že ten jediný princip identifikace individua, který můžeme spojit se jménem „Ema Bovaryová“, je soubor těchto popisů. Jako

referent jména nám pak vychází individuum, které splňuje všechny tyto popisy, nebo alespoň jejich relevantní část.⁶ V pojetí, které zde obhajují, ale při určování referenční funkce jména literární postavy nejsme odkázáni na popisy obsažené v textu. Jako základní prostředek identifikace nositelky jména „Ema Bovaryová“ předpokládáme (v modu *jako by*) obecný mechanismus referenčního fungování jmen. Počítáme přitom s tím, že tento mechanismus je též jako v běžné komunikaci (úplně stejně jako počítáme s tím, že fikční postavy mají stejnou respirační či trávicí soustavu jako my, jejich pohyby podléhají též fyzikálním zákonům atd.). Pokud jde o popis tohoto mechanismu, vycházím z Kripkeho kauzálního pojetí referenční funkce jmen (srov. zvl. Kripke 1972), protože se domnívám, že nejlépe zachycuje reálné fungování jmen v běžné komunikaci a také princip fungování jmen, s nímž *počítáme* v běžné komunikaci (i když ho většinou nejsme schopni explicitně formulovat v termínech Kripkeho teorie).

Obecně řečeno: jako účastníci každodenní komunikace počítáme s tím, že označovací funkce jmen se váže na jisté podmínky (ať už kripkeovské, jak jsem přesvědčen já, nebo jakékoli jiné), a nejsou-li zde indicie svědčící o opaku, předpokládáme, že tyto podmínky jsou splněny. Tento předpoklad přenášíme (v modu *jako by*) i do interpretace literárního textu. Vztáhneme-li to k autorovi spíše než ke čtenáři, můžeme konstatovat spolu se Saulem Kripkem: „[...] když píšeme literární dílo, pak předstírání, které je s tím spojeno, zahrnuje předpoklad, že kritéria platná pro označování jmény, ať už jsou jakákoli, jsou splněna. Užívám jméno ‚Harry‘ v literárním díle; v rámci tohoto literárního díla obecně předpokládám, právě tak jako předstírám různé jiné věci, že kritéria platná pro označování jmény, ať už jsou jakákoli, milliovská, russellovská nebo jiná, jsou splněna. To je součástí předstírání náležejícího k danému literárnímu dílu“ (Kripke 2013: 17).⁷

6 Tento zeslabující dodatek nám umožňuje brát v úvahu nespolehlivého vypravěče, tj. počítat s možností, že vypravěč se v některých popisech mylí, nebo nás dokonce záměrně mate (Flaubertův vypravěč je ovšem našťástí konstruován jako spolehlivý).

7 „[...] when one writes a work of fiction, it is part of the pretense of that fiction that the criteria for naming, whatever they are, are satisfied. I use the name ‚Harry‘ in a work of fiction; I generally presuppose as part of that work of fiction, just as I am pretending various other things, that the criteria of naming, whatever they are, Millian or Russellian or what have you, are satisfied. That is part of the pretense of this work of fiction.“

2. Historické postavy

Obsahují-li věty literárního textu jména jako „Robespierre“, jak je tomu například v Hugově románu *Devadesát tři* (1874) nebo v románu Anatola France *Bohové žízni* (1912), nakládáme s ním stejně jako se jménem „Ema Bovaryová“. Předpokládáme, že vypravěč mluví o osobě splňující formální (parazitní) popis: „osoba, jíž bylo jméno ‚Maximilien de Robespierre‘ přiřazeno na počátku řetězu, jehož součástí jsou vypravěčovy promluvy“. Oproti jménu „Ema Bovaryová“ je zde nicméně něco navíc. Předpokládáme (v modu *jako by*), že řetěz, do něž se vypravěč zapojuje užíváním jména „Robespierre“, je též řetěz, jehož se účastní editoři Hugova či Franceova románu v historickém poznámkovém aparátu, též řetěz, jehož se účastnil můj učitel dějepisu, když užíval jména „Robespierre“ ve svém výkladu francouzské revoluce, a též řetěz, do něhož jsem se zapojil já, když jsem byl vyvolán a zkoušen z této látky. Tento předpoklad mi umožňuje přiřazovat v průběhu interpretace Hugova či Franceova textu ke jménu „Robespierre“ nejenom popisy, které shromáždím při četbě, ale i popisy, které nacházím v poznámkovém aparátu, a popisy, které ještě dokážu dát dohromady ze školních časů – ve všech případech pod podmínkou, že jsou sluchitelné s popisy, které nacházím v literárním textu. Dominance těchto (tj. vypravěčských) popisů v rámci interpretace textu má právě uvedenou podobu: popisy pocházející z jiných zdrojů, než je daný literární text, jsou v interpretaci textu použitelné jen tehdy, jsou-li sluchitelné s popisy explicitně obsaženými nebo indikovanými v textu a s implikacemi toho, co je v textu explicitně řečeno či indikováno.

Shrnutí*: Na počátku našich úvah stál jistý kontrast týkající se funkce popisů. V běžné komunikaci o reálném světě je zřejmý rozdíl mezi neúplným popisem nějaké entity a popisem neúplné entity: naše popisy reálných individuí fungují jako neúplné popisy úplných entit. Počítáme s tím, že to, co naše popisy nechávají nedourčené, je v reálném světě určité. Naproti tomu chápeme-li fikční svět a jeho entity jako autorův výtvar v tom přímočarém smyslu, že materiál, z něhož jsou vystavěny, jsou popisy, které nacházíme v textu (případně doplněné o popisy, které do fikčního světa přenášíme z reálného světa), vychází nám pravý opak. To, co máme sklon vnímat jako neúplné popisy úplných individuí (lidí, měst, hor atd.), jsou ve skutečnosti charakteristiky neúplných (nezavršených, nenasycených) entit: funkcí z možných světů do individuí.

Situace se radikálně změní, přistoupíme-li na jiné chápání autorova výkonu. Popisy, které nám autor nabízí, jsou součástí konstituce fikčního světa a jeho obyvatel, ale ne v tom smyslu, že by *skládaly dohromady* svět díla a vše, co je v něm obsaženo. Autorův výkon spočívá ve vytvoření textu, jehož literární funkce vyžadují, abychom ho vztahovali k reálnému světu jako vyprávění o tom, co se odehrálo v tomto světě. Popisy, které v textu nacházíme, mají v tomto kontextu funkci neúplných popisů toho stavu reálného světa, který musíme předpokládat (v modu *jako by*), aby text plnil své literární funkce. Popisy, které máme k dispozici *předem* ve fondu našich znalostí o reálném světě, vstupují do konstituce světa díla bez toho, že by se musely exportovat z reálného světa jinam. Nemění se ani jejich standardní funkce neúplných charakteristik úplných entit. Stejnou roli hrají popisy obsažené v textu, a to i tehdy, když se týkají fiktivních (tj. autorem stvořených) entit. Jde o popisy entit, které musíme předpokládat (v modu *jako by*) v reálném světě, máme-li textu umožnit plnit jeho literární funkce. K jejich předpokládané existenci v reálném světě pak přirozeně patří ontologická úplnost vlastní reálným entitám – plná určenost ve všech ohledech náležejících k jejich ontologickému typu, včetně těch, které popisy obsažené v textu nechávají nedourčené.

PRAMENY

Stendhal

1974 [1830] *Červený a černý*, přel. Otakar Levý (Praha: Odeon)

LITERATURA

Currie, Gregory

2012 „Characters and contingency“, in Gregory Currie, Petr Kořátko, Martin Pokorný (eds.): *Mimesis. Metaphysics, Cognition, Pragmatics* (London: College Publications), s. 86–105

Dummett, Michael

1991 *The Logical Basis of Metaphysics* (Cambridge: Harvard University Press)

Grice, Paul

1989 „Logic and conversation“, in idem: *Studies in the Ways of Words* (Cambridge: Harvard University Press)

Kripke, Saul

1972 *Naming and Necessity* (Oxford: Blackwell)

2013 *Reference and Existence* (Oxford: Oxford University Press)

Putnam, Hilary

1975 „The meaning of ‚meaning‘“, in eadem: *Mind, Language and Reality* (Cambridge: Cambridge University Press)

Quine, Willard van Orman

1987 „Indeterminacy of translation again“, *The Journal of Philosophy* 84, č. 1, s. 5–10

Ryan, Marie-Laure

1991 *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* (Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press)

2010 „Fiction, cognition and non-verbal media“, in Marina Grishakova, Marie-Laure Ryan (eds.): *Intermediality and Storytelling* (Berlin/New York: De Gruyter), s. 8–26

2006 „From possible worlds to parallel universes“, <http://www.univ-paris-diderot.fr/clam/seminaires/RyanEN.htm> [přístup 31. 1. 2014]

Wright, Crispin

1987 *Realism, Meaning and Truth* (Oxford: Blackwell)

Trajektorie starověké ekfráze*

Heidrun Führer – Bernadette Banaszekiewicz

Úvod

Tento náčrt pojmových obrysů antické ekfráze chce ukázat různé směry, jimiž se pojetí ekfráze v minulosti ubíralo, a potenciál, který tato pojetí nabízejí současnému zkoumání vztahů mezi různými druhy umění i mimo tuto oblast. Studie se ovšem nepokouší vytvořit novou, všeobjímající teorii ekfráze a jejího vztahu k popisu. Spíše se snaží rekapitulovat teorii a praxi starověké rétoriky v souladu s moderními filologickými výzkumy a zároveň podnitit prozkoumání jejich odlišnosti od pojetí ekfráze jako „žánru prostředkujícího mezi uměními“ (*interartial ekphrasis*),¹ jež je příznačné pro 20. století, a otevřít toto téma alternativním způsobům myšlení.² Jeden z problémů tkví v tom, že při hledání básnických a více či méně podrobných popisů vizuálních (a z hlediska moderní estetiky současně mimetických) uměleckých děl se vybírá pouze z omezeného kánonu starověkých literárních

* Tento text je rozšířenou verzí referátu, který Heidrun Führerová přednesla na pražském kolokviu *O popisu*. Spoluautorky by rovněž rády poděkovaly Miriam Vieriové za pozorné přečtení první verze tohoto textu a za její přínosné připomínky.

1 Pozn. ed.: Pro výraz *interartial ekphrasis* (v této studii nezbytný k vyjádření určité kulturní konvence či tradice výkladu, který se v jistém smyslu ocitá v opozici k představenému antic-kému chápání ekfráze) nemáme v českém kontextu ekvivalent, volíme proto předběžný opis. Tým postup užíváme dále pro termíny Jamese Heffernana *factual* a *notional ekphrasis*.

2 Množství vědeckých prací věnovaných literární ekfrázi jako žánru prostředkujícímu mezi uměními je nepřehledné a přesahuje rámec tohoto článku. Dobrý přehled lze nalézt in Lindhé 2013. Obecně většina autorů používá Scottovu definici ekfráze jakožto „básnického popisu uměleckého díla“ (Scott 1996: 315).

a vizuálních zdrojů.³ Jak bylo shledáno již dříve, „vzkvétající literatura zabývající se ekfrází mimo antiku [...] jen zřídka dostatečně zná klasické prameny“ (Goldhill 2007: 1). Často se zdá, jako by literární ekfráze byla anticým rodokmenem pouze přizdobena. Naším záměrem je proto podepřít tento pojem vyargumentovanou chronologickou trajektorií jeho vývoje. Cílem tohoto článku ovšem primárně není dodat příklady od dějepisců a filozofů, ale spíše načrtnout různá pojetí *mimésis*, *fantasia* a vnímání, která by vysvětlovala ekfrázi oné doby a mohla by nám také pomoci porozumět novodobému inventáři termínů a omezením s nimi spojeným.

Novodobé, literární pojetí ekfráze je nejzřetelněji vyjádřeno definicí „básnický popis výtvarného nebo sochařského díla, jež tento popis implicitně obsahuje, [...] reprodukce smyslově vnímatelného uměleckého díla (*objet d'art*) prostřednictvím slov (*ut pictura poesis*)“ (Spitzer 1962: 72; zvrý. LS), nebo krátce „verbální reprezentace vizuální reprezentace“ (Heffernan 1993: 3).⁴ Claus Clüver zpochybnil mimetický předpoklad zahrnutý v pojmu „reprezentace“⁵ a rozšířil definici ekfráze na „verbální reprezentace textů vytvořených v neverbálních znakových systémech“, protože předměty takových reprezentací samy nemusí být reprezentacemi a jsou často realizovány jinými druhy médií, nejen malbou či sochařstvím. Povaha takových reprezentací

3 Podle Petera Wagnera se tento kánon táhne od „popisu Achilleova štítu v Homérově *Iliadě* přes ekfráze tapisérií Minervy a Arachny v Ovidiových *Proměnách*, dále k Shakespearovu *Znásilnění Lukrécie* přes Keatsovu ‚Ódu na řeckou vázu‘, ‚Musée des Beau Arts‘ W. H. Audena, ‚Obrázky z Brueghela‘ Williama Carlose Williamse, až po ‚When I look at Pictures‘ (1990) Lawrence Ferlinghettiho“ (Wagner 1996: 12).

4 Obecně vzato se ekfráze vyrovnává se „zdvojenou reprezentací“, a to na tenkém ledě historicky proměnlivých konceptů *mimésis* a „uměleckého díla“. Stephen Cheeke vyjadřuje běžný přístup k ekfrázi takto: „Od ekfráze očekáváme, že přinese nějaký komentář k uměleckému dílu nebo jeho interpretaci, a že je současně otevřena interpretaci nebo ocenění jako umělecké dílo samo“ (Cheeke 2008: 3).

5 Mario Klarer tvrdí, že zaměření na reprezentaci v aktuální teoretické diskusi zvýhodňuje zprostředkované formy vyjádření, tedy zhmotněnou formu dokumentace, která používá záznam, a vylučuje orální a performativní díla (Klarer 1999: 2). Ačkoli intermediální rozprava o ekfrázi nahradila problematické kategorie – „krásná umění“ a „literatura“ širším pojmem „reprezentace“, většina analýz se zaměřuje na statická, „realistická“, figurativní, mimetická, umělecká díla s potvrzenou estetickou hodnotou („kontextualizovaná média“). Nicméně, jak konstatuje Frank Ankersmit: „Právě proto, že již neexistuje žádný rozdíl mezi reprezentací a tím, co je reprezentováno, nabývá otázka, co dělá reprezentaci reprezentací, na naléhavosti. Danto chápe tuto revoluci následovně: umění, jak ho známe, je na cestě k zániku a proměňuje se v *myšlení* o umění (o povaze reprezentace)“ (Ankersmit 1994: 154n).

pak spíše závisí na funkci, již mají plnit, než na příslušném neverbálním médiu“ (Clüver 2007: 23).

Navzdory těmto zdánlivě obecným definicím tu zcela jasně vyplývají dva problémy. Za prvé ekfráze chápána jako „zdvojená reprezentace“ mlčky předpokládá celou řadu tradičních představ o mimetických uměleckých dílech a historickém diskurzu založeném na postulátu *ut pictura poesis*. A za druhé se z retrospektivního pohledu limitující pojetí ekfráze založené na vztazích mezi uměními z tradice vylučuje.⁶ V sázce jsou také metody a způsoby klasifikace, které se uplatňují při rozboru vzájemného vztahu slov a obrazů.⁷ Průzkum mnohem širšího antického pojetí verbální ekfráze, které se zabývá spíše „zjevností“ (*visibility*)⁸ než „vizuálními uměními“ by mohl vysvětlit tyto „transcendentní“ předpoklady jako „ideologicky zatížený kategorický rámec“ (van den Berg 2007).⁹ Jsme přesvědčeni, že řadu problémů spjatých s novodobou diskusí o ekfrázi můžeme vyřešit tím, že se soustředíme na pojem *enargeia*. Tato diskuse se totiž často nastoluje nad izolovanými intermediálními problémy, jako je vymezení zobrazení (*image*) oproti

6 Ekfráze se nejčastěji omezuje na verbální, popř. básnický text, který nebere v potaz změnu mediální krajiny. Kromě modernistické zásady považovat poezii za mimořádnou a privilegovanou formu diskurzu, diskurz mezi uměními často vylučuje popisy lidských výrobků „spotřebního“ charakteru (lampy atp.), které nejsou nositeli trvalých či autonomních estetických kvalit („kontextualizovaná média“), protože je nelze snadno popsat jako fyzicky uzavřené předměty s obecně přijímaným rodokmenem tradičního artefaktu.

7 Abychom krátce nastínily, jak snadné je zaměňovat „představu“ (*vision*) a „malbu“ (*painting*), citujme z Mitchellovy *Picture Theory*: „Pojem ‚zjevného jazyka‘ importuje diskurz malování a vidění do našeho chápání verbálního vyjadřování: nabádá nás, abychom dali pojmům jako imitace, představivost, forma a figurace silný grafický, ikonický smysl a také abychom vnímali texty jako obrazy, a to v široké škále způsobů. Existuje-li lingvistika obrazu [*image*], pak existuje i ‚ikonologie textu‘, která se zabývá takovými otázkami, jako je reprezentace předmětů, popis výjevů, výstavba figur, podobnosti, alegorické obrazy a vytváření textů podle předem určených formálních vzorců“ (Mitchell 1994: 112). Když se navíc uvádí: „pokud je psaní médiem nepřítomnosti a vynalézavosti, obraz [*image*] je médiem přítomnosti a přirozenosti“ (ibid.: 114), pak se navzdory těmto přínosným poznatkům opakuje tradiční, méně užitečná opozice arbitrárních verbálních znaků oproti „přirozeným“ znakům ikonickým.

8 „Zjevnost“ je vlastnost vidoucího *subjektu*, který drammatizuje okamžik pohledu jakožto interpretaci, čtení a hledání významu, jakož i vlastnost myslí obecnstva, které si představuje to, co je nepřítomné, viz Bartsch 2007, Chinn 2007, Elsner 1995 a 2007, Francis 2009 ad. K propojení ekfráze s problematikou zjevnosti viz Bal 2006: 124.

9 Máme na mysli naratologickou dichotomii „popis“ a „vyprávění“ a topoi typu „narativních pauz ve vyprávění“, „přirozených znaků“ nebo „propůjčení hlasu jinak němému předmětu“.

obrazu (*picture*), nebo mentální, verbální a vizuální reprezentace jakožto estetické artefakty, respektive jako „kontextualizovaná (*qualified*) média“.¹⁰

Pokud ekfrázi zasadíme do historického rámce filozofie, retoriky a její performativní praxe, můžeme jako první parametr uvést to, že ekfráze je především pozváním k intenzivní mentální zkušenosti, ke generování představ zahrnujících události, předměty nebo pojmy. Topos umělecké živosti (*vividness*), ukotvený v různých jazykových postupech či stylech, zdůrazňuje právě mentální zapojení příjemce. Navzdory proměnlivým modelům vnímání, imaginace a porozumění v soustavě společenských kódů představuje ekfráze především performativní ritualizovaný postup, jak podněcovat vnitřní nazírání. Proto se také musíme vrátit k filozofickým úvahám o pojmu *fantasia*, v nichž nacházíme myšlenku ekfráze obklopenou shlukem souvisejících výrazů, jako je *enargeia* (*visual vividness*, živost), *energeia* (*potentiality*, potenciál) nebo *saféneia* (*clarity*, jasnost, zřetelnost, názornost)¹¹ a různá pojetí *mimésis* s proměnlivým nárokem na pravděpodobnost, věrohodnost či pravdivost. Nemáme v úmyslu nahradit diskuzi o „ekfrázi prostředkující mezi uměními“, která se omezuje na „zdvojenou estetickou reprezentaci“ úzké skupiny kontextualizovaných médií; klademe spíše důraz na výklad starověkých pojetí ekfráze, která se liší z hlediska své funkce, žánru i formy zprostředkování. Přesto jsou všechny druhy ekfrází navzájem propojené zastřešujícím kritériem v podobě *enargeia*. Proto tvrdíme, že osvobozením ekfráze z omezení daného vázaností na předměty a její referenční funkcí můžeme získat obecný model pro popis ekfráze jakožto verbální pozvánky, jež nás zve, abychom si představili scénu evokovanou mluvčím a vstoupili do ní. V dynamickém vztahu je příjemce kooperativně zapojen jako divák či pozorovatel a hraje roli, která pro něj byla navržena.¹² Takto revidované pojetí ekfráze nezakrývá kooperativní a interpretační charakter příjemce jako

10 K pojmu „kontextualizované médium“ (*qualified medium*) viz Elleström 2010: 12. Odkazuje na diferencovanější úvahy o různých aspektech nebo modalitách vytvářejících mediální artefakt. (Pozn. ed.: viz též Jedličková 2011: 11–12.) K různým pohledům na mnohoznačný termín „obraz“ (*image*) srov. van den Berg 2004.

11 Pozn. ed.: při překladu klíčových pojmů se volbu výrazů snažíme vyladit mezi výkladem pojmů v daném kontextu, autorkami navrženými anglickými ekvivalenty a ekvivalenty, s nimiž se setkáváme v nepočtených spřízněných textech české proveniencce.

12 Identifikovat literární ekfrázi nemusí být těžší než určit jiné řečnické nebo literární techniky, přestože působivý popis předmětu nebo scény nepatří ke klasickému kánonu.

pozorujícího subjektu ani vliv obou forem reprezentace, zprostředkované i mentální.

Starověká rétorika v historickém rámci

Rétorika neboli *ars bene dicendi*, se zabývá filozofickými otázkami a praktickými (formálními i obsahovými) prostředky přesvědčování v závislosti na situaci nebo žánru textu, úmyslu řečníka a různorodých předpokladech publika.¹³ Rétorická znalost výmluvnosti a umění přesvědčovat zažívaly rozkvět v teoretických úvahách, v řečnické praxi, rétorických, didaktických nebo literárních spisech (*rhétoriké techniké*) a v literární praxi helénismu a Římské říše. Období helénismu odpovídá době mezi úmrtím Alexandra Velikého (323 př. Kr.) a smrtí Kleopatry po bitvě u Actia (31 př. Kr.), Římská říše době od post-republikánského období do 5. století po Kristu. Druhá sofistika, období, které nám v rétorických příručkách nabízí první formální definice ekfráze, pokrývá 2. a 3. století po Kristu.¹⁴ Hovoříme o době, kdy velmi populární muži, sofisté,¹⁵ právníci a autoři podporovali své klienty přímo u soudu nebo během rozprav při jiných veřejných událostech, kde mohli uchvátit a ovlivnit posluchače svými politickými, etickými a filozofickými proslovy různých žánrů. Za doprovodu více či méně teatrálních gest (*actio*) pronášeli působivé proslovy různých důmyslných stylů, které odpovídaly konkrétní řečové situaci (*kairos*) nebo různorodým očekáváním a životním zkušenostem jejich posluchačů, na jejichž uznání byli závislí. Mnozí z nich praktikovali i vyučovali filozofii a umění rétoriky také studenty, a to ve vícero oblastech římských držav.

13 Aristoteles definuje „rétoriku“ jako „schopnost vypořádati možnou přesvědčivou stránku každé jednotlivé věci,“ zde citace dle *Rétorika* (Praha: Jan Laichter 1948), s. 30, kap. 1,2, odpovídá srozumitelnějšímu převedení podle současného anglického překladu: „vypořádat v každém jednotlivém případě prostředky persváze, které se nabízejí“ (*Rhet.* 1,2).

14 Pojem „druhá sofistika“ použil Filostratos Starší (cca 170 – cca 247 po Kr.) ve své práci *Životopisy sofistů* (*Bioi sofistón*), kde uvádí nejcharismatictější řecké a římské sofisty, literárně založené dějepisce, filozofy a učitele rétoriky od počátku 1. do konce 2. století po Kr. Sám je jedním z předních řečníků či sofistů své doby, který dosvědčuje bohatou řečnickou kulturu v řecky a latinsky mluvících oblastech Římské říše.

15 Předními sofisty jsou Dionysios z Halikarnassu (cca 60 př. Kr. – cca 7 po Kr.), Dion Chrysostomos (cca 40–112 po Kr.), Pseudodemetrios (možný učitel Ciceronův v 1. století př. Kr., možná mnohem později), Lukianos (cca 125–180 po Kr.) nebo Cassius Dio (163–235 po Kr.).

Mnozí vzdělaní příslušníci řeckého a římského publika uznávali a oceňovali důmyslnou rétoriku jak ve veřejných projevech, tak i v dalších literárních žánrech (Goldhill 2007: 2). Na všeobecné „vzájemné působení řečnictví, dramatu a historiografie, politiky i divadla“ (Kremmydas – Tempest 2013: 11) reagovali pravděpodobně „intenzivním zapojením představitosti“ (Webb 2009: 19). Ekfráze, ukotvená v tomto historickém kontextu, tj. období rozkvětu řečnických dovedností v helénistické a římské kultuře, je jedním z řečnických cvičení a (literárních) praktik, vytvářejících rámec pro interaktivní performanci, do níž se v duševní a fyzické koexistenci zapojují mluvčí (písař) a jeho obecenstvo.

Ekfráze je nevyhnutelně spojena s řečnickou dovedností vyvolat bezprostřední představu v mysli diváka a vyprovokovat tím zamýšlenou emocionální reakci. Komunikace je úspěšná jedině tehdy, když je obecenstvo zaujato tím, co se říká, na základě *pistis*, tj. důvěry a shovívavosti, kterou je příjemce ochoten poskytnout řečníkovi v rámci vztahů, jež vymezuje *doxa* (soubor kulturně uznávaných norem a znalostí). Stručně řečeno, ekfráze je umění vyvolat představu („vnitřní vidění“). Pohybujeme-li se v kontextu období helénismu a trvání Římské říše, pak můžeme říci, že ekfráze je „rétorická vize“ (*rhetorical vision*)¹⁶ zahrnující „komplexní způsoby, kterými slova – vyřčená či psaná – utvářejí vnímání“ (Hawhee 2011: 140).¹⁷ Nebylo pochyb, že vidění a jazyk na sebe mohou navzájem přímo působit v závislosti na řečnickém stylu.

V podstatě vždy, kdykoli se zabývali epistemologií, estetikou nebo uměním, uvažovali starověcí filozofové o důležitosti lidského vizuálního vnímání a tvorby mentálních obrazů. Rozprava o významu zraku a vidění jako společlivého zdroje pravdy se dá sledovat až k Platonovu a Aristotelovu myšlení,

16 Pozn. ed.: Pro překlad pojmu *rhetorical vision* nakonec volíme výraz „vize“, a to s vědomím jeho nedostatečnosti i všech konotací (žádoucích i nežádoucích), které jsou s ním spojeny. Pouhé „vidění“ by však bylo pro obsahově bohatý pojem limitující: ten totiž zahrnuje na jedné straně schopnost a zkušenost vidění, na straně druhé pak schopnost „vidět vizionářsky“ (v myslí) i to, co je mimo oblast běžného vidění, a hlavně schopnost takové vize (představy, mentální obrazy) skrze verbální působení vyvolávat. Jak uvidíme dále, podvojnost vnímání a představ (mentálních obrazů) je jedním z klíčových bodů celého výkladu.

17 V rámci těchto historických okolností nepůsobí novodobé opozice „orální“ vs. „psaný text“ nebo „představení (performance)“ vs. „text“ jako příliš rozumné třídění (Nagy 2010).

jakož i ke stoické filozofii.¹⁸ Na rozdíl od novodobého důrazu na dichotomii slovo – obraz předpokládala starověká diskuse o zrakovém vnímání také dopad na další smysly, vyvolaný ve formě „komunikativní synestézie“ (Hawhee 2011: 140; Zanker 1981: 307n). V helénistické kultuře se rozprava o pozorování skutečně vedla již jako „činnost zatížená teorií“ (Baxandall 1985: 107) v kontextu vizuálně-rétorických pojmů *fantasia* a *enargeia*, tj. kontextu, do něhož je zasazen i později zavedený a teoreticky méně propracovaný pojem ekfráze. *Rétorická vize* zrcadlí způsob, jakým řečník utváří představivost obecenstva na všech kognitivních úrovních. Ve skutečnosti *enargeia* nezaručuje pouze pravděpodobnost reprezentace, ale týká se také (různě stanoveného) epistemického základu fungování zraku a vidění. Pro porozumění historické debatě je zásadní nevnášet do ní romantickou víru v sílu představivosti jakožto schopnosti, která aktivuje vnitřní zrak více než pouhé vnější vidění.

Utváření a formální definice pojmu ekfráze

Ačkoli je teoretizace pojmu živé promluvy zakotvena v epistemických a rétorických úvahách už v ranějších zdrojích, formálně se pojem *ekfráze* zrodil v rétorických příručkách, *progymnasmatech*, a to v období od 1. do 3. století po Kristu.¹⁹

Progymnasmata takzvané druhé sofisticky, která se nám dochovala, obsahují „sérii přípravných cvičení uspořádaných podle obtížnosti“ (D’Angelo 1998: 439), v nichž byla zařazena i překvapivě stručná a konzistentní definice *ekfráze*.²⁰ Tyto příručky vedly studenty rétoriky prostřednictvím řady

18 Termín *enargeia* nebo *enargés* v technickém smyslu přičítáme Aristotelovi (4. století) a stoikům někdy ve 2. století př. Kr. (Zanker 1981: 309).

19 Sofistickými autory těchto školních příruček jsou Ailios Theon v 1. století po Kr., Hermogenes z Tarsu ve 2. století po Kr., Afthonios z Antiochie ve 4. století po Kr., Menandros rétor na začátku 4. století po Kr. nebo Nikolaos z Myry v 5. století po Kr. Kritika tohoto často citovaného datování a alternativní časový rozvrh viz Heath 2003: 129–160.

20 Kromě *progymnasmata* se sbírkou vzorových textů používali sofisté také další formy didaktických prací, jako byla *hypomnemata*, komentáře věnované zvláštním tématům, a *onomastika*, určitý druh slovníku (Haase 2009: 39). Podle vlivné studie Ruth Webbové (2009) shromáždila *progymnasmata* dílčí složky živé kultury Římské říše. Informují o tom, jak se poučené podílet na poslechu, čtení a mluvení pomocí vybavování si, napodobování a tvořivého upravování starších respektovaných zdrojů patřících do jiných žánrů, jako je Homérova epika (snad 8. nebo 7. století př. Kr.) nebo Thukydidovy historiografické texty z druhé poloviny 5. století př. Kr.

řečnických cvičení a fiktivních proslovů (*declamationes*)²¹ na cestě k úspěchu na veřejnosti. Schopnosti vystupovat s využitím různých stylů a (také literárních) žánrů ústní i psané persvazivní rétoriky a vypořádat se s řadou témat mohla zlepšit jejich sociální postavení dokonce i za trvání Římské říše, kdy začaly být epideiktické rozpravy důležitější než volné politické projevy.²²

Nejranější autor těchto dochovaných učebnic je Ailius Theon. Přinejmenším on sám prohlašoval, „že je první, kdo poskytl definice“ (Webb 2009: 43). Ve svých *Progymnasmatech* definuje ekfrázi jako tropus (myšlenkový obrat) a „popisnou řeč (*logos periégematikos*), která předvádí dané téma živě (*enargés*) před očima“ (*Prog.* 2,118,7–8; Chinn 2007: 267).

Rétorická vize a performativita jako určující charakteristika ekfráze

Samotná etymologie slova *ekfrasis*, složeniny utvořené z řeckého slovesa *frasin* („mluvit“, „ukázat“) a předpony *ek* („ven“ nebo dokonce „zcela“, „na-prosto“, „úplně“), vede k závěru, že ekfráze by měla něco sdělit či vyložit až do detailu. Podobným etymologickým směrem ukazuje i technický termín *logoi periégematikoi*, „slova vedoucí okolo“ nebo „ukazující slovy“. Naznačuje,

21 Během přípravy na právnické a politické projevy ve „skutečném životě“ si studenti nacvičovali fiktivní projevy, *declamationes*, které byly většinou zasazeny do minulosti klasického Řecka. Tento žánr vyžadoval „argumentaci s dovednostmi, které bychom považovali za „literární“, jako je zvládnutí stylu, charakteristika, vypravování a samozřejmě užití jazyka za účelem názornosti“ (Webb 2009: 132n); tento žánr se rozvinul „v performativní umění svého druhu“ (ibid.: 133).

22 K řeckým zdrojům se obvykle přičleňují latinské texty z 1. století př. Kr., které buď teoreticky nebo prakticky podtrhují důležitost rétoriky a filozofie. Zejména teoretické texty římského řečníka Cicerona se zabývají začleněním řečnické praxe do filozofického a etického kontextu, zatímco příručka *Rétorika pro Herennia* (*Rhetorica ad Herennium*), údajně napsaná neznámým Ciceronovým současníkem, obsahuje spíše suché pokyny a praktické příklady ve vysoce strukturované podobě. Další standardní učebnici jsou Quintilianovy *Základy rétoriky* (*Institutio Oratoria*) z Římské říše 1. století po Kr. Od výše uvedených se liší tím, že se nezaměřuje pouze na teorii a praxi rétoriky, ale také na vzdělání, které řečník potřebuje v jazyce, filozofii a jiných důležitých oblastech kultury. Protože Cicero a Quintilianus byli oba obeznámeni s helénistickou rétorikou a měli zájem zkoumat její filozofické implikace, zasadili své učení a pojetí *enargeia* a ekfráze do širšího teoretického rámce než většina řečnických příruček. Další autoři jako například Plutarchos (cca 46–120 po Kr.) nebo Plinius mladší (61–112 po Kr.) – abychom uvedli jen dva, které lze také zařadit do naší trajektorie – opakovali podobné názory na pojetí ekfráze, jaké formulují *progymnasmata*.

že postavy a činy jsou uvedeny na scénu²³ a předváděny před očima adresátů, ze kterých se tak stávají diváci, *theatai*.

Ve verbálně provedené ekfrázi přikládá mluvčí nebo spisovatel velký význam formě rétorické vize, aby vyvolal mentální představu, nejčastěji se záměrem přesvědčit. V popředí rétorické vize nejsou základní vlastnosti viděného předmětu, spíše se zabývá tím, jakým způsobem vede tvůrce scény vnímatele v utváření jejich vnitřní představy k tomu, aby těmto obrazům dali smysl. Zamýšlený účinek rétorické vize a zjevnosti těží z analogie k divadelnímu představení a dynamickému vzájemnému vztahu mezi diváky zapojenými do cíleně uspořádaného představení. Pokud je schopen zapojit se do performativního procesu mentální „inscenace“ popisované situace, jsou v mysli recipienta prostřednictvím specifického uměleckého jazyka vyvolávány vizuální, popř. obecněji smyslové představy. „Divadelní událost“ tu není arbitrární metaforou, nýbrž kognitivním rámcem, který zesiluje intenzitu zakoušení scény a ukazuje, že obě složky, jak herec, tak diváci, jsou interaktivně zapojeny do tohoto kooperativního procesu předvádění, mluvení, dívání se nebo naslouchání a imaginace. Tento performativní vztah se nedá zredukovat na jednosměrné předávání informací o mimetickém předmětu obecenstvu. Spíše je to tak, že mluvčí vyzývá posluchače k tvorbě mentálních obrazů a zajímají ho pocity, které spolu s těmito obrazy vznikají a které se také používají k přesvědčivému obviňování nebo chvále „inscenované“ situace, předmětů nebo osob. Proto lze také mluvit o komplexním vztahu mezi různými řečníky a posluchači. V tomto vztahu je reflektována jednak reprezentace pohledu, předmětu nebo scény, jednak sebereflexivně i podstata a povaha tohoto vztahu.

Autor současně předvádí své rétorické schopnosti, protože antická kultura je veskrze soutěživá. Vycházíme-li z toho, že „naše poznávací schopnosti jsou nevyhnutelně spojeny s nějakým druhem mediality“ (Mahler 2010: 112), pak kognitivním modelem pro ekfrázi by – mnohem spíše než statický mimetický artefakt, jako je obraz – bylo kontextualizované médium dynamického živého představení. Ve svém záměru přetvořit v mysli minulou, nepřítomnou scénu na pohlcující *hic et nunc* efekt je ekfráze zásadně ovlivněna pojmem

23 Pojmy „jeviště“ a „performance“ zde neomezujeme na institucionalizované a umělecké formy, ale chápeme je v širokém významu, jaký mu přisuzují performanční studia (viz McConachie 2010: 26–43 a Iser 1993: 281–295).

mimésis, který se tradičně uplatňuje ve vztahu ke kontextualizovaným médiím, jako je literatura, malířství, sochařství, výtvarné umění, tanec, performance a „jejich předpokládané skutečné ekvivalenty“ (Halliwell 2002: 15).²⁴ Jestliže ekfrázi chápeme ve smyslu moderního pojmu *deskripce* a v sémantické opozici k *naraci*, komunikativní aspekt interaktivního rétorického výkonu se snadno ztratí.

Podle Theona je *enargeia* první ze dvou „ctností [*aretai*] ekfráze“ (*Prog.* II), tou druhou je *saféneia*, zřetelnost. Zatímco první je zaměřena k dosažení zamýšleného účinku na mysl příjemce skrze jazyk sám, druhá zahrnuje stylistické kvality jako například správné formulace, gramatiku či styl, ale také kvalitu podmínek vnímání a rovněž účinek spočívající v jasných a působivých mentálních obrazech (Zanker 1981: 307). Obě vlastnosti, jak vysvětluje Nikolaos ve spisu *Progymnasmata*, společně vyvolávají mentální představy, jmenovitě iluzi přítomnosti věcí nebo myšlenek tak, že z vnímatelů se „téměř stávají diváci“ (*Prog.* 68,2,20). Tato formulovitá definice ekfráze se opakuje prakticky beze změny v celé tradici rétoriky (srov. Webb 2009: 51, 103). Nicméně protože se filozofická pojetí vnímání, obrazotvornosti a *mimésis* částečně liší, jak ukážeme níže, nalézáme mezi 5. stoletím př. Kr. a 4. stoletím po Kr. různé varianty *enargeia* a ekfráze.

Jinými slovy, aby se vnímatelé mohli cítit součástí „mentální podívané“, je třeba považovat ekfrázi za *figura in mente* („myšlené, představované tvary a formy“). Jsouc „určena k tomu, aby vytvořila subjekt pozorovatele“ (Goldhill 2007: 2),²⁵ zahrnuje ekfráze tvůrčí imaginativní činnost mluvčího nebo pisatele, tak příjemce, má-li vyvolat fiktivní přítomnost nepřítomného předmětu nebo scény. Oba pojmy, ekfráze a *enargeia*, jsou často užívány jako synonyma. Názorné předvedení jako *figura* je označováno celou řadou řec-

24 Kupodivu je to Lessing, kdo navrhuje „přehodnocení zásadně promimetického postoje důrazem na imaginativní výraz a sugestivnost“ (Halliwell 2002: 119), když ve své předmluvě k *Laokoontovi* zdůrazňuje: „Obojí [malířství a poezie] [...] nám představuje věci nepřítomné jako přítomné, zdání jako skutečnost; obojí klame, ale my v tom klamu nacházíme zalíbení“ (Lessing 1980: 281). Spíše než referenciální vztah k realitě mimetické umění obecně zdůrazňuje proces tvorby mentálních obrazů.

25 Viz též Scholz 1998: 73–99 a Scholz 2007: 285.

kých a latinských termínů, které se shodují v tom, že vytvářejí pocit přítomnosti a podtrhují význam rétorické vize.²⁶

Ekfráze a názorně osvojované předměty

Obecně lze říci, že podstatou starověké ekfráze je přetváření jazyka do mentálních obrazů. Nezabývá se ovšem mapováním vzájemných vztahů mezi různými uměleckými díly ani sémiotickou mediální specifičností. Ekfráze spíše v rámci persvazivní rétoriky živě evokuje určité role a podněcuje ostatní (posluchače a čtenáře), aby tyto role hráli, zapojili se, nechali se okouzlit a v důsledku i pohnout. Podle Theona tropus ekfráze zahrnuje popisné odhalení nebo průzkum čtyř skupin předmětů, které se mohou případně mísit. Třídí je na 1) osoby (*prosopa*), exemplifikované postavami z Homérových textů; 2) události nebo činy (*pragmata*), jako například morové rány nebo bitvy; 3) místa (*topoi*), například města nebo divočinu; 4) časy, období (*chronoi*), kupříkladu jaro nebo léto (*Prog.* 2,118,8–14). Jak bylo uvedeno výše, ačkoli jsou kategorie uvedených námětů relativně otevřené, „umělecká díla“ (ať už jakkoli definovaná)²⁷ nejsou vydělena jako zvláštní samostatná skupina, byť „by takové předměty rozhodně *mohly* být pomocí ekfráze evokovány“ (Webb 2009: 2; zvýr. RW).²⁸

Rétorická vize je prostředek upoutání pozornosti a nástroj persváze, který svou povahou přesahuje tradiční naratologické dělení na popis a vyprávění jakož i generalizující sémiotické kategorie slova a obrazu, považovaná za opozici dvou konvenčně distinktivních médií.²⁹ Ani Genettův protiklad mezi (prostorovým) popisem a (časovým) vyprávěním, ani Chatmanovy dynamické „události“ obsahující akce oproti statickým „existentům“

26 Kromě pojmu *enargeia* nalézáme v řeckých textech termíny jako *hypotypósis* nebo *diatypósis* (Webb 2009: 52, 77, 100n). Římští rétoři používali řeckou terminologii nebo ji překládali, přičemž vytvářeli latinské neologismy jako *evidentia*, *representatio*, *illustratio*, *demonstratio*, *descriptio* a *sub oculos subiectio* (Vasaly 1993: 90).

27 Stephen Halliwell (2002: 8) obhajuje chápání uměleckých reprezentací rané antiky.

28 Totéž platí o ekfrázi ještě v renesanční rétorice (viz Plett 2004 a Scholz 2007: 286). Podle Grahama Zankera (2013: 6n), Nikolaos stanovil *ekfraseis agalmatón*, popisy soch a obrazů, jakožto samostatnou kategorii. Nicméně James A. Francis se domnívá, že „poměrně nejednoznačný“ Nikolaův termín neumožňuje definitivní úsudek, jelikož tyto předměty mohly být použity pouze jako ilustrativní příklady spíše než jako kategorie (Francis 2009: 2).

29 Viz citace v poznámce 7.

zahrnujícím prostředí nebo postavy (Genette 1969: 59; Chatman 1978: 32),³⁰ ani Barthesova definice ekfráze jako „brilantní oddělitelný kousek [popisnosti] (mající svůj účel v sobě samém, nezávislý na veškeré funkci celku)“ (Barthes 2006: 79)³¹ nejsou klasifikace, které by vystihly celou škálu ekfrází s různými rétorickými funkcemi v různých žánrech. Ekfráze, soustředěná na vyvolání působivé představy něčeho nepřítomného v myslí posluchačů nebo čtenářů, má na hony daleko k Genettově implicitní degradaci popisu v jeho označení za „*ancilla narrationis*“. Podle pravidel rétoriky poskytuje *narratio* v technickém smyslu³² „širší kognitivní strukturu dovolující uspořádání ‚osob, míst, časů a událostí‘ v prakticky jakémkoli souvislosti“ (Webb 2009: 63). V této souvislosti zjišťujeme, že Theon řadí ekfrázi mezi útvary „ukazující“ obojí, předměty i děje, jinak řečeno *popis* i *vyprávění*. Navíc vidíme, jak Pseudohermogenes doporučuje ekfrázi jako součást nácviiku vyprávění (*On the Types of Style, peri ideón, Stylistika* 244–245). Podobně Nikolaos vysvětluje ekfrázi: „Živě“ se přidává, protože právě v tomto ohledu se ekfráze liší od *diégésis* (vypravování). To líčí události prostě, zatímco ekfráze se snaží udělat z posluchačů diváky“ (*Prog.* 68,2,9–10).

30 V rozpravě o vztazích mezi uměními nebyla ekfráze vzhledem k zájmu o specifičnost jednotlivých médií považována pouze za zesilující figuru či „odbočku“, ale také za „oddělitelný, samostatný popis“ (*set-piece description*), resp. za „narativní pauzu“. Dokonce i dnes se setkáváme s tím, že je ekfráze oslavována či zatracována s takovýmito generalizujícími přídomky (Fowler 1991: 26n). Pro revizi tohoto omezeného pojetí narace viz například Ryan 2005, Martens 2007 nebo Jedličková 2010: 14. Don Fowler v esaji „Narrate and describe. The Problem of Ekphrasis“ zdůrazňuje, že „popis je zřídka ‚čistý‘, protože k narativní kontaminaci často dochází zavedením postavy pozorovatele“ (Fowler 1991: 26n). Ruth Webbová se dívá z jiné perspektivy: „Spíše než volitelným přídatkem, který lze vložit do vyprávění, byla ekfráze postupem, který lze na vyprávění aplikovat a skrze něj rozvíjet základní myšlenku odkazováním na její smyslově vnímatelné vlastnosti. Předmětem cvičení bylo dosáhnout určitého dopadu na obrazotvornost pozorovatele, což v kontextu rétoriky znamenalo přispět k přesvědčivosti řeči“ (Webb 2009: 75).

31 V širších souvislostech se Barthes zajímal o lingvistický „efekt reálného“, který nám umožňuje najít historickou realitu ve zdánlivě banálních popisech. Pro Barthesa byly ekfráze nebo *hypotyposis* jen samoučelné popisy odpoutávající se od „prediktivního jazyka“. Soudil, že v těchto pasážích se může odhalovat skutečnost sama, protože stejně jako de Saussure nedělal „rozdíl mezi jazykem a realitou pokud jde o referenci znaku“ (Ankersmit 1994: 141).

32 Pro antické rétory nenesl latinský termín *narratio* význam „příběh“, nýbrž spíše význam diskurzu či textu uspořádaného podle pravidel daného kontextu.

Při rozpracování tohoto teoretického rámce Quintilianus rozdělil *narratio* (*diégésis*) na prostá a živá vypravování.³³ První z nich předkládá události jednoduše, soustředí se na „co“, tj. „vypráví“ fakta, zatímco ekfráze je rozvržena jako živá a přesvědčivá vizualizace detailů nebo okolností a její funkci je propracovaněji „ukázat“ scénu, protože *enargeia* je „vlastnost, která vyvolává dojem, jako bychom spíše něco *vystavovali*, než *o tom mluvili*“ (*Inst.* 6,2,31; zvýr. HF – BB). Quintilianus také tvrdí, že při formulaci věrohodného a přesvědčivého argumentu nebo vyprávění lze použít ekfrázi jako užitečnou, ale náročnou techniku přesvědčování. Ekfráze se nespokojuje jen s čřením emocí, ale také metonymicky evokuje příčinu nebo širší souvislosti, které by jinak musely být vyjádřeny v argumentaci pomocí logických propozic.

Ekfráze se už z podstaty zabývá otázkou *jak* a intenzivním účinkem, který vychází z vyvolané mentální představy. Té se často dosahuje popsáním možných podrobností nebo rozvinutím performativního „dění“ (*eventness*),³⁴ odpovídajícího smyslovým zkušenostem pozorovatele. Protože ekfráze má jako produkt *mimésis* „významnou schopnost utvářet způsoby, jakými lidé vnímají a posuzují svět, a proto může odhalovat věci o povaze samotné lidské mysli“ (Halliwell 2002: 27), nepochybně může být pro čtenáře a posluchače obtížné ji rozpoznat a odlišit od podobných prostředků.

Ekfráze tedy pouze nezviditelňuje předměty, osoby nebo scény prostřednictvím podrobného popisu; může být také použita k posílení vnitřní účasti v případě zobrazení akce. Některé formy ekfráze navíc zastupují metonymické nebo metaforické koncepce vyvolávání „skrytých“ myšlenek prostřednictvím popisu předmětů. Když například Cicero v *Řečech proti Catilinovi* žádá posluchače, aby si představili sochu Jupitera na vrcholu Kapitolu (*Catilina* 3), vyvolává současně komplexní řadu myšlenek a pocitů, o nichž ví, že je publikum už dříve nashromáždilo a uložilo do paměti. Rétorická vize se neomezuje pouze na popis předmětu *per se*, ale měla by také evokovat jeho společenský význam, jak je ukotvený v personalizovaných

33 Nikolaova *Progymnasmata* nabízejí různé druhy vyprávění. Nikolaos „rozlišuje druh vyprávění (*diégésis*), ve kterém vypráví vypravěč, v protikladu k vyprávění dramatickému, kdy mluví postavy, jako v komedii nebo tragédii“ (Webb 2009: 55).

34 Pseudohermogenes ve svém výkladu také rozlišuje různé formy *diégésis*, a to podle toho, zda popisy v nich jsou jednoduché nebo propracovanější (*On Invention, O výmyslu – peri heurseos* 3,15; Webb 2009: 72).

vyprávěních, konotací, idejích, a co je nejdůležitější, v jeho emočním působení. Celé toto „neviditelné“ pozadí je záměrně připojeno, aby posílilo význam vizualizovaného předmětu. Starověké mnemonické techniky soustředění myšlenek okolo místa (*locus*), se kterými bylo rétoricky vzdělané obecnstvo obeznámeno, pomáhaly řídit proces semiózy a vyvolávat jak obecné propojené představy, tak individuální asociace. Proto *enargeia* a ekfráze vytvářejí – abychom použili moderní pojmenování těchto pojmů – spíše něco *inteligibilního* než pouze viditelného, něco je pochopeno spíše než jen představováno.

Abychom ilustrovali dosud rozvíjené pojetí ekfráze, můžeme si připomenout klasický příklad „první“ ekfráze, Homérův (dramatický) popis Achilleova štítu v *Iliadě* (Il. 18,478–608; D’Angelo 1998: 442; Heffernan 1993: 10nn; Francis 2009; Bram 2011: 111 ad.). Tento příklad, zmíněný Theonem jako zvláštní dílčí typ ekfráze zabývající se procesy, brilantně vykresluje mimetický předmět jako miniaturní vyprávění uvnitř rozsáhlejšího. Bez ohledu na formální kategorie popisu a vyprávění básník jako stavitel buduje „ne skutečné, nýbrž pouze vznešené monumenty, monumenty velkolepější než cokoli, co kdy spatřilo světlo světa“ (Porter 2012: 692). V ekfrázi evokuje iluzi přímé zkušenosti, účasti na multisenzoriální akci.³⁵ Za svou proslulost v diskurzu ekfráze pojmávané jako prostředník mezi uměními nevděčí tato jen nanejvýš obratnému uměleckému jazyku a rétorice Homéra, který tu vytváří *mise en abyme*, ale také dlouhé tradici dějin a teorie umění. Právě tato pasáž je v nich citována jako forma alegorické mimésis,³⁶ jež srovnává výrobu štítu, považovaného za *eikón* (symbolické zobrazení) kosmu, s aktem stvoření a Homérovou tvorbou básně. Topos výroby zbraní, *hoplopoia*, je navíc frekventovaný literární motiv, který používali autoři jako Vergilius a Boccaccio s komparativním a soutěživým záměrem. To vše z této ekfráze dělá jednu z nejznámějších a často (ovšem ne výlučně) napodobovaných Homérových

35 Pojem *dění* nacházíme u Bachtina: „Pokud jsem přemýšlel o předmětu, vstoupil jsem s ním do vztahu, který má charakter probíhající události“ (Bakhtin 1993: 33). Tyto myšlenky nedovolují předem danou a samozřejmou přítomnost (v Husserlovském smyslu), ale jako událost vznikly v procesu s úmyslně chtěným nebo stanoveným směrem. *Dění* je zásadní také pro Sauterův pojem *divadelní událost* (*theatrical event*, Sauter 2006).

36 Theon, *Prog.* 2,118,21–24: „Existují také ekfráze postupů, například popisy výroby náčiní, zbraní a obléhacích strojů, jako výroba [Achilleovy] zbroje u Homéra [Il. 18,478–614]“ (Chinn 2007: 276).

ekfrází. Sebereflexivně a v neustálé oscilaci mezi deskriptivními a narativními složkami *hoplopoia* Homér zvýznamňuje iluzi tím, že na ni publikum upozorňuje, a zároveň podrobuje pozorovatele iluzi (Becker 1995). „Tento pohyb mezi zanořením do mimetického světa reprezentace a vědomím uměleckých a materiálních prostředků, jejichž pomocí reprezentace vzniká, je pro reakci na vizuální umění v homérské ekfrázi považován za příznačný“ (Webb 1995).

Jak již bylo řečeno, ekfráze je složitý literární prostředek rétorické vize, který se vztahuje ke schopnosti jazyka vyvolávat mentální obrazy. „Achilleův štít“, evokovaný uměleckým jazykem a intradiegetickým inscenováním tvůrce i diváka a štítu jako „jeviště“, zve příjemce, aby nabízenou roli přijal za svou a představil si multisenzoriální podívanou s emotivním působením. Navíc tato ekfráze vyžaduje, aby divák/mluvčí překročil hranice fyzicky viditelného a co je popisováno nebo vyprávěno. Tento příklad, vždy znovu užívaný v diskurzu zasazujícím ekfrázi do oblasti vztahů mezi uměními, neposkytuje žádné důkazy pro vymezení hranice mezi vyprávěním a popisem, ať už zakotvené v lingvistickém materiálu (například statická slovesa), ve strukturních jednotkách, v teleologickém pohybu, ani pro mediální specifčnost předmětu nebo scény, ke které se vztahuje.

Moc jazyka a emocí

Starověké pojetí ekfráze a *enargeia* je, jak jsme viděli v předchozí kapitole, zasazeno do širších filozofických a rétorických teorií o vnímání, představitosti, paměti a mimésis. Jak bylo řečeno dříve, ekfráze soustavně klade důraz na performativní dovednosti řečníka spíše než na určitý předmět. Díky svým zkušenostem a fantazii dokáže řečník vizualizovat scénu tak, že zažehne v mysli obecenstva odpovídající představu. Prostřednictvím *energeia*, tj. zvláštního druhu jasnosti (*clarity*), řečník aktivuje *enargeia*, performativní schopnost obecenstva představovat si, a vyvolává emocionální efekty spojené s těmito kulturně podmíněnými mentálními obrazy.³⁷ Ekfráze evokuje a imituje emocionální účinek mentálních reprezentací nebo *fantasíai*

37 Krates z Mallu je starověkým původcem srovnání výroby zbroje (*hoplopoia*) se vznikem vesmíru (*kosmopoia*), jeho předchůdcem je Demokritos (Porter 2011: 689).

publika spíše než skutečný předmět nebo scénu.³⁸ Kromě toho je starověká ekfráze zcela zřejmě vystavěna na důvěře v jazyk jako moc a jednání v performativní interaktivitě a v imaginativním propojení mezi řečníkem a posluchačem. Co dojde k uším, zobrazí se také v „očích myslí“, vnitřním zraku. Navíc je to právě umělecký, názorný, tj. smyslový jazyk, který dokáže posluchači vnuknout mocnou, fyzickou obraznost s emotivním účinkem (srov. Webb 2009: 98).

Quintilianus a Pseudolonginos (1. nebo 3. století po Kr.) teoreticky podstatně čerpají z moci afektivní rétoriky v procesu intersubjektívni signifikace: „Po tom, co byl přivolán do myslí, uvádí konkrétní obraz (*visio*) do pohybu předvídatelnou emocionální reakci (*pathos*)“ (Vasaly 1993: 97). Quintilianus dokonce tvrdí, že prostá fakta nebo argumenty zůstávají pouze na povrchu na myslí, zatímco živá řeč proniká dovnitř, protože „*enargeia* pochází z nejskrytějších zákoutí myslí řečníka a propracovává si cestu do nitra posluchače, aby vyvolala intenzivní účinek“ (Webb 2009: 99). Pro Pseudolongina má *enargeia* dokonce zotročující emocionální účinek, kterému dokáže odolat jen dobrý posluchač: „Jaký je tedy účinek řečnické vizualizace (*fantasia*)? Je řada věcí, kterými může přinést do naší řeči naléhavost a vášně; ale až když se těsně propojí s věcnými argumenty, které také přesvědčují posluchače, dokáže ho zotročit“ (*O vznešeném, peri hypsus* 15,9; Webb 2009: 98). Emocionální vizualizace vyvolává určitý dojem, údiv nebo úžas, ba dokonce posluchače nebo čtenáře oslňuje, a to jak v poezii, tak v právnické rétorice. V takovém emočním zmatku mohou být fakta zastřena a posluchač nebo čtenář je pohlcen uměleckou kvalitou jazyka.

Jak víme z aktuálního výzkumu (Massumi 2002: 24) a z našich každodenních zkušeností například s reklamou, emotivní jazyk je přesvědčivější a zapamatovatelnější než dlouhá a suchá vysvětlení. Není divu, že *enargeia* a *fan-*

38 Aristoteles používá *enargeia* nebo přídavné jméno *enargés* v úzké vazbě na zrak a vidění, na rozdíl od *energeia*, což znamená způsoblost dané entity pro její specifickou funkci. Řečeno Aristotelovými slovy, *energeia* je „reprezentace věcí ve stavu realizované možnosti [...] v protikladu k *dynamis*, potenciální, latentní existenci nebo schopnosti akce“ (Zanker 1981: 307). Výraz „reprezentace“ je novodobý překlad antického pojmu *mimésis* a odkazuje ke schopnosti mýtu zhostit se práce či díla (*ergon*), tedy vyvolat myšlenkový a citový dopad na obecnost. S důrazem na paralelní efekt procesu a výsledků *enargeia* (*fantasiai*) a procesu a výsledků přímého vnímání (*fantasiai*), popisuje Aristoteles tyto *visiones* podobně jako vjem. „Lze o nich uvažovat buď jako o ekvivalentech toho, co představují, nebo jako o podobnosti“ (Webb 2009: 112).

tasia byly považovány za násilnou moc a užívány měly být jako „rétorická zbraň“ (Goldhill 2007: 5). V tomto kulturním kontextu se pak silná vazba mezi spisovatelovými slovy a čtenářovou očekávanou imaginativní reakcí jeví předvídatelná. Quintilianus se chlubí, že dokáže stejně jako kdokoli jiný nejen vyvolat obraz Ciceronova nepřítele, římského místodržícího Verra, ale také doplnit Ciceronův zběžný nástin Verrova vzhledu o další informace (*Inst.* 8,3,64). Quintilianův mentální obraz není až tak obohacen skutečnými viditelnými detaily, nýbrž spíše jeho osvojenými znalostmi a emocemi, které k popisovanému muži chová. K tomu, aby dosáhli podobně živého emocionálního účinku, radí Quintilianus svým studentům rétoriky, aby „se řídili přirozeností“ (*Inst.* 8,3,71). Jak je zřejmé z tohoto příkladu, posluchačův potenciál tvorby představ z řečnickových slov závisí jednoduše na *fantasiai* uložených v paměti, tj. vzpomínkách. Znamená to, že proud představ jako mentální efekt, k němuž je příjemce ekfráze podněcován, vyvstává dosti samozřejmě: dobrý autor ví, „jak se řídit přirozeností“, aby tohoto účinku dosáhl. Procesy v adresátově představivosti tedy závisejí na obeznámenosti s popsánými scénami. Tato obeznámenost pramení v příjemcově osobní zkušenosti i autorově schopnosti dramatické či umělecké reprezentace, tj. na žánrových očekáváních, kulturních kódech či „na diskurzivní kvalitě kultury“ (Mahler 2010: 109). Víme, že „uchovávání a zpracování mentálních reprezentací majících původ v naší představivosti“ (Thomas 2014) hraje zásadní úlohu v našem kognitivním chování, ve způsobu, jakým chápeme obrazy, jazyk nebo právě ekfráze.

Rétorická vize a *fantasia*

Ve chvíli, kdy dělá ze čtenáře „diváka“, působí rétorická vize na smyslové a metaforické úrovni. To jasně odhalíme, když se blíže podíváme na Aristotelovo pojetí *fantasia* a na různé filozofické modely vnímání a rozpoznávání. Na rozdíl od moderního pojetí starověké filozofie poznání vždy zahrnují dvojdílný aspekt mentální a materiální reprezentace. Jsou odpovědné za to, že ekfrastické popisy jsou vyhodnocovány na škále vedoucí od pravdy k fikci, a od nadsazeného vychvalování „pravdy“ nebo „podobnosti životu“³⁹ až k označování jeho účinku za „podvod“, když jsou reprezentace srovnávány s vnímanými a znalostně osvojenými referenčními předměty.

39 Viz následující odstavce o *fantasiai*.

Když Pseudolonginos definuje *fantasia* jako to, „co někteří lidé nazývají *eidolopoiein*, tvorbou obrazů“ (15,1), což znamená, že zahrnuje jak slovo *logos* tak i obrazy *hyp'opsin* (15,1), považuje aristotelské pojetí *fantasia* (stejně jako Quintilianus) za použitelné pro poezii i pro řečnické projevy. Básníkům je ovšem přiznávána větší svoboda v představování fantastických scén před oči než řečníkům (*O vznešeném, peri hypsus* 15,1; Zanker 1981: 303).

Aristoteles vykládá pojem *fantasia*⁴⁰ jako „proces, kterým sdělujeme, že je nám předváděn obraz (*fantasma*)“.⁴¹ Vjemy z každodenního života se podle něj otiskují do duše (jako zobrazení do vosku nebo na obrazy), kde vytvářejí paměťové obrazy, tedy materiál pro utváření názorů (Hawhee 2011: 144). Protože *fantasia* je také způsob uvažování, které utřídí vjemy, zvyšuje účinnost slov (*Rhet.* 1370a,28–30). *Fantasia* s sebou nese také schopnost konceptuálního myšlení, které se opírá o kumulativní účinek zapamatovaných obrazů, „aktivní sdružování budoucích i minulých obrazů do „ted“, a to pomocí živého, svěžího a dynamického podání“, dosaženého zvláště prostřednictvím metafory a stylu (Hawhee 2011: 153). Toto pojetí *fantasia*, propojené s pamětí, emocemi a schopnosti rozlišovat mezi správným a špatným (Gonzales 2006: 106), vytváří zázemí pro pochopení moci ekfráze. Podle Aristotela pramení jazykový význam z představivosti, a tím mění vyřčená slova v symboly vnitřních obrazů (*De interpretatione* 16a,5–9; *De Anima* 420b,29–32; Thomas 2014). Od novodobého pojetí vnímání se liší propojením mezi vnitřními obrazy a jejich aktivní rolí ve vnímání; moderní rozlišování mezi pojmy „vnějšího vidění“ (*seeing of*) a „nazření“ (*seeing-in*) ztrácí z tohoto hlediska smysl (Thomas 2014). Pro *enargeia* a ekfrázi je důležité Aristotelovo přesvědčení, že krása slov spočívá v jejich působení na smysly, na zrak, sluch, popřípadě na oba, vše implicitně obsaženo v tom, co je „předváděno před očima“. *Fantasia* je zodpovědná rovněž za živé vykreslení scén přesahujících oblast

40 Halliwell (2002: 123) označuje tento efekt za „kvazi-vitalitistickou vlastnost mimésis“.

41 Na rozdíl od našeho chápání fantazie Aristotelova *fantasia* nezdůrazňuje „neskutečnost toho, co je „předkládáno“ myslí; soustředí se spíše na kognitivní proces, který spočívá v tom, že v mysli chováme a zvažujeme daný pojem nebo ideu, proces, který přináší radost či trápení každému, kdo se do něj ponoří“ (Gonzales 2006: 125). Aristoteles definuje *fantasia* (*Rhet.* 1370a,28–30) jako „druh slabého vnímání“ (*aisthésis*), který nesouvisí jen se smyslovým vnímáním, ale také s mentálními schopnostmi paměti a naděje“ (Gonzales 2006: 106).

vlastní reality. Zapojení smyslových modalit mimetického umění (např. tanec, melodie, gestikulace, barvy, linie atd.) proto nabízí k recepci celou řadu jednotlivin stejně jako „skutečný svět“. Takto, praktikováno mezi tvůrci, umělci a obecnstvy, je mimetické umění zasazeno do vzájemných vztahů kulturně uznávaných pravidel komunikace.

Konkurenční pojetí

Konkurenční filozofické koncepcce jednoduchý výklad ekfráze ztěžují, protože je závislý na pojmech *enargeia*, *saféneia* nebo *mimésis*. Stoici obecně soudili, že mysl (duše) je cosi tělesného, co podléhá fyzikálním zákonům. Jejich propracovaná teorie vnímání, která patří do oblasti logiky (v opozici proti fyzice a etice), se rozchází s naším současným myšlením, založeným na ostrém rozlišování mezi myslí a tělem.⁴² Zatímco stoici se domnívali, že jazyk jako technika *mimésis* může přinášet správný obraz reality,⁴³ podle Aristotela není *mimésis* určována skutečným, ale možným. Spíše než jako imitace „musí být *mimésis* chápána jako uskutečnění možného (toho, co by mohlo nebo mělo být) spíše než jako prostá reprezentace přírody (toho, co je)“ (Landgraf 2000: 555).⁴⁴ Peripatetická psychologie předpokládá, že symbolické předjazykové vědomí či chápání „nese informace i přesto, že nezapadají do vhodného jazyka“ (Spruit 1994: 10). Stoici nepřijímají žádnou metafyzickou realitu pojmů. Vážně pro ně nejsou výsledkem výrazného sklonu

42 *De Anima* 428a,1–4, přel. podle Hawheeho, který zpochybňuje striktně metaforické chápání „vidění“ a staví se za „porozumění“, jak je navrhl George Kennedy (Hawhee 2011: 144). Rovněž se tvrdí, že *fantasmata* by bylo lépe překládat jako „zjevení“ (*appearance*) nebo jako „předvedení“ (*presentation*) než jako „obraz“ či představa (*image*). Mentální obrazy a vjemy není nutné ostře odlišovat (Thomas 2014).

43 Starověké teorie vidění trvají na přímém spojení mezi pozorovatelem a předmětem s tím, že „viděné rovněž vstupuje do mysli, protože jeho obrazy se nepřestávají opakovat „v oku mysli „i poté, co byla věc spatřena“ (Stansbury-O'Donnell 2006: 64). Francis navíc tvrdí, že „vidění, ať už mentální nebo zrakové, je invazivní a hmatatelné, má charakter otřesu. Jakmile se viděné dotkne mysli, je do ní přijato nebo do ní vtrhne, získává vlastní život (a možná i vůli)“ (Francis 2009: 17).

44 Stoici věřili v „kognitivní představu“ (*fantasia kataléptike*) jako kritérium vědění (Halliwell 2002: 265), neboť nerozlišovali mezi vnímáním a reprezentací. Jediným kritériem pravdy je silná přesvědčivost vyvolaná pomocí skutečných předmětů. „Síla a živost obrazu odlišují tyto reálné vjemy od snu nebo iluze“ (Rubarth 2006).

k iracionalitě, nýbrž chyby v úsudku.⁴⁵ Naproti tomu Platon a Aristoteles vykládají vnitřní konflikty jako boj mezi racionálními a iracionálními složkami duše. Nezávisle na záměrech těla poskytuje vnímání informace, které umožňují vyvozovat úsudky a teorie o světě. Pro moderní kognitivní teorie je zajímavá skutečnost, že peripatetická kognitivní psychologie umožňuje „postulovat zásadně nediskurzivní kognitivní fázi“ (ibid.: 9). Protože se však stoická epistemologická filozofie opírá o jazyk, zamítají stoici peripatetické rozlišování podle míry podrobností (jasnosti) v ekfrastickém popisu. Stručně řečeno, tato konkurenční epistemologická pojetí toho, „jak teoretizovat režim vizuálních a řečnických performancí ve společnosti“ (Goldhill 2007: 7) jsou odpovědná za rozdílné typy ekfrází.

Ve stejné době jako Aristoteles, ale odlišně od jeho ideje *fantasia* a *mimésis* učil (podobně jako stoici) řecký filozof Epikuros (341–271 př. Kr.), zakladatel školy epikurejců, že znalosti o světě je možné osvojit si výhradně tehdy, pokud se spolehne na smysly, a že veškeré smyslové dojmy se zapisují do mysli.⁴⁶ V *Listu Herodotovi (Epistula ad Herodotum)* definoval *enargeia* v souladu se svými „lingvistickými spekulacemi“ (Zanker 1981: 310) jako „jasný názor“, tj. v úzkém vztahu k jasnosti smyslového vjemu, na kterém „musí být postavena všechna pravdivá mínění“ (*Ep. Hdt.* 52). Jedině pozoruhodný, překvapivý jazyk nadaný evidentní průzračností (*perspicuitas*) sliboval „pravdivá zobrazení“ a také jediná, které jsou dostupná paměti, na rozdíl od „klamných obrazů“ (*visiones inanes*) (Vasaly 1993: 94).

Stejně argumentuje Pseudodemetrius ve své knize o stylech a literární kritice, *De Elocutione*.⁴⁷ Žádá také, aby podrobnosti byly podány v úplnosti, již spojuje se *saféneia* (*clarity of sight*, jasnost vidění, zřetelnost) aby bylo dosaženo *enargeia* a pravdy. Důvodem je podle něj to, že žádná odlišnost nemůže oddělit vnitřní předměty vědomí od vnější reality, a proto „zakládá

45 Landgraf ve své recenzi shrnuje přesvědčivou reinterpretaci Aristotelova pojmu *mimésis*, kterou podává Arbogast Schmitt (in Kablitz – Neumann 1998). Podle Schmitta aristotelská *mimésis* zahrnuje vnímatelovu kreativní subjektivitu a účast na budování skutečností, které jsou reprezentovány jak v aspektech uskutečněných, tak v aspektech potenciality, *dynamis*. V moderním smyslu implikuje *mimésis* takové „chápání skutečnosti, které postuluje skutečné jako dosažitelné pouze v rámci ideálního, nikoli empirického“ (Landgraf 2000: 555).

46 Viz příklad Senekovy stoické ekfráze.

47 Podle Epikura je vnímání „přijetím informace, ale také angažováním se na informaci o tom, co je vnímáno. Vnímání a myšlení tedy nejsou samostatné dovednosti, neboť plně rozvinuté smyslové vnímání zahrnuje úsudek“ (Spruit 1994: 55).

poznání výhradně na mechanismu vnímání“ (Spruit 1994: 54).⁴⁸ Na základě stoického pojetí jazyka jako *mimésis* „obsahuje každá reprezentace (*pasa mimésis*) určitou míru *enargés*“ (Eloc. 219; Walker 1993: 354).

Všechna tato výše uvedená raná pojetí s výjimkou peripatetického (aristotelského) přisuzují zřetelnosti (*saféneia*) odpovědnost za skutečný soulad „*visiones*“ (*fantasiai*) s vnímáním. Jasnost v tomto smyslu je souhrn podmínek, připisovaných danému předmětu a procesu vnímání: takto mluvíme o sdílené smyslové zkušenosti jako o výsledku světelného jasu, věrnosti předmětu, dobře fungujících smyslů nějaké bytosti a podobně. Protože jazyk je chápán jako nástroj k vyvolávání takových „*visiones*“ se stejnou jasností, pojem *enargeia* spojuje smyslové vnímání a pravdu. V moderním diskurzu často následujeme stoické pojetí ontologicky předem dané skutečnosti, ke které by měla verbální reprezentace v mimetickém záměru odkazovat pečlivým popisem realistických detailů požadovaných k rozpoznání ekfráze (Bernhardt 2007: 131n). To je však jen jeden z dalších řečnických stylů závislých na tom, na které funkce a očekávání ekfráze reaguje.

Pravda nebo klam

Jelikož je závislá na tom, jaké pojetí *mimésis* pro ni platí, může být ekfráze chápána jako klam, a to tehdy, porovnáváme-li referenční zdroj s jeho zprostředkovanou reprezentací za současného předpokladu, že objektivní skutečnost dokážeme vnímat. Tento závěr, jehož výsledkem bylo Barthesovo chápání ekfráze ve spojení „efektem reálného“ (Barthes 2006), je postaven spíše na stoickém než na aristotelském pojetí vnímání a *mimésis*. Nicméně po moderním přehodnocení statutu „*reality*“ od objektivně existující danosti směrem k jejímu víceméně konstruktivistickému pojetí také narůstá autonomie *mimésis* ve vztahu k ní. *Mimésis* je pak chápána ve svém zapojení „do výstavby *reprezentovaných skutečností*“ (Landgraf 2000: 554; zvýr. EL). Jelikož obsahy literatury nikdy nejsou jen zdrojem informací a dokladů o společenských podmínkách v minulosti, jakékoli rozlišování mezi ekfrázemi existujícího díla (*factual ekphrasis*) a ekfrázemi díla fiktivního (*notional ekphrasis*), jak ho zavedl John Hollander (Hollander 1988: 209), zakotvené v moderním rozlišování mezi fikcionálním a faktuálním psaním, je neadekvátní různým

48 Pseudodemetrios je autor, kterého lze jen obtížně datovat: žil buď ve 2. nebo 1. století př. Kr., možná až v 1. nebo 2. století po Kr. (Zanker 1981: 305).

filozofickým pojetím, jež se snažily odvodit poznání nebo dokonce pravdu z jazyka (*logos*), smyslové zkušenosti a *fantasia*.⁴⁹

V protikladu k výše uvedeným představám se římský řečník Cicero (106–43 př. Kr.) drží mnohem skeptičtějšího filozofického postoje, spočívajícího v nedůvěře k pravdě nebo znalostem získaným výhradně pomocí smyslů. Jasnost (*clarity*) jako způsob vnímání podle něj už nadále není rozlišovacím kritériem pro reprezentaci skutečnosti. Ekfráze a *enargeia* tedy nejsou omezeny na mimetický realistický popis dokonalého vnímání prostřednictvím *eidóla*. Spíše implikují, jak jsme viděli dříve, vliv a potenciál sdílených konvencí, včetně „soudů a emocí popisujících“ (Becker 1995: 11). Tyto sdílené konvence zahrnují také fiktivní popisy – srovnatelné s tím, jak spolu dnes vedeme debaty o řadě fiktivních příběhů, například hollywoodských trháků, které „viděl každý“. Quintilianus (*Inst.* 8,3,70) vysvětluje: „Pokud se budeme držet co nejbližší reality (*verisimilia*), dosáhneme živé jasnosti, takže smíme vymýšlet fiktivní prvky (*falso adfingere*), které se ve skutečnosti nevyskytly, pokud se běžně vyskytují v situaci, jakou popisujeme“ (Francis 2009: 6). Vzhledem k tomu, že v helénistické a římské kultuře neexistuje novodobé dělení na fikci a non-fikci, chápeme *saféneia* jako označení podmínek pro dokonalé vnímání (ovšem různě definovaných v jednotlivých školách), a *enargeia* jako zdůraznění podmínek pro dokonalou představivost; nebo, jak uvádí Vasaly, *enargeia* je „verbální protějšek smyslového vnímání jasných a působivých obrazů“ (Vasaly 1993: 94).

Seneca (asi 4 př. Kr. – 65 po Kr.), filozof, spisovatel a vychovatel Neronův, uvádí jinou variantu ekfráze, která ukazuje, že vyvolaná mentální představa nutně necílí především na stimulaci emocí. *Enargeia* spíše záleží na funkci ekfráze v textu a kontextu a na spolupráci příjemce, který se má zhostit role opticky i vnitřně nazírajícího subjektu v duchu řečnickova záměru. Stoičká ekfráze, jak dokládá Seneca, je prostředkem didaktické umělecké komunikace. Podobně jako stoičtí filozofové vedli své studenty k tomu, aby se osvobodili od klamu přicházejících dojmů (obrazů) a cenili si úsudků,

49 Předpokládám, že rozlišování mezi ekfrází skutečného a fiktivního díla je pozůstatkem dob, kdy se starověké texty četly spíše jako popis historických událostí nebo jako nástroj k odhalení „estetických norem doby“, jak uvádí Wendy Steinerová (1982: 18). Paradoxní je, že toto novodobé omezení ekfráze, která se soustředí převážně na poezii a figurativní výtvarné umění, odkazuje zpět ke starověkému konceptu *mimésis*. Takovýto referenční výklad není adekvátní ani starověkému, ani postmodernímu pojetí.

cílí Senekova ekfráze spíše na osvobození publika od emocemi zatížených a zvykových způsobů vnímání. Stoici obecně měli za to, že člověk se dokáže naučit udržet pod kontrolou svou citovou reakci a názor vyplývající z určitých vjemů.

Podívejme se, jak Senekova ekfráze Syrakus v díle *Marcii o útěše* (*Ad Marciam de consolatione*) vede čtenáře ke stoickému ukázněnému pohledu: Po tom, co bylo obecenstvo živě osloveno popisem a oslavováním nejvýznačnějších přírodních a uměleckých kvalit krásného a honosného města Syrakus (*Ad Marc.* 17,2–4), se obdiv k líbeznému místu (*locus amoenus*) obrací ve svůj pravý opak, místo se mění ve strašlivé (*locus horribilis*). Publikum je přizváno, aby uvažovalo i o druhé stránce města, tj. připomnělo si osvojené a v paměti uložené představy spojené s tímto místem ve smyslu místa rétorického (*locus*), například nehostinné podnebí či krutost jeho barbarského samovládce Dionysia II., který k sobě pozval a posléze uvěznil Platona (viz Bartsch 2007: 85). Popis se nezaměřuje pouze na obrácení chvály v hanu použitím slov vyvolávajících opačnou emoci a *enargeia* vyvolávající bouři v duši. Je-li vykreslena děsivá podívaná, která u čtenáře obvykle vyvolává silnou emotivní reakci, pak by správná a cílevědomá odezva na stoickou ekfrázi spočívala nejspíše v neutralizaci této emocionality pomocí cílevědomého přezkoumání. Stoická ekfráze se neomezuje na evokaci „subjektu pozorovatele“, ale snaží se „vyvést diváky z jejich běžných předsudků do nové exegetické skutečnosti, pravdy, která přináší spásu“ (Elsner 1995: 47). Seneca tím dává najevo své povědomí o tom, že v ekfrastické performanci, jejímž cílem je vstřebet vizuální objekt, může pohled klamat či selhat (*ibid.*: 68). Navíc se také vyrovnává s intertextuální tradicí velebení Syrakus tím, že do ní implicitně zapojuje svůj náhled na svět navazující na jeho „pedagogický model“ a etický koncept.⁵⁰

Inscenace pohledu při popisu historických událostí

Abychom ukázaly úskalí, jež s sebou nese stanovení ostré hranice mezi skutečností a fikcí, objektivitou a ideologií či řečnickou manipulací, nebo zprostředkovanou a mentální reprezentací, uvedeme jako příklad starověkou

50 Seneca se měří s tradicí tzv. *laus Siciliae*, chválou Syrakus, viz Cicero, *Verr.* 4,117–119, Quintilianus, *Inst.* 4,3,12–14. Spíše než k rivalitě mezi různými druhy umění zve tady ekfráze k intertextuální soutěži, jakou jsme pozorovali v případě popisu štítu.

ekfrázi historiografa Thukydidy (cca 460 – cca 395 př. Kr.). Ačkoli zde můžeme – jako u Homéra v Achilleově štítu – najít podobné řečnické techniky podněcující emoce, účast a mentální obrazivost, tento popis historické události se do moderního pojetí „zdvojené reprezentace“ nezapočítává. Ovšem dějepisný nebo literární text se rozvíjí jako performativní proces, který má podněcovat – použijeme-li moderní terminologii – „intra- i extradiegetické publikum“ k tomu, aby zakusilo dramaticky uspořádanou scénu. Thukydid drammatizuje akt interpretace vizuálně zarámovaného výjevu stejnou řečnickou technikou, jako helénistické epigramy popisují díla výtvarného umění (srov. Goldhill 2007).

Podle rétorických příruček jsou Thukydidovy popisy námořní bitvy a porážky, kterou Athéňané utrpěli v syrakuském přístavu (Thuc. 7,71) opakovaně citovány a oceňovány jako určitý typ ekfráze. Podáním smyslově vnímatelných detailů o místních okolnostech, aktérech a ději dodává Thukydid události kognitivní rámec tragické podívané. Ačkoli jsou hráči zapojení do pravidel válečné hry, nejsou si bojovníci vědomi toho, že jsou pozorováni jako herci. Veškeré dění se líčí z různých úhlů pohledu, ze stanovíště na aténském břehu. V důsledku svého omezeného výhledu tito diváci reagují různorodými a silnými emocemi. Poté, co ukázal účastné reakce očitých svědků, nechává vypravěč zaznít další hlasy, aby přiblížil událost v odlišné perspektivě. Posluchač nebo čtenář potom má dvě možnosti: pokud se identifikuje s popsány pozorovateli, může přijmout zkušenost svědků zcela pohlcených živým představením, nebo sledovat vypravěčovy komentáře k hraničním vnímání a autenticitě očitých svědků.

Mimetismus této ekfráze tedy spočívá v tom, že jednak imituje, jednak kóduje vidění (*vision*) vnější reality. Text přitom kombinuje fakta, vizuální vnímání, představivost, emocionální subjektivitu a sebereflexivitu.⁵¹ Na jazykové a sémantické úrovni je tato verbální reprezentace navíc podmíněna teleologickou konfigurací, jako je tomu v případě tragédie,⁵² kódem nebo rámcem, který poukazuje na vědomé smíšení „fakt“ a „fikce“. Pouze čtenář znalý celého textu si navíc může představit tuto scénu retrospektivně

51 „Thukydid obrací naši pozornost od samotné podívané k psychologii přihlížejících diváků a líčí kontrast nepoměru mezi událostmi (*ergon*) a jejich vizuálním vnímáním (*opsis*)“ (Walker 1993: 356).

52 Již bylo řečeno, že Thukydidova narativní technika „vděčí za více spíše dramatikům z 5. století než jeho předchůdci v téměř žánru, Herodotovi“ (Walker 1993: 356).

jako sebereflexivní *mise en abyme*, „neboť diváci, kteří pozorují scénu (naloďování, nebo lodí v bitvě), jsou sami součástí širší scény, která zahrnuje tu první“ (Walker 1993: 362). Spíše než zřetelný střet a napodobování minulosti nebo fakt přináší tato ukázka z Thukydidovy historiografické práce vhléd do perceptuálně a emocionálně limitované zkušenosti historického výjevu.⁵³ Přestože se tato ekfráze nezabývá konvenčně definovaným artefaktem zprostředkovaným ve statické hmotné podobě, nýbrž performativní událostí zahrávanou určitým viděním, „může upozornit na „umělost“ (a nedostatky) reprezentace, takže vytváří text, který se zabývá diskurzem zaměřeným na reprezentaci i *proti* ní (Walker 1993: 363; zvýr. H. F. – B. B.). Čtenář může vytvářet různé mentální prostory na základě různorodých z vnějšku dodaných prostorů: válečná scéna v simulovaném prostoru minulosti na úrovni reality je překryta simulovaným prostorem zkonstruovaným podle pravidel podívané. Mentální prostor podívané je následně mnohem více určován specifickými žánrovými konvencemi spojenými s tragickým vyústěním děje, které vyžaduje zvláštní emocionální reakci v dalším prostoru mentálního těla. Pokud jsou pečlivě zmapovány, dovolují tyto zvrstvené mentální prostory reflexi imaginárního činu „stvoření světa“ jako formu verbální reprezentace a virtuální obrazivosti.

Stejně jako Achilleův štít je tento příklad vystavěn jako *mise en abyme* a odkazuje sebereflexivně k autorově básnicko-rétorické strategii, jež ho představuje jako tvůrce. Navíc tento příklad ignoruje nejen rozdíl mezi *mimésis* a *diégesis*, ale také mezi různými rétorickými, literárními a dějepisnými žánry.

Rétorická vize a ekfráze v kontextu vztahů mezi uměními

Spíše než z *progymnasmat* odvozuje tradice výběru uměleckých děl (například obrazů nebo soch) pro ekfrastický popis svůj původ z jiných prozaických děl „druhé sofistiky“. Filostratos Starší je nazýván otcem svébytného

53 Walter Bernhart vysvětluje rozdíl mezi popisy z dílny „profesionálních dějepisců a forezních právníků-řečníků zaměřených na pravdivost oproti pravděpodobnosti, po které prahli spisovatelé“ (Bernhart 2007: 130). Četba řeckých a římských dějin autorů jako Thukydides nebo Lukianos, abychom uvedli jen dva, jasně ukazuje, že básnický založení autoři nejen rozostřují moderní hranici mezi skutečností a fikcí, ale také sebereflexivně uvažují o svém způsobu vidění a žánrově příznačném psaní. Velmi dobrý úvod do této problematiky přináší Walker (1993: 353–377). Thukydides je mimochodem z hlediska aristotelského pojetí tragédie dobrým příkladem dramatického podání historie.

„literárního žánru“ díky svým ekfrastickým popisům pětadesáti uměleckých děl (*Eikones*, lat. *Imagines*). Ovšem skutečnost, že si Filostratos k manifestaci své básnické rétoriky vybral malby, nečiní tento typ ekfráze výjimečnějším než jiné typy. Použil techniku *enargeia* shodnou s tou, která se dá ukázat na ekfrázích vztahujících se k městům, zahradám, domům a tak dále. Nicméně způsob, jakým nabídl v úplnosti realizované výjevy, jakým proměnil čtenáře v pozorovatele prostřednictvím *enargeia* a jak představil svou performativní a vzdělávací komunikaci mezi vyučujícím „sofistou“ a dítětem, aby ukázal, *jak se dívat a jak porozumět uměleckému dílu*, splňuje poeticko-rétorická pravidla.⁵⁴ Důležitější je však potenciál a funkčnost, kterou tento typ ekfráze sdílí s jinými. Ekfrázi zpřístupněné formou vloženého a rámcovaného vyprávění může být rovněž v interpretační hře jako *mise en abyme* nebo jako komplexní argumentativní technika přesahující povrch popisu.

Filostratos měl nepopíratelně řadu následovníků soutěžících na stejném poli jako například jeho zetě⁵⁵ Filostrata mladšího (asi 300 po Kr.), autora další verze *Imagines*, či sofistu Kallistrata (4. nebo 3. století po Kr.) a jeho *Descriptions*. Další autoři jako Plinius, Vitruvius, Lukianos nebo Pausanias používali podobným způsobem své řečnické schopnosti k popisu uměleckých děl a začleňovali je do své další argumentace. Souhrn těchto textů je tradičně považován za literární žánr, počátek „římské katalogizace obrazů a římského pozorování obrazů“ (Bryson 1994: 225); předpokládá se, že předjímají diskurz katalogů moderního umění a jejich kritické analýzy (Cheeke 2008: 15).⁵⁶ Shromáždíme-li všechny tyto různorodé texty v jedné sbírce, ať už na základě jejich vztahu k témuž předmětu, nebo v souladu s obecným zájmem na diskusi o znakových systémech obou kontextualizovaných médií, zdá se, že všechny mají ekfrastickou povahu a naplňují tutéž funkci, tj. poskytnout (více či méně podrobný) popis uměleckého díla. Mitchell na-

54 Viz Zeitlin 2013b nebo Miles 2013.

55 Pozn. ed.: Identifikace jejich příbuzenského vztahu se v různých zdrojích liší.

56 Nezávisle na mentálních kvalitách *enargeia* vymezených výše zahrnuje Jaś Elsner všechny – nepochybně navzájem odlišné – verbální projevy ekfráze do kategorie popisu a přesouvá je do oblasti dějin umění (Elsner 2007: 12). Moderní muzejní katalogy mají ovšem zvláštní kulturní funkci odlišnou od literárního žánru: nemusí už vybudit mentální představivost čtenáře/vnímatele stejným způsobem, a to zejména tehdy, pokud vycházejí jako *ikonotexty* (autorka tu přeneseně používá označení specifického žánru, v němž jsou text a obraz jsou vzájemně závislé, ba neodělitelné, pozn. ed.).

víc soudí, že tyto texty mají k uměleckým předmětům, jež zobrazují, principiálně soupeřivý vztah: obraz a slovo jsou pro něj konkurenční mody reprezentace a mluví pak o „ekfrastické naději“, „obavách“ či „lhostejnosti“ (srov. Mitchell 1994: 152–168). V návaznosti na toto moderní zaměření se klíčový akt překladu mentální souvztažnosti do slov a určující akt rétorické persváze a vyvolání potěšení posouvá do vědeckější perspektivy. Jde o to, jak překládat vizuální objekty do verbálních projevů a jak z literárních textů vyvozovat kulturní informace s historickou platností; jako by literatura mohla nabídnout „jednoduché okno do minulosti“ (Stark 1990: 21). Pokud postupujeme takto, ztrácíme ze zřetele různé jazykové styly, různé funkce a žánrová očekávání spojená s texty, stručně řečeno, opomíjíme vzájemný dynamický vztah komunikace a kulturních očekávání. Antická tradice nás poučuje o tom, že ekfráze závisí na rétorické schopnosti *enargeia*, síly, která je oživena jen tehdy, propojí-li se performativně autorovy záměry přisouzené textu s předpokládanými a předjímanými obrazy v mysli čtenáře, které jsou zase určitým způsobem podmíněny, jeho vědomostmi, kulturními kódy a emocemi. Ekfráze a *enargeia* nelze odhalit mechanickým zkoumáním lingvistického materiálu. Relevanci tu mají také interní a extratextový kontext a postulované emoční zapojení vnímatele. Ekfráze není statický rétorický tropus, vztahující se formálně k autonomnímu umění, nýbrž tropus složitě strukturovaný, který v dějinách postupně navrstvovali všichni ti, kdo v komunikačním aktu předpokládajícím odezvu spojovali proces percepce s aktem obrazivým. Řekové shrnuli tuto mentální aktivitu pod pojem *enargeia*.

LITERATURA

Ankersmit, Frank A.

1994 *History and Topology. The Rise and Fall of Metaphor* (Berkeley: University of California Press)

Bakhtin, Mikhail

1993 *Toward a Philosophy of the Act*, přel. Vadim Liapuniv (Austin: University of Texas Press)

Bal, Mieke

2006 *Reader* (Chicago/London: University of Chicago Press)

Barry Peter

2002 „Contemporary poetry and ekphrasis“, *The Cambridge Quarterly* 31, č. 2, s. 155–163

Barthes, Roland

2006 [1968] „Efekt reálného“, přel. Tomáš Jirsa, *Aluze* 10, č. 3, s. 78–81

Bartsch, Shadi

2007 „Wait a moment, phantasia. Ekphrastic interference in Seneca and Epictetus“, in Shadi Bartsch, Jaś Elsner (eds.): *Essays on Ekphrasis. Classical Philology – Special issue* 102, č. 1, s. 83–95

Baxandall, Michael

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

Becker, Andrew Sprague

1995 [1990] *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis* (Lanham, MD: Rowman and Littlefield)

van den Berg, Dirk Jan

2004 „What is an image and what is image power?“, *Image (&) Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*, č. 8, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/issue08/dirkvandenbergh.htm,chatman79> [přístup 31. 1. 2014]

Bernhart, Walter

2007 „Function of description in poetry“, in Werner Wolf, Walter Bernhart (eds.): *Description in Literature and Other Media* (Amsterdam/New York: Rodopi), s. 129–152

Bram, Shadar

2011 *The Ambassadors of Death. The Sister Arts, Western Canon and the Silent Lines of a Hebrew Survivor* (Sussex Academic Press: Eastbourne)

Bryson, Norman

1994 „Philostratus and the imaginary museum“, in Simon Goldhill, Robin Osborne (eds.): *Art and Text in Ancient Greek Culture* (Cambridge: Cambridge University Press), s. 255–283

Clüver, Claus

2007 „Intermediality and interart studies“, in Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn, Heidrun Führer (eds): *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality* (Lund: Intermedia Studies Press), s. 19–38

D'Angelo, Frank J.

1998 „The rhetoric of ekphrasis“, *JAC* 18, č. 3, s. 339–447

Elleström, Lars

2010 „The modalities of media. A model for understanding intermedial relations“, in Lars Elleström (ed.): *Media Borders. Multimodality and Intermediality* (Basingstoke: Palgrave Macmillan), s. 11–50

Elsner, Jaś

1995 *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity* (Cambridge: Cambridge University Press)

2007 *Roman Eyes. Visuality & Subjectivity in Art & Text* (Princeton: Princeton University Press)

2010 „Art history as ekphrasis art history“, *Art History*, č. 33, s. 10–27

Fowler, Don P.

1991 „Narrate and describe. The problem of ekphrasis“, *The Journal of Roman Studies*, č. 81, 1991, s. 25–35

Francis, James A.

2009 „Metal maidens, Achilles' shield, and Pandora. The beginnings of ekphrasis“, *American Journal of Philology* 130, č. 1, s. 1–23

Genette, Gérard

1969 *Figures II* (Paris: Le Seuil)

Goldhill, Simon

2007 „What is ekphrasis for?“, *Classical Philology* 102, č. 1, s. 1–19

Gonzalez, Jose M.

2006 „The meaning and function of *phantasia* in Aristotle's *Rhetoric* III.1“, *Transactions of the American Philological Association* 136, č. 1, s. 99–131

Haase, Fee-Alexandra

2009 „Style and the ‚idea‘ of the Sophist in the time after Plato. The impact of form typology in Sophistic teaching and writing on interdisciplinary scholarly work“, *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 11, s. 33–54

Hagstrum, Jean H.

1974 [1958] *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (Chicago: University of Chicago Press)

Halliwell, Stephen

2002 *Aesthetics of Mimesis. Ancient Text and modern Problems* (Princeton/Oxford: Princeton University Press)

Hawhee, Debra

2011 „Looking into Aristotle's eyes. Toward a theory of rhetorical vision“, *Advances in the History of Rhetoric* 14, č. 2, s. 139–165

Heath, Malcom

2003 „Theon and the history of the progymnasmata“, *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 43, s. 129–160

Heffernan, James A. W.

1993 *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago: University of Chicago Press)

Hollander, John

1988 „The poetics of ekphrasis“, *Word & Image* 4, s. 209–219

Chatman, Seymour

1978 *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press)

Cheeke, Stephen

2008 *Writing for Art. The Aesthetics of Ekphrasis* (Manchester/New York: Manchester University Press)

Chinn, Christopher

2007 „Pliny Epistulae 5.6 and the ancient theory of ekphrasis“, *Classical Philology* 102, č. 3, s. 1–23

Iser, Wolfgang

1993 „Mimesis and performance“, in idem: *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology* (Baltimore MD: Johns Hopkins University Press), s. 281–295

Jedličková, Alice

2010 „Descriptivity and narrativity. Textual types, functions and representational modes“, in Bohumil Fořt, Alice Jedličková, Jiří Koten, Ondřej Sládek: *Four Studies of Narrative* (Prague: Institute of Czech Literature, ASCR), s. 11–28

2011 „Intermediální poetika příběhu“, in Stanislava Fedrová, Alice Jedličková (eds.): *Intermediální poetika příběhu* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Akropolis), s. 5–25

Kablitz, Andreas – Neuman, Gerhard

1998 *Mimesis und Simulation* (Freiburg i. B.: Rombach)

Klarer, Mario

1999 „Introduction“, *Word & Image* 15, s. 1–4

Kremmydas, Christos – Tempest, Kathryn

2013 *Hellenistic Oratory. Continuity and Change* (Oxford: Oxford University Press)

Krieger, Murray

1992 *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign* (Baltimore: Johns Hopkins University Press)

Landgraf, Edgar

2000 „Mimesis und simulation (review)“, *MLN* 115, č. 3, s. 554–560

Lessing, Gotthold Ephraim

1980 [1766] *Hamburská dramaturgie. Láokóon. Stati*, přel. Jiří Stromšík (Praha: Odeon)

Lindhé, Cecilia

2013 „A visual sense is born in the fingertips. ' Towards a digital ekphrasis“, *Digital humanites quaterly* 7, č. 1, <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000161/000161.html#spitzer1962> [přístup 31. 1. 2014]

Mahler, Andreas

2010 „Performing arts ‚New aestheticism‘ and the media“, *AAA – Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 35, č. 1, s. 101–120

Martens, Gunter

2007 „Narrative notability and discourse events between rhetoric and narratology“, *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural narratology*, č. 4, <http://cf.hum.uva.nl/narratology/index.html> [přístup 31. 1. 2014]

Massumi, Brian

2002 *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation* (Durham/London: Duke University Press)

McConachie, Bruce

2010 „An evolutionary perspective on live and mediated popular performance“, *Popular Entertainment Studies* 1, č. 1, s. 26–43

Miles, Graeme

2013 „Genres of painting and genres of text in the Imagines of Philostratus“, in Graeme Miles, Michelle Borg (eds): *Approaches to Genre in the Ancient World* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing), s. 123–142

Mitchell, William J. T.

1994 *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: Chicago University Press)

Nagy, Gregory

2010 „Performance and ancient Greece“, expanded online version of an original printed version that appeared as Chapter 34, in George R. Boys-Stones, Barbara Graziosi, Phiroze Vasunia (eds): *The Oxford Handbook of Hellenic Studies* (Oxford: Oxford University Press 2009), s. 417–431

Plett, Heinrich F.

2004 „Pictura rhetorica“ in idem: *Rhetoric and Renaissance Culture* (Berlin/New York: de Gruyter), s. 297–364

Porter, James I.

2012 *Sublime Monuments and Sublime Ruins in Ancient Aesthetics* (London: Routledge)

Rubarth, Scott

2006 „Stoic philosophy of mind“, *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <http://www.iep.utm.edu/s/stoicmind.htm> [přístup 31. 1. 2014]

Ryan, Marie-Laure

2005 „Tellability“, in David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (eds.): *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (London: Routledge), s. 589–591

Sauter, William

2006 *Eventness. A Concept of the Theatrical Event* (Stockholm: STUTS)

Scott, Grant F.

1996 „Shelley, Medusa, and the perils of ekphrasis“, in Frederick Burwick, Jürgen Klein (eds.): *The Romantic Imagination. Literature and Art in England and Germany* (Amsterdam/Atlanta: Rodopi), s. 315–332

Scholz, Bernhard

1998 „Sub oculos subiectio. Quintilian on ekphrasis and enargeia“, in Vallerie Robillard, Els Jongeneel (eds.): *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis* (Amsterdam: Amsterdam University Press), s. 73–99

2007 „A whale that can't be cotched? On conceptualising ekphrasis“, in Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn, Heidrun Führer (eds.): *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality* (Lund: Intermedia Studies Press), s. 283–322

Spengel, Leonardus

1966 [1854] *Rhetores Graeci 3* (Frankfurt a. M.: Minerva)

Spitzer, Leo

1962 [1955] „The Ode on a grecian urn, or content vs. metagrammar“, in Anna Hatcher (ed): *Essays on English and American Literature* (New Jersey: Princeton University Press), s. 67–97

Spruit, Leen

1994 *Species Intelligibilis 1. Classical Roots and Medieval Discussions* (Brill: Leiden)

Stansbury-O'Donnell, Mark D.

2006 *Vase Painting, Gender, and Social Identity in Archaic Athens* (Cambridge: Cambridge University Press)

Stark, Gary D.

1990 „Vom Nutzen und Nachteil der Literatur für die Geschichtswissenschaft. A Historian's View“, *Peer Reviewed Articles*, č. 7, http://scholarworks.gvsu.edu/hst_articles/7 [přístup 31. 1. 2014]

Steiner, Wendy

1982 *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting* (Chicago: University of Chicago Press)

Thomas, Nigel J. T.

2014 „Mental imagery“, in Edward N. Zalta (ed.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/mental-imagery> [přístup 31. 1. 2014]

Vasaly, Ann

1993 *Representations. Images of the World in Ciceronian Oratory* (Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press)

Wagner, Peter

1996 *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality* (New York: de Gruyter)

Walker, Andrew D.

1993 „Enargeia and the spectator in Greek historiography“, *Transactions of the American Philological Association* 123, s. 353–377

Webb, Ruth

1995 „A. S. Becker, *The Shield of Achilles and the poetics of ekphrasis*. Review“, *Bryn Mawr Classical Review* 11, č. 2

2009 *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* (Ashgate: Farnham)

Zanker Graham

1981 „Enargeia in the ancient criticism of poetry“, *Rheinisches Museum* 124, s. 297–311

2013 „Heinrich Plett, *energeia in classical antiquity and the early modern age*. Review“, *AHB Online Reviews* 3, s. 7–9

Zeitlin, Froma I.

2013a „Figure: Ekphrasis“, *Greece & Rome* 60, č. 1, s. 17–31

2013b „Landscapes and portraits. Signs of the uncanny and illusions of the real“, in Michael Paschalis, Stelios Panayotakis (eds): *The Construction of the Real and the Ideal in the Ancient Novel* (Groningen: Barhuis Publishing /Groningen University Library), s. 61–87

To podstatné je čas: temporální transformace v ekfrázi

Emma Tornborg

Už od časů Leonardových *Úvah o malířství* (Paragone) (1492–1499) se diskuze o vztazích mezi různými druhy umění a médií vždy zaměřovaly na rozdíly mezi nimi. To si troufám tvrdit navzdory řadě pokusů o umenšení těchto rozdílů podniknutých v průběhu staletí: vezměme si například piktorialistické hnutí mezi básníky v 18. století, kterému přál Joseph Addison (srov. Lund 1992: 96) a jímž naopak pohrdal Gotthold Ephraim Lessing, nebo romantickou touhu po *Gesamtkunstwerku*¹ v 19. století. Lze říci, že tyto pokusy přemostit rozdíly vnímané jako přirozené – „přirozenost“ ikonického znaku versus konvenčnost znaku symbolického, *stáze* výtvarného umění versus temporalita poezie – měly v mnoha ohledech účinek přesně opačný: šlo totiž o snahy vycházející z předpokladu, že rozdíly mezi různými druhy umění jsou jejich inherentní součástí, a obtíže, které měly být překonány, se tím spíše zvýraznily.

Dnes se to jeví tak, že zkoumání intermediálních vztahů se zaměřuje jinnam: na oblasti, v nichž jsou si různá umění a média podobná. Jedním z prvních moderních zastánců tohoto pohledu na věc je William J. T. Mitchell. Ten v roce 1986 napsal, že „neexistuje žádný *zásadní* rozdíl mezi poezií a malířstvím, tj. žádný rozdíl, který by byl platný na věky věků jakožto důsledek inherentní povahy různých médií, objektů, které reprezentují, nebo

¹ Pojem *Gesamtkunstwerk* lze popsat jako přání sjednotit veškeré druhy umění do jednoho jediného (Bisanz 1975: 38); tento žánr takéž odpovídal touze romantických básníků postihnout vnitřní svět emocí a obrazotvornosti jako celek.

zákonitostí, jimiž se řídí lidská mysl“ (Mitchell 1986: 49; zvýr. WJTM). Dále v eseji „There are no visual media“ (2005) zdůrazňuje, že neexistují žádné stoprocentně čisté mediální produkty, oproštěné od stop jiných médií: „veškeré mediální výstupy jsou smíšené“:

To znamená, že už samotný pojem média a mediace zahrnuje určitou směs smyslových, vjemových a sémiotických prvků. Neexistují ani žádná čistě sluchová, hmatová nebo čichová média. Nicméně z takového závěru nevychází nemožnost rozlišovat jedno médium od jiného. Co naopak rozlišování umožňuje, je přesnější diferenciaci toho, jak jsou namíchaná. Jsou-li všechna média smíšená, nejsou všechna smíšená stejným způsobem, se stejným poměrem různých prvků. (Mitchell 2005: 260)

Rozdíly tedy tkví v tom, jakým způsobem jsou mediální produkty smíšené – o tom, že tomu tak je, není pochyb. Claus Clüver s tím souhlasí a tvrdí, že *intermedialita*

se týká takových transmediálních jevů, jako je narativita, parodie a implikovaný čtenář/posluchač/divák, jakož i intermediálních aspektů intertextualit inherentně přítomných v jednotlivých textech – i nevyhnutelně intermediálního charakteru každého média. (Clüver 2007: 32–33)

Pochopení toho, že všechna média jsou nějakým způsobem smíšená, si podle Jørgena Bruhna žádá nové pojmenování. Protože termín *intermedialita* implikuje, že by se pozornost měla zaměřit na oblast mezi médii, příhodnějším pojmem, umožňujícím soustředit se na vztahy v rámci různých médií nebo mezi různými mediálními produkty, by tudíž podle Bruhna měla být *heteromedialita*:

Tato nová, multimodální definice toho, co je to médium, nevyvolává jen řadu analytických a epistemologických otázek, ale i základní otázku terminologickou: Zůstává „intermedialita“ i nadále tím nejlepším výrazem pro popis multimodální povahy všech médií a (vzato do důsledků) *a priori* smíšené povahy všech myslitelných textů? Termín *intermedialita* je příliš omezený na to, aby uspokojil požadavky nové multimodální teorie médií. Proto předkládám návrh nového zastřešujícího termínu, *heteromedialita*,

který umožňuje popsat veškeré myslitelné texty, zatímco intermedialita by v mém pojetí byla vyhrazena pro části heteromediality. (Bruhn 2010: 229)

Co pro oblast výzkumu intermediality vyplývá z toho, že se začneme více zaměřovat na vztahy panující v rámci jednotlivých médií a mediálních produktů a méně na vztahy mezi nimi navzájem? Jednou odpovědí je, že si k tomu, abychom byli schopni tyto vnitřní vztahy postihnout, musíme najít nové analytické nástroje. Čtyři základní *modalita médií* (modalita *materiálová, smyslová, časoprostorová a sémiotická*), jež zavedl a pojmově vymezil Lars Elleström (2010), se osvědčily jako jemně vyladěné nástroje, které vyhovují požadavkům podrobného analytického přístupu. Tyto modalita dávají odpovědi na následující otázky: *Z čeho je určité médium utvořeno? Jak ho zakoušíme? Jak se projevuje v čase a prostoru? Které hlavní znakové systémy využívá?* Pokud pochopíme, jak určitý mediální produkt, například fotografie, funguje na úrovni modalita, snáze nahlédneme, co má s ostatními médii nebo mediálními produkty společného a co ho od nich odlišuje.

Jsem tudíž přesvědčena, že zásadní rozdíly mezi různými médii existují, ale ne vždy tkví v tom, v čem bývá běžně spatřována jejich příčina. To je výchozí bod mé úvahy, v níž podrobím rozboru vztahy mezi dvěma druhy mediálních produktů, a sice mezi produkty vizuálními, statickými, ikonickými, jako jsou např. obrazy nebo fotografie, a verbálním tištěným textem. Zaměřím se též na to, jak se k sobě mají v jednom konkrétním žánru, totiž *ekfrázi*, a v jednom určitém modu, a sice časovém.

Temporalita a stáze

Od té doby, co roku 1766 Gotthold Ephraim Lessing napsal svůj nesmírně vlivný esej *Laokoon čili o hranici malířství a poezie* (česky 1960), se od sebe statická, vizuální, ikonická a verbální, tištěná média rozlišují prostřednictvím časoprostorových údajů, na základě jeho tvrzení, že poezie je časově podmíněná a v čase se rozvíjející umění, zatímco umění vizuální jsou prostorová a manifestují se jako tvary v prostoru. Lessing formuloval problém, s nímž se všichni i nadále musíme vyrovnávat, ať už s ním souhlasíme nebo ne.²

2 Mitchell píše: „Ti, kdo útočí na zmatení žánrů, jež s sebou nese pojem literárního prostoru, se pravidelně odvolávají na Lessingovu autoritu; zastánci prostorové formy mu zase vzdávají hold tím, že z jeho kategorií tvoří základní nástroje své analýzy“ (1986: 97).

Jedna z potíží je způsobena tím, že v diskusi na toto téma se pojem „prostorový“ zdá být výrazem ekvivalentním adjektivu „statický“, jak na to poukazuje Mitchell (1986):

„Prostorová forma“, jak je definována v nedávno vydané antologii k tomuto tématu, „v tom nejjednodušším smyslu označuje techniky, s jejichž pomocí romanopisci narušují chronologické uspořádání inherentně přítomné v narativu“ – tato definice naznačuje, že „prostor“ znamená jen o málo víc než „atemporalní“, a potvrzuje Lessingovo tvrzení, že chronologie je v literárním umění „inherentně přítomná“. „Prostorová forma“ v tomto smyslu tudíž nemůže mít žádnou větší teoretickou sílu; může být jen tím, čemu Frank Kermode říká „slabé přirovnání“ připomínající určitý druh pozastavené temporality, a nezdá se poskytovat žádné přesvědčivé důvody pro uvažování o tomto fenoménu jako o „prostorovém“. (Mitchell 1986: 96)

Mám proto v úmyslu vyhnout se (chybně) dichotomii *prostor a čas*³ a soustředit se na *čas (časovost) a atemporalitu (bezčasí)*. Co se v této souvislosti míní atemporalitou? A co to znamená, když je nějaké médium buď časové, nebo statické? Elleström zdůrazňuje, že z hlediska materiální modalit jsou jak kniha, tak obraz statickými předměty, ale v důsledku „konvenčního sémiotického aspektu jazyka“ – kvůli tomu, že tištěný text dekódujeme v určitém pořadí – je časovost ve čtení automaticky přítomná a má i pevně dané nebo částečně pevně dané pořadí (srov. Elleström 2010: 19). I na úrovni slov se písmena, aby byla srozumitelná, musí číst v určitém pořadí. Vzhledem k tomuto předem stanovenému pořadí, v němž dekódujeme většinu konvenční literatury, existuje časový rozdíl mezi verbálním, tištěným textem a vizuálními, statickými, ikonickými mediálními produkty. Obraz v podstatě lze dekódovat v jakémkoli pořadí, často nemá žádný absolutní začátek nebo konec: Kdy je člověk s nějakým obrazem „hotov“? V jaké chvíli jste z něj už viděli všechno?⁴

3 Chybná je tato dichotomie proto, že prostor a čas nejsou protiklady a protože všechny mediální projevy existují a projevují se jak v prostoru, tak v čase.

4 Samozřejmě existují výjimky, například náboženské ikony mohou reprezentovat několik výjevů v jednom obraze a podávat tak příběh; také v případě simultánní sukcese (Nikolajeva – Scott 2006: 140), která je běžná v dětských obrázkových knížkách, je postava pohybující se prostorem zobrazena na jedné stránce několikrát. Dále je třeba zmínit komiksy; ovšem jak zdů-

To však neznamená, že by obraz nemohl reprezentovat tok času nebo že by báseň nedokázala vyjádřit stázi: různá média disponují různými způsoby vyjadřování nebo reprezentace temporality. Elleström zavádí pojem *virtuálního času*, to jest času, který zahrnujeme do své interpretace daného mediálního produktu: „Interpretace statických zobrazení zpodobňujících to, co z ikonických důvodů považujeme za pohybující se objekty či bytosti, vždy zahrnuje i interpretaci toho, kde tento objekt či bytost byly ‚před‘ nebo ‚poté‘ ve vztahu k zastavenému času obrazu“ (ibid.: 21). Koncept virtuálního času platí také pro „všechny druhy časů reprezentované prostřednictvím verbální narace“ (ibid.: 21). Virtuální čas je tedy něco, co si vyvozujeme ve chvíli, kdy si osvojujeme nějaký mediální produkt.⁵ Představte si, že se díváte na fotografii děvčete, které se nachází nějakých čtyřicet centimetrů nad zemí. Nejspíš vás hned napadne, že nelétá, ani nebudete ze situace vyvozovat, že by stála na nějakém neviditelném předmětu, ale řeknete si, že skáče a že fotografie zachycuje její akci přesně v okamžiku, kdy je ve vzduchu. Když se rozhodnete věřit tomu, že se jedná o zobrazení chvíle výskoku, zahrnete do své interpretace celý akt skoku: odraz od země, okamžik strávený ve vzduchu a opětovný návrat na pevnou zem. Když někdo provádí nějakou akci, nějak jedná, nastává tato činnost v čase: zobrazení určitého okamžiku této činnosti je tedy jeden ze způsobů, jak statický obrázek může zachytit čas.

Statický obraz nemůže na rozdíl od verbálního textu říct, že „čas běží“. Statický obrázek musí plynutí času *znázornit*, a to ukázáním různých činností nebo indexů pohybu, například rozmazaných linií na fotografii (ibid.: 21). Dalšími příklady jsou vysoké vlny na moři nebo stromy ohýbající se v jednom směru; obojí představuje indexy větru, který ve výsledku vytváří pohyb.

Text narativu předpokládá časový tok: stane-li se něco, musí se to stát v určitém časovém rozpětí. Velké množství dějových akcí popsaných rychle po sobě propůjčuje textu dojem spěchu, pohybu, zatímco méně akcí tento

razňuje Elleström, čas komiksu není příkladem času virtuálního, čas je tu reprezentován jako „instance obrazové sekvenciality, která vzniká sloučením konvencí spojených s dekodováním symbolických a ikonických znaků“ (Elleström 2010: 21).

⁵ Elleström dospěl k tomuto závěru: „o virtuálním prostoru a času lze říci, že se zpřítomňují ve vnímání a interpretaci určitého média, když to, co se považuje za *reprezentovaný* časoprostorový stav, není totožné s časoprostorovým stavem *reprezentující* materiální modalitě posuzované prostřednictvím modalitě časoprostorové“ (ibid.: 21; zvýr. LS).

dojem oslabuje. Pokud však text může zpodobovat pohyb a plynutí času, musí být rovněž schopen reprezentovat stázi a čas, který *neplyne*. Jestliže text zcela postrádá narativní elementy, pokud se nic neděje a nikdo se ani nepohne, lze tu mluvit o *virtuálním bezčase*, tj. zakoušíme tu dojem, že v textu žádný čas neběží. Existuje řada způsobů, jak tohoto efektu v textu dosáhnout: užitím malého počtu dynamických sloves a naopak množství konkrétních podstatných jmen a adjektiv, ale také pomocí různých stylistických prostředků, například opakování, jak si ukážeme později. Dynamické texty, které popisují pohyb, a statické texty, které popisují stázi, jsou dvě hlavní kategorie, na něž se v této úvaze zaměříme.

Dva typy obrazového popisu

Ve svém výzkumu zaměřeném na popis obrazů kognitivní badatelka Jana Holšánová (2008) realizovala pokus, v jehož rámci si dvanáct účastníků nejprve prohlédlo obrázky ze série slavných švédských obrázkových knih Svena Nordqvista o starém panu Pettsonovi a jeho kocouru Findusovi. Poté, co si pokusné osoby obrázky prohlédly, byl odstraněn, a jejich úkolem bylo popsat ho zpaměti. Holšánová identifikovala dva různé popisné styly: *statický popisný styl* a *dynamický popisný styl*.⁶ První se mimo jiné vyznačuje „dominancí prostorového vnímání“, „četnými a přesnými lokalizacemi“, „podrobným popisem“, „statickým popisem“, „absencí časových výrazů“, „mnoha přesnými prostorovými výrazy“ a „vysokou četností výrazů označujících výskyt či přítomnost“: „je/jsou/nachází/nacházejí/vyskytují se tam“,⁷ „je to“, „bylo to“ atd.“, „vysokým výskytem podstatných jmen, slovesa jsou povětšinou pomocná anebo slovesa lokalizační“ (Holšánová 2008: 62).

Druhý jmenovaný styl lze mimo jiné charakterizovat prostřednictvím „dominance časového vnímání“, „četných časových výrazů“, „popisu událostí v určitém pořadí, podle nějakého schématu“, dále pomocí „zaměření na časové odlišnosti v obraze“, „dynamičnosti popisů“, „časových sloves, časových příslovcí, vět podřadných časových, předložek“, „malého množství prostorových pojmů, též méně přesných“, „mnoha dynamických sloves pohybu“ (ibid.: 62).

6 Oba styly se v oblasti výzkumu kognitivních věd zkoumaly a rozebíraly už dříve; viz například Kozhevnikov – Hegarty – Mayer (2002) a Kozhevnikov – Kosslyn – Shephard (2005).

7 Alternativy tzv. existenční vazby „there is“ v angličtině, pozn. překl.

Holšánová spojuje dynamický styl popisu s tím, co nazývá „verbalizátory“, a statický popisný styl s „vizualizátory“, ale také připouští, že existují důkazy hovořící ve prospěch rozlišení mezi *prostorovými* a *ikonickými* (objektovými) vizualizátory:⁸

Kromě rozdělení popisných stylů na styl vyznačující se vizualizátory a styl charakterizovaný verbalizátory je třeba zavést ještě jedno rozlišení, a sice mezi vizualizátory prostorovými a objektovými či ikonickými. Prostorové vizualizátory jsou více zaměřeny na prostorové vztahy, vizualizátory objektové či ikonické sledují spíše tvary, barvy a jemné rozdíly.

Z hlediska modalit lze rozdíl mezi verbalizátory a vizualizátory popsat buď jako zaměření na statickou materiální podstatu obrazu (to, co Elleström nazývá „materiální modalita uvažovaná prostřednictvím časoprostorové modalit“, Elleström 2010: 21), nebo jako zaměření na to, jaký narativní impuls – abychom si vypůjčili výraz Jamese Heffernana – podněcuje vznik obrazu: tj. zda popisujete, „co vidíte“, nebo popisujete „příběh“ na obrazu (virtuální čas obrazu).

Ekfrastická volba

Už dlouho se diskutuje o tom, zda je *ekfráze*, běžně definovaná jako „verbální reprezentace vizuální reprezentace“ (Heffernan 1993: 3), jev spíše statické, nebo dynamické povahy. Heffernan považuje ekfrázi za útvar převážně narativní se zaostřením na okamžik „těhotný dějem“; právě ekfrastická transformace přitom zahrnuje virtuální čas obrazu.

Okamžik „těhotný dějem“ je bod, jenž nejzřetelněji naznačuje, co se dělo předtím a co bude následovat. [...] ekfráze je dynamická a má porodnickou úlohu: příznačné pro ni je, že z *onoho těhotného okamžiku* výtvarného umění vybavuje zárodečný narativní impuls a dává explicitní výraz příběhu, který vizuální druhy umění vyprávějí jen v náznacích. [...] Nestabilita hranic mezi popisem a vyprávěním nám nedovoluje prohlásit ekfrázi za čistý popis, anebo ji jednoduše definovat jako brzdu na vývoji narativu.

(Heffernan 1993: 5, 6)

⁸ V publikaci Kozhevnikov – Kosslyn – Shephard 2005 se nazývají „objektové vizualizátory“, jinde (Kozhevnikov – Hegarty – Mayer 2002, Holšánová 2008) zase „ikonické vizualizátory“. Podle mého názoru oba odkazují k témuž typu.

Jiní vědci, například Wendy Steinerová a Murray Krieger se domnívají, že exfráze je ze své povahy statická, nebo alespoň spěje k stázi:

Vzhledem k tomu, do jaké míry je „okamžik těhotný dějem“ v malířství závislý na svých literárních zdrojích, vyvinul se z něj literární topos: poezie má napodobovat výtvarné umění tím, že zastaví čas, nebo přesněji tím, že odkazuje k nějakému ději prostřednictvím momentky, která tento děj implikuje. Technický termín pro označení tohoto jevu je *ekfráze*, koncentrování děje v jediném okamžiku soustředěné energie, a představuje přímou výpůjčku z oblasti výtvarného umění. (Steiner 1982: 41)

Podle Kriegera je stáze účelem ekfráze: „jde o užití výtvarného objektu jakožto symbolu ustrnulého, pozastaveného světa prostorových vztahů, který je třeba nadřadit cirkulujícímu literárnímu světu, aby ho „utišil“ (Krieger 1992: 266). Hans Lund zase tvrdí, že existují dva druhy ekfráze: dynamická, „narativní ekfráze“, a statická, „ekfráze ustrnulého okamžiku“ (Lund 1992: 186). Souhlasím s Lundem, že ekfrastické texty mohou být jak dynamické, tak i statické; otázkou však je, *proč* jsou některé z nich dynamické a ty ostatní statické. Je to jen záležitost volby, nebo je za tím ještě nějaký jiný důvod? Holšánová ve svém výzkumu deskriptivních stylů uvádí některá kognitivní a kontextově ukotvená vysvětlení rozdílů v různých deskriptivních modech, které nejsou závislé výhradně na osobních sklonech toho, kdo popisuje. Jeden z nich souvisí s tím, co už bylo řečeno dříve, a sice že popisující osoba si může vybrat buď zaměření na materiální stázi daného mediálního produktu, nebo na příběh, který je jím vyprávěn: jde o to, zda účastníci testu verbalizovali „obraz jako reprezentaci“, nebo zda se soustředili na „obsah reprezentované scény“ (Holšánová 2008: 65). Další vysvětlení, které Holšánová nabízí, je obeznámenost s popisovaným obrazem. Pokud účastník pokusu vybraný obrázek nebo zobrazené postavy předem znal, byl jeho popis většinou dynamičtější (ibid.: 65). Důvodem je pravděpodobně to, že dotyčné osobě obraz připomíná, co už o zobrazených postavách a jejich dobrodružstvích ví, a výsledkem je spíše převyprávění příběhu než popis obrázku: „Mohli bychom očekávat, že pokud účastníci pokusu danou knihu četli (ať už sami nebo svým dětem), pak se jim příběh díky obrázku vybaví a projeví se ve stylu popisu, který bude dynamičtější

a narativnější“ (ibid.: 65).⁹ V další části experimentu se zkoumal tzv. *priming*.¹⁰ Účastníci si vyposlechli předem nahraný popis obrázku zaměřující se na jeho prostorové vztahy – a to do jisté míry ovlivnilo prostorovost jejich vlastních popisů. Při výzkumu narativního primingu bylo zase úkolem „vyprávět příběh o tom, co se děje na obrázku“ (ibid.: 73). V důsledku narativního primingu narostla temporalita a narativita popisů (ibid.: 75).¹¹

Další možností, kterou je třeba zohlednit, je podle Holšánové povaha popisovaného obrázku: „[...] právě tento konkrétní obrázek se svými opakujícími se postavami mohl mít vliv na způsob, jakým ho dotázaní popisovali“ (ibid.: 65). Podle mého názoru představují různé vlastnosti reprezentovaného obrazu velmi důležitý faktor. Některé vizuální, statické, ikonické mediální produkty obsahují více indexů pohybu a temporality, více virtuálního času než jiné: porovnejme si statickou kompozici da Vinciho *Mony Lisy* (1503–1507) s Degasovým *Koncertem v kavárně Les Ambassadeurs* (1876–1877), kde dáma v červeném kyne směrem k publiku a pohyb její paže je znázorněn pomocí rozostřených linií. Ve srovnání s portréty nebo statickými scénami máme sklon vkládat virtuální čas – a tedy narativizovat svoje popisy – ve vyšší míře do těch obrazů, na nichž se postavy zdají být uprostřed nějaké akce („okamžiku těhotného dějem“). Jak však bylo uvedeno výše: ten, kdo popisuje, má na vybranou – může buď popsat obrázek s jeho virtuálním časem, nebo se může zaměřit na jeho materiální stázi. Není tedy správné mluvit o stázi obrazů nebo temporalitě textů, pokud není jasné, jaké modalita jsou zapojeny: rozebírá se virtuální čas daného média (časoprostorová modalita), nebo časové vlastnosti jeho materiální složky (jeho materiální modalita)?

9 Další na kontextu založeným vysvětlením vztahujícím se na oba styly je následující možnost: že se vyskytují pouze tehdy, když někdo popisům naslouchá, že jsou dané styly „konverzačně determinované“ (ibid.: 76). Já si však nemyslím, že oba dva tyto styly existují jen tehdy, když někdo poslouchá; nevidím pro tuto hypotézu žádný důvod, ale samozřejmě je třeba ji přezkoumat a potvrdit, nebo vyvrátit.

10 Míra vlivu bezprostředně předcházejícího podnětu či osvojených a aktuálně aktivovaných schémat na pravděpodobné následné jednání, pozn. red.

11 Je otázkou, zda by výsledky dopadly stejně, pokud by zvolený obrázek nepocházel z knihy, která obsahuje jak obrázky, tak i text.

Za účelem popisu různých časových vztahů mezi zdrojovým obrazem a cílovým textem¹² navrhuji model, který zahrnuje různé aspekty celé problematiky:¹³

- 1) Ekfrastický text reprezentující [statický zdrojový obraz představující stázi] s výsledným statickým efektem
- 2) Ekfrastický text reprezentující [statický zdrojový obraz představující stázi] s výsledným časovým efektem
- 3) Ekfrastický text reprezentující [statický zdrojový obraz představující časovost] s výsledným časovým efektem
- 4) Ekfrastický text reprezentující [statický zdrojový obraz představující časovost] s výsledným statickým efektem

V následující pasáži se budu zabývat těmito čtyřmi vztahy a uvedu příklady jejich fungování.

Ekfrastický text reprezentující [statický zdrojový obraz představující stázi] s výsledným statickým efektem

Wisława Szymborská: „Krajina“

V krajině starého mistra
stromy mají kořeny pod olejovou barvou,
stezka s jistotou přivádí k cíli,
stéblo s vážností nahrazuje podpis,
je důvěryhodně pět odpoledne,
máj jemně, ale pevně zadržený v běhu,
a proto jsem se i já zastavila – ano, můj milý,
já jsem tahleta žena pod jasanem.

Pohled, jak daleko jsem ti to odešla,
jaký mám bílý čepec, žlutou sukni,
jak pevně držím košík, aby nevypadl z obrazu,

12 Těmito pojmy označuje dvě základní složky ekfráze Tamar Yacobiová (1998: 25).

13 Je důležité uvědomit si, že ne všechny ekfrastické texty jsou popisné – ať už narativním, nebo statickým způsobem. Některé ekfrastické texty zkrátka zmiňují statické, vizuální, ikonické mediální produkty jen letmo (Elleström 2013: 120, to nazývá „jednoduchou reprezentaci“). V těchto případech je obtížné použít časový model.

jak si tu stojím v cizím osudu
a odpočívám si od živých tajemství.
Kdybys zavolal, neuslyším tě,
a kdybych slyšela, neobrátím se,
a kdybych snad i udělala ten nemožný pohyb,
tvoje tvář mi bude cizí.

Znám svět v okruhu šesti mil.
Znám byliny a zaklínání na bolesti.
Pánbůh mi ještě hledí na vršíček hlavy.
Modlím se ještě o nenáhlou smrt.
Válka je trest a mír je odměna.
Zahanbující sny jsou satanovo dílo.
Mám očividnou duši jako švestka pecku.

Neznám hru na srdce.
Neznám nahotu otce vlastních dětí.
Nepodezřívám slova Písně písní
ze škrtů, nejasností, verze nanečisto.
To, co chci říci, má hotové věty.
Zoufalství neužívám, není to má věc,
byla mi jen svěřena do úschovy.

I kdybys mi zastoupil cestu,
i kdybys mi pohleděl do očí,
minu tě po okraji propasti tenčí než vlas.

Napravo je můj dům, který znám koldokola
i s jeho schůdky a se vchodem dovnitř,
kde se děje to nenamalované:
kocour si vyskakuje na lavici,
slunce dopadá na cínový džbán,
za stolem sedí šlachovitý muž
a opravuje hodinový strojek.

(Szyborska 1997a: 51–52; přel. Vlasta Dvořáčková)

Báseň Wisławy Szymborské „Krajina“ ze sbírky *K popukání* (1967) představuje – ať už skutečnou nebo fiktivní – krajinu se stromy, ženou a napravo stojícím domem. Protože nejsem obeznámena se zdrojovým obrazem (pokud vůbec existuje), nemohu se samozřejmě s jistotou vyjádřit k jeho temporálním aspektům; podle svých zkušeností s klasickou krajinomalbou však soudím, že se vyznačuje statickou kompozicí s několika indexy pohybu. Proto budu tuto báseň považovat za ekfrázi, která reprezentuje statický zdrojový obraz, jenž představuje stázi, a výsledkem je, že sama ekfráze představuje stázi. Nejprve je třeba upozornit, že proti takovému závěru lze vznést jednu námitku, a to je monolog ženské mluvčí: zvuk může existovat a odvíjet se pouze v čase, a je tedy indexem plynutí času. Ve své analýze však stavím ženský hlas na metaúroveň jako součást popisu nebo interpretace daného obrazu: nevychází z *obrazu* samého, ale vystává jako imaginativní hlas, který současně utváří a naslouchá mu lyrické já v roli pozorovatele. Zdůvodnění najdeme také v tom, co o sobě žena prozrazuje: dost jasně tím ukazuje, že jako postava nemá žádnou hloubku; je jen povrchem, olejomalbou na plátně, a takové je i její okolí: „stromy mají kořeny pod olejovou barvou“ a „stéblo s vážností nahrazuje podpis“. Ženina povědomost o možné přítomnosti podpisu na obraze svědčí o tom, že ví, že její svět je jakýsi artefakt. Způsob, jakým sebe sama popisuje, podtrhuje její dvourozměrnost („Mám očividnou duši jako švestka pecku“). Má děti, ale nikdy neviděla jejich otce bez šatů, nežije skutečný život, její tělo není z masa a kostí. Dokonce i její věty jsou jakoby předem dané. Nepotýká se s tajemstvími života nebo s pocity zoufalství. Není to žena: je to reprezentace ženy, která v cílovém textu získává odpovídající vlastnosti, ale namísto v barvách a tvarech jich nabývá pomocí slov.

Tento výjev je umístěn v krajině, v níž je stále máj a pět hodin odpoledne. Žena si je velmi dobře vědoma toho, jak omezený je její svět, že je lapena jak v čase, tak v prostoru, ale nezdá se, že by ji to znepokojovalo: ví, že u ní doma „se děje to nenamalované“.¹⁴ Obraz však nemůže ukázat běh života, může zachytit pouze jeden pozastavený okamžik, zmrazit čas, a to je právě para-

14 Szymborská je zřejmě fascinována věcmi, jež obrazy neukazují. Například v básni „Rubensovy ženy“ (1997b [1962]: 43) píše: „Jejich hubené sestry vstaly dřív, / nežli se na obraze rozednilo. / A nikdo neviděl, jak husím pochodem / šly pomalu po zadní straně plátna.“ Jak uvidíme později, podobný motiv se vyskytuje v básni „Znehybnění“.

dox ekfráze: je-li žena uvězněna v určitém čase a prostoru, jak může vědět, co se děje v domě? Vždyť není mocna ani pohybu, ani jediného gesta:

Kdybys zavolal, neuslyším tě,
a kdybych slyšela, neobrátím se,
a kdybych snad i udělala ten nemožný pohyb,
tvoje tvář mi bude cizí.

Nenamalovaný život v domě je jediná věc, která nám dovoluje zahlédnout jakýsi záblesk pohybu a času, ale jedná se pouze o abstraktní možnost, o náznak: v básni se jinak nic neděje, nic se nemění, nedochází k žádnému narativnímu vývoji. Dynamická slovesa nenajdeme v textu téměř žádná, většina sloves se vyznačuje nízkou dynamičností, například *zadržet, zastavit se, odpočívat, pohledět*. Nepozorujeme tu žádné časové odlišnosti a jediným příznakem temporality je údaj, že je „je důvěryhodně pět odpoledne“, který jako by platil pro celou věčnost. Nicméně v textu najdeme prostorové výrazy jako například „v krajině starého mistra“, „pod jasanem“ a „napravo“. Virtuální bezčasi, zakoušená stáze, získává na důrazu také použitím anafor, tedy opakováním, které napomáhá vyvolání dojmu nehybnosti. Na tento jev ukazuje Wendy Steinerová v souvislosti s básní Edwarda Estlina Cummingse: „Úsilí o atemporalitu zdůrazňuje tato báseň ještě jedním svým rysem, totiž neustálým opakováním slov, rytmických jednotek a vět podle určitého vzorce, který silně připomíná permutační poezii“ (Steiner 1982: 44). Báseň „Krajina“ končí obrazem muže, který opravuje hodiny: rozbité hodiny jsou dalším znakem toho, že čas se ve světě obrazu zastavil.

Ekfrastický text reprezentující [statický zdrojový obraz představující stázi] s výsledným časovým efektem

Tomas Tranströmer: III. (úryvek), *Baltská moře*

Tady jsou lidé v krajině.

Fotka z roku 1865. Výletní pamík u mola v průlivu.

Pět postav. Dáma ve světlé krinólině, jako zvonek, jako květina.

Mužští připomínají statisty ze selské frašky.

Všichni jsou krásní, nejistí, brzy se rozmažou a vytratí.

Na chvílku vystoupí na břeh. A vytrácejí se.
 Parník je vyhynulého typu –
 vysoký komín, plátěná stříška, útlý trup –
 je dokonale odjinud, UFO, které přistálo.
 Všechno ostatní na fotce je děsivě skutečné:
 zčeření hladiny,
 protější břeh –
 mohl bych pohladit ty drsné útesy,
 slyším šumění smrků.
 Je to blízko. Je to
 dnes.
 Vlny jsou aktuální.

(Tranströmer 2002: 178; přel. Ondřej Buddeus)

Básnická sbírka Tomase Tranströmera *Baltská moře* (1974) sestává z řady částí, jež nedělí nadpisy či kapitoly; ovšem ekfráze, kterou zde rozebíráme, ob stojí zcela zřejmě i samostatně. Zdrojový obrázek je neznámý, ale z popisu je zřetelné, že se jedná o fotografický portrét pořízený v roce 1865 a představující skupinu lidí pro tu příležitost slavnostně oblečených. Jak víme, tehdejší fotografické techniky vyžadovaly, aby postavy stály bez hnutí po velmi dlouhou dobu; jinak by se fotografie rozmazala, což je u portrétního snímku nežádoucí. Můžeme tedy konstatovat, že zdrojový obrázek představuje stázi. Jak se s ním zachází v cílovém textu? Báseň začíná uvozením zobrazované scény: „Tady jsou lidé v krajině.“ Pak následuje podrobný popis skupiny: „Pět postav. Dáma ve světlé krinolíně, jako zvonek, jako květina. / Mužští připomínají statisty ze selské frašky“. Použitá přirovnání jsou konkrétní v tom smyslu, že nám poskytují obrazy, jež můžeme přiřadit k popisu; krátké věty nám usnadňují strukturaci vnitřního obrazu – nejsou tu žádné nadbytečné informace.

Další dvě věty se zaměřují na neprostupnost fotografického média. Fotografie je vybledlá, což je známkou plynutí času: ovšem nikoli času zachyceného na fotografii, ale času, v němž snímek fyzicky existuje, našeho času: „Všichni jsou krásní, nejistí, brzy se rozmažou a vytratí. / Na chvílku vystoupí na břeh. A vytrácejí se.“ Jednak tu jde o proces proměny materiální existence fotografie, jednak se do jisté míry mění i její námět: postavy ztrácejí jistotu,

protože se začínají rozmazávat, vytrácet současně s tím, jak jen „na chvilku vystoupí na břeh“ (pravděpodobně kvůli pořízení celého snímku). Poté přichází na řadu popis lodi, která působí jako nějaký vyhynulý zvířecí druh a zároveň UFO: objekt z jiné doby a jiných míst. Lyrický subjekt k ní nedovede najít vztah. Ale potom fotografie ožije:

Všechno ostatní na fotce je děsivě skutečné:
 zčerení hladiny,
 protějšší břeh –
 mohl bych pohladit ty drsné útesy,
 slyším šumění smrků.
 Je to blízko. Je to
 dnes.
 Vlny jsou aktuální.

Krajina zůstává stejná: přemostuje čas a dává lyrickému subjektu pocit přítomnosti téměř srovnatelný s příznaky Stendhalova syndromu: může cítit skály, slyší vzdechy ve smrči a zakouší krajinu tak, jako kdyby byl fyzicky přítomen na místě pořízení snímku. Fotografie ožívá, je plná proudění času, zvuku a pohybu, vlny jsou stejné jako dnes: vyvstává spojení mezi tehdy a dnes, reprezentovaná stáze fotografie se v cílovém textu mění v časovost. Báseň začíná virtuálním bezčasím a rozvíjí se do časovosti, aniž by používala narativní techniky nebo množství dynamických sloves. Temporalita v ekfrázi se však dostavuje v souvislosti s dvěma událostmi, jež v ní nastanou: tou první je časový proces „vymazávání, vytrácení“, který se týká materiální podstaty zdrojového média, druhou zcela opačná zkušenost s fotografií oživující v ruce lyrického mluvčího, který může slyšet a cítit zobrazenou krajinu a zaznamenávat pohyb vln a vlnek na vodě.

Ekfrastický text reprezentující [statický zdrojový obraz představující časovost] s výsledným časovým efektem

Natalie Safírová: „Matissův Tanec“

Přeryv v kolovém tanci obnažených žen,
 puštěné oko mezi rukama

štíhlé postavy, jež se až příliš vypíná,
aby dosáhla na radostné sestry.

Spirály veselí se linou z paží
nejvyšší ženy. Roztáčí
kolo svým zápalem.
Co jen to našla, že jí to
nelze vzít, její trup
jasně zelená pochodeň?

Oblé pahorky trávy zrají,
kde další dvě tančí za blankytem.
Prsa se dmou a násobí a
rytmus sílí v trysk.

Honem se chyt', ty vystrašená – než
oko uteče navždy, než se tanec
rozpáře a prostor ozáří černý vír.

(Safir 1990; přel. Olga Peková)

Překlad temporality obsažené v obraze do temporality v textu je v ekfrázi docela běžný z pochopitelného důvodu: zdrojový obraz, který předvádí pohyb a chod času, zkrátka inspiruje k časově založeným popisům. To můžeme pozorovat v básni Natálie Safirové „Matissovův tanec“ (1990, „Matisse's Dance“), a to i přesto, že báseň začíná jakýmsi „zlomem, přerušením, trhlinou“: „Přeryv v kolovém tanci obnažených žen“. To, že se dvě z tančících žen držících se v kruhu za ruce pustily, je patrně jeden z prvních detailů, jichž si při pohledu na Matissovy obrazy *Tanec 1* (1909) a *Tanec* (1910) všimneme. Toto přerušení je též popsáno jako „oko“ upuštěné v místě, kde se ruce tanečnic vzdalují – jako kdyby se malba srovnávala s pletením. Jedna žena se natahuje k druhé, aby ji opět mohla chytit za ruku, a celá její póza je plná virtuálního pohybu a času: jako kdyby malíř zachytil pohyb této ženy ve chvíli, kdy tanec vrcholí a jeho tempo je tak prudké, že je opravdu těžké udržet ruku v ruce. Úsilí této ženy se v básni zdůrazňuje slovy: „vypíná se až příliš“. U ostatních žen je kladen spíše důraz na jejich veselí, jako by z něj natahující

se žena byla vyloučena: ona snad není šťastná? Možná na to poukazuje právě skutečnost, že se snaží tak usilovně.

Největší z žen, patrně postava nejvíce vlevo, vysílá „spirály veselí“ a má v sobě oheň, který rozpojuje taneční kruh:

Spirály veselí se linou z paží
nejvyšší ženy. Roztáčí
kolo svým zápalem.

V této sloce je tolik pohybu a života: vysoká žena vyzařuje „spirály veselí“, její oheň „roztáčí kolo“, je plná vnitřní energie a síly, která je znázorněna jako „zelená hořící pochodně“ v jejím těle. Poslední dvě sloky zesilují pocit pohybu a toku času: „Prsa se dmou a násobí“, „rytmus sílí v trysk“ ve třetí sloce a ve sloce poslední je ta, které se ruka druhé vytrhla, pobízena, aby se jí rychle chopila, „než oko uteče navždy“, tanec se rozpáře a na jeho místě se rozvine černý vír – snad nějaká forma černé díry nebo antihmoty?

Báseň je plná dynamických sloves, jako například *tančit*, *vypínat se*, *roztáčet*, *chytat*. Jediný prostorový popis se vztahuje k travnatým pahorkům. Časové výrazy v poslední sloce („než oko uteče navždy“, „než se tanec rozpáře“) podporující vzrůstající tempo básně.

Ekfrastický text reprezentující [statický zdrojový obraz představující časovost] s výsledným statickým efektem

Wisława Szymborská: „Znehybnění“

Miss Duncanová, tanečnice,
jakýsi oblak, vánek, bakchantka,
měsíční třpyt na vlnách, kolébání, dech.

Když tak stojí v ateliéru fotografa,
vyňata z pohybu, z hudby – těžce, tělesně,
póze na pospas předhozena
k falešnému svědectví.

Tlusté paže zvednuté nad hlavou,
uzel kolena ční zpod krátké tuniky,
vpřed pokročila levá noha, nahé chodidlo, prsty,
5 (slovy pět) nehtů.

Jeden krok z věčného umění v umělou věčnost –
s obtíží přiznávám, že něco je lepší než nic
a správnější než naprosto nic.

Za paravánem růžový korzet, kabelka,
v kabelce jízdenka na cestu parníkem,
odjezd nazítří, čili před šedesáti lety;
už nikdy, ale přesně ráno v devět.

(Szymborska 1975: 36; přel. Vlasta Dvořáčková)

Báseň „Znehybnění“ (1975) Wisławy Szymborské začíná pojmenováním předmětu zobrazení: „Miss Duncanová, tanečnice“. Isadora Duncanová byla slavná tanečnice, která žila mezi lety 1877 a 1927. Četné snímky ji zachycují vprostřed tance se šály, dlouhými róbami a rozevlátými kusy látky, tedy ve stylizaci vyjádřené i v naší básni: „jakýsi oblak, vánek, bakchantka, / měsíční třpyt na vlnách, kolébání, dech“. Tento popis podle mého mínění odkazuje jak k jejímu vzhledu, tak ke způsobu tance, který byl ve své době neobvyklý a Duncanová pro něj našla inspiraci v helénistických ideálech a myšlence přirozeného pohybu.¹⁵ Ačkoli tedy nemáme k dispozici konkrétní zdrojový obraz, není přehnaně odvážné domýšlet se, že se podobá mnoha jejím tanečním fotografiím, jež sdílejí snahu zachytit pohyb nebo „znehybněný“ okamžik, respektive zachytit pohyb *prostřednictvím* zmrazeného okamžiku. Báseň se nicméně zabývá tím, co se vlastně odehrává v ateliéru, kde je snímek pořizován.

Záměrem popsaného tvůrčího procesu je „polapit“ okamžik, ale my víme, že je to lež: nikdo tu netančí, nehraje hudba:

15 Viz <http://www.isadoraduncan.org/the-foundation/about-isadora-duncan> [přístup 31. 1. 2014].

Když tak stojí v ateliéru fotografa,
 vyňata z pohybu, z hudby – těžce, tělesně,
 póze na pospas předhozena
 k falešnému svědectví.

Celý postoj tanečnice se stává lží, protože je vytržena z přirozeného prostředí, je nucena napodobovat své vlastní pohyby, aniž by se pohybovala. Proto vlastně aparát nezachycuje okamžik v čase, vymaněný z pohybu: zachycuje *nápodobu* takového okamžiku. Zprvu se může zdát, že to není totéž, ale *ve výsledku* se obě situace ztotožňují: výstupem je zobrazení zmrazeného pohybu tanečnice. Domnívám se proto, že je zcela na místě vymezit tuto ekfrázi jako statické zobrazení zdroje reprezentujícího časovost, jež vyúsťuje ve statický efekt. Do naší interpretace takové fotografie bychom rozhodně zahrnuli pohyb a virtuální čas, ale ekfráze sama se zaměřuje na protikladný jev: na stázi celé situace. Dokonce tuto transformaci zdůrazňuje: „Jeden krok z věčného umění v umělou věčnost –“. Báseň tak končí paradoxem, který nasouvá do popředí téma „věčného teď“, jež se často spojuje s fotografií: „odjezd nazítří, čili před šedesáti lety; / už nikdy, ale přesně ráno v devět“. Tento paradox rovněž zvýrazňuje rozpor plynoucí z toho, že časový výraz nepodporuje temporalitu, nýbrž zesiluje stázi.

Báseň postrádá narativní impulz: sestává z popisu, který nejprve pojmenovává téma dané fotografie, poté následují asociace, jež si lyrický mluvčí se snímkem tanečnice spojuje: plující oblak, vlny a měsíční svit atd. Ve třetí sloce se popisuje její držení těla:

Tlusté paže zvednuté nad hlavou,
 uzel kolena ční zpod krátké tuniky,
 vpřed pokročila levá noha, nahé chodidlo, prsty,
 5 (slovy pět) nehtů.

Popis tanečnice je podrobný a poukazuje na její nehybnost: její „tlusté paže“, zdvižené nad hlavu, a vyčnívající kolena či levá noha s pěti nehty (tento konkrétní detail s nehty zdůrazňuje míru podrobnosti fotografie a pravděpodobně nepatří k detailům, jichž bychom si všimli nebo na ně pomysleli při

pozorování Duncanové při tanci¹⁶). Na rozdíl od asociací vybavujících se v první sloce a spjatých s pohybem, s něčím, co je unášeno větrem a co se houpe a kolébá, není ve třetí sloce pohyb nijak reprezentován; tady je již hlavní postava „vyňata z pohybu, z hudby“: fotografie ji změnila ve statický objekt.

Závěrečné poznámky

Je zřejmé, že existují rozdíly mezi různými druhy médií, ale rozdíl mezi verbálním tištěným textem a vizuálními, statickými, ikonickými médii zjevně nespočívá pouze v tom, že by jedno médium bylo časově zaměřené a druhé atemporální. Na úrovni modalit jsou oba tyto druhy co do své materiálové podstaty statické, a oba mohou reprezentovat časovost, byť různými způsoby. Opět je třeba zdůraznit, že jen na tom, kdo popisuje, záleží, zda zvolí statický či dynamický text. Byť jsou některé obrazy možná vhodnější pro narativizovaný popis a jiné se lépe hodí pro popis statický, vždy je tu možnost odolat narativnímu nebo statickému impulzu a jít na věc jinak. Výzkum sice ukázal, že existují i různé typy popisujících subjektů, nemyslím si však, že jsme omezeni jen našimi osobními kognitivními sklony, zvláště pak ne v procesu estetické transformace obrazů do slov.

PRAMENY

Safir, Natalie

1990 „Matisse's Dance“, <http://valerie6.myweb.uga.edu/ekphrasticpoetry.html>

Szyborska, Wisława

1975 „Znieruchomienie“, in eadem: *Wszelki wypadek* (Warszawa: Czytelnik), s. 36

1997a [1967] „Krajina“, in eadem: *Konec a počátek*, přel. Vlasta Dvořáčková (Praha: Mladá fronta), s. 51–52

1997b [1962] „Rubensovy ženy“, in eadem: *Konec a počátek*, přel. Vlasta Dvořáčková (Praha: Mladá fronta), s. 43–44

Tranströmer, Tomas

2002 [1974] *Samlade dikter 1954–1996* (Stockholm: Bonniers), s. 178

LITERATURA

Bisanz, Rudolf M.

1975 „The romantic synthesis of the arts. Nineteenth century German theories on a universal art“, *Journal of Art History* 44, č. 1–2, s. 38–46

16 V originálu je slovo „pět“ v závorkách za číslem 5, což zdůrazňuje zmíněný podrobný charakter fotografie, zachycený také v překladu.

Bruhn, Jørgen

2010 „Heteromediality“, in Lars Elleström (ed): *Media Borders. Multimodality and Intermediality* (Basingstoke: Palgrave MacMillan), s. 225–236

Clüver, Claus

2007 „Intermediality and interart studies“, in Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn, Heidrun Führer (eds.): *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality* (Lund: Intermedia Studies Press), s. 19–37

Elleström, Lars

2010 „The modalities of media. A model for understanding intermedial relations“, in idem (ed.): *Media Borders. Multimodality and Intermediality* (Basingstoke: Palgrave Macmillan), s. 11–48

2013 „Adaptations within the field of media transformations“, in Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik, Eirik Frisvold Hansen: *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions* (London/New York: Bloomsbury), s. 113–132

Heffernan, James A. W.

1993 *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago/London: The University of Chicago Press)

Holšánová, Jana

2008 *Discourse, Vision, and Cognition* (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company)

Kozhevnikov, Maria – Hegarty, Mary – Mayer, Richard E.

2002 „Revising the visualizer-verbalizer dimension. Evidence for two types of visualizers“, *Cognition and Instruction* 20, č. 1, s. 47–77

Kozhevnikov, Maria – Kosslyn, Stephen M. – Shephard, Jennifer

2005 „Spatial versus object visualizers. A new characterization of visual cognitive style“, *Memory & Cognition* 33, č. 4, s. 710–726

Krieger, Murray

1992 *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign* (Baltimore: John Hopkins University Press)

Lessing, Gotthold Ephraim

2005 [1766] *Laoccon. An Essay Upon the Limits of Paintings and Poetry*, přel. Ellen Frothingham (Mineola, New York: Dover Publications, Inc.)

Lund, Hans

1992 [1982] *Text As Picture. Studies in the Literary Transformation of Pictures*, přel. Kacke Götrick (Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen)

Mitchell, William J. T.

1986 *Iconology. Image, Text, Ideology* (Chicago: The University of Chicago Press)

2005 „There are no visual media“, *Journal of Visual Culture* 4, č. 2, s. 257–266

Nikolajeva, Maria – Scott, Carole

2006 *How Picturebooks Work* (New York: Routledge)

Steiner, Wendy

1982 *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting* (Chicago/London: The University of Chicago Press)

Yacobi, Tamar

1998 „The ekphrastic model. Functions and forms“, in Valerie Robillard, Els Jongeneel (eds.): *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis* (Amsterdam: VU University Press), s. 21–34

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*¹ 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.² 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 řinoucými 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). Prézentní forma je v době předválečné moderny ještě neotřelá, zároveň může také ideově souviset s filozofií Henriho Bergsona, jež byla dobově velmi módní³ 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 rozbořem 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,⁴ 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.⁵ Utkvení pohledu je ale ospravedlněno také jeho vlastním aktuálním naladěním – v předcházející scéně jej rozjítří 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 dramtizace 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 znovustvoření 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 samého“ (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 *objektivní 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 nevyházím 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,⁶ 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)

Thespidova kára*

Zdeněk Hrbata

Topos cesty

Ve filmovém přepisu (1943) známého románu Théophilea Gautiera *Kapitán Fracasse* (*Le Capitaine Fracasse*, 1863) režiséra Abela Gance se objevuje jeden symbolický leitmotiv. Za doprovodu dramatické hudby Artura Honeggera se opakuje sekvence s otáčejícím se kolem u vozu, jemuž se v románu trochu nadneseně (teatrálně) říká „Thespidova kára“. Důležité a pro děj podstatné je, že v nové době se tímto obrazným spojením označuje kočovná herecká společnost; ve vyprávění je však stejně významné to, že se zároveň jedná o faktický vůz pohybující se na cestách z Gaskoňska do Paříže 17. století za vlády Ludvíka XIII.

Vůz je jak ona Thespidova kára v přeneseném slova smyslu, tak konkrétní cestovní prostředek, veškerý majetek herců – povoz naložený rekvizitami, kulisami, kostýmy. Je tažen nejprve pomalými voly, pak čtyřmi koňmi, poté jen jedním polomrtvým koněm a nakonec dvěma silnými tažnými koňmi, pěkně vstrojenými, jak se v románu zdůrazňuje, a hodnými zvířaty. Tento podrobný výčet se může zdát až puntičkářský, ale právě jím už chci naznačit významotvornou propracovanost, komponovanost cesty herců v Gautierově románu.

Proměny přípřeží samozřejmě znázorňují životní realitu komediantů, kolo štěstěny, jež se v jejich případě otáčí snad až příliš rychle. Neúprosný

* Studie vznikla v rámci grantového projektu GA ČR 13–29985S.

cyklus naděje – štěstí – úpadku – smrti – znovuzrození často stáčí příběh k naturalistickým výjevům existence. Ty však lomí efekty toho, čemu Gautier ve své studii o Baudelairovi říká „rembrandtovský paprsek“ či „velázquezovský rys vznešenosti“ pod „špinavou ohyzdností“ (Gautier 1995: 21). A podle principu této poetiky dochází k jakési dvojexpozici krajiny, v níž zároveň vzniká i jakoby dvojitý obraz bytostí nebo událostí. Stručně řečeno: krutost jednotlivých osudů a příběhů rámovaných nebo ovlivňovaných krajinou je prostoupena poezií.

Do krajiny vjíždí kára společnosti i s jinou úlohou, než je její běžná funkce dopravního prostředku a obydlí, než jsou její přenesené významy: a) „je“ hereckou společností; b) je „vozidlem“ (*vehikulem*) příběhu v tom smyslu, že jej po jistou dobu „převáží“ prostoročasem. Kára se esenciálně spojuje s cestou, a to nejenom s její krušností v zimním čase cestování, ale především s její symbolikou, jejímž jádrem se vůz stává. V románu má mimořádný dosah bachtinovský chronotop cesty jako vyšší strukturní rovina umožňující a režírující setkání, střety, dobrodružství, ukazující směr, cíl, úsilí. Akcentován je však i sám vůz na cestě:

Ten vůz, pokračující ve své cestě, symbolizoval život, který stále postupuje dopředu a nestará se o ty, kteří už nemohou dál a zůstanou umírající nebo mrtví ležet v příkopě. (Gautier 1984: 152)

Obrazná charakteristika na určitém místě děje, uprostřed hořkých momentů putování, zpětně shrnuje stejně jako anticipuje projevy bezohledné energie života i chvíle odvahy a smrti.

Epizody spoluurčované třemi syžetovými komponenty, obtížně postupujícím vozem se všemi jeho zmíněnými významy či funkcemi (lidé-herci, vozidlo, symbol), cestou a prostředím-krajinou, signalizují hlavní romaneskní žánry ve struktuře *Kapitána Fracasse*. Události putování, extrémní situace a prostoročas se podílejí na atmosféře konfesí, rozhodnutí i smrti. Právě v takovém prostředí se rýsují ústřední elementy zápletky a ve spojitosti s ním se konstituují deskriptivní úseky, které bychom mohli nazvat estetickými mikrostrukturami.

Intertextovost a žánrový půdorys

Protože bychom měli mít v dalších poznámkách vždy na paměti mnohovrstevnost románu podmiňovanou jeho intertextovostí, vyzdvihněme nejprve dvě z těchto rovin:

Ve frekventovaném slově „dobrodružství“ (*l'aventure*) se připomíná sťěžejní románová linie, avšak neméně se jím zpřítomňuje stará epická tradice artušovského cyklu, kde je toto slovo-motiv jedním z nejmýznejších. Dobrodružství naplňuje život rytířů krále Artuše, putujících a pátrajících všude tam, kde by se mohlo vynořit. Jejich hledání je empiricky vzato lineární (kromě čarovnějších dobrodružství, kdy zavládne cyklický čas, a nebereme-li teď v potaz iniciační, vertikální dimenzi hledání), tak jako je na pohled přímá cesta ústřední postavy *Kapitána Fracasse* do Paříže. Čtenáře artušovských příběhů ohromuje množství jízd a cest, které rytíři musí podniknout, zemí, jimiž musí projet. Jsou to doslova výpravy za dobrodružstvím, výpravy ritualizované, často spojené s cestou zkoušek. Devíza hrdinů Kulatého stolu zní: Když dobrodružství, nebezpečí a zkoušky světa, v nichž jedině se osvědčí odvaha, věrnost rytířskému kodexu, nepřicházejí k nám, vydejme se je hledat. – Bez tlupy komediantů, tj. bez osudového setkání, vnějších impulzů podněcujících touhu a vytrhávajících z letargie, podobně jako bez odvahy opustit rozpadající se hrádek, obdobu zakletého zámku, by Gautierův hlavní hrdina, mladý a chudý baron de Sigognac, nemohl vstoupit do románu svého života.

Druhou linii – někdy distancující vrstvu vůči hrdinské epice, jindy naopak komplementární složku podněcující dobrodružnost – představuje žánr hereckého/divadelního románu. Tato rovina je inspirována některými obsahovými strukturami známého *Komediantského románu* (*Le Roman comique*, 1651–1657) Paula Scarrona. Na počátku putování, tedy příběhu šlechty, který se ze svého „Hradu Bídy“ vydává s kočovnou společností do světa, se hned připomíná vrtkavost a nouze herecké profese, jež budou součástí cesty. Obdobně naléhavě a opakovaně jsou v příbězích zdůrazňovány fraškovité momenty, víceúrovňová hra masek (maskování), převleků, ale i znepokojivá iluzivnost, neustále odkazující k divadelnosti románu, k hercům a herectví. Vedle mimeticky zobrazovaných představení vyprávění zahrnuje, ať už s komickým zabarvením, nebo s vážnou dikcí, teatrální výstupy, diskurzy (kurtoazní, šermířský, libertinský), dekorace.

Řeč postav je často vznosná, plná příměrů, alegorická; divadelnost se zvláště u některých promítla i do civilní mluvy, vyznačující se jak jistou poetičností, tak komicky nápadnou rétoričností-teatrálností, exkluzivností nepřiměřenou situaci anebo „herectvím“ v jakékoli situaci. Herec Blazius, zvaný obvykle Pedant podle své role, „pronáší slova s groteskním patosem, který měl ve zvyku přenášet z jeviště do běžného života“ (ibid.: 97). Divadelní diskurz, podmíněný různými důvody: vědomím odlišnosti, splynutím s rolí či pozérstvím, odlišuje herce od ostatních subjektů jazykem jiných světů, který se občas navíc prolíná s reflexí reality, tedy rovněž s jakousi převahou nad ní. S tímto univerzem ale rovněž souvisejí klišé, manýry a šarže. Do výšin umění zasahuje šmíra, avšak i ta přitom nese sympatické známky lidství. Také v tomto smyslu je jeviště obrazem světa, jak se ostatně v románu, který si pohrává se zrcadlovou vazbou života a divadla, podtrhuje (srov. Hrbata 2013).

Pedant formuluje maximum o vypůjčeném bytí herecké existence: komedianti jsou stíny lidského života, nemohou sice být osobnostmi, které představují, ale mohou se tak alespoň jevit, a tím také z jeviště působit nezanedbatelnou mocí, hlavně ve věcech módy a chování. Síla iluze spočívá v kombinaci oblečení, slova a postoje. Protože román o hercích a herectví je také příběhem o převlecích a maskách různého druhu, divadelních či metaforických, do dobrodružných a milostných zápletek je vkládána otázka bytí (esence) a nápodoby (simulakra) s duchaplně vážnějším anebo odlehčeně groteskním (zábavným) akcentem, aniž by vyprávění přecházelo k moraličujícím tónům.

Dvojznačnost je v románu součástí hereckého *modu vivendi*; předně vyplývá z divadelnosti života herců, neboť role a maska k nim nezřídka přirůstají. Osoby *Kapitána Fracasse*, vystupující převážně jen pod svými hereckými jmény-postavami, dokonce touží stát se svou vlastní maskou; vzezřením a jednáním se s úlohami ztotožňují až k hranicím směšnosti nebo tragičnosti, jak dokazuje úsilí milovníka Leandra a na protilehlém pólu charakterů tragikomické snažení představitele groteskního Matamora (Fanfarón, Tlučhuba):

[...] fanfarónské grimasy se časem staly jeho obvyklým výrazem, a když vyšel ven z kulis, chodil rozkročeně jako kružítko, s hlavou zakloněnou dozadu, s jednou rukou opřenou v bok a s druhou na jílcí meče. (Gautier 1984: 34)

Ještě závažnějším výrazem dvojakosti herectví – protože je v historizujícím románovém diskurzu znakem existence – se zdá být koincidence popularity a opovržení, soumeznost lásky a bití. Herci jsou vítáni i obdivováni (obstarávací zábavy, fyzicky přitažliví zprostředkovatelé i tvůrci jiných světů), pronásledováni i exkomunikováni.

Tragikomickou paralelu ke komediantům zosobňuje dvojice silničních lupičů, muž a dívka, návratné postavy spjaté s hlavními hrdiny. Herci musejí čelit jiným hercům, protože léčka lupičů spočívá v tom, že jejich „tlupu“ reprezentují (hrají) příhodně rozestavení, hrozivě namaskovaní a vyzbrojení slamění panáci, věrohodné náhražky za denního příšeří. Na okamžik nastává efekt divadelní iluze vyvolaný soustředěným účinkem kostýmů, póz, rekvizit a světla (nasvícení), než se bizarní scéna zborší útokem na neexistující aktéry. Sřetenutí přechází v parodii ozbrojeného boje, tedy od skryté divadelnosti, lsti režírované jako herecké vystoupení, ve zjevně divadelní kousek, když lupiči-herci sejmou masky a přiznají se ke svému nelehkému, zčásti i hereckému údělu.¹ Srážka ještě není pravou událostí románu zvaného *de cape et d'épée*² (třebaže se shoduje s groteskními *extempore* jeho romantické osnovy). Loupežníci, svým způsobem také herci, masky, simulakra, jako by přišli z pitoreskního podsvětí Dvora divů u Victora Huga (*Chrám Matky Boží v Paříži*, 1831). Dobrodružství začíná tak trochu jako fraška.

Herci ocení herce, a tím se v jakoby průhledných sekvencích syžetu najednou odkrývá rafinovaná, prohlubující práce s textem. Projevuje se paralelismy, tematickou orchestrací, tj. provázanými, doplňujícími se strukturami vyprávění, ale i sebereflexivností tohoto „komediantského“ románu s četnými intertextovými položkami. Nejednou se ústy hrdinů připomíná spřízněnost jejich příběhu s příběhy románovými nebo divadelními. Na konci zcela komické šarvátky se hlavní hrdinka Isabela obrací na Sigognaca slovy:

Choval jste se jako hrdina z románu.

(*ibid.*: 83)

1 „Bohužel,“ odpověděl Agostin, „nemám na vybranou kariéru jinou a jsem více k politování, než si myslíte; z mé tlupy, kdysi stejně dobře obsazené, jako je vaše, zbývám už jen já sám; kat mi vzal mé první, druhé i třetí role; musím svou hru hrát sám na jevišti silnice, napodobovat různé hlasy, oblékat panáky, aby to vypadalo, že mě podporuje velká tlupa. Je to věru teskný osud!“ (*ibid.*: 82).

2 Tzn. dobrodružného, napínavého, historizujícího, „lidového“.

Odpověď zní:

Nebezpečí nestálo ani za řeč, vždyť to byla sotva potyčka [...] Abych vás ochránil, rozsekal bych obry od hlavy k pasu, zahnal bych na útěk celý voj Saracénů, bil bych se ve vírech plamene a kouře s bazilišky a draky, prošel bych začarovanými lesy, sestoupil bych do podsvětí jako Aeneas, a bez zlaté větévky. V paprscích vašich krásných očí by všechno pro mě bylo snadné, neboť vaše přítomnost nebo i jen pomyšlení na vás mě naplňuje čímsi nadlidským. (ibid.)

Vypravěč, dovolávaje se Longina, označuje tento diskurz za „asijsky přemrštěné, ale zato upřímné“ řečnění (ibid.). Řečí lásky bývá nadsázka. Přesto upřímně míněné pompézní vyznání nespadá jenom do psychologie a slovníku (historických kódů a rétoriky dvornosti) zamilovaných šlechticů; jako by totiž ukazovalo na příští úlohu barona Sigognaca v jeho příběhu, na přijatou hereckou roli (masku) fanfarónského Kapitána Fracasse. Tato předzvěst se však týká nabubřelé, vychloubačné stránky divadelního projevu, nikoli nebojácnosti, odvahy, prudkosti a přímosti gaskoňských kadetů, tak jak je vytvořily legendy a literatura, v návaznosti na jejich vzor, na jejich historického patrona Jindřicha Navarrského – krále Jindřicha IV., jehož údajná výzva („denní rozkaz“) před bitvou u Ivry o „bílém chocholu“ (*le panache blanc*) na přilbě, o bílých perech jako symbolu odvahy, by mohla být jejich heslem: „Jestli ztratíte své standarty, následujte můj bílý chochol: najdete ho na cestě slávy a cti.“³ Připomeňme, že poslední slova divadelního Cyrana z Bergeracu jsou: „Quelque chose que sans un pli, sans une tache, / j'emporte malgré vous, / et c'est (...) / *Mon panache*“⁴ (zvýr. ZH).

Přihlédneme-li k terminologii Gérarda Genetta (1982), pak by Sigognacův příběh mohl být *mezotextem* vzhledem k příběhu d'Artagnanovu (*hypotext*) a Cyranovu (*hypertext*). Nehledě teď na to, že je esenciálně spřízňuje poetika a idealismus romantismu, zrcadlení či spojení jasně vystupuje na pozadí společných znaků fanfarónství nebo gaskoňád, jež jsou pro ně na

3 Tato varianta legendární výzvy zní v originále takto: „Si vous perdez vos cornettes, ralliez-vous à mon panache blanc: vous le trouverez sur le chemin de la gloire et de l'honneur.“

4 V překladu Jindřicha Pokorného: „Ta věc je bez poskvrn, je obestřena třpytem, / a s ní jsem... / navzdory vám... žil... / [...] S čistým štítem!“ (Rostand 1996: 156).

různém stupni a za spolupůsobení metaforiky či figury *mise en abyme* příznačné. Sigognac posléze ztělesňuje postavu Kapitána Fracasse-Matamora; v Rostandově „heroické komedii“, směsici romantického patetického hrdinství i komických scén jakoby z *commedia dell'arte*, hrdinovy vznešenosti (odvaha, talent, obětavost a šlechtnost) i grotesknosti (fyzická ošklivost), Cyrano z Bergeracu nezištně zastupuje-hraje svého bezduchého soka v lásce. Spolu s fanfarónstvím v několikerém slova smyslu (chvastounství i odvaha) poznamenává gaskoňské kadety také donkichotská tradice. Už když se d'Artagnan objeví v Dumasově románu poprvé, připomíná vypravěči svou kuráží, chudobou i sklonem zaměňovat přání za skutečnost Dona Quijota. V citované tirádě chudého Sigognaca k Isabele se intertextově (citačně) ozývá rétorika Cervantesova důmyslného rytíře, vzápětí podpořená jmenovitými odkazy na Amadise Galského a jiné protagonisty rytířských románů, z nichž si Don Quijote vytvořil svůj imaginární svět. A koneckonců tak chudě či zuboženě – s Don Quijotovou zbrojí, s jeho i d'Artagnanovou herkou – se vyrazí bojovat za ideály, alespoň těmi románovými.

Deskripce a evokace

Prologem k zimní scéně je epizoda přibližující účinkování herecké společnosti na zámku bohatého venkovského šlechtice. Kapitola „U pana markýze“ vyniká plastickými vizualizacemi. Deskripce evokují, přesněji řečeno verbálně rekonstruuji prostor podle několika vzorů, k nimž je architektura v textu přirovnána (paláce na pařížském náměstí Place Royale či geometrizující francouzská zahrada, tj. v čase příběhu zahradní architektura „podle nejnovější módy“ – těmito názornými vnětextovými odkazy se pro čtenáře nabízí možnost vizualizace-konkretizace), nebo formují prostor s určitými předměty na základě tří elementů: materiálů, barev a forem. Tyto *popisné pauzy* (jak je nazývá Genette, 1972) s vlastní artistní intencí však nelze oddělit od narativu nebo ideových významů. Jak požadoval Flaubert, deskripce má diegetickou funkci. Kromě specifických lokálních momentů, kdy popis vytváří více či méně autonomní obrazy, „živé scény“ (*hypotypózy*), deskriptivní systémy ovlivňují vyprávění, respektive jsou s ním koordinovány (Ippolito 2009). Zámek La Bruyère svým nádherným, propracovaným vzhledem znázorňuje architektonický a dekorativní protiklad hrádku Sigognac, vykresleného na počátku románu, neméně propracovaného, ale do podoby naprosté zpustlosti i opuštěnosti. Oběma sídlům se vypravěč věnuje s mimořádnou

pozorností, protože právě před chudým, zaraženým baronem uprostřed obdobně užaslých, nuzných komediantů má vyvstat – tak jako před čtenáři – smyslový kontrast bohatství a ubohosti, štěstí a zlého osudu, a to i v paralelách antropomorfizujících nebo zoomorfizujících obě protilehlá sídla, jejichž účinkem se protiklad zhmotňuje až fyziognomicky.⁵

Podrobná deskriptivní prohlídka zámeckých sálů a pokojů,⁶ do nichž jsou herci rozmístěni podle pozorné režie zámeckého pána téměř v souladu s jejich rolemi a podobami („Isabela dostala modrý pokoj, barvu, která tak plavovláskám sluší“; Gautier 1984: 94), hýří podrobnostmi, v nichž se prolíná minuciózní evokace (kreace) prostředí v duchu zmíněné kontrastní a zároveň symbolické reprezentace s pečlivou kompozicí slovních ornamentů (označujících), která přesto u Gautiera vždy něco denotuje: autonomii a dezinteresovanost umění-krásky. Tato koncepce se váže ke dvěma zdrojům. Z hlediska historické hermeneutiky by bylo oprávněné uvažovat o autorově návaznosti na estetiky ideálu (Winckelmann, Schiller, Kant – nemluvě o Platonovi); pokud se přidržíme programových výroků pronesených autorovými postavami, zásadní by bylo prohlášení: „Tři věci se mi líbí: zlato, mramor a purpur, třpyt, pevnost, barva“ (Gautier 1973: 226). Tomuto nasvědčuje žluté a červené ladění Sigognacova pokoje, kde se vyjímá krb „z bílého, červeně žilkovaného mramoru“ (Gautier 1984: 94). Přepychový dekor odpovídá starobylosti hostova šlechtictví, které nesmazává ani chudoba, a také jako by byl znakem už mířícím k jeho budoucímu postavení, k hrdinově románové perspektivě. V popisu důsledně i zálibně rozepisujícím ozdoby podle této estetiky se pro nás v poněkud bizarní souvislosti jakéhosi orientálního přepychu vynoří Čechy:

5 „Tento svěží, nový, půvabný zámek, bílý a ruměný jako dívčí tváře, vyzdobený všemi vymoženostmi a vši nádherou, vytvářel bezděčně krutou satiru na jeho ubohé zchátralé sídlo, které se rozpadalo v tichu a zapomnění, na to krysí doupe, soví hnízdo, útočiště pavouků, hotovící se užuž zřítit na svého nebohého pána, který odtud v posledním okamžiku ujel, aby ho ten pád nerozdrtil. Všechna léta bídy a nudy, která tam Sigognac strávil, mu defilovala před očima: vlasy pošpiněné a v šedivých livrejích, paže povislé v postoji hlubokého zoufalství a ústa sevřená úšklebkem zívnutí. I když markýzovi nezaviděl, nemohl si o něm nepomyslet, že má opravdu velké štěstí“ (Gautier 1984: 90).

6 Autorský vypravěč se rozmarně ztotožňuje s romanopiscem, v jehož držení je Gygův prsten.

Stěny [...] byly potaženy kůží z Čech, na níž se skvěly vytlačené chimérické květiny a podivuhodné listoví, odrážející od zlatého laku na podkladu své kalichy, úponky a listy oživené barvami s kovovými odlesky, jež se třpytily jako cetky... (ibid.)

Jestliže se v naraci *Kapitána Fracasse* mnohdy objevuje sebereflexe jako korektiv patosu, přepjatosti (romanesknosti) nebo jako projev romantické ironie, také vypravěč velice důkladně provádějící čtenáře po zámku La Bruyère musí na jednom místě humorně – sternovsky – poukázat na jisté meze deskriptivní specializace, vlastně rozvité enumerace, a vyzvat čtenáře, aby si sami vyplnili „místa nedourčenosti“:

Byl tam žlutý pokoj, červený pokoj, zelený pokoj [...] a mnoho dalších s podobnými názvy, které si laskavě vymyslete sami, neboť další vyjmenovávání by bylo příliš nudné a zavánělo by spíše čalounictvím než spisovatelským řemeslem. (ibid.: 92)

Dále se však v artistních popisech nijak neomezuje, neboť podstatu Gautierova umění tvoří – slovy Henryho Jamese, jeho obdivovatele – vášeň pro hmotný detail, který spisovatel dokáže oživit, osvětlit, tlumočit (Delville 1968: 104). Když se Charles Baudelaire vyslovuje k poezii svého přítele, povyšuje tuto schopnost na vyšší estetickou rovinu: podle něj Gautier zkrášluje francouzskou poezii tisícerými detaily, z nichž vyzařuje světlo a plastičnost; autor inovuje zvláště principem, který Baudelaire nazývá „útěchou prostřednictvím umění, prostřednictvím všech pitoreskních objektů, které potěší oči a pobaví ducha“ (Baudelaire 1859: 61). Gautierova jakási „evokační/zaklínací kouzla“ („une espèce de sorcellerie évocatoire“) vytvářejí synestezie: „tak barva promlouvá, jakoby hlubokým a vzrušeným hlasem [...], vůně vyvolává odpovídající myšlenku a vzpomínku...“ (ibid.: 40). Jakkoli se tu Baudelaire přibližuje ke Gautierově tvorbě s pomocí vlastní poetiky, to znamená představou univerzálních souvztažností a univerzálního symbolismu, výstižně přitom upozorňuje na děj-dění Gautierovy deskripce ve spojení, jak tvrdí, s pružným, vlnivým a květnatým stylem. – Tuto charakteristiku považujeme za básnickou definici procesu zvažovaného výběru, řazení a kombinace slov do dynamických sérií.

Kontinuita struktur divadelního románu v prostředí zámku vyniká zejména během představení kočovné společnosti, po čas reprodukované/reprezentované performance hry *Chvastounství kapitána Fanfaróna*. Mimo to samo šlechtické sídlo umožňuje několik jevišť, scén a výjevů. Tváří v tvář přepychu baron zkouší svou vlastní ubohou, rozpadající se garderóbu, jež je jenom prodloužením „reality“ jeho rozpadajícího se hrádku. Tato „melancholická prohlídka“ (Gautier 1984: 95) završuje sérii konfrontací, i když čtenářům, sdílejícím bolestný dojem mladého hrdiny, vnukává naději, že románový příběh posléze odmění „to zraněné statečné srdce“ (ibid.: 88). V bezútešném srovnání vznešeného interiéru a nicotného osobního majetku opět tušíme anticipaci šťastného konce, tím spíše, že v „divadelní káře je obsažen celý svět“ a že z tohoto „vetešnictví lidstva“ (ibid.: 92) lze s pomocí kostýmů a rekvizit vytvořit iluzi nádhery a elegance, realizovat se v provizoriu. Převlekem na zámku se smutný a zbědovaný Sigognac mění ve skvělého šlechtice, svým zevnějškem se stává dvořanem, tím, kým by měl být i ve svém příštím postavení, neboť herectví nemůže být jeho perspektiva. Může však přijmout dráhu Thespidovy káry jako dočasnou existenci, a to v rámci všech románových linií *Kapitána Fracasse*: linie milostné (být nablízku milované ženě), linie formování (škola života na cestě do Paříže, střediska příležitostí, sídla dvora), linie dobrodružné a umělecké (herecká společnost představuje jednak tlupu komediantů vykazovaných na okraj společnosti, jednak společenství fantazie a poezie).

Hry, převleky a zdání neméně souvisejí s flirtováním mezi herci a šlechtickou společností. V Gautierově básni „Watteau“ lyrický hrdina na smutné procházce soumrakem venkovem narazí na park „ve Watteauově slohu“, se štíhlými jilmy, s černými tisy, se zeleným habrovím. Okouzlující obraz vzbuzuje touhu i smutek subjektu (Gautier 1932: 75). Podobný park, intertextová reminiscence na báseň (ne-li její citace) a vzhledem k času příběhu proplese rokokových výjevů, vyvstává i v románu jako místo frivolních zábav, milostných her a preciózních konverzací, variací na divadelní témata, kódy a kostýmy. Součástí či důsledkem radostí a galantních slavností v *Kapitánu Fracassovi* však není, tak jako na Watteauových obrazech, nádech smutku a melancholie. Dobrodružství prvního milovníka skupiny končí trestem, jenž dostihuje spíše chvástavé Fanfaróny než elegantní Leandry. Místo dostaveníčka se zámeckou paní přichází krutý výprask bořící iluzi neodolatelného milovníka, protože tak je v něm potrestán drzý komediant pokoušející

se překročit meze svého inferiorního postavení. Ambivalentní situace se znovu vychýlí na stranu frašky. Teprve následující, tvrdá zimní etapa cesty spolu se vzpomínkou na úspěšné představení a veselou existenci na zámku sugeruje zvláštní analogii k watteauovské nostalgii.

Co způsobil sních

Příznivé období střídá *tempus fatalis, tempus mortis*. V kapitole „Co způsobil sních“ („Effet de neige“) rozverná nálada společnosti přechází do vážnějších poloh v podzimní krajině s opadávajícím listím. Vůz přijíždí na rozcestí se symbolickou potencí: hrubě tesaný kříž s Kristem, jemuž odpadla jedna ruka od těla, předjímá konfese, ale i utrpení a ponuré výjevy. V dané chvíli se však místo rovněž vyznačuje určitou ambivalencí, protože přichází dovětek k předešlým galantním epizodám. Na rozcestí čeká šlechtická ekvipáž a skupinu opouští, byť jen na čas, jedna herečka. Její další člen, ctnostná a skromná naivka (*L'ingénue*) Isabela, pak Sigognacovi vypráví svůj příběh dítěte z herecké rodiny, v němž se střetávají dvě koncepce. Jedna je anti-iluzivní, protože Isabela zdůrazňuje, že ji k povolání nepřivedly nějaké pohromy, úpadek nebo, doslova, románová dobrodružství (*aventures romanesques*⁷): tak se může zdát, že diskurz postavy oponuje romaneskní faktuře i romantické zápletce. Ta se však vzápětí prosadí v až pohádkovém příběhu o hereččině původu, neboť jejím pravým otcem je významný aristokrat. Kliše o šlechtických kořenech a vznešeném otci neutralizuje stavovské rozdíly mezi baronem a herečkou a ohlašuje šťastné rozuzlení.

Po této konfesi následuje elipsa, jelikož se v čase příběhu neudály žádné zaznamenáníhodné události: „Přeskočíme tedy řadu dní a octneme se v okolí Poitiers“ (Gautier 1984: 137). Podstatná je však informace, že během této „výпустky“ příjmy společnosti postupně upadaly, že nastaly krušné časy. Z původních čtyř koní zbyla jen jedna ubohá herka a prostor cesty se změnil v zimní pustinu, v krajinu smrti. Je to nanejvýš příznačná i příhodná scenerie, svými aspekty synchronizovaná se situací herců, k nimž se Štěstěna otočila zády. Vypravěč připomene, že okolní krajina nepřispívala k „rozptýlení tesknoty“, a tento odkaz k aktuálnímu světu, kde rozpoložení subjektu může souviset s počasím nebo s ročními obdobími, text zesiluje a zmnožuje obrazy bídy a smutku.

7 Česká překladatelka zvolila slovo „romantický“.

V popředí se křivily pokroucené kostry několika starých rozsochatých a zkroucených jilmů bez koruny; jejich černé větve s roztodivnými větvíčkami se rýsovaly proti šedožluté, nízké obloze, v níž člověk tušil sníh a kterou probleskovalo jen bledé světlo. Za nimi se táhla pustá pole, vroubená na obzoru holými kopci nebo liniemi ryšavých lesů [...]. Na jaře by tato krajina mohla působit příjemně; avšak v šedivém hávu zimy předváděla jednotvárnost, chodobu a smutek. Občas prošel kolem vyzábělý a rozedraný venkovan nebo nějaká stařena, sehnutá pod otýpkou suchého klestí, ale místo aby tu pustinu oživil, naopak ještě zdůraznil její opuštěnost. Straky poskakující po hnědé půdě s ocasem nasazeným na zadku, jako by to byl zavřený vějíř, se zdály pravými obyvatelkami těchto končin. Skřehotaly při spatření vozu, jako by si sdělovaly své úvahy o hercích, a tančily před nimi posměšným způsobem jako zlí ptáci bez srdce, lhostejní k bědám ubohého světa. (ibid.: 139–140)

Deskripce i metaforizace přírodních elementů, jejich tvarů a barev, znázorňování zubožených nebo hrozivých životů podtrhují nepřízeň prostoru a času, jež vyvrcholí sněhovou bouří. Popis se také blíží empirickému záznamu jevů, vzhledu přírody, odpovídajících ročnímu období, a souběžně připomíná drsné okolnosti života kočovných společností. Vedle toho však v souhře s tematikou divadelního románu nepřestává stavět anebo představovat scénu pro krize a peripetie.

Na začátku stupňující se zlověstnosti je obraz zbídačeného koně na čele postupující skupiny. Tvor umožňující reálné cestování, existenční přesuny herců, „ubohé a hrozné stvoření“ (ambivalence odpudivosti a soucitu) – proti němuž, říká vypravěč, kůň, na němž jede Smrt v Apokalypse, vypadá jako švarné zvíře – musí předznamenávat úpadek či konec v zimní krajině. Krom toho, že ztělesňuje nouzi komediantů, vyčerpaný kůň, tento syrový fakt příběhu, tato přibližující se nemožnost cesty, představuje jednu z nejvýznačnějších popisných „pauz“ Gautierova románu, celek básnické prózy, který signalizuje sám vypravěč, když od vyčnělých žeber, kostí, ran a nádorů na trupu či končetinách přechází ke koňské hlavě s touto denominací: „to byla báseň stesku a utrpení“ („Sa tête était tout un poème de mélancolie et de souffrance“):

Nad očima měl kůň hluboké důlky, které vypadaly jako vydlabané nožem. V namodralých zřítelnicích byl tupý, odevzdaný a zamyšlený pohled schváceného tvora. Dala se z nich smutně vyčíst netečnost k ranám vysvětlitelná maximem vynakládaného úsilí; práskání biče už z něho nemohlo vykřesat ani jiskřičku života. Jeho unavené uši, jedno s rozeklanou špičkou, žalostně visely po obou stranách čela a třásly se v rytmu nestejnomyšerného kroku. Vlákna hřívý, která se z bílé změnila ve žlutou, se vpletla do nátylníku, jehož kůže odřela kostní výčnělky tváře, zvýrazněné vychrtlostí. Z nozder kapala voda namáhavého dechu a mezery mezi špičáky a stoličkami se šklebily jako mrzutá ústa.

Na bílé, ryšavě skvrnitě srsti zvířete pot vyznačil stružky podobně jako děšť na omítce zdí, nanasl pod břicho chuchvalce chlupů, stekl na končetiny a s blátem na nich vytvořil ohavný tvrdý škrálop. Byl to věru žalostný pohled...

(ibid.: 137–138)

Poslední věta popisu vyjadřuje záměr deiktické, objektivizující vizualizace, neboť ta konkretizuje míru a známky zchátralosti a rozkladu. Hypotypóza transformuje popis v živý, frapantní výjev. Naturalistickou tendenci k obnaženým a rozkládajícím se *tranches de vie* (výsekům života, respektive tady vyhasínajícího žití) přitom vyvažuje básnická struktura. Její *nejméně* důležitou součástí jsou přirovnání a metafory, protože ty by se – řádově – mohly objevit v každém literárnějším, případně i v méně náročném popisu. To, čím je odpudivý „objekt“ estetizován, není jen explicitní směsice soucitu a úcty k tomu, kdo posléze, v následující kapitole („Román odůvodňuje svůj název“⁸) umírá „vstoje jako pravý statečný kůň“ (ibid.: 160), kdo symbolizuje odvalu i krutost existence ve vazbě na kočovnou společnost, ale také rytmičtější spád deskriptice s náznaky aliteračních řad.⁹ – Popis vyhasínajícího koně se přibližuje Baudelairovým bizarním básnickým obrazům.

Přízračné zvíře má korelát v herci, nejpodivuhodnější postavě *Kapitána Fracasse*, pro nějž je sněhová bouře rovněž *tempus mortis*. Fanfarón (v originálu

8 Dějem, atmosférou a „efekty“ bezprostředně navazuje na předešlou kapitolu.

9 „Sa tête était toute un [...] Derrière ses yeux se creusaient de profondes salières qu’aurait cru évidées au scalpel. Ses prunelles bleuâtres avaient le regard morne, résigné et pensif de la bête surmenée“ (Gautier 1922: 202).

*Matamore*¹⁰), kvůli zvýšení komického účinku na jevišti až fenomenálně vyzáblý herec, svým zánikem v pusté krajině zosobňuje analogii herecké bídy a krutého prostředí. Proti aspektům strašidelného příběhu, který by se právě na tomto pozadí či v takové atmosféře mohl rozvinout, se však ve vypjatých chvílích staví groteskno situací i rétorika odvážných herců, nacházejících důvod k smíchu tam, kde „by jiní naříkali a plakali jako malé děti“ (Gautier 1984: 154). Extrémně lehký Fanfarón si plní kapsy obláčky, aby mohl postupovat proti prudkému větru, a Blazius-Pedant ironicko-humorně komentuje žalostný obsah mošny na potraviny a s komickými poznámkami ve vzletně divadelním proslovu přiděluje zbytky jako na „záchranném voru po ztroskotání lodi“ (ibid.). To, co „způsobil sních“, jsou i projevy statečnosti a nadhledu, do nichž pronikají elementy černého humoru.

[...] a z větví občas padaly sněhové vločky jako stříbrné slzy rubáše na černé závěsy stínu. Byla to přesmutná podívaná; někde začal výt pes, jako by chtěl propůjčit hlas zkormoucené krajině a vyjádřit její srdceryvnou tesknostu. Někdy se zdá, že příroda, znavená svou němotou, svěřuje své tajné žaly kvílení větru nebo nářku některého zvířete. (ibid.: 142)

Rozvíjené příznaky zániku nakonec završuje vytí velkého černého psa sedícího uprostřed pláně. Inscenace fenoménu smrti rozprostírající se nad krajinou ústí v obraz osamělého zvířete, jemuž nechybějí infernální znaky. V této nemilosrdné konstelaci umírá herec Fanfarón-Matamore, jehož umrzlá tělesná schránka jako by byla zdrojem ornamentů anebo grotesek smrti, protože hercova tvář si uchovává komické vrásky, jež do ní vryly stálé grimasy postavy, kterou ztělesňoval. Masku herce je i maskou smrti, hrůzu prostupuje komično, „neboť patří k bídě komedianta, že u něho si smrt nemůže podržet svou vážnost“ (ibid.: 144). V *Kapitánu Fracassovi* jsou významnými, protože dramatickými figurami paradox a oxymóron, i na nich spočívá dějovost popisů hrozeb, nebezpečí, umírání a zániku v krajině hrobového ticha, kde je předčasným hercovým rubášem sních. Pohřeb Fanfaróna mimo hřbitov, v těsném sousedství naturalisticky a zároveň až halucinovaně zobrazeného

10 Ze španělského *mata moros*, zabiják Maurů, komická postava z *commedia dell'arte*, jedna z četných podob protagonisty Plautovy komedie *Miles gloriosus*, vychloubačného, ale ve skutečnosti zbabělého vojáka.

mrchoviště s přirovnáními odkazujícími k démonům a hrůzná fantastice, řídí dva různé hypotexty (respektive jeden pretext a jeden kód): frenetická estetika šoku, k níž se Gautier hlásil částí své tvorby, a dobový diskurz v čase románu: církevní zákony zakazující pohřbívát vyobcované komedianty do posvěcené půdy.¹¹

Jestliže také zde Sigognac manifestuje neohrožené chování, když nevědomé a agresivní venkovany, podezírající skupinu z kacírství a čarodějnic-tví, rozhání a bije plochou stranou meče, je i toto jeho dobrodružství, jakkoli nebezpečné, zatím spíše neúplné, polorytířské, napůl simulakrum či předzvěst opravdových (romaneskních) dobrodružství, kdy se na obranu cti a lásky utká s vynikajícími duelanty v „šermířské“ linii románu. Dějovým úkolem zsinale, nebezpečné krajiny s „černými tečkami havranů“ je hlavně to, aby se pod jejím tlakem projevy znaky odvahy čelit nepřízni osudu, který se pozvolna začne přiklánět na stranu herců. V situaci připomínající tanec smrti se jim najednou dostalo jídla v podobě zatoulaného housera a ve tmě zasněžené krajiny bez známek osídlení se „začala při úpatí kopce v dosti velké vzdálenosti od silnice mihotat červenavá hvězdička“ (ibid.: 161). Tehdy příznačně vyvstává naděje a rýsuje se zvrát v pouti herecké společnosti tak jako v baronově životě.

Oznamovací větu z názvu kapitoly změníme v závěru na tázací, abychom shrnuli efekty románové krajiny nebo její významné spolupřítomnosti v ději, tedy: „Co způsobil snůh?“ Místo-dekorace zvyšuje dramatickosti cesty, jež sama o sobě – dalo by se říci ze své vlastní „funkce“ – napomáhá sblížení osob, konfesi, ale i nastínění tajemných stránek života a původu, jinými slovy přispívá k vytvoření zápletky pro milostný román podle romantické estetiky. Klopotnou jízdu Thespidovy káry provází historizující diskurz, který vypovídá o společenské marginalitě, jinakosti, ne-li vyděděnctví (použijeme-li romantickou kategorii pro romantickou naraci) herců, a stvrzuje divadelní linii tohoto románu. Okolnosti cesty zapřičiňují *tempus fatalis* – drama dvojí smrti, jež otevírá jisté možnosti estetiky oškřivosti a krutosti života ve spojení jak s groteskostí (divadelností), tak s básnickou prózou. Dvojí smrt,

11 Nad románem jako by se neustále vznášelo pověstné memento Molièrova osudu i jeho herecké skupiny: Molière byl, jak známo, oblíbencem a jedním z hlavních autorů zábav Ludvíka XIV., který se stal kmotrem jeho dítěte. Když Molière zemřel, jedině králova moc a přimluva u pařížského arcibiskupa umožnily církevní pohřeb tohoto „komedianta“, ovšem v nočních hodinách a bez pompy.

s níž koresponduje zvolená a tvarovaná krajina, čas zimní bouřlivé noci na odlehlých místech, přivolává hrozivé a dobrodružné epizody, znamení nebezpečí a dobrodružství příběhů románu *de cape et d'épée*, ve kterém hrdinové musejí vykonat činy statečnosti, ve kterém je nutné ukázat etiku a praxi odvahy. A konečně, smrt herce Fanfaróna-Matamora usnadnila mladému baronu de Sigognac zlomové rozhodnutí, to znamená začátek nového, nové kreace: překonat šlechtickou pýchu, nebýt hercům na obtíž a dočasně zastat v jejich společnosti roli komického tlučhuby (statečný muž, šlechtic starobylého rodu a zároveň, jak se ukáže, talentovaný herec je v duchu Diderotova *Paradoxu o herci* schopen ztělesnit svůj antipod):

Mé jméno už není Sigognac [...]. Svinuji svůj baronský titul a ukládám ho na dno cestovního vaku jako oděv, který už není v módě. Napříště mě jím neoslovujte. Uvidíme, zda v tomto převlečení mě neštěstí ještě pozná. Nastupuji tedy po Fanfarónovi a přijímám krycí jméno kapitán Fracasse!
(ibid.: 158)

Tato volba je stejně tak volbou lásky jako i naděje v životní úspěch se zpola skrytou identitou, s divadelní maskou, již lze vždy nasazovat i snímat. Výsledkem konglomerátu rytíře a herce je velmi disponibilní hrdina. – Kapitola „Co způsobil sních“ (a na ni navazující, jakoby autoreflexivní kapitola „Román odůvodňuje svůj název“) nabízí komponovaný celek sekvencí, které rozehrávají nebo několika symbolickými znaky a zápletkami význačně předjímají románové možnosti *Kapitána Fracasse*, potenciality žánrové, tematické, diskurzivní.

PRAMENY

Gautier, Théophile

1922 [1863] *Le Capitaine Fracasse* (Wien: Manz)

1932 [1838] „Watteau“ (La Comédie de la Mort), in idem: *Poésies complètes 2*, ed. René Jasinski (Paris: Firmin-Didot), s. 75

1973 [1835–1836] *Mademoiselle de Maupin* (Paris: Gallimard)

1984 [1863] *Kapitán Fracasse*, přel. Eva Musilová, ilustrace Gustave Doré (Praha: Odeon)

Rostand, Edmond

1996 [1897] *Cyrano z Bergeraku*, přel. Jindřich Pokorný, in Jiří Našinec, Marie Paříková, Terezie Pokorná, Jindřich Pokorný, Anton Vantuch (eds.): *Kniha o Cyranovi* (Praha: Mladá fronta), s. 15–156

LITERATURA

Baudelaire, Charles

1859 *Théophile Gautier, notice littéraire précédée d'une lettre de Victor Hugo* (Paris: Poulet-Malassis et de Broise – fac-similé Wikisource 2013)

Delvaile, Bernard

1968 *Théophile Gautier* (Paris: Seghers)

Gautier, Théophile

1995 [1868] *Charles Baudelaire*, přel. Otokar Levý (Praha: KRA)

Genette, Gérard

1972 „Discours du récit“, in idem: *Figures 3* (Paris: Éditions du Seuil), s. 71–256

1982 *Palimpsestes. La Littérature au second degré* (Paris: Éditions du Seuil)

Hrbata, Zdeněk

2013 „O poetice *Kapitána Fracasse*“, in Ondřej Pilný, Mirka Horová (eds.):

Tis to Create & in Creating Live. Essays in Honour of Martin Procházka (Prague: Charles University, Faculty of Arts), s. 74–86

Ippolito, Christophe

2009 „Police du descriptif“, *Romantisme*, č. 146, s. 101–111

V hľadání adekvátneho sveta a výrazu. Opis v próze slovenského literárneho realizmu*

Ivana Taranenková

Východiská: európsky realizmus a slovenský národnoobrodenecký romantizmus

Napriek dvojznačnosti pojmu literárny realizmus (chápe sa ako spôsob, resp. technika reprezentácie skutočnosti aj ako konkrétny literárnohistorický diskurz) a jeho ontologickej problematikosti nemožno spochybníť, že jeho ústrednou figúrou je opis. Rôznou mierou zapojenia do textovej štruktúry re-prezentuje fikčný svet textov, ktoré sa hlásia k realistickému diskurzu. Opis však môže túto objektivizačnú funkciu prekračovať a poukazovať na hlbšie štruktúry pôsobiace v texte. Rovnako môže poukazovať na rozličné modifikácie a prekročenia literárnych diskurzov, v rámci ktorých sa literárny text realizuje. V našom prípade môže byť nápomocný pri predvedení špecifickej modifikácie realizmu v slovenskej literatúre.

Slovenský literárny realizmus, situovaný literárnohistoriografickým výskumom do obdobia od roku 1880 po prvé desaťročia 20. storočia, je heterogénny divergentný jav, a to bez ohľadu na sebaidentifikačné manifesty a proklamácie jednotlivých aktérov dobového literárneho diania. Je v ňom možné pozorovať súčinnosť a konfiguráciu rôznych aspektov a prítomnosť rôznorodých sedimentov a nánosov (prítomnosť prvkov, ale aj štruktúr iného ako realistického literárnohistorického diskurzu, línií prekračujúcich trvanie jedného literárneho smeru či epochy, determinácie literárnych

* Štúdia je súčasťou grantového projektu GA ČR P406/12/0347.

textov mimoestetickými kritériami a pod.). Spôsobila to špecifická dobová situácia slovenskej literatúry aj rôzne dobové realizácie estetického programu realizmu v kontexte európskej (svetovej) literatúry, charakterizované tiež určitou rozbiehavosťou (rôzne realizácie v britskom, vo francúzskom, v nemeckom a najmä v ruskom kontexte).

Relevantné estetické výsledky sa od kodifikácie spisovného slovenského jazyka (1843), teda od aktu fakticky zakladajúceho slovenskú národnú kultúru, realizovali v oblasti poézie, ktorá predstavovala špecifický variant európskeho romantizmu.¹ Prozaici, etablujúci sa od osemdesiatych rokov 19. storočia, sa konfrontovali okrem početných esteticky neprínosných obmien romantickej literárnej tradície aj s nedoformovanou tradíciou prózy, jej žánrov a jazyka. Samotná spisovná slovenčina bola v tomto období relatívne mladým jazykom, hodžovsko-hattalovská reforma spisovnej slovenčiny, ktorá ju do veľkej miery stabilizovala do jednotnej podoby, prebehla len v roku 1851. Sociálna stratifikácia slovenčiny ostávala len v zárodkoch, taktiež sa len postupne rozvíjal jej kultúrny základ a literárne funkcie (Miko 1972: 143). Literárne diela predstaviteľov romantickej prózy žánrovú a jazykovú tradíciu napriek svojim kvalitám nenastolili, iba načrtli tendencie a možnosti, ktoré sa postupne od šesťdesiatych rokov 19. storočia rozvíjali. Príčinou tejto situácie boli aj estetické názory ústrednej postavy slovenského romantizmu, Ľudovíta Štúra, ktorý prózu považoval za „nižší druh umenia“ (Štúr 1875: 190) a odporúčal sústreďovať úsilie autorov na poéziu. Tento postoj sa v kontexte oživeného národného diania (vznik Matice slovenskej a slovenských gymnázií) prehodnotil. Zdôrazňovala sa pragmatická funkcia prózy ako čitateľsky efektívneho média vhodného na šírenie národných myšlienok, rovnako aj jej participovanie na spolup tvorbe slovenského národného života.

Ani toto oživenie však neprinieslo výraznejšie umelecké počiny a po rakúsko-uhorskom vyrovnaní (1867) sa slovenské emancipačné snahy utlmili,

1 Pokiaľ v prípade slovenského romantizmu bola jeho špecifickosť v slovenskej literárnej historiografii v 20. storočí akceptovaná dlhodobejšie, myšlienka, že aj slovenský realizmus nekorešponduje s jeho realizáciami v západoeurópskom kontexte, sa v tomto období explicitne neformulovala. Slovenský literárny realizmus sa usúvzťažňoval s pozitivistickou estetickou koncepciou Augusta Comta a prípadné odlišnosti od tohto modelu, nachádzané v textoch jednotlivých autorov, sa vysvetľovali ako prechodná kontaminácia estetikou predchádzajúceho literárneho smeru – romantizmu.

slovenská literatúra stagnovala, pridŕžajúc sa tematického okruhu národnej agitácie a téz vlasteneckého romantizmu. Práve na túto krízovú situáciu reagujú autori, presadzujúci sa v slovenskej próze od začiatku osemdesiatych rokov 19. storočia. Riešia ju uplatnením princípov realistickej estetiky, ktorých realizácia je však ovplyvnená rozličnými faktormi. Ich vystúpenia sú buď explicitné a proklamačné, ako je to v prípade Svetozára Hurbana Vajanského, alebo diskkrétne, no s o to závažnejšími dôsledkami, ako to následne realizoval Martin Kukučín. Títo autori sú zakladateľmi dvoch paradigmatických línií slovenskej prózy, ktoré presahujú až do 20. storočia. Svetozár Hurban Vajanský sa k literárnemu realizmu hlási vo svojich programových textoch, v ktorých prezentuje svoju literárnoestetickú koncepciu. Jeho úvahy sú ovplyvnené minulými aj dobovými diskusiami v ruskej, v českej, ale aj vo francúzskej literatúre. Paralelne s týmito textami, ktoré sú v podstate estetickými manifestmi, vznikali aj jeho prozaické práce. Martin Kukučín sa s estetickým programom literárneho realizmu a debatami o ňom dôkladnejšie zoznamuje až ako etablovaný autor na pôde študentského spolku Detvan, kde pôsobil od polovice osemdesiatych rokov 19. storočia, počas svojich pražských lekárskejších štúdií. Jeho vstup do slovenskej prózy je viac podmienený spontánnym autorským gestom než napĺňaním programových proklamácií.

Bez ohľadu na rozdielnosť východísk a realizovaných umeleckých riešení stáli obaja najvýraznejší prozaici tohto obdobia pred rovnakými elementárnymi problémami. Museli sa rozhodnúť, na akom základe skonštruovať hodnoverne pôsobiaci „svet“ svojich próz a aký výraz mu dať, resp. akým jazykom ho artikulovať, pričom ich voľba, resp. aktivity boli v mnohých aspektoch iniciačné a normotvorné. Pri napĺňaní výzvy, ktorú predstavovalo vytvorenie prozaického modelu, zodpovedajúceho ich predstavám o literárnom realizme, mali obaja prozaici k dispozícii tendencie umeleckej prózy načrtnuté v romantizme a rozvíjané v priebehu šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 19. storočia. Oskár Čepan v tomto období identifikoval dve ústredné prozaické línie (Čepan 1984: 32–36). Na jednej strane tu bola romantizujúco-sentimentálna poviedka, ktorá sa sústreďovala na fabuláciu, vyznačovala sa prítomnosťou výrazného autorského subjektu a sklonmi konštruovať „subjektívne štylizovaný obraz individuálne prehodnotenej skutočnosti“ (ibid.: 33). Na tú nadviazal Vajanský. Kukučín sa zas priklonil k tej línii slovenskej prozaickej tradície, ktorá bola súdobou literárnou verejnosťou považovaná za periférnu. Predstavovali ju krátke žánrové

formy publicistického pôvodu (ibid.: 32), ktoré sa na malom kompozičnom priestore zameriavali na reprodukciu „detailov života“ a využívali „neliterársku“ hovorovú reč. Avšak oveľa výraznejšiu inšpiráciu ako domáce zdroje pre oboch autorov predstavovala ruská literatúra, v ktorej sa realistický diskurz zreteľne modifikoval. Špecifiká ruského realizmu sumarizuje literárny vedec Naum Jakovlevič Berkovskij nasledovne: „Ruský realizmus so svojou neustálenosťou, so svojím úsilím skrz-naskrz preniknúť do javov prítomnosti, no neostávať iba pri nich a nestroskotávať na nich, obsahoval už vo svojej podstate čosi romantické. Ruskí spisovatelia sa zameriavali na budúci život, zobrazovali ho vždy a pri každej príležitosti, vyvolávali pocit, že ten skutočný život je schopný prekonať akékoľvek prekážky – a práve tým ho vykreslovali ako romantici“ (Berkovskij 1983: 133).

Prózy dvoch kľúčových osobností literárnou historiografiou kanonizovaného slovenského realizmu – Svetozára Hurbana Vajanského a Martina Kukučina – tiež vznikali v súčinnosti s ideálom, rozličnými prostriedkami ho sprítomňovali a konfrontovali sa s ním, a to nielen pre silný vplyv ruskej literatúry. Napätie medzi ideálom a jeho prítomnosťou v empirickej realite bolo teda ústredným momentom slovenskej prózy poslednej tretiny 19. storočia.²

Skutočnosť a projekcia, „svojstvo“ a „cudzie“: Svetozár Hurban Vajanský

Ambíciou Vajanského ako prozaika bolo prezentovať podoby a možnosti obnovy a realizácie národného života. Iniciátormi a aktérmi revitalizácie národného organizmu sa mali stať predstavitelia elity – intelektuáli alebo príslušníci národne orientovanej šľachty. S jeho umeleckou snahou súviselo aj jeho sústredené úsilie kanonizovať v kontexte dobovej literatúry román. Videl v ňom vhodný prostriedok, ako reprezentovať slovenskú národnú spoločnosť v celku. Zároveň sa usiloval – nielen ako prozaik, ale aj ako mimoriadne aktívny kultúrny publicista (články prezentujúce jeho estetickú koncepciu publikoval sústavne takmer štyridsať rokov) – moderovať dobovú literatúru tak, aby napĺňala jeho predstavy o „vysokom“ umení. Tie boli dané predovšetkým klasickým estetickým ideálom, ktorý uprednost-

2 Bližšie k tomuto pozri aj štúdiu Marcely Mikulovej „Povinnosť k ideálu alebo romantizmus v slovenskom realizme“ (Mikulová 2011: 105–113).

ňoval kategórie celostného, nevyhnutného, ideálneho pred fragmentárnym, náhodným a každodenným. Vajanského zámer však skomplikoval reálny stav slovenskej society, ako aj existujúce dispozície a výrazové prostriedky národnej literatúry. Súdobá slovenská národná realita mu nedokázala poskytnúť adekvátne témy ani hrdinov. Preto Vajanský obrátil pomer textovej a aktuálnej reality a produkoval vo svojich prózach také okolnosti a postavy, ktoré sugesciou umeleckého diela mali na skutočnosť vplývať: „[...] dobrá novela, dobrý román (daj nám ho Bože!), v ňom kypí opravdivý život, založiť môžu novú duchovnú kolóniu na púšti nášho zbedačovaného života“ (Vajanský 1882: 2). Nesamozrejmnosť sveta jeho próz, ktoré sa vlastne stávali akýmisi národnými utópiami, ho viedla k zosilneniu ideologicky podloženého (konkrétne ideológiou nacionalizmu) významotvorného princípu v nich. Ten usporadúva javy fikčného sveta Vajanského próz do základnej opozície „svojstvo“–„cudzie“, pričom kľúčom tohto triedenia je nacionálna príslušnosť postáv. Zasahuje všetky textové zložky – od sujetovo-kompozičnej výstavby cez charakteristiku postáv až po štylistickú a jazykovú rovinu. Prispieva k tomu i prítomnosť mimoriadne silného autorského subjektu: „Sugescia stvoriteľského činu, túžba a vôľa tvoriť, čo sme nemali, nedovoľujú autorskému subjektu Vajanského próz ustúpiť do decentného pozadia. Vajanského autorská reč nie je potom len médiom epického sveta, v tejto reči sa dáva cítiť i stvoriteľská ruka autorského subjektu, jeho režirovanie, úvahy, vysvetlivky, poznámky, komentáre, jeho ideový rečnícky pátos“ (Miko 1972: 144). Utopicky pôsobí aj jeho rozhodnutie stvoriť jazyk vysokej literatúry: „Keď hovoríme, že Vajanský stvoril reč modernej slovenskej prózy – modernej v širokom zmysle –, platí to temer doslova. Stvoril z kultúrnych síl svojej osobnosti, len menej, keď nie málo, z kultúrnych síl a zdrojov slovenskej reality“ (ibid.).

Všadeprítomnosť ideologicky determinovaného významotvorného princípu a autorského subjektu, ktorý ho tvrdošijne presadzuje, má výrazný vplyv aj na Vajanského opis. Ten vôbec nezodpovedá predstavám o realisticom opise. „Prezentační a reprezentatívni funkce popisu“ (Fedrová – Jedličková 2011: 34), slúžiace konkretizácii rozprávaného sveta a zhodnoverneniu „realistického efektu“ (Nieragden 2008: 615), sa tu stáva súčasťou ideologickej persuzívnosti autorského gesta.

„Svojstvo“ je aj určujúcim axiologickým princípom Vajanského sveta: príslušnosť k nemu alebo jeho odvrhnutie determinuje morálku postáv

a prostredia a zasahuje i štylistické postupy prítomné v texte. Pri zobrazovaní elementov „cudzieho“ prevažujú hyperbolizačné, ironizujúce až parodické postupy, Vajanský tu využíva prostriedky „nízkej“, hovorovej lexiky a naopak, postavy a javy zo sféry „svojstva“ sú patetizované a monumentalizované. Príslušnosť k „svojstvu“ neurčuje len charakterové vlastnosti postáv, ale ovplyvňuje aj vykreslenie ich fyzického výzoru. Tie kladné disponujú fyzickou krásou a ich protivníci sú karikovaní prostredníctvom nepríjemného až odpudzujúceho telesného detailu.

Príkladom explicitného prepojenia telesného výzoru postavy s duševnými kvalitami a jej vzťahu k „svojstvu“ je vykreslenie postavy Laca Vrábľa z románu *Koreň a výhonky* (1895–1896). Pôsobivý fyzický vzhľad, ktorý demonštruje jeho slovenský pôvod, je hyzdený dôsledkami vzdalovania sa „koreňom“. Autorským rozprávačom zdôrazňované detaily dlhého nechta – „dlhého paznechta“ – či monokla, ktoré sú demonštráciou Vrábľovho afektovaného „maďarónstva“, pôsobia neprirodzene a poukazujú tiež na deformovanosť elementov „cudzieho“, ktorým táto postava prepadla:

Vedel tak vtisnúť do pravého oka monokel ako najzadlženejší štvrťmagnát, so šikom hodiť Cigánovi desiatku, demonštrovať po uliciach proti Hentziho pomníku alebo proti ministrovi, ba i rečniť na korepešskom cintoríne pri hrobke „mučeníka“ Jesenáka, ktorý v časoch povstania väznil jeho rodinu, ba jedného z Vrábľov dal i obesiť. Nosil sa ultramódne, dal si narásť na malíčku ľavej ruky dlhý paznecht, ktorý bolo treba denne desať ráz čistiť, škrabkať a často umele obrezávať. Ináč bol mocný, krásne urastený junoš; ani peštiansky skutočný i mravný vzduch nemohol zotrieť z jeho otvorenej, skutočne drevanovskej tváre sviežosť a zdravý nádych. (Vajanský 2008: 52)

Vrábľov životný štýl, založený na odcudzení národnému životu a „prirodzenosti“, vedie k chorobe a napokon k jeho úplnej telesnej deštrukcii:

Oblečený bol vyhľadano, vkusne. Čím väčšmi chradlo jeho telo, tým pozornejšie sa obliekal. Na slobode, v zákutí osamelého mlyna pestoval svoju toaletu úzkostlivejšie ako v meste. Dlhý paznecht na malíčku bol vytríbeno poobrezávaný, vyčistený. Biely ako sneh golierik, tuho naškrobený, tlačil mu vychudnuté líca. Farbistá, umele viazaná šatôčka s bezúhonnou hodvábnuou sviežosťou kráslija jeho vychudnuté hrdlo. (ibid.: 152)

Ideologickému významotvornému princípu podlieha aj opis prostredia, v ktorom sa postavy z jednotlivých opozitných kategórií pohybujú. Je len príznačné, že napríklad domácnosť postáv z tábora „svojstva“ je čistá a zariadená s vyberaným, aj keď prostým vkusom a že v blízkosti výrazne morálnych postáv (učiteľ Holan z románovej novely *Letiace tiene*, 1883, alebo farár Rybka z *Koreňa a výhonkov*, 1895–1896) sa vyskytuje lipa, ktorá je súčasťou slovenskej (slovanskej) národnej emblematicky. Tento exponovaný význam lipy sa tu ešte zvyrazňuje, nezostáva obyčajným stromom, kulisou v pozadí, ale je z nej rovno chrám, v ktorej sa jej postava modlí:

Tichý vietor tiahol lipami, hviezdy svietili na nebi. Starec prišlo k prastarej, vo vnútri dúpanej lipe. Dávno už spráchnivelo jej jadro, veľký otvor černel sa. V dutine, na vnútornej stene, pribitý bol jednoduchý drevený kríž. Starec vstúpil do dutiny – bola dosť priestranná – zdvihol ruky ku krížu a vrúcnu modlitbu šeptali jeho ústa. Do slov starcových šumelo lístie vzrušené polnočným vetrom. Nad lipou v neobsiahlom majestáte pnula sa širo-šíra, hlboká bán nebeská, trblietali hviezdy. (Vajanský 1883: 96)

Naopak, prostredie, v ktorom sa pohybujú postavy náležiacie do kategórie „cudzieho“, je u Vajanského výrazne svojím nevkusom, „operetnosťou“, resp. nevábny vzťahom. Charakteristicky tu pôsobí vykreslenie židovskej domácnosti Zweigenthalovcov v *Letiacich tieňoch* (židovstvo je u Vajanského výrazným reprezentantom cudzích, národu nepriateľských elementov, dobový antisemitizmus poznačil aj iné oblasti Vajanského aktivít – poéziu a publicistiku). Rozprávač zdôrazňuje napriek vonkajšej okázalosti nevkus jej majiteľov, ich pochybné hygienické návyky a nakoniec aj ich špekulantstvo, z ktorého zariadenia domácnosti pochádza:

Róza prešla do izby. Rýchle sňala šperky, prehodila šaty cez hlavu. Bielu, nie celkom čistú spodnicu zakryla domácimi šatami, ktoré ležali na posteli. Na vešiaku pri skrini viseli nohavice, na ruby obrátená vesta a potrhané traky. Ženský čepiec zavesený bol navrchu a korunoval celok. Pyšný zelený diván zle harmonoval s fotelom tuhočerveným. Tri stolce z kriveného dreva, i to rozličnej farby, svedčili, že celý úbor chyže poskupovaný bol na rozličných licitáciách. (ibid.: 69)

V tejto jednote charakteru a životného priestoru by bolo asi márne hľadať stopy „atmosférického realizmu“, ktorý identifikoval Erich Auerbach v textoch Honoré de Balzaca.³ Vajanský totiž nedokáže vytvoriť hodnoverné milieu ani toto prostredie sugerovať presvedčivými zmyslovými detailmi. Detaily tu nedokážu fungovať samostatne, sú príliš abstraktné a konvenčné, nie sú to „nedôležité detaily“, verifikujúce autentickosť fikčného sveta realistickej prózy. Sú to znaky, neustále odkazujúce za text, k ideologickému princípu dôsledne organizujúcemu všetky roviny Vajanského próz, k vyššiemu „metaforicko-alegorickému plánu“ textu, ktorý je v jeho fikčnom svete prítomný ako ideál (konkrétne ide o ideál regenerácie národného života). Konkrétne prvky stvárnovanej reality tu teda fungujú ako „metonymické zástupky metaforicko-alegorickej roviny rozprávania“ (Čepan 1984: 79). O Vajanského inklinácii k alegórii, na ktorú upozorňuje v analýze jeho poézie Valér Mikula,⁴ svedčia aj jeho opisy prírodných úkazov, ktoré nikdy nefungujú osamotene. Pôsobia ako anticipačné motívy predznamenávajúce osud postáv alebo sa stávajú podkladom pre rozvinutie ideového vyznenia diela.

Ak napríklad príslušníci rodiny Jablonských z *Letiachich tieňov* rozjímajú v letný podvečer na verande nad osudom svojho príbuzného, zhýralého zemana Kazimíra Podolského, ktorý je nielen na pokraji finančného, ale aj životného krachu, je súčasťou tohto výjavu aj obraz omámených nočných motýľov letiacich do svetla lampy, ktorý sa nevzťahuje iba k jednej konkrétnej postave, ale predznamenáva osud celej rodiny, ktorá sa spreneverila „svojstvu“ a následne ohrozená finančnými špekuláciami „cudzích“ síl došla

3 „[...] každý životní prostor se mu stává mravně smyslovou atmosférou, která prosycuje krajinu, obydlí, nábytek, nářadí, oděv, tělo, charakter, chování, smýšlení, činnost i osudy člověka, přičemž obecná dobově historická situace se opět jeví jako jakási celková atmosféra zahrnující všechny své jednotlivé životní prostory“ (Auerbach 1998: 400).

4 „[Vajanský; doplnila IT] reáliám a realite samej nepridáva alegorické významy postupne, ale svoju báseň niekedy rovno začne hotovou alegorickou postavou [...] prírodný úkaz, napr. východ či západ slnka, tu nestojí na začiatku ako ‚spúšťač‘ radu predstáv či súvislostí, ako to býva v romantizme či symbolizme, ale vstupuje do hry až na konci ako prírodné (čiže prirodzené, organické, zvrchované) potvrdenie ideového reťazca. [...] Vážne myslené, ‚koncepčné‘ Vajanského alegórie, tie, ktorými chce meniť skutočnosť, však paradoxne na skutočnosť prihliadajú najmenej. [...] Alegória ‚hovorí jedno a myslí druhé‘, Vajanský však na ‚to druhé‘ nielen ‚myslí‘, ale o tom aj otvorene ‚hovorí‘, a tak jeho alegórie pre čitateľa neprinášajú nijaké hádanky, iba samé odpovede“ (Mikula 2010: 82).

k spoločenskému a ekonomickému úpadku, čo je nakoniec zrejme aj z kontextualizácie tohto opisu s dialógom:

„Biedny brat! Tak prefurtáčil život!“ poznamenala Anna a pozrela najprv na Hermana, potom na sestru. „A u vás silno zaviazol?“ „Pah, pravdaže silno,“ roztržite odpovedal Imro a hľadel na nočných motýlkov, ako tisnú sa celými krdľami k sklám lampovým, ako padajú na biely obrus a popálené trepú krídelkami. „A ja som s ním tiež zamočený. Tak asi polovička majetku leží u nás na zmenkách. No počúvam, že má tiché zmenky. Vaše staré hniezdo sa rúti.“

(Vajanský 1883: 51)

Alegorické vyznenie opisu prírodnej scenérie sa v týchto prózach neexplikuje iba v rozprávačskom pásmo, silný autorský rozprávač intervenuje aj do prehovoru postáv, ktoré skutočnosť prírodného sveta Vajanského prózy usúvzťažňujú s ideovým plánom explicitne:

Mesiac blížil sa k horám. Celá dolina zaskvela sa v jeho magickom svetle. V stranách pohoria černeli sa tône – ony nestáli, ale plazili sa po skalnatých úbočinách. Na obzore vyskytlo sa niekoľko ľahkých obláčkov. Ich tiene leteli krajom, zatemnili strieborný pruh rieky a potom sadli na Jablonovo. [...] „Vidíte – tie letiace tiene sú obrazom nášho života, terajšej našej periódy! Všetky oné, dľa našej mienky škodné, alebo aspoň netrebné existencie, so srdcami a čestnou vôľou sú ako tie letiace tiene, zachmurujúce síce niečo strieborné blesky nebeského telesa, no iba letkom. A samy v sebe kolkko krásy chovajú! To brat môj, nie chorobné úkazy, to úkazy mohutnej pravdy. Veľká, tvoriaca sa vec má vždy mnoho podivínov. Vy len tie tiene vidíte, hromžíte, že berú nám jasnotu! My opravdovej tmy nemáme, naše slabosti, naše podivínstva, naše chyby sú letiace tiene, nad nimi panuje tiché, večné svetlo ideálu. Všeobecné slabosti, ktoré možno nájsť všade, u všetkých národov, po všetky veky, musíme subtrahovať, lebo ani Slaviani nemôžu sa vyzuť z týchto pokleskov, spoločných celému ľudstvu. Ale najmenej prichodí nám, potlačeným, nesamostatným, prísne karhať tieto všeludské chyby. No máme i svoje zvláštne tiene. Nuž nech zakabonia sa stráne naše chvílkami, poduje vetrík, tieň mizne, redne, tratí sa! Hľa, ako lezie po mohutných bedrách tatranských kolosov vždy vyššie – vždy vyššie! Už dosiahli vrcholu, akoby niekto bol zotal ostré sokorce – už sa prevalili

cez hory – v jasnote šerie sa končiar! Nad krajom blažiace svetlo! Ó, verte v ideál, verte v jeho svetlo!“ Mesiac zapadol za hory. Do dolín tisla sa tma.

(ibid.: 93–94)

Alternatívy realistického opisu: objektivizácia vs. alegorizácia

Opis vo Vajanského prózach nie je len funkčnou súčasťou komplexnej štruktúry textu, ale stáva sa aj markerom, ktorý poukazuje na skutočnosť, že tieto texty sa modelu realistickej prózy vymykajú. Ak akceptujeme, že v kontexte dobovej európskej literatúry sa predpokladalo, že realistické umenie by sa malo sústrediť na objektívne stvárnenie reality, ktorá je realitou 19. storočia, svetom objektívne daných empirických javov, svetom „příčin a následků, svět bez zázraků, svět bez transcendentna“ (Wellek 2005: 119), vidíme, že Vajanského opisy nás ustavične atakujú skrytými vlastnosťami reality a odkazmi na ideový plán textu.

Pre porovnanie uvediem opis krajiny z novely Gustáva Zechentera-Laskomerského *Lipovianska maša* (1872), ktorého krátke prózy, publikované v literárnych časopisoch v priebehu šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 19. storočia, vychádzali z empirickej skúsenosti a sústreďovali sa na zachytenie detailov každodenného života (slovenská literárna historiografia ho klasifikovala ako autora s výraznými realistickými tendenciami):

Vo Zvolenskej stolici, hned' poniže, ako sa Čierny Hronec s Hronom mieša, otvára sa zľava dlhá dolina. Úzka, skalnatá cesta vedie hore tou dolinou popri šumiacej Bystrej a vysokých, sosnami a machom porastených zápoliach, popri šuchotajúcich pílach a troskových, tvrdo zarastajúcich hálniskách – do mašiarkej osady Lipová. Keď putuje človek takto asi tri hodiny pri poskakujúcej, podľa mena i vsutku Bystrej, nevidí inakšie ako nebo nad sebou a strmiace vápeniny s červenohaluzími sosnami, smutnými brezami a celé kožuchy žltó kvitnúcej slamenej ruže (*Sedum acre*) a drapľavého bodliaka, nazvaného štrbák vlnohlavý (*Cirsium eriophorum*).

(Zechenter-Laskomerský 1969: 2)

Je tu pozorovateľná dôsledná snaha objektívne, až prírodovedecky klasifikovať a triediť jednotlivé prírodné úkazy a sprítomňovanú realitu, presne ich situovať a pomenovať. Na rozdiel od toho vo Vajanského prózach je príroda

neustále alegorizovaná, personifikovaná a plná skrytých významov. Rozprávač a protagonista črty *Noc na skalách* (časop. 1880, knižne 1883) sa odoberá, zunovaný „ľuďmi i klopotmi každodenného života“ (Vajanský 1883: 7) na noc do hory:

Prejdúc bučinu, vhlbil som sa do lona svrčín a jedlín. Tu už počalo ich panstvo, len miestami zjavil sa dub, ako by zablúdil do cudzieho revíru. Nádhera jedle je hlboko vrytá do duše každého horského Slováka. Spevy nášho ľudu pestujú popri lipy i jedľu. Velké opachy Tatier chovajú na skalnej hrudi svojej jedľu i svrčinu. Jedľa je pravý obraz spokojného Slováka. Strojná, mäkká a schováva v sebe štavu, trebárs korene vovrtali sa do skalnej pôdy. [...] Spoza hôr vykukol úzky srp mesiaca. Hviezdy hustnú. Zadumený, rozihraný dojmami, sadnem na skalinu, pod starú, v zraze pomýlenú svrčinu. Je mi tak voľno, len rozšíriť krídla a letieť. Znenáhla zaspávanie prírody ukolísalo i ducha môjho v mier. Nuž, ale či tá príroda naozaj zaspáva? Nie celkom, kľukaletný netopier šibol mi ponad hlavu, v machu bliskocú modrastými lampadkami svätajánske mušky. [...] Celkom nezadrieme príroda. Večný pohyb veje z nej, no možno, že to iba jej sny. Nie, i to je život, tajný, bájný život noci. (ibid.: 9–10)

Vajanského opis je neustále dynamizovaný, a to nielen tým, ako ho autor-ský rozprávač (explicitne) usúvzťažňuje s metaforicko-alegorickou rovinou rozprávania – z obyčajnej jedle sa pred našimi očami stáva súčasť národnej mytológie. K dynamizácii opisu prispieva aj prepojenie protagonistovho duševného stavu s prírodnými javmi (pokoj v prírode – mier v duši), dôraz na neviditeľný, no predsa stále prítomný „večný“ pohyb, ktorý prírode oduševňuje. Okrem toho, že ide o využitie typických rekvizít romantickej poetiky, kde príroda je priestorom „autentického (přirozeného) bytí“ (Hrbata – Procházka 2005: 28), miestom kontemplácie, predstavuje tento postup Vajanského problém, ako adekvátne a hodnoverne reprezentovať vo svojich prozaických textoch skutočnosť v jej komplexnej celistvosti: „Vajanský sa nezameriava na epicky vecnú komplexnosť a kauzálnu spätosť prvkov výpovede, ale situáciu podáva v jej iluzívno-dynamickom napätí“ (Čečan 1984: 68). Od statickej deskripcie smeruje k „princípu epického znázorňovania“, kde „sprostredkujúcim stupňom je zvecňovanie metaforicko-alegorických významov motívmi vecnej skutočnosti“ (ibid: 68). V konečnom

dôsledku však Vajanského predstavy o adekvátnom stvárňovaní skutočnosti, podmienené Hegelovou estetikou, naplňali vyhrotené situácie, kontrasty, konfrontovanie antagonistických síl, hypertrofovaný výraz, ktoré sa tu neprejavujú len v naratívnej štruktúre, ale zasahujú aj opis.

Vajanského voluntaristické autorské gesto, týkajúce sa nielen tematických, ale aj výrazových zložiek, spôsobuje, že čitateľ je neustále konfrontovaný s istou excesívnosťou jeho textov: „Všetko je uňho posunuté zo svojho zvyčajného miesta a premiestnené kamsi inam“ (ibid.: 89). Tento dojem poukazuje na skutočnosť, že reprezentácia vo Vajanského prózach je iným typom ako realistická reprezentácia. Tieto Vajanským preferované prostriedky odkazujú na melodramatický režim reprezentácie v tom zmysle, v akom ho vo svojej práci *The Melodramatic Imagination* (1976) analyzuje Peter Brooks. Podľa neho je tento typ imaginácie charakteristický pre literatúru v „postsakrálnej ére“. Jeho počiatky identifikuje v romantickej literatúre, avšak nachádza ho i u autorov ako Honoré de Balzac, Henry James, Charles Dickens či Fjodor Michajlovič Dostojevskij. Prezentovanie silných emócií, vypätých stavov, manichejská morálna polarizácia a schematizácia, ktoré v textoch týchto autorov nachádzame, sú dôsledkom situácie, kde „polarizácia a hyperdramatizácia síl v konflikte reprezentuje potrebu určiť, zviditeľniť a sfunkčniť tie voľby bytia, ktoré sa pre človeka stali nesmierne dôležitými, aj keď ich nemožno vyvodiť z transcendentálnych systémov viery“ (Brooks 1995: viii). Melodramatické gesto je výrazom naliehavosti subjektu vyviazaného z väzieb, ktoré mali byť apriórne dané. Autor tvoriaci v melodramatickom režime neustále sprítomňuje a hyperbolizovanými prostriedkami zvýrazňuje boj dobra a zla, pričom obe pochádzajú z autonómne určeného morálneho sveta. Zmysel tohto sveta si takýto subjekt len určuje, a preto ho zdôrazňuje, odhaľuje a demonštruje aj za cenu, že svet, ktorý reprezentuje, všetky tieto významy neunesie. Je to situácia v mnohom evokujúca pôsobenie Vajanského próz, ktoré fakticky reprezentovali svet bez „ontologického krytia“ (Miko 1972: 147), a tento deficit sa tu nahradzoval naliehavosťou melodramatického výrazu.

Efekt reálneho ako produkt hľadania strateného sveta:

Martin Kukučín

Na potrebu vytvoriť tradíciu prózy, stvoriť jej svet, nájsť preň vhodný výraz reagoval omnoho diskretnejšie, ale presvedčivejšími riešeniami ako Vajan-

ský aj Kukučín. Siahol po zdanlivo samozrejmom svete slovenskej dediny v jeho každodennosti a ako literárny jazyk využil jej hovorovú reč. Epické situácie, ako aj ostatné zložky jeho próz neboli organizované apriórnym ideologickým princípom, ale „rovnícou epickej harmónie“ založenou na samoregulatívnom procese riadiacom vzťahy medzi človekom, jeho prostredím a tradíciou (Čepan 1984: 143n). Avšak za zdanlivo objektívnym determinizmom týchto próz, ktoré viedli slovenskú literárnu historiografiu k tomu, aby Kukučina vyhlásila za exemplárneho realistu, sú ukryté podvedomé subjektívne motivácie a procesy. Tie boli zdrojom jeho objektívnosti, determinizmu i harmonizátorského autorského gesta. Martin Kukučín totiž vo svojom diele sprítomňoval prirodzený svet svojho detstva a hoci sa z jeho textov zdalo, že je trvalo prítomný, v skutočnosti bol situovaný viac do jeho spomienok. Svojím písaním reagoval jednak na procesy kultúrnej modernizácie, prebiehajúce od osvietenstva, kde bola „dřívější holistická spoločnosť nahradená spoločnosťou individualistickou, rozporuplnou a fragmentarizovanou“ (Müller 2008: 523), jednak na svoju osobnú traumu, keď v útľom veku musel opustiť domov a odísť na štúdiá (a vlastne väčšiu časť svojho života prežil v cudzine). Práve pocity neukotvenosti, straty koreňov, miznutie tradičných a archaických hodnôt, ktoré charakterizujú moderný život všeobecne, sú v Kukučínových textoch tematizované podvedome, ale aj explicitne. Ich ústrednými motívmi sa tak stávajú s rôznou intenzitou prítomné motívy melanchólie a nostalgie, s ktorými sa spája nerealizovateľná archetypálna túžba po návrate „do zlatého veku ľudstva“. Ten je v ľudskom živote predstavovaný obdobím detstva (je to jediné obdobie ľudského života spojené s nekomplikovanosťou a bezprostrednou danosťou vecí života), v dejinách zasa s predhistorickým obdobím, ktoré charakterizuje archetypálny prírodný čas (v umení sa tieto situácie tematizujú toposom Arkádie). Kukučínove prózy, tak ako jeho realistická umelecká metóda (ku ktorej sa hlásil), sa teda pomeriavajú s ideálom, avšak v inom zmysle ako u Vajanského. Jeho ideál je situovaný do minulosti – v individuálnom rámci do obdobia detstva, vo všeobecnejšom zasa do tradičného života slovenského etnika, ktorý neodvratne zaniká. Rôznym spôsobom je prítomný aj v jeho prózach z mestského prostredia či v cestopisoch z Francúzska alebo Južnej Ameriky. Kým Vajanského ideál bol determinovaný ideológiou nacionalizmu, u Kukučina nadobúda širšie antropologické dimenzie.

Ak Kukučínove prózy od počiatku charakterizuje vycibrený zmysel pre detail, nebude to len súčasť jeho úsilia o presnosť a priliehavosť výrazu (Čepan 1984: 127) pri re-prezentácii aktuálnej reality. Možno to vnímať aj ako manickú túžbu nostalgika, prejavujúcu sa „neuveriteľnou kapacitou pamätať si vnemy, chute, zvuky, vône, detaily a banality strateného raja, ktoré tí, čo zostali doma, nikdy nezakúsili“ (Boym 2001: 4). Keď sa teda Adam Krt zo známej poviedky *Rysavá jalovica* (1885) chystá na jarmok, autorský rozprávač venuje jeho výstroju dôslednú pozornosť a približuje ju do najmenších podrobností, pričom používa i jazykové prostriedky ľudovej reči:

Na chrbte má priviazanú tanistru; v nej pokladené kapce, jančiarky a papuče, ktoré on na hotové našil a teraz ich ide predávať. Do tanistry utarsoval to tak, že každú páru zošil hrubou dratvou, aby sa spolu držala. Krt je síce gazda, ale v zime šijáva z valaského súkna obuv pre dedinčanov. A to je veľmi ľahká robota. Na merľuk nemusí sa veľmi dbať, lebo kapec čím je väčší, tým lepší; nemusí byť ani veľký výber v kopytách, veď i sám Krt má len tri. Jedno malé pre nevesty, čo majú malé nôžky; druhé veľké pre chlapov, ktorí potrebujú kapce ako vahany, aby mohli z pece do nich skočiť. Tretie je ani malé, ani veľké, ale len tak stredné. (Kukučín 1961a: 7)

Kukučínov opis však nezostáva pri staticky pôsobiacich efemérnych detailoch, ktoré majú verifikovať jeho fikčný svet, funkčne sa stáva súčasťou výkladu rozprávača, ktorý nezainteresovanému čitateľovi približuje normy, pravidlá a zvyklosti zobrazovanej reality. Autorský rozprávač v Kukučínových prózach je striedavo týmto „sprievodcom“, potom zasa preberá hlas zobrazovanej tradičnej komunity. Keď sa napríklad protagonisti jeho detských próz (*Z teplého hniezda*, 1885, *Veľkou lyžicou*, 1886) odoberajú z domu „do sveta“ a menia svoje „dedinské“ oblečenie za panský oblek, opis ich zovňajšku nie je ani objektívny, ani hodnotovo neutrálny. Usúvzťažňuje sa s pohľadom a hodnotením dedinskej komunity, ale aj s prežívaním protagonistu. Z oboch aspektov sú detaily nového oblečenia nazerané ako niečo nepatričné a cudzie, sú to „znaky“, ktoré sa tomuto prostrediu vymykajú a jeho nositeľa mu odcudzujú:

Maťko Rafikovie je teda preto ako umučený, že prvý raz v svojom živote dostal čižmy. Nuž toto bolo by ešte len ešte, dalo by sa i to nejak zmôcť:

ale – čo horšie – zvliekli mu predošlé, sedliacke šaty a obliekli ho do nových, panských. Hja, veru tak, Matej Rafikovie nie je už sedliacky synak: veď, aha, biele nohavičky, zelenou šnúrou cifrované, sú hen pod pecou, čierna halienka, pekne vyšitá, červeným saténom vrúbená, prevesená je na žrdke, široký klobúk s dvojitou stužkou a dvanástimi novými špendlíkmi, čo si bol tejto Trojice zadovážil, visí tam v kúte pri lampáši na kline. Za predošlé, skvelé šaty dostal počerné pantalóny a kabát z lacnej, tenkej látky. A ako sú ušité! Aspoň kabát patril by vlastne do múzea; je krátky, ale široký, že by mohol ešte i druhý Matej vojsť doňho; na chrbte zbýva veľká kukla, miesto toho zase pod pazuchou reže, lebo tam je tesný. Na chlapcovej hlave sedí malý klobúčik, ľahký ani pavučina, ani ho necítiť. Ale naostatok i toto by len prešlo, keby mu boli aspoň dávne košele ponechali. Nie, vzali mu i tie s bielymi, širokými tkanicami a dlhými širokými rukávmi, a dali mu miesto nich mušlienové, na ktorých niet ani širokých tkaníc – len plátenné gombičky, ani rukáv nevisí na nich naširoko, lebo je za pästou sfercovaný a úzkym obalčekom zošitý. Nuž takto pochodil neborák Matej Rafikovie; z pekného, štíhleho chlapca, ktorý včera bol taký driečny ako tá jedlica, za hodinu urobili strašidlo do konopí. Svetlé, mäkké vlasy, ktoré ešte len včera si bol pekne za uši začesával, sú dolu: obstrihal mu ich mlynár, jediný barbier v celej dedine, ponechajúc mu len nad čelom šticu. Hja, najnovšia móda!

(Kukučín 1961b: 73)

V prózach, kde sa Kukučín uchyluje k ja-rozprávaniu, sa iným vyjadrením odcudzenia jeho hrdinov stáva idylizovaný opis. Próza *Na obecnom salaši* (1887) tematizuje archetypálnu situáciu „návratu do strateného raja“, „Arkádie“, čo je napokon topos, ktorý predstavuje v umení prejav melancholickej sentimentálnosti (Chamonikola 2000: 78), ktorým sa kompenzuje melancholický pocit vykořenenia.⁵ Hrdina tohto rozprávania sa nevracia len do priestoru detstva, ale pokúša sa aj o akýsi návrat v čase. Ja-rozprávač, študent, sa počas letných prázdnin rozhodne vrátiť na miesta, kde trávil letné prázdniny. Krajina, ktorú opisuje, nie je reálnou, ale rozprávkovou krajinou,

5 „Další z aspektů melancholichnosti má zřejmě zdroje v pocitu vykořenění, vyhnání z Ráje, v bolestné vzpomínce na stav štěstí, i když existují různé projekce tohoto štěstí“ (Chamonikola 2000: 77).

peniká ňou atmosféra útulnosti a vlúdnosti, všetko je tu akoby stvorené pre pokojný ľudský život:

Vošiel som do malej dedinky, ktorá dodnes volá sa Topoľany. [...] Vošiel som, ako hovorím, do dedinky: bolo skutočne treba do nej vchodiť. Ako dvor ohradený je zo všetkých strán plotom a stavaniami, tak za našou dedinkou dvíhali sa vrchy, zaodeté tmavou zeleňou hôr; len vrcholce ich boli holé ako plešina na starcovej hlave. Keby vrchy neboli nechali medzi sebou tesnú dolinku, ktorou v hadovitých okľukách predieral sa bystrý potok a popri ňom cesta biela, prachom pokrytá: nebol by si mohol do dedinky ani vkročiť. Dolinka len na mieste, kde ležali Topoľany, rozšírila sa v útulnú kotlinu; svahy vrchov tiež neboli tak príkre pri dedine, akiste preto, aby občania mohli si na nich trochu pôdy ujať a založiť role. Dedina – ako dedina. Dlhá ulica, po oboch bokoch biele domky so záhradkami; dolu ňou tečie potok – akiste aby mlynár mohol mlieť a – všetko! No ešte spomeniem topole, ktoré po brehoch potoka pekne sa vynímali – snáď od nich dostala dedina svoje meno. (Kukučín 1958: 51)

Následne sa protagonista vyberá na salaš a je fascinovaný prejavmi tunajšieho tradičného života:

Po dvojhodinovej púti hustým ihličnatým lesom dostali sme sa na poľanu. Hora svojou tmavou zeleňou tvorí vhodný rámec jasnej poľane, porastenej drobnou, šťavnatou trávou. Pekný naozaj obrázok! Vôkol hora sťa zamatový rám, v ňom poľana, tvoriaca zelené úzadie košiaru a koliby. Koliba akoby sa necítila voľno uprostred poľany, utiahla sa k okraju hory, do tône starých jedlíc. Divný to domok! Také asi stavajú bobry ponad vodu. Pozoroval som, či sa mi neukáže dáky bobor. No bobra nevidno, miesto neho stojí pred kolibou obor. Veru obor, vysoký chlapisko, akých ani v našich krajoch tak chytro nevidíš. (ibid.: 62)

Vidí ho – pretože sám je už príslušníkom inej, modernej doby – ako pripomienku predmoderných archaických čias a chce sa stať súčasťou tohto „prirodzeného“ prostredia, ktoré vníma ako prostriedok naplnenia túžby po autentickejšom živote. Archetypálne a mýticky vyznieva i postava baču („obra“), ktorý je pre protagonistu nespochybniteľnou autoritou. V kon-

texte Kukučínových próz ide vlastne o krajný pól idealizujúceho, až mýtizujúceho postoja ku každodennosti dediny, v širšom kontexte ho však možno vnímať ako romantickú túžbu po návrate do prirodzeného stavu, túžbu po obnove prirodzenej jednoty človeka s jeho prostredím.

Kukučínov ideál, ideál domova (navždy strateného v minulosti) pokračuje dimenzie dané individuálnou biografiou a stáva sa všeobecne platnou antropologickou konštantou jeho tvorby. Je prítomný aj v prózach z „cudzieho“ prostredia (texty tematizujúce život vo „veľkom meste“, t. j. v Prahe, kde študoval medicínu, ako aj cestopisy). Takýto prístup spôsobuje, že tento svet „cudziny“ je opisovaný prostriedkami, ktoré zdôrazňujú jeho podobnosť s domovom. Rozprávač tu sústavne dáva najavo svoj odstup, štylizuje sa ako „sedliak“ nazerajúci na veľkomestské hmýrenie zo stanoviska zdravého rozumu, to aj napriek tomu, že Kukučín mestské prostredie (Prahy, Punta Arenas, Paríža) dokáže svojmu čitateľovi podať civilne a niet pochyb, že ho dôverne pozná. Oskár Čepan v tejto súvislosti konštatuje, že pre Kukučina je „silueta domova [...] stálym pozadím“ (Čepan 1972: 177).

Tak ako vo Vajanského textoch i u Kukučina je zreteľné, že opis nepôsobí ako neutrálny a objektivizačný sprostredkovateľ vlastností jeho fikčného sveta, ale je funkčnou súčasťou jeho významotvorného princípu, sprítomňujúceho jednotu človeka, prostredia a tradície, kde sa konflikty vyrovnávajú samoregulatívnymi procesmi. Kompenzuje ním svoju melancholickú túžbu po svete, ktorý neexistuje a zotrváva iba v spomienkach a minulosti. V prózach oboch autorov pôsobí opis zároveň ako indikátor špecifickej realizácie realistického umeleckého modelu v kontexte slovenskej literatúry.

PRAMENE

Kukučín, Martin

1958 [1887] „Na obecnom salaši“, in idem: *Dielo 2* (Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry), s. 51–86

1961a [1885] „Rysavá jalovica“, in idem: *Dielo 2* (Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry), s. 7–51

1961b [1885] „Z teplého hniezda“, in idem: *Dielo 2* (Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry), s. 72–85

Vajanský, Svetozár Hurban

1882 „Umenie a národnosť“, *Národné noviny* 13, č. 56, s. 3

1883 *Besedy a dumy* 1 (Turčianský Sv. Martin: Nákladom Gustáva Izáka – Tlačou kníhtlačiarkeho účastinárskeho spolku)

2008 [1895–1896] „Koreň a výhonky“, in idem: *Koreň a výhonky. Články*, ed. Ivana Taranenková (Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV), s. 11–306

Zechenter-Laskomerský, Gustáv Kazimír

1969 [1872] *Lipovianska maša* (Bratislava: Tatran)

LITERATÚRA

Auerbach, Erich

1998 [1948] *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, přel. Miloslav Žilina, Rio Preisner, Vladimír Kafka (Praha: Mladá fronta)

Berkovskij, Naum Jakovlevič

1983 [1975] *Svetový význam ruskej literatúry*, prel. Anna Pokorná (Bratislava: Smena)

Boym, Svetlana

2001 *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books)

Brooks, Peter

1995 [1976] *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New Haven/London: Yale University Press)

Čepan, Oskár

1972 *Kukučínove epické istoty* (Bratislava: Tatran)

1984 *Stimuly realizmu* (Bratislava: Tatran)

Fedrová, Stanislava – Jedličková, Alice

2011 „Konec literárneho špenátu aneb popis v intermediálnej perspektíve“, *Česká literatura* 59, č. 1, s. 26–58

Hrbata, Zdeněk – Procházka, Martin

2005 *Romantismus a romantismy* (Praha: Karolinum)

Chamonikola, Kaliopi

2000 „Melancholie úniků a sen o Arkádii“, in: *Melancholie* (Brno: Moravská galerie v Brně), s. 71–81

Jakobson, Roman

1999 [1921] „O realismu v umění“, in idem: *Poetická funkce* (Jinočany: H & H), s. 138–144

Miko, František

1972 „Základné tendencie v štýle prózy na prelome storočia“, in: *Philologia 3. Zborník spoločenské vedy* (Trnava: Pedagogická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave), s. 141–150

Mikula, Valér

2010 „Vajanský básnik“, in kol. autorov: *Kapitoly zo slovenského realizmu. Dejiny. Medailóny. Štúdie. Interpretácie* (Bratislava: Univerzita Komenského), s. 81–82

Mikulová, Marcela

2011 „Povinnosť k ideálu alebo romantizmus v slovenskom realizme“, in: Marcela Mikulová, Ivana Taranenková (eds.): *Reálna podoba realizmu* (Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV), s. 105–113

Müller, Klaus Peter

2008 [2001] „Moderna“, prel. Aleš Urválek, Zuzana Adamová, in Ansgar Nünning (ed. nem. vyd.), Jiří Trávníček, Jiří Holý (eds. čes. vyd.): *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host), s. 522–525

Nieragden, Göran

2008 [2001] „Popis“, prel. Aleš Urválek, Zuzana Adamová, in Ansgar Nünning (ed. nem. vyd.), Jiří Trávníček, Jiří Holý (eds. čes. vyd.): *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host), s. 615

Štúr, Ľudovít

1875 „Prednášky o poézii slovanskej“, *Orol* 6, 1875, č. 4 s. 110–114; č. 5, s. 134–141; č. 6, s. 167–170; č. 7, s. 189–196; č. 8, s. 226–227; č. 11, s. 311–315

Wellek, René

2005 [1960] „Pojetí realismu v literární vědě“, prel. Jiřina Johanisová, Vladimír Papoušek, in idem: *Koncepty literární vědy* (Jinočany: H & H), s. 107–128

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 „narativizace“ 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. *Experientialita 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 experientiality 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 experientiální 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 státnost (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 pokojů, obyvatelem samým žertovně nazývaný „rezidence“ a zařízený hlavně početnými klíčkami s ptactvem. Možná, že paradigmaticčnost 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 „časování“ 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, je 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 zažitě 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).

idylické 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 reprezentačnímu 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; zvýr. 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 protknutí „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 svázán 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)

Summary

This volume results from the international interdisciplinary colloquium *On Description* (Institute of Czech Literature, Academy of Sciences of the Czech Republic, Prague, November 2013) which provided an opportunity for scholarly discussions among representatives of various disciplines: literary theory and history, analytic philosophy and fictionality theory, linguistics and classical philology, art history and intermedia studies. Some of the scholars involved have previously been co-operating in related fields of research: Hei-drun Führer, Bernadette Banaszekiewicz and Emma Tornborg in exploring ekphrasis, Zdeněk Hrbata, Stanislava Fedrová and Alice Jedličková inquiring into the historical poetics of intermedia landscape representations, Marián Zouhar and Petr Kořátko sharing issues in semantic theories etc. Hence the volume presents more than just conference proceedings: some of the authors decided to employ the incentives of the discussion in extended versions of their papers that encompass a significant part of their research.

The introductory paper by linguist Jana Hoffmannová (Czech Language Institute, Academy of Sciences of the Czech Republic, Prague) “The absent description: compensating for its evocative and identifying function” focuses on a specific kind of description which may be observed in everyday spoken communication, particularly in face-to-face dialogues. As evidenced in her illuminating and amusing exemplifications from empirical research, descriptive passages often lack explicit attribution of qualities, which are replaced by various reference devices such as indefinite or quasi-demonstrative pronouns. Nevertheless, it is the shared experience and knowledge as

well as non-verbal communicational strategies of the participants that make it possible for the description to fulfil its function.

In his contribution “The semantics of definite descriptions and identification”, Marián Zouhar (Institute of Philosophy, Slovak Academy of Sciences, Bratislava, Slovak Republic) demonstrates the usage of various modes of descriptive identification as based in logical calculus, taking into account the background of individual semantic theories. Another paper taking its starting point in the field of analytic philosophy and discussing the principles of possible worlds theory, “Identificatory functions of the description in a fictional text” (by Petr Kořátko, Institute of Philosophy, ASCR, Prague) aims at explaining the relationship between the identity of fictional characters and their literary description.

In the context of modern literary theory and interart studies, ekphrasis is often defined as a particular type of description presenting a work of art in a vivid manner. In tracing the history of ekphrasis back to its ancient rhetoric roots (and thus suggesting “The trajectory of ekphrasis”), Heidrun Fühner and Bernadette Banaszkiwicz (Lunds universitet, Sweden, Philipps-Universität Marburg, Germany) challenge this comprehension by emphasizing the evocative power of ekphrasis and its communicative interaction with the recipient, embraced in the notion of *enargeia*. Following the idea of suggesting an alternative approach to the frequently discussed genre of ekphrasis, Emma Tornborg (Linnéuniversitetet, Kalmar/Växjö, Sweden) takes her nodal point in current intermedia studies, and focuses on the “interartial ekphrasis” exploring it as a transformation of static visual media products into verbal representations. The title of her paper, “Time is of the essence: temporal transformation in ekphrasis” reveals that her intention is to question the traditional dichotomy between spatial (“static”) visual art and temporal (“dynamic”) verbal representation. Ekphrastic texts interpreted here provide a particular zone where the temporal aspects of visual and verbal representations seem to meet our experience of time (or of “timelessness”). A different perspective on ekphrasis is suggested by Stanislava Fedrová (Institute of Czech Literature, ASCR, Prague) in her paper “Description and its subject: through the eyes of the observer”, challenging another traditional view, the assumed “objectivity” or noninterpretative character of description by displaying a variety of observer’s perspectives in ekphrastic descrip-

tions, ranging from mere record of sensory data to rivalling methods of sophisticated interpretation.

Various forms and functions of descriptivity are explored in Zdeněk Hrbata's (Institute of Czech Literature, ASCR, Prague) contribution, its title bearing a reference to the crucial motif of "The chariot of Thespis" featuring Gautier's famous novel *Captain Fracasse*. The analysis is governed by principles of historical poetics, i.e. by taking into account the presence of generic and discursive models or their elements distributed in the novel's structure (such as *roman comique* and theatricality, novel of adventure and the journey topos). The inverse approach, which employs description not as a subject, but as a tool of historical poetics, is introduced in the study by Ivana Taranenková (Institute of Slovak Literature, SAS, Bratislava), "Towards an adequate storyworld and expression: description in Slovak realist fiction". The way descriptions are structured and the presence or absence of their symbolic meanings in realist novels provides the author with subtle criteria enabling her to discern between two divergent lines of development in the realist method in Slovak 19th century fiction, and to grasp their particular qualities at the same time.

In asking "Experientiality: Does it divide or link description and narration?", Alice Jedličková provides another contribution to the ongoing discussion on the narratological opposition "narrative vs. description" (questioned also in Heidrun Führer's and Bernadette Banaszkievicz's survey). In spite of the fact that experientiality is attributed mainly to narrative as one of its crucial features, Jedličková puts Werner Wolf's claim to the test that description may also be characterized by a particular experiential (mainly sensorial) quality, and suggests that we should pay attention to the individual literary devices rendering it. Consequently, the final text retraces one of the crucial aspects introduced by the first, linguistic one: how description relates to our experience.

Autoři

Bernadette Banaszkiwicz, odb. as., banaszki@staff.uni-marburg.de
Philipps-Universität Marburg, Seminar für klassische Philologie

Mgr. et Mgr. Stanislava Fedrová, Ph.D., fedrova@ucl.cas.cz
Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, v. v. i., Praha – Masarykova
univerzita, Brno, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví,
Centrum literárních a interkulturních studií

Ass. Prof. Heidrun Führer, Heidrun.Fuhrer@kultur.lu.se
Lunds Universitet, Humanistiska fakulteteten, Institutionen för kulturvetenskap, Avdelningen för kulturarbete och intermedialitet

prof. PhDr. Jana Hoffmannová, DrSc., hoffmannova@ujc.cas.cz
Ústav pro jazyk český Akademie věd ČR, v. v. i., Praha – Univerzita Karlova,
Praha, Filozofická fakulta, Ústav translatologie

prof. PhDr. Zdeněk Hrbata, CSc., hrbata@ucl.cas.cz
Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, v. v. i., Praha – Univerzita Karlova,
Praha, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a komparatistiky

PhDr. Alice Jedličková, CSc., jedlickova@ucl.cas.cz

Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, v. v. i., Praha – Masarykova univerzita, Brno, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví, Centrum literárních a interkulturních studií

prof. PhDr. Petr Koťátko, CSc., kotatko@flu.cas.cz

Filozofický ústav Akademie věd ČR, v. v. i., Praha – Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra logiky

Mgr. Ivana Taranenková, Ph.D., taranenkova@azet.sk

Ústav slovenskej literatúry, Slovenská akadémia vied, Bratislava

Emma Tornborg, Ph.D. student, emma.tornborg@lnu.se

Linnéuniversitetet, Kalmar/Växjö, Institutionen för film och litteratur

prof. Mgr. Marián Zouhar, Ph.D., marian.zouhar@gmail.com

Slovenská akadémia vied, Bratislava, Filozofický ústav – Univerzita Komenského v Bratislave, Filozofická fakulta, Katedra logiky a metodológie vied

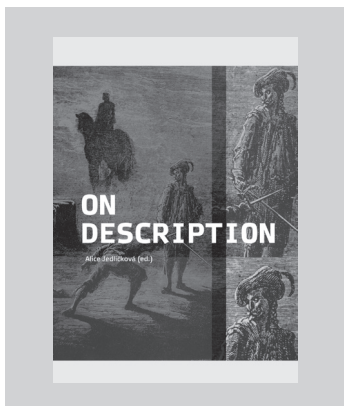
Vydání vědeckých prací provází specifický žánr poděkování. Zatímco badatelé (zvláště čeští) stále ještě vedle kolegů nejčastěji patriarchálně děkují trpělivým manželkám (prvním čtenářkám, pečlivým korektorkám a dobrým duším, bez nichž by...) a omlouvají se dětem, před nimiž zavírali dveře pracovny – badatelky povětšinou děkují dětem spíše za to, že nepřestaly zlobit a upomínaly tak své matky, že existují i jiné věci než vědecké záměry. Ostatně pokud jde o děti: přípravu tohoto sborníku rámuje na počátku narození dcery jedné z přispěvatelek, Emmy Tornborgové, druhou fází pak narození syna překladatelky Olgy Richterové. Oběma maminkám blahopřejeme!

V tomto sborníku je na prvním místě třeba poděkovat *autorskému společenství*, které už na listopadovém kolokviu fungovalo jako komunikativní a diskusi otevřený celek směřující k společnému dílu. Že se tak dalo i přes oborovou rozrůzněnost, naopak třeba psát není. Možná totiž, že to bylo právě díky ní, díky zvýšené pozornosti, již bylo nezbytné věnovat odlišným způsobům myšlení i zájmům zástupců jiných oborů.

Vděk náleží i všem těm, o nichž sice nelze v souladu se zvoleným žánrem (a poněkud přehnaně) tvrdit, že „bez nich by byl sborník nevznikl“ – ale rozhodně by se na jeho přípravě pracovalo mnohem obtížněji a leccos by mu chybělo. Překladateli Melvynu Clarkovi, který má velkou zásluhu na vzniku anglické verze, patří dík za trpělivost při hledání optimálních řešení v překladu odborném i beletristickém a za řadu konzultací o kulturních náležitostech. Klasické filoložce Markétě Kulhánkové pak vdčíme nejen za revizi antického pojmosloví, ale i za zasvěcené zasvěcování do otázek soudobé literární vědě přece jen dost vzdálených. Překladatelé básnických textů Olga Peková a Ondřej Buddeus nás povzbudili svou chutí vyrovnat se kreativně s jazykem i poetikou překládaných autorů. A překladatelce Vlastě Dvořáčkové vyjadřujeme poděkování a obdiv nejen za to, s jakou jasnořivostí přeložila verše Wisławy Szymborské, ale také a hlavně za to, s jakou samozřejmostí se ujala přebásnění této „své“ autorky.

Dílní revizi či drobnou radou přispěli další kolegyňe a kolegové. Doufáme, že jim všem budeme moci v brzké budoucnosti oplatit podobně kolegiálně, ať už komentovaným čtením, informací či podnětem.

Alice Jedličková, editorka sborníku
Stanislava Fedrová, spoluřešitelka projektu
(poděkují si navzájem u kávy)



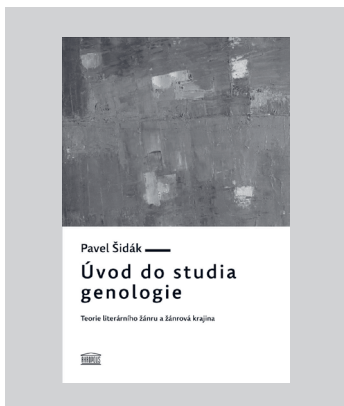
**Jedličková, Alice (ed.)
ON DESCRIPTION**

There are probably not many readers who would cherish their memories of writing a description at school... Nevertheless, hardly anyone would deny that we cannot do without descriptions in everyday face-to-face dialogues – though only a few of us may be able to reflect on the process of describing, and to judge to what extent it is influenced by the circumstances surrounding communication. The essay on „absent description“ by Jana Hoffmannová provides an insight into everyday speech, as well as an opportunity for linguistic self-reflection. Linguistics is only one of the disciplines present in this volume: nine representatives of various fields of research and theories are brought together here to discuss the issue of description: analytic philosophy and fictionality theory, linguistics and literary history, art history and intermedia theory. Petr Koťátko discusses the relationship between the communicational functions of descriptions and their function in the structure of fictional worlds of literature. While he employs realist descriptions to illustrate the limits of their identificatory work, various descriptive modes provide a parameter for Ivana Taranenková to pursue the development of realist writing. Hardly any reader will doubt the fact that every fiction has its own more or less overt (or covert) narrator. Nevertheless, it remains to be proved whether there is a corresponding „descriptor“ in descriptions: an attempt at doing so in the context of Czech fiction is made by Stanislava Fedrová. The possibilities of employing descriptive forms as a tool of poetics (be it the historical or the intermedia one) are put to the test by Zdeněk Hrbata (in his interpretation of the generic schemes underlying Gautier’s novel *Le Capitaine Fracasse*, and Emma Tornborg, who focuses on poetic ekphrasis.



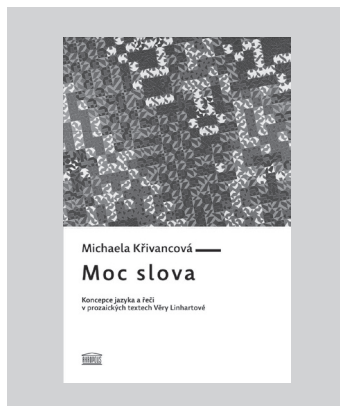
**Ibrahim, Robert – Plecháč, Petr – Říha, Jakob
ÚVOD DO TEORIE VERŠE**

Zájemci o studium verše byli doposud odkázáni na *Úvod do teorie verše* Josefa Hrabáka (první vydání 1956), knihu dnes již v mnoha ohledech zastaralou. Nový *Úvod do teorie verše* trojice pracovníků Ústavu pro českou literaturu AV ČR v tomto ohledu představuje současný stav oboru. *Teorie verše* je zde představena jako disciplína stojící na pomezí literární vědy a lingvistiky, jejíž základní metodologické východisko tvoří soustavné přihlížení k jazykovým předpokladům, srovnávání veršované a neveršované řeči či veršované řeči a teoretického modelu. Publikace zahrnuje všechny základní oblasti teorie verše: prozódii, rytmiku, metriku, rým a strofiku. Autoři metodologicky vycházejí z domácí tradice českého strukturalismu a neostrukturalismu, ale přijímají podněty i z ruského formalismu a tzv. ruské školy, z prací vzniklých v rámci mezinárodního projektu *Słowiańska metryka porównawcza*, americké generativní metricky či francouzské strofiky. Publikace vznikla souběžně s prací na projektu automatické analýzy českého verše. Autoři tak již mohli využít část Korpusu českého verše a opřít svoje teze o statistice analyzovaných veršových jednotek. – Vychází za podpory Ministerstva kultury ČR.



Šidák, Pavel
ÚVOD DO STUDIA GENOLOGIE.
Teorie literárního žánru a žánrová krajina

Úvod do studia genologie je souhrnné pojednání o teorii literárního žánru. Genologie (žánrosloví) je klíčová disciplína literární vědy i obecné teorie umění, v českém prostředí se jí však dosud nevěnovala soustavná pozornost. Předkládaná studie nabízí orientaci v genologické teorii a zároveň poskytuje vodítko ke zkoumání literárních textů z genologického hlediska. Kniha je rozdělena do dvou částí: první, teoretická část popisuje genologické roviny (literární druh, žánr a subžánr) a objasňuje způsoby jejich definování. Zabývá se historicitou žánru a otázkou jeho vývoje, pojmem žánrové krajiny a problematikou čistoty žánru, zkoumá vztah žánru a kategorie modu a formy, popisuje hranice literatury jakožto uměleckého druhu a její průniky s jinými uměleckými druhy; v závěru shrnuje vývoj genologického uvažování v českém i světovém kontextu. Druhá část je praktická – popisuje žánrovou krajinu, tedy vztahy mezi žánry, a fungování genologického systému. Konkrétní žánry tu nejsou popisovány analyticky jako jednotky vytržené z kontextu, ale synteticky, v rámci logických žánrových skupin: žánry na hranici beletrie, epika onoho času (mýtus a epos), duchovní žánry, folklorní literatura a její žánry, problematika nízkého a vysokého v literatuře, kontext utopie, rozpětí balady a romance či elegie a idyly, prozaické žánry (povídka, novela, román), fantastika atd. Nejde tu tedy jen o definici jednotlivých žánrů, kterou kniha samozřejmě poskytuje také, ale především o popis jejich vzájemných vnitřních souvislostí v synchronním i diachronním pohledu, o sledování jejich proměnlivých hranic a uměleckých možností a způsobů, jakými se podílejí na fungování literatury jako celku. Text doplňuje bohatý rejstříkový aparát. – Vychází za podpory Ministerstva kultury ČR.



Křivancová, Michaela
MOC SLOVA. KONCEPCE JAZYKA A ŘEČI
V PROZAICKÝCH TEXTECH VĚRY LINHARTOVÉ

Studie se pokouší nastínit koncepci slova a řeči ve struktuře prozaických textů Věry Linhartové. Předmětem zkoumání jsou zde autorčiny český psané texty vydané v letech 1964–1968, tj. texty ze souborů *Prostor k rozlišení* (1964), *Meziprůzkum nejbliží uplynulého* (1964), *Přestořez* (1966), *Dům daleko* (1968) a samostatná próza *Rozprava o zdviži* (1965). Tyto texty se výrazně orientují ke slovu a k řeči: ke slovu jakožto k prostředku i překážce komunikace; k řeči coby k prostoru k sebeuvědomění. Autorka studie zde představuje hlavní rysy poetiky Věry Linhartové – noeticko-filozofickou a ontologicko-existenciální dimenzi slova; dále ukazuje, jak oba aspekty podmiňují vnitrotextovou reflexi konstruování literárních promluv a jak noetický princip ovlivňuje jazykové i kontextové proměny v autorčině uměleckém ztvárnění textů. Poukazuje rovněž na to, že způsob ztvárnění literárních promluv není v poetice Věry Linhartové pouhým samoučelným odrazem noetického (a ontologického) principu, ale následně směřuje také k cílům komunikačním. Studie si klade za cíl zodpovědět otázku, zda lze hovořit o celkové sémantické jednotě próz Věry Linhartové, přestože je z poetiky těchto textů zjevné, že se jejich jazykové ztvárnění v průběhu času proměňuje, nebo zda je každý autorčin prozaický text charakterizován jiným významotvorným principem. – Vychází za podpory Pedagogické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích..

O popisu

Alice Jedličková (ed.)

Vydal Filip Tomáš – Akropolis (www.akropolis.info)
v roce 2014 jako svou 274. publikaci

Ediční příprava Alice Jedličková
Překlady Mikuláš Ferjenčík (s. 41–72) a Olga Richterová (s. 73–93)
Redakce Stanislava Fedrová a Dagmar Procházková
Grafická úprava, obálka (s využitím ilustrace Gustava Dorého k Gautierovu románu
Kapitán Fracasse) a sazba písmem Anselm: Filip Blažek – Designiq

Tisk: tiskárna Nakladatelství Karolinum, Pacovská 350, 140 21 Praha 4

Vydání první, 176 stran, TS 12.

ISBN 978-80-7470-057-6

Doporučená cena včetně DPH 180 Kč