

ACADEMIA



ZKUŠENOST PROSTORU
VYPRÁVĚNÍ A VIZUÁLNÍ PARALELY

ALICE JEDLIČKOVÁ

Jak vzniká v průběhu četby představa prostoru? Jaké předpoklady pro to vytváří vyprávění? Poskytuje literární teorie koncepty, které by nám dovolily přiblížit se k zodpovězení těchto otázek? Do jaké míry tu spolupůsobí čtenářova vnímavost vůči okolnímu světu (ba dokonce jeho fyzická zkušenost)? Uplatňuje se v tomto procesu kromě znalosti literárních konvencí i čtenářova obeznámenost s dalšími způsoby umělecké reprezentace prostoru, zvláště malířstvím? Nebo lze vzájemný vliv literárního a výtvarného zobrazení sledovat jen v textech, jejichž autoři byli v přímém kontaktu s výtvarným uměním či jeho tvůrci? Zatímco v posledních dvou desetiletích dominovala českému bádání o literárním prostoru topologie, zaměřená na sémantiku časoprostorových motivů a jejich dobově podmíněných konfigurací, autorka *Zkušenosti prostoru* mění úhel pohledu směrem k dynamickým strategiím vyprávění. Činí tak v návaznosti na někdejší podněty Borise Uspenského a současná intermediální studia, která poskytují kategorie umožňující nejen srovnání reprezentace prostoru v různých uměních, ale i vyznačení jejich strukturních souvztažností.

V první části monografie Alice Jedličková sleduje, nakolik a jak jednotlivé koncepty literárního díla vypovídají o literárním prostoru a jaké nástroje k jeho zkoumání nabízejí. Teoretické zázemí si pak připravuje hlavně na základě poznatků naratologických, rozpracováním modelu vyprávěcí perspektivy. V interpretacích jednotlivých povídkových próz (některých známých, jiných spíše opomíjených) z díla J. K. Šlejhara, F. Langerera, R. Weinera, M. Pujmanové, J. Čepa a J. Havlíčka pak navrženou metodu doplňuje dílčími postupy, které dovolují postihnout jedinečný charakter textu. Snaha proniknout k podstatě sledovaného problému by však neměla zcela zastínit zážitkový čtenářský kontakt s literárním dílem – autorka proto často volí postup trpělivého „auerbachovského“ čtení textu od začátku do konce, tedy obdobného procesu, jakým se vyprávění (a tedy i jeho prostorové stránky) zmocňuje čtenář.

Zřetel intermediální se uplatňuje i ve vztahu k dobovým souvislostem interpretovaných próz: většina z nich spadá do prvních dvou desetiletí 20. století, tedy do období, které je nejen významné pro pochopení povahy moderního umění, ale současně patří k těm, v nichž se pěstovaly velmi živé kontakty mezi literaturou a výtvarným uměním. Ve výběru výtvarných děl Jedličková ukazuje vizuální protějšky literární prostorovosti, a to ty, jež s prózami sdílejí rysy dobové poetiky, i takové, v nichž lze přes časový odstup rozpoznat obdobné ideové či tvárné principy, ozvuky ducha doby. Obrazový doprovod tak není jen ilustrací, nýbrž součástí interpretací; uceluje výklad a současně ho přibližuje i dalšímu okruhu čtenářů, milovníkům výtvarného umění.

Zkušenost prostoru

Vyprávění a vizuální paralely

ZKUŠENOST PROSTORU
VYPRÁVĚNÍ A VIZUÁLNÍ PARALELY

ALICE JEDLIČKOVÁ

Academia
Praha 2010

Knihy byla vydána s podporou Akademie věd ČR

Zpracováno v rámci projektu GA ČR 405/05/2121

Lektorovali:

prof. PhDr. Jaroslava Janáčková, CSc.

prof. PhDr. Petr Mareš, CSc.

KATALOGIZACE V KNIZE - NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Jedličková, Alice

Zkušenost prostoru : vyprávění a vizuální paralely /
Alice Jedličková. – Praha : Academia, 2010. – (Literární
řada)

ISBN 978-80-200-1829-8 (brož.)

808.543 * 82.0 * 82:114 * 159.931 * 82:72/76 * 82.07
* 82.05/.07 * 821.162.3-3 * 82.02"1880/1945"

- vyprávění
- poetika
- prostor (literatura)
- vizuální vnímání
- literatura a umění
- vnímání literárního díla
- interpretace a přijetí literárního díla
- intertextualita
- česká próza – 1890–1945
- modernismus (literatura)
- monografie

82.0 - Literatura (teorie) [11]

© Alice Jedličková, 2010

ISBN 978-80-200-1829-8

OBSAH

I. Úvodem

Návrat k domu, kolem kterého bylo jen vedro... 7

II. Prostor a prostorovost. Zkušenost a vyprávění 25

Nekonečno a *malé světy* 33

Nevinné oko versus konvence 37

Rozumění, *naturalizace*, interpretace 46

Teoretizace vztahů mezi uměními: *architextura*
a intermedialita 61

Reprezentace prostoru I: možnosti a meze 65

Reprezentace prostoru II: konkurence popisu a vyprávění 75

Nesamozřejmost časo-prostoru aneb Předmět zkoumání 84

Absence modelu a metody zkoumání 86

III. Perspektiva zobrazení a vyprávěcí perspektiva 101

Klíčové koncepty 115

Návrh modelu konstituentů perspektivy 135

IV. Modernistická exempla 155

Postava a pohyb: signály inovace vyprávěcí perspektivy

Josef Karel Šlejhar: Pohřeb 156

Prostorová perspektiva: zdroj sociálního zdůvěrnění
a existenciálního odcizení

František Langer: Veselé troubení 180

Prostředí jako konkrétní výraz typického. Prostor vymezený
tělem jako výraz jedinečného

Richard Weiner: Rovnováha 196

Rozprostraněnost dění, simultaneita a koncentrace času
Marie Pujmanová: Co se událo v městském sadě na Bílou sobotu 207

Žitý prostor jako znaková soustava řádu
Jan Čep: Do města 219

Redukovaná perspektiva jako výraz nedostupnosti světa
Jaroslav Havlíček: Vítř 227

V. Závěrem

Vzestup, ústup a trvale udržitelný rozvoj poetiky 246

Prameny 256

Literatura 257

Summary 265

Seznam obrazových příloh 268

Rejstřík 269

I. ÚVODEM

NÁVRAT K DOMU, KOLEM KTERÉHO BYLO JEN VEDRO...

Mnozí z nás se často vracejí na místa, k nimž se jejich vztah dlouhodobě utvářel, a s každou návštěvou tento vztah upevňují i oživují. Jiní si hýčkají vzpomínku na intenzivní zážitek z místa, které nejspíš už nikdy neuvidí. Leckdo má svůj oblíbený kout, v němž vzájemný vztah předmětů, světlo a výhled do okolí vyvolávají přívětivou atmosféru. Asi o něco méně bude těch, kdo se zamýšlejí nad vnitřní povahou této zkušenosti a nad procesy vnímání, které jsou s ní spojeny. Naopak o něco více by mohlo být čtenářů, kteří se vracejí k literárním dílům, jež jim podobný prožitek zprostředkují, a zálibně prodlévají nad textem – asi tak, jako když se pohodlně usadíme na vyhlídce do malebné krajiny. K těm posledně jmenovaným patřím i já. Podobnost, již mám na mysli, se přitom nezakládá jen na věrohodnosti a přesvědčivosti literární reprezentace konkrétního místa nebo atmosféry určitého prostředí. Nejen to – spočívá také v iluzivním účinku literárního díla, který je příbuzný procesu smyslového osvojování prostoru, jaký je nám dán ve skutečnosti. Právě takový účín jsem kdysi pocítila při prvním čtení expoziční povídky „Zvěst“:

Dům – a kolkolem vedro. Nad prežovou střechem se tetelilo a přes bílý dvůr, na zahradě, hartusilo ovoce, kvapem dozrávajíc.

V pokoji, kde byl příjemný chládek, četl starý pan Skála noviny a zavřenými dveřmi slyšeti bylo, jak v kuchyni chřestí oplachované nádoby a jak z vodovodního kohoutku se zprudka vypouští voda. Předsiní, mimo pokojové dveře, zaklepal rychlý, ale těžký krok domácí paní: odnášela do spíše velikou láhev se zavařeninou.¹

¹ WEINER, Richard: *Netečný divák a jiné prózy. Litice. Škleb*, Praha: Torst, 1996, s. 436–445.

Moje čtenářské pozastavení bylo ovlivněno už střídmostí incipitu „Dům – a kolkolem vedro“ a vyústilo v překvapeně zjištění, jak málo rafinovaně užitého verbálního materiálu stačí k tomu, aby ve čtenáři vyvolalo intenzivní dojem prostorovosti.

Po delším čase – v době, kdy se čtenářský zážitek usadil, ale původ textových účinků měl ještě povahu nezodpovězených otázek – se mi tento text vybavil jako potenciálně vhodný předmět zájmu pro interpretační seminář. Aktuální okolnosti smluveného společného čtení byly vlastně velmi příznivé: před svátečním dnem se nás na podvečerním semináři sešlo právě tolik, abychom bezpečně uzavřeli kruh kolem jednoho kavárenského stolu. A počasí bylo právě tak nevlídné, aby prověřilo sugestivnost literární reprezentace vrcholícího léta. Jak ovšem ověřit sugestibilitu ostatních vnímatelů? Ani pozitivní percepční a komunikační podmínky mě totiž nezbavily obtížné úlohy vést pozorování literárního textu a rozpravu o něm tak, abych rozlišila, nakolik je efekt literární prostorovosti programován textovými kvalitami a vyprávěcími strategiemi, a nakolik je tento účinek ovlivněn či potencován dispozicemi recipienta. Například vnímavostí vůči prostoru reálnému, z níž může pramenit i větší ochota poddat se prostorové iluzi indukované slovesným (či jiným) uměním. Nezbavily mě samozřejmě ani obavy, že záměr dobrat se tohoto poznatku postupným řízeným čtením je ve skutečnosti skrytým vedením ostatních čtenářů ke kýženému interpretačnímu závěru. (O vztahu interpretačního záměru ke čtení, či spíše k tomu, co vydáváme za „čtenářský zážitek“, jakož i o snaze učinit z poněkud abstraktní, ba vágní instance „běžného“ čtenáře instanci kontrolní, tu ostatně ještě bude řeč.) Ale zřejmě bylo tehdy moje směřování zájmu pozorovatelů dostatečně (nebo až příliš) obezřetné. Je sice pravda, že seminární debata tehdy přinesla celou řadu dílčích podnětů pro zkoumání mechanismů, na jejichž základě vzniká efekt prostorovosti. Ty však musely ještě nějakou dobu počkat na svou pravou příležitost. Do popředí diskuze o utváření smyslu povídky se totiž nakonec nasunul vztah mezi „utkvíváním“ postav v pravidelném (ba rituálním) všedním dění v relativně uzavřeném

prostoru na jedné straně a „během“ času spojeným s událostmi (které aspirují na to, stát se dějinami) na straně druhé. Jinak řečeno: zaujalo nás napětí mezi detailní reprezentací opakovatelného dění a vlastně zamlčeným příběhem, naznačeným jen nejistými odkazy na jeho klíčové momenty. Současně jsme zjistili, že motivace této neúplnosti přitom vyvstává z příběhu samého, nikoli jen jako vypravěčská strategie. Na základě tohoto podnětu pak vznikla studie „Zátiší a vpád času“, v níž byla – také v souladu s funkcí celku, do něhož byl text zařazen² – interpretační preference udělena principu narativní temporality.

Sugestivní obraz „Dům – a kolkolem vedro“ však nadále zůstával usazen v horních vrstvách mé paměti, vždy znovu vyvoláván, a to nejen spřízněnými texty, ale také aktuálním prožitkem letního dne, v němž horký vzduch měnil nejbližší okolí domu v jakousi plazmatickou doménu, takřka „hmatatelnou“ fatu morganu. A „v zahradě hartusilo ovoce, kvapem dozrávajíc“...

Návrat k Weinerově „Zvěsti“ je tedy především návratem čtenářky, která, stejně jako ekovský čtenář Nervalovy „Sylvie“, se stále znovu vrací k vyprávění, přečtenému kdysi ve stavu ne snad totožném s Ecovou „naprostou nevinností“, ³ avšak přece jen prostém hotových názorů a od té doby přes sumu nahromaděných – často rozporuplných poznatků a hodnocení – vždy znovu objevovanému a obdivovanému. A to díky čemusi, co proslulý sémiotik v případě čtení „Sylvie“ elegantně vyjadřuje neurčitým pojmem „mlžný efekt“ (Eco 2004: 32). Nemám v úmyslu vpravovat pod něj násilím svůj poněkud odlišný dojem (pracovně jej můžeme nahradit třeba exaktnější alternativou „smyslový účín“): cituji jej hlavně proto, že se pro mě stává vyjádřením přetrvávajícího očarování textem a z něj plynoucí potřeby opakovaně pátrat po jeho zdrojích.

² Viz JEDLIČKOVÁ, Alice: „Čas a jeho úloha při konstituování narativního díla“, in: HODROVÁ, Daniela – HRBATA, Zdeněk – VOJTKOVÁ, Milena (red.): *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*, Praha: Torst, 2005, s. 179–243.

³ Eco, Umberto: „Milhy ve Valois“, in: Týž: *O literatuře*, Praha: Argo, 2004, s. 31–62, s. 31.

Skutečnost, že narozdíl od Umberta Eca nemám věhlasného zastánce v tomto okouzlení (Weinerova povídka je například u Jindřicha Chalupeckého spíše v nemilosti: jeví se mu jako výsledek kontraproduktivního napětí emocionální a intelektuální složky uměleckého záměru), není vůbec na škodu. Naopak: o to snadněji se lze vyhnout „opozděnému kritickému čtení“ kladoucímu požadavky na transpozici vyhraněného konceptu světa do plochy malé prózy, jakož i symbolickým výkladům, které bývají spolehlivým interpretačním prostředkem ospravedlňujícím na první pohled i méně zřetelnou vnitřní koherenci textu či proporcionality jeho složek – a osvědčují zároveň literární zázemí interpreta. O to snadněji lze také přiznat, že některé vlastnosti textu nejsou v úplném souladu s mým čtenářským zaujetím.

Čtení ve stavu „naprosté nevinnosti“, o němž mluví Eco, inscenovat nelze. Ale bezpochyby je možné zkusit znovu číst tak, abychom mohli sledovat, co „text dělá“, jak to navrhuje (například a v radikální podobě) Stanley Fish, ale vedle něj a po něm mnozí další v polemice s interpretacemi, které vlastnosti – zvláště pravidelnosti – textu umně podkládají významy, jejichž souvztažnost a logika jsou přítomny, a tedy předjednány v soustavách fungujících mimo text a nezávisle na něm. Rekonstrukci takového čtení by mohla zároveň napomoci „dekonstrukce“ již zmíněných předchozích pokusů o výklad, v nichž jsem ve snaze o důraz na sémantickou dominantu či celistvost interpretace tíhla právě k časnému ustavování významů a jejich souvislosti zřetelných až se znalostí celku nebo z usouvztažnění se širším kontextem. V průběhu čtení se k nim výběrově budu vracet. Z těchto úvah je zřejmé, že výsledný text nemůže než pohybovat se na žánrovém pomezí pokusu o reflexi procesu čtení (tedy že půjde o čtenářskou introspekci s tendencí nárokovat si jistou míru zobecnění na základě souboru intersubjektivních předpokladů čtení), analýzy literárněvědného diskurzu (rozuměj především autorské revize starších souvisejících textů) a průzkumu generování prostoru a prostorového účinku v sledovaném textu; chceme-li přitom zabránit rozpadu příběhu, který je tímto

textem zprostředkován, nelze se vyhnout ani sumarizacím děje. Metodologický a žánrový synkretismus úvahy také nutně produkuje různorodost textových subjektů a jejich pojmenování: od „já“ introspekce přes „my“ sdíleného názoru literární teorie a „my“ vyvstalé na základě zahrnutí adresáta do pozorovacích procesů, které provádí čtenářské/autorské já, a obloukem zpět k reflexi tohoto já v rozštěpení na „ona“ (čtenářka) pozorovaná „já“ (tj. interpretkou).

Se záměrem „nepředpojatého čtení“ se nejprve dopustím předpojaté manipulace, když uzávorkuji nejbližší textové rámce, které nabízejí svůdné volby interpretačního klíče – a to jak název knihy (*Škleb*, 1919) a jejího závěrečného oddílu („Smířlivý akord“), do něž byla „Zvěst“ (časopisecky poprvé vydaná 1918) zařazena spolu s povídkou „Obnova“, tak samotný titul povídky. Přiznejme si zároveň, že chceme-li postupným čtením na prvním místě zjistit, „co text dělá“ jako možný zdroj efektu blízkého smyslové, fyzické prostorové zkušenosti, máme prizma pozorování, a tedy okruh „pozorovatelných textových fakt“, zase do značné míry předjednan. Jako korektiv zbývá – jak jinak – průběžná reflexe postupu.

Zbavení jedné přítěže (a obtížení jinou) vraťme se tedy znovu k místu, jež si na samém počátku získalo interpretku jako čtenářku: „Dům – a kolkolem vedro.“ V lingvistice i v tradičních naratologických úvahách o „času“, respektive „rychlosti“ vyprávění se opakovaně konstatuje, že sice disponujeme grafickými prostředky k vyjádření pauzy v promluvě, nemáme však žádná pravidla či bližší specifikaci napomáhající tomu, abychom stanovili a následně také „prožili“ její délku. Prodleva je svým způsobem pouze navržena, záleží na čtenáři, jaké trvání jí přisoudí, tj. kolik času v našem konkrétním případě ponechá pro to, aby v jeho mysli „doznělo“ slovo *dům* – jako pojmenování domu a ve výsledku nastolení jeho fikční existence. Znaková i syntaktická izolace pojmenování vyvolává (v onom krátkém časovém rozpětí od dešifrace znaku přes uplynutí pauzy) dojem, jako by fikční objekt byl solitérem v „prázdném prostoru“, respektive v prostředí

tvořeném jen rozpáleným vzduchem. Adjektivum v slovním spojení „bílý dvůr“ nepůsobí v důsledku toho jako specifikující pojmenování, nýbrž jako další prostředek zesilující efekt horké atmosféry; snad lze také, jak jsem soudila už v někdejší interpretaci, počítat se zapojením čtenářské asociace s bělostnými stavbami, jaké vidáme v jižních krajinách – anebo na jejich více či méně konvenčních výtvarných zobrazeních.

Pro podpůrný argument vysvětlující působení následující výpovědi „na zahradě hartusilo ovoce, kvapem dozrávajíc“ jsem se v někdejší interpretaci vypravila do sféry lexikologie (hartusit = hlučně, hněvivě se dožadovat, netrpělivě naléhat). Dnes si při opakovaném čtení – totiž jako „nové“ inscenovaném čtení – troufám zůstat jen u zvukové stránky slova: nenamlouvám si přitom, že každý čtenář si slovo „hartusilo“ přechýlí nahlas a vychutná si je „jako bonbon“, jak to činí slavný protagonista Hrabalovy *Příliš hlučné samoty*. Jen se snažím pojmenovat jeho funkční návaznost na již nastolenou (a to pojmově a asociativně) „teplnou atmosféru“. I zvuková stránka personifikujícího slovesa totiž může („foneticky názorně“) připomenout změt zvuků vrcholícího léta v zahradě či na louce (praskání, cvrkot apod.).

Vstupní věty vyprávění tedy neposkytují čtenáři vodítka k tomu, aby si vytvořil mentální „obraz“ konkrétního prostředí, aktivují však jeho percepci prostřednictvím reprezentace atmosféry směrem k prožitku jejích smyslových účinků, jež plynou ze „situovanosti“ v takové atmosféře. Je zřejmé, že tu se nevyhnutelně přibližujeme k formě estetické iluze, jež má charakter dočasného „zanoření“ do prostoru fikčního světa. Pojem „prostorové zanoření“ v tomto případě chápu jako dílčí alternativu komplexní estetické iluze. Ta vystává v procesu recepcce uměleckého díla, popřípadě doznívá i po jejím skončení, a je založena na pocitu vnímatele, že je dočasně přenesen do fikčního světa a zakouší jej způsobem podobným, jakým prožívá svůj vlastní život. Kulturně nabytá povědomost o fikcionalitě světa konstruovaného literárním textem přitom funguje jako jakási pojistka před splynutím zkušenosti čtenářské s reálnou, před proměnou iluze v klamnou představu, a tedy před záměnou

fikčního světa za aktuální.⁴ Pojem *prostorového zanoření* (spatial immersion) je vypůjčen od teoretičky fikčních světů Marie-Laure Ryanové,⁵ která připouští různé formy a stupně čtenářského angažmá ve vztahu k narativu. (S potěšením dodávám, že připouští také individuální čtenářskou rezonanci s představeným prostorem, jehož textová reprezentace funguje jako „Proustův koláček“ a vyvolává ve čtenáři/čtenářce touhu prodlít v textu stejně jako na oblíbeném místě...) ⁶ Prostorové zanoření přitom podle ní nemusí mít žádný vztah k mentální mapě fikčního prostoru, nýbrž je spíše důsledkem schopnosti textu simulovat smyslovou zkušenost, jak nám potvrdí následující pasáž:

V pokoji, kde byl příjemný chládek, četl starý pan Skála noviny a zavřenými dveřmi slyšeti bylo, jak v kuchyni chřestí oplachované nádoby a jak z vodovodního kohoutku se zprudka vypouští voda. Předšíni, mimo pokojové dveře, zaklepal rychlý, ale těžký krok domácí paní: odnášela do spíše velikou láhev se zavařeninou.

(WEINER 1996: 438)

Na začátku dalšího odstavce je atmosféra, tentokrát uvnitř v domě, dříve vyhodnocena než reprezentována; na úrovni příběhu jde zřejmě o popis chvíle po obědě a s tím spojených poklidných činností obyvatel domu. Pro způsob reprezentace atmosféry se

⁴ Jeden z mála teoretiků, kteří se tímto problémem v současnosti zabývají, Werner Wolf, konstatuje, že bipolární charakter estetické iluze je dobře postižen samotným termínem: adjektivum estetický se vztahuje k distanci, která je předpokladem recepce uměleckého díla, substantivum iluze vyjadřuje podstatu mentálního stavu vyvolaného literárním dílem, avšak kontrolovaného čtenářovým povědomím o literárních konvencích. Srov. WOLF, Werner: „Aesthetic Illusion as an Effect of Fiction“, *Style* 38, č. 3 (Fall 2004), *German Narratology II*, s. 325–351, zvláště s. 328.

⁵ RYAN, Marie-Laure: *Narrative as Virtual Reality*, Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, 2001, s. 120–139, zvláště s. 120–123.

⁶ Autorka dovozuje, že taková zjištění jsou „příliš impresionistická“ na to, aby je literární věda brala vážně, na druhé straně podle ní ukazují k rysům „fenomenologie čtení“, jež nelze zcela ignorovat. Srovnej RYAN 2001: 121–122.

však příliš nehodí výrazy jako „zobrazení“ či „znázornění“. Podíl vizuálních elementů je totiž v modelaci prostoru podstatně nižší, než je obvyklé, a nad deskripční objektů má jednoznačně navrch identifikace zvuků, pocházejících z různých zdrojů na různých místech, a jejich prostorové usouvztažňování. Působivost této partie zcela zřejmě pramení z náhrady obvyklého vizuálního zobrazení reprezentací auditivní, respektive z preference druhé možnosti. Jinak řečeno: taková reprezentace není jen ozvláštňující, ale především sugestivněji působí na naše vnímání – připomíná totiž naše zakoušení prostoru (byť je i ve skutečnosti z větší části převážně vizuální) jako *multisensorické*. Dynamiku tohoto efektu podporují i jemné (a velmi „rychlé“) posuny vyprávěcí perspektivy: předchází-li hodnocení situace („příjemný chládek“) poukazu na postavu v třetí osobě, lze je nejspíše přisoudit nadosobnímu, vševědoucímu vypravěči. Auditivní percepce (tj. vnímání hluku tekoucí vody v kuchyni, kde někdo umývá nádobí, a hlučná chůze další osoby) se ovšem uskutečňuje zcela zřejmě ze stanoviště shodného se stanovištěm postavy pana Skály. Identifikaci chůze jiné osoby lze přisoudit také této postavě, ale způsob, jímž se k ní referuje, už zase zřetelně patří nadosobnímu vypravěči, který postavu pojmenovává zvenčí, byť na základě poněkud odlišného vzorce („pan Skála“ a „domácí paní“); co další postava v chůzi nese, může také vědět jen tento vypravěč, disponující „vševědoucností“. Takto nastavené situaci – tj. především perceptivnímu zobrazení prostoru z hlediska postavy – teorie vyprávění přisuzuje oslabení narativní zprostředkovanosti, a tedy vytvoření předpokladu pro bližší kontakt čtenáře se světem příběhu. Tím spíše pak lze považovat za možné, aby vlastnosti textu, podněcující „smyslové“ účinky, popřípadě reprezentace vnímání, vyvolávaly u čtenáře efekt připomínající „zakoušení prostoru“ v realitě. Je škoda, že v době, kdy *experientialita* patří k centrálním pojmům kognitivních věd (například takto orientované lingvistiky) i naratologických výzkumů, nemáme k dispozici aktuální český ekvivalent. Sloveso „zakoušet“ zní poněkud zastarale, ne-li odtaziť. Ale asi nezbyvá, než je při této příležitosti jeho konotaci zbavit, abychom

mohli odkazovat k něčemu, co odpovídá spíše než „sumě“ vjemů, dojmů a hodnocení, jakou obvykle zahrnujeme pod „zkušenost“, neukončenému, stále probíhajícímu procesu. Ryanová mluví o schopnosti jazyka (který je „médiem nepřítomnosti“) simulovat smyslovou percepci, Wolf zase o „kvazi-sensorických kvalitách“ textu (WOLF 2004: 330); analogicky bychom proto mohli hovořit o *kvazi-zkušenosti prostoru* indukované textem, abychom ji odlišili od komplexní estetické iluze.

V dalším čtení se ostatně ukazuje, že tato pojmová omezitelnost je namístě: když se vypravěčův pohled znovu zaměřuje na exteriér, komplexní účín atmosféry se oslabuje. Vypravěčova optika se dokonce zprvu jakoby „zploštuje“ – „Před domem stála dcera s rukama složenýma na zástěře“ (WEINER 1996: 436); odkazy k prostorovým vztahům však tento efemérní dojem korigují: „Přes ulici přecházel voják. Když došel doprostřed na slunce, zdvojnásobil se krátkým tlustým stínem“ (TAMTĚŽ). Ze střídmosti charakteristiky je celkem snadno vyvoditelné, proč případná vizualizace „obrazu dcery“ má nanejvýš podobu skici provedené několika čarami. Jenže před – či lépe „přes“ – názornou představu postavy se tentokrát nasouvá mnohem spíše význam výrazu, jímž se k ní odkazuje. Proč? Uvědomme si, že jsme mezitím „nastřádali“ jistý soubor čtenářských zkušeností, například se způsobem, jakým jsou pojmenovávány postavy: přesouvá se postupně od pojmenování individualizujícího („pan Skála“) k pojmenování vyznačujícímu roli či postavení v daném prostředí („domácí paní“) až po vyznačení příbuzenského vztahu k dříve zmíněným osobám. Dívčino jméno Marta se objevuje teprve v komunikaci s příchozím, který si ověřuje její totožnost. Rodina je takto prostřednictvím výčtu jednotlivých členů nejen určena, ale skrze jejich postupné usouvztažňování „ustavována“, a to hierarchicky, v souladu s tradičním patriarchálním vzorcem otec – matka – dcera. Patrně musíme připustit, že v krátkém rozpětí recepčního procesu se to, co má předpoklady stát se zdrojem mentálního obrazu situace, nevyhnutelně zároveň stává – v důsledku kumulace čtenářské zkušenosti – předmětem symbolické interpretace, která „intelektuálně konkuruje“

mentálnímu obrazu a *kvazizkušenosti*. Do těchto vazeb se zapojují i jednotlivé motivy: motiv „rukou složených na zástěře“ se umísťuje jednak na časové ose líčení činností postav (a funguje pak jako signál skutečnosti, že mladá hospodyně ukončila své povinnosti), jednak na pomyslné ose našeho čtení navazuje, stejně jako další prvky, zpětně vztahy k jednotkám téhož typu, s nimiž napříč touto osou vytváří významové paradigma. Povšimněme si přitom, jak se v důsledku kontextualizace obdobné prostředky (úspornost až strohost identifikace představovaného objektu fikčního světa) uplatňují s odlišnými účinky: úvodní zvýraznění domu přispělo k iluzivnímu prostorovému efektu, zatímco v případě postavy dcery se tento účinek oslabuje, až ztrácí v konkurenci příznaku vyvstávajícího právě v důsledku akumulace čtenářské zkušenosti.

Jak už bylo řečeno, příchod vojáka „navrací“ situaci prostorovost a připomíná i letní atmosféru, a to skrze znásobenou reprezentaci pohybu postavy, kopírovaného stínem. Tato vizuální forma však také odkazuje k času (respektive k určité chvíli po poledni, kdy je stín krátký) a zároveň „znázorňuje“ jeho chod; situační skica se tak mění v svébytný časo-prostor. Voják dívce vyřídí stručný, náznakový vzkaz, z něhož lze vyrozumět, že její bratr se přidal k legionářům; dívka se omluví, že jej nepozve dál, aby nerozrušila rodinu; voják projeví pochopení a odchází: „Přešel ulici opačným směrem, a jak ustoupil ze slunce, stín jeho rozplynul se v kompaktní mase stínů domovních a on byl opět sám“ (TAMTÉŽ: 438). Od intenzivního vizuálního efektu nás vypravěčský komentář opět posouvá směrem k potenciálnímu symbolickému významu. Potvrzením této hypotézy je skutečnost, že paralelní „interpretační proces“ pravděpodobně proběhne v mysli postavy. Jako by optický úkaz zjevil vnitřní podstatu vojákovy situace, a změnil se tak v mravní podnět: dívka spěchá za vojákem s omluvou za sobecký nezájem o jeho osobu. Její návrat do domu je poznovu představen v souvztažnosti světla a stínu v pohybu: „Po bílém dvoře poslušně se za ní táhl její hutný, ostře kreslený stín“ (TAMTÉŽ: 439). Z dosavadního čtení už začíná být patrné, že prostorový účín se v sledovaném vyprávění zásadním způsobem prosadil na

počátku, a získal tak jistý potenciál, který je tu více, tu méně aktivován, až odsouván do pozadí. Lze proto mluvit jen o dočasném iluzivním účinku. Přestože se vše děje v procesu stěží rozložitelném na dílčí fáze, mohli bychom průběh percepce sledovaného vyprávění přibližně znázornit jako střídání amplitud dvou až tří mentálních frekvencí vyvolaných textovými podněty: ustavování mentálního obrazu fikčního světa – zakoušení kvazismyslové zkušenosti – a „kontextové“ interpretace.⁷ Kontextovou interpretací či kontextualizací tu míním interpretaci vyvstávající jak z postupné kumulace významů v procesu čtení, tak z „nelineárního“ usouvztažňování významů s dosavadní čtenářskou zkušeností s kulturními modely (jako bylo například výtvarné schéma „jižní atmosféry“) a podobně. Také posledně citovaný úryvek působí na pomezí vizuality (opřené o vstupní sugestivní obraz) a symbolických významů. Jako argument pro platnost druhé sféry významů se nabízí zvláště popis stínu (možná i jeho personifikující charakteristika), neboť ostré kontury se zdají být v souladu s tím, že Marta se na cestu zpět vydala zcela zřejmě až potom, co učinila nějaké rozhodnutí nebo si vyjasnila své stanovisko. Ta ovšem může být stejně dobře pouhým konvenčním výrazem fyzikální nevyhnutelnosti: stín nemůže jinak než „poslušně následovat“ svůj zdroj. Právě tady dospíváme na hranici mezi „zdůvodněním působení textu“ a „dohledáváním interpretačních argumentů“, které ospravedlňují hlavně interpretaci samu a nesou se zhruba v tomto duchu: těmto prvkům lze nejspíše také přisuzovat symbolický význam, protože už jiným, předcházejícím prvkům textu bylo možno přisoudit symbolický význam...

Ve starší interpretaci jsem již v této fázi aplikovala interpretační postup příkládající význam nejen na základě znalosti celého textu, ale také z povědomí o autorské poetice – a konstatovala jsem, že

⁷ Toto znázornění je ovšem nanejvýš schematické; mluvíme-li o přechodu od vnímání k ustavení významu, očekávání a zobecnění, pak s vědomím, že vstupujeme na tenký led problémů, o nichž nám snad více řeknou nejnovější psycholingvistické výzkumy.

optické fenomény lze přiřadit k příznačným *vnějškovým* prostředkům Weinerova vyprávění, jehož záměrem je ukázat *vnitřní pravdu* věci. V současném čtení se tohoto hermeneutického přístupu dočasně zříkám – byť zakázat si anticipaci již známého je jen jiná podoba hry na „nevinné“ čtení. Přijetí této hry mi však dovoluje, abych přiznala, že v obnoveném čtení je to především bezprostřední pokračování sledované pasáže – „Po bílém dvoře poslušně se za ní táhl její hutný, ostře kreslený stín. Marta šla, udivená, omlazená. *Postála, popošla a opět postála a zvěst právě donesená sdělovala se prostorám domu, vsakovala se v ně tiše a něžně a propůjčovala všemu vzhled melancholické novosti a současně jakoby zadumaného taškářství*“ (TAMTÉŽ: 439, zvýraznila AJ) –, které upoutává mou pozornost, neboť mě přivádí k uvědomění skutečnosti, že intenzivní emocionální prožitek může nabývat „fyzické“ povahy. Naše „zasazenost“ se pak projevuje jako zastavení, ustrnutí, zatímco neklid či radost se manifestují v pohybu, a tato energie jako by se externalizovala a zase se k nám, odražená okolními prostorovými objekty, navracela. A můžu si také přiznat, že představy „melancholické novosti“ a „zadumaného taškářství“ jsou mi naopak vzdálené a zvolená spojení významů obvykle neslučovaných mi nepřipadají ani sugestivní, ani provokativní, ale prostě „divná“.

Zatímco situace setkání Marty s vojákem je v prostoru rozvržena skrze kontury a kontrast světla a stínu a Martin návrat má povahu „sdílení“ emocionální energie, reprezentuje následující pasáž chvějivou atmosféru v zahradě a provází ji i proměna rytmu vyprávění. Styl, v němž převažovaly kratší věty a zámlky v dialogu, je nahrazen rozvinutým náladovým líčením, které proměňuje povahu prostoru i zevnějšek postav. „V sadě kmital se bílý dívčí šat. Odtud, ze dvora, skrze mřížová dvířka vyhlíželo to tajuplně, téměř duchově, ale když se vešlo, vše libě a důvěřivě zhmotnělo“ (TAMTÉŽ: 439). Pohled „odtud“ vychází opět od aktuálního stanoviště postavy (a vztah zde – tam je zase jedním z prostředků „zprostorování“ selektivního popisu situace), avšak poznovu, jako již ve scéně s panem Skálou, je tato perspektiva oslabena či

neutralizována neosobní vazbou „vešlo se“. Skoro by se chtělo říct, že autor sice na chvíli určí stanoviště postavy jako „centrum deixe“ a postavě přisoudí roli hlavní percipující instance, ale tohoto přenosu odpovědnosti se dodatečně „zalekne“ – a jako by sice nechtěl nečekaně silný efekt zrušit, ale přece jen jej v jeho (možná překvapivé) novosti učinit méně nápadným, zvolí nakonec intuitivně alespoň neosobní vyjádření. Všimněme si přitom, jak deixe prostorová implicitně, ba jaksi „plíživě“ ovlivňuje vnímání času: prostorové „odtud“ nás „přibližuje“ k časovému „ted“.

Obraz ženské postavy v bílých šatech procházející zahradou plně světelných efektů výrazně kontrastuje s předchozí reprezentací prostoru a leckomu se může asociovat s impresionistickými malbami. V následující situaci Marta po tajemných náznacích a odmlkách seznámí mladší Věru se „zvěstí“. Pro tuto partii převezmu výklad z již citované stati: „Sestry pociťují nezvyklost okamžiku vyvolanou zásadní zprávou zaujímají během rozhovoru (a následného dlouhého mlčení) několik půvabných pozic, skoro by se chtělo říci póz: jejich pohyby se jeví jako dekorativní gesta, sošnost postav a jejich doteky probouzejí senzualitu, uměřenost všech projevů ji však současně tlumí. Obraz sester v zahradě připomíná secesní malířství, schéma alegorické figury zapojené do přírodní scenerie podané s důrazem na barevné reflexy, výtvarný celek zjevující souvztažnost individuální psychiky a přírodního rytmu. Budeme-li důslední ve stopování této linie, můžeme sem přiřadit i stylistické ‚vlnění‘ rozhovoru – sestry spolu v souzvuku promlouvají střídavě v krátkých holých větách, nebo naopak v patetických, ba až hodnotově hyperbolizovaných, řečnický rozvitých souvětích – tendenci k pravidelnosti bychom mohli interpretovat jako rozvolněný ornament“ (JEDLIČKOVÁ 2005: 235). V tomto případě nemám potřebu starší výklad korigovat či doplňovat; spíše je třeba vysvětlit, že takto verbalizovaný a uspořádaný náleží zcela zřejmě soustředěnému interpretovi, nemusí však podle mého názoru nutně vyplynout jen z cílené sofistikované interpretace. Poměříme-li totiž tuto pasáž s předcházejícími, kontrastuje s nimi až neorganicky, a to jak ve způsobu reprezentace prostoru, tak

chování a řeči postav. Současnému čtenáři se nadsazený patos rozpravy dívek může jevit nejen v nesouladu s předchozím vyprávěním, ale i jako psychologicky odtažitý, ne-li směšný („Sestřičko,“ řekla Věra blouznivě, „hle, sláva padne i na nás.“ „Ó sestro,“ děla Marta, „národ! – jaké to slovo!“; WEINER 1996: 442). Alternativní cestou, jak tuto odlišnou reprezentaci akceptovat jako součást celku, je pokusit se najít vnější kontext, do něhož by zapadala: pak se stává pochopitelnou jako útvar či realizace modelu převzatého „odjinud“. Vyjděme z možností vztahu čtenáře k představenému světu: tentokrát čtenář nejen nemá pocit „zanoření“, ale dokonce ani pocit, že by „nahlížel do jiného světa“; spíše se dá říci, že se „dívá na výjev“, který je mu *před-staven*, předváděn. A tuto formu percepce patrně ještě potvrzuje zpomalení akcí postav a konečně jejich úplné zastavení: sestry ustrnou v půvabné pozici na zahradní lavičce potom, co dospěly k poznání, že obavu o bratrův osud obě přemáhají hrdostí nad jeho zapojením do složitějších a hodnotově vyšších sfér lidského působení (obava o osud blízkého člověka je nahrazena abstraktní představou jeho vlivu na „osud národa“), a setrvávají tak velmi dlouho, aniž by postřehly chod času. Ten jako by se ztotožnil s trvalou přítomností. Výjev se v důsledku toho mění v jakýsi živý obraz, připomínající emblematické malby období přechodu od symbolistního a secesního malířství k modernismu (například některá díla Preislerova). Do stejného okruhu zapadá i dodatečně zmíněná postava mladého čtenáře, který se s nečtenou knihou nedbale založenou prstem ukazuje v sousední zahradě. Koherence textu se tedy paradoxně rekonstruuje tehdy, sváže-li se čtenáři literární reprezentace s určitým modelem reprezentace výtvarné (navržená výtvarná paralela náleží v tomto případě k období již překonanému, ale současně zahrnuje takové jeho projevy, které už předjímal dynamismus modernistických uměleckých postupů).

V následující pasáži se na scéně objevuje maminka, aby upomenula dcery, které se opozdily ke svačině. Rozjitřeným dívkám se jeví jako postava znázorňující samu esenci mateřství: „Před nimi stála matka a dcery spatřily dnes poprvé s bázlivě milostným chvěním,

ale také s posvátnou hrůzou, že *Matka*“ (TAMTÉŽ: 442, zvýraznil autor). Vypravěč tuto představu dále bohatě rozvíjí a objasňuje souběh životních rolí matky a hospodyně tak, jak se manifestují v aktuálním jednání postavy. Prostor dvora, dříve sugestivně představený jako zdroj smyslového účinku a médium umožňující externalizaci prožívání, se mění v jeviště, na němž klíčová postava něco předvádí a vypravěč vysvětluje, co toto předvádění znamená. Interpretace postavy se nejprve uskutečňuje uvnitř příběhu a pak i ve vypravěčském diskurzu: to, co čtenáři „zbývává“ k interpretaci, je zdvojená interpretace: vše je tu už jaksí dovysvětleno.

V těsně navazující pasáži se pozornost vypravěče přesouvá opět k prostoru:

Obývací pokoj, sebevědomě konzervativní, s ochozeným kobercem a takovou těž pohovkou, obnošený, ale okázale pěstěný symbol netýkavkovité rodinné čestnosti, otevřel své dveře z mléčného skla, aby vpustil tři ženy. Do oken, která hleděla k západu, počalo se opírat slunce, svou ochablou popolední silou jemně vytlačovalo chládek – a světelný čtverec, jenž se pokladl na okraj koberce, obnažil jeho zašlé barvy.

(TAMTÉŽ: 443)

I o této partii textu lze nepochybně říci, že prostřednictvím popisu světelných efektů a výběru předmětů vyvolává dojem poklidné atmosféry. Vypravěč však nedopustí, aby se čtenář tomuto dojmu oddával, a opatřuje všechny objekty a jejich vzájemné vztahy významy, které navazují na předchozí konfrontaci matky s dcerami a připravují půdu pro vylíčení rozpoložení otce. Ten se původně zlobil kvůli drobnému zpoždění dcer, jež se mu jevilo jako narušení ustáleného, jím určeného a kontrolovaného pořádku, ale ovládl svůj hněv, neboť tento „malý pořádek“ ustoupil v jeho myslí velkému řádu života všech jeho dětí a starosti o ně. Vyšší řád se prosazuje i v reprezentaci prostoru: sugestivita jeho zobrazení je tu jen služebným prostředkem jeho zapojení do abstraktní sféry rodinného bezpečí. Jako nenáhodný se tu nakonec

potvrzuje i významotvorný potenciál personifikace prostorových jevů („pokoj [...] otevřel [...], aby vpustil“). Současně je však zřejmé, že zároveň s posílením personifikace, a tedy přenesením „akce v prostoru“ od postav k objektům, berou za své progresivní názvuky perspektivizace spojené se stanovištěm či pohybem postav (jako bylo naslouchání z pozice pana Skály či pohled do zahrady určený Martiným návratem z ulice), které bylo možno pozorovat v první polovině textu.

V popisu pokoje se do popředí dostávají jednotlivosti, jež svou povahou a aktuálním umístěním odkazují spíše k jeho fungování než k jeho uspořádání: jsou to totiž věci jen nedbale odložené (klubko zakutálené na zem, pohozené noviny) či kompozice objektů, které nemohou mít dlouhého trvání (miska s ovocem postavená na slunci). Výběr těchto jednotlivin sugeruje důvěrnou domácí atmosféru. Vypravěč však prosazuje prostorovo-časovou strategii, která jako by byla konkrétním naplněním proslulé Bachelardovy metafory *prostoru držícího ve svých alveolách stlačený čas*. Aktuální projevy fungování rodiny, jež se manifestují „rozprostraněností“ předmětů, zapojuje do tradice rodového modu vivendi, umísťuje je na pomyslné časové ose, která je mnohonásobně zpevněna rituálním opakováním prostých úkonů (jako je třeba zde aktualizovaná otcova četba novin po obědě). Prostorový aperspektivismus této pasáže (který by za jiných okolností vedl k chápání jednotlivých předmětů jako pouhých ilustrací prostředí, ať už individualizujících nebo naopak typizujících) je kompenzován zapojením perspektivy časové; přestože jednotlivé předměty hrají jen malou roli v životech lidí, kteří s nimi zacházejí, vyjevuje se skrze jejich konstelace bytí celé rodiny. Ve výsledku se tak sugestivní složka vyprávění nastolující atmosféru a na první pohled až přebujelá složka symbolická scházejí; tentokrát však nevytvívá paralela mezi naším „zakoušením“ prostoru a jeho reprezentací. Ta se v tomto případě napojuje na „zkušenost“, která nám říká, že charakteristika určitého prostoru není jen výpovědí o tom, jak „vypadá“, ale také jak je užíván, a zprostředkovaně tedy poukazuje ke svému uživateli. Podobně „čtyři hrnččky s kávou“, které

„pokojně dýmaly čekající“ (TAMTÉŽ: 443), zastupují uzavřený kruh poklidných domáckých rituálů.

Právě v tomto uzavřeném okruhu se v závěru příběhu scházejí členové rodiny tváří v tvář, zasedají ke stolu, tuší, že jim všem na mysli tane osud vojáka. A tu vypravěč opakuje doslovně, jako jakýsi refrén, úvodní souvětí incipitu: „Dům a kolkolem vedro“ atd. (TAMTÉŽ: 445). Je zcela zřejmé, že obraz prostoru tu není v přímém spojení s postavami, nýbrž navazuje na úrovni vyprávění spojení se čtenářem a jako ozvěnou aktivuje v jeho paměti prvotní smyslový dojem a nechá jej na chvílku konejšivě „iluzorně utkvět v prostoru“, než znovu spustí čas děje. Oddálí tak promluvu, která se má stát událostí: nositelka zvěsti ji už nemůže déle tajit. Smyslově působivý obraz domu, „kolem kterého bylo jen vedro“, se nyní, se závěrem vyprávění a vyvrcholením příběhu, definitivně odhaluje jako vnější vrstva jakési krabičkové architektury (dům ve vedru, zahrada za zdí, útulný pokoj v domě, uzavřený kruh kolem stolu), která byla spolu s rituálními (tj. také „cyklicky uzavřenými“) činnostmi rodiny zdrojem pocitu bezpečí. Tato ochranná sféra však nemůže ubránit malé společenství ani před „zvěstí“, ani před událostmi a změnami. Tento zásadní moment konkurence prostoru a času jsem se pokusila shrnout v citovaném titulu starší studie a na tomto interpretačním závěru není co měnit.

Pokus o obnovené čtení „Zvěsti“ však jistou změnu přinesl: přinejmenším poodhalil příčiny mého přetrvávajícího čtenářského zaujetí. Není přitom nutné popírat roli „proustovského koláčku“, kterou pro mě v tomto případě sehrála vstupní představa „domu, kolem kterého bylo jen vedro“. Zdrojem přitažlivosti textu totiž zcela zřejmě není jen singulární, výjimečně sugestivní obraz, rezonující s individuální zkušeností. Je jím obecně působení nejružnějších forem reprezentace prostoru, jež v procesu čtení kolísá mezi iluzivním účinkem a propojováním symbolických významů. Ukazuje se přitom možná souvislost mezi iluzivním účinkem a poměrem vizuálního a auditivního vnímání v reprezentaci prostoru. Potvrzuje se teorii vyprávění zaznamenaná funkce perspektivizace prostoru, jež může být odvozena od stanoviště a pohybu postavy.

Nabízí se hypotéza, že spolu s kumulací znalosti způsobu výstavby fikčního světa a strategií vyprávění narůstá ve vnímatelově mysli konkurence mezi mentálními obrazy představeného světa a sdružováním symbolických významů. Z dílčích analýz vystupuje textová kvalita hodná pozornosti historické poetiky: napětí mezi progresivním narativním postupem a konzervativním, popřípadě neutralizujícím jazykovým výrazem. Otvírá se tu možnost využít vizuálních asociací vyvolaných slovesným dílem nejen k shledávání paralel ve výtvarném umění, ale také k rozpracování vztahů mezi verbální a vizuální reprezentací ve strategii rozumění a interpretace. Je načase zamyslet se nad literární *zkušeností prostoru* a jejím vztahem ke zkušenosti mimoliterární.

II. PROSTOR A PROSTOROVOST ZKUŠENOST A VYPRÁVĚNÍ

Hrnčířská hlína je vytvarována ve džbán,
ale v prázdnotě uvnitř spočívá jeho užitek.
Dveře a okna vytvoří místnost,
ale nám slouží holý prostor.
Existence je tudíž to, co máme,
kdežto neexistence to, co užíváme.⁸

V čem spočívá možné užití, a tedy náš užitek z tohoto básnicko-filozofického textu? V odstředivém myšlenkovém pohybu od jeho klíčového problému za současného setrvání v jeho obraznosti. V původním kontextu je především jedním z komplexních obrazů, vypovídajících o pobývání v hmotném světě, které ho respektuje, ale nezávisí na něm. Vyjadřovacím prostředkem je znásobení rozdílu mezi matérií, tělesně dostupnou, tvarovatelnou, přivlastnitelnou, a prostorem touto matérií sice vymezeným, avšak nemateriálním, který teprve dovoluje, abychom z matérie čerpali užitek: užili ji k uchování jiné matérie, navození pohybu i spočinutí. Bezprostřední užitek plynoucí z tohoto obrazu pro naše další úvahy: ukazuje se, že pro nás prostor (anebo také „prostor pro nás“) vyvstává jednak z relací mezi materiálními objekty navzájem (přesněji řečeno z našeho pozorování těchto relací), jednak z dalších způsobů, jimiž se vztahujeme k těmto objektům a jejich relacím. Z těchto souvztažností (neboť i pozorování je jistým druhem vztahu) pak vyvozujeme nějaké závěry a očekávání, tedy určitou „zkušenost prostoru“.

⁸ *Malá kniha Tao Te Ťing*, Praha: Volvox Globator, 1996, s. 13.

Zdá se, že prostor se nám vpravdě ukazuje či vyjevuje skrze celou naši zkušenost.

Pro to, abychom tento obraz přijali jako jakési předznamenání způsobu myšlení o kategoriích prostoru spojených s narativním textem, mluví i naše vstupní reflexe zkušenosti čtenářské a interpretační. Zatímco „hmotnou existenci“ tu zastupují fikční „okna a dveře“ (prostor tematizovaný skrze pojmenování a charakteristiku konkrétních předmětností v něm rozprostraněných), literárním ekvivalentem „neexistence“ je relační konstrukce onoho „prázdného prostoru mezi nimi“, kterou jsme označili jako *prostorovost*. Míjíme tím *prostorovost* jako *vlastnost fikčního světa* konstruovaného vyprávěním a také jako *účinek*, vyplývající ze *způsobu*, jímž se o tomto světě vypráví.⁹ Záměrně se vyhýbáme slovnímu spojení „jímž je prostor popisován“; argumentace ve prospěch reprezentace prostoru/prostorovosti skrze jiné prostředky než popisné bude ještě následovat.

Přikláníme se totiž k názoru, že *vyprávění* je forma, jejímž prostřednictvím nabývá tvaru naše zkušenost (čítaje v to i „zakoušení“

⁹ Jedna z novějších prací k tomuto tématu, vzešlá z okruhu německé naratologie, jejíž stabilní základnou jsou angloamerická studia, má v titulu pojem „vyprávěný prostor“: WÜRZBACH, Natascha: „Erzählter Raum. Fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung“, in: HELBIG, Jörg (ed.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2001, s. 105–129. Je samozřejmě lákavé vypůjčit si tento termín pro polemiku s tvrzeními, že prostor musí být „popisován“, aby mohl být zprostředkován. Na druhé straně tento termín v kontextu teorie vyprávění nutně vyvolává nepříliš žádoucí asociaci s pojmovou dvojicí vyprávěný čas – čas vyprávění. Jakoukoli vazbu na ní pak bud' musíme popřít, nebo přijmout paralelní úvahy o „prostorové rozprostraněnosti textu“, které s naším záměrem nemají souvislost a významu nabývají pouze ve výzkumu intermedialních útvarů kombinujících prostředky verbálního a vizuálního umění (jako jsou kaligrafy apod.), respektive v omezeném okruhu experimentální prózy, která pracuje s rozložením textu na stránce, popřípadě nahrazuje verbální text grafickým projevem či barevnou plochou, která funguje jako znak. Tzvetan Todorov se tímto námětem zabývá ve své *Poetice prózy* (1971, 1978), v kapitole s titulem „Prostorový řád“ (Todorov, Tzvetan: *Poetika prózy*, Praha: Triáda, 2000, s. 63–65, [1971, 1978]). V kontextu našeho zájmu je však pojem „prostor textu“ spíše matoucí, proto jej nezavádíme.

našeho bytí jako prostorového): to znamená, že je znázorněna skrze složky vyprávěného příběhu a podřízena vyprávění jako aktivitě pořádající tyto složky. Abychom se vyhnuli dvojznačnosti českého výrazu *vyprávění*, které může označovat jak „proces narace“ (terminologický problém, který bychom snad mohli řešit – bohužel konvenčně nesdílenou – náhradou „vypravování“), tak určitý slohový postup, který se ustálil v textový typ, a konečně i samostatný literární útvar, budeme pro poslední z nich dále používat v obecné rovině označení *narativ*, popřípadě *narativní dílo*. Zkušeností přitom míníme, jak už bylo naznačeno, vyvození závěrů a očekávání z nějakého psychofyzického či psychického procesu, jehož výchozí a konečný bod se od sebe liší mírou informace a hodnocení. (Všimněme si už příznačného způsobu, jímž jsme se pokusili o konceptualizaci zkušenosti: její „nenázorný“ průběh jsme znázornili za pomoci prostorového obrazu, jímž vyjadřujeme také „pohyb“ či „chod času“.) Tato pomyslná prostorovost je však vskutku jen znázorňující pomůckou; nejpodstatněji se totiž čas jako parametr našeho světa manifestuje tím, že vše v našem životě se děje v nezvratné následnosti, a čas je tedy, jak to formuluje Kant, nutnou podmínkou zkušenosti. Zkušenost může mít charakter pasivního zakoušení i aktivního osvojování – ani jedno se však nemůže dít jinak než v čase a prostoru. Fyzický svět je nám dostupný jen jako prostorový; objekty tohoto světa si můžeme osvojovat jako minimálně dvoj- či maximálně trojrozměrné; jak upozorňuje Kant ve svém výkladu apriorních forem nazírání, od všech empirických aspektů smyslově vnímatelných jevů můžeme abstrahovat, od jediného však nikoli, nechceme-li zničit představu daného jevu: od jeho rozlehlosti v prostoru. I tehdy, je-li danou zkušeností vnitřní proces poznání, který zdánlivě probíhá jako soubor mentálních operací, zůstáváme svou tělesností spojeni s vnějším prostorem; pokus o popření prostoru či získání další dimenze v kontextu rozšířeného vědomí, ztráta orientace v prostoru v důsledku výjimečného fyzického stavu či duševní poruchy – i to jsou situace, jež člověk zakouší a rozpoznává nevyhnutelně ve vztahu k prostoru a svému tělu jako nulovému bodu orientace. Naše tělesnost nám vymezuje základní

prostorové opozice (nahore – dole, vpravo – vlevo, vpředu – vzadu), vůči svému stanovišti vymezujeme vzdálenost, naše pozice spolu se zrakovým polem spoluurčuje horizont, který můžeme spatřit: je zřejmé, že naše situovanost v prostoru (pomyslně pro potřeby dalšího výkladu koncentrovaná do jednoho bodu) určuje jistou perspektivu. Ve studii rekapitulující podněty fenomenologie ke zkoumání prostoru to výstižně shrnuje Jan Tlustý: „Naše rozumění prostoru je tedy vždy perspektivní, přičemž perspektivnost nás upomíná na částečnost našeho rozumění.“¹⁰ Jedním z možných podnětů pro zkoumání narativního prostoru je proto ukázat, jak tuto parciálnost vidění zrcadlí, transformuje či překonává.

Můžeme říci (a opět přitom použijeme vizuální metafory), že prostor se nám „na první pohled ukazuje“ skrze vzájemné uspořádání objektů, které nás obklopují a nacházejí se v našem zorném poli. Ale nejen to, prostor neustále zabýdlujeme svým setrváváním i pohybem, ověřujeme rozprostraněnost předmětů v prostoru taktilně, slyšíme vzdálený hluk. Aniž si to uvědomujeme, neustále si smyslově potvrzujeme, zažíváme prostorovost skutečnosti, již obýváme. A přestože je nám v danou chvíli vizuálně dostupný jen „výřez prostoru“, ohraničený naším zorným polem a dále například výhledem z okna, víme, že za bezprostředně viděnými domy a zahradami následuje další ulice, jež končí na okraji hájku, za nímž leží pole atd. Víme, že prostor dále pokračuje a že omezený výsek prostoru, který právě „užíváme“, je součástí rozlehlého „světa“, jež všichni zažíváme obdobně. Snad s výjimkou astronautů, kteří mají příležitost spatřit „naš svět“ jako planetu, tedy jako ohraničený objekt v kontinuu (nekonečném prostoru) vesmíru.

Rozlehlost prostoru, která je vlastně jednou konkrétní podobou „nekonečné“, totiž mnohočetné a mnohotvárné skutečnosti, a oproti ní limitovaný rozsah literárního textu, či jinak řečeno „konečný počet

¹⁰ Srovnej TLUSTÝ, Jan: „Prostor žitý jako metafora smyslu“, in: *Prostor v jazyce a v literatuře: Sborník z mezinárodní konference*, Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, 2007, plná verze textu na CD-ROM, s. 2.

vět“,¹¹ jimiž je literární dílo schopno o této skutečnosti vypovídat – to je jedna ze zásadních otázek, které si kladou teoretici zabývající se obecnými podmínkami existence a fungování literárního díla. Jinými slovy: otvírá se tu otázka, jak se literární dílo, které vzhledem ke své ohraničenosti z principu nemůže být právo této časo-prostorové rozložitosti, s tímto faktem vyrovnává, jak jej kompenzuje, či dokonce užívá ke svému prospěchu. Roman Ingarden ve svém vymezení obecných předpokladů ustrojení a fungování literárního času a prostoru vychází z jimi sdílené vlastnosti: obojí představuje v realitě kontinuum, jež je bez mezer, nesnese přerušování, nelze z něho „vystoupit“. Tuto souvislost však literární dílo vzhledem ke své limitovanosti a selektivní povaze nikdy nemůže zaručit. Časové relace jsou podle Ingardena v díle vyjádřeny především uspořádáním událostí, tj. jejich vztahem k výchozímu časovému bodu a sobě navzájem; literární dílo ovšem znázorňuje jen vybrané úseky dění, které časové kontinuum vyplňují, tj. pouze jednotlivé události nebo jejich fáze. Koherence celku pak v Ingardenově pojetí není zajištěna ani tak strategiemi, které by přetržitost literárního času a prostoru překlenovaly či maskovaly, nýbrž právě naší zkušeností, jež nám čas i prostor prostředkuje jako kontinuální. Díky tomu čtenář nepocítuje mezery v dění jako rušivé; vynechané události jsou pro něj implicitně přítomné, byť explicitně neznázorněné.¹² Podobně jako

¹¹ Srovnej INGARDEN, Roman: *Umělecké dílo literární*, Praha: Odeon, 1989, 7. kapitola „Vrstva znázorněných předmětností“, odst. 36: „Znázorněný čas a časové perspektivy“: „znázorněný svět pramení ve své existenci a rázu pouze v konečném počtu vět“, s. 238.

¹² Týž jev vysvětluje E. M. Forster jako logický důsledek hodnotové selektivity literárního díla: literární postava může žít intenzivněji, tj. „v hodnotách“, nemusí ztrácet čas banalitami všedního dne (srovnej FORSTER, Edward Morgan: *Aspekty románu*, Bratislava: Tatran, 1971, s. 18n., [1927]). Také Robert Petsch vychází ze stanoviska v zásadě fenomenologického: ne všechny události, které jsou předpokládánou součástí děje, jsou znázorněny, přesto je podle jeho názoru vnímatelova fantazie i bez přímého poukazu doplňuje, neboť je časovostí vyprávění a podvědomým prožíváním časové následnosti k tomu naladěna. Dále zavádí pojem „hustoty“, který je příbuzný Forsterovu pojetí „zobrazení života v hodnotách“: Petsch se přitom opírá o zkušenost, že náš vlastní život se nám jeví bohatší, čím více jeho jednotlivé úseky zanechávají

vybrané časové úseky dění jsou v literárním díle výběrově znázorněny i výřezy prostoru. Přestože nás podle Ingardena text neopravňuje říci, že za hranicemi prostoru v něm vymezeném (například interiéru bytu) nic není, stejně jako nejsme oprávněni k nějakým výrokům o vlastnostech okolního prostoru, předpokládají taková výběrová zobrazení, že okolní prostor není sice určen, avšak nutně „spoluznázorněn“, a to v důsledku nejvlastnější povahy prostoru jako kontinua (srovnej INGARDEN 1989: 225–226, zvýraznil autor). Neúplnost fikčního prostoru se stává přijatelnou či osvojitelnou na základě mimotextové zkušenosti – jak už bylo řečeno, ze zkušenosti víme, že za dohlédnutelným horizontem prostor zcela jistě pokračuje; právě tento *referenční zkušenostní rámeček* aplikuje Ingarden. Specifická povaha narativního prostoru je tedy „vyjednávána“ skrze jeho *kontextualizaci*. Jonathan Culler o takovém postupu, který kombinuje znalost určité literární konvence – jako je povědomí o tom, že narativní prostor je principiálně přetržitý – s kontextem naší zkušenosti, mluví jako o jedné z forem *naturalizace*,¹³ tedy čtenářské strategie, jež umožňuje osvojení textu i s těmi vlastnostmi, které se mohou na první pohled jevit jako nedostatek koherence či dokonce smyslu; objasněním tohoto pojmu se budeme později ještě podrobně zabývat. Fenomenologická úvaha ovšem vychází z relace „zkušenost dostupného světa rozlehlého v prostoru a zakoušeného v čase“ a „literární reprezentace této zkušenosti“. Výklady literárního textu se sémiotickými či konstruktivistickými východisky naopak předpokládají, že literatura nemá přímý přístup ke světu věcí a událostí, nýbrž vztahuje se mnohem spíše na jazykově předstrukturovaný svět symbolů. To platí například právě pro čas (a metafory a symbolické systémy, jimiž je „znázornován“): ten se v tomto pojetí nejvíce jeví jako přírodní fenomén, nýbrž jako kul-

vzpomínek, jejichž hodnota se kříží a vzájemně ovlivňuje; srovnej PETSCH, Robert: *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle/Saale: Max Niemeyer Verlag, 2. vermehrte und verbesserte Auflage, 1942, s. 166n., [1934].

¹³ CULLER, Jonathan: *Structuralist Poetics*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1975.

turně určená konstrukce, závislá na historicky daných metodách a technikách měření času a společenských opatřeních. Zastánci tohoto stanoviska jsou však nuceni připustit, že ani jako kulturní konstrukce není čas pro člověka přímo vnímatelný, a že to, co vnímáme, je následnost událostí. Právě z tohoto konstatování lze také vyvodit argument pro to, že čas „je“ – argument, který jako opisnou definici navrhl přední reprezentant teoretické fyziky John Wheeler, když prohlásil, že *čas je nejspíše to, co zabraňuje, aby se vše dalo simultánně*.

V teorii fikčních světů naopak onen „konečný počet vět“ znamená také konečný počet referencí k vlastnostem fikčního světa (odhlédneme-li od faktu, že některé z tohoto konečného počtu vět určité další vlastnosti implikují). Teorie fikčních světů zdůrazňuje, že fikcionální text „nepopisuje“ svět existující před textem, nýbrž konstruuje na základě omezeného souboru vlastností fikční svět, který je ze své podstaty neúplný. Nepředpokládá se tedy, že mezery v něm budou nějak překlenovány (jako to činí Ingarden na bázi chápání času a prostoru jako nepřerušitelných kontinuí) nebo doplňovány: jsou stejně jako „vyplněné domény“ konstitutivními prvky fikčního světa. Neúplnost fikčního světa chápe například Lubomír Doležel jako jeden z důležitých faktorů estetické účinnosti textů a poměr prázdných a vyplněných domén jako jeden z aspektů, jímž se projevuje vazba ustrojení fikčního světa na další kontexty konstruujícího textu (jako jsou autorský styl, zvolený žánr, dobový umělecký směr apod.).¹⁴ „Mezery“ (zvláště takové, které se vyznačují nějakou pravidelností distribuce v konstrukci fikčního světa) jsou tedy chápány jako součást významotvorného potenciálu textu.

Týž jev – narativní (fikční) prostor, způsob jeho existence a předpoklady čtenářského rozumění tomuto jevu – se nám prizmatem dvou různých teoretických konceptů jeví ve svém fungování velmi odlišně. Na jedné straně je to neúplný fikční prostor jako analogon námi žitého, zakoušeného prostoru: abychom mu rozuměli, musíme

¹⁴ Srovnej DOLEŽEL, Lubomír: „Mimesis a možné světy“, *Česká literatura* 45, 1997, č. 6, s. 600–624, [1988].

aktivovat svou zkušenost, respektive vpravit tento verbální konstrukt do kontextu své zkušenosti. A na druhé straně fikční prostor jako součást autonomního konstruktů: abychom mu rozuměli, musíme si především osvojit vnitřní logiku výstavby fikčního světa a svoji zkušenost transformovat, respektive použít ji pouze jako soubor předpokladů pro vytvoření nových kognitivních strategií.¹⁵

Zcela zřejmě se tu střetávají dva odlišné koncepty literárního díla, byť sdílejí názor, že literární (konkrétně narativní) dílo konstruuje svůj svět na základě selekce fakt jako neúplný a vnitřní koherence dosahuje specifickými konstrukčními strategiemi, které jsou zároveň zdrojem určitých estetických účinků; společným předpokladem rozumní je respektování literárního díla jako svébytného útvaru. V prvním případě je však fikční svět chápán jako analogický našemu, tedy přístupný tak, že mu jako fólii podložíme svou zkušenost s komplexem námi obývaného skutečného světa; v druhém případě je fikční svět sémiotickým projektem, jehož neúplnost nemá být ve vztahu ke komplexnosti skutečnosti „kompenzována“, nýbrž sémantizována, poskytuje-li k tomu text nějaká vodítka. Použijeme-li opět prostorový obraz, pak můžeme zhruba říci, že první koncept spíše dovoluje, abychom své strategie rozumní opřeli o mimotextovou zkušenost, zaměřili je více „navenek“, zatímco druhý je soustřeďuje „dovnitř“ konstrukce fikčního světa.

Znamená to, že podmínkou našeho dalšího zkoumání narativního prostoru je přihlásit se k jednomu z těchto kontrastních konceptů a rezignovat v důsledku toho na některé z našich úvodních předpokladů? A zavrhnout úvodní čtenářskou zkušenost jako nahodilou? Alternativní východisko (dovolující i teoretizaci weinerovského čtení) se pokusíme vyvodit ze dvou konceptů,

¹⁵ Předpokladem rozumní je podle Doležela osvojení „fikční encyklopedie možného světa zkonstruovaného fikčním textem“: „Aby čtenář mohl rekonstruovat a interpretovat fikční svět, musí přeorientovat svůj kognitivní postoj ve shodě s encyklopedií tohoto světa. Encyklopedie aktuálního světa může být do určité míry užitečná, ale nikdy není dostatečná“ (DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica*, Praha: Karolinum, 2003, s. 181).

kteře oba vycházejí ze znakového pojetí literárního díla a kladou podstatný důraz na kognitivní aktivity čtenáře; současně je však nepřeceňují, respektive vymezují pravidla a „prostor“ (či „hranice“) jejich působnosti. Jak konstrukce fikčního světa, tak interpretační aktivity jsou přitom kulturně situované, tj. ovlivněné určitými modely a pravidly danými výchozí a recipující kulturou v určité době. První z nich, koncepce *malých světů* Umberta Eca, je, jak její označení napovídá, variantou teorie fikčních světů, druhý, Cullerův koncept *naturalizace*, je primárně výkladem předpokladů rozumění a strategií, jimiž je literární dílo (chápané jako výsledek interakce konvencí a inovací) zapojováno do již existujících interpretačních souvislostí.

NEKONEČNO A MALÉ SVĚTY

Pokud chceme využít pro svou argumentaci *teorie malých světů*, musíme učinit jistý ústupek jejímu sémiotickému založení: a sice vzdát se pro začátek možnosti promlouvat obecně o „lidském prožívání prostoru“, tedy metody blízké fenomenologickému oproštění pozorování jevů (například prostoru) od teoretických poznatků, a vyhradit nadále pojem „lidská zkušenost“ filozofickým úvahám. V kontextu sémiotického zkoumání literárního díla je totiž nutno připustit situovanost této zkušenosti, pod níž zahrnujeme jak všednodenní životní praxi jednotlivce, tak aktivity a duševní procesy, které tuto běžnou zkušenost překračují; v neposlední řadě k ní patří setkávání s kulturními artefakty kultury a způsoby jejich vnímání a interpretace. Situovanost je míněn fakt, že tato zkušenost je vždy nějak ovlivněna intersubjektivně sdílenými způsoby či dokonce ustálenými modely myšlení, hodnocení a jednání, které se formují ve společenském kontextu dané kultury.¹⁶

¹⁶ Tato situovanost se samozřejmě projevuje i jako soubor rysů subjektu tohoto textu, které zase vyvstávají ze souboru vlivů, k nimž patří metodologie zvolené jako dominanty či inspirativní východiska těchto úvah, klíčové momenty domácí badatelské tradice a nepopíratelně i cosi jako badatelská generační zkušenost: to vše se pak určitým způsobem napojuje na individuální postoje autorky.

Umberto Eco¹⁷ vychází z premisy, že ani skutečný svět, tedy to, co považujeme za svou vlastní realitu, se nám – a dodejme, že v mediální éře čím dál tím více – nedává v bezprostřední zkušenosti, nýbrž jako „kulturní konstrukt“, a to „skrze množství obrazů“ (Eco 1997: 628), prostředkovaných nejrůznějšími médii. Z toho je zřejmé, že i svět, konstruovaný fikčním (literárním) textem, je jako sémiotický výtvar jedním z mnoha kulturních konstruktů, s nimiž se v lidské společnosti setkáváme. Tento kulturní konstrukt však podle Eca nemůže být ztotožňován se svou lineární textovou manifestací, nýbrž vyvstává z interakce mezi textem jako jazykovou strategií, jež má indukovat interpretaci, a čtenářem (v Ecově konceptu tzv. „modelovým čtenářem“). Právě tato interpretace (ať už je jakkoliv vyjádřena) reprezentuje podle Eca možný svět vytvořený jako výsledek setkání textu a čtenáře (TAMTÉŽ: 627). Eco dále formuluje jakousi podmínku „úspěšnosti“ této interakce, když říká, že fikční text musí „čtenářům předkládat relativně snadné ‚kosmologické úkoly‘“ (TAMTÉŽ: 628), aby si o fikčním světě mohli vytvořit představu: fikční světy lze proto určit jako „světy malé“, tj. omezené na určitý (relativně malý) časoprostorový úsek. Neúplnost fikčního světa podle Eca znamená, že některé věci musí být „předpokládány“, neznamená to však, že z dílčích údajů můžeme (a pro rozumnění fikčnímu světu potřebujeme) vyvozovat další vlastnosti fikčního světa stejně jako ve světě skutečném. Eco uvádí pro nás velmi užitečný příklad „geografický“: jestliže ve skutečném světě o nějaké osobě řekneme, že žije v Paříži, pak z toho vyplývá, že žije ve městě lokalizovaném na sever od Milána – ve fikčním světě však stejným způsobem dovozovat nemůžeme (srovnej TAMTÉŽ: 635). Narativní text konstruující fikční svět je pro Eca formou „pozvání ke spolupráci při vytváření světa, který je možno si představit (a conceivable world) za cenu určité *flexibility* či odhodlání *setrvat na povrchu* (superficiality)“ (TAMTÉŽ: 636, zvýraznila AJ).

¹⁷ Srovnej Eco, Umberto: „Malé světy“, *Česká literatura* 45, 1997, č. 6, s. 625–644, [1989].

Pojmům flexibility a povrchnosti bychom chtěli věnovat zvláštní pozornost. Zjednodušeně řečeno, vyjadřuje pojem flexibility¹⁸ v Ecově konceptu čtenářskou schopnost vyrovnat se s různou mírou (ne)pravdě-podobnosti fikčního světa. Jako příklad uvádí Eco situaci, kdy jsme jako čtenáři postaveni před úkol přijmout nepravděpodobný svět, jako je svět s mluvícími zvířaty; možná flexibilní adaptace pak spočívá v tom, že si představíme zvířata, jež prošla vývojem podobným našemu a rozvinula příbuzné hlasové orgány a mozek s předpoklady pro řečovou aktivitu. To však podle autora není nutné v případě *Červené Karkulky*: takový svět je přijatelný už tehdy, pokud si prostě vytvoříme představu o „místním nehomogenním malém světě“ (TAMTÉŽ: 636). Nedomníváme se, že tento příklad je zvlášť šťastný: přestože Eco mluví o fikčním světě jako o kulturním konstruktu, v těchto úvahách vlastně uzávorkuje literární konvence. „Lokálnost“ a „nehomogenita“ (a potažmo tedy podmínky pro akceptovatelnost) právě tohoto malého světa jsou totiž dány čtenářským předporozuměním, jež má podobu souboru kompetencí umožňujících rozpoznat *fikční svět jako určitý ustálený typ*, totiž svět *pohádkový*. Nástroje rozumění tedy nemusíme hledat až ve chvíli, kdy možný svět vyvstává z naší komplexní „interakce s textem“, ale jsou připraveny ve formě poměrně uceleného schématu (žánrového půdorysu) už tehdy, jakmile získáme první signály o žánru daného textu (je součástí knihy pohádek, začíná formulí „Byla jednou jedna...“ apod.). S vědomím této námitky bychom mohli říci, že je pro nás přijatelná představa „malého světa“ jako *univerzálního modelu* (základní kostry), která má několik poměrně snadno identifikovatelných *prototypů* (příčemž parametry těchto prototypů jsou dány právě na základě určité množiny kulturních, například právě žánrových konvencí); tyto prototypy jsou pak v konkrétních literárních realizacích předmětem variací, transformací a kombinování. Čtenářská

¹⁸ Z hlediska strategického lze tento princip přirovnat k Doleželově ideji transformace či *adaptace* čtenářské *encyklopedie aktuálního světa* v encyklopedii odpovídající pravidlům světa fikčního.

flexibilita se pak podle našeho názoru může projevovat spíše jako schopnost rozpoznat právě transformace výchozího prototypu, který je skryt za rozvrhem fikčního světa, a na jejich základě si tento svět „osvojit“.

Čtenář nemusí být znalcem Proppovy *Morfologie pohádky* (1928), aby věděl, že „prostorový repertoár“ tradiční kouzelné pohádky je poměrně chudý: z hlediska funkcí či na úrovni syntaktické je to například sídlo (výchozí/cílové s kýženou metou) – překážka na cestě – útočiště na cestě – past/vězení; z hlediska hodnotové hierarchie či modelu paradigmatického pak nutně stavení – skvostný palác – sídlo kouzel apod. Dílčí charakteristiky těchto funkčních elementů jsou ještě chudší, mají ustálenou podobu, a tedy funkci nikoli individualizační, nýbrž nanejvýš znázorňují a zesilují již nastavené hodnotové opozice (chalupa s doškovou střechou – křišťálový palác). Zobrazení je zásadně aperspektivní; pokud je nějaký výsek prostoru zprostředkován, či lépe „uveden na scénu“ hrdinovým pohledem, obvykle tento postup nezvychází hrdinovo vnímání, nýbrž je součástí strategie zdůrazňující trvání a sukcesivitu děje, a to nejčastěji cesty členěné zkouškami hrdiny: „a když už bylo nad západem, viděl kralevic nedaleko před sebou železný zámek; a když už zapadalo, jel po železném mostě do brány.“¹⁹ Čtenářská očekávání týkající se modelace pohádkového prostoru jsou tedy limitována omezeným repertoárem žánru. Odklon od konvencí funkce a zobrazení prostoru znamená další nárok na čtenářské kompetence: pokud převyprávíme kouzelnou pohádku s proměněným prostorem, ale tak, že budou všechny ostatní konvence zachovány, bude možná čtenář (nebo zvláště dětský posluchač) namítat, že „tak to v pohádce není“, respektive nemá být. Promítnou-li se však tyto proměny i do ostatních tematických složek pohádky, čtenář rozpozná, že se nejedná o „nepovedenou“, nýbrž o „jinou“ pohádku, tedy nikoli o převyprávění pohádky lidové, nýbrž o moderní pohádku autorskou.

¹⁹ ERBEN, Karel Jaromír: „Dlouhý, Široký a Bystrozraký“, in: TÝŽ: *Zlatovláska a jiné české pohádky*, Praha: Albatros, 1969, s. 81.

Čtenářská flexibilita (rozdávající se postupně v kompetenci) pak spočívá v rozpoznání transformace žánru.

Tento jednoduchý příklad nás však snadno dovádí k obecnému dotazování: Jaká jsou vůbec naše čtenářská očekávání ve vztahu k narativnímu prostoru? Jsou výrazně individualizovaná, nebo řízená nějakými společnými modely? Popřípadě: lze vůbec složku individuální a kolektivní odlišit? Jaký je jejich vzájemný poměr? Dá se vůbec předpokládat, že primárním nebo podstatným řídicím modelem je naše zkušenost prostoru a naše smyslové vnímání? Nebo je nevyhnutelné přitakat sémiotikům, jako například Ecovi či Baudrillardovi,²⁰ v jejich názoru, že nejen intencionální sémiotické objekty, ale i celou skutečnost vnímáme už jistým kulturně předjednaným prizmatem a vnímané „přizpůsobujeme kulturně prefabrikovaným mentálními šablonám“?²¹

Vrátíme-li se k úvodnímu čtení Weinerovy povídky, pak můžeme toto tázání konkretizovat ve vztahu k ní: do jaké míry je intenzita „prostorového“ působení její expozice programována textem? Do jaké míry by se prosadila v kontextu čtení příznačného pro určitou dobu a interpretační komunitu? A do jaké míry se tady uplatňuje aktuální interpretační kontext a s ním „pozitivní percepční naladění“ vnímatelky?

NEVINNÉ OKO VERSUS KONVENCE

Pro ujasnění vztahu poněkud zjednodušujících pojmů kulturních šablon a subjektivního perceptivního naladění bude užitečné

²⁰ Srovnej ECO 1997 a BAUDRILLARD, Jean: *Simulacra and simulation*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995 [1981].

²¹ Proti tomuto pojetí se však ozývají i námitky: například historik umění Malcolm Andrews v této souvislosti projevuje obavu z relativismu, který z konstruktivistického pojetí percepcie (ať už se týká krajiny nebo jejího zobrazení, jež jsou předmětem jeho zájmu) vyvstává: estetický účinek a hodnota vnímaného objektu se pak zcela odtrhují od něj samého (od jeho struktury i „esence“) a jsou pouze výsledkem vnímatelovy „konstrukce“ vytvořené na základě jím preferovaných šablon. Srovnej ANDREWS, Malcolm: *Landscape and Western Art*, Oxford et al.: Oxford University Press, 1999, s. 4n. Tento problém zcela zřetelně implikuje i otázku identity díla.

nahlédnout do sféry úvah o vnímání umění vůbec. Oblast výtvarného umění přitom poskytuje příležitost předvést tento problém „názorně“. Vztahem uměleckého zobrazení a podmínek jeho percepce se zabývá dnes již kanonická (a v některých aspektech dosud nepřekonaná) práce Ernsta Hanse Gombricha *Umění a iluze* (1960).²² Její autor v předchozím zkoumání vývoje uměleckých stylů v dějinách umění dospěl k závěru, že umělec nemůže malovat to, „co vidí“, neboť přitom nemůže odložit všechny konvence výtvarného znázornění. V *Umění a iluzi* tento problém formuluje v obecném rámci percepce a radikálně zpochybňuje fungování tzv. *nevinného oka*. To, co se nám „ukazuje“, není podle něj totožné s tím, co „opravdu vidíme“, neboť o tom, co vidíme, už nějak usuzujeme. Veškeré myšlení je podle Gombricha tříděním a veškerá percepce se vztahuje k určitým očekáváním, předpokládá tudíž komparaci. Jestliže se nám z nezvyklé ptačí perspektivy lidé jeví „jako mravenci“, je to právě důsledkem této souvztažnosti myšlení a vnímání. Z Gombrichových úvah vyplývá, že umělecké dílo funguje víceméně na základě tzv. *řízené projekce*, to znamená, že čerpá také z naší schopnosti představovat si věci, a dodává nám jako vnímatelům materiální podněty k určité představě (typický příklad: skvrny impresionistické malby se nám skládají v obraz rozkvetlé zahrady). Neznačená to však, že „naturalistické“ zobrazení (jež se na první pohled shoduje v obrysech a barvách s prototypem zobrazení) je předmětem jakéhosi automatického čtení a nevyžaduje interakci dílo–vnímatel: například vnímateli vychovanému v tradici neperspektivního malířství se takové zobrazení může jevit jako zkreslené. Tuto tezi ostatně potvrzuje také Nelson Goodman, když zpochybňuje možnost legitimizace mimetického zobrazení na základě jeho vizuální podobnosti objektům našeho – a námi vnímaného – světa; podle něj se uznání „realismu zobrazení“ řídí usouvztažením obrazu s jeho modelem, který

²² GOMBRICH, Ernst Hans: *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*, Praha: Odeon, 1985 [1960].

představuje dobový standard dané kultury.²³ Jinak řečeno, jsou-li nám zcela neznámy zobrazovací konvence dané kultury, můžeme obraz vnímat jako „nečitelný“. Různé metody znázornění totiž předpokládají také „přepínání“ mezi způsoby čtení. Čtení je však též ovlivněno kontextem: Gombrich dokládá s odkazem na psychologické experimenty, že informačně nasycený kontext zvyšuje očekávání vnímatele a s ním pravděpodobnost, že vnímatel bude tím méně rozlišovat mezi percepcí a projekcí.

Zkusme nyní podstatu těchto zjištění přenést do našich úvah o vnímání literárního textu: je nepopíratelné, že jedním z dominantních principů řídících naše očekávání jsou čtenářské kompetence spojené s identifikací žánru. U některých vyhraněných, ustálených žánrů, jako je například pohádka, lze předpokládat, že čtenář na základě žánrové abstrakce očekává i jakési nejzákladnější rysy „poetiky prostoru“, tj. například limitovaný a typizovaný „prostorový inventář“ pohádky. Podobně může fungovat i obeznámenost s principy umělecké metody určujícími celý literární směr: tak očekáváme například jevově bohatší zobrazení konkrétního prostředí v realistickém románu 19. století. Individualizace prostředí v jeho sociálních a regionálních charakteristikách je tu součástí obecného záměru evokovat přesvědčivě smyslově názornou skutečnost v její plnosti, jakož i autentizovat příběh jeho konkrétní lokalizací. Ilustrativním příkladem může být česká próza poslední čtvrtiny 19. a počátku 20. století s venkovskou tematikou, a to zvláště románová kronika, jejíž ambicí je podat výpověď o lidské zkušenosti skrze „malý svět“, v němž hranice lokality splývají s hranicemi komunity. Přetrvávající „národopisný a zvykoslovný“ aspekt tohoto zobrazení, který může být vnímán (a v některých dílech skutečně působí) jako určitá překážka na cestě k románovému nadhledu, je však současně zárukou toho, že postavy jsou zobrazovány ve všednodenním kontaktu s předmětnou skutečností, v němž je nutně obsažena i neodmyslitelná

²³ Srovnej GOODMAN, Nelson: *Jazyky umění*, Praha: Academia, 2007, s. 42–45, [1968].

„prostorovost“ našeho bytí. V tom nepochybně spočívá jeden z možných momentů čtenářské přitažlivosti. Záleží ovšem právě na kontextu recepce: jestliže čtenář (zvláště ve škole a v kontextu „povinné četby“) přistupuje k textu s očekáváním (předsudkem), že se bude muset vyrovnat s „nudným“ dominantním textovým typem (popisem) a „nudným“ (archaickým) stylem, pak lze stěží doufat, že si povšimne vnitřní dynamiky, kterou skrývají „dějové popisy“ typických a rituálních činností, natož že se s celkem seznámí natolik, aby skrze něj nahlédl filozofii románové kroniky bránící tradiční identitu venkovské komunity před vlivy industrializace.

Přestože je nepochybné, že proti tradičnímu naplnění realistického modelu, schematizovanému v „statickou deskriptivnost“ se mladý čtenář instinktivně brání (neboť si jej jaksi automaticky spojuje právě s „povinnou četbou“), zdá se, že mu to nebrání v tom, aby jej mechanicky neuplatňoval jako „zobecněný“ způsob čtení tam, kde se aktuální text na první pohled svými vlastnostmi od realistického kódu příliš neodlišuje. Tato domněnka pramení z konkrétní zkušenosti: doktorandka, která si jako úkol stanovila průzkum možností, jak v rámci literární výchovy pěstovat čtenářské kompetence, mě požádala o pomoc s výběrem prozaických textů, na nichž by mohla stávající čtenářské kompetence středoškolských studentů prověřit. Moje úloha byla tedy pomocná a nesouvisela nijak se zkoumáním literárního prostoru a jeho percepce. Výběr jsem konzultovala s malou skupinkou studentů z blízkého okolí a postupně jej z nejrůznějších důvodů zužovala. Například bylo zřejmé, že text tematizující problém, který se mladých lidí dotýká velmi bezprostředně, může být pro zkoumání čtenářských kompetencí stejně neproduktivní, ba kontraproduktivní jako námět na první pohled vzdálený a lhostejný. Ve dvou případech mě však zaskočilo „předjednané čtení“ respondentů; v případě povídky Jana Balabána „Hořící dítě“ přitom souviselo s vnímáním jednoduchých prostorových obrazů. Příběh je pointován mezní situací, v níž si výjimečně nadané smrtelně nemocné děvčátko uvědomuje nejen neúprosný běh času, ale také fakt, že princip matematického

intervalu mu dovoluje donekonečna dělit i ten nejkratší časový úsek – a vědoucně tak překlenuje úzkost dospělých. Vyprávění je přitom vystavěno především na zobrazení intelektuálního spění malé hrdinky od předmětného světa k abstrakci, od „počtu věcí“ k nekonečné řadě čísel; v expozici se proto objevují nejrůznější formy setkání malého dítěte s čísly v jejich názorné reprezentaci (tatínek kreslí čáry do prachu na cestě, ve školní učebnici jsou obrázky apod.). Některé z těchto významových vazeb však dotazovaným čtenářům unikly; osvobodivé poznání protagonistky pak chápali primárně jako výraz toho, že konec příběhu je otevřený, tj. dítě možná nezemře. Poté, co byli s jednotlivými prvky tohoto významového komplexu seznámeni, tuto interpretaci akceptovali, shodli se však, že měli být upozorněni na to, aby věnovali mimořádně soustředěnou pozornost celému textu, ba dokonce, že možná měli být zvláště upozorněni na důležitost expozice. Četli ji totiž podle svých slov „jen jako expozici“, tj. jakési uvedení do světa příběhu, které předchází „vlastnímu ději“. A zdá se, že ji četli mechanicky či v jakémsi schematizovaném realistickém kódu, předpokládajíce, že prostorový obraz „jenom“ odkazuje k „prostředí“: to znamená, že znázornění předmětné skutečnosti v úvodu znamená jen předmětnou skutečnost a jejím cílem je pouze navození iluze „zabydleného světa“ blízkého našemu. Oporčená realistická konvence tak vlastně předznačila jejich čtení a ochudila je o rozpoznání dalších významotvorných souvislostí. Na druhé straně je třeba uznat, že zvolená interpretační strategie umožnila mladým čtenářům podepřít alternativní, logicky optimističtější vyústění příběhu: namísto transcendence smrti se nasunula šance na život.

Zdá se, že není třeba snášet další důkazy o tom, že pojem „nevinného oka“ (přijmeme-li ho i jako metaforu „stavu čtenářské nevinnosti“, o němž v nadsázce mluví Eco) vyjadřuje pouze abstraktní opozici nejrůznějších „brýlí“, jejichž optika určuje naše čtení a z níž vycházejí i interpretační formulace. Je však zřejmé, že by bylo třeba nejen pěstovat čtenářské kompetence, ale také „analýzu optiky“ i v oblasti literární výchovy, aby čtenáři sami dokázali

odlišit nezbytné „brýle konvencí“, které zajišťují čitelnost textu, od „brýlí mámení“, jaké představuje například mechanická aplikace realistické konvence na expozici jako „seznámení s dějištěm“.

Příklady literárních žánrů (klasická pohádka a realistická románová kronika), které jsme použili pro vstupní formulaci čtenářských očekávání ve vztahu k reprezentaci prostoru, byly pochopitelně poměrně průhledné (ustálený a omezený tematický repertoár, vyhraněné funkce v dějové konstrukci v prvním případě; široký tematický repertoár, detailní reprezentace individualizovaného prostředí s vysokou informační hodnotou v případě druhém). „Přehledné“ je i jejich fungování v literární komunikaci: žánrová kompetence ve vztahu k pohádce se formuje od dětství – nebo alespoň tomu tak doposud v naší čtenářsky rozvinuté kultuře bylo.²⁴ Očekávání vztahující se k realistickému románu sice nemusí pramenit z reálné čtenářské zkušenosti, jsou však nepochybně formována přetrvávajícími schémata literární výchovy, zvláště pak středoškolské výuky a jí určených souhrnných příruček, které upevňování zjednodušujících schémat ve snaze o zachování sice nanejvýš redukované, avšak v hlavních obrysech „úplné“ struktury literárního vývoje výrazně podporují.

Realizace našich dvou žánrových příkladů jsou však obklopeny bezpočtem narativních textů, jimž nelze přikládat tak vyhraněné vlastnosti prostoru. Spíše lze očekávat jisté parametry jeho zobrazení: tendence k subjektivizaci a k přesunu váhy na hledisko postav je vlastnost modernistické prózy, kterou nejspíše není nutno s překvapením „objevovat“, nýbrž podrobně zkoumat a konkrétně dokládat, popřípadě ukázat význačné příklady, které ji specifickým způsobem transformují. Je však patrně přehnané předpokládat,

²⁴ Není vyloučeno, že v důsledku „mediálního obratu“ probíhajícího v posledních desetiletích se tato situace začne proměňovat a poslední generace rodičů vychovaných pohádkovými knížkami se bude muset vzdát představy, že „každé malé dítě zná české pohádky“; tradiční prototyp pohádkového fikčního světa bude možná postupně nahrazen například situačními a reprezentačními vzorci japonského kresleného seriálu.

že v souvislosti s povědomím o této charakteristice modernistické prózy nabývají nějakou konkrétní podobu i čtenářská očekávání týkající se narativního prostoru. Jsou-li vůbec nějaká – neočekáváme zde totiž v touze po „zvýznamnění prostoru“ od „očekávání našeho čtenáře“ příliš?

Můžeme nejspíš docela dobře předpokládat, že v poutavém příběhu – ať už jeho přitažlivost spočívá v dynamice psychologických procesů či vnějších akcí (jejichž reprezentace obvykle vyžaduje alespoň minimální vyznačení prostoru jako předpokladu jejich „fyzické“ realizace) – nebude čtenář klást nějaké zvláštní nároky na reprezentaci prostoru a spokojí se s pouhými zmínkami, aniž by se jimi podrobněji zabýval.

Takový přístup, tj. vnímání faktů fikčního světa jako pouze *zmíněných*, vyjadřuje Umberto Eco v principu *povrchnosti*, který vedle principu flexibility přispívá k fungování „malých světů“. Zvolený výraz je ovšem zcela prost jakékoli depreciativní konotace a daný pojem je třeba uvést do souvislosti s již citovaným objasněním čtenářské interpretace textu: podle Eca tato interpretace „reprezentuje možný svět vytvořený v průběhu kooperativní interakce mezi textem a modelovým čtenářem“ (Eco 1997: 627). Princip *povrchnosti* vlastně znamená – zhuštěně řečeno – míru, respektive omezenou míru aktualizace fikčního světa jako možného světa skrze čtenářskou interpretaci. Jestliže se vrátíme k námi zavedenému příkladu kouzelné pohádky, pak můžeme říci, že znalost konvence nás vede k tomu, abychom se spokojili s ustáleným charakterem jednotlivých elementů pohádkového prostoru; ale spokojíme se i s případem, kdy některá z vlastností prostoru či chování hrdinů v něm přesahuje naši běžnou zkušenost a schopnost představit si ji – prostě ji přijmeme jako danost. Eco tento čtenářský postoj spojuje zvláště s případy, kdy vlastnosti fikčního světa jsou ve zcela zásadním rozporu s námi osvojenými způsoby poznání a logikou věcí, kdy nepředstavitelný fikční svět je nejen nepravděpodobný, ale dokonce nemožný (Ecův příklad má opět názorný, prostorový charakter: svět zaplněný čtvercovými kruhy). Čtenářská flexibilita (totiž nalezení adekvátního epistemického

modelu nebo jeho transformace) se pak projevuje právě jako „povrchnost“, jíž se míní ochota spokojit se s *informací*, k níž nelze *přičadit* konkrétní *představu*.

Pro interpretaci narativního prostoru je ovšem zásadně důležité zjištění, že tento mechanismus funguje podobně i v situaci, kdy – za určitých podmínek – k dané informaci představu přiřadit lze, popřípadě ji lze rozvinout, tj. i tehdy, kdy je fikční svět povahy „pravděpodobné“ a pro rozumění tomuto světu není třeba nějak zásadně adaptovat naše epistemické zvyklosti. Eco uvádí příklad románové expozice, v níž je dějiště lokalizováno do Gaskoňska a dále charakterizováno už jen velmi povšechnými výrazy odkazujícími k tvářnosti krajiny, s náznakovou perspektivou výhledu z okna popisovaného sídla. Formuluje několik předpokladů, které umožňují, aby si čtenář takovou krajinu představil: je to konkrétní geografická znalost či znalost krajiny z vlastní zkušenosti (u dobového recipienta nepříliš pravděpodobná) nebo schopnost dosadit si typizovaný model krajiny na jihu Evropy. Pokud však tyto předpoklady nejsou splněny, nic se podle Eca nestane: zmínka o dějišti jako naplnění literární konvence splňuje svůj účel a čtenářská kooperace se v tomto případě realizuje zase jako určitá forma „povrchnosti“. Stačí, když se čtenář bude chovat tak, jako by krajinu znal a povšechná charakteristika byla zcela adekvátní: „Modelový čtenář nemusí mít přesnou představu o každém místě či individuu, která jsou v románě uvedeny. Stačí, aby pouze předstíral, že věří, že je zná. Po modelovém čtenáři se požaduje nejen to, aby uplatnil flexibilitu a odhodlání zůstat na povrchu, ale též trvalou dobrou vůlí“ (ТАМТÉЖ: 642). Připomeňme ovšem již ověřené nebezpečí mechanického přenosu tohoto přístupu („expozice je jen expozice“). Do hry totiž vstupuje míra motivovanosti jednotlivých prvků výstavby díla: lze předpokládat, že ne každý narativ je vystavěn jako dokonalý konstrukt nenáhodně (záměrně) vybraných a vzájemně propojených elementů, tedy že ne každý narativ je práv poeovskému požadavku *absolutní funkčnosti* všech složek celku zaměřených k jednotnému účinku. Na druhé straně ale právě konkrétní lokalizace dějiště může být součástí

širšího záměru díla a může být motivovaná (zapojením příběhu do historie kraje, jako narážka na určitou kulturní tradici, jako projev dobové preference exotismu, ale i jako motiv, který se později propojí se složitější strukturou významů apod.). Eco ovšem rozvrhuje jednoduchou situaci, kdy čtenář snadno rozpozná (či spíše „ví“), že „vyznačení dějiště příběhu“ je realizací standardního schématu, a, ekovsky řečeno, „autor ví, že čtenář to ví“ (a tudíž něco takového očekává), tj. oba přistupují na formální naplnění dané konvence. Konkrétní volba širší lokality a názvu přitom může být třeba jen záležitostí aktuálního podnětu – autorovi se například líbí libozvučné pomístní jméno apod.

Snad nebude znít příliš kacířsky, vyslovíme-li domněnku, že mechanismus čtenářské dobré vůle manifestující se jako „povrchnost“ (tj. přijímání některých vlastností a jevů fikčního světa jako pouze „zmíněných“) se v běžném čtení uplatňuje mnohem častěji, než bychom byli ochotni přiznat jako odborní interpreti, ba dokonce častěji, než by byli ochotni přiznat sami běžní čtenáři, naučení ze školy tvrdit, že literatura nás mimo jiné či především „podněcuje k vytváření vlastních představ“. Je samozřejmé, že Ecovy závěry směřují hlavně k legitimizaci podmínek fungování „malých světů“ literární fikce, nikoli k demonstraci reálných a statisticky dominantních čtenářských strategií. Přesto však tuto alternativu budeme mít nadále na mysli, až pokročíme k interpretaci konkrétních fikčních světů a jejich konstrukce.

Dosavadní úvahy, připouštějící, že jako „pouze zmíněná“ mohou být recipována i ta fakta fikčního světa, která jsou jednoznačně možná z hlediska naší zkušenosti s fyzikálními zákonitostmi a logikou našeho aktuálního světa a snadno představitelná, mohou posloužit také jako jistý korektiv předpokládaných interpretačních procesů. Jejich charakter je totiž mnohdy ovlivněn (tj. předpokládán a zároveň jaksí „předpisován“) dvěma iluzemi či falešnými představami. První z nich, pěstovaná školskou literární výchovou a sdílená početnými čtenáři, spočívá v tom, že naše představy jsou „povinnou manifestací čtenářské aktivity“ či „nutnou referencí“ textem konstruovaného fikčního světa; pokud nějaký moment

fikčního světa schází, musíme být za všech okolností připraveni „zapojit svou fantazii“ (ingardenovské zaplňování míst nedourčenosti se tedy stává jakýmsi domácím úkolem). Druhá z nich se týká „povinné“ sémantizace textu a jejími nositeli jsou profesionální (a ještě silněji teprve se „profesionalizující“) interpreti. Jejím projevem je čtení, které Eco v diskuzi o interpretaci a nadinterpretaci²⁵ označuje za „podezíravé“ a vychází z předpokladu, že každý element fikčního textu nejen něco označuje, ale současně vždy ještě něco navíc „znamená“.

ROZUMĚNÍ, NATURALIZACE, INTERPRETACE

Jak je zřejmé, v průběhu tohoto výkladu jsme dospěli ke konfrontaci dvojího druhu čtenáře podle zaměření jeho interpretačních aktivit: čtenáře v prvotním slova smyslu, pro kterého nezvnějšňovaná interpretace povětšinou splývá s procesem četby, respektive je projevem a nástrojem čtenářství chápaného jako jedna z oddechových aktivit; druhá čtenářská instance je zastoupena interpretem, pro něhož je čtenářství či čtenářská zkušenost předpokladem vlastního cíle, jímž je explicitní, zvnějšněná, k zveřejnění v určitém kontextu a k diskuzi určená interpretace. První čtenář provádí podle Umberta Eca tzv. „sémantickou interpretaci“, jež je „výsledkem procesu, v němž se čtenář setkává s lineární manifestací textu a vyplňuje ji daným významem“ (Eco 1997: 638), nebo jinak řečeno transformaci sémiotického projektu v celek vyjevující svůj smysl. Druhý, řekněme „profesionální“ čtenář, tj. literární badatel či kritik, provádí „interpretaci kritickou“, „zaměřenou na to, aby popsala a vysvětlila, na základě jakých formálních důvodů daný text vyvolává danou reakci“ (TAMTÉŽ). Z Ecovy formulace je zřejmé, že jeho rozlišení vychází z pojetí literárního díla jako znaku, respektive struktury znaků uspořádané se záměrem vyvolat určitý estetický účinek; kritická interpretace v jeho pojetí tak nezahrnuje tzv. „symptomatickou“ alternativu, která je příznačná pro

²⁵ Eco, Umberto et al.: *Interpretácia a nadinterpretácia*, Bratislava: Archa, 1995 [1992].

zkoumání literárního textu v kontextu kulturních studií.²⁶ Pro naše potřeby je důležité, že subjekt kritické interpretace je nějak metodologicky vybaven (respektive lze o něm předpokládat a říci, že je zastáncem určité metodologie) a že interpretaci uskutečňuje s nějakým konkrétním záměrem (interpretace díla v kontextu autorské tvorby, žánru, dobového směru, společenského diskurzu, manifestace interpretační metody apod.: v našem případě je to zkoumání způsobů, jimiž je modelován prostor v narativním textu). V následujících úvahách nemíníme rozdíl mezi sémantickou a kritickou interpretací vyhrocovat, pouze se alternativy, které z něj mohou vyvstat, pokusíme odhadnout a přihlédnout k nim tam, kde se to ukáže jako skutečně účelné. Příklad s Balabánovou povídkou ostatně načrtl pozitiva i negativa oscilace mezi čtenářem a interpretem.

Předpoklady pro to, abychom se tento rozdíl pokusili překlenout, a současně argumenty pro intermediální interpretaci narativního prostoru opřeme o Cullerův koncept *naturalizace*. Důvod je

²⁶ Symptomatická interpretace „přistupuje k textu jako k symptomu něčeho netextového, něčeho zdánlivě ‚hlubšího‘, co je pravým zdrojem zájmu, ať už je to psychický život autora, sociální napětí určité doby nebo homofobie buržoazní společnosti“ (CULLER, Jonathan: *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host, 2002 [1997]). Je zřejmé, že symptomatická interpretace odsouvá do pozadí specifický charakter literárního textu; je výrazem obecné tendence kulturních studií vnímat literární dílo jako kteroukoli jinou složku obecné textové praxe. Jedním z důležitých příznaků symptomatické interpretace je také její zaměření na ta místa textu, v nichž nastolený diskurz maskuje svá vnitřní pravidla (například z hlediska feministického se často typicky mužské vyprávění snaží prezentovat jako obecně lidské, univerzální), nebo je naopak nechtěně odhaluje. Někteří teoretici vyprávění dokonce trvají na tom, že tento obecný přístup vyžaduje od teorie vyprávění metodologickou změnu, jako například Monika Fluderníková: „Toto odhalení skrytých motivací v textu, jichž si autor nemusí vůbec být vědom, vede ke změně interpretačních vzorců narativních technik. Existují narativní a rétorické techniky, kterých autor užívá, aby sdělil zamýšlené významy, ale tyto techniky se štěpí na svou zdánlivou signifikantní funkci a skryté a rafinované zprostředkování ideologického smyslu“ (FLUDERNÍK, Monika: „Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present“, in: PHELAN, James – RABINOWITZ, Peter J. (eds.): *A Companion to Narrative Theory*, Malden et al.: Blackwell Publishing Ltd., 2005, s. 45–46, zvýraznila AJ).

jednoduchý: jak lze rozpoznat už z našich počátečních úvah, sdílíme s Cullerem dvě teze: literární dílo je svébytný slovesný útvar, který musí být interpretován ve vztahu ke svým svébytným vnitřním zákonitostem; současně však předpokládáme, že narativní dílo se nějakým podstatným způsobem vztahuje k naší zkušenosti. Pojem *naturalizace* zavádí Jonathan Culler ve své práci *Structuralist Poetics* (1975), která je kritickým svodem nejdůležitějších podnětů dosavadního strukturalistického bádání. Východiskem zkoumání literárního díla je tu jeho pojetí jako systému a sémiotického projektu: to znamená, že předmětem zkoumání jsou nejen způsoby, kterými je v díle kódován význam, ale také způsoby, jež nám umožňují, abychom se ho dobrali. *Poetika* pro Cullera neznačí jen soustavu forem a postupů, nýbrž *soubor předpokladů rozumně dílu* a jeho interpretace. Klíčový je pro něj pojem *konvence*, který má širší než jen literární povahu. Z této základny vyrůstá i jeho koncept *naturalizace*, nikoli ovšem na zelené louce, nýbrž z dialogu s celou předcházející tradicí strukturalistického myšlení; Culler jej zvláště uvádí do vztahu s pojmem *motivace*, zavedeným ruskými formalisty, a s Todorovem raženým pojmem *vraisemblance*, který se přes hranice dobového kontextu neprosadil. Všechna tato pojetí ovšem směřují k tomu, aby objasnila předpoklady našeho rozumně dílu; „zdroje rozumně dílu“ jsou však různě lokalizovány a je jim přisuzována různá váha. Formalistická *motivace* je založena na vnitřní provázanosti elementů textu: jednotlivé momenty díla jsou ospravedlnitelné díky tomu, že se v díle nevyskytují náhodně, nýbrž jsou užity v zájmu komplexních funkcí celku; tak se jejich přítomnost stává pro čtenáře pochopitelnou a smysluplnou. Příklad „realistické *motivace*“, který Culler později uvádí, je právě pro náš záměr velmi zajímavý a potřebný: jestliže jsou v popisu místnosti zmíněny předměty, které necharakterizují postavu a nehrají žádnou roli v ději, ale vztahují se k všednodennímu užívání, pak jejich souhrnnou označující funkcí je „toto je skutečnost“. Jejím opakem je „umělecká *motivace*“ (CULLER 1975: 138), jejímž nejvlastnějším projevem je pak *ozvláštnění* jako zdroj obnovy čtenářského vnímání. Todorov

vova *vraisemblance* (doslova pravděpodobnost, možná bychom mohli říci spíše „pravdě-podobnost“) vyjadřuje skutečnost, že text vstupuje do několikerého typu vztahů: jednak se sám mnohdy snaží zamaskovat své specifické zákonitosti, a přesvědčit nás tudíž, že má přímý vztah k realitě; jednak se vztahuje k souboru názorů a hodnot, který je zde označován jako „obecné mínění“, a vstupuje do kontextu žánrové tradice; text, příslušející určitému diskurzu, je v procesu rozumění integrován do dalších diskurzů.²⁷ Jak už bylo naznačeno, Cullerovo chápání naturalizace je třeba uvést do souvislosti s jeho pojetím poetiky:²⁸ jejím primárním úkolem podle něj je popsat čtenářskou literární kompetenci, která vyvstává z osvojení literárních konvencí (například žánrových) prostřednictvím četby, tj. jednodušeji řečeno z čtenářského povědomí o vlastnostech či souborech vlastností, jež určité skupiny textů sdílejí. Význam textu je pak výsledkem komplexního procesu, v němž se čtenář snaží textu rozumět – přistupuje k němu ovšem s jistým předporozuměním a očekáváním. Interpretace literárního díla se v důsledku toho děje na základě určitých vzorců, které jsou v příslušné literární kultuře k dispozici, a zvláště pro ni příznačné. Culler také souhlasí s názorem, že mnohá literární díla se určitým způsobem snaží čtenáři vsugerovat, že mají nějaký podstatný vztah ke skutečnosti, k jeho vlastnímu životu – v důsledku toho je logické, že modely, na jejichž základě bude literární dílo osvojováno, nemusí být nutně literární. Jako měřítko se pak uplatňují modely a soubory norem, které jsou v příslušné kultuře považovány za *přirozené* (natural), a tudíž přijatelné. Uplatnit je v procesu rozumění textu, tj. jinak řečeno „čtenářského přikládání významu znakům textu“, znamená učinit jej pochopitelným, *čitelným* (legible). Díky kontextualizaci, tj. naší schopnosti najít

²⁷ TODOROV, Tzvetan: „Introduction (Le Vraisemblance)“, *Communications* 11, 1968, s. 1–4, citováno podle CULLER 1975: 138.

²⁸ Precizovaným i v dalších dílech a aktualizovaným a pregnanntně vyjádřeným in CULLER 2002, kde autor obhájí úlohu poetiky v kontextu teorie literatury chápané jako průnik kulturních diskurzů.

pro dorozumění s textem patřičný kontext, dosahujeme toho, že i to, co se na první pohled jeví jako „nesmyslné“, pro nás v interpretaci nabývá podstatného významu. Culler zdůrazňuje, že tím rozhodně nemíní potlačovat názor, že na literárním díle je nejzajímavější právě to, jak překonává dosavadní literární a obecně kulturní modely a vyjadřuje svou odlišnost;²⁹ na druhé straně to však neznamená, že lze naturalizaci jako fenomén literárního čtení ignorovat.

Culler dochází k závěru, že podmínkou objasnění procesů naturalizace je sestavit jisté formální schéma jejich projevů; rozlišuje celkem pět základních způsobů, jimiž text může být kontextualizován a které „podporují“ či usnadňují jeho pochopení:

1) sociálně a kulturně dané chápání toho, co je „skutečnost“;
 2) vědění a normy sdílené danou kulturou, včetně jejich stereotypů a klišé (hranice mezi těmito dvěma kontexty jsou zřetelně průlinčité);

3) soubory literárních norem, na jejichž základě text buduje svůj význam a koherenci (sem patří naturalizace literárních textů jako imaginativních, fikčních světů, žánrové konvence, konvenční postupy jako výstavba postavy apod.);

4) tematizované narušování literárních konvencí, které je samo o sobě literární konvencí; jde vlastně o vyjádření postoje ke strategiím zahrnutým pod položkou 3 (zjednodušeně bychom mohli tuto kategorii možná vyjádřit jako sebereflexivní psaní);

5) úroveň obsazují parodie a ironie jako vyhraněná podoba intertextuality, respektive vyhraněná podoba strategie popsané v bodě 4.

Jak lze tento soubor obecných strategií naturalizace (nebo alespoň některé jeho položky) využít ve vztahu k předmětu našeho zkoumání, tj. literárnímu prostoru?

²⁹ Domyslíme-li naturalizaci jako uplatnění recepčního modu do extrému, pak by jejím cílem bylo nejen „zpřijatelnění“ vedoucí k potlačení ozvláštňujících efektů, nýbrž až k popření individuality díla vůbec; o takové naturalizaci lze pak nejspíš uvažovat jako o určité formě podinterpretace.

První skupina zdrojů naturalizace zahrnuje sociálně a kulturně dané chápání toho, co je „skutečnost“. Jestliže vyjdeme z předpokladu, že námi zkoumaný prostor je jakousi „synekdochou“ skutečnosti, pak by tuto položku zaplnily nejobecnější rámcové představy o prostoru, souhrn individuální a sociální zkušenosti s jeho obýváním a „užíváním“.

Druhou oblast zastupují podle Cullera vědění (tj. v našem případě dobový stav vědeckého poznání prostoru, které připravuje východiska pro vznik obecně známých – byť třeba ne vždy vskutku osvojených – abstraktních prostorových modelů, jako je například euklidovská geometrie nebo teorie relativity) a normy sdílené danou kulturou, včetně jejích stereotypů a klišé. Z našeho hlediska je podstatné, že tyto kulturní stereotypy často zahrnují ustálené představy, jež jsou součástí formování identity dané kultury (ať už je vymezena etnicky, regionálně či například vyznáním); bezpochyby k nim patří i různé podoby a funkce prostoru. Kulturní identita se formuje mimo jiné na základě rozlehlosti či omezenosti obývaného a ovládaného prostoru, jakému odpovídá například naše schéma „malé země v srdci Evropy“, chápání prostorového centra a periferie (jemuž odpovídají například proměny personifikací Prahy a literární objevování „bohem zapomenutých krajů“, které je v určité historické fázi kulturním gestem, postupně se však také vypracovává v určitý soubor konvencí), hierarchie prostorů apod.³⁰

Do množiny kulturních norem, které představují alespoň latentně okolí literárního díla, náležejí nevyhnutelně i principy jiných umění. O tom, jaký vliv toto okolí vykonává na recepci

³⁰ Těmito problémy se podrobně zabývají čeští literární sémiotici a tematologové od osmdesátých let minulého století: srovnej MACURA, Vladimír: „Obraz Prahy v české obrozenské kultuře“ a HODROVÁ, Daniela: „Praha jako město deziluze v českém románu přelomu století“ obojí in: FREIMANNOVÁ, Milena (ed.): *Město v české kultuře 19. století*, Praha: Národní galerie, 1983, s. 154–167 a s. 168–177; dále HODROVÁ, Daniela a kol.: *Poetika míst*, Jinočany: H & H, 1997; MACURA, Vladimír: *Český sen*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998.

literatury, víme však jen velmi málo. E. H. Gombrich v citované práci konstatuje, že svou „nevinnost“ ve vztahu k výtvarnému zobrazení ztrácí oko už jen tím, že pozorovatel, který je užívá, získává bezděky minimální povědomí o malířských konvencích a s nimi spojených efektech, například jen z malovaných plakátů. Ukazuje, jak se některé – i bezděčně získané – kompetence spojené se zobrazovacími schémata promítají do vnímání a interpretace určitých typů zobrazení: například u dvojznačného útvaru, který lze číst jako plošný ornament či prostorový útvar, dává oko indoktrinované perspektivou povětšinou přednost prostorovému čtení. Na jiném místě, kde se zabývá střetáváním odlišných kulturních tradic, jež mohou mít vliv na „čitelnost“ určitého druhu znázornění pro vnímatele, cituje Ruskina, podle kterého „pravdu přírody nelze objevit neškolenými smysly“ (citováno podle GOMBRICH 1985: 312). Toto stanovisko naznačuje, že skutečnost se stává dostupnou prostřednictvím kulturou vytvořených šablon (aniž by se zároveň tvrdilo, že skutečnost jako taková nám vůbec není dostupná). Hlavně však potvrzuje myšlenku, že způsob vnímání a chápání je něco, co je možné, respektive nutné pěstovat, „školit“. Přeneseme-li tento princip do oblasti percepce literatury, lze celkem snadno dovodit, že čtenář vychovaný v tradici literatury jako *privilegovaného média*³¹ a neuvyklý hledání souvislostí mezi jednotlivými druhy umění jen stěží připadne na možnost uplatnit v literární interpretaci vztahy mezi uměními. Výjimkou může být případ, kdy se situace tematizovaná literárním dílem v jeho vědomí bezprostředně asociuje s konkrétním

³¹ Literární teoretik James Heffernan v provokativně postavené studii vyslovuje domněnku, že běžné vnímání je třeba pro účel recepce kulturních artefaktů kultivovat a poskytovat mu určité schematické zázemí; modely vnímání, a tedy „čtení obrazů“, jsou podle jeho názoru potřebné a nejsou člověku kulturou koncentrovanou na písmo dostatečně vštěpovány, protože chápání obrazů bývá považováno za „samozřejmé“, snazší či primitivnější (srovnej HEFFERNAN, James: „Literacy and Picturacy: How do We Learn to Read Pictures?“, in: HEDLING, Erik – LAGERROTH, Ulla-Britta (eds.): *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, Amsterdam – New York: Rodopi, 2002, s. 35–66).

dílem umění výtvarného, popřípadě určitý verbální efekt s efektem vizuálním. Pokud se taková situace stane předmětem diskuze – například ve vysokoškolské praxi, i tak se nejspíše setkáme s provinilým postojem vnímatele, kterému se to „tak nějak spojilo“ a rozhodně by si netroufl prosazovat svou „subjektivní virtuální ilustraci“ jako možnou naturalizační strategii, tj. dát jí intersubjektivně přenosnou formu. V interpretační kapitole se právě o to pokusíme.³²

Do třetí kategorie řadí Culler soubory literárních norem, na jejichž základě text buduje svůj význam a koherenci; patří sem naturalizace literárních textů jako imaginativních fikčních světů, žánrové konvence, konvenční postupy, jako je výstavba postavy apod. Z jakého základu však vyvstaly naturalizační strategie umožňující přijetí fikčních světů? Zdá se, že doposud nebylo nutné (a donedávna to ostatně nebylo ani možné), aby čtenář byl znalcem a přívržencem některé z teorií literární reprezentace a sémantiky fikčních světů, o nichž jsme ve výběru pojednali výše. „Skutečný“, totiž „předpokládaný skutečný postoj“ našeho modelového čtenáře bude nejspíše někde mezi těmito koncepty a bude mít jedno obecné východisko, které sám Culler v pozdější práci (2002 [1997]) formuluje jako podmínku literární komunikace vůbec. Primárním předmětem komunikace je přitom stejně jako v našem zkoumání literární narativ. O této podmínce mluví Culler jako o *hyperchráněném kooperativním principu* (CULLER 2002: 33). „Komunikační spolupráce“ mezi čtenářem a literárním textem se opírá o dva pilíře: prvním z nich je *vypravovatelnost* (tellability) příběhu, která vyznačuje fakt, že relevantní není jen sama věcná informace obsažená v narativu, nýbrž právě její komplexní zprostředkování skrze vyprávění příběhu; jednoduše řečeno, je

³² Viz JEDLIČKOVÁ, Alice: „Verbální a vizuální: K využití analogií mezi slovesným a výtvarným výrazem v interpretaci literárních textů“, in: SLAVÍK, Jan (ed): *Multidisciplinární komunikace – problém a princip všeobecného vzdělávání*, Praha: UK – Pedagogická fakulta, 2005, s. 213–238.

zřejmé, že „příběh stojí za vyprávění“ (srovnej TAMTÉŽ: 34).³³ Druhý pilíř spolupráce představuje čtenářova dispozice akceptovat napohled nejasné či nepodstatné prvky literárního textu: čtenář předpokládá, že textové „komplikace“ nejsou v literárním díle překážkou, nýbrž funkční složkou komunikačního záměru, a snaží se jim porozumět (a to právě pomocí naturalizačních strategií). Na příkladě Jamesova *Utažení šroubu* naopak Culler ukazuje, že projevem naturalizace (tj. strategie chápané v zásadě jako hledání prostředků konzistence, koherence, a tedy rozumění) nemusí být nutně „asimilace“ nevysvětlitelného jako vysvětlitelného, nýbrž přijetí jeho nevysvětlitelnosti jako konstitutivní vlastnosti textu: ve výsledku se pak naturalizace projevuje jako implicitní identifikace subžánru, tj. v daném případě duchařské povídky (srovnej CULLER 1975: 137).³⁴

Kooperativní dispozice platí i pro komplexní vnímání fikčního světa, tedy i prostoru, v němž je tento svět rozprostraněn; v neobecnější rovině to znamená, že jsme připraveni smířit se s tím, že literární text není a nemůže být ani otiskem skutečnosti, ani přímým odkazem k ní. Naivní čtení, které vede například k tomu, že čtenáři putují na místa zmíněná ve vyprávění a pátrají po domku, v němž mohl bydlet jeho protagonista, je v současnosti spíše než nepochopením základní literární konvence výrazem touhy po

³³ Tato kategorie je rovněž potvrzením chápání narativu jako formy „zpracovávající“, uchovávající a zprostředkující lidskou zkušenost; do zkoumání narativu jej v kontextu sociolingvistických výzkumů zavedl William Labov (LABOV, William: *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972); v rámci svého inovativního konceptu teorie literatury jej rozvinula Mary Louise Prattová (PRATT, Mary Louise: *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington: Indiana University Press, 1977).

³⁴ Právě od tohoto příkladu odvozuje autor také pojetí *nespolehlivého vyprávěče* jako jedné z naturalizačních strategií: z neúplných informací v příběhu nelze totiž odvodit, zda původní vyprávěčka a protagonistka byla soudná osoba líčící své bezprostřední zážitky, psychicky labilní bytost podléhající svým vidinám, nebo zda její vyprávění bylo smyšlené. Instituce nespolehlivého vyprávěče pak u reprezentantů kognitivní teorie vyprávění, kteří se opírají o Cullerův koncept naturalizace, není zakódována v textu, nýbrž je záležitostí interpretačního, tj. naturalizačního procesu.

dosažitelnosti fikčního světa, který se v průběhu četby stal čtenáři blízkým. Obdobně motivovány jsou i různé formy „inscenace fikčního světa“ oblíbené mezi příznivci fantasy.

Alternativou kooperativního principu je Waltonův pojem „hry na jako“,³⁵ tedy vlastně teoretizace přístupu, který je neoddělitelnou součástí naší (minimálně dětské a rodičovské, ale v kreativním prostředí třeba i pracovní) zkušenosti a uplatňuje se také v průběhu četby, kdy přistupujeme na to, že reprezentovaný svět je „jakoby opravdový“, a stáváme se dočasně spoluobyteli fikčního světa, abychom z něj ve chvíli, kdy „hra“ (četba textu) skončí, zase bez problémů vystoupili do svého světa aktuálního.³⁶ V psychologii je ostatně schopnost rozlišovat mezi aktuálním světem a světy fikčními (například právě světy literárními či světy inscenovanými v prostoru terapeutické hry apod.) hranicí mezi normální psychikou a projevy jejího narušení.

Z hlediska našeho zájmu o konstruování literárního prostoru a jeho čtenářskou interpretaci vyjadřuje obecné principy naturalizačních strategií asi nejlépe výše pojednaný Ecův koncept „malého světa“.³⁷ Tyto obecné podmínky je ovšem třeba konkretizovat ve vztahu k další literární kategorii, a sice žánru, který se – jak jsme už mohli pozorovat – právě ve vztahu k pojetí prostoru představuje jako jeden z nejdůležitějších aspektů naturalizace, ať už je předem signalizován v tzv. „rámci“ díla (například v titulu či podtitulu literárního textu) typickým způsobem vnější úpravy, zařazením

³⁵ WALTON, Kendall L.: *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (Mass.) et al.: Harvard University Press, 1993.

³⁶ Schopnost rozlišovat jednoznačně hranice světů, ať už fikčních, vytvářených texty umění, či individuálně mentálních jako souborů tužeb a přání, od světa aktuálního, je mimo jiné znakem normální psychiky jedince.

³⁷ Tím nemá být řečeno, že ostatní koncepty fikčních světů je nutno z těchto úvah vyloučit; je však třeba vzít v potaz, že jednotlivé koncepty – přestože ve shodě usilují o zásadní uchopení fenoménu fikčního světa – se přece jen liší nejen metodologicky, ale také svým zacílením: Doleželova narativní sémantika nastoluje současně otázku identity literárního díla, Ryanová se zajímá o vznik a fungování fikčních světů ve virtuálním prostoru elektronických médií apod.

do edice apod., nebo je identifikovatelný na základě typických znaků povrchové struktury (pohádková formule) či postupně rozpoznávaný na základě příznačných vlastností fikčního světa (například skoky do hyperprostoru ve sci-fi).³⁸

Do kategorie literárních norem samozřejmě patří konvence týkající se způsobu konstrukce fikčního prostoru. Jak jsme už mohli pozorovat, spojují se některé jeho vlastnosti s literární metodou obecně, respektive s její vlastností, která se projevuje jako míra „nasycenosti“ fikčního světa a dále jako míra, v níž je reprezentace prostoru individualizována a detailizována (fenomén příznačný pro zobrazení prostoru v realistickém románu 19. století). Pro některé žánry je příznačný ustálený vztah určitého typu syžetové konstrukce a prostoru, který je jako implicitní model či vzorec součástí čtenářova očekávání. Pravidelnost takových vztahů se pokusil vyjádřit Michail Bachtin v pojmu *chronotopu*, jednom z nejslavnějších konstruktů historické poetiky, vycházející z předpokladu, že literární čas a prostor vždy určitým způsobem zrcadlí historicky a kulturně dané chápání těchto dvou kontinuí.³⁹ Jeho výklad se přitom opíral zvláště o poetiku historicky uzavřených forem (antický dobrodružný román zkoušek hrdiny, pikareskní a biografický román). Ustálený model příznačný pro českou literaturu nepochybně poskytuje již zmiňovaný žánr románové kroniky, v níž je hlavním organizujícím principem chod zemědělského a liturgického roku, jak se projevuje v životě relativně uzavřeně

³⁸ Specifický charakter fikčního prostoru ve sci-fi má podle některých stoupenců tohoto žánru i zvláštní důsledky pro možnosti existence jednotlivých fikčních světů, a dokonce rozvíjení příběhů. Argumentem pro další a další příběhy z jedné série, jako jsou například *Hvězdné války*, postupně doplňované příběhy v „obou směrech na časové ose“, tj. prehistorii i posthistorii originální či centrální „epizody“, není čas (například dlouhověkost postav nesrovnatelná s reálnou), nýbrž právě *prostor*: je jím tzv. rozšířený vesmír (expanded universe), do něhož se prostě „vejde“ nekonečně mnoho příběhů; srovnej KOVANIČOVÁ, Tereza – ŠPRTA, Vlastimil – ZIRA, Darth: „Star Wars slaví třicetiny“, *Pevnost*, 2007, č. 9, s. 6–9.

³⁹ Studie „Čas a chronotop v románu“ z konce třicátých let, česky in: BACHTIN, Michail Michailovič: *Román jako dialog*, Praha: Odeon, 1980, s. 222–377.

venkovské komunity. Cykličnost lidského konání (tj. každodenních činností a svátečních obřadů) přitom jakoby pohlcuje události, které z této pravidelnosti vybočují a mají sklon vytvořit samostatný příběh (tj. dějovou linii ve výstavbě vyprávění). Pro světovou modernistickou prózu, zvláště anglosaské provenience, je příznačný půdorys cesty městem v průběhu jednoho dne, která se zvrstvením aktuálních prožitků a vzpomínek protagonistů a působením souboru vzájemných odkazů uvnitř textu a intertextových vztahů mění v komplexní obraz zkušenosti moderního člověka s výpovědní platností mýtu. Od časů modernismu se zdá, že nový chronotop se utváří a také je legitimizován na prvním místě tím, že je mu možno podložit model starší, „osvědčený“, včetně jeho významů (například uvedenému jednomu dni ve městě chronotop hrdinské cesty s překážkami a mnohaletými prodleními).

Bachtinovsky chronotop patří k oblíbeným námětům literárněteoretických diskuzí a k inventáři povinných metodologických úliteb v bádání o narativním prostoru. Je ovšem třeba zdůraznit, že představuje možnou pravidelnost literární konstrukce, která nám může kupříkladu usnadnit identifikaci žánru, popřípadě žánrového subtypu v podloží žánrově hybridního díla, ne však nějakou nutnou zákonitost narativního díla, již je nutno důsledně dohledávat. Takový přístup vede mnohdy k záměně prosté lokace v čase a prostoru za tento specifický časo-prostor vytvořený právě narativní strukturou. Možná je zdrojem této redukce chronotopu na časo-prostorové parametry fakt, že obecný model chronotopu lze vyjádřit pouze jako vztah času a prostoru v reprezentaci fikčního světa. Ten se manifestuje vždy v jisté (historicky určené a žánrově příznačné) konfiguraci pohybu v určitým způsobem limitovaném prostoru a běhu času, který je tomuto pohybu vymezen. Identifikace takového souboru pravidelností, jenž by dovolil mluvit alespoň v náznaku o specifickém chronotopu, vyžaduje analýzu průkazného korpusu textů – teprve pak se může stát relevantním příspěvkem k *morfologické poetice*, k jejímž nástrojům chronotop bezpochyby patří. Naší ambicí je však ukázat možnosti poetiky *technologicko-recepční*: tj. namísto zjištění

typu „tento konstrukt řadí dílo k...“ (poetika morfologická) či „tento konstrukt znamená...“ (poetika sémiotická a tematologická) dospívát (s vědomím jejich úskalí) k formulacím typu „tento efekt vyvolává u čtenáře dojem srovnatelný se zážitkem, kdy...“ či „takový postup je srovnatelný s působením výtvarných technik, jejichž percepcce...“ a podobně.

Do čtvrté Cullerovy skupiny náleží tematizace narušování literárních konvencí, které je samo o sobě literární konvencí a je vlastně vyjádřením postoje ke strategiím zahrnutým pod položkou třetí. Zhuštěně bychom mohli tuto kategorii vyjádřit jako sebereflexivitu literárního psaní. Je otázkou, zda tato kategorie nějakým zásadním způsobem ovlivňuje čtenářské vnímání a interpretaci prostoru: má-li představený fikční prostor vlastnosti odpovídající našemu aktuálnímu skutečnému světu, pak asi na jeho percepci mnoho nezmění, bude-li antiiluzivním gestem vyprávěcí instance zrušena jeho existence; je-li výrazně odlišný od naší zkušenosti s trojrozměrným nepřerušovaným prostorem, pak se kontextualizační strategie generují v kategorii literárních konvencí (jak jsme už zaznamenali, ke konvencím sci-fi či pohádky prostě patří představa „jiného“ světa, než je náš, v němž se například díky technologiím či kouzlům lze pohybovat v prostoru i čase způsobem pro nás nemyslitelným), popřípadě v oblastech vědění, které připouštějí a vysvětlují existenci vícerozměrného prostoru či koexistenci stavů, jež se z našeho pohledu vylučují, jako je teoretická fyzika. Je ovšem těžké odhadnout, do jaké míry je nám toto vědění jako čtenářům dostupné (zda je pro nás cullerovsky „čitelné“), aby se mohlo stát platformou našeho pochopení fikčního prostoru a rozumnění danému literárnímu textu vůbec.⁴⁰ Metafiktivní strategie pak

⁴⁰ Názorným příkladem fikčního textu, v němž prostor podléhá radikálním narušením fyzikálních zákonitostí, jejichž fungování je nám známo z běžné zkušenosti, může být román Flanna O'Briena *Třetí policista* (*Third Policeman*, napsán 1939–1940, vydán 1967). Důsledky těchto radikálních změn ve fikčním světě jsou „naturalizovatelné“ dvojitým způsobem: jednak na základě poznatků teoretické fyziky, zvláště schrödingerovské kvantové mechaniky, která nepochybně není každému dostupná

sice zcela eliminují možnost autentifikace fikční existence představeného světa, ale současně „legitimizují“ možnost o takovém světě prostě „mluvit“ v prostoru literárního diskurzu.⁴¹

V Cullerově pojetí naturalizace se do popředí dostávají především strategie, jejichž prostřednictvím se čtenář vyrovnává s neúplnými informacemi, rozpory a nejednoznačnostmi textu, s „jinakostí“ a „cizostí“ (připomeňme autorovu ilustraci, již je *Utažení šroubu*). V obecné rovině je třeba si uvědomit, že Culler pracuje se dvěma soubory předpokladů: jednak, explicitně, s množinou kulturních

do té míry, aby pro něj z fikčního světa, jež se mu jeví jako nepředstavitelný, učinila svět představitelný; jednak na základě čtenářské strategie, kterou Eco vysvětluje jako čtenářskou připravenost přijmout fakta fikčního světa jako „pouze zmíněná“ (srovnej Eco 1997: 637 a výše uvedené příklady).

⁴¹ Lubomír Doležel konstatuje, že antiiluzivní vyprávění jsou hry s fikční existencí: fikční světy konstruované těmito „sebevyprazdňujícími“ texty ztrácejí svou autenticitu: „není možné rozhodnout, co ve fikčním světě zkonstruovaném sebevyprazdňující narací existuje a co neexistuje“ (DOLEŽEL 1997: 618). Autenticitu své fikční existence však popírají i ty fikční světy, které jsou konstruovány autoritativním vypravěčem, avšak vykazují narušenou logicko-sémantickou strukturu v důsledku toho, že obsahují zásadní vnitřní rozpory, zvláště stavy, které se navzájem vylučují, například několik alternativních smrtí hrdiny; takový fikční svět je pak světem nemožným (srovnej TAMTĚŽ: 619). Jestliže ovšem v pokusu o naturalizaci takového světa přijmeme jako encyklopedii kvantovou mechaniku (záleží na tom, zda fikční text bude obsahovat nějaké podněty, které nás k tomu nasměrují, jako je tomu u Flanna O'Briana, v jehož románu představuje metanarativní vrstvu výklad díla svérázného badatele), pak je taková situace docela dobře myslitelná. Pokud logickou fólii naší interpretace fikčního světa představuje klasický obraz skutečnosti, pak jedna z postav může mít jen jednu jednoznačnou historii. V kvantové mechanice však objekt nemá jen jednu, nýbrž množinu různě pravděpodobných historií, z nichž některé se vzájemně neruší, mohou existovat paralelně vedle sebe a jejich pravděpodobnost se dokonce zesiluje (tato situace, původně přisouzená možným stavům částic, je názorně předvedena v tzv. paradoxu Schrödingerovy kočky). Jsme-li, jak konstatuje Eco, dostatečně flexibilní, pak jsme schopni akceptovat fikční svět, jehož součástí jsou domény řízené zákonitostmi, jaké jsou přisuzovány mikrostrukturám hmoty. Otázkou ovšem zůstává, zda tato naturalizační strategie bude mít ještě jiný účinek než zadostiučinění, že jsme odhalili princip rozvrhu tohoto divného či nepředstavitelného fikčního světa, a nakolik tato interakce s textem přispěje k ustavení jeho smyslu jako výpovědi dotýkající se nějakým způsobem (například tím, že ji dosti přesahuje) naší zkušenosti.

konvencí a norem (respektive diskurzů), které představují možný prostor kontextualizace, a tedy naturalizace daného textu, jednak s generalizovanou množinou vlastností a předpokladů na straně čtenáře; „čtenář“ nebo plurál „my“, zastupující subjekt recipující a naturalizující literární text, je také svého druhu abstraktní konstrukt odvozený z množiny kulturních parametrů. Na to jsme narazili zvláště v úvaze týkající se naturalizace nepředstavitelných a nemožných fikčních světů: můžeme se jen dohadovat, že většina čtenářů se uchýlí k ekovské strategii čtení „na povrchu“ a spokojí se s tím, že nepředstavitelné akceptuje jako „zmíněné“ ve vyprávění, zatímco jen menší část čtenářů bude zvažovat, zda lze vnitřnímu rozvržení tohoto světa podložit zákonitostí, které jsou známy z myšlenkových experimentů některých oborů lidského vědění.

Na omylnost představy, že naturalizace nutně znamená „asimilace“ a „objasnění“ předtím nepochopitelného nebo neobvyklého, upozorňuje sám autor konceptu. Dodejme, že koncept naturalizace se může stát i živnou půdou pro interpretační přístup, který konvenci, jež je u Cullera možným zázémím čtení, převrátí v závazné schéma, do něž je text skrze interpretaci vtěsnán. Pokud bychom se však chtěli pokusit o jakési „smíření“ mezi ozvláštňením a naturalizací jako zdánlivě protichůdnými „pokyny textu“ a „potřebami rozumění“, pak musíme vyjít z předpokladu, že kontextualizace jako naturalizační strategie není čtenářská svévole, založená na potřebě podřizovat vše určité konformitě, nýbrž postup, jímž jsou jisté textové signály uváděny do mimotextových souvislostí, které přispívají k ustavení textové koherence, a tedy celkového smyslu díla. A na druhé straně je třeba si uvědomit, že ozvláštňení se k témuž kontextu (či kontextům) vztahuje jako prvek rozrušující. Z toho vyplývá, že naše interpretace se vždy uskutečňují v nějakém konkrétním poměru (totiž „nerovnováze“) „defamiliarizačních“ a „familiarizačních“⁴² efektů textu, ale také způsobů, jimiž na ně

⁴² Posledně jmenovaný výraz tvoříme paralelně k původní „defamiliarizaci“; jsme si vědomi toho, že i on, stejně jako výchozí Cullerův termín „naturalizace“, s sebou může nést nežádoucí konotace.

reagujeme. Tato představa budiž východiskem našich úvah o vztahu mezi literárním prostorem a prostorem ve výtvarném umění.

TEORETIZACE VZTAHŮ MEZI UMĚNÍMI: ARCHITEXTURA A INTERMEDIALITA

Tradiční forma uvedení literárního díla do kontextu výtvarného má charakter interpretace vpravdě naturalizační či „familiarizační“. V literární vědě se uplatňuje tehdy, je-li reprezentace prostoru v narativním díle výrazem dobově vyhraněných stylistických snah či podstatných proměn pojetí vztahu tvorby a skutečnosti, jež jsou sdíleny napříč druhy umění, zvláště takových, které měly charakter uměleckého programu, zaznamenala je dobová kritika či formulovala dobová estetika. To znamená, že je výsledkem přímého (ať už individuálního či kolektivního, jedinečného nebo modelového), tedy mimo text sám, skrze další prameny doložitelného vlivu výtvarného umění. Jestliže však takové souvislosti bezprostředně doložitelné nejsou, a přesto nám právě tento druh kontextualizace poskytne nástroje rozumění, pak lze říci, že v základu naší naturalizační strategie leží – jen zdánlivě paradoxně – gesto, které „ozvláštňuje“ zavedené interpretační přístupy. Jak ovšem takový způsob legitimizovat, aby nepoklesl v svévolné přiřazování artefaktů a/nebo metod, které jsou náhodně „pociťovány“ jako souladné? Kontrolní mechanismy mohou poskytnout dva koncepty, které v retrospektivě představují spíše dvě formy či vývojové fáze jednoho směru zkoumání: historická poetika vztahů mezi uměními (*interart relations*), která zažila svůj rozkvět v osmdesátých letech minulého století, a aktuální *intermediální studia*, která lze považovat za teoretizaci a nástupnické stadium tohoto výzkumu.⁴³

⁴³ Do konce osmdesátých let se ještě pracuje s termínem *interart relationships*, v současnosti (tj. zhruba od druhé poloviny devadesátých let) je preferován spíše pojem *intermediální vztahy*; k tomu srovnej WOLF, Werner: „Towards a Functional Analysis of Intermediality. The Case of Twentieth-Century Musicalized Fiction“, in: HEDLING, Erik – LAGERROTH, Ulla-Britta (eds.): *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, Amsterdam – New York: Rodopi, 2002, s. 15–34.

Už na počátku osmdesátých let vyslovila literární teoretička Mary Ann Cawsová⁴⁴ tezi, že každé dílčí období uměleckého vývoje se vyznačuje určitým souborem vlastností, který překračuje hranice jednotlivých médií, a shrnula tento soubor pod pojmem *architextura*. Míjí jím paralely mezi vnitřní výstavbou (*architekturou*) a povrchovou strukturou (*texturou*), které nám umožňují chápat některá díla nebo jejich skupiny jako příbuzné. Vzhledem k všeobecnosti této definice a důrazu na identifikaci uměleckých paralel v procesu recepce můžeme z dnešního pohledu tento idiosynkratický pojem vysvětlovat také jako určitý kognitivní model, který se uplatňuje jak při kreaci uměleckých děl, tak svým způsobem i v procesu jejich recepce, stává se tak výrazem souboru nepsaných, avšak obecně sdílených dobových estetických norem. Architexturu proto můžeme chápat jako konkrétní, dobově ukotvený souhrn poznatků intermedialní poetiky, nebo ji zobecnit jako konstrukt, který zhuštěně vyjadřuje její záměry.

Druhým inspirativním zástupcem *interart relations* je Murray Roston, který se obsáhle zabývá problematikou perspektivy v různých druzích umění⁴⁵ a vychází podobně jako Cawsová z předpokladu, že literatura a výtvarné umění mají jako konkrétní estetický výraz dominantních kulturních modelů dané doby tendenci shodovat se v určitých tematických a strukturálních kvalitách. Jedním z principů tohoto výzkumu je předpoklad, že nemuselo dojít k přímému kontaktu mezi spisovatelem a malířem či například architektem. To znamená, že vypožorované shody a příbuznosti mezi jejich díly není nutno dokládat jejich vzájemnou dobovou vazbou. Roston vyjadřuje domněnku, že tyto příbuznosti či srovnatelné jevy jsou logickým výsledkem tvůrčího úsilí (ba „úkolů“)

⁴⁴ CAWS, Mary Ann: *The Eye in the Text: Essays on Perception, Mannerist to Modern*, Princeton: Princeton University Press, 1981.

⁴⁵ ROSTON, Murray: *Renaissance Perspectives in Literature and the Visual Arts*, Princeton (NJ) – Oxford: Princeton University Press, 1989; TÝŽ: *Changing Perspective in Literature and the Visual Arts*, Princeton (NJ) – Oxford: Princeton University Press, 1990.

umělce předvést podstatu doby skrze zvolené tvárné prostředky (srovnej ROSTON 1989: 5); stejně jako on se domníváme, že tyto paralely jsou výrazem toho, co bývá vágně označováno jako dobová atmosféra či *Zeitgeist*. Týž autor ovšem varuje před přeceňováním dobových vlivů a před samozřejmým očekáváním, že dílo skutečně kreativní osobnosti bude zcela prostoupeno progresivními trendy, respektive že tato osobnost bude alespoň záměrně a zřetelně reagovat na podstatné proměny způsobu myšlení v kultuře. Jinak řečeno, estetický konzervativismus nemusí být nutně projevem autorských limitů či kulturní izolace, nýbrž může být záležitostí volby; v rámci tohoto konzervativního (nebo relativně konzervativního) komplexu však není vyloučeno jeho dílčí či implicitní narušení, které může být právě výrazem osobité progresivity tvůrce (Roston volí jako klasický příklad tvorbu Jane Austenové). S příbuzným projevem napětí mezi progresivní tendencí (promítnutou do narativních postupů) a konzervativismem (projevujícím se na úrovni jazyka, respektive stylu), jsme se setkali v úvodní interpretaci Weinerovy „Zvěsti“. Myšlenka „kontinuity vstřebávající dílčí změny“ se potvrzuje v případech, kdy jsou domnělé inovace odhaleny jen jako odlišné funkční uplatnění uměleckých postupů, které se v náznaku objevily už mnohem dříve a teprve za nových okolností (jako je například proměna epistemické funkce literární výpovědi) se zásadněji prosazují a rozvíjejí. Rostonova práce o proměnách perspektivy vyšla na přelomu osmdesátých a devadesátých let minulého století. Jeho tehdejší obavy z přijetí „amorfní entity“, jakou je soubor intermediálních fenoménů coby reprezentace určitého období, se z dnešního pohledu už jeví jako liché. Intermediální studia prožívají od přelomu tisíciletí pravý rozkvět. Nejvíce příspěvků přitom plyne od konce devadesátých let z jazykově německé a severské badatelské oblasti; v oblasti literární vědy, ale i ve vztahu k dalším disciplínám získaly funkci kodifikujících spisů práce Iriny O. Rajewsky a Wernera Wolfa.⁴⁶

⁴⁶ RAJEWSKY, Irina: *Intermedialität*, Tübingen (et. al.): Francke, 2002; WOLF, Werner: „Intermedialität: ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissen-

V rámci jejich konceptů není médium chápáno jako pouhý materiální zdroj a *nosič informace*, nýbrž jako komplexní *sémiotická soustava*, jež je užívána se záměrem přenosu kulturních obsahů. V důsledku toho lze podle Wenera Wolfa i médium samotné chápat jako určitý kognitivní rámeček, na jehož základě vnímáme sdělovací obsahy a rozumíme jim (WOLF 2002: 165). Zde se soustředíme na dva druhy jevů: zaprvé na *mediálně příznačné* realizace téhož nebo příbuzného tématu (jako je prostor), které mohou navíc vystávat jako *mediálně příznačné transpozice* nějakého *obecného principu dobového umění*; zadruhé přihlédneme i ke strukturám, které jsou tzv. *mediálně nespecifické*, to znamená, že je lze identifikovat nezávisle od jednotlivého média (příkladem takové struktury může být příběh). Intermedialitě lze tedy rozumět nejen jako nadřazenému pojmu vyjadřujícímu paralely a souvztažnosti jednotlivých druhů umění (respektive šířeji nejen umění, nýbrž jednotlivých oblastí lidské kultury), ale také jako určité *metodě výzkumu*. Ta sice předpokládá interdisciplinární přesahy, je však limitována jednoznačnou základnou v jednom oboru – v našem případě zkoumáním reprezentace prostoru v narativním díle, a to s použitím nástrojů teorie literatury.

Výtvarné umění (jako umění prostorové) nám přitom v zásadě pomáhá jako „rámeček rozumění“, a to v trojímu smyslu. Zaprvé sem náležejí případy, kterým jak literární historie, tak dějiny umění věnovaly pozornost již dříve, tj. ty, kdy jsou příbuzné vlastnosti artefaktů jednotlivých umění osvětlitelné jako součást programového, stylotvorného dobového úsilí a pramenně doložitelné konkrétními kontakty uměleckých osobností (v této souvislosti by snad bylo možno připustit existenci určité množiny cullerovských „ověře-

schaft“, in: *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*, Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002, s. 163–192; přehled vývoje a návrhy k aplikaci v teorii vyprávění srovnej JEDLIČKOVÁ, Alice: „Jak Perseus osvobodil Andromedu, nebo osvobození Andromedy? K transmedialitě vyprávění ve slovesném a výtvarném umění“, in: KRAUSOVÁ, Lenka – SCHNEIDER, Jan (eds.): *Vybrané kapitoly z intermediality*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 67–100.

ných významů“ jako základu textové analýzy). Zadruhé si všímáme tvůrčích paralel v zobrazení prostoru, které vyvstávají nezávisle na sobě a lze je chápat jako výraz dobové umělecké atmosféry. Třetí případ se nejvíce vzdaluje ideji historické poetiky a nejvíce blíží hermeneutickému konceptu hledání metod rozumění a interpretace: výtvarné umění (zastoupené konkrétním dílem, individuálním stylem, motivikou určitého směru, technikou apod.) nám pomáhá jako určitá „interpretační fólie“ či „názorná struktura“ v procesu ustavení smyslu literárního textu zvláště tam, kde se tento text svou povahou vymyká svému nejvlastnějšímu okolí.

REPREZENTACE PROSTORU I: MOŽNOSTI A MEZE

Dosavadní úvahy směřovaly k vytvoření nejobecnějších předpokladů vnímání a chápání narativního prostoru a naznačily i některé meze jeho interpretace. Nyní se soustředíme na podmínky, možnosti a meze reprezentace prostoru v narativním díle, jichž jsme se už v nejobecnějších obrysech dotkli. Výchozí motivace jeho zkoumání se opírá o aktuální (ba téměř módní) „experienční“⁴⁷ pojetí narativu jako formy, kterou se manifestuje lidská zkušenost. Argumentovat však lze i samotnou strukturou narativu (a v době dozrívání narativních gramatik taková argumentace zněla s velkým důrazem):⁴⁸ jestliže narativ je obecně definován

⁴⁷ S pojmem „experienční“, tj. volně vyjádřeno „zkušenostní základny“ naší tvorby komplexních pojmenování skutečnosti, jako jsou metaforické koncepty a narativy, pracuje kognitivní lingvistika (LAKOFF, George – JOHNSON, Mark: *Metafory, kterými žijeme*, Brno: Host, 2002 [1980]) a kognitivní naratologie (FLUDERNIK, Monika: *Towards a Natural Narratology*, London: Routledge, 1996).

⁴⁸ Gerhard Hoffmann ve své práci z roku 1978 argumentuje modelem minimálního narativu, založeném na „epické situaci“ jako nejmenší stavební jednotce, jejíž konstitutivní prvky představují postava, jednání/děj, čas a prostor; ke vzniku minimálního narativu je nutné nadefinování vztahů konstitutivních prvků, přičemž míra jejich konkretizace v textu se výrazně liší; různost této povrchové struktury ovšem podle Hoffmanna není překážkou jeho zobecňujícímu záměru odvodit ze syntagmatických vztahů (tj. návazností tematizovaných výseků prostoru v textu) paradigma „virtuálních topologických struktur“ typických zvláště pro román (HOFFMANN, Gerhard: *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische*

jako reprezentace událostí v časové následnosti a událost zase jako reprezentace nejméně dvou odlišných situací, jejichž konstitutivní prvky představují postava/postavy (tj. postava obecně jako agens či patiens) a akce probíhající v čase a prostoru, logicky z tohoto pojetí vyplývá podnět ke zkoumání prostoru jako jednoho z konstitutivních prvků narativu; míra jeho uplatnění se však může v jednotlivých narativních strukturách zásadně lišit.

V počáteční úvaze jsme se pozastavili nad limity uvalenými na verbální reprezentaci světa v důsledku omezeného rozsahu literárního textu, tedy nad omezením možnosti o rozlehlém a pestřém světě vypovídat. Na druhé straně je třeba přiznat, že nutný princip „narativní ekonomie“, redukce a selekce dat při výstavbě narativního světa, tj., vypůjčíme-li si Ecûv žargon, budování „malého světa“ jako výřezu z celého univerza možných světů,⁴⁹ je současně výsostnou předností verbálního narativu.

Tato vlastnost zvlášť zřetelně vystoupí do popředí, srovnáme-li verbální narativ s filmovým. Zatímco intermediálně orientovaná naratologická zkoumání postupovala zpočátku tak, že mechanismy známé z teorie verbálního narativu poměřovala situací ve filmu, my máme tu výhodu, že už díky rozvinutým výzkumům filmového vyprávění můžeme postupovat obráceně a jako „prototyp“ můžeme použít filmový narativ. Jeho vlastnostmi se jako jeden z prvních teoretiků vyprávění začal zabývat Seymour Chatman.⁵⁰ V kontextu úvah o možnostech deskripce ve filmovém a verbálním vyprávění Chatman konstatuje, že film je v důsledku své vizuality neustále nucen „ukazovat“, tj. je svým způsobem průběžně chtít nechtě „implicitní“ deskripcí, zatímco explicitní deskripce ve slovesném

Studien zum englischen und amerikanischen Roman, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1978, s. 13).

⁴⁹ Podobně Wolf Schmid mluví ve svém generativním modelu narativu o konstrukci příběhu jako výběru z nekonečného kontinua „dění“; srovnej SCHMID, Wolf: *Narativní transformace*, Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004, s. 20.

⁵⁰ *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*, Brno: Host, 2008 [1978]; *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2000 [1990].

narativu je záležitostí výběru. Filmový narativ nemůže některé jevy vynechat jen proto, že v dané situaci nejsou relevantní; naopak narativ slovesný může učinit nejen toto, a tedy vybrat jen ty prvky reprezentovaného objektu či výseku prostoru, které za relevantní považuje, ale dokonce může na zobrazení objektu rozprostraněného v prostoru a jeho okolí zcela rezignovat.⁵¹ Samozřejmě nelze globálně tvrdit, že vynechané vždy znamená nedůležité; na možnost „sémantizace mezer“ už bylo upozorněno v souvislosti s doleželovskou teorií fikčních světů – ovšem ani tuto alternativu nelze generalizovat, vždy záleží na konkrétní struktuře daného narativu a širším kontextu díla, jako jsou například normy dobové poetiky (takové příklady doložíme později z tvorby Františka Langeru) ve spojení s nároky žánru.

Selektivnost narativní reprezentace vytváří předpoklady pro několik alternativ: není vyloučena možnost, že se narativní text, v převaze založený na dialogu, reprezentaci prostoru zcela vyhne, anebo zmínky o něm budou redukovány na minimum (a v interpretaci se pak objeví otázka po relevanci prostoru vůbec). Vynechávky v zobrazení prostoru mohou mít specifickou povahu, z níž lze usoudit na její význam (například se referuje o domácím prostředí postav, pouze v případě jedné z nich se popis domova vynechává a v důsledku toho například ztajemňuje, znejišťuje povědomí o postavě), nebo naopak ty prvky a části prostoru, které jsou zobrazeny, k sobě strhují pozornost čtenáře natolik, že vynechávky v podstatě nepostřehne. Prostor je zobrazen způsobem a v rozsahu, odpovídajícím nárokům konkrétního žánru a metody. Anebo je zobrazení prostoru vysoce individualizované a může se prosadit jako jeden z dominantních principů díla.

⁵¹ Obdobně Franz Stanzel cituje ve své *Teorii vyprávění* v části věnované právě zobrazení prostoru Johna Fowlese, který v souvislosti se zfilmováním svých románů vyzdvihuje neurčenost verbálního narativu spíše jako přednost: „Potěšení z psaní románů je v tom, co můžete vynechat na každé stránce, v každé větě“ (citováno podle STANZEL, Franz: *Teorie vyprávění*, Praha: Odeon, 1988, s. 145, [1979, 1982]).

Nyní bychom měli pokročit ke způsobům a prostředkům, o nichž tu zatím byla řeč jen v obecné rovině; jejich specifikace je přitom odvislá od zvoleného předmětu našeho zkoumání, narativního textu (znovu připomínáme, že naše úvahy, byť se opírají o obecná východiska literární reprezentace, se vždy znovu soustřeďují k této ohraničené oblasti).

Klademe si tedy v obecné rovině otázku, jakým způsobem generuje narativní text fikční prostor a jakým způsobem vyvolává efekt *prostorovosti*. Z naší formulace je nejspíše patrný předpoklad, že utváření fikčního prostoru považujeme za výsledek komplexní funkce narativního textu, nikoli jen dílčích prostředků reprezentace – což je naopak názor, který ve zkoumání narativního díla dlouho převládal a nadále se uplatňuje. Jeho zástupcem je například Janusz Sławiński, jehož příspěvek k tématu nabízí jednak řadu argumentů ve prospěch uvedeného stanoviska, ale zahrnuje také průběžnou a soustavnou metodologickou reflexi.⁵² Ta je nejen ilustrativní pro dobový stav poetologických výzkumů, ale je i důvodem, proč tato úvaha dodnes neztrácí na významu. Východiskem Sławińského úvah je konstatování, že problém prostoru „se dostává ve vědecké práci o poetice na čelné místo [tj. v druhé polovině sedmdesátých let, poznámka AJ]: ukazuje se, že už není jedním z komponentů zobrazené skutečnosti, ale je také středem sémantiky díla a základem jiných systémů, které se v něm objevují. Fabule, svět postavy, konstrukce času, literární komunikační situace, ideologie díla – se stále častěji jeví jako odvozeniny základní kategorie prostoru, jako jeho aspekty, části či převleky“ (SŁAWIŃSKI 2002: 117). Tato formulace, optimistická v důrazu na význam prostoru, však zároveň znejišťuje jeho status: mohlo by se totiž zdát, že prostor je odjakživa komplexní fenomén stojící mnohdy za celkovou kostrou díla, který může být teprve teď díky rozvoji badatelských metod odhalován („vyjevován“).

⁵² SŁAWIŃSKI, Janusz: „Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti“, in: TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.): *Od poetiky k diskursu. Výbor z polské literární teorie 70.-90. let 20. století*, Brno: Host, 2002, s. 116–129, [1978].

Anebo se „jeví“ tak komplexní až v novějších literárních dílech v důsledku proměn jejich povahy a struktury? Sławiński ovšem nevyznačuje, jak daleko do minulosti sahá jeho představa narativní tematizace a sémantizace prostoru, a zdůrazňuje moment vědeckého „obratu“, výměny „vědeckých jazyků“, přeformulování přetrvávajících problémů, tj. posun v rovině metodologické. Toto stanovisko ovšem posiluje dojem, že narativní prostor nabývá na významu v té míře, kterou mu přisoudíme na základě metodologicky přesvědčivé argumentace. Příznějme, že tu varovně bliká maják fishovských námitek: zdá se, že je v moci interpretační strategie zkonstruovat takové vazby mezi složkami textu či propůjčit jim zdání smysluplného propojení tak, aby působily jako vnitřní vlastnosti textu. Sławiński zahrnuje pod pojem prostor celou řadu námětů k dalšímu výzkumu, hlavní pozornost však věnuje v samostatné podkapitole právě prostoru fikčnímu jako konstitutivní složce literární reprezentace světa. Předpokládá přitom, že „svět vyjádřený v díle v sobě musí obsahovat“ jisté „nutné prostorové minimum“ (TAMTÉŽ: 122). O této kategorii Sławiński pojednává jako o zobrazeném prostoru, jehož konstituování, byť se jedná o jeden komplexní proces, rozvrstvuje do *roviny popisu*, *roviny scénérie* a *roviny přídavných významů*. Na úrovni první jsou uchopeny přímé a nepřímé způsoby reprezentace prostoru (jak uvidíme, Sławiński není velkým zastáncem implikovaného prostoru), na úrovni druhé se vysvětluje zapojení prostoru do systému funkcí fikčního světa, jimiž jsou události a akce postav; prostor se tak stává součástí budování významu celku; obvykle je funkce prostoru v podřízené pozici oproti ostatním. Přídavné (tj. v podstatě symbolické) významy vyvstávají podle Sławińského právě v důsledku komplexní interakce všech konstitutivních prvků fikčního světa. Jeho základní teze zní, že o fikčním prostoru můžeme mluvit jen tehdy, je-li skutečně zobrazen, tj. explicitně pojmenován, vyjádřen nejčastěji různými deskriptivními postupy. Odmítá proto pojednávat *implikovaný* („nepojmenovaný“) prostor, v němž probíhá akce postav, neboť ten je podle jeho názoru odkázán pouze na „volnost čtenáře“ (TAMTÉŽ: 124).

Domníváme se, že tato skrytá obava z interpretační libovůle pramení z nevyjasněnosti toho, co znamená konkretizace prostoru. Pokud Sławiński připouští, že konkretizací prostoru může být čtenářská transformace několika povšechných textových signálů v představu určitého *prostředí*, tedy představu, která je oním bohubilým „dílem čtenářovy fantazie“ a vyhovuje jeho vkusu, ač se přitom vymyká například dobovým souvislostem příběhu, pak se od ní sice jako interpreti můžeme obezřetně distancovat, ale stěží ji můžeme čtenáři „zakázat“. Pro některé jiné teoretiky je implikovaný prostor samozřejmou součástí jejich úvah: například Zdeněk Hrbata zahajuje pojednání o možnostech klasifikace literárního prostoru právě rozlišením mezi „zobrazeným, vylíčeným prostorem“ a „implikovaným prostorem“.⁵³ Pro Sławińského však prostor „neexistuje do té doby, do které se nestal zjevným pro subjekt sdělení. A že se jím stal, o tom svědčí teprve účast v proudu řeči – lokalizujícího popisu (alespoň v nejprvotnější podobě)“ (TAMTĚŽ: 124). „Zobrazený prostor může být ‚vyloučen‘ z komunikátu pouze v takové míře, v jaké v něm byl projektován významy vět určitého typu. Jsou jimi – věty popisné. Netrvám na tom, že prostor je vytvářen výlučně pomocí deskriptivních prostředků, protože takovou tezi je snadné vyvrátit. Jedná se mi o to, že popis se musí vždy nacházet na počátku narůstání daného prostorového celku – jako svého druhu jeho ‚spouštěč‘. Bez toho by nemohl vůbec existovat. Potom může být nějakým způsobem podporován, a dokonce rozšiřován nejen popisnými prostředky (i když v každé fázi je systematizující role popisu prvoplánová), ale rovněž jinými způsoby“ (TAMTĚŽ: 123). S tím, že popis je nejčastějším a obvykle také dominantním prostředkem zobrazení prostoru, nejspíš nelze nesouhlasit, pouze lze doložit zajímavé příklady, které tento standard překračují. Nedomníváme se se však, že to musí být právě popis, který má „systematizující roli“

⁵³ HRBATA, Zdeněk: „Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle“, in: HODROVÁ, Daniela – HRBATA, Zdeněk – VOJTKOVÁ, Milena (red.): *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*, Praha: Torst, 2005, s. 321.

v zobrazení prostoru (ukázat, že tomu tak není, opět bude jednou z příležitostí v našich konkrétních analýzách). I Sławiński ostatně počítá s pochybnostmi příbuznými těm, které zde chceme vyslovit, tj. s tím, že by bylo divné, kdyby pocit prostorovosti zobrazeného světa vznikal u čtenáře teprve tehdy, když se setká s *vhodnou popisnou větou*, a nikoli skrze *veškeré informace* o postavách, jejich činnostech atd., které nutně implikují prostor.

Dojem prostorovosti, či jednoduše prostorovost, je pro nás pojmenováním možného účinku explicitně pojmenovaného i implikovaného prostoru. Rozhodně však nemáme v úmyslu tvrdit, že tento dojem vyvstává skrze „veškeré“, respektive „jakékoli“ informace o pohybu a aktivitách postav. Pohyb postav samozřejmě prostor předpokládá, ale to, co vyvolává dojem prostorovosti, nejspíše ještě samo pojmenování pohybu není; příklad, který uvádí Sławiński („A oni šli a šli...“, TAMTĚŽ: 124), je dostatečně přesvědčivý.

Sławiński si v této souvislosti klade otázku: „Od jaké úrovně může začít proces generování zobrazeného prostoru?“ (TAMTĚŽ: 125). Z jeho tázání jasně zaznívá potřeba stanovení minimálních podmínek vzniku a definice souboru konstitutivních elementů daného jevu, plynoucí ze strukturalistického konceptu připodobňujícího výstavbu narativu výstavbě výpovědi (minimální narativ je pak modelován na bázi syntaktické struktury věty). Sławiński bohužel nedává ani zkusmou odpověď na další specifikující dotazy: „Iniciují ho akty pojmenování (také metaforického), nebo teprve větné operace?⁵⁴ Jaká je v tom případě role gramatických forem?“ (TAMTĚŽ: 125). Vraťme se pro možné odpovědi k našemu úvodnímu příkladu Weinerovy povídky „Zvěst“: „Dům – a kolkolem vedro. Nad prežovou střechou se tetelilo a přes bílý dvůr, na zahradě, hartusilo ovoce, kvapem dozrávajíc“ (WEINER 1996: 436). Incipit je vlastně složen ze dvou jednočlenných pojmenovávacích vět. Jak jsme už konstatovali, lze jen stěží tvrdit, že s pojmenováním „dům“ už

⁵⁴ Na Sławińského otázku už deset let před jejím zformulováním souhlasně odpověděl Gérard Genette v článku, k němuž se ještě podrobně vrátíme.

začíná vyvstávat fikční prostor; také lze pochybovat o tom, zda druhá věta splňuje Sławińskiego požadavek „projektování prostoru na základě určitého typu vět“, přesto je jejím efektem velmi intenzivní dojem prostorovosti. Vypovídá se zde o tepelné atmosféře, která je lokalizována a „zhmotněna“ tím, že obklopuje prve jen zmíněný dům: obě entity – neurčitý dům a horký vzduch – jsou pomocí deixe uvedeny do vzájemného vztahu, a tak „zprostorovány“. Z tohoto jednoduchého příkladu lze vyvodit předpoklad, že prostorovost (či dojem prostorovosti) není primárně záležitostí *pojmenování* určitých objektů či jevů, nýbrž teprve jejich *usouvztažnění*. Rozvíjení prostorového zobrazení pokračuje v sledovaném textu dalším poněkud nezvykle konstruovaným souvětím. Zde už můžeme mluvit o popisu prostorových objektů (individualizující adjektiva „prejzová“, „bílý“), ale znovu lze konstatovat, že výsledkem není ani tak konkrétní představa prostředí, nýbrž skrze další smyslové podněty, spíše než vizuálně, sugerovaná představa podletní atmosféry. Vyvstává zde tedy zřejmá konkurence zobrazení prostoru, opírajícího se o popis vizuálně pozorovatelných kvalit prostorových objektů, a prostorového účinku, jehož zdroji mohou být i jiné informace. Dalším zdrojem prostorovosti je (jak jsme v úvodním příkladě pozorovali spíše v náznaku) otázka perspektivy zobrazení. Tu však Sławiński do svých úvah vůbec nepojímá; my se jí budeme věnovat v samostatné kapitole.

Pochybnost o tom, že rovina minimálního popisu se ustavuje skrze pojmenování prostorového objektu, můžeme doložit dalším příkladem z expozice Langerovy povídky „Kovářka a já“ ze souboru *Snílci a vražové* (1921), kterému budeme později věnovat soustavnější pozornost:

Šel jsem s tlumokem na zádech a s holí v ruce dlouhou zaprášenou silnicí již kolik dní. Ve všech kovárnách, co jich podle ní bylo, ptal jsem se po práci, ale nikde jsem jí neobdržel.

Tak jsem se toulal, stravuje se z posledních měďáků, které zvonily v kapse.

Opět jsem se zastavil u kovárny.

Pěkná byla, veliká, stála u silnice, vedoucí nad řekou volně tekoucí. Před kovárnou seděl kovář; asi odpočíval, nebylo dlouho po poledni.⁵⁵

První věta textu zjevně „generuje“ – byť neindividualizovaný – „prostor cesty“ v příznačném propojení pojmenování prostoru, pohybu postavy a s nimi usouvztažněného časového rozpětí; „bezcílnost“ je asi jediným přeneseně prostorovým příznakem touláni, ale nic bližšího než odkázat k předchozímu tvrzení už v této souvislosti konstatovat nemůžeme. Věta „Opět jsem se zastavil u kovárny“ však vypovídá v daném kontextu spíše o účelu zastávky než o místě a znovu ukazuje, že pojmenování prostorového objektu samo je možným východiskem prostorového zobrazení, ale ne jeho jednoznačnou zárukou, a tedy obecně stanovitelnou hranicí „minima deskriptivnosti textu“ (SŁAWIŃSKI 2002: 125). Postoupíme-li k následujícímu souvětí, pak bychom mohli Sławińskému přitakat v jeho touze po stanovení dolní hranice deskripce. Jenže zvážíme-li sémantickou důsaznost tohoto sdělení, zjišťujeme, že se jedná o případ velmi blízký situaci osvětlené Umbertem Ecem: je tento omezený soubor hodnotících a určujících výrazů opravdu „obrazem konkrétního prostředí“? Zdá se spíše, že splňuje hlavně epickou konvenci „vyznačení dějiště“, s níž čtenář počítá a přijímá ji i ve velmi redukované podobě. Zvolené dějiště má přitom logickou dispozici odpovídající tradiční funkci místa (kovárna by z obchodních důvodů měla být optimálně umístěna u silnice, blízký zdroj vody je nepochybně také důležitý a lze se jen dohadovat, že výraz „nad řekou volně tekoucí“ s sebou nese slabou konotaci příjemného místa). Stanovení „minimální deskripce“ však zcela ztrácí svou cenu v kontextu vyprávění: úvodní zobrazení prostoru se už dále vůbec nerozvíjí; veškeré ostatní prostorové reference jsou svázány s uvedením zvykových činností postav nebo aktuálního účelu nějakého konání („chodil obden do hospody“, „v neděli odpoledne... šel jsem do zahrádky za kovárnou“,

⁵⁵ LANGER, František: *Povídky I. Spisy Františka Langera 1*, Praha: Kvarta, 2000, s. 137.

„polekán vyskočil z postele, přiběhl ke dveřím světnice a otevřel je“ apod.). Prostředí však hraje v příběhu soustředěném k lidským činům (jež ignorují nejen konkrétní okolí, ale i obecně sdílená pravidla jednání a chování) pouze velmi malou roli. Jestliže tuto tendenci, zahrnující jak konstrukci, tak sémantiku daného narativu, uvedeme do širšího kontextu, ukáže se, že jeho charakter se odvozuje od nároků novoklasicistní poetiky, jimž se Langer snažil vyhovět směřováním k narativnímu tvaru soustředěnému na lidské konání a oproštěnému od naturalistické deskripce i symbolické mnohoznačnosti. Tato konkrétní zkušenost nás tedy přesvědčuje o tom, že účelnost stanovení minimální deskripce (tj. požadavku odrážejícího u Sławińskiego nejspíše ještě odlesk strukturalistické ambice tvořit univerzální modely)⁵⁶ je pro interpretační potřeby relativní; respektive je zřejmé, že daným kontextem může být snížena, ba „znehodnocena“. Z toho důvodu pro nás není tak důležitá otázka, „od jaké úrovně *zásadně* začíná“ generování prostoru, nýbrž prostě „jakými způsoby“ narativní text generuje fikční prostor; nebo jinak řečeno: stanovení nutných podmínek ještě nezaručuje identifikaci reprezentativního souboru typických (popřípadě slohově, dobově typických) postupů. Nepředpokládáme přitom, že tyto postupy budou natolik vyhraněné, aby bylo možno interpretovat je samostatně jako příznaky historické poetiky, bez vazby na další její vlastnosti (například „ekonomie“ prostorového zobrazení v Langerově povídce se řídí novoklasicistní poetikou). Otázkou – a tedy jedním z úkolů, k němuž by naše analýzy měly přistoupit, ovšem bez nároku na definitivní důkaz – zůstává, na které jiné prostředky či komponenty narativu se tyto postupy navazují: zda souvisejí s řídicími parametry vyprávěcí situace, nebo se spíše proměňují v závislosti na charakteru tematizovaných prostorů. Dosavadní historická poetika

⁵⁶ Ostatně jeden z momentů, který bývá vytýkán i celé úvodní fázi strukturalistického naratologického zkoumání, totiž nízká interpretační validita obecných modelů narativních struktur. Může se zdát, že těmito modely se potvrzuje spíše metodologická relevance vychází disciplíny, již je strukturální lingvistika.

prostoru je ostatně ponejvíce poetikou tematologickou, sémiotikou a sémantikou prostoru; k tomuto metodologickému profilu se ještě vrátíme.

Zůstaňme však ještě u vztahu utváření fikčního prostoru a deskriptivnosti, respektive popisu jako textového typu. Podle Sławińskiego se klíč ke zkoumání zobrazeného prostoru nachází „poblíže textové hladiny – na stylisticko-sémantické úrovni“ a zkoumání prostoru (včetně jeho typologie) je zásadně podmíněno předcházejícím náhledem „do oblasti prostředků, technik a druhů deskriptivního sdělení“ (TAMTÉŽ: 124). Možná že výraz „deskriptivní sdělení“ je zde použit jen jako stylistická alternativa výrazu „deskripce“, ale možná že se za ním skrývá to, co máme na mysli: a sice jistá množina výpovědí o prostoru, které nejsou typickými popisnými větami, mají však tutéž funkci či platnost reprezentace prostoru. Tuto domněnku ostatně sám autor dále potvrzuje, když říká, že „popisnost není jen formou, ale také významovou tendencí, která může mít velmi zredukované samostatné součásti na povrchu textu a vystupovat jako aspekt sdělení se zásadně nedeskriptivním charakterem – vyprávění, lyrického monologu nebo úvahy“ (TAMTÉŽ: 125). Tak Sławiński klene můstek mezi dvěma potenciálními zdroji reprezentace prostoru, které byly ve vývoji teorie vyprávění několikrát diskutovány – v opozici i vzájemnosti, jako možné parametry stanovení „hranic vyprávění“ i dva mezi sebou přecházející postupy.

REPREZENTACE PROSTORU II: KONKURENCE POPISU A VYPRÁVĚNÍ

Na tomto místě je třeba zdůraznit, že zatímco naším cílem je poznání „narativní tvorby fikčního prostoru“ a jde nám o konkrétní funkční uplatnění slohových postupů jmenovaných v nadpisu, v pracích, jimiž se budeme zabývat, šlo primárně o určení obecné podstaty vyprávění; zobrazení prostoru je v nich pak jen jednou z ilustrací nadřazeného problému.

V průkopnických letech strukturální naratologie se od popisu pokusil odvodit „hranice vyprávění“ (tedy „vyprávění v užším

slova smyslu“) ve stejnojmenném článku Gérard Genette.⁵⁷ Narrativ se podle něj neskládá z přímé nápodoby světa a vyprávěcí promluvy, protože i tato nápodoba se děje skrze „nedokonalý prostředek řeči“, jež může dokonale napodobit pouze sebe samu: vyprávění je vždy pouze „verbálním ekvivalentem“ událostí verbálních i neverbálních, to znamená, že rozdíl mezi vyprávěním a nápodobou (literárním zobrazením jako takovým) přestává být relevantní, lze mezi ně položit rovnítko.

Zároveň to však neznamená, že by se vyprávění vnitřně nediferencovalo, a to právě na vyprávění v užším smyslu a popisu: s těmito kategoriemi pracujeme jako s „textovými typy“, tj. z našeho tradičního hlediska funkční stylistiky jako slohovými postupy a útvary. Opozice vyprávění a popisu, pěstovaná – a v tom se jak česká, tak francouzská stylistika shodují – v kontextu jednoznačně formulovaných školských slohových úkolů, je jedním z tradičních faktorů, které podle Genetta ovlivňují naše literární povědomí. Připomeneme-li Cullerovy principy naturalizace, pak jedním z nich je nepochybně rozeznávání textových typů v rámci nadřazených útvarů a z tohoto poznatku vyplývající možnost přiřazení nebo alespoň připodobnění útvaru k nějaké třídě či skupině. Jak upozorňuje Chatman, jehož příspěvek k diskuzi o popisu ještě přijde na řadu, právě na základě kombinací textových typů se (především) tvoří žánry; jejich přítomnost či absence, a zvláště vzájemný poměr patří k důležitým parametrům žánru (srovnej CHATMAN 2000: 14–43).

Stanovisko Genettovo a Chatmanovo vůči popisu se liší, oba jej však užívají se stejným záměrem, který jsme již avizovali: postihnout vlastní povahu narativity. Podle Genettova názoru je možné představit si deskripci nezávisle na naraci – byť tomu tak ve skutečnosti nebývá – jako „čistý typ“, „zobrazující předměty pouze v jejich prostorovosti, mimo jakoukoli událost, ba jakýkoli časový

⁵⁷ GENETTE, Gérard: „Hranice vyprávění“ [1966], in: KYLOUŠEK, Petr (ed.): *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*, Brno: Host, 2002, s. 240–271, podkapitola „Narace a deskripce“.

rozměr“ (GENETTE 2002: 246). Možné je to z jednoduchého důvodu: „sebestřídmější označení prvků a okolností nějaké události může být považováno za náznak deskripce“ (TAMTÉŽ). Genette dokonce tvrdí, že každé substantivum odkazující k nějakému objektu je vlastně popisné. – Připomeňme, že v případě úplné platnosti tohoto tvrzení by právě zde našel Sławiński kladnou odpověď na svou otázku, zda generování prostoru začíná už na úrovni pojmenování: podle Genetta ano, je-li už pojmenování samo popisem. – Právě proto, že je možné pomyslet si deskripci bez vyprávění (byť deskriptivnost od vyprávění tak úplně odfiltrovat nelze), trvá Genette na tom, že vzájemné postavení těchto způsobů zobrazení je nerovnoměrné, tedy že deskripce je „služkou narace“ (TAMTÉŽ). Podřazenost deskripce podepírá Genette diachronním hlediskem: sumarizace jejich vzájemného vztahu v literatuře od jejich počátků až do 19. století podle něj ukazuje dvojí základní funkci popisu: ozdobnou (shodnou s funkcí deskripce v klasické rétorice) a vysvětlující (symbolickou). Realizace ozdobné funkce znamená „přestávku ve vyprávění“, jež má „čistě estetickou úlohu“ (TAMTÉŽ: 247); ve zvlášť propracované podobě (příznačně například pro barokní literaturu) se mění v popisnou odbočku, bující mnohdy na úkor koherence vyprávění. Kategorii vysvětlující deskripce spojuje Genette s románem 19. století a zejména jeho balzakovským „prototypem“: popisy postav a jejich okolí v něm objasňují i „označují“ předně psychologické zázemí postav. Vývojová náhrada ozdobné funkce popisu v epickém díle funkcí významotvornou má podle Genettova názoru dvojí důsledek: popis nabývá na důležitosti, ale současně se tím více dostává do područí narativní výstavby. Extrémním příkladem „narativizace deskripce“ jsou podle Genetta některé ukázky francouzského nového románu (zvláště díla Robbe-Grilletova):⁵⁸ jako manifestace tvárnosti či pružnosti popisu, jehož proměny jsou zdrojem tvorby příběhu, mu ovšem jen znovu potvrzují jeho „narativní určenost“ (TAMTÉŽ: 248).

⁵⁸ Genette svůj příklad nespécifikuje, patrně má na mysli na prvním místě Robbe-Grilletovu *Žárlivost*.

Vzápětí ovšem Genette právě demonstrovanou možnost ve svých formulacích obecných zákonitostí popírá, když tvrdí, že zatímco narace může znázornit časový sled událostí, deskripce prodlévá u předmětů a nazírá je v jejich simultaneitě (jež se ovšem ve verbálním díle nutně transponuje v textovou linearitu); v důsledku toho deskripce „zdánlivě zadržuje tok času“. Narace je tedy narozdíl od deskripce nutně nadána temporalitou. Jestliže však Genette neupřel Robbe-Grilletovu deskriptivnímu experimentu schopnost konstruovat příběh, který je univerzálně určen jako interakce postav v čase a prostoru, jež se manifestuje ve vyprávění jako sled událostí, pak nastávají tyto možnosti: buď je deskripce jen podmnožinou či skrytou formou narace, nebo je nutno rozlišovat mezi „atemporální, statickou deskripcí“ a „temporální, dynamickou (tedy ‚narativní‘) deskripcí“. To znamená, že jedno nebo druhé Genette doložil svou exemplifikací z francouzského nového románu. Popřípadě je možné trvat na tom, že deskripce je nutno vymezovat vždy v její historicitě: ozdobná deskripce jako odbočka přecházející v samostatný útvar (tedy jednoznačné přerušení toku vyprávění) je z dnešního hlediska uzavřená záležitost. Vysvětlující deskripce realistického románu nemusí „tok času zadržovat“, protože se často objevuje v textové pozici, jež tok času fikčního světa teprve „nastartovává“, a sice, jak sám Genette seznal, v expozici. Fikční svět realistického románu často nejprve dostává v expozici svou vnější tvářnost předložením portrétů postav zasazených do okolností jako do statického výjevu; vlastní čas děje se „ještě nerozběhl“, popis tedy nic nezastavuje, jen nastoluje prostor, v němž se běh času postupně může manifestovat akcemi a událostmi. Jeden z možných recepčních a interpretačních účinků mechanické aplikace tohoto schématu jsme pozorovali i v čtení Balabánovy povídky.

Přestože v této iniciační práci prokázal potenciál deskripce (tj. její narativizace, a to zvláště ve formě „časování prostoru“ juxtapozicí deskriptivních pasáží, jaké můžeme pozorovat u Robbe-Grilleta), setrvává Genette u svého názoru na deskripci jako „pauzu v chodu vyprávění“. Nicméně jej dodatečně vybavuje různými

modifikacemi, jak můžeme pozorovat v jeho *Rozpravě o vyprávění* (1972) a pozdější studii „Vyprávění fikční a vyprávění faktuální“ (1991).⁵⁹ V *Rozpravě* je to vysvětlitelné systematizujícím a klasifikujícím záměrem práce: „deskriptivní pauza“ je jednou ze subkategorií Genettova výkladu tradičně zkoumaného *trvání vyprávění*. Pojem trvání je však nahrazen pojmem *rychlosti* (poměr časového rozpětí představených dějů k délce textu). Za heuristicky nejcennější prohlašuje Genette zjištění, zda je rychlost vyprávění stálá, nebo zda a jak se proměňuje. Distribuci těchto proměn pak označuje jako *rytmus* vyprávění; ten je samozřejmě u každého díla individuální, zakládá se však na určitých pravidelnostech narativních postupů, jež Genette nazývá *narativními tempy* (termín je odvozen od hudební terminologie jako paralela ke konvenční rámcové závaznosti hudebních temp). Zatímco kategorie *scény* a *sumarizace* (shrnutí) vyjadřují určitou formu reprezentace času děje (první má nejbližší k ideální „izochronii“ s jeho časovým průběhem, druhá naopak představuje formu, která může s trváním děje nejrůznějšími způsoby manipulovat), kategorie *elipsy* (vynechání události) a *deskriptivní pauzy* (pozastavení děje) vyznačují formy „vystoupení z času“. Rigidní pojetí deskriptivní pauzy je tedy v *Rozpravě* zdůvodnitelné potřebou vymezit jednotlivé subkategorie co nejzřetelněji navzájem; jestliže je rytmus vyprávění definován na základě jejich střídání, pak by tuto definici stěží bylo možno opřít o kategorie, které pozvolna splývají.

Jak bylo naznačeno, Genette u svého názoru v zásadě dlouhodobě setrval, vnesl do něj ovšem jeden pro nás podnětný posun, který nacházíme v jeho úvahách věnovaných otázkám fikčnosti: „Ať už jsou ve scéně dialogy nebo ne, je zpomalujícím faktorem vyprávění, a *popis je dokonce pauzou ve vyprávění, přinejmenším pokud nevychází z pozorovací činnosti vnímání postavy*, což ostatně můžeme podle Hamburgerové považovat za další známku fikčnosti“ (GENETTE 2007: 46, poznámka 47, zvýraznila AJ).

⁵⁹ GENETTE, Gérard: „Vyprávění fikční a vyprávění faktuální“ [1991], in: TÝŽ: *Fikce a vyprávění*, Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007.

Dodejme, že takový popis je nutně spojen s určitou prostorovou perspektivou definovanou v koordinátách fikčního světa a stejně tak „pozorovací činnost postavy“ musí být řízena nějakým souborem předpokladů na její straně.

Z Genettových úvah tedy plynou plodné, byť poněkud rozporuplné závěry:

1) každý narativní akt je současně popisný, neboť je vždy aktem pojmenovávacím a už v pojmenování je obsažena určitá popisnost (Genettův příklad: alternativou výpovědi „přistoupil ke stolu“ je například „přiskočil ke stolu“; obojí obsahuje touž základní informaci o pohybu postavy, druhá výpověď „popisuje, jak“ se pohybovala. To by ovšem znamenalo, že tuto vlastnost je nutno v jazyce zobecnit a reklasifikovat jazyková pojmenování jako popisná a „nepopisná“);

2) popis lze definovat a individuálně realizovat jako „atemporalní verbální vizualizaci simultánní rozprostraněnosti prostorových objektů a jejich kvalit“, tedy jako jasnou opozici vyprávění; to plyne jednak z Genettova pojmu deskriptivní pauzy, jednak ze školské tradice; je tedy zřejmé, že v tomto smyslu představuje popis jakýsi ideální, „čistý“ textový typ – a jestliže je jako takový schopen „přerušit“ vyprávění, je od něj zřejmě naprosto neodvislý a nelze o něm pak mluvit jako „o služce vyprávění“;

3) popis je metodou reprezentace tíhnoucí v zásadě k zobrazení simultánní existence jevů (nejzřetelnější u jevů rozprostraněných v prostoru, ale samozřejmě lze shledat argumentaci pro to, že například pocity spíše „popisujeme“, než vyprávíme), avšak metodou schopnou „časování“, a tedy „narativizace“ (zatímco o Robbe-Grilletově *Žárlivosti* bychom mohli říci, že jeho implicitní myšlenkou podvracející tradici vyprávění je „deskriptivizace narativu“).

Začíná se tedy zdát, že domnělá „podřízenost“ či služebnost deskripce vyprávění je spíše vztahem vzájemnosti. A také že to, co se v Genettově výkladu nabízí jako předmět polemiky, je nakonec především elegantní řečnická figura (deskripce jako *ancilla naracionis*), která hyperbolizuje jeho snahu o uchování

historicky podmíněné tradiční hierarchie popisu a vyprávění jako možného nástroje třídění narativních složek, nikoli zásadně problematické chápání deskripce. Chatmanova obrana popisu v *Dohodnutých termínech* (2000 [1990]) je zase především polemikou s hodnotovou hierarchizací textových typů; argumentuje se zde vlastní vnitřní logikou výstavby deskripce, a dále tím, že deskripce není jen slohový útvar založený na standardních postupech, ale také účín textu. Chatman uvádí jako příklad událost, která ilustruje charakter postavy, tj. v podstatě příklad toho, čemu se v naší tradiční poetice říká *nepřímá charakteristika* (což je z našeho pohledu dokladem, že pro tento fenomén máme k dispozici samostatný pojem zahrnující distinktivní rys „nepřímosti“), a překračuje ovšem jak Genettovo, tak svoje primární vymezení deskripce jako *textového typu*. Toto míšení roviny textového typu a „účinku“ patrně pramení ze zdrojů, které jinak umožňují Chatmanovo pružnější vnímání narativních jevů, totiž z oblasti filmového narativu. Chatman argumentuje mimo jiné tím, že ve filmu nemusí mít narativní charakter ani reprezentace pohybu v čase: například záběr letu ptáka, který nehraje konkrétní roli v ději, je podle něj opět deskripcí (srovnej CHATMAN 2000: 37). Díky tomuto širšímu pojetí narativu se však (přes neshodu v hierarchii narace a deskripce, respektive neshodu v pojetí deskripce jako pomocného nástroje narace) nakonec s Genettem shodne v implicitní „deskriptivnosti“ výpovědi. Deskriptivnost, jak jsme ukázali, shledává Genette dokonce na úrovni pojmenování, zatímco Chatman na úrovni větné, když konstatuje, že mnoho „vět v románu, mnoho záběrů ve filmu a všechny postoje a pohyby v narativním baletu nebo pantomimě běžně reprezentují akce (události) a postavy a prostředí (existující) v bežešvé jednotě“ (TAMTÉŽ: 36). V tomto místě naopak Chatmanova argumentace vyvstává i z důsledného odlišování textu jako povrchové struktury od „celistvosti diskurzu“ (TAMTÉŽ: 30), jehož cílem je tvorba fikčního světa. V kontextu tvorby fikčního světa jako „obydleného časoprostoru“ je logické, že prostředí může být „vtaženo do akce“ a nemusí být nutně popsáno izolovaně, tj. realizovat se na

úrovni textu jako Genettem důsledně hájená „deskriptivní pauza“. Některé názorové odlišnosti obou teoretiků vystávají také z toho, že Genette, mluvě o narativu, má na mysli verbální (ať už orální či literární, fikcionální či faktuální, zpočátku však přece jen primárně literární) narativ, zatímco Chatman už pomýšlí na narativ jako transmediální konstrukci sdílenou různými druhy umění; různý mediální rádius teoretiků tak může být jak výhodou, tak handicapem.

Pokud bychom však hledali doklad „komplexnosti světavorby“, podchycující současně na úrovni textu vzájemnou přechodnost popisu a vyprávění (a tedy jejich nejen slohovou, nýbrž i sémantickou pružnost), u předchůdců naratologie zkoumajících zákonitosti výpravného díla, stěží bychom našli přesvědčivější ukázkou než v tradici českého zkoumání prózy: ve Vodičkově obecném výkladu v *Počátcích krásné prózy novočeské* (1948), následně podloženém soustavným rozbořem Lindovy *Záře nad pohanstvem* (1818). V podkapitole „Struktura epického tématu a jeho složky“⁶⁰ přiřazuje Vodička jednotlivým tematickým složkám obvyklé slohové postupy: pro děj je v zásadě příznačná metoda vyprávění, jako je pro postavu charakteristika (tj. zde můžeme vidět, že charakteristika se rozlišuje od popisu jako samostatná forma) a pro vnější svět popis. Vzápětí však autor konstatuje nestabilitu těchto přiřazení: vnější svět může být zachycen metodou vyprávění, ve vylíčení děje se může uplatnit metoda popisná. Doklad dynamičnosti popisu – a v kontextu Vodičkova diachronního záměru také doklad vývojových tendencí prózy – pak najdeme v podkapitole „Popis, jeho metody a funkce v ‚Záři‘“ (VODIČKA 1994: 228–234). Vodička přesvědčivě dokládá, jak je oslabována sdělovací funkce popisu ve prospěch obraznosti, která se stává výrazem určitého „subjektivního dojmu“; v důsledku toho se podle něj čtenářova pozornost rozděluje mezi „sledovaný objekt a subjektivní dojem“ (TAMTÉŽ: 228). Z našeho pohledu to znamená, že tento popis jako

⁶⁰ VODIČKA, Felix: *Počátky krásné prózy novočeské*. Jinočany: H & H, 1994, s. 113–116, [1948].

složka narativního komplexu je podřízen hlavní perspektivě vyprávění, jež se průběžně manifestuje v soubor hodnot reprezentujících „vznešenou dávnou minulost“ v prostoru se zřetelně vymezenými lokálními hranicemi. Nacházíme zde také přesvědčivou analýzu prostředků popisu, který by Genette byl nucen vzít na milost a začlenit do běhu narace, neboť tento popis vychází z pozorovací činnosti vnímání postavy. O percepci se referuje formou, kterou Genette označuje jako *iterativní vyprávění*, shrnující často nebo dokonce zvykově opakované aktivity či děje, v češtině vyjádřené pomocí iterativních sloves. Popis prostoru ovšem není „zčasován“, a tudíž „narativizován“ výhradně těmito iterativy (ta poukazují k individuální perspektivě a zvykovému chování postavy), nýbrž tím, že táž scénérie se ukazuje v koloběhu denních dob, a tudíž ve svých konstantních i proměnlivých rysech.⁶¹ Vodičkův dílčí rozbor by nám tak přes specifičnost pojednávaného primárního textu a svou vlastní historickou ukotvenost mohl velmi dobře posloužit jako určitý „prototyp“ analýzy soustředěné právě k „narativně-deskriptivním strategiím“.⁶²

Navíc tu před sebou máme konkrétní příklad toho, jak působením narativních strategií vzniká skutečně specifický, „nenapodobivý“ fikční *časoprostor*. Pořadí složek kompozitního termínu tu můžeme doslovně chápat jako „zčasování prostoru“, jakési zvrstvení obrazů téhož horizontu, jež vyvolává dojem trvání (nadčasové jistoty) a zároveň komplexního dění. Nezapomínáme přitom, že nenapodobivý, a tudíž tvořený či „artistní“ je narativní prostor už ze své verbální podstaty, která nedovoluje zachovat jeho základní skutečnou vlastnost, jíž je nepřerušenosť.

⁶¹ Další část Vodičkova výkladu už je věnována sémantice prostoru (podle Sławińského zvláště oněm „přidatným významům“) a vazbám textu na romantickou, zvláště máchovskou motiviku.

⁶² V přímé návaznosti na Vodičku rozvíjí tuto problematiku FORMÁNKOVÁ, Věra: „K uvádění popisných údajů v české epické próze let třicátých“, *Bulletin ruského jazyka a literatury* XII, 1968, s. 53–61; v této stati klasifikuje způsoby dynamizace popisu a specifikuje jejich prostředky.

NESAMOZŘEJMOST ČASO-PROSTORU ANEB PŘEDMĚT ZKOUMÁNÍ

V předcházející teoretické debatě jsme se pokusili ukázat, že z určitých heuristických důvodů, zvláště s obecným záměrem určit distinktivní rysy vyprávění a diferencovat vztah textových typů ve výstavbě žánrových útvarů, se jeví jako oprávněně důsledně rozlišovat mezi deskripcí a vyprávěním. Lze také snadno doložit příklady z literatury, že to, co je podáno na první pohled deskriptivními prostředky, může být dynamickou složkou chodu vyprávění, zatímco *napohled vyprávěcí* pasáž může být primárně zdrojem informací o daném prostoru, tj. zastupuje funkci *popisu*. Dalším argumentem pro zkoumání narativního časoprostoru je fakt, že nikdo z teoretiků vyprávění nepochybuje o tom, že narace se děje z určitého hlediska; měl-li by být popis prostoru jako výlučný prostředek jeho zobrazení z proudu narace vyloučen, pak by to také znamenalo, že zobrazení prostoru se zásadně děje nezávisle na této narativní perspektivě, tj. z perspektivy odlišné nebo aperspektivně.

Předmětem našeho zkoumání tedy bude výstavba prostoru (popřípadě časo-prostoru) jako univerza fikčního světa a z něj pramenící souvztažnost mezi významem a účinkem. Nástrojem zkoumání přitom budou primárně narativní strategie textu, korektivem jejich interpretace pak obecné principy interakce textu a čtenáře, jejichž působnost jsme odvodili především z konceptů Umberta Eca a Jonathana Cullera. A jak už bylo naznačeno v úvodu, do těchto úvah se bude opakovaně vměšovat subjekt tohoto textu se svou čtenářskou introspekci, jež aspiruje na určitou míru zobecnění. Z tohoto pojetí – byť svůj výklad nechceme zatěžovat soupeřením pojmů – nutně vyplývá, že zamýšlené zkoumání není totožné s konvenčním vymezením „prostoru jako tematické složky narativního díla“ a že se nesoustředíme jen na zjevnou, prvoplánovou tematizaci prostorových objektů prostřednictvím pojmenování a popisu, ale na jeho komplexní generování.

Způsoby manifestace fikčního prostoru lze v našem pojetí rozlišit (tj. „virtuálně“ rozdělit) pro heuristickou potřebu (neboť v textu

samotném samozřejmě mnohdy jednotlivé manifestace splývají na následující:

1) *prostředí*, které je v celku výstavby fikčního univerza prostředkem jeho individualizace; v podstatě primární nebo svým způsobem nejtradičnější kategorie v rámci zkoumání prostoru epického díla, vyjádřená zavedeným pojmem „dějiště“; konkrétní okolnosti, do nichž je *zasazen* děj (v anglosaské terminologii *setting*); volba prostředí a míra pozornosti věnované jeho zobrazení souvisí nejen s konkrétním tématem, ale také s řadou obecných literárních konvencí, daných dobovou poetikou, vztahem metody literárního zobrazení ke skutečnosti atp.;

2) *analogon fyzického prostoru*: východiskem této představy je fikční prostor s fyzikálními vlastnostmi analogickými našemu skutečnému světu a předpoklady apercpece odpovídajícími našim; z interakce těchto podmínek a předpokladů pak vyvstává obraz lidské zkušenosti prostoru, o níž fenomenologové mluví jako o prostoru „žitém“;⁶³ parametry fikčního světa ovšem mohou být nastaveny tak, že jak fyzikální vlastnosti prostoru, tak dispozice jeho fikčních obyvatel se mohou podstatně odchylovat od modelů, jimž jsme uvyklí;

3) *prostorovost* jako účinek obecně vyplývající „ze způsobu, jímž se o fikčním světě mluví“; tato pouze zdánlivě vágní kategorie je doložitelná především v rámci konceptu narativní perspektivy a vlastně vyjadřuje pozitivní podobu Sławińským odmítnutého „implikovaného“ prostoru; je zásadně spojena s chápáním vyprávění jako výrazu lidské zkušenosti; připouští efekt literárního textu nejčastěji označovaný jako *estetická iluze* či nověji a méně často vnímatelské *zanoření* (immersion).

Toto je základní vymezení předmětu zkoumání; jde nám o způsob pojmenování, vyjádření a zkonstruování prostoru; máme-li použít tradiční strukturalistické pojmosloví, jde nám o zkoumání

⁶³ Například BOLLNOW, Otto Friedrich: *Mensch und Raum*, Stuttgart: Kohlhammer, 1963; STRÖCKER, Elisabeth: *Philosophische Untersuchungen zum Raum*, Frankfurt am Main: Klostermann, 1965.

„projevů prostorové syntaxe“. Obezřetně říkáme projevů, neboť se nedomníváme, že se nám podaří vyvodit nějaká obecně platná pravidla; na svazující důsledky pokusů o „gramatiku“ narativního prostoru, o jakou se v sedmdesátých letech pokusil Gerhard Hoffmann, ještě poukážeme. Nemáme proto ani v nejmenším v úmyslu zahrnout do vlastního předmětu zkoumání významových komplexů prostorového charakteru, které jsou (miniaturizovanými) modely kulturních celků, ani přenesených významů (tj. oněch „přidatných“ významů Sławińskiego) nebo celých metaforických konceptů (jako je „prostor textu“). Pozornost věnovaná sémantice prostoru je zde „sekundární“ v tom smyslu, že je logickým důsledkem funkčního pojetí „prostorové syntaxe“ a jeho napojení na interpretaci konkrétních textů.

ABSENCE MODELU A METODY ZKOUMÁNÍ

Mnozí autoři s politováním konstatují, že pro zkoumání narativního prostoru nevytvořila literární teorie *heuristický model*, jaký je k dispozici pro analýzu času. Většinou mají na mysli systém Genettův, popřípadě základní, dnes už mnohonásobně kritizované a revidované Müllerovo schéma *času vyprávěného* a *času vyprávění*, které je ostatně v zásadě podloženo i soustavě Genettově. Nesnadnost splnění tohoto nároku je snadno pochopitelná, uvědomíme-li si, jakým způsobem se kategorie času a prostoru projevují na úrovni narativního textu. *Čas vyprávěný* odpovídá velmi zjednodušeně řečeno časovému rozpětí děje; nelze jej však beze všeho ztotožnit s „časem tematizovaným“. Zatímco čas vyprávěný je jinými slovy čas, v němž uplývá děj, což může být vyjádřeno buď vyprávěním o akcích postav a dění, nebo pouhou sumarizací plynutí času („Uběhlo deset let...“), čas tematizovaný je obvykle také „čas problematizovaný“, čili je prožíván, analyzován a diskutován, ať už na úrovni příběhu či vyprávěcího diskurzu, popřípadě na obou úrovních. Takzvaný *čas vyprávění* se primárně manifestuje skrze *organizaci vyprávění* a jako takový je pozorovatelný či popsateľný na úrovni textu: to znamená, že v analýze času vyprávění sledujeme, jak se obecný princip textové

organizace projevuje v uspořádání a způsobu podání událostí; ty specifikují právě Genettovy kategorie pořádku, trvání a rychlosti (respektive rytmu).

Připomeňme, že kategorii „prostoru vyprávění“ jsme odmítli již na začátku s odůvodněním, že splývá se zavádějícím pojmem „prostoru textu“ (či přesněji prostoru „zaujímaného textem“), který je nejčastěji pouze metaforickým pojmenováním pro aspekty horizontálního a vertikálního členění textu, popřípadě rozložení písma a volného místa na stránce atp. To, o čem bychom mohli mluvit jako o „vyprávěném“ prostoru, se primárně manifestuje jako jedna z tematických složek díla (přes veškeré protiargumenty dáváme v tomto smyslu za pravdu Sławińskému) či v pojmosloví teorie fikčních světů jako „prostor fikčního světa“. Avšak „vyprávěný“ prostor není jen prostor explicitně pojmenovaný popisem prostorových objektů, ale také prostor vyjádřený tím, že je ve fikčním světě zakoušen postavami či konstruován vyprávěcí instancí. Všechny tyto fasety vyprávěného prostoru se (za spolupůsobení dalších prvků textu) mohou podílet na efektu prostorovosti. I ten se svým charakterem liší od dojmu časovosti (či lépe „časnosti“), tj. *uplývání času*: ten vyvstává jako součást estetického účinku díla spíše kumulativně, zatímco dojem *prostorovosti* může narativní dílo – jak jsme mohli pozorovat v úvodní weinerovské etudě – vyvolat i „jednorázově“, tj. jako dočasný, „kvazismyslový“ efekt estetické iluze.

Z dominantní manifestace prostoru logicky plyne i převažující způsob jejího zkoumání, totiž analýza její sémantiky. Alternativou, kterou zde chceme navrhnout, je analýza způsobů, na jejichž základě je tato tematická složka *konstruována* ve vyprávění. Zdá se, že jediná vada tohoto přístupu spočívá v odvozenosti jeho prostředků: výzkum prostoru totiž na první pohled „selhává“ v tom, že nevytváří samostatný model. Tento nedostatek však není na škodu samotné funkční analýze narativního prostoru – na škodu může být jen svým nositelům v kontextu literárněvědného diskurzu, neboť takový přístup s sebou nese punc originality a inovace.

Dosavadní poetologické výzkumy prostoru lze rozdělit do několika skupin:

A – zkoumání prostoru v návaznosti na zkoumání ontologie literárního díla a vymezení jeho vztahu ke skutečnosti:

1) průzkum obecných podmínek reprezentace prostoru v literárním díle; hlavním a nepřekonaným reprezentantem tohoto přístupu zůstává Roman Ingarden (citované dílo 1989 [1931]);

2) výklad prostoru jako složky fikčního univerza v rámci teorie fikčních světů (zvláště v pracích Umberta Eca (citované dílo 1997 [1989]) a Marie Laure-Ryanové (citované dílo 2001);⁶⁴

B1 – sémantika literárního prostoru:

1) *univerzalistická „poetika prostoru“*, která vychází z fenomenologie a zkušenost prostoru shledává v literárních prostorových *archetypech*; v důsledku toho někdy opomíjí historickou, kulturní a žánrovou ukotvenost jednotlivých literárních podob tematizovaného prostoru (původcem této linie výzkumu je Gaston Bachelard, „prototypem“ pak jeho *Poetika prostoru*, 2009 [1957]);

2) sémiotický přístup opírající se zvláště o pojem „*historického a národnějazykového prostorového modelu*“, který vyjadřuje paradigmatické schéma uspořádání fikčního světa, a pojem *sémantického pole*, na němž se zakládá vyvození události jako jednotky syžetové výstavby; ty do literárněvědného bádání zavedl Jurij Lotman (1970).⁶⁵ Lotmanův koncept znamenal ve své době zásadní proměnu vnímání literárního textu; jeho validita se však nejvíce projevuje v rozsáhlejších průzkumech historické poetiky či pracích komparatistických; při aplikaci na zkoumání prostoru v jednotlivých dílech vede leckdy k rigidním analýzám prostoro-

⁶⁴ Kapitola ze samostatné studie Ryanové k otázkám prostoru v rámci konceptu fikčních světů vyšla i česky pod titulem „Literární kartografie – mapujeme území“ in: FOŘT, Bohumil – HRABAL, Jiří (eds.): *Od struktury k fikčnímu světu*, Olomouc: příloha *Aluze* 6, 2004, s. 175–203.

⁶⁵ „Čo je teda udalosť ako jednotka sujetovej skladby? Udalosťou v texte je premiestnenie postavy cez hranicu sémantického pola“ (LOTMAN, Jurij: *Štruktúra umeleckého textu*, Bratislava: Tatran, 1990, s. 265, [1970]).

vé motiviky, jež ve výsledku vtěsňávají individuální reprezentaci prostoru do předjednaných schémat, zvláště opozic typu „prostor sakrální“ – „prostor profánní“ apod.;

B2 – sémantika prostoru jako (historická) poetika a tematologie:

1) tradičním klíčovým pojmem je zde Bachtinův *chronotop* jako dobově příznačný a žánrově vázaný ustálený vztah určité syžetové konstrukce a prostoru, vycházející z předpokladu, že literární čas a prostor vždy určitým způsobem zrcadlí historicky a kulturně dané chápání těchto dvou kontinuí; umožňuje především sledovat proměny žánrových struktur, a to zejména rozrušování tradičních modelů v modernistických dílech a jejich hybridizaci v textech postmoderních (Bachtin, citované dílo 1980);

2) typologie narativních prostorů navazující na historickou poetiku románu; zástupce tohoto přístupu, opírající se o tradici fenomenologie prostoru a výzkum žánru, najdeme zvláště v německé literární vědě sedmdesátých let minulého století (Gerhard Hoffmann: *Mensch, Raum, erzählte Wirklichkeit*, 1978; Bruno Hillebrand: *Mensch und Raum im Roman*, 1971);

3) větev historické poetiky, označovaná nejčastěji jako *literární topologie*; zkoumá žánrovou distribuci, stavebnou funkci a významy (a to zvláště symbolické) jednotlivých prostorových jednotek a jejich konfigurací v diachronní perspektivě; podstatné impulsy vyslala v sedmdesátých letech 20. století polská teorie literatury;⁶⁶ v českém prostředí se od počátku osmdesátých let historická poetika dynamicky rozvíjí v návaznosti na proměny myšlení o literatuře pod vlivem tartuské sémiotiky a polské genologie; základy moderní topologie jsou položeny už zde, tyto metody pak stojí mimo jiné v pozadí průzkumu románu v monografiích Daniely Hodrové *Román zasvěcení* (1993) či *Místa s tajemstvím* (1994). V kolektivní práci *Poetika míst* (1997) umožňuje topologický přístup uvést českou literaturu (a to především literaturu 19. století)

⁶⁶ Sborník GŁOWIŃSKI, Michał – OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKÁ, Alexandra (eds.): *Przestrzeń i literatura*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Ossolineum, 1978.

do nadnárodních literárních souvislostí a současně na základě obecně sdílených významových komplexů, které připravovala už evropská kultura druhé poloviny století osmnáctého (jako je koncept ruiny či koncept idylický), vymezit jejich individuální podobu a funkce v české literatuře, a ve výsledku tak vyzdvihnout její příznačné vývojové rysy. Prostoru je věnována i samostatná kapitola rozsáhlého projektu *Poetika literárního díla 20. století*; v ní lze nalézt také řadu odkazů na aktuální francouzský topologický výzkum.⁶⁷

⁶⁷ HODROVÁ, Daniela – HRBATA, Zdeněk – Vojtková, Milena (red.): *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*, Praha: Torst, 2005; jedná se o příspěvek Zdeňka Hrbaty „Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle“, který je strukturován podle jednotlivých prostorů (příbytek – město – cesta – exotické místo) a jejich dílčích realizací v evropské próze 20. století; je přitom zřejmé, že kategorie, původně zamýšlené jako univerzální modely, se v průběhu doby mění na ohraničené („situované“) dobové vzorce (jak o tom svědčí podkapitoly „Bachelardův dům“ či „Konec exotiky a jiné exotismy“, HRBATA 2005: 329–334 a 505–509). Hrbata okrajově věnuje pozornost i aspektům perspektivizace prostoru, pod kterou zahrnuje jak záležitosti vizuální perspektivy interpretované v kontextu jiných umění a lidských činností (vliv lineární perspektivy ve výtvarném umění, vliv euklidovské geometrie na verbální zobrazení prostoru), tak záležitosti týkající se perspektivy chápané jako soubor faktorů ovlivňujících způsob zobrazení obecně: i tyto soubory faktorů se podle něj mohou kombinovat v určité ustálené vazby, jako je například tzv. „naivní perspektiva“, již dominuje vize „jednotného, uzavřeného a antropomorfizovaného prostoru, kde se jeho jednotlivé části důvěrně stýkají“ (ТАМТÉЖ: 325). Od postřehů k perspektivizaci prostoru a „způsobu utváření míst v textu“ však Hrbata směřuje k „významovým rozměrům a účinkům“, které nazývá „tematickou signifikací (zvýznamněním)“, jako nejvlastnějšímu zaměření svého výzkumu; signifikace se podle něj (tj. také v návaznosti na francouzskou poetiku prostoru) děje v několika úrovních (v rovině vztahu literárního díla a skutečnosti – pak se mluví o mimetické topografii; v rovině funkční, tj. ve vztahu k dalším tematickým složkám díla, z hlediska charakterizační a/nebo symbolické funkce prostorů; a na rovině ideových, mytických významů prostoru); váha jeho zkoumání je přitom v posledních dvou položkách, tj. ve funkční sémiotice míst a hledání mytických významů prostoru. Ustálené soubory vlastností prostoru Hrbata nepostuluje v rámci nějaké jednotné strukturované soustavy, nýbrž vždy vyvozuje ze souboru konkrétních analýz; jeho práce tak znovu potvrzuje náhled, že nejvlastnější poetika prostoru je poetika historická.

Podrobně se zde budeme zabývat monumentální „poetologickou a historickou“ prací Gerharda Hoffmanna z roku 1978,⁶⁸ a to i přes početné výhrady, které k ní chováme – nebo vlastně právě díky nim, neboť i z nich zároveň vyvstávají důležité pozitivní impulsy. Práce je totiž jedním z mála příspěvků, které se pokoušejí naplnit záměr komplexního poetologického výzkumu fikčního prostoru, a to nejen na bázi jeho sémantiky (jako většina výše uvedených prací), nýbrž i na bázi zkoumání jeho vztahu k ostatním komponentám narativní struktury. V první oblasti se opírá o fenomenologii prostoru i sémiotiku, v druhé o tehdejší stav naratologických studií. Klade si otázku, zda ze syntagmatické struktury narativu konstruujícího fikční prostor lze vyvodit určité prostorové paradigma – jinak řečeno, zda je možné navrhnout typologizaci fikčního (zde „románového“) prostoru jako nástroj historické poetiky. Hoffmannovým ideálem je sestavení „virtuálních topologických struktur“ v románu a určení jejich vztahů k ostatním útvarům a elementům textu (HOFFMANN 1978: 13).

Ve snaze o usoustavnění dosavadních kritérií zkoumání prostoru navrhuje Hoffmann tři základní schémata: tzv. *prostorové modely*, *situacní typy* a *prostorovo-významové struktury*. Pojednává a exemplifikuje je postupně, aniž by toto pořadí signalizoval jako jejich hierarchii; ani z dílčích analýz už povětšinou není zřetelný jejich vzájemný vztah, který by pomohl vytvořit zpětnou vazbu k nastolenému systému, spíše se zdá, že jsou to vlastnosti, které se ukazují v závislosti na aktuálním úhlu badatelova pohledu.

Vymezení *prostorových modelů* (ТАМТЄЖ: 55–108) opírá Hoffmann o základní principy reprezentace skutečnosti v románu a fenomenologické pojetí žitého prostoru, v jehož rámci prostor není chápán jen jako prostředí obklopující subjekt a subjektovo-objektový vztah, nýbrž i jako jeden z nezbytných konstituentů celistvosti subjektu. Specifikaci vztahu subjektu a (jím žitého)

⁶⁸ HOFFMANN, Gerhard: *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1978.

prostoru Hoffmann přejímá od Elisabeth Strökerové: ta jej vymezuje ve třech základních postojích, a to jako prožívání atmosféry, jednání a nazírání (srovnej STRÖKER 1965).

Prostorový model označený jako *náladový* či *naladěný prostor* (gestimmter Raum) má spíše charakter atmosféry, vyjadřuje intersubjektivní souvztažnost předmětného světa a vnímajícího subjektu; to znamená, že není vyjádřen ani vyjádřitelný geometricky, liniemi a vzdálenostmi a že i objektivní vlastnosti prostorových objektů (jako jsou velikost, tvar, barva) získávají expresivní charakter (z úvodní analýzy Weinerovy povídky bychom tuto kategorii mohli doložit pasáží, v níž se z pozice jedné z postav nahlíží do zahrady a postava pozorovaná získává v důsledku světelné atmosféry novou tvářnost).

Prostor jednání (Aktionsraum) má čistě funkční charakter a je zobrazen obvykle jen v té míře, v jaké se uplatňuje jako prostředí nebo předmět cílevědomého jednání postav; tento prostor nic specifického nevyjadřuje, je užíván, jeví se jako k danému účelu více či méně vhodný a patřičně uspořádaný nebo nikoli; podstatné jsou prostorové vztahy a vzdálenosti, ne vnější formy prostoru (příbuzný případ jsme mohli ve velmi redukované podobě pozorovat v Langerově povídce „Kovářka a já“; viděli jsme ovšem, že ani „prostorové vztahy a vzdálenosti“ tu nehrají příliš velkou roli).

Prostor názorný (Anschauungsraum) nevstupuje narozdíl od náladového a akčního prostoru do přímého kontaktu s postavou, má charakter samostatného objektu, vůči němuž si subjekt zachovává stálý odstup; motivací tohoto zobrazení prostoru je právě zájem o předmětný svět jako takový a bývá v díle mnohdy explicitně pojmenován (z toho logicky vyplývá, že takový prostorový model je typický pro historickou prózu 19. století či naturalistický román).

Tyto tři základní modely mohou být „perspektivizovány“: výraz dáváme do uvozovek, neboť *perspektivou* se zde nemíní přítomnost či volba *centra vnímání* (s nímž Hoffmann, inspirován Ingardelem a Husserlem, tedy jejich pojmy, jako jsou *centrum orientace* a *nulový bod orientace*, tak jako tak počítá), nýbrž různé postoje,

jež lze určit na ose „odměřující“ nějaký vztah, například *důvěrná znalost – cizost* či *pocit bezpečí – pocit ohrožení*. Touto transformací se vlastně Hoffmann brání proti rigidní aplikaci lotmanovských sémantických opozic.

Kategorie *situačních typů* je odvozena z pojetí narativu jako specifické struktury vyjádřitelné určitým vzorcem: esenci narativního díla lze podle Hoffmanna vyjádřit jako „situační transformaci významu“ (HOFFMANN 1978: X). Základními komponentami narativní struktury jsou prostor, čas, postava a děj; nejmenší narativní jednotkou je pak *epická situace* (v podstatě bychom o ní mohli říci, že se jedná o jakýsi ekvivalent minimálního narativu), která je konkretizací obecných komponent uvedených do vzájemného vztahu. Situační typy (TAMTĚŽ: 445–586) mají podle Hoffmanna povahu hloubkových struktur, nejsou tudíž závislé na způsobu prezentace skrze text (tj. na textových typech – jak se však ukazuje v dílčích aplikacích, na to, aby byly situační typy smysluplné, musí analýza vždycky nakonec dospět na rovinu prezentace; srovnej TAMTĚŽ: 481). Vyvozeny jsou ze vztahu prostoru k ostatním komponentám epické situace, přičemž primárním parametrem je tu vztah času a prostoru, zvláště pak konkurence sukcesivity a simultaneity zobrazení. *Situační typy* rozeznává Hoffmann tři: *panorama – tableau – prostorově definovanou scénu*.

Panorama je situační typ, v němž prostor představuje dominantní složku epické situace; jedná se o převážně statické zobrazení rozlehlého prostoru, zvláště krajiny či městského panoramatu, a to na základě relativně ustálené vzájemné relace vnímajícího celku a percipovaného objektu; ostatní prvky epické situace (čas, akce postav) se v tomto schématu ocitají v pozadí; panorama se příznačně uplatňuje jako *rámcová situace* narativních forem. V dosavadních úvahách jsme zachytili přeměnu tohoto typu v poněkud zmechanizovaný rámec „realistického“ *čtení* (tj. jinak řečeno, byli jsme svědky transformace literární konvence v povrchně aplikovanou *naturalizační strategii*); v Langerově povídce „Veselé troubení“ se setkáme s modernistickou transformací, přesněji dynamizací tohoto statického modelu.

Tableau bývá, jak Hoffmann upozorňuje, mnohdy chápáno spíše jako „prostorová náhrada“ zprávy o dění, tedy jako „deskripce v pohybu“; podle Hoffmanna je pro ně příznačná dominance několika prostorových plánů, které představují základní organizační princip, a umožňují tak podávat obraz simultánního „dění“ (tj. nikoli jednoznačných vyhraněných událostí, nýbrž drobných aktivit a procesů). *Tableau* se prosazuje v románu 19. století tam, kde se sukcesivita začíná jevit jako nedostatečná pro záměr zobrazit komplexitu dění; mohli bychom říci, že proporcionality času a prostoru je dosaženo tak, že čas je „rozvržen v prostoru“. Prototypem *tableau* se stala mnohonásobně citovaná pasáž z *Paní Bovaryové* zobrazující venkovský trh.⁶⁹ Právě ji považuje Joseph Frank⁷⁰ za jeden z prvních příkladů techniky *zprostorování času*, tj. nahrazení sukcesivity dějů juxtapozicí relativně samostatných situací, mezi nimiž tak vyvstávají nové významové vztahy. Tento princip se později rozvíjí a především soustavně prosazuje jako jeden z typických znaků modernistické (popřípadě bychom mohli zdánlivě poněkud rozporuplně, avšak výstižně říci „pre-postmodernistické“) prózy. Hoffmannovi se Frankovo stanovisko – totiž tvrzení, že reprezentace situace pozastavuje běh času příběhu – jeví jako přehnané (a patrně mu můžeme do jisté míry dát za pravdu, neboť rozhovor milenců lze považovat za složku chodu času, byť ne přímo rozvíjení příběhu), jde však spíše o to, že dominantním gestem této konstrukce je stratifikace prostorově propojených, avšak vzájemně nesouvisejících procesů, která zvýrazňuje jejich simultánní existenci.⁷¹

⁶⁹ Situaci tvoří tři vrstvy či tři „scénická plátna“: dav v ulicích – pódium, na kterém se prezentují řečníci – výhled z okna, v němž jsou usazeni Ema Bovaryová s Rudolfem v milostném rozhovoru.

⁷⁰ FRANK, Joseph: „Spatial Form in Modern Literature“, in: SMITTEN, Jeffrey R. – DAGHISTANY, Ann (eds.): *Spatial Form in Narrative*, Ithaca et al.: Cornell University Press, 1981, s. 64.

⁷¹ Jak ovšem Hoffmann přiznává, pro Percyho Lubbocka je táž situace ukázkou tzv. *scény*, neboť dominantním parametrem pro něj není rozčlenění prostoru na několik plánů zpřehledňujících situaci, nýbrž „jednota času“, který se v pojetí Lubbockově koncentruje, zatímco v konceptu Frankově je zdánlivě „eliminován“ (srovnej HOFFMANN 1978: 481).

Pojem *scény* v kontextu zkoumání narativního díla má své kořeny v pojetí Henryho Jamese, pro nějž, zhruba řečeno, scéna znamenala „objektivizující“ zobrazení blízké dramatickému předvedení (narozdíl od subjektivně vnímaného a rovněž tak podaného *obrazu*). Hoffmann však význam tohoto pojmu posouvá a konstatuje, že pokud je scéně vlastní nějaká kvalita blízká koncepci dramatu, pak je to jednota děje, času a místa, vyjádřená v konkrétní smyslově názorné struktuře uvedených stavebných prvků, které se jeví „v blízké perspektivě“ (srovnej HOFFMANN 1978: 447 a 534).

Třetí kategorie Hoffmannova systému (pokud z něj vyčleníme „nejméně originální“, a tudíž nejméně zajímavou kapitolu věnovanou symbolickým významům prostoru), totiž *prostorové struktury* (Raumstrukturen), je propojena s *přesahovými významovými modely* (übergreifende Sinnmodelle) a také v podstatě odvozena z nadřazených uměleckých kategorií, popřípadě významových celků pramenících z běžné zkušenosti. Jsou to především literární konvence vyjadřující koncentrovaně obecný *postoj subjektu ke skutečnosti*, zvláště postoj jedince k hodnotám společnosti a diskrépance vyvstávající ze vzájemného napětí mezi těmito dvěma entitami, jež se manifestují v kategoriích *komična*, *satirična* a *groteskna*, tj. počínaje neškodným rozparem přes rozpor převážně etického charakteru až po situaci, kdy subjekt ztrácí a nenalézá hodnotová měřítká, na jejichž základě by bylo možno odlišit pozorovanou deformaci od stavu považovaného za optimální nebo alespoň normální. Tyto konvence se projevují i v zobrazení prostoru (odtud *kuriózní/komický prostor*, *fantasticko-satirický* a *deformovaný/groteskní prostor*); vzájemný poměr, popřípadě postupování subjektivní a intersubjektivní zkušenosti pak vyjadřují takové prostorové struktury, jako jsou *prostor halucinací* a *vizí* či *prostor mytický*.

Na konkrétních příkladech identifikace *mytického* a *groteskního prostoru* bychom rádi doložili důsažnost i problematičnost Hoffmannovy typologizace. Jako problematičná se nejvíce jeví klasifikace, k níž autor dospívá na základě určitých nápadných rysů prostoru,

nýbrž model, který leží v jejím základu, v daném případě *struktura*. Klasifikace prostoru jako *mytického* je dobře pochopitelná v případě románu, jako je Melvillova *Bílá velryba* (1851), v němž se klade zásadní otázka po rozlišení dobra a zla, a kde, velmi zjednodušeně řečeno, každé jednání představuje určitou nadčasovou možnost osvojení světa a postoje k němu; nabývá tedy mytologického významu výpovědi o jeho obecných zákonitostech. Týž „prostor oceánu“ je zde inscenován tak, aby se vyjevoval současně jako prostor neustávajícího boje se ztělesněným zlem pro kapitána Achaba, prostor přehledného a účelného konání pro zkušeného velrybáře, jako je Starbuck, metafora hlubinných pochyb o smyslu lidského jednání pro vypravěče a zároveň jako jeden z mnoha „kosmických světů“. „Mytickou *strukturu* prostoru“ tedy můžeme spatřovat v jeho převrstvení aktuálního a nadčasového (věčného) kontinua lidské existence ztělesněného oceánem; tato strukturace je přitom platná pro celek románu.

Mluvit však o *struktuře* tam, kde se jedná spíše o určité „vidění“ prostoru vázané na subjektivní vnímání, jež se uplatňuje jen dílčím způsobem, se ovšem jeví jako přílišná generalizace. Jako doklad této tendence Hoffmannova přístupu jsme zvolili analýzu *groteskního prostoru* v románu Ralphi Ellisona *Invisible Man* (1952). Z hlediska tradiční poetiky prostoru je ve výstavbě tohoto románu primární *topos* cesty (tedy svého druhu právě *struktura* či schéma výstavby), neboť jeho větší část je vybudována na půdorysu románu pikareskního (role protagonisty je vyhrazena Afroameričanovi putujícímu z jihu na sever USA). Dějový rámec představuje zároveň metaforický i fyzický „sestup do podzemí“, jež protagonista označuje za „hibernaci“; ta je v jeho chápání „nezjevnou přípravou na zjevnější akci“, ⁷² již by se v budoucnu mohlo stát obnovení „cesty“ jako poutí, hledání. Hoffmann zde mluví o *existenciálně-groteskním prostoru*, který je podle něj výrazem epistemické a etické problematizace světa a vyznačuje ostře

⁷² ELLISON, Ralph: *Invisible Man*, New York: Vintage International, 1990, s. 13, přeložila AJ.

individualistickou pozici protagonisty, plynoucí z nastolení otázky lidské identity. Ta má své kořeny v rasové otázce, ale současně je výrazem situace moderního člověka obecně (srovnej HOFFMANN 1978: 153–156). Potíž, kterou zde shledáváme, spočívá v tom, že rysy groteskního prostoru, jako jsou pocit cizosti známých předmětů či pocit ztráty vazby na vnější prostor a fyzické stability (včetně pocitu dočasného narušení a obnovení zemské přitažlivosti), střídání plošných a trojrozměrných prostorových vjemů,⁷³ jsou vázány na extrémní situace hrdinova prožívání. Z našeho pohledu tedy nejde o „groteskní strukturaci prostoru“, která by předpokládala zásadní průmět takového rozvrhu do zobrazení fikčního světa, nýbrž o dočasnou proměnu hrdinovy vizuální perspektivy, která se manifestuje dynamickými deformacemi prostoru v jeho zorném poli a je výrazem jeho zmatku z odcizeného světa, jemuž hrdina přestává rozumět a ztrácí sílu, aby se o to dále snažil. Naše rozumění tedy směřuje právě od *manifestací deformovaného prostoru* směrem k příčinám takového *vnímání*. Trochu se zdá, jako by byl Hoffmann v této interpretaci pozapomněl na svůj základní model *náladového prostoru*, podle něhož se vlastnosti prostorových objektů považované za dané, objektivní, jeví aktuálně tak, jak to odpovídá způsobu, jímž se subjekt k prostoru vztahuje. Klasifikace groteskního prostoru v románu *Invisible Man* poněkud zakrývá nadřazené „sémantické gesto“, jímž je nastolení „optického způsobu vidění“ jako komplexního postoje vůči realitě, který se situačně projevuje jako volní akt (rozhodnutí o tom, co vidíme/nevidíme). Znakem tohoto postoje je už samotný titul románu. Jako problém je vidění tematizováno hned v „Prologu“, v němž protagonista-vypravěč objasňuje podstatu své „neviditelnosti“ jako důsledek „konstrukce vnitřního zraku, těch očí, jimiž se [druzí lidé, doplnila AJ] dívají na skutečnost“ (ELLISON 1990: 3, přeložila AJ). Způsob, jímž se postava s touto situací vyrovnává, spočívá v transformaci

⁷³ Místnost se protagonistovi jeví jako dvourozměrná, naopak skleněné oko, jež jeho přítel demonstrativně vhodí do sklenice s vodou, se mu ukazuje až hyperbolizovaně prostorové.

„cizího modu názoru“ ve „vlastní modus vivendi“. Jinak řečeno, hrdinovo poznání, že způsob vidění či vizuální perspektiva druhých jsou řízeny perspektivou „ideologickou“, je dovedeno do důsledků ontologických: ten, kterého druzí „nevidí“, se jako neviditelný začne chovat a povyšuje toto chování na svoje výsostné právo.

Přiřazení románu ke kategorii *groteskního prostoru (struktury)* však nevytváří bezpečné zázemí pro jeho další kontextualizaci, a tudíž otevření dalším interpretačním možnostem na nějakém společném základě.⁷⁴ Jestliže uznáme, že projevy prostorové deformace (či lépe: vnímání prostoru jako deformovaného, anebo ještě lépe: projevy „deformovaného vnímání“ prostoru) jsou obvykle výrazem zpochybnění naší schopnosti osvojení okolního světa, pak jsme jen dospěli k potvrzení jednoho z nejobecnějších rysů moderní literatury.

Z rozsáhlého souboru analýz, které Hoffmann předkládá, vyplývá potřeba poněkud korigovat autorovo přesvědčení, že také *situační modely* mají velkou heuristickou hodnotu, neboť umožňují zvýraznit stadia a proměny epické integrace prostorových obrazů (srovnej HOFFMANN 1978: 446). Je zřejmé, že v diachronní perspektivě se heuristická hodnota takových modelů projeví až při zkoumání velkého korpusu textů reprezentujících leckdy celé epochy. Druhý argument, a sice že konkrétní jevové formy situačních modelů ukazují četné možnosti jejich funkcionalizace při zachování „formální stability“ a současně adaptabilitě na proměny dobového estetického kódu (ТАМТÉЖ), vede v analytické praxi k tomu, že na základě variabilního uplatnění situačních typů jsou „hnízdivána“ jinak velmi odlišná díla z různých období (například v kapitole o *tableau* jsou to romány *Bílá velryba*, *Rudý odznak odvahy* a *Sbohem, armádo*). Výsledkem je především legitimizace výše uvedeného modelu a potvrzení jeho flexibility.

⁷⁴ Ke stejné kategorii je přiřazen například Burroughsův *Nahý oběd* (1959, česky 1994) se zásadně odlišnou strukturou, tj. strukturou vyznačující se absencí časoprostorové návaznosti a explicitním vyjádřením pochybností o možnostech jazyka, jež směřují až k umlknutí.

Jako základní problém a důvod k přetrvávajícím pochybnostem o heuristické účelnosti prostorových paradigmat však chceme uvést velmi proměnlivý a v analýzách mnohdy dostatečně nevyznačený (viz výše vybraný příklad) *poměr paradigmatu k výstavbě prostorového univerza* fikčního světa jako celku. K dílčím námitkám lze doplnit jeden pádný „kontextuální“ důkaz: Hoffmannova práce bývá v jazykově německém kontextu zkoumání prostoru ponejvíce pouze uznale zmiňována, někdy s jednotlivými výhradami,⁷⁵ navrhované kategorie se však rozhodně nedočkaly obecné operationalizace v analýzách konkrétních textů. Některé z nich bývají zdánlivě používány, avšak ve svých původních významech, od nichž se Hoffmann distancuje.

Zdá se však, že malý zájem o aplikaci či revizi typologických soustav nemusí být jen důsledkem jejich strukturních nedostatků a pojmové přetíženosti, nýbrž může být i jedním z průvodních jevů proměny literárněvědného diskurzu, alespoň v některých jeho oblastech: dříve kýžené typologie (vysoko ceněné zvláště v badatelských kulturách s příbuznou formální tradicí, tedy například v polské, německé, ale i naší) přestávají být metou poetologického výzkumu. Analytické nástroje však – alespoň v teorii vyprávění – zůstávají nadále v kurzu, respektive zůstávají nadále v kurzu tam, kde si primární text uchovává svou platnost a nemizí pod nánosy diskurzu. Nezřídka se přitom stává, že nástroje zděděné po strukturalistech bývají v aktuálních pracích odsouzeny jako nedostatečné pro potřeby interpretace narativu v kontextu rodových či postkoloniálních studií a následně pak v konkrétních textových analýzách nenuceně používány.⁷⁶

⁷⁵ Natascha Würzbachová vznáší několik námitek: výchozí prostorové modely (nálda – jednání – nazírání) je podle jejího názoru třeba doplnit mimo jiné parametry tělesnosti a „kulturně určeného pohlaví/rodu“ (WÜRZBACH 2001: 111); situační typy vnímá jako omezeně použitelné a za důležitější parametr považuje určení pozice vnímajícího subjektu a zjištění proměn či stability perspektivy.

⁷⁶ Ta část naratologických výzkumů, kterou lze převážně shrnout pod „rétoriku vyprávění“ a která se zabývá otázkami perspektivy, nespolehlivého vyprávění apod., rozvíjí nástroje nové, ve spolupráci s kognitivní lingvistikou a pragmatikou.

K dispozici jsou nám tedy Ingardenova kanonická práce o možnostech reprezentace literárního prostoru a podněty teorie fikčních světů, které jsme rozvinuli v úvodní části této kapitoly, univerzalistická („bachelardovská“) sémantika prostoru, zproblematizovaná právě v důsledku svého nároku na všeobecnou platnost – její vývojem nenarušená cena však spočívá především v tom, že nás „učí“ vnímavosti vůči podobám literární prostorovosti. Dále je tu sémiotický („lotmanovský“) přístup, založený na soustavě sémantických opozic a ustálených kulturních modelů (který s sebou nese úskalí nadinterpretace prostorových relací), a rozvinutá topologie svázaná především s nejširšími vývojovými tendencemi světové prózy ve 20. století, ale také žánrovým spektrem a principy dominantních evropských literárních směrů v 19. století. Použijeme-li prostorovou metaforu, máme k dispozici taxonomii, místnost a skříňky pro uložení našich geologických nálezů. My však potřebujeme povědomost o tektonických vlivech v dané lokalitě a geologické kladívko: tektoniku v našem pojetí zastupuje výstavba vyprávění, nástrojem průzkumu bude především sledování vyprávěcí perspektivy.

III. PERSPEKTIVA ZOBRAZENÍ A VYPRÁVĚCÍ PERSPEKTIVA: METODOLOGICKÁ VÝCHODISKA

Bez nadsázky lze říci, že problém hlediska se vztahuje ke všem druhům umění, bezprostředně spojeným se sémantikou zobrazeného, tj. s reprezentací určitého úseku skutečnosti, který se v nich stává označovaným – jako je například literatura, výtvarné umění, divadlo, film –, byť samozřejmě v různých druzích umění nabývá tento problém specifických podob.

Boris Uspenskij⁷⁷

V předchozí kapitole jsme jako záměr našeho zkoumání objasnili prostorovost fikčního světa vystávající z výstavby celku narativního textu. Z toho nutně vyplývá, že konkrétní podoba fikčního prostoru pro nás není omezena vyhraněnými dílčími postupy, a že tudíž nelze fikční prostor jako „složku tematické výstavby realizovanou jedním příznačným textovým postupem“ bez obtíží „stavebnicově vyjmout“ z daného komplexu, nýbrž že prostor je – alespoň do určité míry – podroben týmž aspektům vyprávění jako složky ostatní, a tudíž funkčně zapojen do jeho běhu.

Jedním z těchto aspektů je *vyprávěcí perspektiva*. Důvody, proč jsme se v tomto pojednání rozhodli právě pro pojem vyprávěcí perspektivy, jsou dva. První z nich je analogie k pojmu prostorové perspektivy ve výtvarném umění, byť, jak poznamenává Boris Uspenskij ve své *Poetice kompozice* (2009, [1970]), jde primárně

⁷⁷ USPENSKIJ, Boris: *Poetika kompoziciji*, Moskva: Iskusstvo, 1970, s. 5–6, přeložila AJ; česky: *Poetika kompozice*, Brno: Host, 2009.

o metaforickou konceptualizaci problému. To, co je na tomto návrhu pouze metaforické, a co skutečně teoretické, později rozlišíme. Druhý důvod je záležitostí terminologické volby v diskurzu teorie vyprávění: výraz vyprávěcí perspektiva se dnes nejčastěji zvláště ve shrnujících výkladech⁷⁸ používá jako zastřešující, nadřazený termín pro celý soubor historicky určených, více či méně vzájemně propojených konceptů. K některým z nich se zde obrátíme, ovšem s poněkud jiným cílem, než je v kontextu naratologických rozprav obvyklé: většina teoretických úvah je totiž zaměřena k doplnění, revizi či překonání dosavadních koncepcí a vedle interpretace jejich hlavních principů se pak zabývá především jejich slabinami.⁷⁹ Naším cílem ovšem není kritika předchůdců a rozvrh inovativního, pokud možno univerzálního systému. Naopak se budeme snažit postupovat výběrově a z jednotlivých soustav, dílčích postřehů, ale i jejich pozdějších kritických revizí, ba i odmítnutí co nejvíce profitovat a připravit si jako zázemí v zásadě eklektický, ale operativní systém, který nám umožní podrobně prozkoumat předmět našeho zájmu – narativní prostor i jeho tak často proklamovanou provázanost s časem. Vzhledem k tomu, že pojetí perspektivy byla narozdíl od konceptů prostoru mnohonásobně soustavně pojednána a vyhodnocena, považujeme za užitečnější resignovat na strategii výkladu, která induktivně směřuje ke klasifikaci pojednávaného jevu, a představit výběrový svod dosavadních poznatků, jenž klade akcenty podle aktuální potřeby naší práce.

Z dostupných kritických přehledů se nám jako nejsystematičtější a přitom hutně podaný jeví ten, který nacházíme v práci

⁷⁸ Srovnej SCHMID, Wolf: *Elemente der Narratologie*, Berlin: de Gruyter, 2005.

⁷⁹ Pokud fenomény tohoto druhu považujeme za relevantní, popřípadě můžeme polemizovat na základě přesvědčivých exemplifikací, uvádíme je pod čarou; mnohdy však odhalení domnělých „slabin“ systému neilustruje jeho nedostatek, nýbrž pouhou neobeznámenost kritika s jinou dílčí prací, která problém operativně řeší. Tato skutečnost pramení z prostého faktu nepřehledného množství literatury předmětu: někdy je to také důsledek jazykové nedostupnosti dalších titulů, výjimečně může jít o doklad jisté přezíravosti k výstupům z badatelských kultur, jejichž pozice v teorii vyprávění je spíše okrajová; i tento problém bývá v naratologii diskutován.

Wolfa Schmidu *Elemente der Narratologie* (2005); zároveň předesíláme, že se s autorem shodujeme v základních možnostech východiska z dané situace.

Jak Schmid v úvodu poznamenává, na první pohled by se mohlo zdát, že pojetí perspektivy strádá množstvím termínů, jako se to jeví v případech dvojic příběh a vyprávění, fabule a syžet atd. Dodejme, že mnohé z alternativních označení této fundamentální dvojice naratologické heuristiky jsou navzájem přiřaditelné; přehled jejich přibližné ekvivalence podává například úvod do teorie vyprávění zpracovaný v druhé polovině devadesátých let autorskou dvojicí Martínez a Scheffel.⁸⁰ Některé z nich jsou pouze důsledkem odlišné formální tradice nebo naopak snahy o vytvoření idiosynkratického pojmosloví v rámci individuálního systému, jiné jsou motivovány etymologií či konotacemi zvoleného výrazu, které příslušný teoretik považuje za důsažné, zatímco jiný naopak usiluje o to, aby se vedlejších konotací ve výkladu zbavil. Některé termíny ovšem nelze jednoduše prohlásit za pojmové ekvivalenty převzaté z různých systémů, neboť jsou odvislé od obecné metody, na jejímž základě se teoretik pokouší o uchopení narativu. Jde o to, zda je jeho záměrem vypracovat univerzální generativní model narativu,⁸¹ nebo spíše určit soubor textových kvalit, které umožní analýzu struktury jednotlivého narativního díla (jako kanonický model Genettův) či vymezení poetiky sdílené skupinou příbuzných narativů. Tento dvojí metodologický přístup má za následek rozličné další členění základní opozice příběhu a vyprávění. Analytický model vychází od vrstvy prvotně přístupné v recepci narativního díla, tj. od manifestace vyprávění skrze text, a postupuje směrem k základní struktuře příběhu jako

⁸⁰ MARTINEZ, Matias – SCHEFFEL, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, München: C. H. Beck, 5. Aufl. 2003 [1999].

⁸¹ Takový přístup od počátku podmiňovaly gramatiky vyprávění a ovlivnil i první verze textů „učebnicových“, jako byly práce Mieke Balové či Shlomith Rimmon-Kenanové z poloviny osmdesátých let. Generativní model předkládá i citovaná práce Wolfa Schmidu, která se vyrovnává rovněž s podněty teorie fikčních světů.

„materiálu“, jenž se může projevovat různými textovými (povrchovými) manifestacemi. U generativního modelu vstupuje do úvah soubor entit pomyslně „předcházejících“ ustavení této základní příběhové struktury.

V případě perspektivy však nejde o problém terminologický: zdrojem potíží je různé chápání rozsahu pojmu (tj. jinak řečeno prvotním zdrojem je hloubka sledovaného jevu). To je patrné i ze Schmidovy strukturace výkladu a označení jeho částí: „vyprávěcí perspektiva“ funguje jako hlavní titul (zastřešující pojem); v podtitulu „Theorien des *point of view*, der Fokalisierung und der Perspektive“ se pak objevuje znovu jako jedna z alternativních koncepcí. Současně můžeme tento titul vnímat i jako svého druhu historickou řadu. Tuto linii zahajuje pojem „hlediska“ (*point of view*) zavedený do teoretických úvah o próze (které jsou zárodečnou maticí pozdější teorie vyprávění) Percym Lubbockem;⁸² míní se jím vztah vypravěče k vyprávěnému příběhu jako všeobecný princip, řídicí způsob představení světa příběhu. Druhou zásadní pozici zaujímá v této řadě Genettem prosazená *fokalizace*, která se v průběhu vývoje disciplíny stala předmětem nespočetných diskuzí, revizí, ba i transformací. Uzavírá ji pojem *perspektivy*, který v této řadě zastupuje Schmidův vlastní aktualizovaný koncept, blízký výkladu Uspenského.

Abstrahujeme-li z dosavadních přehledů a především kritiky provedené Wolfem Schmidem, můžeme na průsečíku aspektu typologického a diachronního roztrždit pojetí perspektivy zhruba takto:

A) *point of view*: komplexní (dále typologicky nečleněný) vztah *vypravěče* k vyprávěnému; nositelem je vypravěč; klasickými zástupci tohoto pojetí jsou Henry James a Percy Lubbock;

B) *fokalizace* jako regulace narativních informací (tj. odstupňování vědoucnosti *vypravěče*); nositelem je vypravěč; příbuzné

⁸² Roku 1921 v práci *The Craft of Fiction* (od 1928 opak. reeditováno London: Jonathan Cape); pojem vyvozen z úvah Henryho Jamese soustředěných v souboru *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, New York: Scribner, 1962 [1884].

rysy vykazují pojetí Jeana Pouillona, Tzvetana Todorova, Gérarda Genetta;

C) *fokalizace* jako percepce fikčního světa:

1) nositeli jsou pouze *postavy*; focalizace je chápána jako kategorie příběhu, která je zásadně oddělena od narace, to znamená, že ani homodiegetický vypravěč (vypravěč-postava) není focalizátorem; jako zastánci tohoto konceptu vystoupili například Gerald Prince či Seymour Chatman;

2) *fokalizace* jako výraz subjektivní a selektivní percepce fikčního světa, nositelem focalizace může být *jak postava, tak vypravěč* (tak ji prezentuje například Mieke Balová); k tomuto pojetí bychom jako subtyp mohli přiřadit i precizující koncept tzv. „zdvojené focalizace“ Jamese Phelana; focalizace tu přestává být definována nějakým omezením, ale mění se naopak v prostředek dynamizace vyprávění, neboť předpokládá, že centrum focalizace se může přesouvat mezi vnímající a referující instancí;

D) důraz na dynamizaci vyprávění sdílí i odlišně založený koncept Franze Stanzela: ten je vyjádřen *opozicí vnitřní – vnější perspektiva*, jež jsou parametry vyprávěcí situace závislémi na umístění ohniska perspektivizace v dění příběhu, nebo mimo něj; nositelem proto může být vypravěč nebo postava;

E) *perspektiva* jako soubor aspektů vnímání, hodnocení a jazykové prezentace, které mohou být různě distribuovány mezi subjekty textu a vyjadřovat jejich stanoviska; prosazení jednoho z členů opozice vnitřní – vnější perspektiva je implikováno konkrétní realizací jednoho každého aspektu perspektivy; na výchozí návrh Borise Uspenského volněji navazuje Shlomith Rimmon-Kenanová, s precizujícím záměrem pak Wolf Schmid.⁸³

⁸³ Eva Bromanová (BROMAN, Eva: „Narratological Focalization Models – Critical Survey“, in: ROSSHOLM, Göran (ed.): *Essays on Fiction and Perspective*, Bern: Peter Lang AG, 2004, s. 57–89) ukazuje, že je možné dělit jednotlivé koncepty také na celistvá pojetí hlediska a na pojetí dynamická, a to s odkazem na Helmuta Bonheima, který objasňuje, že pro potřeby konkrétní textové analýzy jsou nastavené modely příliš všeobecné, nedostačující. Chceme-li potvrdit proměnlivost hlediska, nemusíme chodit

Jak už jsme řekli, rozhodně není naším cílem kritizovat předchozí systémy, přesto se trochu pozastavíme u připomínek Wolfa Schmidta. Velmi důrazné kritice je u něho podroben koncept vyprávěcích situací Franze Stanzela: jak ovšem sám Schmid konstatuje, „jednu z nejdůležitějších modelací perspektivy obsahuje typologie ‚vyprávěcích situací‘, kterou štýrskohradecký anglista Franz K. Stanzel zastupuje už téměř 50 let“ (SCHMID 2005: 114). Tady je ovšem „jádro pudla“, a to jak jádro oprávnění Schmidovy kritiky, tak důvod jí oponovat pro jistou přehnanost. Pro Stanzela totiž není poznání perspektivy konečným cílem, nýbrž pomocným prostředkem, používá ji pouze jako jeden z typologických parametrů k určení vyprávěcí situace. Tyto parametry přitom nejsou „přikládány“ samostatně, nýbrž jsou nastaveny ve třech binárních opozicích: opozice osoby je dána identičností/neidentičností existenčních oblastí postav a vypravěče; opozice perspektivy je určena jako vnitřní/vnější; modus je určen opozicí vypravěč/reflektor. Hlavní kritický argument, který vznáší Schmid, ale který zazněl i u Genetta či Cohnové, spočívá v tom, že opozice perspektiva a modus vyjadřují jen různé aspekty téhož jevu, a není tedy nutné rozdělovat je do zvláštních kategorií. Motivaci Stanzelova osamostatnění modu však snadno rozpoznáme, uvědomíme-li si, že základní tezí jeho *Teorie vyprávění* (1988, [1979, přeprac. 1982]) je pojetí vyprávění jako svého druhu *zprostředkování*. Opozice vypravěč – reflektor pak vyjadřuje především opozici „vědomé, kontrolované zprostředkování“ versus „efekt

pro příklady daleko. Například Vaculíkova *Sekyra* se přímo hemží příklady proměny perspektivy v jednom souvětí: často třeba celé souvětí vypovídá o minulosti, část výpovědi je však lokalizována v minulosti i předvedeným hlediskem, zatímco druhá vyjadřuje výrazně odlišné hodnotící hledisko současné. Z našeho pohledu jsou tyto doklady hlavně důvodem k úvaze nad tím, zda je šťastná myšlenka jednoho centra perspektivizace jako východiska pochopení narativní perspektivy; jinak řečeno, zda tato představa není spíše jakýmsi ideálním stavem, který zaručuje integritu vyprávění: nemožnost takové centrum identifikovat, tj. roztříštěnost perspektivy, by mohla signalizovat pokus o zobrazení „psychopatie“ vyprávění. A zda by tedy nebylo lépe postupovat opačně, tj. „sbírat“ jednotlivé projevy perspektivy, sdružovat příbuzné či souladné a podle toho konstatovat spíše tendenci k ucelení jednoho hlediska.

nezprostředkovanosti“, dosažený tím, že postava není vypravěčem, tj. „aktivním mediátorem“, nýbrž plní funkci narativně pasivního „médiá“. Dodejme ještě, že první opozice má na první pohled nejdůležitější dosah pro ontologický status vyprávěného světa, ale i ona nutně obsahuje aspekty perspektivy. Další námitka Stanzelových kritiků spočívá v tom, že jednotlivé typy vyprávěcí situace nejsou definovány výběrem a „součtem“ nastavených parametrů, nýbrž vždy jen dominancí jednoho z členů jedné ze tří opozic. Pro autorskou vyprávěcí situaci je to vnější perspektiva, pro vyprávěcí situaci první osoby identita existenčních oblastí, personální vyprávěcí situace se vyznačuje dominancí modu reflektora. Názoru, že rozlišení modu a perspektivy je v zásadě nadbytečné, nahrává Stanzel sám tvrzením, že mezi manifestací vypravěče a vnější perspektivou obvykle existuje úzká souvislost. Schmid objasňuje důsledky případné redukce binárních opozic:⁸⁴ do popředí se pak dostává opozice *autorské* a *personální* vyprávění, která odpovídá dvěma typům perspektivy, jež se v závislosti na zvolené formě 1. nebo 3. osoby manifestují jako čtyři typy vyprávění. Schmid konstatuje, že právě v tomto smyslu se ostatně Stanzelovy pojmy užívají v analýze narativních textů. Na druhé straně bychom chtěli upozornit, že analytická praxe se s nadbytečnostmi předloženého konceptu úspěšně vyrovnala tak, že izolovala a naopak podle své potřeby zkombinovala jednotlivé parametry, které jí dovolily interpretovat i velmi specifická individuální vyprávění nebo posuny v historické poetice narativu. Užitečnost „přebraných“ poznatků ze Stanzela pro analytickou praxi je nesporná; svou roli zde jistě hraje i to, že jeho pojmosloví je deskriptivnější, a tudíž výmluvnější než třeba (také „kanonické“) Genettovy termíny vyjadřující přítomnost či nepřítomnost vypravěče ve fikčním světě.⁸⁵

⁸⁴ – a tedy návrat ke Stanzelovým východiskům prezentovaným v „zárodečné“ práci *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Wien: Braumüller, 1955.

⁸⁵ V praxi textové analýzy užitím termínů „homodiegetický“ a „heterodiegetický vypravěč“ autor sděluje, že se hlásí k pojmosloví, a snad tedy i k argumentaci Genettově.

Typologický kruh vyprávěcích situací, který je do jisté míry vrcholem Stanzelova usilování, je však spíše metou zasvěcení ctitelů Stanzelova konceptu⁸⁶ než využívaným schématem. Takový osud ovšem postihuje celou řadu modelů, typologií a subtilních klasifikací.⁸⁷ Jeho vznik je navíc zcela pochopitelný v diachronní perspektivě: Stanzel jej završuje v době, kdy ještě teorie vyprávění jako „naratologie“, tedy věda o vyprávění, aspiruje na vypracování univerzálních systémů, logických schémat a precizního pojmového aparátu. Pojem *vyprávěcí situace* se ostatně jeví jako užitečný, ovšem v obráceném smyslu, než s ním pracuje jeho autor: zatímco u Stanzela je výrazem úsilí o vytvoření základních typů, zde budeme pracovat spíše s dílčími aspekty perspektivy a textovými typy; jako vyprávěcí situaci pak můžeme chápat nikoli typický, nýbrž konkrétní, mnohdy zcela individuální soubor prostředků vyprávění a hlavně účinků, které z tohoto nastavení vyvstávají pro vnímání prostoru.

Přestože je Stanzelovo pojetí perspektivy jako součást konceptu vyprávěcích situací často předmětem kritiky (a jak by ostatně nebylo: v kritice kanonických konceptů je přece skryta velká část potenciálu celé této vědní disciplíny), zde zásadně docenujeme jeden specifický moment jeho práce. A sice fakt, že perspektivu, ať už „vnitřní“ nebo „vnější“, vnímá nejen v obecné rovině jako „vztah vypravěče k vyprávěnému“, ale promítá ji i do perspekti-

⁸⁶ Jak upozorňuje Schmid, Genette jej v přepracovaném vydání své „rozpravy o vyprávění“ (1983) v nadsázce označuje za „zázračnou rozetu“ (*mirifique rosace*), citováno podle SCHMID 2005: 115.

⁸⁷ Například Lämmertův pokus o narativní genologii (LÄMMERT, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchandlung, 1955), vždy znovu vzývaný, avšak nepoužívaný; klasifikace subjektů epického díla u Okopień-Stawińské (OKOPIEŃ-STAWIŃSKA, Alexandra: „Vztahy mezi osobami v literární komunikaci“, in: TRÁVNÍČEK, Jiří: *Od poetiky k diskurzu, Výbor z polské literární teorie 70. – 90. let 20. století*, Brno: Host, 2002, s. 98–115, [1976]); nebo členění projevů narativní temporalitě v jinak „kanonickém“ systému Genettově, které je vždy znovu kritizováno jako idiosynkratický systém odvozený z Proustova díla, jako „vědecký systém jedinečného“, jehož subtilnost je pro běžnou analytickou praxi nadsazená.

vy prostorové, jež se realizuje jako *perspektivizace*, popřípadě v „negativní podobě“ jako *aperspektivní* zobrazení prostoru. Je třeba doznat, že Stanzelovy úvahy jsou také jedny z mála, které vykazují souvislost mezi narativním časem a prostorem, tedy mezi kategoriemi, o nichž teoretici literatury s oblibou tvrdí, že jsou neodmyslitelně spjaty, a pak je zkoumají odděleně. Nanejvýš je používají zástupně jako výstižné metafory, jak se děje i v jiných diskurzích, například ve filozofickém, ale také v běžné každodenní komunikaci. U Stanzela tato svázanost logicky vyplývá z toho, že o čase a prostoru rozhodují perspektiva a lokalizace jejího centra. Dvěma pólům opozice *vnitřní/vnější perspektiva* totiž Stanzel přisuzuje rozdílné akcentování času a prostoru jako apercpečních kategorií řídících čtenářovu časoprostorovou orientaci ve fikčním světě. *Vnitřní perspektiva* (tj. případ, kdy centrum perspektivizace je lokalizováno v hlavní postavě nebo uprostřed dění) je podle Stanzela spojena spíše s kategorií *prostoru*, *zprostředkovává více vzájemné vztahy objektů a osob pozorovaných* (vypravěčem či reflektorem) z konkrétního ohraničeného stanoviska. *Vnější perspektiva*, tj. případ, kdy centrum perspektivizace je lokalizováno mimo hlavní postavu, případně na „periferii dění“, podle něj „patří víc k vyprávění jako časovému umění“ (STANZEL 1988: 139 a 140, zvýraznila AJ). Stanzel konstatuje, že prostorové vztahy zůstávají podřízeny schématu epické sukcesivity, vyjádřenému vzorcem „a pak“, navrženým již Güntherem Müllerem, tj. obecně bývají zprostředkovány výčtem. Sukcesivitu jako hlavní projev časové dimenze narativu pokládá za samozřejmou, a tudíž vlastně „bezpříznakovou“. Toto stanovisko mu pak dovoluje tvrdit, že „perspektivizace prostoru, o němž se vypráví, nevzniká automaticky, jako se při vyprávění *zdánlivě automaticky vytváří například chronologie událostí*“ (TAMTÉŽ: 144, zvýraznila AJ).⁸⁸

⁸⁸ Temporalitě samé věnuje Stanzel menší míru pozornosti vzhledem k nastavení svého systému: přestože parametry vyprávěcí situace jsou výrazem určitých vztahů vypravěče k vyprávěnému, a bylo by tedy možné pojímat jako takový i vztah časový, tj. „časovou distanci“ vypravěče od vyprávěného, její průmět se projevuje v uspořá-

„Příznakovost“ perspektivizace je ve Stanzelově práci doložena ve srovnávacích kapitolách „Dva modely prostoru ve vyprávění“ a „Perspektivismus a aperspektivismus“.⁸⁹ Lze v nich objevit i jistý náznak „historické poetiky výstavby narativního prostoru“: aperspektivismus viktoriánského románu objasňuje Stanzel jako důsledek symbolické hierarchizace prostorových objektů (tj. nikoli jako prosté „vývojové stadium“, nýbrž jako důsledek určitého sémantického záměru), perspektivizace prostoru je pak podle něj důsledkem obecné tendence k subjektivizaci a tematizaci vnímání, jaká je typická pro modernismus. Obě schémata však považuje za rovnoprávná a za důsledek obecného principu výstavby díla: „redukce a selekce jednotlivostí zobrazené skutečnosti způsobuje sémiotické povýšení těchto jednotlivostí“ (STANZEL 1988: 149).

Centrální pojem naratologických rozprav o perspektivě však představuje fokalizace, zavedená Gérardem Genettem v *Discours du récit* (1972)⁹⁰ a mnohonásobně kriticky rozpracovaná jeho následovníky. Problém Genettova konceptu fokalizace spočívá v tom, že upozornil na nutnost rozlišovat mezi tím, kdo je nositelem hlediska, podle něhož se orientuje vyprávěcí perspektiva, a kdo je vypravěčem. Tyto dva aspekty vyjádřil kategoriemi *modu* a *hlasu*, jimž odpovídají dvě názorné, avšak přece jen metaforické otázky „Kdo se dívá?“ a „Kdo mluví?“. Mohlo by se tedy zdát, že Genette zásadně odděluje percepci světa příběhu (fikčního světa) a jeho verbální prezentaci (což je stanovisko, které můžeme později najít u stoupenců americké strukturální naratologie Seymoura

dání událostí na časové ose, popřípadě v rozpětí trvání akcí a dějů, čili jako fenomén pořadající, který lze tím méně určit v rámci „situaace“, a tudíž se svým charakterem do typologického kruhu jaksi „nehodí“, a odsouvá se tak stranou Stanzelovy pozornosti. Naopak Boris Uspenskij už svým titulem *Poetika kompozice* (2009 [1970]) signalizuje, že prostředky a funkce perspektivy zkoumá jako aspekty výstavby (uspořádání) narativního díla.

⁸⁹ Srovnej STANZEL 1988: 147–152 a 152–157.

⁹⁰ Vyšla původně jako součást svazku *Figures III*, Paris: Éditions du Seuil, 1972, s. 67–267; výběrově česky jako „Rozprava o vyprávění: Esej o metodě“, *Česká literatura* 51, 2003, č. 3, s. 302–327, a č. 4, s. 470–495.

Chatmana a Geralda Prince a k němuž se ještě stručně vrátíme). Tento dojem je ovšem povrchní.

Zatímco pojem hlas můžeme vnímat jako metaforu verbální prezentace, pojem modus je u Genetta výrazem regulativní funkce narativního zprostředkování, a sice selekce (redukce) informací; na tomto výběru participuje jako parametr určitá perspektiva. Ovšem snad právě proto, že pojem perspektiva si svým původem vynucuje nutnost brát v potaz určitý způsob vidění, se mu Genette vyhýbá a odmítá jej spolu s dalšími terminologickými návrhy příliš zatíženými vizuálními konotacemi⁹¹ ve prospěch termínu fokalizace. Ta také není koncipována jako „určitý druh pohledu“, nýbrž jako jistým způsobem „limitovaný“ pohled: to znamená, že určité nastavení fokalizace je vlastně prostředkem regulace narativních informací. V důsledku toho typologie fokalizace vyjadřuje druhy omezení vůči výchozí představě vypravěčské vševědoucnosti: té odpovídá tzv. nulová fokalizace, tj. vypravěč ví a může říci více než kterákoli postava; interní fokalizace – vypravěč ví jen tolik, kolik ví příslušná postava; externí fokalizace – vypravěč „ví“, respektive zprostředkuje méně, než ví postava. Základní námitka, kterou lze vznést proti Genettovu systému, je ta, že výchozí dělení funkce pozorovatele a mluvčího se vlastně v pojmu fokalizace sjednocuje. Schmid se shoduje s Balovou v tom, že koherenci Genettovy typologie udržuje její sestupné uspořádání od nejvyšší míry informovanosti vypravěče k nejnižší (srovnej SCHMID 2005: 118). Další námitky vznášené vůči tomuto systému vycházejí z toho, že se v jednotlivých typech mění role subjektu a objektu fokalizace (postava je střídavě subjektem a objektem – tento rozpor se později pokusila Balová vyřešit právě diferenciací fokalizátora a fokalizovaného, tento návrh se však neujal). První člen typologie („nulová fokalizace“) je navíc z hlediska současné naratologie (přihlízející

⁹¹ Jak poznamenává Shlomith Rimmon-Kenanová, termín „fokalizace“ ovšem není „opticko-fotografickými konotacemi“ zatížen o nic méně; podstatou řešení je rozšíření pojmu o kategorie „kognitivní, emotivní a ideologickou“ (RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith: *Poetika vyprávění*, Brno: Host, 2001, s. 78, [1983]).

ke kognitivním aspektům tvoření a percepce narativů) pochybný, respektive nadbytečný: základem kognitivního přístupu je totiž přesvědčení, že každá reprezentace je výrazem určité historické a kulturní situovanosti subjektu promluvy, mluvčího. Pro teorii narativu to v důsledku znamená, že už sám výběr prvků vyprávění je výrazem jisté perspektivy a že i vševědoucí vypravěč je nositelem určitého hlediska.⁹²

Jak to vystihl James Phelan, přestože Genette klade na počátku důraz na „kdo se dívá“, ve skutečnosti jde o to, co a jak mnoho je viděno či vnímáno.⁹³ Další diskuze se pak odvíjí od rigidně doslovné interpretace této otázky. Genettovi kritici (včetně Schmida) vyjadřují pochybnost, má-li otázka „kdo se dívá“ tedy v důsledku znamenat, že „vidět“ odpovídá „vědět“. Ale i tehdy, neztotožníme-li pojem vidění jen se stupněm informovanosti instance vyprávění, tj. pokud připustíme, že „vidění“ je výrazem určité perspektivy, je tato metafora limitující: mohli bychom se znovu hnidopišsky ptát, zda vidět má též široký význam jako vnímat. Jiným směrem se ubírají kritiky vyjadřující nespokojenost s nedostatečnou instrumentálností tohoto dotazování.⁹⁴ Na jejich konto je ovšem třeba

⁹² Jako problém se stejným základem se pak jeví i *nulový stupeň zprostředkovanosti*, jímž se podle Stanzela vyznačují autorské náčrty a synopse příběhů, popřípadě synoptické nadpisy kapitol ve starších dílech (srovnej STANZEL 1988: 35–62).

⁹³ PHELAN, James: „Why Narrators May Be Focalizers and Why It Matters?“, in: PEER, Willie van – CHATMAN, Seymour (eds.): *New Perspectives on Narrative Perspective*, Albany: State University of New York Press, 2001, s. 54.

⁹⁴ Eva Bromanová například namítá, že pro vlastní analýzu není relevantní otázka „Kdo se dívá?“, nýbrž „Jaké jazykové prostředky autor používá, aby vyvolal dojem, že události jsou vyprávěny z hlediska jedné určité postavy?“ (BROMAN 2004: 81). Jazykovými prostředky, které podle jejího názoru teorie fokalizace nepojednávají dostatečně, jsou pak pro Bromanovou promluvové typy, zvláště pak subtypy jako polopřímá řeč a jí exemplifikovaná, avšak neklasifikovaná smíšená řeč. Právě tento fenomén je však soustavně a podrobně zpracován v odlišně motivovaných pracích Lubomíra Doležela (*Narrative Modes in the Czech Literature*, 1973, přepracováno 1993 jako *Narativní způsoby v české literatuře*) a Borise Uspenského *Poetika kompozice* (2009 [1970]), které přes jisté rozdíly a různost s obdobnou důsledností spojují projev mikro- a makrostruktury a které autorka do svého přehledu nezařadila.

poznamenat, že přikládat tomuto dotazování výslovně heuristický charakter je nadsazené; spíše je smysluplné rozumět jim jako shrnující metafoře určité vnitřní strukturace vyprávění.

Mieke Balová se ve svém přehodnocení pojetí fokalizace snažila vyznačit ji naopak jako dynamický princip, na jehož základě se realizuje výběrová a subjektivní prezentace představeného světa v textu; v zájmu této teze zavádí ve svých počátečních pracích ze sedmdesátých let dokonce samostatný subjekt či spíše „funkci“ fokalizéra, kterého vkládá mezi vypravěče a postavu; v prvním vydání své souhrnné práce *Narratology. An Introduction* (1985) Balová na funkci fokalizéra rezignuje.⁹⁵ Genette se v *Nouveau discours du récit* (1983) oprávněně brání této nadbytečné personifikaci fokalizace, ovšem s nepříliš šťastným argumentem, že fokalizovat může jen vypravěč; jako nadbytečné se pak ovšem poznovu jeví jeho dělení „kdo se dívá“ – „kdo mluví“.

Toto dělení naopak – jako pravidlo, tj. nikoli jako problém k vyřešení – v diskuzi o perspektivě zastává reprezentant americké strukturální naratologie Gerald Prince (s odvoláním na blízké stanovisko Seymoura Chatmana) ještě v polovině devadesátých let.⁹⁶ Motivace tohoto názoru přitom přiznaně nevychází z nějakých vnitřních zákonitostí narativní perspektivy, nýbrž z *oddělitelnosti*

⁹⁵ Zachovává však důsledné rozlišení subjektu fokalizace (fokalizéra, ať už je jim postava či vypravěč) a předmětu fokalizace, „fokalizovaného“; to je patrně důsledek kritického postoje vůči nedůslednosti Genettova členění. Balová sama si tím však vysloužila pouze další kritiku, a sice že znovu příliš tíhne k vizualizaci. Tato tendence se později progresivně transformuje v autorčino úsilí o rozlišení fokalizace a narace ve filmu (předvedené na příkladě *Schindlerova seznamu*) v druhém, přepracovaném vydání *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 1997, s. 20–21.

⁹⁶ PRINCE, Gerald: „A Point of View on Point of View or Refocusing Focalization“, in: PEER, Willie van – CHATMAN, Seymour (eds.): *New Perspectives on Narrative Perspective*, Albany: State University of New York Press, 2001, s. 43–50; Chatman pro toto rozštěpení fokalizace a vyprávění zavádí samostatné pojmy *filter* a *slant*; srovnej zvláště „Characters and Narrators: Filter, Center, Slant and Interest-focus“, *Poetics Today* 1986, 7, s. 189–204; takové subtilnosti však už jsou mimo horizont naší práce.

příběhu a vyprávění (story a discourse), které má v souvislostech teorie vyprávění především heuristickou hodnotu usnadňující analýzu. Ve skutečnosti totiž příběh není sdělitelný mimo vyprávění a vyprávěcí postupy se realizují teprve tehdy, jsou-li naplněny konkrétním obsahem příběhu (tj. konfigurací postav, událostí a prostředí). V kontextu intermediální naratologie se potvrzuje autonomní existence příběhu, ovšem nikoli ve smyslu úplné nezávislosti na zprostředkujícím médiu (jako je verbální vyprávění), nýbrž nezávislosti na konkrétním druhu média (týž příběh zprostředkuje verbální nebo filmový narativ odlišnými prostředky). Prince, ve zřejmé vazbě na schéma *story – discourse*, tvrdí, že vypravěč jako zprostředkující instance nemá a ani nemůže být fokalizátorem: i homodiegetický vypravěč (tj. vyprávějící postava) nemůže být fokalizátorem, protože pouze „podává zprávu“ o svých zážitcích a vzpomínkách, tj. nefokalizuje svět, na který si vzpomíná. K tomuto názoru se kriticky staví Phelan: tvrdí, že je výrazem přílišné závislosti na strukturálním modelu narativu a že degraduje vypravěče na pouhé technické (řečové) médium, což se zvláště neslučuje s typem homodiegetického vypravěče, tj. vypravěče-postavy. Pro tento případ Phelan dokonce zavádí pojem zdvojené fokalizace jako výraz dvojí časové dimenze fokalizace z téhož zdroje: podle jeho názoru nelze osobnímu vypravěči v první osobě (vypravěči-postavě) upřít, že jeho vyprávění zahrnuje někdejší fokalizaci v době aktuálního zážitku a nynější fokalizaci tohoto zážitku zinscenovaného v jeho myslí.⁹⁷ Pro toto stanovisko lze podle našeho názoru argumentovat s pomocí teorie fikčních světů: paměť vypravěče-postavy má svou fikční referenci v daném fikčním světě, a je tedy součástí příběhu. To, co vzpomínající vypravěč fokalizuje, samozřejmě není fikční svět sám, ale jeho mentální obraz v jeho vlastní myslí, která je z hlediska teorie fikčních světů další samostatnou složkou fikčního univerza. Tato

⁹⁷ Srovnej PHELAN 2001: s. 51–64, a TÝŽ: *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca – London: Cornell University Press, 2005; Kapitola 3: „Dual Focalization, Discourse as Story, and Ethics“, s. 98–131.

argumentace však z našeho pohledu zásadně nebrání tomu, aby v individuálním narativu došlo k – alespoň dočasnému, avšak zřetelnému – rozštěpení percepce prostoru skrze určitý subjekt/médium a narace jako rétorického úkonu jiného subjektu.

KLÍČOVÉ KONCEPTY

Z hlediska vývojového lze říci, že sedmdesátá léta 20. století přinesla tři vlivné neodvislé koncepty perspektivy: Stanzelův, Genettův a Uspenského. Všechny podstatně zasáhly do narativních výzkumů, každý ovšem trochu odlišným způsobem. Přestože ke Stanzelovým vývodům chová sama teorie řadu výhrad, jeho kategorie se staly obecným majetkem poetiky narativního díla, tj. překročily magickou hranici mezi naratologickými výzkumy a ostatní „běžnou“ literárněanalytickou praxí. Vzdálenost mezi těmito dvěma oblastmi se totiž s léty rozvoje naratologie jako disciplíny nijak nezmenšila.⁹⁸ V rovině metateoretické jednoznačně dominuje komplexní teorie Genettova, která je předmětem negativní kritiky i afirmativního rozvíjení, a její nástroje dominují i textové analýze prováděné naratology. Svěbytné postavení má Uspenského *Poetika kompozice* (2009 [1970]).⁹⁹ S trochou nadsázky by se dalo říci,

⁹⁸ Jak konstatuje Balová v předmluvě k 2. vydání svého úvodu do naratologie (1997), za desetiletí od první edice (1985) se změnilo vnímání narativu a potvrdila se jeho důležitost pro historii, kulturní studia a filmovou vědu; ale zájem o to, co dělá narativ narativem, spíše poklesl: příčinou je idiosynkratický žargon naratologie a tendence zkoumat více naratologii samu, méně už narativní texty (BAL 1997: XIII). Tento stav nadále přetrvává, jak potvrzuje Phelan, který preferuje popisnější, instruktivnější termíny (například „vypravěč-postava“ před „homodiegetický vypravěč“), neboť se chce vyhnout situaci, kdy naratologický žargon způsobí, že „nenaratologovy oči se potahují mázdrou nepochopení“ (PHELAN 2005: XI); jinak řečeno, nechť si naratologie své terminologické spory řeší interně, navenek by však měla usilovat o větší uživatelskou přístupnost; nebo se, paradoxně, tj. přes své interdisciplinární působení, izoluje v rámci literární vědy.

⁹⁹ Wolf Schmid připomíná, že práce byla nezvykle brzy po svém vydání přeložena do francouzštiny (1972), angličtiny (1973) a němčiny (1975), a vypočítává řadu prací, které se s ní kriticky vyrovnávaly (převažují mezi nimi práce slavistů a strukturalistů zahrnujících do svého zkoumání i slovanskou vědu, převážně „nenaratologů“). Nepochybný je vliv Uspenského také na českou lingvostylistiku, zvláště zkoumání vícejazyčnosti;

že příspěvek by se vlastně mohl jmenovat „poetika perspektivy“, protože zkoumány jsou zde právě její projevy a ona je tím hlavním řídicím principem, který ovlivňuje výběr a „komponování“ složek díla. Uspenskij vychází z postřehu, který by mohla jako motto svých výzkumů použít aktuální teorie intermediality: zabývat se perspektivou v literárním díle znamená klást si v obecné teoretické rovině otázky k paralelním jevům, které mohou ukázat některé univerzální zákonitosti umělecké reprezentace světa (srovnej USPENSKIJ 1970: 13). Přeneseme-li tuto úvahu do aktuálního intermediálního diskurzu, pak to znamená ukázat fungování některých mediálně nespécifických, transmediálních struktur (jakou je například příběh) a na druhé straně objasnit principy odvislé od konkrétního druhu pojednávaného umění a jeho specifických nároků na reprezentaci a možnosti reprezentace.

Podle Uspenského lze perspektivu v širokém smyslu slova chápat jako systém zobrazení troj- nebo čtyřrozměrného prostoru v podmínkách, které vytvářejí umělecké postupy příslušného druhu umění. V případě klasické lineární perspektivy pak zastupuje hledisko pozice osoby, která bezprostředně popisuje: ve výtvarném umění jde o problém zobrazení vícerozměrného prostoru na dvojrozměrném obraze, přičemž klíčová je pozice výtvarníka. Tomu podle něj ve slovesném umění přibližně odpovídá soubor „prostorovo-časových“ vztahů popisovaných událostí k zobrazujícímu subjektu (autorovi/vypravěči).¹⁰⁰ Právě proto je pro nás přístup

vzhledem k narůstajícímu zájmu o intermediální studia lze předpokládat renesanci Uspenského pojetí v této oblasti. Stěží však lze souhlasit se Schmidovým tvrzením, že Uspenskij měl silný vliv na mezinárodní naratologii (SCHMID 2005: 120); například Stanzel se o Uspenského pojetí prostorové perspektivy vyjadřuje dosti pomýleně, když konstatuje, že „jeho[ž] *Poetika kompozice* je však věnována hlavně srovnávacímu studiu perspektivizace v literatuře a malířství“ (STANZEL 1988: 145). V mnohých přehledech vývoje zkoumání perspektivy (a zvláště těch, jejichž epicentrem je genetivský koncept fokalizace) tato práce chybí, totéž platí pro vývojové přehledy teorie vyprávění.

¹⁰⁰ Srovnej USPENSKIJ 1970: 77; na tomto místě v souladu s Wolfem Schmidem mírně adaptujeme původní text, neboť „naratolog“ Uspenskij používá pojmy autor – vypravěč – podavatel v podstatě synonymně.

Uspenského mimořádně podnětný. Jeho pojetím se budeme proto zabývat nejdůkladněji, podrobnou pozornost však věnujeme i oběma konceptům navazujícím, tj. Rimmon-Kenanové a Schmidovi, o jejichž závěry se opíráme v předkládaném návrhu.

Jak zdůrazňuje Schmid, zásadní přínos Uspenského spočívá ve vytvoření stratifikačního modelu perspektivy, tj. jejím rozvržení do několika rovin, na nichž se manifestuje. Uspenskij rozlišuje *rovinu hodnocení*, respektive *ideologie*, rovinu *frazeologie* (tj. jazykového vyjádření, výrazu), rovinu *prostorovo-časové charakteristiky* a rovinu *psychologie*. Jednotlivé manifestace hlediska se mohou přesouvat mezi „autorem“ či „podavatelem“ (jenž je v jeho chápání v podstatě totožný s vypravěčem) a jednou či více postavami, a to různě v průběhu vyprávění; vnitřní a vnější hledisko se tedy manifestuje na každé úrovni samostatně. Schmid polemizuje se způsobem, jímž Uspenskij této opozici rozumí a jak ji interpretačně aplikuje; tato polemika se dotýká hlavně rovin frazeologie¹⁰¹ a psychologie. Jak se zdá, spíše až v druhém případě zasahuje Schmidova námitka podstatněji základ modelu Uspenského. Zde totiž Uspenskij dostatečně nerozlišuje kategorie „fokalizátor“ a „fokalizované“,¹⁰² neboť na rovině psychologie podsouvá pojmu vnitřní perspektivy dva odlišné jevy, a sice vnímání světa

¹⁰¹ Podle Uspenského je „naturalistická reprodukce cizího jazyka“ vyjádřením vnějšího hlediska vůči promlouvající postavě (USPENSKIJ 1970: 71); Schmid zastává právě opačné stanovisko s argumentem, že Uspenskij zde kategorií vnější/vnitřní zaměňuje za opozici cizí/vlastní. Domníváme se, že Uspenskij tu podlehl vlivu strukturalistické opozice příznakový/bezpříznakový; za prvé: pro mluvčího italského jazyka není příznakové, že mluví italsky, tj. indikace jazyka; za druhé: pro mluvčího jiného jazyka to naopak příznakové je; jednou z epických konvencí je samozřejmě reprezentace cizích jazyků východním jazykem textu, tj. („ecovská“) konvence dovolující účastníkům literární komunikace tvářit se společně „jako že se mluví italsky“, přestože dále pokračuje český text; je-li italská promluva vyznačena, něco zvláštního to znamená. Problém tedy spočívá spíše v tom, že Uspenskij přenáší „vnější“ hledisko (náležející extradiegetickému vypravěči) na postavy, které jsou obyvateli fikčního světa a nejsou samy rodilými mluvčími tematizovaného jazyka.

¹⁰² Na druhé straně připomeňme, že právě toto rozlišení, proponované Mieke Balo-ovou, se nijak zvlášť neprosadilo.

prizmatem vědomí postavy na jedné a zobrazení vědomí postavy na druhé straně. Přitom nositelem hlediska je ve druhém případě vypravěč, který má přístup k vědomí postavy: popis „zevnitř“ tedy nemusí být výrazem vnitřního hlediska. K cenným poznatkům patří doložení napětí mezi prostorovo-časovým hlediskem, které je zjevně spojeno s konkrétní postavou, a psychologickou perspektivou vnímání, jaká není postavě vlastní, a lze ji tedy přisoudit jen vypravěči. Domníváme se, že některé nepřesnosti, které jsou předmětem Schmidovy kritiky, pramení ze standardního postupu, jež Uspenskij uplatňuje v charakteristice jednotlivých projevů perspektivy (o nich většinou mluví jako o „hledisku“): začíná obvykle případem, kdy vypravěč sdílí příslušné hledisko s postavou. Právě tento postup ovšem může vést k tomu, že ostatní případy se jeví jako „odchylky“ od tohoto základního stavu, a může tak ovlivnit jejich výklad.

Problematické prostoru věnuje Uspenskij celou 3. kapitolu (USPENSKIJ 1970: 77–108). Obrací sice souvztažnost času a prostoru v logičtější prostorovo-časovou charakteristiku (mluví se přece o čase jako o „čtvrtém rozměru“), ale ani on pak tyto dva parametry důsledně nespojuje v jedno kontinuum. Konstatuje, že v určitých případech může být hledisko, z něhož je vedeno vyprávění, s různě vysokou mírou přesnosti lokalizováno „v prostorových *nebo* časových koordinátách“ (USPENSKIJ 1970: 77, přeložila a zvýraznila AJ). Oddělené vnímání obou parametrů je zřetelné i v úvodu podkapitoly „Čas“, v němž autor shledává, že „*podobně*, jako může být v textu zafixována pozice vypravěče v trojrozměrném prostoru, může být v celé řadě případů určena i jeho pozice v čase“ (TAMTÉŽ: 89, přeložila a zvýraznila AJ).¹⁰³

Ve výkladu Uspenského se od samého počátku implicitně prosazuje aspekt „vnímání prostoru“, a to díky tomu, že na první místo klade autor případ, který popisuje jako shodu prostorové pozice

¹⁰³ Jak jsme již zaznamenali v úvodním shrnutí autorova typického postupu, i zde se výklad zahajuje případem, kdy čas vypravěče je totožný se subjektivním časem jedné postavy.

vypravěče s pozicí postavy, respektive s jejím pohybem v prostoru. Konstatuje, že taková situace se sice povětšinou vyskytuje jako doprovod dalších aspektů perspektivy (tj. hledisko postavy se projevuje i v dalších plánech – hodnocení, frazeologie, psychologie), zaznamenává však i případy, kdy vypravěč sleduje pohyb postavy, ale popis a hodnocení mají spíše „nadosobní“ charakter, tj. hledisko postavy je zastoupeno pouze prostorově, ostatní aspekty jsou pod kontrolou vypravěče.

Uspenskij nijak nezastírá, že prostorová perspektiva postavy přitom může mít pouze pomocnou a dočasnou funkci: například uvedení na scénu hromadného dění, jako je bojiště apod. Velmi cenná – a v tomto případě i z hlediska rigidních naratologických požadavků obtížně zpochybnitelná – je pasáž věnovaná „povrchové struktuře“ prostorové perspektivizace. Uspenskij na konkrétních příkladech (zvláště z Tolstého *Vojny a míru*) a jejich možných transformacích ukazuje, jak se přimknutí vyprávění k prostorové pozici určité postavy nebo skupiny postav či „pozici vypravěče“ manifestuje v jazykovém výrazu, který by napohled mohl vypadat jako pouhá stylistická alternativa. Namísto neutrálních formulací typu „hraběnka řekla, prohlásila“ ukazuje perspektivizované varianty jako „řekl hlas staré hraběnky ze salonu“ nebo „bylo slyšet hraběnčin hlas“; tyto výrazy podle Uspenského ukazují, že zvolená prostorová pozice odpovídá přítomnosti pozorovatele, který se neviděn nachází někde mezi místnostmi obsazenými postavami a naslouchá konverzacím v nich vedeným. Uspenskij navrhuje i možné transformace či specifikace těchto výrazů prostorového hlediska, které pak podle jeho názoru zároveň indikují i perspektivu psychologickou, jsouce svázány s jedním konkrétním vnímatelem, například „Nataša slyšela hraběnčin hlas“.

Tento námět bychom zde rádi rozvinuli; zůstaneme přitom u příkladu navrženého Uspenským. Podotkněme nejprve, že k psychologické příznakovosti této volby vyjádření by nepochybně přispělo vyznačení skutečnosti, že ostatní osoby nacházející se v téže místnosti nevěnovaly zvuku hlasu pozornost. Lze pak předpokládat, že výčet všech osob, které hlas mohly slyšet, by

v takové situaci byl zřejmě pouhou indikací prostorového hlediska (sdíleného osobami přítomnými v téže místnosti), zatímco konstatování „Nataša slyšela“ může indikovat zvýšenou ostražitost či citlivost jmenované postavy apod. Výraz „hraběnka řekla“ se pak v tomto kontextu jeví hlavně jako reprezentace řeči samé, zdůrazňující fakt, že byla v čase sdělena nějaká informace. Naopak výrazy tematizující *vnímání* této řeči, jako „bylo slyšet“ či „Nataša slyšela“, jsou nejen vyjádřením určitého hlediska vnímání, ale zvýrazňují i neustálou interakci postav a také to, co jsme nazvali „prostorovostí“. Jinak řečeno: tematizace percepce mluvené řeči se může podílet na vzniku estetické *iluze prostorovosti*; v obecné rovině může přispět k tomu, že vyprávění působí mnohem sugestivněji než konvenčnější „citace“ výpovědí postav. Je ale docela dobře možné, že čtenář, právě proto, že je uvyklý konvenčním „citacím“ řeči, které představují schematický rámec jeho čtení, se soustředí na obsah sdělení a tento efekt vůbec nezaznamená. Anebo sice intuitivně pocítí sugestivnost pasáže, avšak neodhalí povahu „triku“, jímž je tohoto účinku dosaženo. Možná že větší šanci na získání čtenářské pozornosti má reprezentace vnímání jiného zvuku než řeči, jako tomu bylo v naší úvodní ukázce: „zavřenými dveřmi slyšeti bylo, jak v kuchyni chřestí oplachované nádoby a jak z vodovodního kohoutku se zprudka vypouští voda“. Jistý rozdíl mezi účinkem reprezentace vnímání a reprezentací zvuku samého bude patrný, použijeme-li metodu transformační zkoušky a nahradíme ukázkou následovně: „v kuchyni chřestilo oplachované nádoby a z vodovodního kohoutku prudce vytékala voda“. Druhá část výpovědi by sice mohla být ztotožněna i s případem, kdy je proces vnímán vizuálně, přesto však zůstává možnost rozumět této výpovědi jako „zprávě o slyšeném“, avšak neviděném, otevřená; to platí i pro případ, kdy zvolíme neurčitý subjekt jednání: „v kuchyni kdosi vypouštěl...“ Jakmile však řekneme například „v kuchyni chřestila kuchařka nádobím“, čtenář tuto výpověď bude mnohem spíše vnímat jako informaci sdělující, že určitá osoba vykonávala na určitém místě určitou činnost s určitým účinkem.

Uvedme další příklad prostorového efektu, který je jako předchozí napojen na perspektivizované vnímání postavy:

Hlavičky sirek se již odmočily a plovou nyní ve vodě. Děvče odsune sklenici a *zadívá se do nádvoří. Čtyřhran je plný zvuků a světla. Stěny domů žlutě svítí a malé stíny říms leží na nich jako nepohnuté čárky.* Jen na dně čtyřhranu jest živo, jak se tam lidé shromažďují, zdraví, volají na sebe a připíjejí si; chvílemi ještě živěji nad nimi zahraje hudba. Zato již v bytech za osvětlenými zdmi jest ticho, jako by v nich nikdo nebydlil.

(LANGER 2000: 292, zvýraznila AJ)

Ukázka z Langerovy povídky „Veselé troubení“, jíž se budeme později podrobně zabývat, se vyznačuje tím, že to, co je vnímáno z pohledu postavy, má nejen charakter vizuální, ale také auditivní. K prostorovému účinku přispívá také to, že dvůr, do něhož postava nahlíží, je převeden na základní geometrický útvar zdůrazňující jeho trojrozměrnost; tato strategie ovšem souvisí s dalšími vlastnostmi textu, jež pojednáme později.

Uvedené příklady můžeme společně označit za projevy tendence k *perspektivizaci* prostoru, která činí významný rozdíl mezi *výčtovou*, *deskriptivní charakteristikou prostředí* a *modelací prostoru skrze percepci*.

Začíná se nám rýsovat podklad pro vypracování modelu komplexnějšího k „deskriptivnímu“ systému Sławińskiego (jejž s dříve uvedenými výhradami akceptujeme), ale také možnost upřesnit jeho vlastní stanovisko, které on sám dále nerozvíjí, když konstatuje: „Jedná se mi o to, že popis se musí vždy nacházet na počátku narůstání daného prostorového celku – jako svého druhu jeho ‚spouštěč‘. Potom může být nějakým způsobem podporován a dokonce rozšiřován i *jinými prostředky* (i když v každé fázi je systematizující role popisu prvoplánová), ale rovněž *jinými způsoby*“ (SŁAWIŃSKI 2002: 123, zvýraznila AJ). Sławińskiego argumenty ukazují, že všeobecnou rovinu řeči o „zobrazení prostoru“ je třeba specifikovat, a to jak z hlediska předmětu zobrazení,

tak jeho metod. Jestliže „popis prostoru“ budeme považovat za *způsob zobrazení*, složený ze souboru určitých (deskriptivních) *prostředků* (tj. prostředků deixe, které uvádějí do vzájemného vztahu soubory pojmenování, jimž dominují substantiva, adjektiva a příslovce místa, ve větách vypovídajících převážně „o stavu věcí“), pak oním alternativním *způsobem* je nejspíše „vyprávění o percepci postav“, jehož *prostředkem* jsou věty vypovídající převážně o „aktivitách postav“ (v tom nejširším slova smyslu), které tuto percepci konkretizují a rozvíjejí včetně vyjádření (nebo zahrnutí) prostorových relací.

Další poznámka, kterou je nutno v této souvislosti vznést, se netýká jen pojetí samotného prostoru, nýbrž metodologie zkoumání narativu vůbec; použijeme-li prostorovou metaforu, týká se „pohybu“ či „posunu“, ke kterým v ní dochází. Už ve své obsáhlé práci *Story Logic* (2002) se David Herman v kapitole věnované prostoru zmiňuje o nutnosti brát při zkoumání narativního prostoru v potaz kognitivní aspekty prostorové zkušenosti a všimá si jak větších celků, v nichž se ustavuje narativní prostor, tak dílčích jazykových prostředků, zvláště deixe.¹⁰⁴ V jeho dalších pracích se metodologie kognitivní lingvistiky dostává do popředí a Herman jako podnět pro zkoumání narativní perspektivy nabízí zkoumání způsobu, jímž je určitá perspektiva konceptualizována v jazyce.¹⁰⁵ Novum, které kognitivní přístup přináší, je tedy vlastně kuhnovským „uchopením hole za konec“, obrácením analytického přístupu, který – ve své době jen v dílčích příkladech – nastavil už Boris Uspenskij ve zkoumání platnosti příbuzných či alternativních jazykových výrazů odkazujících k jedné a téže situaci a vyzna-

¹⁰⁴ Například typické způsoby osvojování a reprezentace prostoru v běžné praxi: když vejde do nového bytu, nezůstaneme stát ve dveřích a strnule pozorovat, nýbrž obcházíme a rozhlížíme se; popis bytu pak často podáváme jako „virtuální procházku“. Srovnej HERMAN, David: *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln - London: University of Nebraska Press, 2002, kapitola 7, s. 263nn.

¹⁰⁵ TÝŽ: *Narrative Theory and Cognitive Science*, Stanford: Centre for the Study of Language and Information, 2003.

čujících přítom mírný či výrazný posun v prostorové, popřípadě další perspektivě.

Uspenskij ve své knize dále postupuje způsobem blízkým Genetově výkladu temporality vyprávění: jednotlivé kategorie jsou vyvozovány ze sice přesvědčivých, avšak velmi specifických příkladů subtilních variací prostorové perspektivy. Výsledkem je pak určité napětí mezi tendencí k typologizaci a tendencí k „ostenzivní definici“ některých prostředků, jaké bývá občas vyčítáno právě Genetovi. Některé z kategorií navržených Uspenským jsou vlastně už jen kombinacemi nebo variacemi předchozích, například tzv. „mozaikový postup“, kdy se vidění prostoru z pozic jednotlivých postav skládá postupně v celistvý obraz. Uspenskij tu zdůrazňuje motivovanost postupu, ovšem právě jen na základě jedinečné exemplifikace: v Gogolově *Tarasu Bulbovi* je bitva postupně líčena z pozice jednotlivých účastníků a důvodem k opuštění daného individuálního hlediska je smrt bojovníka a hledisko se přesouvá k tomu, kdo nad ním zvítězil. Naopak obecnou kategorii regulace prostorového zobrazení skrze vyprávěče – tj. případ, kdy pohyb v prostoru podle Uspenského zhruba odpovídá střídání filmových záběrů nebo pohybu očí pozorovatele, který má možnost přehlédnout celou situaci jako samostatný výjev – autor neobjasňuje, snad to považuje za příliš samozřejmé. Dodejme, že nejpravděpodobnější motivací takových prostorových přesunů je nejspíše právě úsilí o jejich motivovanost, tj. sémantický důraz na to, o čem chce vyprávěč zrovna vypovídat.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Některé motivace mohou mít například určité konvenční, sociálně hieratické zázemí: v dalším příkladě z *Vojny a míru*, který Uspenskij uvádí, jsou nejprve popsány pozice hostitele a jeho pánská společnost, pak společnost hostitelky, řídící „dámský konec stolu“ apod. Zajímavé ovšem je, že i zde se uplatňují subtilní postupy modifikující posuny v prostorové orientaci, které Uspenskij sám nezdurazňuje (nebo možná ani nepostřehl): „Hrabě zpoza kříšťálu, láhvi a mis s ovocem pohlížel na svou ženu a její vysoký čepce s modrými pentlemi, a srdnatě naléval vína svým hostům, aniž by přitom opomíjel sebe. Hraběnka, nezapomínajíc na své povinnosti hostitelky, vrhla na svého muže zpoza ananasů významné pohledy...“ (přeložila AJ podle USPENSKIJ 1970: 81–82). To jest pohled jedné postavy nás jakoby přivádí k té druhé, o níž se

Jak už bylo naznačeno, projevuje se ve výkladu Uspenského sklon k „typologizaci jedinečného“. Účelnost typologie zobrazení prostoru je jednou z ústředních otázek našeho tématu, proto se u ní pozastavíme i v jeho případě. Inspirován subtilními Lotmanovými analýzami Gogolova stylu navrhuje Uspenskij jako samostatnou kategorii prostorového hlediska dynamickou perspektivu odpovídající změnám ohniskové vzdálenosti objektivu fotoaparátu, včetně patřičných prostorových deformací. Jak je zřejmé z časového zařazení díla, jde skutečně jen o metodologickou analogii předloženou Uspenským, nikoli o konstruování intermediálních vztahů. Analogii s fotografickou technikou nachází Uspenskij odvážně i ve způsobech popisu, které se mu jeví jako metaforické uchopení expoziční doby: krátká expozice zachytí výjev jakoby pozastavený, dlouhá expozice naopak zachytí pohyb, jehož výrazem se stává rozmazaný obrázek pohybujícího se objektu. Abychom byli úplně důslední, pro zobrazení rychlosti pohybu je ve skutečnosti k dispozici ještě jedna oblíbená a efektivní technika: možnost sledování rychle se pohybujícího objektu hledáčkem s krátkou expozicí; na snímku je pak rozmazané okolí. Tyto dva druhy záběrů samozřejmě také akcentují odlišné významy a indukují odlišnou interpretaci. Uspenskij tento samostatný typ dokládá výpůjčkou z Lotmanovy gogolovské analýzy, která se nejeví jako jednoznačná, respektive připouští i jinou, například symbolickou interpretaci. Ze způsobu Gogolova znázornění stínu stromů jako „komet“ vyvozuje Lotman domněnku, že takový způsob zobrazení odpovídá pozici pozorovatele situovaného vysoko nad scénou a rychle se pohybujícího; protože není uveden a argumentován širší kontext, který by tuto hypotézu podpořil, můžeme vyjít jen z citovaného přirovnání: domníváme se, že

pak dále vypovídá v kontextu jejího sousedství, „dámského konce stolu“. Jestliže Uspenskij sází na paralely s jinými uměními, pak je třeba říci, že právě tento „trik“ vedení či řízení pohledu je příznačný jak pro výtvarné, tak třeba i taneční umění: pohled zobrazené postavy směřuje dále pohled diváka, podobně tanečník zvyrazňuje určitý pohyb pohledem očí.

k témuž obrazu by mohl dojít i „stacionární“ pozorovatel, který však nechává scénérii na sebe intenzivně působit a dochází pod vlivem své obrazotvornosti k takovému dynamickému přirovnání (srovnej USPENSKIJ 1970: 85–86).

Kategorie „ptačí perspektiva“ je pro nás dalším příkladem problematické typologizace: podle Uspenského je tato perspektiva výrazem potřeby panoramatického rozhledu při podání scény. Vcelku snadno můžeme dovodit, kdy je panoramatický rozhled „potřebný“: jestliže chceme postihnout komplexně statickou krajinnou konfiguraci a její rozlehlost, nebo naopak tehdy, kdy je pojednávána hromadná aktivita velkého množství lidí, jako je bojiště, demonstrace, hromadný útěk apod. Lze však namítnout, že tematická složka je jen možným zdůvodněním, nikoli nutnou podmínkou použití tohoto postupu; z toho plyne otázka, co je pak „parametrem typologizace“ a co typologizující kategorií. Další příklad z *Tarase Bulby*, který Uspenskij uvádí, exemplifikuje významovou vrstevnatost prostorových obrazů a ukazuje, že mohou být provázány oněmi „přídavnými významy“, o nichž mluví Ślawiński.¹⁰⁷

V návaznosti na výše citovaný výklad Uspenskij zdůrazňuje, že pozice pozorovatele není abstraktní, nýbrž obvykle zřetelně vyznačená, například tím, že je zmíněno i to, co pozorovatel z daného místa vidět nemohl. Není ovšem zcela jasné, zda tento poznatek vyvozuje právě z dané ukázky, nebo uvádí jako obecné pravidlo. Pokud by měla být vznesena námitka proti jeho metodě, pak snad v tom, že jednotlivé projevy prostorové perspektivy vykládá různě proporcionálně: někdy věnuje větší pozornost deskripci jejich povahy než funkci, někdy opomíjí komplexní významový

¹⁰⁷ Příklad z *Tarase Bulby* ukazuje jízdu kozáků: „A kozáci, přitisknuvše se ke koním, zmizeli v trávě. Už nebylo vidět ani jejich černé čepice; jedině rychlé mračno polehávajících trav vyznačovalo jejich běh“ (přeložila AJ podle USPENSKIJ 1970: 86). Asi by bylo vhodné doplnit, že výsledný efekt v tomto případě není primárně pouze prostorový: domníváme se, že přesun k ptačí perspektivě je motivován zobrazením „kozáctva“ jako jedné mocné síly.

potenciál prostorového obrazu. Přechod mezi „příznačnými jevy“, tedy typologizací a exemplifikací (tj. dalšími zajímavými doklady, které někdy působí jako pokus o generalizaci individuálního výkonu), je plynulý. Tak je tomu i v případě kategorie tzv. „němé scény“, pojmu přejatého z analýz *Vojny a míru*, který je vyvozen z postupu pozorovaného u Tolstého: scéna je viděna jako celek z větší vzdálenosti, a to takové, aby umožnila vyznačit i detaily (například výraz tváře, charakter gest, průběh rozmluvy), ale současně dostatečně velké na to, aby nebylo možno slyšet řeč promlouvajících postav. Můžeme ještě odhlédnout od faktu, že kategorie němé scény je jednoznačně vyvozena z mimetické reprezentace, na niž lze klást i určité „technické nároky“: to znamená, že poměr viditelnosti a slyšitelnosti by měl být reálný. Problémem však zůstává spíše autorovo setrvání u deskripce takové situace a její zřejmě „nedointerpretování“, a to zvláště ve vztahu k převládajícímu způsobu zobrazení v sledovaném textu. K narativní reprezentaci založené na preferenci jednoho ze způsobů vnímání a k otázce dílčího a plošného uplatnění určité prostorové perspektivy se vrátíme zvláště v analýze Havlíčkovy povídky „Vítř“.

Také v kapitole o časové perspektivě uplatňuje Uspenskij jako východisko už zmiňovaný model shody hlediska postavy a vypravěče. Z jejich inkongruence pak vyvstává významotvorné napětí: vypravěč například sděluje vyústění situace, ale současně líčí protichůdná očekávání postavy – rozdílná „pozice v čase“ má tedy za důsledek rozdílné hodnocení očekávaných a již proběhnuvších událostí. V průběhu tohoto výkladu dochází k dílčím kontaminacím aspektů perspektivy: Uspenskij například tvrdí, že v případě, kdy čas vypravěče je synchronní s časem prožívaným postavou, je takto zajištěna *vnitřní perspektiva*, zatímco časový odstup (retrospektivní hledisko) je výrazem *vnější vypravěčské perspektivy*. Je sice pravda, že oba aspekty se takto často kombinují, ale neznamená to, že tyto kombinace jsou nutné, jak vyplývá z autorova tvrzení. Tyto záležitosti by se patrně jevily jasnější, kdyby Uspenskij – podobně jako například Genette ve své kapi-

tole „Pořádek, frekvence, trvání“ v *Rozpravě o vyprávění* – byl tentokrát upřednostnil pojem „kompozice“ ve smyslu „uspořádání“ před perspektivou a teprve po stanovení klíčových principů uspořádání je spojoval s aspekty perspektivy. Druhá část kapitoly je věnována funkci gramatického, slovesného času ve vyjádření časové perspektivy a v úvodu nastolenou problematiku prostoro-časového kontinua zcela opouští, aniž by byly podány pádné důkazy o jeho povaze. Z pohledu zkoumání narativního prostoru však práce Borise Uspenského nadále patří k nejpodnětnějším příspěvkům vůbec.

S návrhem přijatým od Uspenského, tj. s členěním perspektivy na jednotlivé roviny, se Shlomith Rimmon-Kenanová v kontextu své shrnující, instruktivně pojaté *Poetiky vyprávění* (2001 [1983]) pokouší smířit koncept centra fokalizace jako způsobu vnímání skutečnosti, jehož reprezentant může, ale nemusí být totožný s vypravěčem.¹⁰⁸ Její argument pro autonomii fokalizace a narace vychází z běžné zkušenosti: „Avšak osoba (a analogicky narativní agens) má také schopnost vyprávět, co viděla či vidí jiná osoba“ (RIMMON-KENANOVÁ 2001: 79). Jinak řečeno, jsme-li schopni zprostředkovat vyprávěním zkušenosti, zážitky a vnímání jiného člověka, není důvod, aby tato schopnost nebyla reflektována či reflektovatelná literárními prostředky.

Rozlišení fokalizace a narace demonstruje autorka na jednom z nejfrekventovanějších příkladů narativních analýz, expozicí Joyceova *Portrétu umělce v jinošských letech* (subtilní analýzu najdeme například též u Franze Stanzela, Johna Piera ad.). Tomuto příkladu se budeme podrobně věnovat. Jeho rozbořením chceme ukázat, nakolik je vyprávěcí perspektiva ovlivňována neustálým napětím mezi *pravdě-podobností* nastavení centra vnímání a *artistností* výsledné perspektivizace v textu vyprávění.

¹⁰⁸ Pojem fokalizace přitom Rimmon-Kenanová přejímá od Genetta; důsledné rozlišení fokalizace a narace je však právě to, co Genettův systém sice rozvrhuje úvodními heuristickými otázkami, ale svou vnitřní strukturací dále neumožňuje spolehlivě rozlišit.

Za oněch časů, a byly to znamenité časy, šla si po cestě kravka bučilka, a jak ta kravka bučilka šla po cestě, potkala nastrojeného hošíka jménem panáček.

Táta mu ten příběh vyprávěl: táta se na něho díval monoklem: v obličejí byl chlupatý.

Byl to panáček. Kravka bučilka šla po cestě, kde bydlela Betty Byrnová: ta prodávala citronové želé.¹⁰⁹

Podle názoru Rimmon-Kenanové je zřejmé, že ve vyprávění *Portrétu* „zůstávají verbální komunikace a neverbální fokalizace odděleny“ (ТАМТÉЖ: 79), protože daná pasáž (kromě formálního znaku, totiž toho, že je vyprávěna ve 3. osobě) vyjadřuje sice vnímání malého dítěte, avšak je to dítě ve věku, kdy ještě není schopné formulovat celé věty, tj. vypravěč nutně musí být intelektuálně zralejší. (Přidržíme-li se vyhodnocení situace podle lingvistických parametrů nastavených Doleželem,¹¹⁰ pak je klasifikace celkem jednoduchá: jedná se o vyprávění ve 3. osobě, které signalizuje příklon k hledisku postavy v tzv. smíšené řeči, tj. tím, že jazyk vypravěče „infiltrují“ jednotlivé výrazy či fráze, které jsou spojeny s charakteristikami postavy, o níž se mluví.) První potíž spočívá v pojmu „neverbální fokalizace“: důsledné respektování zkušenosti z „předjazykové fáze“ vývoje dítěte by ve výsledku znamenalo, že není běžným jazykem adekvátně vyjádřitelná; a to, že fokalizátor ještě „nemluví nahlas“, nemusí znamenat absenci pojmového uchopení vnímaných jevů (viz dále námitka Wolfa Schmida).

Sama Rimmon-Kenanová přiznává, že text vnímá jako jakýsi „překlad“ způsobu vidění malého Štěpána. Göran Rossholm navrhuje řešení tohoto problému, které už trochu oslabuje vágní psychologické argumenty a posouvá nás blíže k spolupůsobení rozhodující síly, jíž je literární konvence: podle něj je pasáž for-

¹⁰⁹ JOYCE, James: *Portrét umělce v jinošských letech*, Praha: Odeon, 1983, s. 29.

¹¹⁰ DOLEŽEL, Lubomír: *Narativní způsoby v české literatuře*, Praha: Český spisovatel, 1993.

mulována tak, „jako by ji formuloval“ Štěpán, ačkoli ji nemohl vyslovit.¹¹¹ Východiskem není ani nastudování dětské vývojové psychologie a teorie percepcce (pokud bychom byli důslední, museli bychom se bouřit proti jakémukoli případu, kdy literatura nechá promlouvat někoho nebo něco, kdo nebo co je ve skutečnosti „němé“), ba ani neotřesitelný model fokalizace, nýbrž zavedená instituce literární konvence a s ní spojené „čtenářské dohody“. Jedním z principů, na jehož základě je podle Cullera možná *naturalizace* inkonzistencí literárního textu, je také přijetí faktu, že „tak to v literatuře chodí“. To jest pokud by byl v případě *Portrétu* jako inkonzistentní hodnocen vztah mezi intenzitou psychické zkušenosti postavy a její schopností ji verbalizovat, pak lze argumentovat tím, že jednou z možností narativní mediace – a jednou z výjimečných kompetencí literatury vůbec – je propůjčit vyprávěcí hlas jakékoli svobodně zvolené instanci: tak jako zde dítěti, které možná ještě neumí mluvit, popřípadě zvířeti (z novější české prózy připomeňme Dutkův román *Slečno, ras přichází*),¹¹² věci či dokonce události samé (variace tohoto postupu najdeme například v *Podobojí* Daniely Hodrové) apod.

Další konvencí, která se do nastavení vyprávěcí perspektivy může promítnout, je konvence žánrová; v případě *Portrétu* je to konvence pohádkového vyprávění. Do určitého věku dítě obvykle není schopné vyprávět souvislý příběh, ale nepochybně je schopné ho jako takový vnímat: zná a identifikuje pravidelnosti struktury a rétorické znaky pohádek, jako jsou jejich typické formule, a postupně tuto kompetenci rozvíjí k aktivnímu užití. Jinak by totiž nemělo smysl vyprávět pohádky zcela malým dětem a malý Štěpán z našeho úryvku by si toto vyprávění prostě nezapamatoval. Zjevně je však schopen příběh „zakoušet“ a zahrnout skutečné

¹¹¹ ROSSHOLM, Göran: „Att dela en vinkel“, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1993, citováno podle BROMAN 2004: 83.

¹¹² K vztahu mezi nastavením a funkcí „jiné než lidské“ perspektivy srovnej JEDLIČKOVÁ, Alice: „Co viděli psi. Naratologická marginálie VI.“, *Svět literatury* 2008, č. 38, s. 36–59.

postavy do skici příběhu, načrtnuté tatínkem. Přítomnost Betty Byrnové s jejím citronovým želé dětskou perspektivu potvrzuje, a to vzhledem k předpokládatelným dětským preferencím: byt je to možná preference o něco vyššího věku, než o kterém se zprvu mluví. Když vypravěč říká o tatínkovi, že „v obličejí byl chlupatý“ (JOYCE 1983: 29), pak se může jednat jak o výraz raného dětského usuzování, tak vyjadřovacích dispozic. Kognitivní kompetence přitom určuje fakt, že dítě nejspíše pozoruje vousy pouze jako individuální vnějškový znak, nikoli jako obecný příznak mužské osoby, limitovaná jazyková kompetence potom fakt, že dítě neumí (a nepotřebuje) pojmenovat rozdíl mezi pěstěným a nepěstěným vousem a obojí podřazuje kategorii „chlupatost obličejí“. Rimmon-Kenanová vidí tato vyjádření jako výsledek opozice „neverbální fokalizace“ a verbální prezentace (narace). Spíše se však zdá, že jsme svědky rozvrstvení jedné perspektivy v čase. I sama Rimmon-Kenanová doznává, že je zde obsažena vrstva předjazykové fáze a dále vrstva dětského jazyka (tedy nutně fáze pozdější). Ve své interpretaci však opomíjí jednu důležitou věc: vyprávění o „hošíkovi jménem panáček“ je vlastně citací „vyprávěného“, neboť příběh o „panáčkovi“ a „kravce bučilce“ přeče „vyprávěl táta“. V první části úryvku tedy nejde o dětský jazyk, nýbrž o stylizaci jazyka, jímž se dospělý obrací k dětskému adresátovi. Nejspíše bychom tedy mohli říci, že vypravěč (který není totožný s postavou Štěpána a promlouvá ve třetí osobě) vypráví Štěpánovu vzpomínku (pohádkovou formuli pak můžeme vnímat jako narážku na minulé idylické časy dětství), v níž je hrdina „inscenován“ jako malé dítě, jemuž se svět tatínkova pohádkového vyprávění prostupuje s horizontem vlastní limitované zkušenosti. Jednoznačné centrum fokalizace tedy nelze přesně stanovit: rozprostírá se v čase, ve vývoji Štěpánovy osobnosti, a zahrnuje období předjazykové i období osvojení jazyka – v důsledku toho logicky nemůže být jen výrazem „neverbální či preverbální fokalizace“. Současně vyjadřuje také způsob, jímž dospělý vnímá dítě a snaží se vytvořit svým vyprávěním svět, který je dítěti blízký: ve skutečnosti však tvoří

určitý obraz dětského světa na základě představy, kterou si o něm utvořili dospělí, a na základě obecně sdílených pohádkových konvencí. Ukazuje se, že případ, jímž chce Rimmon-Kenanová doložit rozštěpení neverbálního centra vnímání a zdroje narace, je nanejvýš komplexní jev, v němž se sice uplatňuje jedno centrum vnímání (i to se však v dané ukázce nenápadně proměňuje v čase), avšak zcela jistě několik zdrojů verbální prezentace, z nichž čerpá výsledné vyprávění (tatínkovo vyprávění synkovi, dětská řeč, „literární“ konvence pohádky).

Mohlo by se zdát, že tato kritická analýza je v rozporu s naší úvodní proklamací – snad je však patrné, že rozbor nemá být ilustrací „slabin konceptu Rimmon-Kenanové“, nýbrž ilustrací „umělosti“ a komplexnosti narativní perspektivy. Jak už bylo řečeno, autorka zamýšlela precizovat koncept fokalizace versus narace tak, aby bylo možno tuto složitost respektovat. V návaznosti na Uspenského rozlišuje tři *fasety* fokalizace: perceptivní, jež zahrnuje i vnímání prostoru a zkušenost času; psychologickou, která vyjadřuje kognitivní a emocionální postoj fokalizátora; a ideologickou, tedy v podstatě hodnotící fasetu (RIMMON-KENANOVÁ 2001: 84–89). Ve shodě s Uspenským považuje autorka za relevantní vzájemné vztahy jednotlivých faset a připouští možnost, že jednotlivé fasety jsou přiřazovány různým fokalizátorům. Jak si povšiml už Schmid (srovnej SCHMID 2005: 125), Rimmon-Kenanová nezařazuje mezi fasety fokalizace jazykovou prezentaci: právě v závěrečné části kritické analýzy její interpretace *Portréty* jsme mohli pozorovat, jak užitečným nástrojem je přihlédnutí k „vrstvě jazykového výrazu“, ať už toto pozorování ustavíme jako samostatnou kategorii či nikoli. Zavedením této *fasety* by se Rimmon-Kenanová plně přihlásila k Uspenskému: to by jí asi příliš nevadilo, jen dodejme, že otázka „Kdo mluví?“ by se v těchto intencích musela rozšířit na „Kdo mluví? Mluví svou vlastní řečí?“, a pokud ne, „Čí je to řeč nebo čí jsou její složky?“. Popřela by však koherenci Genettovy kategorie hlasu. Zavádí proto samostatnou kategorii „jazykové indikátory fokalizace“ (RIMMON-KENANOVÁ 2001: 89–92) a poněkud rozporně tvrdí, že to „neznamená zrušit rozdíl mezi fokalizací a vyprávěním

[...] Sama o sobě je fokalizace neverbální; i ona však je, jako všechno v textu, vyjádřena jazykem. *Většinu jazyka v textu tvoří jazyk vypravěče, ale fokalizace jej může ‚zabarvit‘ takovým způsobem, že se jeví jako transpozice vnímání samostatného agentu.* Takže jak přítomnost jiného fokalizátora, než je vypravěč, tak přesun od jedné fokalizace k fokalizaci jiné *mohou být signalizovány jazykově*“ (TAMTÉŽ: 89, zvýraznila AJ). Pokud bychom autorku chtěli chytat za slovo, mohli bychom namítnout, že v této argumentaci pak splývají nutně „jazykově vyjádřená fokalizace“ (verbalizovaná neverbální fokalizace) s fokalizací signalizovanou „jazykovými indikátory“. Příklady, které Rimmon-Kenanová předkládá, jsou opět typické případy smíšené řeči, kdy některé výrazy ve vyprávění zjevně patří do jiného než vypravěčova, například dětského lexika; příklady převzaté z Uspenského jsou výrazně odlišného charakteru a nejsou signály jazykové kompetence, nýbrž spíše výrazem ideologického postoje.

Wolf Schmidt (2005) navazuje ve svém pojetí perspektivy na stratifikační koncept Uspenského. Definuje ji jako „soubor podmínek pro zachycení a znázornění děje tvořený vnitřními a vnějšími faktory“ (Schmid 2005: 125). Klade důraz na to, že perspektiva zasahuje už výběr jednotlivých prvků příběhu, nikoli až „hotový příběh“ jako pouhá manifestace vyprávění. Vychází z obecného předpokladu, že každé zobrazení skutečnosti implikuje v aktech výběru, pojmenování a ohodnocení nějakou perspektivu.

Schmidův koncept zahrnuje:

- 1) prostorovou perspektivu – místo, odkud je dění vnímáno;
- 2) ideologickou perspektivu – tu určují vědomosti vnímajícího, jeho způsob myšlení, hodnotové postoje atp. (Na námitku vznášenou některými autory, že ideologickou perspektivu nelze oddělovat od ostatních, nýbrž je v nich vždy obsažena, reaguje Schmid upozorněním na existenci samostatného, explicitního hodnocení, které je jejím nejzřetelnějším výrazem; dodejme ještě, že dalším dokladem může být různá sémantická váha jednotlivých aspektů perspektivy v různých narativech, která opět potvrzuje určitou „autonomii“, vcelku však lze říci, že důsledně vzájemně

oddělování všech aspektů perspektivy je tak jako tak záležitostí „umělou“, respektive účelovým momentem analýzy – popřít tuto možnost však znamená popírat možnost analýzy jako takové);

3) časovou perspektivu: i v ní se ukazuje vzájemná provázanost aspektů perspektivy: jako časovou perspektivu Schmid chápe časový odstup mezi vnímáním a podáním, neboť v čase dochází ke změnám ve věděni a hodnocení;

4) jazykovou perspektivu: její validita se ozřejmuje zvláště u vypravěče, který není součástí světa příběhu, a zásadně tedy stojí před volbou, zda má podávat řeč příslušného prostředí a individuálních postav; Schmid v této souvislosti připomíná výzkumy Uspenského, které znovu ukazují, že volba jazykových prostředků může zahrnovat i ideologickou perspektivu, zvláště ve volbě odkazu k postavě z možného inventáře úředního jména, zkratky, přezdívky apod. Schmid ovšem trvá na tom, že „řeč není *do* dáována až vypravěčem, který znázorňuje vnímání, nýbrž existuje už v samém aktu vnímání, před jeho zobrazením“ (SCHMID 2005: 131). V tom se dosti zásadně rozchází s Rimmon-Kenanovou, která svůj výklad oddělenosti fokalizace od narace podpírá odlišností kognitivně/intelektuálně podmíněné verbální komunikace (mediace skrze dospělého vypravěče) od původní „neverbální fokalizace“, totiž vnímání či zakoušení světa malým dítětem, které se ještě neumí souvisle vyjádřit (viz výše); dodejme, že v pozadí tohoto rozlišení je opět diskuze, kterou můžeme shrnout opozicí „nevinného oka“ a vnímání skrze kulturně dané koncepty;

5) perspektivu vnímání, perceptivní perspektivu: Schmid navrhuje pomocné otázky jako „Koho si vypravěč vybírá, aby se jeho očima díval na svět?“ a patrně v obavě, aby tato otázka nabyla smíšená s genetovskou „Kdo se dívá?“, upřesňuje v duchu svého systému „Kdo je odpovědný za výběr právě těchto a žádných jiných momentů dění?“. Tu lze namítnout, že je obtížné rozhodnout, zda vnímání postavy není přece jen vždy infiltrováno potřebami konstrukce děje: postava pak může být v důsledku této potřeby „nucena“ upřít pozornost k něčemu, co sice není v rozporu s jejími

obvyklými zájmy a založením, ale čemu by přece jen věnovala pozornost až na druhém či dalším místě. Navíc můžeme vyslovit pochybnost o tom, jestli si jako čtenáři průběžně ověřujeme, zda a nakolik je takové subtilní jednání postavy, jako je zaměření pozornosti na nějaký předmět, v souladu s její charakteristikou. Schmid upozorňuje, že předpokladem znázornění světa skrze určité vnímání je to, že vypravěč má možnost introspekce; možnost vstoupit do vědomí postavy ovšem naprosto není zárukou nebo podmínkou toho, že vypravěč bude svět zobrazovat jejím pohledem. Dodejme, že pokud vůbec existuje něco jako „klasičtý“ vševědoucí vypravěč, svázaný s realistickým pojetím příběhu, pak se obvykle vyznačuje intelektuálně-emocionální introspekci, která se projevuje „reprezentací myšlenek a citů“, ne však snahou podat vnímání světa prostřednictvím postavy, do jejíhož vědomí vypravěč vstupuje.

Tato možnost shody či divergence perspektivy postavy a vypravěče platí i pro perceptivní a prostorovou perspektivu, jak už ukázal Uspenskij.

Všechny jmenované složky perspektivy se podle Schmidova mohou manifestovat pouze skrze dvě instance: jako perspektiva vypravěče (*naratoriální*) a postavy (*personální*). Schmid tak odmítá koncepty připouštějící neutrální či „nulovou“ perspektivu (respektive fokalizaci, kterou nacházíme v nulovém stupni u Genetta). Perspektiva vypravěče ani postavy není přitom absolutní; Schmid se spíše přiklání k tomu, vyhodnotit na základě převažujícího množství aspektů jednu z perspektiv jako „dominantní“ a interpretuje význam přesunu k té druhé typickým příkladem, jakým je přesun od perspektivy postavy vnímající a zakoušející k perspektivě vypravěče, jímž je táž postava s odstupem let. Na okraj vývoje konceptů perspektivy je třeba poznamenat, že od snahy identifikovat dominantní perspektivu dospívá teorie vyprávění k poznání, že je třeba zachytit i dynamiku tohoto principu a podle toho přizpůsobit nástroje deskripce a analýzy perspektivy. Schmidův model je tedy zřetelně v souladu se stratifikačním modelem Uspenského, jež v některých momentech

kriticky přehodnocuje a koriguje; zásadně se však chce odlišit od konceptů, které do problematiky perspektivy zahrnují parametry, jako jsou přítomnost vypravěče v představeném světě, možnost introspekce, „subjektivita“ apod.¹¹³ Za systematické uspořádání svých kategorií označuje Schmid toto pořadí: perspektiva perceptivní – ideologická prostorová – časová – jazyková. Právě tato struktura nás inspirovala k alternativnímu pojetí vícevrstevného modelu perspektivy.

NÁVRH MODELU KONSTITUENTŮ PERSPEKTIVY

Máme-li vypočíst důvody pro volbu pojmu *perspektiva* jako centrálního, dovolíme si začít etymologií slova, přestože by argumentace mohla vyznít staromódně. Považujeme za užitečné připomenout, že latinský výraz *persipicio* zahrnuje význam „dívám se, hledím skrze něco“. Z tohoto významu můžeme obrazně vyvodit představu okénka nebo čočky, skrze které „něco pozorujeme“. A zatímco někteří teoretici usilují o to, eliminovat ze zvoleného termínu konotace vizuální či optické, které považují za rušivé nebo limitující, zde se naopak pokusíme z nich profitovat a odvodit argumentaci

¹¹³ To, co bývá označováno jako „typy perspektivy“, je tedy pro Schmidu spíše typologií vypravěčů nebo, abychom se vyhnuli zbytné personifikaci, typologií vyprávěcích instancí. O „typech perspektivy“ mluví například v citované stati Eva Bromanová (2004), když upozorňuje, že se od sebe odlišují různou měrou tendence ke stabilitě v průběhu vyprávění: konstatuje například, že perspektiva (tj. vyprávěcí instance) „oka kamery“ (jakou nacházíme u Hemingwaye či Robbe-Grilleta) dominuje obvykle v celém narativu. Domyslíme-li toto zjištění, můžeme konstatovat, že má nepochybně svou vnitřní logiku: tato metoda chce být výrazem objektivity (s níž je spojena i stabilita) pozorování. U Robbe-Grilleta je tuto metaforu navíc třeba specifikovat: nejedná se totiž o pohyblivou filmovou kameru s proměnlivou ohniskovou vzdáleností, nýbrž spíše o stacionární průmyslovou kameru, která snímá stále týž rozsah ve stejném úhlu; jediné, co se proměňuje, je čas; pohyb v čase a možnost srovnávat předchozí záběry dává přitom čtenáři šanci prověřit, zda se něco změnilo, tj. něco stalo. Ze zcela aktuálního pohledu by vlastně bylo vhodné přejmenovat dnes již „tradiční“ techniku na „objektiv kamery“ a „oko kamery“ ponechat pro případy, které by odpovídaly videokameře instalované na hlavě pozorovatele, a kopírující tudíž její pohyb.

z výtvarného umění. S teorií hlediska se nepochybně shoduje výtvarná perspektiva v tom, že implikuje určité stanovisko, horizont a parciálnost rozhledu, byť tyto parametry lze vnímat v jejich předmětném i přeneseném významu. Lze se však domnívat, že nejen v diskurzu humanitních disciplín, ale ani v přírodních vědách neexistuje striktní pravidlo pro užití exaktního deskriptivního termínu nebo metaforického opisu v té či oné situaci – je jen třeba dát najevo, že jsme si tohoto rozdílu vědomi.

Perspektiva ve výtvarném umění je obecně chápána jako způsob zobrazení prostoru a předmětů v něm ve vztahu k vnímání a v jejich vzájemném poměru: velikostním a vzdálenostním (samostatným aspektem perspektivy je významový vztah objektů). Toto zobrazení chce zachovat prostor, objekty a jejich vzájemné vztahy tak, *jak se jeví lidskému oku*, to znamená, že prostorový vztah vyjadřuje zmenšením objektu, jeho perspektivní zkratkou, překrytím částí objektů a podobně. Jak důrazně říká Gombrich, zkušenostním základem perspektivy je prostý fakt, že „nikdo nemůže vidět za roh“ (GOMBRICH 1985: 291). Vzhledem k tomu, že východiskem perspektivy je stanovení centra projekce, respektive vnímání, mluví se o centrální perspektivě (právě tento moment má asi nejbližší k metaforickému vyjádření „hlediska“ ve vyprávění); popřípadě o perspektivě lineární (vzhledem k možnosti vyjádřit ji geometricky, lineárně). Perspektiva je založena na smyslové zkušenosti a vyjadřuje výtvarný názor, jenž vyzdvihuje smyslové hodnoty materiální skutečnosti; tento koncept je samozřejmě historicky propojen se světonázorem vůbec. Zatímco pro renesanční umění je perspektiva měřítkem umělecké pravdivosti nápodoby skutečnosti, moderní umění ji zesiluje novými prostředky, nebo naopak zcela redukuje.¹¹⁴ Výtvarná perspektiva ovšem není založena jen na vzájemných prostorových vztazích zobrazovaných z jednoho bodu, ale využívá i výsostných možností svého média, distribuce barev a světla.

¹¹⁴ Srovnej BALEKA, Jan: *Výtvarné umění. Výkladový slovník*, Praha: Academia, 1997, s. 272–273.

Vlastní principy lineární perspektivy lze, jak na to upozorňuje už Uspenskij, ve výkladu literárního díla použít povětšinou jen metaforicky; spíše výjimečně se setkáme s dílem, které by je přesvědčivě verbalizovalo,¹¹⁵ nebo dokonce aktivně transformovalo,¹¹⁶ ovšem typologická označení jako „ptačí“ či „žabí“ perspektiva využívá literární analýza často. Stejně tak se ve výpravném díle často uplatňuje významová perspektiva, která je ve výtvarném umění spíše historicky příznačným jevem.

Postoj k perspektivě se ovšem komplikuje, jestliže překročíme kontext dějin umění směrem k teorii umění a filozofickému diskurzu: zde stále probíhají diskuze o tom, zda perspektiva je umělecká konvence, a tedy záležitost umělcovy volby, nebo podmínka zobrazení, které se chce vztahovat k lidskému vidění. Nelson Goodman tvrdí, že tradiční lineární perspektiva vůbec není simulací toho, co vidí lidské oko, nýbrž nastolením extrémní, „nepřirozené situace“, která nutí oko k ustrnutí, aby byl dosažen kýžený výsledek (srovnej GOODMAN 2007: 26–32). Dotýká se tak ovšem podstaty uměleckého výkonu a vnímání umění. Jeho úvahy znovu ukazují, že umění není „dokonalou simulací reality“, nýbrž – i při domněle maximálním stupni mimetismu – vždy nanejvýš iluzí reality, která je nově stvořeným světem, „klamem“, jehož účinek spočívá také v tom, že bude jako takový rozpoznán. I perspektiva je určitý kód (součást „jazyka umění“), který se musíme „naučit číst“.

¹¹⁵ Výjimečně propracovaná perspektivizace prostoru ve výpravném díle může mít souvislost s další uměleckou orientací autora: například v dílech Vladimíra Kórnera se jeho zkušenost filmového scenáristy projevuje mimo jiné právě tíhnutím k tematizaci pohledu postavy a z ní plynoucí opticko-psychologické perspektivizací prostoru; podrobně tuto skutečnost dokumentuje Marie Mravcová v interpretaci Kórnerovy novely *Adelheid*; srovnej *Česká literatura 1945–1970: interpretace vybraných děl*, Praha: SPN, 1992, s. 362–373, zvláště pak 365–366.

¹¹⁶ Takový přístup najdeme výjimečně v experimentální próze, jako je již zmíněný „pre-postmodernistický“ román *Třetí policista* irského autora Flanna O'Briena, který v zobrazení fikčního světa popírá nejen běžné vnímání skutečnosti a newtonovské fyzikální zákony, ale diskutuje i s poznatky moderní fyziky o časoprostoru.

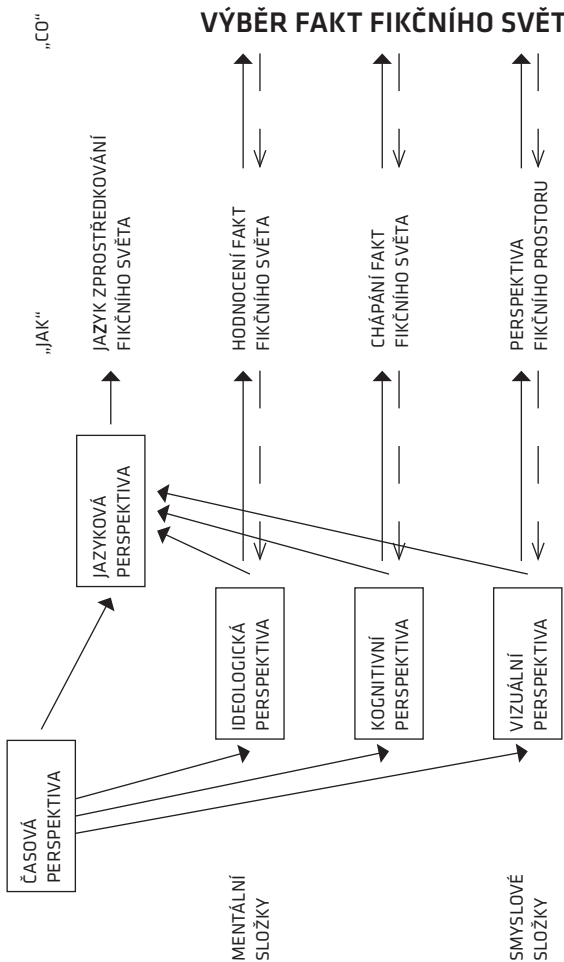
Úvaha nad perspektivou ve výtvarném umění nás tedy nepřivádí jen k omezením daným výrazovými možnostmi obou odlišných umění, ale především k tomu, abychom si uvědomili, nakolik je způsob zobrazení prostoru výrazem specifické umělecké volby.

Pokud jde o povahu předkládaného schématu, má, jak už bylo řečeno, eklektický charakter, který lze pozitivně pojmenovat jako pokračování v určité linii výzkumů. Ty se shodují v tom, že problém perspektivy nespojují s rigidním (a především heuristicky účelným) členěním narativu na příběh a vyprávění, nýbrž vycházejí z předpokladu, že perspektiva – jako jeden z mnoha významotvorných aspektů a zdrojů estetického účinku uměleckého díla – je současně nevyhnutelnou vlastností jakékoli verbální reprezentace skutečnosti. Jednotlivé projevy perspektivy jsou přitom v nejobecnější rovině odvozeny ze způsobů, jimiž zakoušíme a podáváme skutečnost; v celku tak překračují jednostranná či zužující pojetí perspektivy (fokalizace) vystavená na prioritě psychologického hlediska nebo přístupu k informacím. Tyto dílčí projevy se přitom mohou, ale nemusejí koncentrovat v jednom centru vnímání a prezentace.

V úvodu této stati jsme poznamenali, že teorie vyprávění mnohdy škodí širší operacionalizaci svých pojmů zmnožováním terminologie. Přesto si zde dovolíme jednu terminologickou rozvahu: spočívá v nahrazení „aspektů“ či „faset“ perspektivy termínem *konstituenty perspektivy*. Podle našeho názoru o něco lépe vyjadřuje skutečnost, že se jedná o složky, které se mohou prosazovat samostatně, ba i ve vzájemném produktivním napětí (jako například neshoda prostorové perspektivy svázané se stanoviskem postavy a způsobu prezentace prostoru, který neodpovídá ani pozorovacím, ani vyjadřovacím schopnostem postavy), přitom však působí současně. Je ovšem nanejvýš pravděpodobné, že ekonomie vyjadřování si v takovém případě vynutí odstranění upřesňující složky pojmu a skončíme u rozlišování „jednotlivých perspektiv“ chápaných jako složky komplexu jedné perspektivy. Tato terminologická volba má však ještě jednu motivaci, danou dvojí povahou schématu: to je

KONSTITUENTY PERSPEKTIVY

MANIFESTACE PERSPEKTIVIZACE



PERCEPCE

míněno jednak jako deskriptivní struktura znázorňující základní kostru narativní perspektivy (jejíž složky lze doplňovat a upřesňovat), jednak jako východisko pro rozpracování analytického přístupu založeného na soustavě jednoduchých otázek zaměřených na jevy, které jsou relevantní nebo dokonce klíčové pro interpretaci vyprávění. Tato zdvojená povaha se projeví podle toho, jakým způsobem schéma čteme: postupujeme-li zleva, pak se ptáme, jaké jsou jednotlivé složky perspektivy a jaké účinky mohou vyvolat, tj. vycházíme ze souboru předpokladů. Postupujeme-li zprava, pak tak činíme na základě individuální textové reprezentace a pokoušíme se podle pozorovaných účinků zjistit, které složky perspektivy je vyvolaly a jak byly nastaveny. K jednotlivým projevům perspektivy v rovině textové reprezentace odkazujeme jako k *manifestacím perspektivy*, tj. projevům *perspektivizace*. Z tohoto nastavení pak vyplývají obecné a partikulární heuristické otázky (s jejichž pomocí se dobereme například určení ideologické perspektivy), třeba: „Jak jsou hodnocena fakta příběhu (tj. například jednání postav v určitých záležitostech)?“, „Z jakých postojů toto hodnocení vyplývá?“, „Z jakých zdrojů vyvstávají tyto postoje?“. Čili jak bychom pojmenovali tento celek hodnocení, postoje a názorů? V přiloženém schématu vyznačují tenké šipky směr analytického postupu, který vyplývá ze souboru úsudků, zatímco tučné šipky vyznačují v deskriptivní části schématu vliv, jenž každá jednotlivá kategorie vykonává na ostatní, a následně pak účinky, které lze očekávat na základě interakce jednotlivých složek.

Základní posun ve vztahu ke konceptu fokalizace bychom mohli vyjádřit jako specifikaci původních heuristických otázek „Kdo se dívá?“, „Kdo mluví?“ (které sugerují pouze podvojnost percepce a narace a vyvolaly tolik diskuzí), a to méně zvučnými a obratnými dotazy jako „Kdo hodnotí?“, „Odkud bere své hodnocení?“, „Kdo se vyjadřuje?“, „Je to způsob vyjadřování, který je mu vlastní?“ atd.¹¹⁷ Toto dotazování znovu naznačuje, že nepředpokládáme,

¹¹⁷ Tyto otázky mají samozřejmě modelový charakter a v konkrétní situaci analytické praxe by musely být konkretizovány tak, aby se vztahovaly k danému textu, aniž by

že standardním modelem, jehož „odchylky“ budeme sledovat, je homogenní, jednotná perspektiva, respektive jedno zřetelné centrum vnímání, nýbrž počítáme s tím, že jednotlivé konstituenty perspektivy mohou být různě distribuovány mezi jednotlivé účastníky světa příběhu a jeho mediace.

Význam strukturace se ovšem na dvou stranách schématu liší: analytický proces může začít od kterékoli složky, nejspíše od té, jejíž manifestace je v daném textu nejzřetelnější (například vyhocené etické hodnocení jednání postavy nebo perspektivizace prostoru řízená pohybem konkrétní postavy). Vzhledem k předpokladu různé proporcionality jednotlivých složek perspektivy lze soudit, že některými složkami manifestace perspektivy se analýza bude zabývat jen okrajově nebo vůbec. To se týká velmi často právě zobrazení prostoru: jak už jsme zjistili v předchozí kapitole, je plně v moci vyprávění prostor vůbec netematizovat nebo pouze implikovat pohybem postav; stejně tak může být prostor jen naznačen konvenčními odkazy, jež se svým charakterem blíží scénickým poznámkám a vyznačují hoffmannovský „prostor jednání“, aniž by nabývaly jiné významotvorné funkce.

Při „generativním“ čtení schématu zleva vyjevuje ovšem souvztažnost jednotlivých složek určitou návaznost. Zprv je třeba zdůraznit, že jednotlivé konstituenty perspektivy jsou svázány s funkcemi lidského vědomí a myšlení, a to i tehdy, je-li percipující a zprostředkující subjekt vyprávění jiné než lidské povahy (zvíře, personifikovaný předmět či abstraktní pojem apod.), nebo je záměrem daného textu depersonifikovat vypravěče, změnit jej v neosobní zprostředkující instanci. Veškeré pokusy tohoto druhu dávají za pravdu kognitivní lingvistice, podle níž jazyk nevyjadřuje jen náš způsob pojmenovávání, ale také způsob rozumění skutečnosti. To znamená, že i tehdy, když si přejeme, aby naše

byly návodné, například: „Jak je hodnocen násilný čin hlavní postavy?“, „Pro koho je takový odsudek příznačný?“ apod. Explicitní identifikaci nositele hlediska ovšem může poskytovat sám text ve formulacích typu: „v obci se o něm říkalo“, „kolegové ho považovali za“ apod.

vyprávění vyjádřilo jinou než lidskou perspektivu, ale zůstalo přitom pro další lidské bytosti srozumitelné, nemůžeme z této „kúže“ sdíleného způsobu myšlení vyskočit. Jinak řečeno, konstruuje-li jinou než lidskou perspektivu, konstruuje vždy i způsob myšlení jiných subjektů na základě posunů či deformací svých vlastních kognitivních modelů (o tom podrobněji viz JEDLIČKOVÁ 2008). Proto konstituenty perspektivy rozdělujeme na „mentální“ a „smyslové“. To má několik zásadnějších důsledků:

1) jestliže čas v narativním díle neurčujeme primárně jako fyzikální kategorii, tj. měřitelný kalendářní čas neodvislý od subjektu – a veškerá zkoumání literárního času se tomu brání –, nýbrž jako kategorii relativní, jejíž relativita je dána

– jednak strukturací vyprávění (tj. alternativním pořadáním událostí ve vyprávění, a tedy relativizací chronologie, dále měnícím se poměrem rozsahu vyprávění vůči časovému rozpětí představené události, o němž Genette mluví jako o *rychlosti* vyprávění, a rozložením tohoto proměnlivého vztahu v průběhu vyprávění, které se podle Genetta projevuje jako *rytmus* vyprávění),

– jednak *časovou distancí* zprostředkujícího subjektu od událostí, popřípadě časovou distancí zprostředkujícího subjektu od subjektu vnímajícího, s nímž však může být totožný, pak z toho vyplývá, že veškeré další aspekty perspektivy jsou vždy určeny situovaností subjektu v čase (ten sice může být přesně určen kalendářně, situovaností však míníme hlavně onu relaci k vyprávěné události; termín časová perspektiva bychom vlastně mohli nahradit termínem časová distance); z tohoto důvodu je ve schématu označení časové perspektivy vyhrazena pozice nad všemi ostatními;

2) dělení konstituentů na mentální a smyslové má také ten důsledek, že se z předloženého schématu vytratil pojem „perceptivní perspektivy“. Toto stanovisko se pokusíme osvětlit s odkazem na užití tohoto pojmu v již citovaném systému Wolfa Schmidta: pro vymezení této kategorie formuluje autor pomocnou otázku „Koho si vypravěč vybírá, aby se jeho očima díval na svět?“, což je otázka, která si nebezpečně „koleduje“ o kri-

tiku, jakou Schmid sám počastoval Genettovo „Kdo se dívá?“ s poukazem na to, že fokalizace je ve skutečnosti definována jako stupeň vědění či informovanosti, a zda tedy podle Genetta „dívat se znamená vědět“. Předjímaje dotěrné dotazování, co tedy znamená „dívat se“ v jeho pojetí, upřesňuje Schmid, že má na mysli: „Kdo je odpovědný za výběr právě těchto a žádných jiných momentů dění?“ S tímto náhledem nelze podle našeho názoru tak úplně souhlasit: domníváme se, že kategorie výběru prvků představeného světa je přece jen řízena globálními konstrukčními záměry textu vedoucími k utváření určitého smyslu a že médiem těchto záměrů je v zásadě vypravěčská instance (snad by se dalo říci, že „vypravěč vypráví nejen to, co je příznačné pro jeho způsob vidění skutečnosti, ale také to, co je „žádoucí“ pro rozvíjení příběhu, tedy co už podléhá jen kompetenci subjektu díla, nadřazeného veškerým konstrukčním prvkům); vypravěčská perspektiva nebo perspektiva postavy je pak spíše *modifikací* tohoto konstrukčními záměry daného výběru. V jistém smyslu se také dostává do rozporu vnímání jako bezděčná činnost se Schmidovým „výběrem“, který se jeví jako volní akt, řízený celou řadou požadavků, nejen tím, co „lze vidět“. Jak je naznačeno ve schématu, výběr představených fakt chápeme jako výsledek souhrnu několika aspektů perspektivy; tento výběr je však, jak už bylo předesláno, podřízen celkovému konstrukčnímu záměru díla. Chápeme-li vyprávěcí perspektivu jako kognitivně-konstrukční fenomén, pak ovšem nemůžeme popřít jednoduchý fakt pramenící z naší zkušenosti: obvyklý či zvykový způsob vidění spoluurčuje nejen „jak“, ale také „co“ je viděno („A představ si, že jsem na té svatbě potkal taky Františka, co jsem s ním hrával fotbal!“ – „To je fajn. A co měla na sobě nevěsta?“ – „No svatební šaty...“ – „Samozřejmě! Ale jaké?“ – „No – dlouhé, aspoň myslím...“).

Vraťme se však ještě jednou k pojmu perceptivní perspektivy a otázce „Či oči se dívají?“. Míni se tím tedy pouze vizuální vnímání a je pak výběr faktů omezen tím, co daný subjekt (postava nebo „situovaný“ vypravěč) může vidět na základě svého postavení

v prostoru a jeho horizontu? Anebo opět máme otázku vnímat v jejím metaforickém, nikoli limitovaném věcném významu – a tudíž k perceptivní perspektivě patří i různé dispozice jednotlivých postav, tj. různá míra jejich senzibility (někdo například zaslechne zvuk, který ostatní už nevnímají, jiný postřehne spíše jemnou vůni ve vzduchu, další zase vycítí napjatou atmosféru z křečovitých gest druhých osob apod.). Postava může nějaký objekt opravdu přehlédnout, protože patří k druhu objektů pro ni nezajímavých, zatímco jiný „nevidí“ úmyslně z důvodů ideologických; takové stanovisko se pak nejspíše projeví explicitní formulací, která ukazuje, co postava z daného úhlu mohla vidět, avšak neviděla, tedy nikoli „nevybráním“ příslušného faktu, třeba takto: „Za plotem se objevila prošedivělá hlava nenáviděného souseda. Upřeně hleděla do záhonů a neviděla ho.“ Perspektiva se pak v tu chvíli štěpí mezi postavu, která „nechce vidět“, a virtuálního pozorovatele lokalizovaného stejně jako postava, který „může vidět“.

Dále je třeba říci, že se perceptivní perspektiva jako parametr narativního výběru dostává do napětí se Schmidovou tezí o vyprávnění jako o aktu výběru a pojmenovávání: nedostává se nám zde znalostí z psychologie, abychom si mohli dovolit poučeně mluvit o vztahu percepce a jejího uvědomění. Leckdo z nás však často zakouší situaci, kdy intenzivně vizuálně a třeba i taktilně nebo čichem vnímá nějaký (například přírodní) objekt, ale současně „myslí“ na něco úplně jiného, tj. „neuvědomuje si“ v daný okamžik toto vnímání, nýbrž až zpětně, když se mu vybaví jako vzpomínka. Onu „pre-“ či „ne-verbální“ složku vnímání však nemůžeme sdělit jinak než zase verbalizovanou, čímž ztrácí svou specifickou povahu (modelováním běžné zkušenosti se tedy vracíme k problému, jímž jsme se zabývali v souvislosti s exemplifikací u Rimmon-Kenanové).

Možné závěry, které z těchto úvah vyplývají, jsou tyto: zaprvé percepcí můžeme rozumět vnímání světa jako takové (a pak se na něm nepodílejí jen smysly vnímatele, ale i jeho emoce, intelekt a soubory názorů, tj. aspekty, které jsou natolik podstatné, abychom je podchytili jako samostatné složky perspektivy); pak

by odpovídala jednotlicímu konceptu „fokalizace“. Anebo druhá možnost: jedná se o vnímání smyslové, zahrnující vjemy vizuální, auditivní, olfaktorické, taktilní (haptické) a chuťové. Všechny tyto vjemy mohou být předmětem zobrazení v literárním díle. Můžeme však o nich mluvit jako o aspektech perspektivy? Přesto se domníváme, že existuje pádný důvod pro upřednostnění „vizuální“ perspektivy, a to ze dvou důvodů: jako živá bytost je člověk (narozdíl od řady jiných tvorů řídících se hlavně čichem) primárně orientován vizuálně. Tento předpoklad je v narativní fikci zřetelný v dominanci zobrazení toho, co je vnímáno vizuálně, jakož i v reprezentaci vizuálního vnímání samého; obojí je ve výsledku ve zřejmé disproporcii k ostatním druhům smyslového vnímání. Ty zůstávají přítomny v pozadí¹¹⁸ (tj. v našem schématu v prostoru vyznačeném přerušovanou čarou); až na výjimečné případy se manifestují jen v omezené míře, ale především pro ně nemáme k dispozici jednotné parametry srovnatelné s perspektivou vizuální, jejichž výsledkem by byl určitý jednoznačně popsatelný druh perspektivizace. Můžeme sice tvrdit, že zvuk nám dovoluje určit směr, ze kterého přichází; podle intenzity pachu snad můžeme odhadnout vzdálenost jeho nositele; povětšinou se však zdá, že tyto jevy vypovídají o zakoušení prostoru jen málo.

Ve vztahu k našim vzorům (Uspenskij, Schmid) se také zdá, že vlastně byla „vytěsněna“ prostorová perspektiva. Jak je však zřejmé, kategorie prostoru byla přesunuta mezi „manifestace perspektivizace“. Toto gesto je z naší strany motivováno systémově a současně vnáší do schématu jistý systémový nesoulad (otázkou tedy zůstává, který z těchto dvou systémových zásahů má větší váhu). Jestliže jsme konstatovali, že konstituenty perspektivy rozdělujeme na mentální a smyslové, pak je „očividné“, že „vizuální“ perspektiva je záležitostí smyslového vnímání představené skutečnosti a vyplývá z logiky našeho členění. Na druhé straně je však třeba přiznat, že výsledná perspektivizace

¹¹⁸ Přičemž nepopíráme, že například tematizace pachu, popřípadě jeho vnímání může být důležitým znakem dobových kulturních a sekundárně i literárních norem.

prostoru rozhodně není jen výsledkem vizuálních či „optických“ dispozic centra vnímání (například toho, zda pozorovatel dobře vidí na dálku), nýbrž také nutně výsledkem pozice tohoto centra v prostoru (tj. například toho, zda nemá horizont zakrytý vysokou budovou). Ať už se tedy jedná o lokaci postavy v prostoru představeného světa nebo (dle Uspenského) o virtuální pozici vypravěče vůči tomuto prostoru, jsme nuceni brát ji v potaz. Dále je třeba brát v potaz nejpravděpodobnější námitku vůči vytěsnění prostoru z oblasti konstituentů perspektivy do oblasti manifestované perspektivizace; tato námitka je vzorně „kantovská“: jestliže se v jakékoli soustavě objevuje čas jako parametr, proč ne prostor? Uvědomme si ovšem, že tato potenciální námitka vychází z Kantovy formulace podmínek pro utvoření celistvé (tj. časo-prostorově jednotné) představy v našem vědomí, a to na základě souboru počítků, jež nám poskytují naše smysly. Naše diskuze o perspektivě se ovšem zakládá právě na umělém rozložení celistvé představy; přesto lze protiargumentaci zahájit od téhož zdroje, respektive ze způsobu vzájemného odlišení apriorních forem nazírání: čas, který je v Kantově výkladu příznačně *vnitřní formou názoru*, byt je i nutnou podmínkou *koherentní představy* vnějších jevů, spadá proto v našem chápání mezi *mentální konstituenty perspektivy* (připomeňme, že zpravidla není v narativním, stejně jako jiném literárním díle přímým předmětem zobrazení, nýbrž pouze předmětem pokusů o nepřímé, metaforické *znázornění*; jinak se projevuje hlavně jako způsob organizace textu v jeho uspořádání a prostředcích temporální deixe a samozřejmě také jako nutný důsledek jeho linerarity); prostor, jako forma *názoru vnějšího*, je především garantem *identity představy*, jako je sjednocení počítků v čase garantem její koherence. Jenže v našem případě není určujícím parametrem „prostor jako forma nazírání“, nýbrž vizuální percepce limitovaná *jistou pozicí v prostoru*. A na rozdíl od času se prostor může konkrétně manifestovat rozprostraněností objektů a zpravidla bývá v narativním díle předmětem přímého zobrazení předpokládajícího vizuální vnímání. Abychom se zavděčili zastáncům kantovského vzorce, mohli bychom si ještě

vypomoci metaforickým trikem, sugerujícím symetrii „časové distance“ a „prostorové distance“; je však očividné, že v prvním případě jde o prostorovou metaforu, která chod času znázorňuje osou s nulovým bodem jako východiskem, přičemž subjektivní prožití času rozpětí osy relativizuje, zatímco v druhém případě je tato metafora příliš zjednodušující, ba zkreslující. Dvě různé „pozice subjektu v čase“ se totiž manifestují zcela jinak než „zvznějšněnou časovostí“ – a sice odlišnou senzibilitou tohoto subjektu, jeho hodnotícími postoji anebo způsobem, jímž o vnímaném a zakoušeném vypovídá. Dvě různé pozice v prostoru se však projevují různě omezeným horizontem toho, co je vizuálně dostupné.¹¹⁹ Proto si dovoluujeme mluvit o smyslových konstituentech perspektivy, konkretizovaných z již uvedených důvodů jako „vizuální perspektiva“.

Takto jsme tedy předjali možné námitky a prozatím považujeme za dostatečné zdůvodnění našeho postupu dělení konstituentů na mentální a smyslové a rozlišení konstituentů perspektivy a manifestací perspektivizace. Pojem vizuálního konstituentu perspektivy dovoluje možná ještě úvahu nad dvěma alternativami: někdo se dívá, pozoruje, a někdo podává popis, který však lze stěžít „inscenovat“ jako vizuální pozorování; nemáme totiž spolehlivé důkazy pro tvrzení Uspenského, že prostorová pozice vypravěče není abstraktní (srovnej USPENSKIJ 1970: 86), tj., jak dovozuje, vždy vymežitelná nějakými koordinátami vztaženými k prostoru fikčního světa – v případě perspektivizace sugerující široký rozhled či nadhled je to poněkud obtížné. Právě z tohoto problému by nejspíše Gerald Prince vytěžil další doklad pro svou pochybnost o tom, zda vypravěč může „fokalizovat“ svět příběhu.

Prostor se tedy v našem pojetí přesouvá mezi manifestace perspektivizace; ve vyprávění lze, jak ukázal už Stanzel, rozlišit její dvě základní podoby, totiž *perspektivní* nebo *aperspektivní* zobrazení. Perspektivizovaný prostor, tj. zobrazený v závislosti od postavení

¹¹⁹ „Deformované“ vidění pak logicky není záležitostí lokace v prostoru, nýbrž vnitřních dispozic vnímajícího subjektu.

vnímajícího subjektu, vykazuje opravdu jen to, co může subjekt v daném postavení vidět, popřípadě v jakém zkreslení (tj. výřez předmětné skutečnosti s ohraničeným horizontem); jedná se tedy o druh perspektivizace do jisté míry „srovnatelný“ s lineární perspektivou výtvarného umění. Druhý typ (byť se na první – mylný – pohled může jevit jako frekventovanější či historicky primární) je vymezen jako negace prvního: totiž jako zobrazení *aperspektivní*, často založené na výčtu prostorových objektů či jejich nápadných detailů. Řídícím principem tohoto výčtu mohou být různé sémantické záměry, mimo jiné ilustrace sociální struktury zobrazené komunity či společenského statutu (například zobrazení reprezentativních prvků obydlí v určité společenské vrstvě a čase) nebo naopak osobního vkusu jednotlivých postav, symbolický význam vybraných objektů apod. Oba principy se přitom mohou kombinovat, respektive střídat se, aniž by byl přechod mezi nimi nějak zřetelně motivován a signalizován.

Z dosavadního výkladu je zřejmé, že v deskripci schématu – donuceni snahou vyrovnat se s tradičním modelem apriorních forem nazírání – jsme došli od všeobjímajícího konstituentu časového přes konstituenty další, jím ovlivněné, ke konstituentu partiálnímu (neboť je jisté, že vzhledem k proměnam subjektu v čase, projevujícím se jako narůstání zkušenosti, se nějak mění jeho poznání a hodnocení věcí, zatímco jeho prostorové postavení má vliv pouze na to, co v dané situaci může vidět).

Na pomyslném „druhém místě“ našeho schématu se ocitá „kognitivní perspektiva“, která je zhruba ekvivalentem „psychologické perspektivy“ Uspenského.¹²⁰ Proč tato preference? Kognitivní perspektiva je v tomto pojetí úhrnem psychologických dispozic, jak intelektuálních, tak emocionálních, získané zkušenosti a vědění, které odlišují jedince od ostatních a svým způsobem také určují jeho identitu. Tento soubor předpokladů

¹²⁰ Jeho pojem je možná výhodnější v tom, že zcela samozřejmě zahrnuje také emocionální aspekt, který Rimmon-Kenanová navrhuje jako samostatnou „fasetu“ perspektivy.

však především vymezuje virtuální „kognitivní horizont“, tj. individuální schopnost chápat a interpretovat fakta vnějšího světa i vlastní jednání; tento horizont je přitom vlastní jak postavě jako obyvateli fikčního světa, tak vypravěči, který o něm referuje. Důraz, který na tuto kategorii klademe, plyne ze skutečnosti, že existuje řada vyprávění, která doslova a do písmene „žijí“ z rozdílu mezi kognitivním horizontem postavy a vypravěče, respektive (a zvláště pak) z rozdílu mezi horizontem vyprávějící postavy a čtenáře. To je situace příznačná pro již zmiňovaná vyprávění zprostředkovaná dětským vypravěčem, vypravěčem s výjimečnou či narušenou psychikou, popřípadě vypravěčem zvířecím. Specifikace kognitivní perspektivy jako odlišné či limitované (například vývojově v případě dětského vypravěče) by mohla ostatně napomoci vyjasnit jako typologický parametr nestabilní a často diskutovaný koncept nespolehlivého vyprávění. Jestliže totiž vyjdeme z výchozího chápání perspektivy jako nutné vlastnosti jakékoli výpovědi, která ji nějakým způsobem specifikuje a omezuje vůči jiným, pak koncept nespolehlivého vypravěče ztrácí smysl, protože jako „nespolehlivé“ (tj. svou perspektivou limitované) se vlastně může jevit každé vyprávění. „Nespolehlivost“ se ovšem netýká jen případu vypravěče, který předkládá určitá fakta a současně s nimi tvrzení, která jim odporují, popřípadě se – navzdory svým dispozicím – dopouští jejich pod- či nadinterpretace, ale bývá automaticky klasifikována tam, kde jde právě o odlišný kognitivní horizont, jako v případě výše jmenovaných vypravěčů. Mohli bychom namítnout, že tito vypravěči mohou být snadno považováni za spolehlivé, pokud je měříme adekvátním kognitivním horizontem (třeba malého dítěte). Ovšem kognitivní horizont „psího vypravěče“ je možná jakýmsi součtem vědeckých poznatků a spekulace, která je vlastně výrazem lidského pokusu „převléci se do psí kůže“. Nevyhnutelnou, ale zato největší překážkou vystižení této „kůže“ je, jak už jsme výše zdůraznili, naše řeč, která není jen souborem konvenčních znaků a pravidel jejich kombinování, ale i komplexním výrazem našeho způsobu myšlení o světě – a vlastně svým způsobem předem náš pokus

diskvalifikuje.¹²¹ Přesvědčivost takového podání potom zcela zřejmě není (a vlastně nemůže být) výsledkem „mimetického vystižení povahy jevu“, nýbrž primárně umělecké sugestivnosti textu.

Možný průmět kognitivní perspektivy do reprezentace prostoru je vcelku zřejmý: mezi intenzivní percepcí prostoru a rozuměním prostoru (na základě euklidovské geometrie nebo naopak bez ní), popřípadě jeho verbální reprezentací, může ve vyprávění vyvstat zřetelné napětí. V konkrétních analýzách se pokusíme doložit smysluplnost pojmu „limitovaná“ či „redukovaná“ perspektiva právě ve vztahu k vnímání prostoru – a to i přesto, že by se mohl leckomu, kdo přijal myšlenku perspektivy jako svého druhu omezení názoru, jevit jako pleonastický.

Z dosavadního výkladu vyplývá, že jednotlivé konstituenty perspektivy se mohou různě silně prosazovat, a vykonávat tak vliv na

¹²¹ Podrobné rozpracování, popřípadě argumentované odmítnutí konceptu nespolehlivého vyprávění leží mimo záměr naší práce; je ovšem zřejmé, že koncept „různě se překrývajících“ nebo nesourodých kognitivních perspektiv by mohl oblast nespolehlivého vyprávění podstatně zúžit na případy, kdy lze identifikovat vnitřní rozpor v tvrzeních vypravěče samého. Tento postoj se samozřejmě neslučuje s tendencí některých kognitivně orientovaných badatelů (jakou například zastupoval a posléze zásadně revidoval Ansgar Nünning, srovnej TÝŽ: „Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches“, in: D'hoker, Elke – Martens, Gunther: *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2008, s. 29–76) zrušit instanci nespolehlivého vypravěče jako textovou a chápat ji pouze jako nástroj naturalizace textu, tj. především překlenutí těch jeho sdělení, která čtenář pociťuje jako nesrovnatelná se svými soubory norem. To by ovšem ve výsledku znamenalo, že každý jinak „kulturně nastavený“ narativní text je „čitelný“ jen tehdy, připišeme-li ho nespolehlivému vypravěči. Předpoklady pro identifikaci nespolehlivého vyprávění na základě srovnání intratextových informací nabízí koncept Jamese Phelana (*Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca – London: Cornell University Press, 2005, kapitola I, „The Implied Author, Unreliability, and Ethical Positioning“). Záměrem tohoto exkurzu ovšem bylo demonstrovat hlavně důležitost jednotlivých složek perspektivy nejen v kontextu analýzy jednotlivého textu, ale v širších souvislostech klasifikace vyprávění; nezdá se tedy, že je nutné radikálně odmítnout perspektivu jako možný typologizační parametr, jak jsme to mohli pozorovat u Wolfa Schmidta.

celkový charakter vyprávění; stejně jako je pro některé teoretiky specifická (tj. obvykle „limitovaná“) kognitivní perspektiva základem formování nespolehlivého vyprávění, lze říci, že v multiperspektivním vyprávění hraje nejčastěji roli perspektiva ideologická. Ta odkazuje k normám a hodnotám nebo jejich celým soustavám, které řídí především způsoby hodnocení fakt představeného světa postavou a vypravěčem. Ideologická perspektiva je v podstatě shodná s Uspenského „hodnotící“ perspektivou; přes jisté výhrady k tomuto pojmu jej akceptujeme,¹²² a to z toho důvodu, že termín hodnotící perspektiva na první pohled implikuje spíše individuální úsudek, zatímco perspektiva ideologická nutně zahrnuje i ty aspekty hodnocení, které jsou výsledkem sociálních tlaků a projevují se jako ustálená (předsudečná) schémata, jejichž vliv nositel cíleně i bezděčně traduje dále. Neznamená to ovšem, že se přikláníme k radikálně konstruktivistickému stanovisku, které předpokládá, že naše hodnocení je průmětem vzorců získaných z okolí či jím vnucených; stejně tak to neznamená, že literární narativ zbavujeme jeho specifického statutu a uvádíme ho na úroveň obecné textové praxe, zapojené do mechanismů „společenského výkonu moci“.

Jazyková perspektiva (tj. „neutrálnější“ pojmenování „frazéologie“ Uspenského) zcela zřejmě není ztotožnitelná s „úrovni verbální reprezentace“, tj. s textem, nýbrž odkazuje k souboru selektivních operací, které vedou k výrazově jednotné nebo naopak k variabilní jazykové referenci k představenému světu. Jak už jsme naznačili výše, na úrovni elementární analýzy bychom se tedy neptali jen „kdo mluví“, nýbrž: „Jsme si jisti, že mluvčí hovoří sám za sebe?“, přesněji: „Je řeč mluvčího výrazem jeho vlastního jazyka?“, rozpoznáme-li v řeči mluvčího nějaké heterogenní prvky, můžeme se ptát, „odkud se v ní vzaly“. Skutečnost, že jednotlivé konstituenty perspektivy se vzájemně doplňují, ba že je někdy obtížné je důsledně rozlišit, lze doložit na souvztažnosti jazykové a kognitivní

¹²² Tyto výhrady jsou ovšem spojeny právě s interním subjektem tohoto textu, na jehož charakteristiku, plynoucí z generační badatelské zkušenosti, jsme poukazovali v úvodní kapitole.

perspektivy, na niž jsme narazili už při rozboru Rimmon-Kenanové v souvislosti s výrazem „v obličejí byl chlupatý“. Podobný příklad můžeme – jako ilustraci problému, která ovšem plného významu nabývá ve svém vlastním kontextu – vyjmout také z povídky Marie Pujmanové „Co se událo v městském sadu na Bílou sobotu“:

Ze všech konců světa se vraceli vojáci. Z Itálie, kde *všichni mají černé vlasy a černé oči* a celý rok spí na terasách pod širým nebem; z Francie, kde každá *ženská* se maluje a chodí na vysokých podpatcích; z Ameriky, která je všechna jakoby obrovská krabice na konzervy z červeného plechu, potíštěného ze všech stran reklamami a návody; ze Sibíře, což je bílá step a po ní běží *zvěř, porostlá drahou kožešinou*; z Japonska, kde *svět je žlutý*, kde jedí samou rýži a v pokojích nemají nábytek – a bůhví odkud všude ještě, *ani to člověk nepamatuje*.¹²³

Z části poslední věty odstavce „ani to člověk nepamatuje“ lze usoudit, že předchozí tvrzení jsou souhrnem představ člověka, pro nějž takové množství dat představuje horní hranici „čitelnosti“. Obsah těchto představ sestává z naivní generalizace, ba hyperbolizace tradičních kulturních schémat (všichni, každá, svět je žlutý atd.) a krátkých spojení (zvěř má prostě kožešinu – *drahou* kožešinu z ní dělá až míra dostupnosti a zájem o užití pro lidskou kulturu). Kognitivní perspektiva je bezpochyby spojena s postavou, která nedisponuje příliš velkým rozhledem a své znalosti o světě čerpá z povrchních informačních zdrojů. Skoro se zdá, že možné ztrátě orientace v informacích se brání jejich dalším zjednodušením; mohli bychom říci, že její kognitivní strategií je generalizace. Kognitivní perspektiva v krátké ukázce nám dovoluje formulovat hypotézu o postavě jako „obyčejné osobě bez hlubšího vzdělání“; potvrzuje ji i to, co by Rimmon-Kenanová nazvala jazykovým „indikátorem“ a co je lexikálním výrazem příklonu k perspektivě postavy v jinak spisovném textu: kolokviální výraz „ženská“. Ten

¹²³ PUJMANOVÁ, Marie: *Povídky z městského sadu. Výbor z próz*, Praha: Mladá fronta, 1975: 27, zvýraznila AJ.

zde má v důsledku generalizace neutrální hodnotovou platnost, poukazuje však nepochybně ke svému pravidelnému uživateli.

Jednotlivé konstituenty perspektivy mají své konkrétní manifestace (které jsou v případě analytického přístupu předmětem našeho zkoumání): jazyková perspektiva se (jak jsme právě mohli vidět, ve velmi různé míře) manifestuje v jazyce vyprávění, ideologická ve vyhodnocování fakt představeného světa, kognitivní v porozumění faktům představeného světa, vizuální perspektiva pak v perspektivizaci (či aperspektivnosti) zobrazeného prostoru. Tyto manifestace odpovídají na otázku „jak“. Jakým jazykem je zprostředkován představený svět? Jak jsou hodnocena fakta představeného světa? Jak jsou chápána a vysvětlována? Jak je zobrazen tento svět? Tím se přikláníme k názoru Wolfa Schmida, že manifestací perspektivy je v zásadě už to, „co“ je představeno, tj. výběr fikčních fakt; přitom je ovšem třeba mít na paměti, že velkou roli tu vedle záměru sugerovat určitou perspektivu může sehrát například i žánrová konvence, která reguluje zobrazení či potlačení určitých složek představeného světa.¹²⁴

¹²⁴ Tuto tezi by mohla podpořit ilustrace převzatá ze Stanzelovy teorie vyprávění: se záměrem demonstrovat nulový stupeň narativní zprostředkovanosti uvádí Stanzel příklady synoptických názvů kapitol v románech 18. a 19. století. Zastává názor, že tyto synoptické nadpisy, odkazující k akcím postav v přítomnosti, představují svět příběhu nezprostředkovaně, tj. bez projevu vyprávěčské interpretace, jako „materiál“, z něhož je teprve vytvářeno vyprávění; ovšem právě příklad, který uvádí, jeho tvrzení zpochybňuje: „Pan Pickwick jede do Ipswiche a zažije romantické dobrodružství s dáмой středních let s vlasy na žlutých papírových natáčkách“ (citováno podle DICKENS, Charles: *Kronika Pickwickova klubu*, Praha: Odeon, 1973, kapitola 22, s. 295). Domníváme se, že shrnutí události jako „romantického dobrodružství“ implikuje určitou perspektivu vyplývající z představy, co je považováno za „romantické“ a zároveň „dobrodružné“. Výběr prvků, které mají charakterizovat druhou protagonistku, také prozrazuje určitou perspektivu, jakož i charakter dobrodružství samého: poukazuje se tu na věk, který se s tíhnutím k romantickému prožívání v konvenčních představách už příliš neslučuje, a na aspekt zevnější, který naznačuje, že avizované dobrodružství mohlo mít pikantně intimní charakter. Synoptický charakter tedy vyznačuje nejen určitou perspektivu, ale dokonce i určitou vyprávěčskou strategii, která naznačuje napětí a komický efekt v nepravděpodobné slučitelnosti některých aspektů události.

Jak už bylo řečeno, takto nastavený systém připouští nejen multiperspektivnost ve smyslu střídání několik center perspektivy (například několika personálních vyprávění) v rámci jednoho narativu, ale také situaci, kdy jsou konstituenty perspektivy více či méně rovnoměrně rozděleny mezi různé subjekty. Specifikace jednotlivých konstituentů perspektivy také dovoluje upřednostnit vizuální perspektivu jako nástroj interpretace.

IV. MODERNISTICKÁ EXEMPLA

Některé příklady v předchozí kapitole, kde fungovaly jako ilustrace jednotlivých konstituentů perspektivy či jejich kombinací, byly vypůjčeny z následujícího souboru interpretací, který nadepisujeme Modernistická exempla. „Exemplárnost“ se však tentokrát nevztahuje ke kategoriím teoretického konceptu. Jedná se o výběr povídek, v nichž modelování prostoru průběžně hraje signifikantní roli v utváření celku a současně je svázáno s progresivními narativními postupy. Taková konfigurace není příliš častá, a proto je rozhodně nelze vydávat ani za typické projevy dobového povídkářství – naopak, v kontextu žánru a lecky i autorské tvorby jsou to mnohdy díla singulární povahy, která se svému okolí vymykají jako nositelé progresivních, byť ne nutně umělecky dotažených tendencí. Jsou však nanejvýš ilustrativními, „exemplárními“ nositeli prosazování modernismu či alespoň jeho signálů. Možná by bylo přesnější rozlišovat zde mezi „symptomy“ modernismu jako dílčími projevy obecnějších trendů (ať už ve své době programově vyhlášených nebo dodatečně rozpoznaných) a „signály“, které mohou být výrazem předjímání konceptů, jež teprve mají přijít. Jednotlivé symptomy modernistických tendencí vyznačujeme v podtitulech interpretací. Vybrané povídky jsou zároveň výjimečné i exemplární – z toho plyne, že interpretačně relevantní okolí, do něhož je daný text uváděn, pak může mít jiný charakter, než jaký představuje samozřejmý kontext časově blízké autorské tvorby či synchronní prozaické produkce. To znamená, že povídky nejsou vykládány jen v souvislostech, v nichž se „nutně nacházejí“. Jejich „alternativní kontextualizace“ je součástí interpretační strategie.

POSTAVA A POHYB: SIGNÁLY INOVACE VYPŘÁVĚCÍ PERSPEKTIVY

Od moderny k modernismu: exteriorizace a vizualizace pocitů *Josef Karel Šlejhar: Pohřeb*

Mohlo by se zdát, že v záměru interpretovat jednu ze Šlejharových drobnějších próz, povídku „Pohřeb“ ze souboru *Z krajského města* (1910), jsou skryta dvě úskalí: první spočívá v sumarizaci příběhu, který se nám předvídatelně zařadí do množiny variací na krušný úděl slabého tvora, pro něhož je život spěním ke konci a smrt v závěru vysvobozením. Vyhodnocovat zde příběh je skoro nadbytečné, protože syžet je takřka neměnný a „postup k smrti je vnitřní konstantou postav“, jak zjišťuje Josef Hrdlička ve studii příznačně nazvané „Osudy duše“.¹²⁵ Na druhé úskalí naráží pokus o podrobnější analýzu, jež musí překonat bariéru Šlejharovy mnohomluvnosti, aby neutonula ve vírech řeči jako sám tvůrce a nenahradila primární mnohomluvnost sekundární popisností.

První předpoklad lze snadno potvrdit synopsí povídky „Pohřeb“: nešťastná svobodná rodička ponechá miminko v péči své nemilosrdné matky a vydá se do služby v naději, že je výdělkem uživí a odčiní i svůj poklesek v matčiných očích; dře do úpadu ve službě u bezohledné panovačné měšťky. Když se dozví o smrti děťátka, pochopí, že její matka ho záměrně nechala utrápit. V návalu zoufalství prchá od svých pánů do jarní přírody kypící svěžestí a silou, zatímco ona je vyčerpaná nelidskou dřinou a zdrcená bolestí. Potom, co se rozležela se zemí, k níž se intuitivně přihlásila jako k jediné skutečné matce všeho živého, se vrhne do řeky. Splynutí těla s vodním proudem je předzvěstí mystického sjednocení její duše s duší děťátka.

¹²⁵ HRDLIČKA, Josef: „Osudy duše. Poznámky k Šlejharovi“, in: *Souvislosti*, 1999, č. 2, s. 107.

Úděl hrdinky a rozvržení postav tedy zcela zřejmě odkazuje k typickému šlejharovskému modelu, který Hrdlička vyznačuje v citované studii jako opozici „postav duše“ a „postav těla“: první z nich jsou pasivní, přijímají dojmy z okolního světa, druhé naopak aktivně zasahují do svého okolí. Jestliže děj končí sebevraždou trpící postavy, můžeme předpokládat, že teprve v této fázi rozuzlení příběhu se tento subjekt a jeho okolí dostávají do dynamické interakce, slibující jistou specifičnost v jinak modelovém (neodvažujeme-li se říci „schematickém“) příběhu.

Velkou část vyprávění „Pohřbu“ zaujímá expozice zahrnující prehistorii vlastního děje, totiž objasnění matčiných plánů jak řešit následek dceřina mravního pádu; prehistorie je evokována v popisu každodenní driny služky v neladné maloměstské domácnosti. Hrdinčino nepřetržitě úsilí o čistotu je marné, neboť vnější špína jako by byla neustále v omračujícím množství generována nečistotou vnitřní. Prostory domácnosti jako by se v důsledku morální beztvorosti svých majitelů roztékaly a splývaly se špínou, která je pokrývá, ba pohlcuje. Tato špína je pro dívku na jedné straně tím pravým „očistcem“, jaký jí nejen přisoudila matka („Slyšíš, nesmí mně krejcar chybět, ne abys z toho něco procundala!“),¹²⁶ ale jaký si připisuje jako přiměřený i ona sama za svůj prohřešek. Ve vzácných chvilkách světečného volna vyhlíží dívka ven z domu na jarní nebe, ale svět venku se jí zdá odtažitý, ba nedosažitelný, neboť je smířena s tím, že je za trest zaživa pohřbena mezi čtyřmi zatuchlými stěnami. Takřka cize pohlíží na život, „k němuž jako by neměla právo ani smělost“ (ŠLEJHAR 1971: 105–106). Dívčin omezený svět, přestože jako by byl vzhledem ke své ohraničenosti a uzavřenosti tím jediným možným, má dvojí tvářnost: na jedné straně podobu bezútesné maloměstské domácnosti skrývající nedostatky a stavějící na odív zdánlivou solidnost, na druhé straně povahu Tartaru, z jehož bahen nelze už nikdy vybědnout, jen do nich hlouběji zapadat, tak jako se dívčiny z kůže svlečené ruce noří vždy znovu

¹²⁶ ŠLEJHAR, Josef Karel: „Pohřeb“, in: TÝŽ: *Zátoka smrti*, Hradec Králové: Kruh, 1971, s. 94.

do slizkých mydlin velkého prádla. Tento druhý rozměr narůstá až do obrazu noční můry: dívčín mozek je dřinou, nedostatkem odpočinku a neustálým peskováním příliš otupělý, než aby dovolil racionální úvahu; o to vybičovanější jsou však její emoce, střádající bolestné podněty do podvědomí. Výsledkem je goyovský „spánek rozumu plodící nestvůry“, mátožné vize jako důsledek stavu polo-spánku-polobdění, v nichž se spojuje konkrétní strach z domácí paní a fyzický odpor k jejímu zevnějšku s neurčitými úzkostmi. Obraz chtivé, líné a klevetivé maloměstské paničky, vycházející z naturalisticky pojaté fyziognomie, je v naivním pohledu zmučené dívky hyperbolizován k představě děsivého netvora:

Během dne a ještě do nedávna se každou chvílí zhurta rozevřely dveře a na ni přikře, zlobně vystřmely uhrančivé paniny oči, tak jako by se na ni rozpjala sívá, žhnoucí mázdra, a ony tonou a obstírají smysl a takřka ji ochromují; tolik se vždy bála těch supích, nemilostných očí a takřka se chvěla před jejich uhranutím. Přitom se vždy zároveň odhalilo z paniných modrých tenkých rtů bělmo falešných zubů, posupně a cynicky se na ni vyceňujících – a: „Tumlujte se, tumlujte, honem!“ se vždy jimi úsečně, hartusivě prosmýklo. A ten ostrý krutý hlas ji vždy vyburcuje z každé únavy, z každého poochabení a rve ji do samých útroh.

(TAMTÉŽ: 91–92)

Konkrétní tvář se mění v odlidštěnou masku,¹²⁷ v níž zející otvory očí a úst koncentrují veškerou zlobu a hltavost „světa těla“:

¹²⁷ Tvář-masku jako výraz konkrétního strachu i symbol neurčité hluboké úzkosti patří k emblémům expresionistického malířství, objevuje se i v pozdější expresionisticky orientované literární tvorbě. V několika variacích ji najdeme u Richarda Weinerja: v titulu povídkového souboru *Škleb*, v povídce „Hlas v telefonu“ či jako ústřední motiv povídky „Smazaný obličej“. Je zde ovšem důležitý rozdíl: zatímco u Šlejgara zůstává do jisté míry zachován symbolistní princip dvojího odkazu, tj. „maska“ se vztahuje ke konkrétní tváři a současně ztělesňuje zdroj úzkosti, v expresionistickém pojetí se tvář-masku zcela odděluje od konkrétního nositele a zastupuje jeho neznámou a mnohdy nepoznatelnou identitu.

A tak po celý den pere, pere v ponuré, smrduté místnosti, plné slizkosti, puchu, páry, v duši se šířavou a obávanou sugescí těch pátracích očí a na ni se cenícího bělma, s tou sugescí, již se nedovede ani na chvíli zbýt a která ji straší jako přízrak.

(TAMTÉŽ: 92)

Ve výjevech tohoto druhu, jako je setkání služky a její paní, předvedené jako mráкотná vize, se vždy znovu potvrzuje, že tendence podkládat Šlejharovi přiblížení k psychologické próze o generaci mladší¹²⁸ je sice vůči autorovi dobře míněná, avšak jeho metodě neadekvátní snaha. Šlejhar má mnohem blíže, jak to vystihl Jiří Karásek ze Lvovic, k jakési „fyziologii duše“,¹²⁹ již zprostředkovává plastickým popisem vnějškových projevů a fyzických reakcí, jež jsou následkem nezjevných duševních pochodů či náhlých hnutí: „Spěla s pocuchanými, kleslými kadeřemi, jež se vždy hrůzně nesou kolem vyjevených, bludných, propadlých očí“ (ŠLEJHAR 1971: 115). Ostatně také předpoklaté okolí hledá pro dívčin extrémní stav vysvětlení povrchně fyziologického (byť svou prapříčinou „mravního“) charakteru: „Opilá běhna a ještě taková mladá,‘ rozhořčil se mravokárně jakýsi solidní pán [...], když spatřil potácející se stvoření“ (TAMTÉŽ: 114). Tato názorná popisnost činí mnohdy projevy postavy až teatrálně nadsazenými: „Ale ona již neměla smysl pro nic [...]. Jednou dlaní si zastřela oči a hlavu úporně odklonila kamsi stranou, aby byla od všeho nejdál, druhou ruku vztáhla kamsi před sebe a tak vyběhla na chodbu, štvána divým zápětím, až se vypoťace-la na ulici... (TAMTÉŽ). Autor zcela zřejmě rád obětuje realistický

¹²⁸ Srovnej KOMÁREK, Karel: „Ještě Josef Karel Šlejhar v zášerí literatury“, in: *Aluze*, 1999, č. 3/4, s. 288.

¹²⁹ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: „Josef K. Šlejhar“, in: *TÝŽ: Impresionisté a ironikové. Dokumenty k psychologii literární generace let devadesátých*, Spisy sv. 2, Praha: Hugo Kosterka, 1903: „Co podává, líče nitro, jsou vlastně popisy fyziologických stavův, účinky duševních stavův na nervy individua. Tedy v posledních důsledcích stavy vegetativní a ne intelektuální, stavy těla a ne stavy nitra“, s. 95.

rozměr scény ve prospěch intenzity výrazu; i v tom se přibližuje intencím expresionistickým.

Psychologická analýza bývá častěji vztahována k postavám schopným introspekce, ne-li dokonce racionálního sebehodnocení z odstupu. Zde je pojetí psychiky postavy zcela odlišné: hlavní hrdinka není disponována pro reflexi a její chování ukazuje pouze na přítomnost emocí a instinktů, její dojemná naivita se mnohdy přibližuje až bezbrannému primitivismu (jak uvidíme ještě zřetelněji v závěru). Například dívčín útěk z domu a ven z města není únikem od místa činu či původce jejího neštěstí, neboť, jak víme, to se odehrálo jinde; je iracionálním pokusem utéci od neštěstí samého. Vypravěč to naznačuje volbou přirovnání: „slepě hnána jako smrtelně raněné zvíře, jež se bláhově snaží uniknout ráně, kterou nese s sebou a již nikdy nemůže uniknout; a čím víc pádí z posledních vzepjatých sil, v svých hrůzách a šíleném smrtelném strachu, tím blíží je smrti“ (TAMTÉŽ: 115). Jestliže Hrdlička v citované studii usuzuje, že činy „postav s převahou těla“, jeví se jako akty svobodné vůle, jsou ve skutečnosti jakýmsi determinovaným samopohybem hmoty, který se projevuje skrze tyto postavy,¹³⁰ a postavy duše staví výše, protože cítí a prožívají, pak je třeba říci, že hrdinka „Pohřbu“ se pohybuje v jakési mezivrstvě těchto dvou skupin, jako bytost schopná cítit a v jednání transformovat, ne však reflektovat bolest. To potvrzuje další významná varianta podání psychických stavů v tomto textu, totiž obrazy, které pouze přibližně znázorňují pro hrdinku samu nevyjádřitelný a s těžší pochopitelný stav vědomí:

Vyjevena ohromivou upjatostí, zahleděla se do šera doupěte, nořícího se v špinavou duhu kalného úsvitu lampy. [...] Obestřela ji luhchota noci a duše a popadla ji úzkost, jakoby smrtelná, jež v poznání naplněného osudu nezná východ ze svého pustého zoufalství. Celou

¹³⁰ „Ve výrostkovi, který v ‚Zátoce smrti‘ hází poloutopené štěně znovu a znovu do vody, aby je jeho matka stále vynášela na břeh, dokud nepadne smrtelnou únavou, se rozpíná pohyb vodního víru, jehož středem je smrt“ (HRDLIČKA 1999: 107).

svou bytostí se nacházela v černém rdousivém spjati, obestoupily ji černé bezmezné obzory, k srdci se dál jakýsi strašný nekonečný průryv. [...]

Jakýsi záhubný oheň se v ní vzňal. A snést to nebylo lze a také výraz to nedovedlo vynalézt. Posléze se mohla rozúpět jen smrtelnými steny, pouhým neslychaným vzryvem, který se jí vydobyl z útrobu, ale zase náhle poklesl a ustal, jako by uhodily perutě zraněného ptáka.

(TAMTÉŽ: 100 a 114)¹³¹

Dívčin útek se v tomto kontextu jeví jako pouhý pohyb, tj. primitivní reakce na negativní podnět; i ona je tedy, byť je postavou trpící, ovládána „samopohybem hmoty“, jímž je spění k zániku. Slovy autorovými: „hnána onou dráhou, kterou osud uvádí své oběti na místo vlastního nevyhnutelného určení“ (TAMTÉŽ: 114).

Právě spojení principu zvnějšnění prožitku, pro nějž si lze vypůjčit metaforu „fyziologie duše“, s tematizací vnější aktivity postavy je v druhé části povídky zdrojem sugestivní reprezentace prostoru. Kraj za hranicí města je dívka zcela neznámý a je logicky úplným protikladem jejího několikaměsíčního pobytu v uzavřeném domě se svátečním výhledem do ulice a na výřez nebe. Když vybíhá z města do otevřené krajiny, nevěnuje jí zprvu vůbec pozornost: její oči nevidí ani to, co by mohlo být stavu její duše blízké, ani to, co se mu zásadně protiví. Nadosobní vyprávěč tak zpočátku podává obraz toho, co hrdinku nepovšimnuto mívá. V kontrastu k pohybu postavy popisuje ze statické pozice v centrální prostorové perspektivě, zaujímaje přitom stanovisko pozorného, pozitivně naladěného a explicitně hodnotícího vnímatele „svěžích, luzných“ míst, kde bylo „tak smířlivě, tak usněně“ (TAMTÉŽ: 114–115), respektive vnímatele naladěného v souladu s konvencemi, které se s výhledem do jarní krajiny obvykle spojují.

¹³¹ Snaha o zesílení výrazu v řetězení obrazů dívčina strádání vede někdy autora až k těžkopádným, ba rozporuplným vyjádřením: „Jen ji, bytost ztracenou, nezvalo nic, byla jako zvon bez srdce uprostřed všeho hlaholení slavného aleluja, vnořena v zoufalství svého zničeného mateřského srdce“ (ŠLEJHAR 1971: 117).

Zdá se ovšem, že krajinnému panoramatu je připisován jakýsi vnitřní, intencionální pohyb: „V dáli se z taktu obemknutého pruhu roviny, kupředu se stále rozšiřující a stále méně svírané lesy a hájí, vynášela modravá návrší, k nimž spěl široký lesknoucí se tok řeky“ (TAMTÉŽ: 115, zvýraznila AJ). Tato rétorika je ovšem stejně dobře interpretovatelná coby výraz intenzivního cítění krajiny jako celku naplněného jednotlívým smyslem, i jako příklon k literární tradici (a v tomto „literárním“ kódu ji také nejspíše čteme).

Barevný rozvrh obrazu polí, jež dívka mívá, odpovídá přechodu jara v léto a vypravěč jej podává v nadsazených obrazech, které svádějí k interpretaci v plánu symbolickém: svěží zeleň jako fáze nevinnosti před poznáním světa – výmluvné „vášnivě krvácení planých máků“ – a konečně odkvetlá, zrající žita jako fáze poznání, naplnění (TAMTÉŽ: 114). Přiznejme ovšem, že pořadí symbolů, jak je uvádíme, nerespektuje pořadí výskytu odpovídajících motivů ve vyprávění. Dostáváme se tak k příkladu interpretačního postupu, o němž jsme mluvili na začátku: soubor textových indicií dovoluje, abychom jej usouvztážili s určitou konvencí (erotická symbolika), podřídili jeho jednotlivé složky jejímu řádu, a dosáhli tak jejich sjednocení v nadřazený smysluplný celek. Tuto konstrukci lze snadno podpořit dohledáním dalšího významového celku vyššího řádu, který můžeme rekonstruovat z prehistorie přítomné situace jako prostý, ba schematický příběh opuštěné svobodné matky. Ospravedlněním pro tuto úvahu je, jak ještě ukážeme, vnitřní napětí textu, v němž se zcela zjevně prolíná i střetává několik uměleckých kódů: naturalistická deskripce přerůstá v expresionistickou hyperbolu a bezprostřední zachycení smyslových vjemů je nezřídka transformováno v symbolickou formu.

V následujících pasážích vypravěč opouští statickou centrální perspektivu zároveň s tím, jak se postava z otevřené krajiny noří do hájů podél řeky. Zobrazení krajiny nabývá komplexního charakteru a vizuální fenomény tu ztrácejí své dosud dominantní postavení. Přitom mnohdy nejsou bezprostředně popisovány jevy samotné, nýbrž spíše charakter a intenzita jejich působení, které implikuje

přítomnost objektu působení, respektive vnímajícího subjektu. Je to jakási mozaika drobných vjemů, jež se skládá v synestetické obrazy („úryvy blankytné rozkoše, zákmity vzdušných drah, vlny hlasů, cosi se promykavě šerilo, oslnivé záblesky marnivě prosakovaly“). Světelné efekty dodávají těmto obrazům chvějivý povrch, reprezentace nejrůznějších druhů přírodního dění pak hloubku či vícerozměrnost, ba jakousi zvláštní rozpínavost. Jako by tu vznikala jakási svébytná sféra, v níž se prostorové objekty mění ve vlny energie, do nichž lze vstupovat a pociťovat je všemi smysly, ba synesteticky (světelný efekt vyvolává tělesný, haptický účinek apod.). Nastává tu paradoxní situace, kdy vnější svět je vnímán současně zvenčí i „zevnitř“. Tato mnohorozměrnost a rozpínání jsou v zásadním kontrastu k linearitě dívčina útěku nasměrovaného „ pryč od“. Protože smysly osamocené postavy jsou nadále zastřeny a subjekt intenzivní percepcce není identifikován, zůstává jediným dostupným náhradním příjemcem těchto podnětů čtenář: jsou to jeho smysly, jež mohou být takto aktivovány. Ostatně již Karásek postihuje příznačně „fyzický“ aspekt působení Šlejharova textu na vnímatele, když mluví o útoky na čtenářovy nervy, vzbuzujícím „přímo materiální, tělovou hrůzu“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1903: 92).

Líčení nejrůznějších variant ptačího zpěvu a vůní, oslnivá barevnost všedních květů podaná s intenzitou upomínající spíše na exotickou flóru, to vše zdá se přivolávat vzněty až erotického charakteru. Tento dojem ovšem vypravěč brzy koriguje, když všechno představené dění spíná v jednu celistvou energii: „neskonalá, velebná síla, vynášející se za svým nevystihlým určením“ (ŠLEJHAR 1971: 116): ptačí zpěv lze v intencích tohoto sjednocení chápat jako chvalozpěv, barevné skvrny květů prosvítající listovím pak asociují světelné reflexy chrámového okna: „Na útržích rolí, protínajících místy houštiny, se žlutě plamenily řepky a krvavěly inkarnátové jetele jako rubínové, sálavé záření“ (TAMTÉŽ). Co je však oním „nevstihlým určením“?

Přiblížíme-li si v detailu Šlejharovo zobrazení přírodních jevů, zjišťujeme jeho bohaté zvrstvení: výchozí metoda realistické

reprezentace se projevuje především v tom, že autor nezůstává nic dlužen požadavku konkrétnosti („Z borových lesů volali o překot kosi a brávníci“, TAMTÉŽ); scenerie vyvolávající až omračující dojem je však postupně transformována básnickými obrazy („a někdy jako by se tam vzňaly všechny haluze a kanuly závanem slastné, marnivé vůně“, TAMTÉŽ) ve vizi, v níž přírodní útvary ztrácejí pevné obrysy a jejich koexistence se jeví jako prolínání jakýchsi množin, barevných skvrn či oblastí homogenity (nebo jak tyto sféry nazvat): „z listnatých houštin, kladoucích se na planinu jako nesmírná zelená oblaka, vzdušná a zářivá; slavíci [...] vynášeli své horoucí, úchvatné vzněty; [...] krvavěly [...] jetele jako rubínové, sálavé záření; [...] v jedinou zelenou oblačnou oblast nevystihlé něhy a průzračné háravosti [...] napojenou kypivou znojí života; úryvy blankytné, záludné, jihnoucí, mámivé rozkoše; vlákna v linoucích se zákmitech vzdušných, nezvěstných drah“ atp. (tamtéž: 116 a 118). Ukazuje se, že reálné útvary jsou ve vyprávěčově podání odlehčovány, ba „dematerializovány“, zatímco jevy povahy nemateriální získávají tím, že je jim vymezen „prostor“ povahy hmotné, respektive její druhé podoby, tj. energie či silového pole.¹³² Všechny přírodní fenomény se tu zřejmě vztahují radostnou, ba extatickou účastí na přírodním cyklu ke konečnému cíli a prvotnímu zdroji všeho bytí, lokalizovanému, jak se zdá, v životě samém, rozprostřeném stejnoměrně ve všech jednotlivinách. Energie, vydávaná těmito jednotlivinami, zase znovu napájí celek: „V ovzduší cosi marnivě mželo, sálalo, co se na vše kladlo v neskonalé, smírné, uchvacující lahodě...“ (TAMTÉŽ: 116).

Z hlediska stylu je pro toto zobrazení přírody, jako duchem prochnuté celistvostí, charakteristické rozmývání kontur, sugesce vnitř-

¹³² Tuto materializaci, popřípadě vizualizaci nepozorovatelného, jakož i proměnu hmoty v energii a naopak, lze v ještě vyhraněnější podobě pozorovat v povídce „Zátoka smrti“ (též v souboru *Z krajského města*), kde jsou četné variace pohybu představeny jako zásadní projev bytí a proces přeměny hmoty jako základní zákonitost tohoto světa.

ního pnutí a rozpínání hmot,¹³³ postupné nahrazování konkrétních útvarů barevnými skvrnami či oblastmi – taková metoda připomíná výtvarnou techniku. Nemíníme tím, že Šlejharova verbální reprezentace nutně každému čtenáři (a to i čtenáři obeznámenému alespoň zběžně s moderním výtvarným uměním) asociuje konkrétní malby či poetiku. Jestliže však výtvarnou asociaci podrobíme zkoumání a rozvineme ji, zjišťujeme, že Šlejharovo převádění tvarů v pulzující barevnou hmotu, „dematerializace reálných forem“ ve prospěch zpodobení vnitřní dynamiky jevu, má vskutku blízko k projevům tvárného úsilí nejvýraznějších nositelů dobového pohybu ve výtvarnictví. Máme na mysli okruh mladých autorů na cestě iniciované „výbušnou inspirací“ Munchova „expresivního symbolismu“¹³⁴ po jeho pražské výstavě roku 1905, jež vedla v souvztažnosti podnětů expresionistických a fauvistických k svébytnosti českého kubismu. Zvláště Fillovy obrazy z období kolem roku 1907, kdy se v jeho tvorbě transformuje a zhodnocuje munchovský podnět, vykazují příbuzný smysl pro „němý a utajený život hmoty“, jaký Šlejharovi přisoudil Karel Sezima,¹³⁵ jakož i schopnost vynést toto tajemné vnitřní bytí vlastními výrazovými prostředky na povrch (například *Čtenář Dostojevského*, 1907; *Dítě u lesa*, 1907).¹³⁶ Obr. [1].

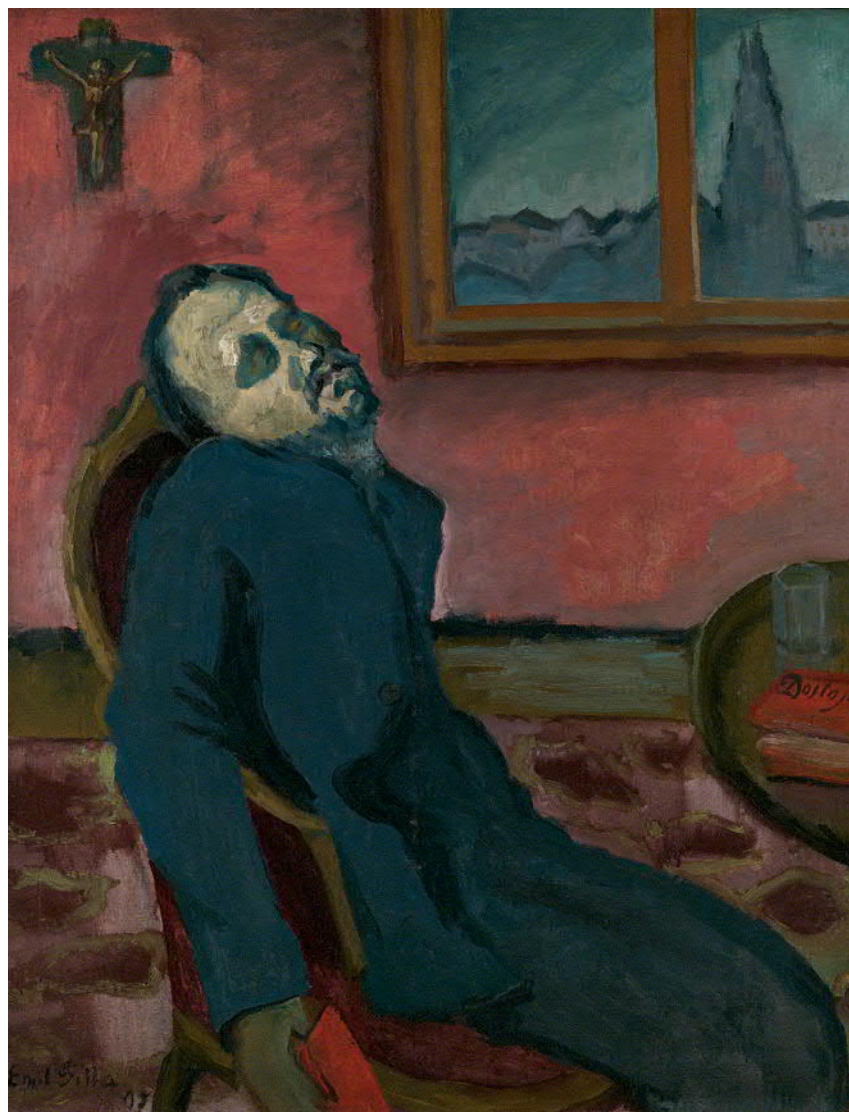
Tento projev příbuznosti myšlenkové i výrazové, pozorovatelné napříč druhy umění (a generacemi, vztáhneme-li zhruba o generaci

¹³³ To zase odpovídá kinetickému pojetí podstaty, jež Haeckel pojednává v *Záhadách světa*.

¹³⁴ Jak uvádí Miroslav Lamač, právě tak posoudil v pozdější bilanci působení tohoto malíře Emil Filla ve vyhodnocení jeho vlivu v článku „Edvard Munch a naše generace“ ve *Volných směrech* roku 1938; pojem „expresivní symbolismus“ používá Lamač ve své práci *Osma a skupina výtvarných umělců 1907–1917*, Praha: Odeon, 1988, s. 61.

¹³⁵ SEZIMA, Karel: „Písmák nečasový“, in: TÝŽ: *Podobizny a reliéfy. Studie o domácí próze soudobé*, Praha: J. R. Vilímek, 1927, s. 11, [1919].

¹³⁶ Právě interpretace proslulého Fillova obrazu *Čtenář Dostojevského* zdůrazňují tento dynamický a „organický“ aspekt: Vojtěch Lahoda v pojednání o vztahu Osmy k expresionismu konstatuje, že figura, věci a prostorové útvary jsou převáděny „do roviny živého, autonomního organismu“ či „plazmatické, živé hmoty“ (LAHODA, Vojtěch: „Smysly a výraz. Osma a expresionismus“, in: TÝŽ: *Expresionismus a české umění 1905–1927*, Praha: Národní galerie, 1994, s. 42 a 43).



[1] Emil Filla: Čtenář Dostojevského, 1907

staršího Šlejhara k reprezentantům výtvarných výbojů v období po roce 1905 do počátku dalšího desetiletí), svědčí o nepominutelné existenci „nezvěstných vzdušných drah“ – vypůjčme-li si autorův obraz – dobové umělecké atmosféry. Nejde však o to, abychom vítězně identifikovali paralely (respektive shodné či příbuzné estetické modely) či virtuální genealogické vazby mezi slovesným a vizuálním uměním. Mnohem spíše jde o to, že poetologicky pojatý *Zeitgeist* (tedy to, co Mary Ann Cawsová nazývá *architexturou*) tu může zastupovat také alternativní princip rozumění: kontextovou naturalizační strategii, kterou můžeme nabídnout současnému čtenáři na cestě k přijetí Šlejharovy umělecké metody. Tím spíše, že už Šlejharovi nakloněný Josef Svatopluk Machar konstatoval, že čtenář odhodlaný dobrat se jádra Šlejharova psaní potřebuje trpělivost fakíra.

Pasáž „Pohřbu“, která nás přivedla k těmto úvahám, se uzavírá již citovaným konstatováním harmonie a vzájemnosti přírodních energií v „neskonalé, smírné, uchvacující lahodě“. V následující situaci se tento obraz pulzování přírodních sil, sugerující trvání, sjednocuje s dějem postupujícím vpřed: zdá se, že celé společenství krátce umlkne ve svém chvalo zpěvu a jáсотu, aby popřálo sluchu nářku nešťastnice:

Ale ze všech výdechů a vánků jara vyvěralo od chvíle takové zahořkování, zalkání nářků unyle a prorývavě si žalujícího, jenž je účastí jedině sám sobě a z hynoucího srdce se rodí jako míza z kmene břízy, již zjara roztáli.

A jako by v tu chvíli zmlkal les, slavici a pěníce umkli jako v zaplouchání, *kolem se cosi roztemnilo* a trudné těžké váhání se pozastavilo v dosavadním radostném snění.

(ŠLEJHAR 1971: 116, zvýraznila AJ)

Překvapivě empatické naslouchání vyvěrá z latentního žalu samotné přírody, chápané opět jako „oduševnělý“, mnohčetný, avšak současně integrální subjekt, jenž zná nutnost být „účastí sám sobě“, neboť další takový blízký subjekt už neexistuje.

Všimněme si však formulace „kolem se cosi roztemnilo“. Jak ukázaly předcházející pasáže, neodpovídá prostředí ani slunečné arkadické krajině, zcela lhostejné k fatalitě dějů v ní probíhajících, ani romantické krajině jako obrazu duše, v níž jsou obvyklé přírodní jevy se stavy psychickými paralelní, jim „podobné“, s nimi souladné. Úkaz „cosi se roztemnilo“ není úkazem přírodním: do krajiny, nebo ještě lépe do „vnímání krajiny“ (příčemž subjektem tohoto vnímání je vypravěč virtuálně sjednocený s přírodou) se krátce promítne jako jakýsi temný, nezřetelný fantom těžkomyslnost či bolest, jejíž zdroj nemůže být jinde než v nevysloveném nitru postavy. Postava se tím však neosvobozuje, zvnějšněná negativní energie se k ní navrácí: „I zastavila se, jako by naslouchala, obestřelo ji záhadné pološero ševelů zvuků, v němž nebyla s to se vyznat a z něhož jako by se mělo cosi strašně proti ní provalit, jakási ohromivá odpověď na vše, co v ní tanulo“ (TAMTĚŽ: 117).

Přijetí této vzájemnosti postavy a krajiny nám usnadní paralela z již aktualizované sféry výtvarnictví: Munchův *Výkřik* (1893) coby prototyp obrazů, v nichž je jako významové centrum tematizována figura, avšak její duševní dění je zvnějšněno v krajině, v jejím svěbytném pohybu. Ten sice může vycházet z přírodě vlastních fenoménů, jako je průběh dramatického západu slunce ve *Výkřiku* (tomu odpovídá chvějivé lesní pološero v sledovaném Šlejharově výjevu), je však přetvořen ve znacích směru (přímky), vlnění (křivky) či v přítomnosti mnohovýznamových uzavřených forem (ve *Výkřiku* ovál jako oko, okno atp.). Toto symbolické tvarosloví pak vyznačuje psychické „tóny duše“ postavy. Vrátili-li se k prostředkům umění verbálního, pak Šlejharův obrat „kolem se cosi roztemnilo“ se zdá být pandánem temných rozpínavých útvarů obrazů Munchových, ať už materializují „stín smrti“ či úzkostného poznání, jaký známe z obrazů osudového uvědomění chodu života či umírání (*Puberta*, 1894/95; *U úmrtního lože*, 1895; *Nemocné dítě*, 1826). Anebo obráceně: v Munchových obrazech můžeme spatřovat odpovídající vizualizaci Šlejharova verbálního obrazu.

Přestože se postava doposud jevila spíše než jako subjekt jako „objekt“ či „organismus“ pudově poháněný vpřed, její úlohu nositele děje posiluje narativní příklon k její vizuální (popřípadě auditivní) perspektivě, jejíž dílčí signály jsme v následující obsáhlé citaci zvýraznili:

Cesta vnikala čím dál hlouběji do rozsáhlých listnatých porostů a zapadala v jedinou zelenou oblačnou oblast nevystihlé něhy a průzračné háravosti a napojenou kypivou luznou znojí života. Shůry mezi vrcholy tanuly úryvy blankytné, záladné, jihnoucí, mámivé rozkoše, jako splýváním nejněžnějších doteků lásky, a hlaholily sbory ptactva. A rozsáhlým, tajemným hukotem se ozýval hmyz a od kmene ke kmeni se pjala pavučí vlákna v linoucích se zákmitech vzdušných, nezvěstných drah.

Z města pořád ještě zaléhaly zvony, a na vlnách jejich hlasů jako by se vznášely slavné, od všeho hříchu a rmutu žití očištěné zvěsti.

Ze strany, zleva, se cosi rozplývavě, promykavě, záladně šeřilo, listím mámivě prosakovaly oslnivé záblesky: to řeka rozlévala své vody...

(TAMTÉŽ: 118–119, zvýraznila AJ)

Ze strany se přibližovalo rozplynulé stříbro, prudce zakmitující houštinou v některých průzorech, a vyplývalo již v širém, nabývajícím rozlivu, zabráno a naplněno neobsáhlým úchvatem, co nebylo jen leskem a září, ale zdálo se být veškerou znojí nebes a země, shlížející se v tom luzném zápolení. *Cesta se sunula poblíž samé řeky, nedaleko se rozpjala v nevystihlé nádheře její hladina. Cestu od pobřeží ještě dělil řídký vrbový prost. V něm se stavěl v cestu obrovský vydoupaný dub, který se bludně vychýlil od ostatního souboru kmenů; jemu v úpatí tvořilo podrost rozsáhlé střešchoví s hlohem a divokou kalinou, nalézající se v plném květu a naléhající slastnou, udolavou vůní a kladoucí se až na pobřeží.*

V tomto kypícím, mléčně zčeřeném omamném květenství hlaholil slavík; někdy vzlétal na dub a zas pokračoval v písni. –

Až sem došla, zastavila se.

(TAMTÉŽ: 119–120, zvýraznila AJ)

Perspektiva zobrazení je ovlivněna zorným polem běžící dívky, optikou připomínající dnes tak frekventovanou techniku snímání videokamerou upevněnou ve výši zraku: divák pak nesleduje vlastně hrdinu samého, nýbrž průběh jeho cesty jakoby jeho očima. Zobrazení přitom sugeruje rychlost („stříbro, prudce zakmitující houštinou“), objevují se i náznaky vyhodnocení trasy z hlediska pohybující se postavy (dub „se stavěl v cestu“). Současně je však zřejmé, že postava vnímá jen nezákladnější vlastnosti prostoru (směr, vzdálenost, překážku); jednotlivé objekty v jejich specifickosti však běžící postava stěží může postřehnout a jejich charakteristiky jsou zcela jednoznačně dány nastavenou ideologickou perspektivou vypravěče.

Zobrazení exteriéru tak postupně získává několik dynamických os: výchozí panoramatická perspektiva je v mnohorozměrném obrazu zeleně nahrazena zdvojeným pohledem „zvenčí“ a „zevnitř“, jakoby „ze samého nitra bující přírodní hmoty“; pasáž však rozhodně nepůsobí deskriptivně, spíše lze říci, že vlastní děj je nahrazen „děním“. Aktualizaci děje, tj. dívčina bezhlavého útěku, indukuje náznakové užití „techniky videokamery“ (snad není třeba zdůrazňovat, že toto označení používáme metaforicky a není třeba obávat se naratologického anachronismu). Jak už bylo řečeno, útek nemá konkrétní cíl, jeho smyslem je prchnout od místa a také chvíle strašlivého poznání. Linie útěku je určena cestou přibližující se k řece. Tuto linii prodlužuje do dále ohlas zvonů, jejichž zvuk postupně slábne, ale stále ještě dívku dostihuje. Zvuk zvonů však vypravěč nezapojuje jen v jeho akustické podobě, nýbrž připomíná v jeho symbolickém významu, jako zvěstování spásy, a implicitně tak horizontálu útěku přetíná hodnotovou osou vertikální. Právě hlas zvonů se stává vnějším podnětem, který probouzí hrdinčino vědomí k ostřejšímu rozpoznání vlastní situace. Inicjuje proces, v němž její bolest začíná nabývat konkrétního tvaru a neartikulovaný nářek verbálního výrazu; dosavadní spíše fyzická nevolnost a mrákoty se proměňují v bolestné poznání. Zvuk zvonů, který osloví každou, i tu nejprostší křesťanskou duši, vyvolá ovšem zdrcující odezvu

v dívčině svědomí: hlas spásy slyší dívka zaznívat jen pro jiné, o to více se cítí vyhoštěna ze společenství mravních zásad. Za hřích si přisuzuje opuštění dítěte, jako hříšné posoudí jeho zrození a zplazení, hříšný se jí ukazuje celý její život, ba život sám se jí začne jevit jako hřích. Zprvu však nedokáže reagovat jinak než ještě překotnějším útekem – před neštěstím, ale jakoby i před vlastním proviněním.

Opakuje se tak myšlenka nastolená již na počátku v obrazu dívčina postavení a zvyklostí v domě:

A také slunce opojně a radostně svítilo z modré šťastné oblohy, jež jí připadala tak vzdálená, cizí, jí nenáležející a odvracející se od ní – a to jedině tam vzhůru co chvíli jakoby úpěnlivě, jestli se přeče jen nesmilují, vzhlížela z pootevřených domovních dveří za nedělních chvilék, jež jí byly dopřány.

(TAMTÉŽ: 106)¹³⁷

Symbolickou vertikálu zastoupil hlas zvonů, explicitně ji rýsuje zeleň, vzpínající se vzhůru, let ptactva, blankyt ukazující se nikoli „nahore“, nýbrž „shůry“, tj. jakoby „nasměrován dolů“. Dokonalé sjednocení světa „nahore a dole“ představují vody, ono „rozplynulé stříbro“, jež „zdálo se být veškerou znojí nebes a země, shlížející se v tom luzném zápolení“ (TAMTÉŽ: 119). Tuto „jednotu nahore a dole“ a zákonitost přírodního cyklu demonstruje i dub uprostřed cesty, který zastaví dívčin běh. Přestože pohled do vykotlané dutiny starého stromu patří dívce, je vzápětí nadsazeně interpretován jako nahlédnutí do nekonečných, propastných temnot zásvěti („kamsi dovnitř se černě ztrácela a ztraceně dmula“, tamtéž: 120); vypravěč pak přesouvá pozornost k houbám, jež se „kypivě vynořují z tlení života“, připomínající přírodní přeměnu hmot a její nekonečný koloběh. Vertikála kmene a rozpětí koruny

¹³⁷ Povšimněme si plurálu „oni se nesmilují“, který naznačuje neurčitost vyšší moci, k níž je záhodno se vztahovat; zmožnění je patrně obrazem její zkušnosti: doposud všichni v jejím okolí se cítili oprávněni rozhodovat o jejím osudu.

pak spojí tento obraz v celistvost poukazem k transcendenci: „V oblasti obrovského dubu bylo cosi jako v chrámové klenbě, i s její slávou a velebou, i s její ztlumenou ponurostí“ (TAMTÉŽ). Všechny náznaky transcendence však mají na dívku zničující účinek, neboť přivádějí její obrazotvornost zprvu k trýznivým představám umírajícího dítěte a poté k vizi právě probíhajícího pohřebního obřadu, který jako by se jí promítal rovnou před očima, a ovlivňoval tak její další konání: „Zároveň sepjala ruce jako nad zejícím hrobem“ (TAMTÉŽ: 121). Prožitek je opět zvnějšňován a tato vnější aktivita graduje v dojemných gestech. Hrdinku nejvíce drásá představa, že nikdo neprovází pohřbívané děcko skutečnou křesťanskou účastí:

[...] nikdo tam za ním nevyslal modlitbu, tu modlitbu, jež vyplyne z nářku a přichylnosti srdce, nikdo [...] neschyluje pohled v neproniknutelnou hlínu, aby znova uviděl, znova si připomněl tajemství života a smrti. Samo se vydalo v neznámou, hroznou, mystickou pustinu, nikdo je tam neprovází - vydalo se tam bez své matičky, bez své matičky!

(TAMTÉŽ: 122)

Perspektiva kolísá mezi vypravěčem a postavou, či přesněji její jednotlivé konstituenty se mezi ně dělí: vizuální perspektiva náleží postavě, zpřítomnění situace přezentem a zvolací věta jsou typickými příznaky přichýlení k hledisku postavy; avšak rétorika, jazyková perspektiva, je pod kontrolou vypravěče. Nešťastnice, jejíž vnitřní výkřik uvádí vypravěč do působivé paralely s agonií spasitele jako bolestný výraz totální opuštěnosti lidmi i Bohem, klesá nakonec k zemi a schýlí se k ní v poloze úplného vysílení, pokory, maximální blízkosti, jež svou zavinutostí připomíná i polohu embryonální. Dívka padá na kolena, jako by se vrhala do hlubin: „schýlena k ní, jako když nemáme již nic, než tuto matku zemi, k níž se utíkáme, chtějíce v ní pohřbít své hoře“ (TAMTÉŽ). Stočená do klubička se intuitivně vrací do mateřského lůna, ne však ke své matce, nýbrž ke zrodu prapůvodnímu, k matce zemi: „vše

jí bylo oblastí ohromivého miserere smrti... Tak spočinula v jakési póze a schýlenosti smrti a jejího přísluhování – –“ (TAMTÉŽ: 123). Smrt se jako dvojnásobná náhrada ochranné mateřství stává kýženým návratem před počátek.

Obraz schoulené dívky představuje vizuální dominantu závěru, jež se stává inhibítozem výtvarných asociací, které nás poznovu vedou k nalézání kompozičních a výrazových paralel v obrazech Munchových. Především jsou to variace figury schýlené v bolesti a v sebeobraně gestu vůči smrti, jako například v *Nemocném dítěti* (1896), či v odvrácení od původce (respektive u Muncha typicky od *původkyně*) bolesti, jako je tomu v *Popelu* (1894).¹³⁸ Postoj k smrti tu Šlejhar zvýrazňuje vložení samostatné epizody, intermezzem snad až trochu nadbytečným a v autorském

¹³⁸ Kompoziční a výrazovou spřízněnost mezi verbálním narativem a výtvarným dílem, směřující k zapojení obrazu pohybu do komplexu symbolických významů, sledává také v interpretaci Langerovy povídky „Tančila“ (jen o málo starší než text Šlejharův, knižně ve *Snílci a vrahové*, 1921) Eva Štědroňová („Zvýznamnění prostoru v české próze druhého desetiletí 20. století“, in: *Prostor v jazyce a v literatuře: Sborník z mezinárodní konference*, Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, 2007, plná verze textu na CD-ROM). Tam se však tato příbuznost nejeví jako náhodný výraz dobové atmosféry, nýbrž jako přiblížení modernímu požadavku synkretického přístupu v jednotlivých druzích umění, které pracuje, řečeno pozdější terminologií, s „textem kultury“ jako celkem: „Podobně je využito intertextového momentu v Langerově povídce ‚Tančila‘, v níž jak akcent položený na motiv tance (soustředění na taneční pohyb vyčteme už z titulu, který se stává i určitým interpretačním klíčem), tak i evokace oblouku mezi tancem a smrtí (fiktivní obraz dívky, která tančí a oblouk směrem k smrti se jí zdvíhá zákeřně a nepozorovatelně pod nohama) připomíná obraz Edvarda Muncha *Tanec života*“ (ŠTĚDRŇOVÁ 2007: 5). Skutečnost, že se zde poznovu vyjevuje munchovský „expresivní symbolismus“, je pro nás jen dílčím dokladem podstatnějšího obecného jevu: tytéž projevy dobové „architektury“ lze sledat v názvuku i plném rozvinutí v časově blízké tvorbě jednoho autora, který se s trendy současnosti zásadně neidentifikuje, i druhého, který na aktuální podněty aktivně reaguje a zapojuje se i do programového úsilí současného umění zaměřeného k inovaci dosavadních postupů (v případě Langerové to bylo přihlášení k normám neoklasicismu a spojení se Skupinou výtvarných umělců a její představou kubismu překračujícího hranice výtvarného umění).

kontextu i poněkud opotřebovaným (srovnej *Kuře melancholik*, 1889). Představa matky zoufající nad pomyslným rovem dítěte je souběžná s nedaleko probíhajícím „přírodním pohřbem“ mrtvého ptáčete, který je jednak samozřejmou součástí biologického cyklu, jednak, jak doceňuje vypravěč, probíhá s tlumenou horlivostí, která tento proces staví ve výsledku hodnotově výše než emocionální prázdnotu formálního pohřbu dítěte, jakého se domýšlí jeho vzdálená matka.

Vypravěč nadále věnuje velkou pozornost dívčíným reakcím, postupnému procitání ze zdrcující představy neúčastného ukládání dítěte do hrobu, návratu k vnímání okolí. Stejně jako v ní auditivní podnět vyvolal převážně emocionální sebereflexi, vyplývající z křesťanského mravního kodexu, vyvolá podnět vizuální emocionální rozhodnutí.¹³⁹ Dívčiny oči utkví na hladině řeky a z tohoto setkání vyvstává ostrý kontrast mezi popisem říční hladiny, třpytivé, konejšivě šplouchající, a popisem dívčiny na výrazu: „A v tom pohledu se zároveň objevila smrtelně bleďá a vyjevená tvář, jako zřícená, náhle ztuhlá a zmrtvělá uprostřed života, jenž v ní zanikl, ale přitom jakoby záhadně ozářená úděsným nadšením, vnitřním, neobsáhlým světlem, jež vyplývalo odjinud – bylo to jako světlo smrti...“ (TAMTÉŽ: 125–126). To je zase tvář munchovská, vyjevená maska úzkostného poznání nevyvratitelné jistoty, jakou můžeme pozorovat například na obraze *Puberta*.

Považujeme za příznačné, že blízkost k tomuto vidění reality vykazuje i stylizace pojednávaného výjevu, kterým ilustrátorka Ludmila Jandová doprovodila povídku v citovaném vydání *Zátoka smrti* (1971). Obr. [2].

¹³⁹ Dobové i pozdější kritiky poukazují na nedostatečnou motivaci jednání postav: například Vilém Mrštík v rozsáhlé analýze prózy „*Kuře melancholik*“ (in: TÝŽ: *Moje sny. Pia desideria, díl I*, Praha: Nakl. družstvo Máje, 1901, s. 101–151, [1891]) konstatuje nevyjasněnost věku a v důsledku toho i psychologie malého protagonisty. Hrdinka „*Pohřbu*“ je však svým ustrojením zřetelně předurčena k „nemotivovanému“, intuitivnímu chování či reflexivním reakcím.



[2] Ludmila Jandová, ilustrace k povídce „Pohřeb“, 1971

Její kresba svým rozvrstvením na několik časoprostorových plánů odpovídá dějové konstrukci, současně však zapadá i do našeho kontextu symbolického čtení výtvarných paralel: objetí matky a děcka, jež nechává splynout obě postavy s vodním tokem, nemá daleko k munchovské zkratce fatální blízkosti lidských bytostí;¹⁴⁰ temná plocha v pravé horní čtvrtině jako by odkazovala k již zmiňovanému „stínu smrti“; kompozice připomíná rozvržení plánů života a smrti v Munchově *Metabolismu* (1899).

„Metabolismus“ je ostatně také námětem typicky šlejharovským a v několika podobách je tematizován i v sledovaném textu: poprvé skrytý v koloběhu maloměstské špíny mravní a fyzické; podruhé, a patrně neúčinněji, protože v působivé zkratce, v obraze vykotlaného dubu, z jehož trouchnivé dutiny „žlutavé, kypré houboví [...] kypivě se vynořovalo z tlení života“, současně je v jeho „oblasti [...] cosi jako v chrámové klenbě, i s její slávou a velebou, i s její ztlumenou ponurostí“ (ŠLEJHAR 1971: 120). Odhlédneme-li od konvenční metafory stromové koruny, objevuje se v tomto obraze záměr sakralizovat pozemský biologický cyklus jako jev kosmický. Regulérnost přírodních procesů prostých emocí v kontrastu k neupřímnosti religiózních rituálů rozvíjí již zmiňovaná paralela „ptačího pohřbu“ s představou pohřbu nechtěného dítěte.

Zapojení člověka do procesu „metabolismu“ pak zvláštním způsobem završuje konání hlavní hrdinky. Jestliže dívčino sblížení se zemí mělo v sobě touhu po pevné půdě pod nohama, po mateřském lůně a úrodné zemi a mohlo připomenout obřad nějakého pradávného náboženství, pak následující naivní inscenace pohřebního rituálu je svéráznou a zároveň důslednou realizací zvyklostí křesťanského světa. Dívka se slavnostně loučí nejen se svým dětátkem, ale i sama se sebou posledními slovy modlitby za zemřelé: „Světlo života ať nám svítí a ať odpočíváme v svatém pokoji“ (TAMTĚŽ: 126), zastupujíc v dojemné důstojnosti tento svět, který jim dvěma rozloučení nedopřeje.

¹⁴⁰ Byť je třeba přiznat, že u Muncha je energií směřující ke splynutí i nezvratnému rozdělení nejčastěji Erós, jako je tomu například v *Polibku* (1897).

Její akt je jednou z manifestací šlejharovské religiozity, již Jiří Karásek ze Lvovic jmenuje „religiozitou bez Boha“¹⁴¹ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1903: 95) a Karel Sezima „vírou bez dogmatu, vírou bez naděje“ (Sezima 1927: 10). Hrdinka skutečně nepociťuje naději, nýbrž pouze úlevu z konečného odevzdání smrti, lépe řečeno „zemi“. Stala se matkou, z jejího těla vzešlo dítě; jestliže bylo předčasně odevzdáno zemi, pak jí náleží také ona. Spolu se svým dítětem se odevzdává procesu přepodstatnění mrtvé hmoty v nový život, a uskutečňuje tak i zásadní propojení ženské bytosti s reprodukčním cyklem přírody (jaké sugeruje právě citovaný Munchův *Metabolismus*). Protože by však sebevražedkyni neukládaly do země uctivě soucitné ruce jiných souvěrců, protože se nemůže sama „prodrat do klína země“, loučí se dívka se zemí a žehná jí sama. Proto je vodní hlubina tou pravou branou jejího odchodu ze světa (ostatně voda je přece „ženský živel“), branou současně lákavou i děsivou: „a jako by najednou rozlivy řeky, spjaté s celými nebesy, značily ještě něco jiného, než záludu života a třpytu, rozvírajíce svými hlubinami přízrak strašnosti a záhad“ (ŠLEJHAR 1971: 127)¹⁴² a vposledku prostorem spojujícím sféru zemskou a nebeskou. Dívčin skok do řeky je provázen pouhým náznakem smrtelného zápasu, který zase připomíná spíše „reakci organismu na podráždění“, zatímco výsledným dojmem je naopak splynutí jedince s vodním živlem: „Vody se rozpjaly, zvířily [...]. Až

¹⁴¹ „Je cosi religiózního v tomto názoru Šlejharově, religiózního bez Boha a dogmat, ale s esencí každého náboženství: cítiti křivdu bližního a nevzpomínati své vlastní, milovati bližního svého více než sebe samého“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1903: 95).

¹⁴² Všímněme si v této souvislosti specifčnosti Šlejharova slovníku, a sice frekvence slova zálužný či zálužda („úryvy blankytné, zálužné, jihnoucí, marnivě rozkoše“, „zleva se cosi rozplývavě, promykavě, zálužně šerilo, listím marnivě prosakovaly oslnivé záblesky“, „zálužda života a třpytu“): tento výraz má dnes v běžném užití vysloveně negativní konotaci, zde však neznamená přímo zrádný či zákeřný, je v něm i hodně osudově přitažlivosti, již nelze odolat; více se přimyká k etymologii výrazu, vazbě na sloveso louditi, oblouditi (souvisí s latinským ludere, tj. klamat, mámit). Nepochybně zde působí i blízkost ke slovu luzný (ti. marnivý, čarovný, okouzlující).

zase stanuly v neskonale třpytné, nerušené záludě svých rozlivů, v takovém úchvatném smíru, a nebesa a země se v nich zračily s celou svou nádherou a opojením života...“ (TAMTÉŽ: 128). Vyprávěč tento dojem posiluje opakovaným odkazem na ptačí pohřeb: „Země posléze vše zasula, nad svou obětí se uzavřela veřejemi pozemských temnot, splynula nad tím jako ono uzavření vod...“ (TAMTÉŽ). V jednotě tohoto světa nebes a vodstev, vzduchu a země, jednotlivého těla i živé hmoty je založen také předpoklad pro smírné vyústění příběhu: jestliže postava splývá s vodním tokem, zapojuje se do přírodního koloběhu, který je projevem organizace kosmu, pak v logice tohoto splynutí jedince s kosmickým pohybem je také splynutí dvou bytostí, jímž se příběh uzavírá: „Duše matky se však již přidružila k duši dítěte a ochraňuje si ji na mystické pouti...“ (TAMTÉŽ: 129).

Oč trpnější je postava, o to dynamičtější je přírodní prostředí, aspirující svým rozpínáním až na nekonečnost a věčnou transformaci energií, jež umožňuje zrod nového bytí ze zmaru a rozpadu. Pasivita postavy je kompenzována „subjektivostí“, vůlí přírody jako jednotného, vždy znovu se obnovujícího organismu, který je ve svých regulích možná krutý, avšak „morální“ v jejich neochvějném dodržování. Šlejharův člověk není z „velebnosti přírody“ vykázán – ovšem účastníkem jejího plynutí, vzepětí a rozpínání, účastníkem kosmického pohybu se stává logicky jen za cenu rezignace na vlastní integritu. V zásadě pasivní hrdinka se pak svým posledním a jediným skutečně samostatným činem stává součástí onoho věčného směřování k „nevystihlému určení“.

Povídka „Pohřeb“ je tedy jednou z variací modelového Šlejharova rozvrhu postav, s ústředním trpným hrdinou smýkaným „drahou osudu“ k smrti. Obrovský významový potenciál se zde však skrývá ve vztahu „krajiny a figury“, vypůjčíme-li si výtvarnou terminologii. Prozkoumáním vztahu vyprávění děje a popisu prostoru jsme zjistili, že děj, spojený s individuální postavou, se zdá být zpočátku „výtěšňován“ obrazem prostředí, a to skrze jeho dynamizaci, mimo jiné prolínáním vizuální ptačí perspektivy

shora a perceptivní, „tělesné“ perspektivy „zevnitř hmoty“, jež se střídá s perspektivou závislou na pohybu postavy v prostoru. Sugestivní smyslový účinek přitom vyvstává z líčení nepřetržitého přírodního „dění“, a tragický příběh se tak logicky zapojuje do přírodního, ba kosmického chodu času.

Ukazuje se také, že plasticita a extrémní smyslovost Šlejharem představeného prostředí a s ní spojená sugestivní obraznost¹⁴³ (vybavující obrazy výtvarné z dobově blízkého kontextu) tak přece jen vykupují autorovu příznačnou „mnohomluvnost“, již jsme se obávali jako interpretačního úskalí na počátku. Zjistili jsme také, že Šlejharova „ikonografie“, smíme-li si opět terminologicky vypomoci odjinud, se na základě zapojení do kontextu dobové kultury – jíž se tento „písmák nečasový“ zdánlivě vymyká – jeví přístupnější (tj. „čitelnější“ z hlediska konceptu naturalizace), neboť jí lze podložit obecně sdílené modely konceptualizace běhu života. Mohlo by se zdát, že jazyková (či v tomto případě ještě přesněji „rétorická“) perspektiva vypravěče má tendenci překrýt dílčí projevy jiných zdrojů perspektivizace (zvláště „mobilní“ vizuální perspektivu postavy a dočasné umisťování centra vnímání do přírodních objektů). Můžeme zde pozorovat jeden z příznačných jevů provázejících „modernizaci“ české prózy: narativní techniky jako by mnohde „předbíhaly“ svou dynamikou sloh vyprávění.

Přesto jsou to právě tyto – zatím dílčím způsobem uplatněné – postupy, jež napomáhají překročit hranice naturalistické deskripce „vnější tělesnosti“ jevů směrem k „tělesnosti jejich vnímání“ (příznačné pro modernismus) a které dovolují „zevnitř“, usouvztažením přírodních jevů a jejich recepce, stvrdit smysl svérázné „přírodofilozofie“. Ta zde vytváří zázemí pro transformaci tradičních vzorců religiozity a tím i vyvrcholení příběhu.

¹⁴³ Tyto vlastnosti s ním sdílí jeho generační soupeřník Vilém Mrštík, o jehož rané verbální transformaci impresionistické metody bude ještě řeč.

PROSTOROVÁ PERSPEKTIVA: ZDROJ SOCIÁLNÍHO ZDŮVĚRNĚNÍ A EXISTENCIÁLNÍHO ODCIZENÍ

Geometrize forem a vizualizace zvuku jako projevy architektury *František Langer: Veselé troubení*

Text pojednáváný v předchozí úvaze nevybočoval ze svého bezprostředního okolí a naplňoval i jednu z nejobecnějších zákonitostí autorské poetiky. Jeho zapojení do intermediálního kontextu bylo především způsobem, jak ozřejmit jeho svébytné vlastnosti a současně je „legitimizovat“ v širším rámci dobových uměleckých proudů. Naopak Langerovo „Veselé troubení“ se poměrně výrazně vyděluje ze souboru povídek *Snílci a vrahové* (1921), jež vznikaly v letech 1907–1914, a to zvláště tehdy, jestliže se je pokusíme dělit a sdružovat podle charakteru a způsobu ztvárnění prostoru. V první skupině povídek se fikční prostor omezuje na geografickou lokaci, jež sugeruje představu východně položených krajín vyznačujících se ostře rýsovanými vlastnostmi a činy postav („Lože čtyřandělíčkové“,¹⁴⁴ „Zbojnická historie“).¹⁴⁵ Sociální rozdíly jsou zde podávány jako odlišnosti spojené s tak zásadními rozpory lidské letory, že je nelze překonat. Konflikty se obvykle neřeší podle běžných zákonů společnosti, nýbrž jen uplatněním nadčasových mravních zásad, častěji však úplnou rezignací na jejich závaznost a preferencí osobního postoje, založeného na individuálním hodnotovém žebříčku, jemuž často dominuje vašeň a prosazení jejich nároků násilím, popřípadě demonstrace moci skrze fyzickou sílu.

Další alternativou je stylizace uzavřeného prostředí vyšší společnosti, jež sebe samu „inscenuje“ v duchu hravé epochy rokoka,

¹⁴⁴ Poprvé vydáno in: *Zlatá Venuše*, 1910.

¹⁴⁵ Tedy tím druhem exotismu a „původnosti“ vztahu jednotlivce a komunity k drsnému prostředí, které se později zásadním způsobem prosadilo v půdorysu fikčního světa baladické prózy.

překračujíc nezřídka nebezpečnou hranici mezi hrou a skutečností, a transformujíc tak kupříkladu frivolní žert v krutou manifestaci neodvratnosti stáří, jež přes svou tělesnou slabost zůstává závislé na pudech; artistnost celku je přitom založena na principu „živého obrazu“ („Zuzana v lázni a starci“). V jiném příběhu je vražda, spáchaná před lety dvěma příslušníky této společnosti, reprezentována, totiž doslovně „inscenována“ prostřednictvím rituálně opakovaného pantomimického představení, jemuž se zestárlí aktéři voyeursky oddávají a současně vydávají se svými vždy znovu probuzenými vášněmi na pospas („Únos Evelyn Mayerové“). Právě v případech posledně jmenovaných povídek lze mluvit o určitém vyhraněném typu „časoprostoru“, totiž „divadelním“ prostoru krutých her, v němž části zámeckého interiéru i exteriéru slouží jako kulisy, v nichž se odehrává aktuální děj, jenž je současně inscenací události v minulosti, popřípadě inscenací určitých „vrstev minulosti“ a kulturních modelů.

Děj povídky „Kovářka a já“¹⁴⁶ je umístěn do neurčitěho, jakoby z širšího kontextu vyňatého prostředí, jež je vybaveno minimálními věcnými charakteristikami a plní pouze funkci dějiště či – vypůjčíme-li si termín Hoffmannův – nutného „prostoru jednání“. Pokud bychom chtěli zmíněné minimální prostorové reference číst v symbolickém kódu, pak jedině v návaznosti na kovářské řemeslo mužského protagonisty, které je konvenčně spojeno s mužnou silou. Svého zaměstnavatele vidí kovářský pomocník jako ztělesnění hrubé, nekontrolované síly, svoji vlastní sílu vnímá jako pozitivní dispozici k uskutečnění svých přání; také křehká kovářka se dokáže proti hrubé síle vzbouřit, zatímco k té pozitivní se oddané přimyká. Tato minimalizace prostorových odkazů je bezpochyby dána soustředěním k činu postavy, který se ukazuje jako zcela nezávislý na konkrétním prostředí. V tomto smyslu naplňuje povídka normu novoklasicismu, podle níž výpovědní hodnota příběhů spočívá v jejich obecné, nadčasové platnosti.

¹⁴⁶ K povídce jsme odkazovali již v úvodních úvahách o možnostech zobrazení prostoru.

Povídky tematicky bližší současnosti (odchod do zámoří za prací jako ve „Vrahovi v lese“, způsob života v žižkovském domě nebo na periferii jako ve „Včasné smrti“ či „Veselém troubení“) se navzájem odlišují tím, nakolik je námět pojednán jako problém sociální: ve „Včasné smrti“ i „Vrahu v lese“ dominuje opět vášeň, žárlivost, touha trestat vinu. Povídka „Vrah v lese“ tematizuje násilný čin navrátilce ze zámoří na nevěrné ženě a jejím nemanželském dítěti. Ukazuje vraha jako člověka, který svou cizoložnou manželku sice hodnotí podle běžně přijímaných morálních měřítek (přitom si vůbec nepřipouští své promiskuitní chování za mořem jako možnou protiváhu manželčiny nevěry), svůj čin však z kontextu společenského chápání spravedlnosti vyjímá – a chápe jej jako oprávněný akt msty a trestu. Zároveň se tímto činem odděluje i materiálně od běžného života: odchází do lesů, v nichž vyrostl a kde po letech odloučení sytí své smysly fyzickým prožitkem prostředí naplněného drobnými projevy vitality, sjednocenými přírodním koloběhem. Bez pohnutí se připravuje k sebevraždě: jeho úkol mezi lidmi skončil a smrt vnímá jako věčné uzavření svého údělu a přirozené zapojení do přírodního koloběhu. Jeho chystanému činu se navíc dostane pochopení od vzdělané mladé ženy, s níž se setká na toulkách v lese: i ona je (podle dobrozdání lékařů) „odsouzena“, ale také odhodlána v brzké době zemřít, a uzavírá s ním proto spojenectví lidí hledících bez obav vstříc svému konci.

Povídka „Veselé troubení“ znamená výrazný posun v Langerově metodě a dosavadním pojetí jednání postav i prostředí: obojí tu dostává sociální rozměr. Příběh je jednoznačně spojen s prostředím, v němž se lidé potýkají s existenčními problémy, a společenské konvence na ně proto kladou ještě vyšší nároky než na ostatní. To platí například pro instituci manželství, které je vnímáno jako zázemí zajišťující, ale hlavně legalizující zrození a výchovu dětí. Možnost péče o dítě svobodnou matkou je nastolena nejen jako praktický, ale také jako morální problém: protagonistka je nucena do důsledků procítit opovržené postavení, jímž společnost po staletí ženu trestá či alespoň znevýhodňuje za tento „poklesek“,

a to v naprosté disproporci k muži: jeho podíl na situaci se přinejmenším mlčky přechází, není-li dokonce nějakým způsobem ospravedlňován. Děj povídky je jednoduchý, mohli bychom jej metaforicky vyjádřit nerudovskou parafrází „balada stará – stará“: prostá dívka z periferie oznámí svému milenci, že je těhotná; mladík si ji odmítá vzít a trvá na rozchodu; děvče se ze zoufalství nad bezvýhodností své situace otráví. Skutečnost, že mládenec dívku opouští, není volným akt a výsledkem promyšleného rozhodnutí, byť právě tak by si jej sám hrdina vykládal. V jeho rozhodování však převládá lhostejnost k dívčině osudu a lehkomyšlnost, s níž muž dává před přijetím odpovědnosti – a především všedního chodu života – přednost nezávislosti, jejímž cílem jsou však pouze laciné povrchní zábavy. Oba protagonisté jsou ve skutečnosti zajatci určitých společenských konvencí; rozdíl je ovšem v tom, že v případě dívky je tato závislost svázána s potencialitami zásadního existenčního i existenciálního dopadu.

Rozhodující situace jsou zobrazeny prostřednictvím kontrastních, nikdy nevyřčených představ, které jsou ve své podstatě konkretizací určité konvence. Příznačné je, že dívčiny představy „osudu“ mají vždy prostorový charakter: ta, jež zaplňuje dívčino vědomí, dokud má ještě naději, že se jí mladý muž ujme, má podobu prosté domácnosti: „Snad nějaká bílá světnice, kde bude stávat u plotny a čekati, až muž se vrátí z práce. V košíku spí dítě. I květiny by si dala za okno“,¹⁴⁷ opačná alternativa je vyvolána úzkostí ze „zrození dítěte v nějaké špinavé komoře“ (LANGER 2000: 290). Mladý muž tuto představu tuší, ale děsí ho a už ve svých myšlenkách

¹⁴⁷ Mimo náš hlavní interpretační zájem, ale zcela v intencích strukturační vazby postavy a prostředí (i prostoru) jsou drobné jevy na úrovni „povrchové struktury“ vnitřní řeči postavy: všimněme si přechodu od nejisté budoucnosti („Snad [...] bude stávat“) k útěšnému a bezpečnému zpřítomnění žádoucího výjevu („V košíku spí dítě“) a zpět k nejistotě podmínkové věty, která je výrazem tužby a zároveň i výrazem prostínkého slibu či nabídky možnému partnerovi, jímž chce dívka vyjádřit ochotu pečovat o domácnost a tuto péči užívat jako dar: „I květiny by si dala za okno.“ LANGER, František: *Spisy Františka Langera, Povídky I*, Praha: Nakl. Kvarta, 2000, s. 289–297.

se snaží z tohoto stísnujícího prostoru vytrhnout. Jeho představy budoucnosti (neboť nemají konkrétní obsah, řízeny pouze touhou po nezávislosti a zábavě) se manifestují obecnými pojmy směru a rozměru: „Z ní bych nikdy nemohl vyjít do širokého světa. A život půjde pak již jen jednou kolejí, nikde se neobráť ani napravo, ani nalevo, ani vzhůru. Neměl bych už dosti místa pro život“ (TAM-TĚŽ). Na tomto místě by bylo možno se dohadovat, nakolik je tento způsob výraz myšlení o budoucnosti adekvátní uvažování postavy prostého dělníka, o jehož dispozicích nic nevíme (tj. nakolik je výrazem pravděpodobné kognitivní perspektivy), a nakolik vychází z autorovy potřeby promítnout princip kontrastní kompozice do jednotlivin; naivní konkrétnost představ dívky z venkova takové tázání spíše nevyvolává.¹⁴⁸ V druhé klíčové situaci, totiž v průběhu dívčina rozhodování zda vypít jed, jsou konfrontovány tři postavy, které by ji snad od jejího úmyslu, zesíleného pocitem osamění

¹⁴⁸ Naléhavost této úvahy by se ovšem zásadně proměnila s proměnou metodologického přístupu: akcenty interpretace by se nepochybně proměnily v závislosti na aplikaci jiného než v zásadě naratologického modelu: například v kontextu archetypální kritiky se takové rozdělení prostoru na cyklický pohyb v uzavřené domácnosti a pohyb vpřed v otevřeném prostoru jako realizace mužského a ženského principu jeví zcela přijatelné; naopak symptomatické čtení, jež sleduje prosazení rodových vzorců jako manifestací rodové ideologie, by patrně tíhlo k odhalení dívčiny představy jako obrazu svazující role, která je ženskému subjektu tradičně vnučována, zatímco svobodný pohyb si přisvojuje řídící, mužská část společnosti. Možnou korekturou je tu pouze upozornění, že oba „světy“ mají ve výsledku velmi krotký rozměr „uzavřené, dostupné obyčejnosti“, ať už je to každodenní péče o domácnost nebo sobotní zábaava v hospodě. Lotmanovský sémiotický koncept prostorové hranice a významových opozic je zřejmý z interpretace Evy Štědroňové: „Mimořádně účinná je však ostrá kontrastnost vnějšího a vnitřního děje; vnější děj je spojen s otevřenou krajinou, která je nejvýraznější podobou otevřeného prostoru, vnitřní děj souvisí s prostorem uzavřeným, odvíjí se v dívčiny úvahách a je spojen s posledními okamžiky jejího života“ (ŠTĚDRŇOVÁ 2007: 3). To je ovšem vyhocení vstupní sémantické opozice otevřenost/uzavřenost: lze snadno namítnout, že dívka prožívá obavy z budoucnosti v mentálních „situacích“ přerůstajících v existenciální úzkost jak venku, tak uvnitř: „vnitřní děj“ není vlastně děj, nýbrž personální inscenace „žánru argumentu“; a především: sám sebevražedný akt, který je přece jen (byť minimálním) „fyzickým“ činem, a tedy součástí vnějšího děje, se odehrává právě v uzavřené místnosti.

a ztráty vlastní hodnoty, mohly ještě odvrátit. Dívka nemá sílu obrátit se k někomu o pomoc, jen si ve své mysli inscenuje dialog s třemi lidmi, na kterých jí záleží a kterým by mohlo záležet na ní: s veselým studentem ze sousedství, jenž reprezentuje optimismus a argumentuje dnešním krásným dnem i vzdálenou možností dobrého vyústění celé situace; se soucitnou, byť kárající zesnulou maminkou, která, zastupujíc životní smíření, jí připomíná univerzálnost mateřského údělu a schopnost žen jej přestát; a konečně se starým farářem, který jako zástupce víry radí hledat útěchu v modlitbě a přijmout bolest jako úradek boží. Byť ji nikdo z fingovaných partnerů dialogu nezavrhuje, dospívá dívka k úzkostnému zjištění, že její „vzdálení blízcí“ jí mohou nabídnout jen útěchu, stanovisko, dočasný únik, nikoli skutečnou pomoc, věčné řešení, které tak potřebuje.

Postoje a chování postav (fyzicky vystupujících i myšlených, tj. „inscenovaných či fingovaných“ ve vědomí dívky) jsou poměrně snadno převoditelné na jednoduchý základní vzorec či životní esenci: touha po bezpečí versus touha po nezávislosti, optimismus, smířenost, víra. Jinak se však postavy nevyznačují žádnými specifickými, individuálními rysy; zůstávají také všechny bezejmenné, vyznačené jen svými povoláními nebo životními rolami: hudebníci, dělník, student, farář, maminka – a vlastně ze všech „nejméně určitá“ dívka (máme tím na mysli, že v případě protagonisty individualizaci očekáváme nejspíše, popřípadě její absenci vnímáme jako zvlášť příznakovou, a to i tehdy, je-li například náhrada osobního jména pojmenováním profese či vyznačením kategorie rodu a věku pravidelná).

Prostředí, v němž se postavy nacházejí, je charakterizováno typickými znaky předměstí a, jak ukážeme dále, plasticky modelováno ve své rozprostraněnosti, prostorovosti. Jako konkrétní lokalita však také zůstává nepojmenováno; navíc volba konkrétních míst je opakovaně znejistňována jako jedna z možných alternativ vybraných vypravěčem: „*Kdesi* na mezi sedí mladé děvče a dělník“; „Hudebníci *odvčerejška* hrají dnes odpoledne v restauraci na dvoře *kteřehosi* domu, kde rostou vysoké staré

stromy“ (TAMTÉŽ: 289 a 291, zvýraznila AJ).¹⁴⁹ Tyto paradoxně neurčité prostředky deixe (jejichž výsledkem je mimo jiné jakási zaměnitelnost či libovolnost dějiště) jsou v souladu s tendencí ke generalizaci postav: celek představeného světa vystupuje ve své sociální reprezentativnosti.¹⁵⁰

Zdrojem specifického působení vyprávění tohoto jednoduchého příběhu (ne však „individualizace“ prostředí) je zobrazení periferie. Podstatný podíl na tom má i vizualizace a *zprostorování zvuku* trubky (onoho „veselého troubení“ z titulu), který opakovaně nabývá funkce inhibitoru citění a jednání ústředních postav. Nejprve jako „pozdrav z veselejšího světa“ utvrdí rozpačitého mladého muže v jeho přesvědčení, že má právo myslet na sebe a svou zábavu a odvrátit se od dívky; podruhé vyvolá v děvčeti klamnou naději, že vyzývavé furiantství, jež zaznívá z hudebního sóla, ožije i v jejím bývalém milém a obrátí jeho včerejší trucovitost v pravý opak, proti předvídatelným námitkám milencovy matky, a tedy ve prospěch jí samé. Naposledy však dívce zazní křídlovka jako poselství společenství, z něhož se cítí definitivně vyvržena, jako poselství oné nezávislosti a lehkosti, kvůli níž byla opuštěna a kterou sama nikdy neprožila a neumí prožít. Nepřivede-li ji přímo k dokonání sebevraždy (tedy nestane-li se znakem dívčiny odtrženosti od ostatního světa), pak jí v ní jako potenciální výzva k možnému návratu ke světlým stránkám života rozhodně nezabrání.

¹⁴⁹ Také slovní spojení „hudebníci odvčerejška hrají dnes“ je nezvyklé, až trochu matoucí a zarážející, přesto vysvětlitelné jak ve vztahu k úrovni příběhu, tak na úrovni vyprávění: v čase příběhu je „dnes a tady“ a časová charakteristika odkazuje k těm, kteří jako obyvatelé tohoto fikčního světa a postavy příběhu zkoušeli „včera“ tutéž píseň o několik loků dál; z hlediska vyprávění je tato nezvyklá deixe vypravěčskou náhradou jiných odkazů (zmíněné osoby totiž nebyly nijak blíže pojmenovány) na to, že se jedná o postavy, které jsou nám známy z předchozího vyprávění.

¹⁵⁰ Právě tato vlastnost vyčleňuje povídku jak z dosavadní Langerovy tvorby, tak svým způsobem i z pozdějšího okruhu *Předměstských povídek* (1926), kde se autorův postoj k tematizovanému prostředí výrazně posouvá směrem ke konkrétnosti, jež sugeruje důvěrný vztah k místu v návaznosti na individuální zkušenost postavy; soustředění k individuálnímu osudu leckdy překlenuje problematiku sociální.

V zobrazení periferie se kombinují tři způsoby. První je založen především na popisu aktivit, jimiž se k prostředí vztahují jeho obyvatelé: hudebníci mají neformální zkušebnu na kládách za továrnou, na místě právě tak na půl cesty mezi zaměstnáním a odpočinkem, lidé se po práci rozcházejí po polních cestách, na nichž je možno zpočátku zaslechnout ještě hluk městského provozu, který se postupně mísí s ptačím zpěvem a posléze je jím nahrazen, společně se baví v zahradní restauraci obklopené blokem domů za slunečného dne. Skutečnost, že toto prostředí je vnímáno jako sdílený sociální prostor, je však vyjádřena nejen explicitním pozitivním hodnocením příprav na zábavu i jejího pozdějšího průběhu, ale také implicitně přechody¹⁵¹ z panoramatické k ptačí perspektivě, která pozorovaný výsek světa miniaturizuje a zdůvěřňuje: „Krajina se rozprostírá v šir i dál. Vlna kopce povlovně ji zakončuje na jedné straně, hranaté obrysy městských budov na druhé; *brázdí ji cestičky, po nichž se toulají drobní lidé mezi velkými čtverci žlutnoucích polí*“; „*Blok domů zvučí uvnitř jako otevřená hrací skříňka. Na místě víka překrývá ji čistá obloha letního svátku*“ (TAMTÉŽ: 290 a 291, zvýraznila AJ). Táž strategie, totiž zvýraznění pohledu shora, má zcela opačný efekt, je-li spojena s postavou: osamělá dívka hledí na „svět, v němž jest život“ z okna ve třetím poschodí jako z veliké vzdálenosti a jeví se jí jako „pouhopouhé těkání a víření“ (TAMTÉŽ: 292). Z této drobné ukázky je opět zřejmé štěpení vyprávěcí perspektivy: vizuální perspektiva se zcela zřejmě řídí dívčíným postavením v prostoru; z jejího naladění přesvědčivě vyvstává pocit amplifikované vzdálenosti, tedy psychická transformace vizuálního vjemu; avšak verbalizace dojmu, který vyvolává pohled na veselou společnost, náleží opět spíše rétoricky „disponovanějšímu“ vyprávěči.

Druhý způsob prostorového zobrazení je založen na „materializaci a vizualizaci“ zvuku, jemuž jsou na tomto prostorovém

¹⁵¹ Jak ukážeme dále, má rychlé střídání prostorové perspektivy (tj. kombinování pohledů na týž objekt nebo soubor objektů z různých stanovišť) motivaci přejatou z kontextu mimo vlastní utváření tohoto konkrétního textu.

základě přisouzeny určité charakteristiky, ale také obráceně: tím, jak se zvuk v prostoru šíří a rozpíná, dotýká se jej, „zabydluje“ ho a zpřítomňuje nebo se alespoň stává podnětem k jeho dalšímu obhlížení:

[...] zkoušejí nyní novou písničku, kterou ještě nehráli. Křídlovka se v ní stále hašteří s ostatními nástroji, ale dech žádného jí nestačí. Konečně všechny umlčí a v refrénu se její sólo zatřepetá a rozlétne na všechny strany jako šípy. Tak i nyní se rozlétá do dálky, která se vějířovitě rozevívá ode zdi, před kterou sedí muzikanti, až po zvlněný polokruh obzoru. Zvuk zní nad vším krajem sám, furiantsky a vyzývavě.

Veselé troubení se nese do polí, jež jsou již všude za továrnou. Nejdříve jenom podobna smetištím, teprve poněkud dále opravdovým polím, která se táhnou až k železniční trati a pak vzhůru až do hřebenu kopců.

(TAMTÉŽ: 289)

Panoramatický výhled do kraje je orientován podle stanoviště muzikantů usazených za továrnou; „původcem a průvodcem“ tohoto rozhledu je šířící se zvuk.¹⁵² Tato rozpínavost zvuku je kontrastně využita v závěrečné partii, v níž se uplatňuje i jako psychologická kategorie svázaná s vnímáním dívky:

Ze dvoru zní písnička ostře, je jako jehly a je žlutá. Plní teď tuto světnici, jako by se právě v ní chtěla všechna nahromadit. Tlačí se na její stěny, strop, dveře. Stísňuje dívku svou přítomností, jest zde stále hustší a hustší, již ani vzduchu zde není, není v čem dýchat, světnice jest naplněna tímto troubením jako dýmem.

Snad se *můj milý* s někým zastavil a teprve nyní stoupá po schodech.

(TAMTÉŽ: 295, zvýraznila A)

¹⁵² Příbuznou strategii, byť odlišnou ve výsledném účinku, používá Jaroslav Havlíček v povídce „Větr“: právě ten je v ní zdrojem pohybu, tudíž i proměny stanoviska v podobném předměstském prostředí příběhu.

Vizualizace, ba materializace zvuku se uskutečňuje na hranici mezi objektivními vlastnostmi vnějšího prostoru a subjektivními pocity dívky: žlutou barvu s sebou pomyslně může píseň nést zvenčí jako odlesk fasád a slunečního svitu; jestliže je však jasný zvuk pocíťován jako bodavý, pak se jako nepříjemně pronikavá jeví i žlutá barva; dívčinu vnitřní úzkost reprezentuje navenek materializovaný zvuk, který jako by zaplňoval okolní prostor. Skutečnost, že tato představa vyvstává z vědomí postavy, je potvrzena příklonem k hledisku postavy ve výpovědi zprostředkované nevlastní přímou řečí („Snad se můj milý...“ atd.).

Důraz na barvu jako základní prostředek výrazu (tj. narozdíl od jejího chápání jako mediálně nezbytného prostředku zobrazení) je jedním z mnoha náznaků vlivu soudobého výtvarného umění, které zde můžeme najít; k této interpretaci nás opravňují další, vyhraněnější znaky téhož vlivu, k nimž se ještě dostaneme.

„Rozprostranění“ a vizualizace zvuku má ve vyprávění dvojí, takřka protichůdný význam: zatímco děvče zprvu přičítá zvuku význam symbolický a posléze jej vnímá s negativními fyzickými pocity, v ostatním kontextu ukazuje tento způsob reprezentace zvuk jako neodvislou energii, svébytný druh pohybu, který s konáním postavy nijak nesouvisí („Písnička se vyšplhává po osvětlených zdech, po stínech říms a otřásá zavřenými okny“; „Jen konec písně křídlovky vyběhne z otevřených dveří do chodby a do schodiště, a světlice náhle jako by se vyprázdnila“, TAMTĚŽ: 294 a 295). Sociální moment příběhu je tak převrstven momentem existenciálním, situace dívky se ukazuje jako konkrétní projev zásadní osamělosti lidské bytosti vyvolávající úzkost. Tento problém byl předznamenán už v úvodní situaci, byť zatím jen jako prožitek vzájemného odcizení dvou dosud blízkých lidí, a průhlednějším prostorovým obrazem: mladí lidé se setkávají v otevřené krajině, avšak „mezi touto volností do šířky i do dálky, bezměrnou volností nahoru i na strany, stěsnává se celý osud života dvou sedících lidí do úzkého místa mezi ně dva, kteří jsou vzdáleni od sebe pouze natolik, kolik místa asi stačí k podání rukou“ (TAMTĚŽ: 290).

Třetí způsob zobrazení prostoru je založen na abstrahování od konkrétních vlastností běžných prostorových objektů, jež převádí na základní geometrické tvary. Tato zvláštní metoda se sice neuplatňuje komplexně, koherentně se manifestuje jen ve dvou obsáhlejších partiích textu; v obou případech se přitom plynule zapojuje do pozorování krajiny motivovaného aktivitou (či pasivitou) postav a do zvukové modelace prostoru. Z pasáže, v níž se poprvé projevuje geometrizace objektů, jsme již výběrově citovali:

Krajina se rozprostírá v šíř i dál. Vlna kopce povlovně ji zakončuje na jedné straně, hranaté obrysy městských budov na druhé; brázdí ji cestičky, po nichž se toulají drobní lidé mezi velkými čtverci žlutnoucích polí. Plní ji zdálky znamení tramvají a vozů a rachot kol o dláždění, hudba šesti hudebníků přicházející od města a shora se snáší na krajinu zpěv dvou ptáků, kteří jej sesypávají v drobných tónech. A zde mezi lomenými čarami domů a táhlou linií obzoru, hlukem a trylky, poli a cestičkami, mezi touto volností do šířky i do dálky [...] stěsnává se celý osud života dvou sedících lidí.

(TAMTÉŽ: 290)

Srovnej k tomu Špálův obraz *Cihelna*, obr. [3]. Pozoruhodná vnímavost pro geometrii (a také nesamozřejmě nahlédnutí zdánlivě samozřejmého: „hrnaté obrysy městských budov“) však vede k výjimečné vizuální stylizaci, jež zcela zřetelně odkazuje k prostorovému konceptu kubismu.¹⁵³ Připomeňme v této souvislosti,

¹⁵³ Eva Štědroňová pojednává v citované studii tuto partii podrobně ve vztahu ke kubistickému chápání hrany a plochy a shledává i výtvarné paralely: „Obdobnou ukázkou moderní krajiny nalezneme například na Kubištových obrazech *Pohled na Vršovice, Cementárna v Braníku* nebo *Krajina s kostelem*“ (ŠTĚDRŇOVÁ 2007: 4). Zatímco paralela mezi Šlejaharovou a Munchovou materializací úzkosti jako temného útvaru v prostoru (či temné skvrny v ploše) vychází z myšlenky sdílených dobově příznačných principů, aplikace kubistických postulátů v Langerově povídce se opírá o konkrétní znalost a aktivní kontakt s jiným druhem umění. Výsledný interpretační efekt je ovšem příbuzný: paralelní obrazy můžeme vnímat jako konkretizaci toho vidění prostoru, jaké text rozvrhuje, tedy popřípadě jako „virtuální ilustraci“ metody verbální reprezentace (ne příběhu).



[3] Václav Špála, *Cihelna*, 1912

že próza považovaná za „prototyp“ literárního kubismu, Čapkovo „Utkvění času“, je spíše než vnesením kubistické metody do epické konstrukce „narativizovanou metaforou kubistického názoru“.

Druhý případ geometrizace prostoru ve „Veselém troubení“ je z našeho hlediska ještě mnohem důležitější; zatímco v prvním je „operátorem“ proměňující se perspektivy vypravěč (kterému tak jeho virtuální pozice dovoluje imitovat kubistický pohled na týž objekt z více stanovišť), v druhém je nositelem prostorové perspektivy a prostředníkem svébytné vizualizace postava, jejíž zrak se od pozorování přípravy jedu ještě jednou obrací k okolí:

Hlavičky sirek se již odmočily a plovou nyní ve vodě. Děvče odsune sklenici a zadívá se do nádvoří. Čtyřhran je plný zvuků a světla. Stěny domu žlutě svítí a malé stíny říms leží na nich jako nepohnuté čárky. Jen na dně čtyřhranu jest živo, jak se tam lidé shromažďují, zdraví, volají na sebe a připíjejí si; chvílemi ještě živěji nad nimi zahraje hudba. Zato již v bytech za osvětlenými zdmi jest ticho, jako by v nich nikdo nebydlil.

(TAMTÉŽ: 292)

Jestliže zobrazení krajiny zprostředkované blíže neurčenou vypravěčskou instancí na základě verbalizace výtvarných principů kubismu můžeme ještě vnímat jako znak přihlášení k principům umění, s nímž se identifikuje autor povídky – byť, jak ukážeme dále, je toto zobrazení hladce a funkčně zapojeno do celku –, pak právě citovaná pasáž je pravou tvůrčí transformací podnětů kubismu: toto nové vidění je propůjčeno postavě osamělé dívky. Jestliže se soustředíme k obrazu prostoru samého, pak se tento způsob jeví jako jeho ozvláštňení; týž postup, jsa navázán na perspektivu postavy, má současně za následek „odosobnění“ konkrétního prostředí, jež postavu obklopuje, a stává se tak bytostným výrazem její existenciální situace. Srovnej obr. [4], Čapkovu *Továrnu*; autor zde navíc rezignuje na korespondenci barevné škály s námětem ve prospěch intenzity výrazu (v tomto smyslu jde o funkční paralelu s písní rozpínající se v prostoru jako oblak žluté barvy, viz ukázka ze strany 295).



[4] Josef Čapek, *Továrna*, 1912

S takovou mnohotvárností narativního utváření prostoru se setkáváme jen výjimečně: záměrně zdůrazňujeme přívlastek narativní: nejedná se totiž v žádném případě o „popis přerušující chod vyprávění“. Krajinné panorama se otvírá díky hudebníkovi, který do něj vysílá jásavou melodii. Zvukové efekty jsou znázorněny prostorovým obrazem a současně je prostor modelován (nikoli „popisován“)¹⁵⁴ díky působení zvuku jako rozpínajícího se energetického pole. Volnost prostoru je mladému dělníkovi obrazem volného bytí, ptačí perspektiva sjednocuje postavy jako obyvatele jednoho mikrosvětla a vypovídá o jeho celistvosti (ale také o omezené možnosti z něj vystoupit), geometrizace forem umožňuje jak intenzivní vyjádření charakteru předměstské krajiny, tak přiblížení k podstatě lidské existence, tedy právě ono přiblížení k vnitřní, nezjevné povaze věcí, kterou jejich statický povrch neukazuje – to, oč usiluje i výtvarný kubismus.

Také v této povídce je patrné, že časo-prostor není automatická vlastnost každého fikčního narativu (kterou lze určit jako dvojici parametrů); je to něco, co vzniká teprve specifickou literární konstrukcí, v jejímž základu zde leží dynamika formování prostoru (tedy znovu: nikoli „popisu prostředí“). Z informací o aktivitách postav snadno vysoudíme, že děj se odehrává v průběhu méně než čtyřiaadvaceti hodin, od podvečera po skončení pracovního týdne do následujícího odpoledne svátečního, ale sám tento rozměr není nijak zajímavý; zajímavější je fakt, že první část děje, kompozičně vydělená jako samostatná část textu, je rámcována zkouškou nové písničky určené „na zítra“. Přestože obraz zkoušejících muzikantů vypadá zprvu jen jako scéna uvádějící nás do situace,¹⁵⁵ vypra-

¹⁵⁴ Snad by tento příklad modelace časo-prostoru mohl posloužit jako další argument proti tvrzení Sławińskiego, že „zobrazený prostor může být ‚vyloučen‘ z komunikátu pouze v takové míře, v jaké v něm byl projektován významy vět určitého typu“ (SŁAWIŃSKI 2002: 123). Zvuk trubky samozřejmě neznázorňuje konkrétní, tj. konkrétně pojmenovatelnou scenerii, ale modeluje ji jako sice „slepu“, avšak plastickou mapu.

¹⁵⁵ Projevme-li dobrou vůli aplikovat typologii navrženou Gerhardem Hoffmannem, pak se nám tuto situaci podaří vtěsnat do schématu „panoramatu“ jako její dynamickou variaci; shoduje se s ní však jen v šíři rozhledu a příznačné vstupní pozici v textu; rozhodně jí však není vlastní ustálený vztah subjektu a objektu – zprostředkovate-

věč dodatečně (s překvapivou singulární tematizací své role)¹⁵⁶ vysvětluje, že tato scéna je vlastně synchronní s mlčenlivým setkáním mladých lidí: „A právě v tom okamžiku nasadil hudebník na kladách – jak jsem již řekl – křídlovku k ústům a pustil plně její furiantskou písničku do dálky“ (TAMTÉŽ: 290).

Druhá část povídky začíná již citovaným obrazem zvučícího bloku domů a odkazem „hudebníci odvěčejška“, uzavírá se doznívajícím troubením, po němž následuje už jen lakonická zpráva o tom, že „děvče vypilo jed“. Rozpětí děje nepochybně vymezuje dívčino oznámení mladíkovi a sebevražedný akt; avšak dívčín subjektivní čas má podvojnou podobu úzkosti z budoucnosti rozpínající se v existenciální přítomnosti: Co teď? – neboť je jasné, co bude potom. Svěbytný časo-prostor (tentokrát možná případněji „prostor-čas“) tohoto představeného světa však primárně vymezuje hudba, která se rozpíná do polí, a podobně jako prostor „vyplňuje“ i přítomnost, uplývající přitom neodvratně v čase. Zvuk křídlovky představuje jakýsi „kvaziprostorový rámec“ vyprávění: na počátku se rozezná a rozpíná se ve volném prostoru, v závěru se stahuje z dveří bytu, jako by z něj zbyla už jen tenká linka.¹⁵⁷

Výrazová síla povídky nespočívá však v dílčím prosazení „spacializace zvuku“, „materializace pocitu“ v okolním prostoru¹⁵⁸

lem možného kontaktu je, jak už bylo mnohokrát řečeno, šířící se zvuk (a to v prostoru a čase). Srovnání s předpokládaným modelem tedy přináší hlavně identifikaci odchylek od modelu jako ideální realizace určitých parametrů.

¹⁵⁶ Tento poukaz, jehož funkcí je především uchování časo-prostorové koherence, působí až trochu rušivě či neobratně: nikde jinde v celém textu totiž existence nadřazené vyprávěcí instance (tj. v tomto případě autorského vyprávěče v 1. osobě) není explicitně vyjádřena. Zatímco funkce tohoto poukazu je zcela v intencích celku, zvolený prostředek se z něj svou nahodilostí vymyká.

¹⁵⁷ Pokud se tedy v některém aspektu prosazuje opozice otevřeného a uzavřeného prostoru navržena Štědroňovou, pak je to snad v těchto dvou „rámcových“ (neboť za hranici vlastního incipitu a explicitu posunutých) situacích.

¹⁵⁸ Jejíž projevy jsme mohli v jednotlivostech pozorovat v Šlejharově povídce „Pohřeb“ a lokalizovali jsme je pouze na úrovni dobových paralel; kontextualizace ve vztahu k výtvarnému umění tedy měla především charakter hledání naturalizačních strategií „čitelnosti“ takových obrazů.

či „geometrizační“ zobrazení běžných jevů, jako je předměstská zástavba a její přechod do otevřené krajiny – byť jsou to všechno nepřehlédnutelné a zajímavé příznaky toho, o čem současná teorie mluví jako o intermediálních vztazích.¹⁵⁹ Podstatné je, že Langer tyto vlivy dokázal přenést do architektury narativního celku a jejich distribucí mezi jednotlivé subjekty, které participují na utváření vyprávěcí perspektivy, dosáhl nanejvýš účinné a přitom diferencované funkcionalizace těchto prostředků: kubistická geometrizace slouží jednou jako scelující, ba zdůvěřňující způsob zobrazení sdíleného prostoru (v komplexní perspektivě vyprávěče), podruhé tam, kde se do popředí dostává vizuální perspektiva postavy, naopak jako prostředek vyjadřující odcizení předmětného okolí. V souhře s dalšími specifickými momenty vyprávění (zachování anonymity postav, jejich odlišně „zprostorované“ a „zpředmětněné“ představy budoucnosti apod.) se tato verbalizace výtvarných technik podílí na proměně *zobrazeného prostoru* v „dvojjediný“ virtuální *prostor sociální a existenciální*.

PROSTŘEDÍ JAKO KONKRÉTNÍ VÝRAZ TYPICKÉHO PROSTOR VYMEZENÝ TĚLEM JAKO VÝRAZ JEDINEČNÉHO

Dobové téma: identita jedince

Richard Weiner: Rovnováha

Role tematizovaná v názvu Weinerova povídkového souboru *Netečný divák a jiné prózy*¹⁶⁰ je přenosná: uskutečňuje se jak v předvídatelném vztahu publika a toho, kdo cosi předvádí (mluvčí, he-

¹⁵⁹ U Langer, jak už bylo řečeno, navíc biograficky doložitelné reálnými kontakty s výtvarníky, a tedy jako výraz slohotvorného úsilí.

¹⁶⁰ Knižně 1917, obsahuje povídky z let 1911–1914; povídka „Rovnováha“ vyšla časopisecky v roce 1914. Citované vydání: WEINER, Richard: *Netečný divák a jiné prózy*. Lítice. Škleb, Praha: Torst, 1996.

rec, kejklíř), ale může se i obrátit: pak ten, jenž má být pozorován a bavit, pozoruje „nepozorován ve svém pozorování“ ty druhé. Divák je neangažovaný, nezasahující pozorovatel. Netečnost, jež s sebou obvykle nese negativní konotace, pak můžeme interpretovat i jako schopnost uchování intelektuálního odstupu od určitých aspektů životní situace při pokusu o analýzu nejnvtitnějších principů, které řídí životní postoje a reakce člověka, a to zvláště analýzu sebe samého. To platí i pro povídku „Rovnováha“.¹⁶¹

Ta se dvěma dalšími („Lesklé náčiní“, „Můj přítel vyvolavač“) sdílí tematickou vazbu na cirkusové prostředí, ale především soustředění k výjimečnému výkonu, který v sobě spojuje řemeslnou dokonalost s nadáním a fascinací.¹⁶² Smysl svého konání

¹⁶¹ V povídce „Prázdná židle“, v rozboru nenapsané povídky, sice vypravěč mluví o „historii“, možný příběh je však nahrazen spekulací a mučivou introspekci a předchází mu obsáhlá metaliterární partie věnovaná podnětům psaní, v níž se mluví také o motivaci povídky „Rovnováha“: „Podobně vznikla próza Rovnováha z popudu, jenž je látce oné povídky na hony vzdálen. Zaujal mne zjev akrobatův, kterého jsem viděl sklízeti obrovský úspěch v pařížském Zimním cirkus a jenž nedlouho poté namanul se mi znovu jako humorný a skutečně veselý vyvolavač před ubohou jarmareční boudou při jakési lidové slavnosti na Montmartru. Kontrast mezi oběma stavy, v nichž jsem ho zastihl, a skutečná veselost, již dával najevo v době svého úpadku, to vše chtělo být nějak vyjádřeno, i vyhranilo se posléze v uvedenou prózu“ (WEINER 1996: 377–378).

¹⁶² Jak už bylo řečeno v předchozí poznámce, dává autor – stylizovaný ovšem jako vypravěč – najevo, že povídky z tohoto prostředí mají empirickou motivaci, přesto je zřejmé, že tento podnět se netransformuje ani tak v příběh, jako spíše v ubyhlenkový experiment; prostředí je tedy spíše „záminkou“ pro tento experiment než předmětem zobrazení. Jeho funkce se tedy výrazně odlišuje od tematizace cirkusového prostředí v literatuře následujících desetiletí: v poetismu představuje prostor sdílené zábavy, je synekdochou světa jako hry; v prózách Eduarda Basse vzniklých za okupace se moment tematizovaný i Weinerem – talent a vytrvalost spojené s řemeslnou dovedností a současně tvůrčí silou opakovaného, ale vždy jedinečného výkonu – mění v poetický obraz lidské činnosti, světoběžnictví je provázáno věrnou oddaností domovu. Důležité je především to, že jak v poetickém, tak v realistickém pojetí má cirkusové prostředí funkci integrační, kdežto pro Weinerja je to prostor, v němž se jedinec svou činností a způsobem myšlení zásadně vyděluje z okolního světa: přestože jeho výkon je určen publiku, jeho zájem není upřen k aktuálnímu účinku, nýbrž k nezávislé podstatě tohoto úkonu. Tento motiv oproštění nabývá zcela

spatřuje jeho nositel v tom, že k dokonalosti dospívá na základě poměrně jednoduchých zásad a postupů, ale současně v takové jednotě všech aspektů, jaká je druhým lidem (jimž nezbyvá nic jiného než role vzdáleného publika) zcela nedostupná.

V několika povídkách souboru *Netečný divák a jiné prózy* se také v různém vzájemném poměru prostupuje dvojí textový typ, a to vyprávění příběhu s úvahou, či přesněji žánrem, o němž západní rétorika mluví jako o „argumentu“. V titulní povídce „Netečný divák“ je příběh vložen do rozpravy v malé společnosti jako „ilustrace“ sebe sama; v „Mém příteli vyvolavači“ a „Lesklém náčiní“ je to příběh poznání či odhalení určité vnitřní pravdy: v prvním případě umístěný do jedné skandální události, v druhém rozvržený do dlouhodobého procesu hrdinovy cesty k „zdokonalení dokonalosti“ a návratu k její znovuobjevené podstatě. V „Rovnováze“ se epická kostra prosazuje v druhé části jako sled vybraných životních epizod protagonisty. Argument se realizuje jako reflexivní složka vloženého vyprávění („Netečný divák“), podnícen dialogem postav a skrze něj („Lesklé náčiní“), anebo, jako v „Rovnováze“, ovládne vyprávění natolik, že je vlastně dočasně vytěsni a nahradí.

Promluva v první části povídky „Rovnováha“ totiž nemá charakter vyprávění-zprávy o ději, vzpomínky či zpovědi, nýbrž argumentu, obráceného k publiku: „Proč se chvějete? Proč se bojíte, že bych se zřítíl? Nic zlého se mi nemůže přihodit, pokud můj mozek, který ustavičně pracuje, bude jasný a svůj. Vidíte žebřík. Jest lehký, třeba vyhlížel těžkopádně“ (WEINER 1996: 194). Publikum je tu vyznačeno perceptivní účastí na výkonu promlouvající postavy a svými prožitky, které tato postava suverénně konstatuje, jako by k nim měla výhradní přístup nebo je mohla neomylně předvídat. Z postupu argumentace, která je založena na nalézání určitých postojů a hodnocení v mysli publika (či vkládání takových postojů do jeho mysli), jež pak osvětluje či vyvrací, vyplývá

konkrétní podoby v povídce „Lesklé náčiní“, jejíž protagonista opovrhne vnějškovými prostředky, které mají doslovně i v přeneseném významu zvýšit lesk artistického výkonu a jež toho také u povrchního publika dosahují.

dvojí možná interpretace nastolené komunikační situace. Publikum může představovat souhrn všech konkrétních návštěvníků jednoho aktuálně probíhajícího představení (jež je samozřejmě pro artistu tonoucího v záři reflektorů jen temnou, neurčenou, neindividualizovanou masou, kterou si uvědomuje skrze pohledy jednotlivců upřené na své tělo – a snad tedy může současně vnímat i ono neznatelné „chvění“ publika), tj. obecnost vymezené svou fyzickou přítomností v nějakém konkrétním (byť v promluvě postavy nespecifikovaném) prostoru a čase. Zobecnující charakter úvah však naznačuje ještě jednu alternativu:

Jak často, ó hosté našeho cirku, jak často cítím v okamžiku, kdy jsem dosáhl na otcově žebříku nebo tyči dokonalého ztotožnění snahy a dosažitelného v smělém (vy říkáte krkolomném) postoji, jak často cítím tehdy, že jsem vlastně viníkem před vámi, ježto mám více než vy, a že jsem povinen dáti vám ze svého nadbytku. Jsem oslněn harmonickým vírem myšlenek a citů, který mne tehdy obklopuje a osamotňuje od ostatního, a zdá se mi, že vidím, jak vztahujete ke mně své ruce, ne již tleskající, nýbrž žadonící o výkupné či příspěví v nouzi.

(TAMTÉŽ: 197)

Aktuální publikum se zdá být podloženo jakousi abstrakcí z množství všech diváků, kteří kdy akrobatovo vystoupení spatřili, a tvoří tak kolektivního fiktivního adresáta, který je vymezen způsobem myšlení a prožívání, jímž se zásadně odlišuje od promlouvajícího umělce, který tuto odlišnost formuluje jako logickou podmínku své vyčleněnosti a (explicitně pojmenované, a hlavně konfrontací hodnot vždy znovu sugerované) nadřazenosti:

Ale což kdybych se pokusil přetlumočiti vám svoje ve vaše? Ač by se tím denaturoval až k nepoznání a k šedi můj zážitek, můj přepych, vám by možná tento překlad zněl ještě jako horoucí lyrismus, jenž by dal věřiti, že jste se vyrvali z nevolné labilnosti svých existencí v snadné vznášení se v oblastech dokonalé rovnováhy. Ovšem vaši

rovnováhy pouze; ale kdo měří své štěstí jinými měrami než těmi, které jsou *jemu* normou?

(TAMTÉŽ: 198, zvýraznil autor)

V takto vybudovaném časo-prostoru se tedy kumuluje „teď-tady“ a „vždy/kdykoli-tady“. Z hlediska komunikační perspektivy vyprávění je tedy zástupná role „fikčního cirkusového publika“ a adresáta argumentu, který současně může zastupovat adresáta celého vyprávění (vlastně můžeme říci, že se zde sbližuje fikční prostor postav s metaforickým „prostorem literární komunikace“).

Mluvčí, který oslovuje publikum v první části povídky, tedy není ani tak vypravěč, jenž sděluje zkušenost akrobata, nýbrž „analytik“, objasňující podmínky a principy své tvořivé aktivity, jež se napohled zdá vyvstávat z dokonalosti pohybu, ve skutečnosti je však stejně tak plodem dokonalosti vnitřní: „Hmotou a jejími zákony zdáme se cele zaměstnání, z nich stavíme, z nich těžíme. Ale hle, výsledek náš, jen je jakoby důkazem fyzické poučky, rozmáhá se do oblastí nefyzická“ (TAMTÉŽ: 196).

Tato podvojnost se promítá i do vztahu „prostoru“ a „prostředí“: v první části povídky je předmětné prostředí zkratkovitě naznačeno zmínkou o rekvizitách akrobatů, žebříku a vyšívaném polštářku s draky (zpětně lze tvrdit, že tento motiv také náznakově předjímá později tematizovaný asijský původ akrobatů – v procesu „nepodezíravého“ čtení nás však tento detail nejspíše nijak neza ujme; nepůsobí ani jako cizorodý, ani jako ozvláštňující). Strohým, minimalistickým způsobem podání dává vypravěč-mluvčí najevo, že bylo uvedeno to nejnutnější potřebné; rozhodně nepodněcuje čtenáře „k zaplňování mezer“ a ke snaze dotvořit si v duchu ztemnělé hlediště plné rozjařených či napjatých diváků, hudebníky, nasvětlenou arénu a uvaděče v uniformách.

První část povídky sice nevypovídá téměř nic o „prostředí“, zato mnohem více o prostoru: polemicky vůči Sławińskému bychom mohli říci, že přes minimální přítomnost popisných vět je zde prostor konstruován skrze výpověď o tělesném pohybu promlouvajícího hrdiny a jeho pozorování publikem:

Vidíte mne nahoře, kterak provádím různé postoje: tu stojím na rukou, opřen o nejhořejší příčku; tu vzpírám se z levé strany o příčnici, kdežto pravá noha trčí daleko do vzduchu; tu zavěším se podbradím, tu vykonám náhlý přemet z jedné strany na druhou, takže vy, kteří jste viděli můj obličej, vidíte nyní záda a naopak. – Patřte na mého otce. Spočívá na lehátku, hlavu poněkud nadzdvíženu na tvrdém, draky pošivaném polštáři.

(TAMTÉŽ: 194)

Výsledkem je možná matné či jen útržkovitě naznačené prostředí, avšak intenzivní dojem „prostorovosti“ představeného světa, který plyne také z tematizace měnícího se postavení akrobata vůči pozorovacím možnostem statického publika. Akrobat svým pohybem vytváří jakousi svébytnou doménu, která je součástí okolního světa a zároveň v něm autonomní, tj. svou povahou v souladu s vypravěčovým pojetím exkluzivní podstaty jeho tvůrčích aktivit. Percepce prostoru postavami zároveň posiluje zdvojenou perspektivu: vnitřní, fyzicko-perceptivní a vykladačskou, jež je vlastní akrobatovi, a vnější, pasivně perceptivní, kterou akrobat přisuzuje svému publiku.

Fyzický prostorový obraz se může transformovat i v metaforu: „Přiznejte, že vše to má vzhled velice zvláštní, tak jako bychom otec, žebřík a já tvořili celek v celku a spravovali se jiným řádem, než jest ten, jímž je ovládán ostatní svět“ (TAMTÉŽ: 194). V této souvislosti nelze nezpomenout poznatku kognitivní lingvistiky: ve způsobu, jímž akrobat podává analýzu své činnosti, je zcela zřetelně obsažen princip, který kognitivní lingvisté označují jako *orientační metafora*: jejím základem je přitom fyzická zkušenost s prostorovou opozicí nahoře – dole. Zkušenosti, stavy a prožitky typu úspěch, nadřazenost, štěstí jsou konceptualizovány výrazy obsahujícími pozici „nahoře“. V kontextu akrobatových úvah je jeho fyzická pozice nahoře na žebříku v souladu s prožívanou nadřazeností umělce; fyzická pozice otce dole, která nutně vyplývá z povahy artistického výkonu, je zase v souladu s prostorovou metaforou „dole je bezpečí“. Avšak „telepatický most“, potvrzující

spojení obou akrobatů s jejich náčiním v jeden organický celek, pak možnou hodnotovou opozicí nahoře – dole překlenuje a nově vzniklý psychofyzický útvar vyjímá z běžných zákonitostí.

V tomto souladu se skrývá podstata „rovnováhy“, jež je průběžně uchovávána skrze němou domluvu protagonisty s otcem, partnerem vystoupení. Jejím předmětem však není dorozumění o „technických podmínkách“ jejich činnosti – dokonalý soulad fyzické rovnováhy totiž umožňuje oddělení mysli od těla –, nýbrž asociace a vzpomínky, které jsou oběma aktéry společně aktualizovány během produkce, a to pouhým pohledem z očí do očí. Vyprávěčův záměr ilustrovat povahu této komunikace má za důsledek výraznou proměnu textu: zatímco první část je reflexivně-argumentativní a pozornost je upřena k objasnění podstaty akrobátova umění, jež se uskutečňuje v „trojrozměrném prostoru“, zhruba druhá polovina textu je podáním vybraných epizod z hrdinova dosavadního profesionálního vývoje, který je jednoznačně ztotožňován s vývojem osobnosti. Jde vlastně o kompozici vzpomínek z různých fází a míst: ty jsou podány jako proces mentálního sdílení představ mezi protagonistou a jeho otcem v průběhu akrobatické produkce. Tyto představy mají charakter chronologicky seřazených epizod, ať už mají jen podobu evokace situací či retrospektivního vyprávění. Narozdíl od první části vyprávění jsou tyto epizody lokalizovány do konkrétních míst a opatřeny i vedlejšími okolnostmi, jež dokreslují jejich atmosféru:

Patřím a slyším ze své výše, jak jeho zrak vesele zazpívá: ‚Kioto!‘ – Ale dříve, než to vyřkla jiskra jeho očí, on slyší již řeč jiskry mojí, která praví ve smíchu: ‚Ano, otče, vím. Před pěti lety. Prvně jsme zkoušeli. Byl jsem směšně malý, v opáncích, v krátké hedvábné bundě, a cvičili jsme *na kraji města*, když jsi byl vytáhl žebřík *zpod našeho domku, jenž stojí na kůlech*. Matka prala rýži a malá sestra *sypala bílý popel na kopeček, uplácáný ze zahradní prsti*, aby tak znázornila sních na Fudžijamě. *A jedna veliká vážka přilétla z rýžových polí*, narazila o tvůj nos. A jak tě to zalechtalo, ztratils vládu – a já spadl.

(TAMTÉŽ: 199–200, zvýraznila A)

Zde se jako dominantní prostředek uplatňuje popis: citovaná epizoda vyznívá současně jako žánrový obrázek, kterému je podložena šablona vizuálních elementů příznačně spojovaných s japonským prostředím; týž motiv je přitom jak signálem určitého prostředí, tak podnětem asociujícím dětství. Takové využití sugestivního vnějšího detailu, ať už dynamického (jako je pozdější popis nervózního chování artistky Lelie) či statického (jako je stínový obrázek, který náhodně spatří na stěně protagonistova matka), je pro sled retrospektivních vyprávění a představ příznačný, někdy dokonce funguje jako synekdocha celé epizody. Několik epizod je totiž představeno jen v synoptickém výčtu, ozřejmujícím, že za chvíli vystoupení je skryt bohatý život s řadou nepatrných příhod spiklenecky sdílených otcem a synem. Individuální zážitky a situace ovšem mnohdy působí jako „epizované koncentráty“ poměrně konvečních představ o Japonsku: „Přes naši zahradu je napjat drát z elektrické centrály, po obvodě města časem projede tramvaj směrem k továrním předměstím. Ale z pavilonu vychází matka v atlasovém kimonu, vlasy jsou spjaty množstvím dlouhých jehel ve vysoký účes“ (TAMTĚŽ: 201); „Před sněmovnou v Jedu jsou veliké zástupy lidu, očekávající císaře [...] Ministři se sjíždějí v evropských povozech a v evropských uniformách excelencí! Také diváctvo je ustrojeno po evropsku, krom několika žen z lidu, které se málem stydí za svůj úbor. Ale nikoliv; nestydí se, mají pouze takový vzhled jako červená kresba na šedivém kretonu“ (TAMTĚŽ). Výjev reprezentující současné Japonsko, v němž se zřetelně snoubí tradice s vlivy západní civilizace, je vybudován tak, jako by měl nejspíše vyhovět ustálenému (totiž kulturními schémata stabilizovanému) vkusu čtenáře dobových ilustrovaných časopisů. Současně je však míněn jako protagonistova emocionální evokace vlasti. Tato partie vyprávění se uzavírá situací, v níž protagonista intelektuálně zpracoval všechna poučení udělená otcem a zahájil éru spolupráce založené na úplném srozumění obou účastníků, prostředkovaném pohledem z očí do očí. Vyprávění se pak vrací k argumentativnímu postupu a obloukem k předchozímu vysvětlení, proč je takové srozumění vůbec možné:

V této chvíli produkce nesmí být a není také jediného nedorozumění mezi námi oběma, jsme takřka jednou bytostí, naše vášně, naše záliby, naše něžnosti jsou totožny. Jest to splývání v dokonalou shodu. Mám jistotu, že se zabývá tímtež, čím já se zabývám, a on stejně ví o mně. A tato jistota umožňuje podivuhodný stav, že naše fantazie smí se beztretně rozběhnouti daleko odtud, z okruhu manéže a z otroctví chvíle. Ach! Vy se domníváte, že v tomto nebezpečném okamžiku náš život se zúžuje do mezí všední účelnosti výkonu, kdežto my vpravdě žijeme nejšířěji i nejintezivněji. Můžeme si toho dopřáti. Neboť jak jsem pravil: nejde o kvalitu žitého, nýbrž o to, abychom oba žili doslova totéž. [...] Užasněte! Neboť oba jsme žili totéž, tak nás ukáznilo naše umění, tak nás povzneslo nad rozdílnost jedinců.

(TAMTÉŽ: 198–199)

Kompozice povídky sestává ze dvou výrazně odlišných částí, přechod mezi nimi je překlenut rétoricky. Analyticko-argumentativní část přitom pracuje s *prostorem* současně *osvojeným i vytvářeným* oním vyváženým *pohybem těla* a myslí, retrospektivní narativní část s *prostředím zabydleným konkrétními předmětnostmi*, s konvenčními vizuálními podněty a působivým detailem. V důsledku této strukturace se tím výrazněji oddělují kategorie neperspektivizovaného, výčtově a popisně evokovaného prostředí na jedné straně, na druhé pak kategorie fyzického prostoru vymežovaného akrobatovým tělem a perspektivizovaného pohledem diváka cirkusového představení. Právě tato část Weinerovy povídky představuje příklad (popřípadě literární kazuistiku) fenomenologií zkoumaného „žitého“, nikoli jen „prožívaného“ (reflektovaného) prostoru.

Tato podvojnost podstatně ovlivňuje i dva další klíčové aspekty textu: čas a promlouvající subjekt. V první části dominuje čas promluvy; není možné rozhodnout s jistotou, zda akrobat promlouvá o tom, co se právě děje, nebo co je v jeho postupech obvyklé (zdá se totiž, že čas promluvy musí nutně být delší než čas komentovaných aktivit; některé z nich jsou navíc podány iterativně).

Argumentativní modus vede k oslabení temporality, neboť v něm jde spíše o stanovení obecně platných podmínek a druhu vztahů mezi subjekty. V druhé části je životní čas protagonisty zhuštěn do ilustrativních epizod, nebo dokonce do jejich „synekdochických synopsí“. Protagonista se skrze tuto dvojitou stylizaci své promluvy ukazuje jednak jako mladý akrobat s japonskými kořeny a zkušeností světoběžníka, jednak jako tvůrčí subjekt ovládající fyzický prostor a reflektující estetickou, psychologickou, ba metafyzickou dimenzi pohybu v prostoru. Nejvlastnějším smyslem tohoto pohybu je dosažení dokonalosti jeho provedení. Podmínkou tohoto záměru je nejen dokonalé ovládnutí vlastního těla, jaké je možné jen na základě jeho jednoty s myslí: to zase znamená, že tato mysl musí být prozkoumána a ovládnuta tak, aby „neztrácela čas sama se sebou“.

Tato charakteristika je klíčovým poznatkem pro určení dalšího směřování Weinerovy tvorby: spolu s tím, jak se individualizovaná postava mění v reprezentaci „subjektu zakoušejícího a poznávajícího nějaký zásadní aspekt skutečnosti“ (jako jsou čas, prostor, akt umělecké tvorby), mění se i vztah kategorií prostoru a prostředí. Abstraktní prostor není („apriorně“) podložen „ilustrujícím“ prostředím, obdařenému určitými individuálními (a zároveň) konvenčními charakteristikami. To znamená, že jej také nelze chápat jako formu, které můžeme automaticky (tj. v duchu „lotmanovských automatismů“) podkládat ustálené významy odvozené z kulturních modelů. Prostor totiž vyvstává z fyzické, respektive psychofyzické zkušenosti jedince. Srovnáme-li postoj subjektu „Rovnováhy“ s pozdějšími Weinerovými texty, zjišťujeme, že do popředí vystupuje kategorie „nesamozřejmosti věcí“, potřeba proniknout k jejich podstatě. V pozdějších expresionistických prózách, zvláště ve sbírce *Škleb* (1919, povídky z let 1916–1918), je tato nesamozřejmost nahrazena nedostupností, potřeba analyzovat se zdánlivě mění v bytostnou úzkost z nepochopitelného. Zřetelně také narůstá tendence nahrazovat syžetovou strukturu spekulací a reflexí, jež se zásadně projeví v rozsáhlých prozaických pracích *Lazebník* (1929) a *Hra doopravdy* (1933).

Tím ovšem nemá být řečeno, že schizma prostředí a prostoru v „Rovnováze“ je důsledkem nějakého tvůrčího hledání v rané fázi. Je suverénní metaforou existence dvojí skutečnosti: jevové, vnější, již mohou sdílet všichni, a vnitřní, žité, jež je majetkem jedince, popřípadě může být sdílena jen s tím, kdo pronikl tak hluboko ke smyslu svého konání, že se od něj může i zcela osvobodit, aniž by jej ztratil. Základem metafory je akrobatický úkon: prostor, zemská přitažlivost a síla, která jí klade klidný odpor a z níž se rodí rovnováha. Tento sklon k abstrakci můžeme vnímat jako jeden z možných rysů odlišení „předmodernistické“ a modernistické konstrukce fikčního prostoru. V předmodernistickém vyprávění má být skrze konkrétní reprezentováno individuální (jedinečné) a současně příznačné (typické). Naopak jedním z projevů modernistického psaní, k němuž Weinerova „Rovnováha“ ukazuje, je tendence k zobrazení jedinečného v jeho nejzákladnějších rysech, co nejbližše samé podstatě existence. „Prostorovosti“ fikčního prostoru tu není dosaženo primárně skrze popis vizuálně vnímaného vnějšku rozprostraněných objektů, nýbrž skrze tělesné osvojování trojrozměrného prostoru postavou. Tento efekt je posilován také tematizací disproporce mezi akrobatem, jenž zakouší prostor pohybem určeným k „předvádění“, a jeho diváky, kteří jsou odkázáni na „vidění“ prostoru demonstrováného akrobatem.¹⁶³ V předmodernistickém narativu se často setkáváme se zobrazením prostředí z vnější perspektivy, jejímž cílem je hlavně sociální sémantizace prostoru, nebo s interiorizací vnímání krajiny, jejíž charakter je uveden do vztahu s naladěním postavy. Povídka „Rovnováha“, jejíž protagonista je zároveň i nositelem diskurzu, je naopak výrazným příkladem moderní tendence učinit vztah postavy k prostoru součástí utváření a formulování její identity.

¹⁶³ Jak upozorňuje Natascha Würzbachová ve své studii „Erzähler Raum“ (2001), v níž bere v úvahu i psychologické a kognitivní aspekty vztahu člověka a prostoru, představuje „vztah subjektu k prostoru, který se utváří skrze myšlení, ctění a vnímání, podstatnou komponentu rozvoje, ohrožení či stabilizace identity“ (WÜRZBACH 2001: 117).

NOVÁ SENZITIVITA MEZI IMPRESÍ A SOCIÁLNÍ NÁZOREM

**Architextura: rozprostraněnost dění,
simultaneita a koncentrace času**

**Marie Pujmanová: *Co se událo v městském sadě
na Bílou sobotu***

Bylo nejčasnější jitro před východem slunce. V prostranných a stojatých ulicích jako by zbyl soumrak včerejšího dne a ozřejmoval černě bílým světlem bez záře i stínů řady domů, které měly ještě všechny oči zavřeny. První elektrický vůz nevyjel posud z remízy. Uprostřed širých tříd metaři pracovali jako ve velikém bytě. Obecní zahradníci šli do městského sadu s hráběmi a sekačkou. Bylo před denním představením a zatím pracovali kulísáci. Po ulicích vonělo čerstvou tiskařskou černí. Roznašeči novin a lepiči plakátů rozcházeli se městem s balíky živého papíru, na kterém osudy pěti zemědělců posud neoschly. Kavárny se otevíraly do číperného vzduchu a v jejich vchodech objevovalo se po sklepníkovi, mnoucím si ruce.

A odevšad, byť bylo ještě časně, se ozývalo tlučení, klapala kopyta klusajících poníků, ťukaly kriketové pálky; kriket, dostihy v Ascotu, pólo v Ranelaghu a všechno to ostatní, zahalené jemnou pavučinou šedomodrého rána, které je s postupem dne vypustí, na trávníky a hřiště postaví poskakující poníky, jejichž přední nohy jen tepnou o zem a zase vyletí do vzduchu, ty vířící mladíky, smějící se dívky v průsvitném mušelínu, které protančily celou noc, a teď už venčí své směšné chundelaté psíky; a už teď, v tuto hodinu, rozvážné staré dámy vyrážely v automobilech vyřizovat cosi tajuplného a prodavači ve výlohách rovnali a leštili šperky s diamanty, nádherné staré smaragdově zelené brože z osmnáctého století [...].

Ženy daly se hlavní třídou a jako by vstoupily na americkou houpačku, unesla je a letěly komíhavým podvečerem v tygrování světel a lidí. Byl masopust a prvním soumrakem ulic táhla vzpomínka na temné

fialky, jako by bylo v cizině, jako by byly přešly průvody. Obloukové lampy zrály tiše ve výši a posílaly bělostnou duhu na tající sněh; život se pění světelnou fontánou z obrovské perleťové škeble, v jaké jezdívá Venuše. Lidé křepčili po chodnících za cinkotu šaščích rolniček pod elektrickými vozy a šlapali své stíny; světla jezdila po hladině výkladních skříní, za kterou střevíčky tančily, opakující v zrcadle donekonečna svůj nesmyslný rej jako uťaté nohy tanečnice z pohádky; tisíce mrtvých rukou za výklady se žádostivě natahovalo [...].

Tři úvodní ukázky spojuje komplexní atmosféra velkoměstského dění, zdánlivě fragmentarizovaného v líčení simultánně probíhajících činností, které se dělí podle míst, na nichž se odehrávají, a odlišují podle závažnosti a nutnosti: od nevyhnutelných každodenních pracovních povinností až po lehkomyšlné zábavy. Těmto činnostem je však společné, že – ať už je konají jednotlivci či vyžadují kolektivní úsilí – se realizují znásobeně v jednom čase a mnoha prostorech, stejně jako se v mnohosti nabízí i luxusní zboží v obchodech. Tato multiplicita aktivit a dění je dominantní vlastností citovaných pasáží. Všechny tři ukázky také sdílejí zvýšenou citlivost vnímajícího subjektu pro zvuky – a to jak bezprostředně slyšitelné, tak ty, které se s danými činnostmi asociují – a světelné vjemy a vizuální efekty. V prvních dvou ukázkách jsou spojeny s atmosférou svěžího rána, v poslední naopak se svátečním večerním osvětlením vzbuzujícím očekávání smyslových radostí, jež jsou v jednom proudu řeči připodobňovány k mytickým slavnostem a zároveň rozbíjeny v sled výjevů až surrealistického rázu. Ve výsledku se zdá, že se pohybují nejen lidé, ale že prostor, který je obklopuje, se dává do pohybu s nimi, ba dokonce (a to zvláště v poslední ukázce) že je to právě dynamický prostor, jenž uvádí do pohybu lidi. Výsledkem tedy rozhodně není „konkretizace prostředí“, nýbrž opět intenzivní dojem prostorovosti.

O autorce prvního a třetího úryvku napsal dobový kritik, že již jako debutantka s „krajním napětím a dychtivým soustředěním smyslů, [...] horečně a s [...] útočnou lačností se přisávala k realitě“ a „pila barvy, paprsky, zášlehy vůně a zvukové chvěje“, a nyní se

vzpírá „suchým enumeracím a neúčastným popisům“ a „dravčími smysly reaguje na každý podnět“. Projevil pochopení pro svérázná pozorování přecházející v dynamické obrazy (jako například „letěly komíhavým podvečerem v tygrování světél a lidí“) a současně obavu, že ve „fasetách a hlatích [detailů] se rozptyluje a na úkor celku tříští světlo, rozlité nad sevřenějšími plochami těchto próz“. Na okraj poznamenejme, že citovaná kritika patří k těm nejhápanějším a nejpovzbudivějším.

O autorce úryvku prostředního konstatuje současný znalec příslušné literatury, že „podává ten nejdetajnější záznam nejméněších záchvěvů světla a barev červnového rána. Rozkládá jeden okamžik na množství zážitků a vjemů, aby ve zcela všední skutečnosti objevila neobyčejnou krásu. Její síla spočívá v tom, jak intenzivně se dovede dívat kolem sebe, jak ostře umí vnímat ono ‚zde‘ a ‚nyní‘.“

Mnohočetné fasety odrážející na všechny strany světlo reality koncentrované v čase a „rozprostraněné“ v prostoru vynesly oběma autorkám námitky současníků. Ovšem druhá z nich, Virginia Woolfová, si fragmentarizací a partikularizací obrazu skutečnosti v citované próze *Paní Dallowayová* (1925)¹⁶⁴ získala nakonec světový věhlas a zůstala tomuto způsobu vidění a radikálnímu zpomalení času konání (v kontrastu k radikální sumarizaci času velkých událostí) věrná i v následujícím románu *K majáku* (1927). První z nich, Marie Pujmanová, se později propracovala k tektonicky pevné a mocné románové formě (*Lidé na křižovatce*, 1937), v níž se mnohost manifestuje mnohostí kontrastních i paralelních osudů a lze v ní už jen místy zaslechnout ozvěny senzitivity, jakou jsme mohli pozorovat v ukázkách z povídek „Setkání“ a „Šaty“, jež pocházejí ze souboru *Povídky z městského sadu* (1920).¹⁶⁵ Jak

¹⁶⁴ WOOLFOVÁ, Virginia: *Paní Dallowayová*, Praha: Euromedia Group – Odeon, 2004; citovaný úryvek s. 6–7; citovaný komentář: Hilský, Martin: „Květiny pro paní Dallowayovou“, doslov tamtéž, s. 156.

¹⁶⁵ PUJMANOVÁ, Marie: *Povídky z městského sadu. Výbor z próz*, Praha: Mladá fronta, 1975. Citované povídky „Setkání“, s. 36, a „Šaty“, s. 19.

jsme výše viděli, dobová kritika¹⁶⁶ tento počín vnímala jako hledání individuálního uměleckého výrazu dynamicky se rozvíjejícího, dosud nezralého prozaického talentu, který se od mladistvé senzitivity a impresionismu teprve propracovává k sevřenějšímu epickému tvaru.

Jak už naznačila naše úvodní „komparativní kontextualizace“ autorčina svébytného způsobu vidění skutečnosti, nebudeme se *Povídkami z městského sadu* zabývat z hlediska autorské poetiky (a tím méně možných románových ambic), nýbrž v souvislostech široce pojatého modernistického procesu.

Vraťme se nejprve k poslední uvedenému úryvku z povídky „Šaty“: ženy v něm jmenované jsou přítelkyně a kolegyně zesulé mladé modistky, sousedky a známé její utrápené matky, ale také nevládná, nedožitá sestra. Ta v žalostné vstupní scéně (připomínající výjevy bezohledné lakoty chabě maskované šetrností, jaké známe z nejsyrovějších povídek vrcholného realismu, tematizujících deformaci vztahů mezi nejbližšími působením bezútěšných sociálních podmínek) nechce dovolit matce, aby zemřelou oděla do svátečních šatů. Jedna z dívek cestou z pohřbu vypráví o nezdravých podmínkách v dílně a naznačuje, že mohly být příčinou dívčiny nemoci a nepřímo i skonu. Když pak míjejí podobný módní salon, bezmoc zlomené matky se obrátí v zlobu proti světu bohatství, synekdochicky zastoupenému jedním místem překypujícím luxusními tretkami. Stará žena vtrhne do obchodu a začne ničit zboží, následována svými družkami vybičovanými napjatou situací, a vyvolá všeobecné běsnění. V tlačnici a rvačce padne na zem; zbylá dcera, jež došlápne na její vaz, se nakonec stává bezděčnou strůjkyní její smrti.

Rozjařená atmosféra masopustního večera a obchodů lákajících k požitkům je tedy v nesouladu s rozjítřením skupinky žen; přesto jsou jí zcela zřejmě vtahovány a pasivně se jí poddávají, aniž by si to uvědomovaly. Situace je zprostředkována jakoby

¹⁶⁶ Výše citovaná recenze: SEZIMA, Karel: Marie Pujmanová-Hennerová: *Povídky z městského sadu*, *Lumír* 48, 1921, č. 7–8, s. 213 a 217.

kolektivním vnímáním, a to zásadně mění způsob podání oproti předchozím dvěma částem povídky: ty jsou postaveny především na vyhocených dialozích a výpovědích postav, doplněných jen nejnnutnější zprávou o jednání.

Právě tento kontrast, příznačný pro několik čísel souboru *Povídek z městského sadu*, zřejmě patřil k faktorům, které vyvolaly dobové námitky proti kompoziční nevyváženosti povídek. Autorka toto hodnocení v sledovaném případě nejspíše ještě podpořila členěním kratičké povídky na tři části, neodváživši se ponechat ostrý „filmový“ střih mezi třemi dějišti (chudá domácnost; patologie, kde pozůstali vyzvedávají rakev se zesnulou; v závěru pak hlavní třída), a tedy výraznou vypravěčskou elipsu (neboť vynechán je pohřeb, který byl důvodem setkání všech zúčastněných a vlastně měl být hlavní událostí) bez kompozičního členění a formálního vyznačení. Přitom možnosti překlenout vyprávěcí elipsu alespoň rétoricky pojmenováním časové zkratky (jako například „o dvě hodiny později...“, „po pohřbu...“ apod.) se vědomě vzdala. Progressivní tíhnutí k fragmentarizaci syrově vylíčeného děje je tedy nepříliš šťastně kompenzováno formálním vyznačením fragmentů jako „části jednoho celku“. Toto gesto lze pak vskutku chápat jako výraz autorčina dosud nevyjasněného zápasu mezi tlakem uvolňujících se narativních konstrukcí a tradičním požadavkem kompoziční uměřenosti. Neméně konfliktní či svévolné se současníkům mohly jevit radikální proměny vypravěčské dikce, jaké vykazuje právě povídka „Šaty“: záměna strohé registrace jednání a řeči, již se vyznačuje první část, následnou „smrští světelných skvrn a pásů“ nepochybně působila nezvykle. Senzitivní pozorování¹⁶⁷ tu postupně přechází v sled představ, v němž se figuríny

¹⁶⁷ Výsledkem tohoto pozorování je zobrazení prostoru, které sice nelze šmahem prohlásit za „aperspektivní“, zároveň je však stěží možné „rekonstruovat“, jak je o tom přesvědčen Uspenskij, pozici vypravěče: zčásti odpovídá chůzi žen, převážně však vyvolává představu ulice ubíhající kolem statického pozorovatele a konečně vyúsťuje v obraz „vířícího světa“. Je záhodno připomenout, že příbuzného efektu, totiž představy „světa vířícího kolem“ dosáhl již v devadesátých letech 19. století

ve výlohách i části lidského těla mění v rekvizity skurilního masopustního reje (viděného deformující, až groteskní optikou), který se zdá vtahovat a ovládat veškerý život:

[...] jako uťaté nohy tanečnice z pohádky; tisíce mrtvých rukou za výklady se žádostivě natahovala a prodejně ukazovalo své tělo obejpaté tučně bílou plesovou rukavičkou; škrabošky s tajemstvím krajky místo úst přimáčkly nosy ke sklu a šklebily se; automobily houkaly, bručely, troubily žertovnými břichatými hlasy jako v kočičině na merendě a kočáry jezdily zvuky štíhlými a ošetřenými, vozíce panstvo za štěstím nad městem šuměl v plavém oparu praskot šampaňských bublinek. Všechen shon ústil kamsi do nesmírné osvětlené síně, vonně rýžovou moučkou a mastkem rukaviček, kde národ lidí svěže hladkých jako právě vyloupanuté kaštany projíždí se po kluzišti parket,

v románu *Santa Lucia* (1893) Vilém Mrštík, autor s výtvarným nadáním, který pozorně jako kritik sledoval tvorbu svých malířských současníků. Obrazy Prahy ve jmenovaném románu zahrnují i výsostně ukázky přenosu výtvarné impresionistické techniky do způsobu reprezentace městské reality v prozaickém textu; svou roli přitom hraje i aktuální atmosféra dne, ale též naladění, ba i fyzický stav vnímajícího protagonisty, který se v závěru potácí městem v horečkách. To, co Mrštíkův impresionismus odlišuje od „modernistické imprese“, k níž spěje Pujmanová, je jednak fungování vyprávěcí instance, jednak vztah prostoru a času. V románu připadá zprostředkující role vypravěči nadřazenému postavě, který disponuje přístupem k jejímu nitru (vypravěč signalizuje, že prizmatem vidění je protagonista: „neviděl nic než“, „jeho oko všimlo si“ apod.), byť přestává být autoritou interpretační: nevysvětluje například čtenáři, zda „postavou viděné“ je s jistotou „vizuálně vnímané“ či jen spatřené zrakem vnitřním; Pujmanová, jak ještě uvidíme, usiluje místy o eliminaci zprostředkující instance a „přímé zobrazení vědomí“. Zásadní rozdíl však spočívá v temporalitě líčení: zatímco Pujmanová směřuje k reprezentaci simultánního dění a časoprostorové koncentraci, u Mrštíka se v „dění skvrn a barev“ (příznačně pro výtvarný impresionismus) rozkládá jedna situace, jeden výjev: „Chvilí neviděl nic než dlouhé ty chodníky a sta a tisícero drobných teček tmavých i strakatých, postříknutých bílou barvou límečků, prostoupenou pestrými změnami dámských toalet, označenou lesklými sloupky cylindrů, rozhozenou a rozprášenou, hemžící se jako transporty proti sobě a za sebou táhnoucích mravenců“ (MRŠTÍK, Vilém: *Santa Lucia*, Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 242).

vybaluje z hedvábných papírů kytice a kotilióny a vyměňuje úsměvy, kde zářivé teplo lichterá obnaženému pýři ženských zad a zornice rozkvétají za milostného kolébání.

(PUJMANOVÁ 1975: 19)

Ve výsledku je tento způsob prostředkem implicitního vyjádření sociálně kritického postoje, jenž zaznívá jako podtón iracionálního jednání rozvášněných žen, které svůj odmítavý postoj vůči vyšší společenské vrstvě nechávají propuknout na základě náhodného podnětu, pohledu do výlohy módního salonu.

Vrátíme-li se k srovnání s *Paní Dallowayovou*, pak právě v tomto momentu se záměry „senzitivních impresionistek“ rozcházejí: u Woolfové zůstává toto komplexní vnímání světa ideologicky vymezeno hodnotami vyšší středostavovské společnosti (a také všechny postavy, jimž je ve vyprávění věnována podstatná pozornost, k ní náležejí, byť se navzájem podstatně odlišují psychologickým ustrojením a souhrnem zkušeností) – v tom smyslu je svět paní Dallowayové jednotný, či spíše vždy znovu sjednocován jejím ustáleným (předsudečným a někdy trochu naivním) způsobem sociálního smýšlení o systému, v němž je každému nastálo přiděleno určité místo a smířlivá možnost přijímat život tak, jak přichází.¹⁶⁸

Zvýšená vnímavost pro „pohyb světa kolem“ podložená vědomím mnohosti všedního i svátečního lidského konání má však u obou autorek společný zdroj a motivaci: je jimi bytostný prožitok úlevy, že tento den, toto ráno, jsou „po válce“. V naší úvodní ukázce z expozice povídky „Setkání“ se objevuje narážka na obsah novin jako „osud zemědílů“. Po tomto úvodu následuje příběh náhodného setkání dvou mladých žen, jež si, rozděleny válečnými událostmi a státní příslušností, uchovaly přátelskou náklonnost; diametrálně odlišná zkušenost jim však ztěžuje dorozumění

¹⁶⁸ „Ale i ty nejhorší cuchty, ti nejubožejší z ubožáků sedící na prahu (pítí je jejich zkáza), dělají totéž – nedá se tomu zamezit, ani kdyby na to vyšel zákon, tím si byla naprosto jistá – právě z téhož důvodu: milují život“ (WOOLFOVÁ 2004: 6).

přesahující nostalgii a pochopení pro lidskou bolest. Vypravěč tyto dva jedinečné osudy, překotně sumarizované ve spěšném dialogu, umisťuje do mnohotvárného světa paralelních každodenních úkonů: počínající městský provoz se jeví jako mnohonásobná manifestace života a prostého řádu mírové všednosti. Úryvku z *Paní Dallowayové* citovaném na počátku této kapitoly předchází obdobná časová lokace do „jítra, které je po válce“:

[...] v tom triumfu a cinkotu a podivném bzučení nějakého aeroplánu nad hlavou bylo to, co milovala: život, Londýn, tento okamžik v červnu.

Červen byl totiž právě v polovině. Válka skončila, jen ne pro takové nebožáky jako paní Foxcroftová [...]; nicméně je to za nimi, díkybohu je to za nimi. Je červen. Král s královnou se už vrátili do paláce. A odevšad, byť bylo ještě časně [...].

(WOOLFOVÁ 2004: 6)

Tím se dostáváme k zásadnímu momentu, který Woolfové dovolil ospravedlnit onu roztěkanost a smyslovost pozorování, zatímco u Pujmanové byl vskutku ještě výrazem uměleckého hledání (a následně předmětem výhrad kritiky). Zatímco u Pujmanové vypravěč střídá „impresionistické podání rozprostraněné skutečnosti“ se strohou zprávou o jednání jednotlivých postav, u Woolfové je nová senzitivita průběžně spojena s perspektivou postavy: s jejími předpoklady vnímání, ideologickými vzorci (jež se některým kritikům jevily jako samo ztělesnění středostavovského myšlení) a schopností interpretace jevů (tedy kognitivní perspektivou): právě pod vlivem této průběžně obnovované vazby na vědomí postavy vzniká nakonec ze sledu vjemů a výjevů, z oněch faset rozptylujících světlo (jejichž dezintegračního účinku se obával český kritik), komplexní obraz skutečnosti.

Pujmanová se k tomuto postupu asi nejvíce přiblížila v povídce „Co se událo v městském sadu na Bílou sobotu“. A to i přesto, že také v ní použila nejméně dvojí nastavení vyprávění, jež je především z hlediska dostupnosti vědomí postavy pro vypravěče

jen stěží vzájemně slučitelné. Motivací vyprávění je v první části povídky zkušenost vypravěčky-svědkyne: ta si už na počátku války povšimne v městském sadu osamělé starší paní, jejíž tiché a bezúčelné chování se vymyká běžným aktivitám ostatních žen jejího věku, které dohlížejí na vnoučata, zabývají se ručními pracemi a povídají si. Vypravěčka formuluje hypotézu o malé, nudné domácnosti dvou penzistů, z níž stará paní odchází, aby se dostala do jiného prostředí („Stařeček patří k domácnosti jako mašinka na kávu a nic nového nepoví. Kdo by se chlubil mašinkou na kávu?“, PUJMANOVÁ 1975: 22), a klade si otázku, proč si tato žena vybrala pro své pravidelné posezení tak nepěkné místo v blízkosti nádražního skladu. Právě pokus o zdůvodnění této námítky opět přerůstá v konstrukci koncentrovaného časoprostoru, v němž opakované procesy nesou v sobě pečeť jedinečné události, která zasáhla do něčího života. Dominantním řídicím principem je časová perspektiva, jež zahrnuje přítomnost v jistém okamžiku i bilancující poválečný odstup; v pohledech se střídá perspektiva vojáků vyhlížejících z odjíždějícího vlaku i perspektiva chodce vmíšeného mezi nádražní obecnost; prostor mezi nádražní halou a městským sadem se tak mění v zhuštěný obraz současného světa:

Kluci a pepíci, kteří vojákům ubíhali pochodem po boku, se cvrkli, prostovlasá děvčata zavěšena po dvou odcházela, některá těhotná žena těžce dosedla na lavici; jen trochu vůně nové vrzající kůže a cigaret, takové mužské vůně zbylo po vojácích. K večeru přijížděly bramborové vlaky. Stádo postupující těsným východem se potmě nenávidělo [...]; a když náhle některá z těch postav objevila se v světle škrtnuté sirky chodcovy, v tu chvíli vás napadlo, že bůh stvořil z hlíny člověka. A v každou hodinu vycházeli z nádraží vojáci, *kteří už tam byli*.

(TAMÉŽ: 23, zvýraznila A)

Druhá část povídky je převážně vystavěna jako tradiční vyprávění ve třetí osobě: mlčenlivá stará paní je doprovázena komisní snachou, která s ní zachází jako s pošetilou, téměř nesvéprávnou

osobou, a manifestuje v hovorech s druhými svou nadřazenost pramenící z formálního vzdělání, racionalitu a věcnou smířenost s faktem, že její muž padl – faktem, který tchyně v dětinské naději na nepravdivost informací či omyl odmítá připustit.

Část třetí uvozuje líčení předjarního velikonočního dne („dne po válce“) v sadu. To přechází v představu „velkého světa“, z něhož se navracejí vojáci; tato představa se přitom ukazuje jako snůška schémat založených na „způsobech užití prostoru“ a způsobech jednání považovaných za příznačné:

Z Itálie, kde všichni mají černé vlasy a černé oči a celý rok spí na terasách pod širým nebem; z Francie, kde každá ženská se maluje a chodí na vysokých podpatcích; z Ameriky, která je všechna jakoby obrovská krabice na konzervy z červeného plechu, potíštěného ze všech stran reklamami a návody; ze Sibíře, což je bílá step a po ní běží zvěř, porostlá drahou kožešinou; z Japonska, kde svět je žlutý, kde jedí samou rýži a v pokojích nemají nábytek – a bůhví odkud všude ještě, *ani to člověk nepamatuje*. A čím více se toho hrnulo do vlasti, tím hůře *se nad ni vypínali ti dva*, muž a snacha – zrovna jako by oni byli legionáři a vítězili.

(TAMTÉŽ: 27, zvýraznila AJ)

Tato kulturní schémata jsou v závěru přichýlena ke kognitivní perspektivě postavy, a to vyjádřením generalizující omluvy nepřilíš vzdělané či snadno zapomínající osoby a bezprostředním navázáním na její individuální zkušenosti a spory s příbuznými. Z hlediska teorie fikčních světů se tato výpověď jeví jako příznačná ukáзка „soukromého světa postavy“, v němž se z útržků vnějších informací skládá poněkud naivní či deformovaný obraz světa vnějšího, vzdáleného, cizího, spolu s představami, jež jsou plodem tužeb a přání, která ostatní považují za nesplnitelná, ba nesmyslná. Obraz soukromého světa postavy plynule přechází v názvuk proudu vědomí (formálně vyznačeného polopřímou řečí) a ten ve vnitřní monolog, fingovaný jako dialog či spíše „vyjednávání“ s vyšší instancí:

Snad by bylo opravdu lépe, aby byla jako oni. Snad právě tím, že sem věčně chodí k tomu nádraží, to zakřikla. Co to mluví, jaké nádraží, vždyť na nádraží nevskočila a s ničím nepočítá; jde na procházku jako jiní lidé; co na tom divného? To jen kdyby náhodou, náhodou... Což se nestávají i takové věci? Bývá o tom v novinách. „Neztrácejte naději!“ je nadpis. Co by tě to stálo, panebože! Ty, který jsi všemohoucí! Ty mi ukážeš, že jsi všemohoucí. Jak bych se ti potom obdivovala. Obdivuji se ti i teď; nerouhám se. (Ach, jistě to měl právě v úmyslu a teď za trest to zase odvolá!).

(TAMTÉŽ: 27–28)

Právě tato pasáž vyprávění – naivně obřadný pokus o vyjednávání s Všemohoucím o synův šťastný návrat, pokus podepřený snahou o věcnou „světskou“ argumentaci, který však zároveň prozrazuje i myšlenky a pochybnosti, jež měly Bohu zůstat utajeny – představuje psychologicky nejpůsobivější část povídky. A to i přesto, že jejím dějovým vyvrcholením je příchod syna, který se zdržel v Itálii, neboť po těžkém úrazu dlouho trpěl amnézií a musel nejprve znovuobjevit řeč, pak teprve rodnou řeč a konečně i svoji identitu. Osobní vypravěčka-svědka, která nás uvedla na scénu a postavou charakterizovala jako hypotézy či skrze odposlechnutou řeč, se zcela vytratila a zprostředkování bylo nahrazeno reprezentací vědomí postavy, které nutně muselo být vypravěče jako postavě téhož fikčního světa nedostupné. Gesto osobního vypravěče se však nevrací (mohlo například rámcovat vyústění povídky): jako by autorka byla přiznala, že jeho návrat už není funkční, ba ani ospravedlnitelný. Reflexe vyprávění byla zkraje dvacátých let ve svých počátcích i ve světovém, natož našem, domácím kontextu, takže obtížná slučitelnost dvou způsobů vyprávění byla v kritikách jen potenciálním podložím námitek vůči nevyvážené kompozici. Nemáme však v úmyslu užít naratologické principy jako argumenty pro retrospektivní kritiku. Podotkneme jen, že obojí nastavení vyprávěcí situace mohlo být velmi účinné: jak model osobního svědectví dospívajícího na základě generalizace psychologické a válečné zkušenosti k formulaci hypotézy o povaze

a osudu protagonistky, tak reprezentace postavy „zevnitř“, technikou přibližující se (kolísáním mezi užitím polopřímé a nevlastní přímé řeči) proudí vědomí. Vzhledem ke skutečnosti, že nastavení vyprávění v expozici má, jak na to upozornil už Stanzel, zásadní vliv na vnímání celku, lze snad dát za pravdu dobové kritice v tom, že právě tato změna je jedním z možných faktorů vyvolávajících dojem nevyváženosti celku.

Z našeho pohledu je však nejdůležitější fakt, že obraz „vzdáleného světa“, s nímž je osud postav chtě nechtě propojen, se ukazuje jako součást vědomí postavy, a to v podobě odpovídající její (v jistém smyslu naivní) kognitivní perspektivě. Zatímco v „dětské“ prvotině „Pod křídly“ a pozdějších prózách soustředěných k psychologii dospívající dívky a mladé ženy Pujmanová připustila převahu perspektivy postavy, způsob vnímání reality, který bychom mohli nazvat „novou senzitivitou“, zahrnující intenzivní smyslovou percepci nejbližšího okolí za současného vědomí průběhu mnoha paralelních procesů, z nichž se skládá „zkušenost světa“, podržela spíše pod kontrolou vypravěče.

Současný odstup nám však dovoluje nejen přesně charakterizovat parametry vyprávění a vznést případné námitky proti jejich slučitelnosti, ale dovoluje nám také subtilní pozorování procesu, který dobová kritika vnímala jako hledání individuálního výrazu mladé autorky a který se nyní ukazuje především jako intuitivní hledání adekvátního výrazu pro vyjádření prožitku „jitra po válce“. To jest takové zkušenosti, v níž se jedinečné a individuální bytostně propojuje s osudem a cítěním miliónů, aby se zdánlivě shodné či srovnatelné nakonec vždy rozlišilo. Z této zkušenosti vyvstává právě ona nová senzitivita, jež připouští naslouchání tlukotu vlastního srdce a zároveň zvukům a hlukům nejbližšího i vzdáleného světa, sjednocených v jitru po válce rytmem života „teď a všude“. Stěží lze odhadnout, zda by byla Pujmanová úspěšná u dobové kritiky a vyhnula se námitkám vypravěčské roztěkanosti a fragmentarizaci obrazu skutečnosti, kdyby byla k propojení nové senzitivity s perspektivou postavy jen nenapřáhla, nýbrž dokázala je komplexně sjednotit jako Woolfová.

Do prvního anglického vydání *Paní Dallowayové* tehdy ostatně scházelo pět a do vydání prvního českého překladu pětapadesát let. Přestože tedy Pujmanová ve svých povídkách nabídla ještě nedoladěný pilotní projekt časoprostoru „teď a všude“, neznamená to, že jej nemůžeme považovat za projev modernistické architektury, jejíž prototyp představuje mnohem slavnější *Paní Dallowayová*.

ŽITÝ PROSTOR JAKO ZNAKOVÁ SOUSTAVA ŘÁDU

Dobové téma: ztráta jednotného světa

Jan Čep: Do města

Pro Čepovu povídku „Do města“ lze snadno nalézt v souboru *Dvojití domov* (1926), v němž vyšla poprvé, příběhy obdobného půdorysu – tedy takové, v nichž intenzivní, smyslově založená dětská zkušenost s důvěrně známým světem naráží na životní rozměr, který ji přesahuje či transformuje do té míry, že i ona blízká, zažitá a průhledná realita se najednou může jevit podivně vzdálená, nesrozumitelná či odcizená („Domek“, „Peněženka“).

Příbuzný moment, totiž zjištění, že svět dětství lze ochránit jen tak, že pro něj vytvoříme „virtuální doménu bezpečí“, najdeme například v próze „Elegie“. Ta působí jako „lyrická synopse životního příběhu“, v níž je čas dětství miniaturizován ve výřez světa s pohádkovými rysy, připomínající pohled do kukátka kaleidoskopu, zatímco přítomnost vypravěče je pojmenována metaforicky (snad ani nepřekvapí, že chod času je tu znázorněn jako vyrývání hluboké stopy, brázd). Protagonistka rozsáhlejší povídky „Rozárka Lukášová“, dítě donucené životními okolnostmi k časné dospělosti, se uteče z bolesti nikoli pociťované, nýbrž vskutku fyzicky „žité“ jako *modus vivendi*, do světa vroucné zbožnosti. Modlitba se dívce stává nejen příležitostí k dialogu s Bohem a zemřelou maminkou, ale i virtuálním prostorem osvojování veškerého bytí a jeho reflexe. Násilné vytržení z této sféry (jež se postupem času z počáteční

vnucené zralosti mění v „zakonzervování“ (Rozárčina vlastního světa) spojené s povinností splnit zvykové sociální požadavky, tj. přijmout „všední dospělost“ a vdát se, odejme hrdince vnitřní zdroj bezpečí a děvče zeslábne až k smrti.

Ve třech prvně jmenovaných povídkách dětský hrdina klesá pod tíží nového břemene, jež bychom mohli souhrnně nazvat „vědomím světa“. Ještě nejlépe vychází z této zkušenosti malý Vojtěch (navenek potrestaný ztrátou výjimečného dárku, zbytečnou námahou a tatínkovou nelibostí), jenž poznává, že povaha světa, který nás obklopuje a jehož běhu se cítíme podřízeni, do značné míry závisí také na tom, jak jej vnímáme a jaké postoje k němu zaujímáme. Zklamání z pomíjivosti věcí, které se nově objevené či získané skví nebývalým leskem, ale brzy nato zevšední a přiřadí se k předmětům podléhajícím opotřebení a zkáze, mu přivodí traumatizující zážitek, jehož obětí (okradeným dítětem) i režisérem (tím, kdo zvnějšňuje svůj pocit ztráty a zinscenuje ho jako lupičský útok dvou malých tuláků) je on sám.

V povídce „Domek“ se úzkost malého Jeníka z právě odhaleného nekonečna snaží utišit maminka svou zbožnou důvěrou ve skrytou smysluplnost běhu tohoto leckdy podivného světa. Domek, který si děti postaví na zahradě, vzniká na základě všech myslitelných předpokladů lidské činnosti: děti využívají prostorové dispozice usedlosti, materiálů běžně užívaných ke stavbě i dětských náhražek „jako“. Stavba domku, zaujímající krátký čas volného odpoledne, je ve vyprávění metaforou ovládnutí světa, osvojení schémat jednání dospělých včetně mocenských bojů a pocitu nasycenosti jednáním a rozhodováním. Jeník se z tohoto snažení vytrhuje k intenzivnímu pozorování a rozjímání:

Jeník zatím, proměniv se, procházel se mezi stébly trav, jež rostla alejemi mezi lavičkami a stolem; lysá pěšinka vcházela sem jako do dvora a přívětivě zvala, jako zvou cesty venku, jenže po ní nemohl nikdo jít, prostor byl uzavřen jako svět, větvičky s měkkým listím visely až k zemi a zelené ticho spouštělo křídla jako snící pták. Ale znenadání si ticho posteskl, bůhvíproč. Právě v této chvíli, když si

Jeník pomyslel, jak dobře by tu bylo zůstat a nikam odtud nechodit, usedla si tesknout do listů a domeček si zívá.

V Jeníkovi se něco sevřelo, div mu slzy nevstoupily do očí. Vždyť to nejde, vždyť venku je svět, a o tom by pak nic nevědě! Už chtěl rozhrnout větvičky a stoupnout na hlínu, ale ještě jednou si prohlédl „domek“, aleje travnatých stébel a pěšinku pro brouky, kterou on nemůže jít, malý svět musí zůstat opuštěný a marně krásný, nikdo se o něm nedoví...¹⁶⁹

Vyprávění se zdá být cele pod kontrolou nadosobního vypravěče: to je patrné především ze způsobu, jímž je ve vypravěčově řeči znázornováno Jeníkovo vnímání okolí a smíšené pocity, totiž převážně personifikací či antropomorfizací přírodních jevů, které postavu obklopují („pěšinka přivětivě zvala“, „zelené ticho spouštělo křídla jako snící pták“, „ticho si postesklo“, „tesknout usedla do listů“, „domeček si zívá“). Role vypravěče je potlačena jen v kratičkém úryvku podaném v přítomnosti (který je spolu s užitím třetí osoby konstituentem polopřímé řeči jako signálu toho, že vypravěčův vliv je oslabován ve prospěch efektu „bezprostřednosti“ zobrazení vědomí postavy). Přesto po celou dobu vyvstává ve čtenáři dojem, že je účasten Jeníkova pozorování „zblízka“. Tento účinek se ovšem nerodí z důsledné perspektivizace prostoru, nýbrž z přístupu poznávacího: Jeník (a obdobně i František z povídky „Do města“) dospívá k domněnce, že světu je nejspíše více – ne-li nekonečně mnoho – a v zásadě záleží na tom, jaký odstup pozorování zvolíme a jaká je naše ochota či schopnost přijetí jiné dimenze.

Právě na roli vypravěče jako řídicího principu struktury celku vyprávění a modu jeho podání staví svou interpretaci povídky „Do města“, předkládanou také jako důkaz „vícehlasí“ tohoto vyprávění (tj. v polemice s přesvědčením Bedřicha Fučíka o příznačné integritě Čepova vypravěčského projevu), Jiří Trávníček.¹⁷⁰ Všimá

¹⁶⁹ ČEP, Jan: *Dvojí domov*, Praha: Vyšehrad 1991.

¹⁷⁰ TRÁVNÍČEK, Jiří: *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy*, Brno: Host, 2003, s. 182–186.

si i rytmu vyprávění, který je založen na střídání pasáží sumari-
zujících až synekdochických (návštěva města, úvodní motivace
Františkovy samostatné výpravy) s partiiemi, v nichž se rychlost
vyprávění zpomaluje až na úroveň podrobného segmentování jed-
né situace. Především však rozkládá tok vyprávění ve třetí osobě
na několik úloh, které se v různých částech povídky v různé míře
manifestují: „vypravěč-stratég“ organizuje chod příběhu distribucí
fakt a signálů těchto fakt (jako jsou anticipační motivy); „vypravěč-
účastník“ se (formálně často na základě užití prezentu) sbližuje
s postavou až na hranici splynutí (pak se řeč vypravěče stává mani-
festací „vnitřního hlasu postavy“) a sdílí s ní její nejisté postoje;
„vypravěč-zvěstovatel“ se podle interpretova názoru uplatňuje ve
vyvrcholení povídky jako ten, kdo jen *pozoruje* střetnutí kauza-
lity věcného jednání a chování s vnitřními nejistotami postavy.
Tragická událost jako by v tomto podání oba zmíněné horizonty
překračovala: malý František je neodvratně váben k hlubokým
vodám zatopeného lomu jako k naplnění osudu: zdá se, že se
neutopil proto, že neposlechl rodiče a neuměl plavat, ale protože
se prostě mělo stát něco jednoznačného a nezvratného.

Třetí „neslyšný“ hlas Čepova vyprávění je spíše než možným
nástrojem rozumění úspěšným scelením interpretačního kon-
struktů s polemickým záměrem. Z našeho pohledu je však zásad-
ní dvojitý modus: zaprvé je to vyprávění vševědoucího vypravěče,
jehož nadřazené postavení se projevuje jak v přístupu k vědomí
postavy a disponování nejrůznějšími způsoby jeho podání, tak
v distribuci prvků (zvláště variací motivu modré barvy, které jsou
oproti běžným schématům percepce a hodnocení barev nadány
negativními konotacemi) vyjadřujících skryté významy, jež uka-
zují k přítomnosti skrytého nebezpečí, a tedy tragického vyústění
příběhu. Zadruhé je to posun od vypravěčského nadhledu smě-
rem k postavě a sbližování s jejím vnímáním situace, vyjádřené
zpřítomňováním jejího jednání a tázacími větami v nevlastní
přímé řeči.

Jak z této opozice, tak zvláště z výše citované interpretace
povídky by mohl vyvstat dojem, že vypravěč je tu zprostředko-

vatelem významů, nositelem „rozumění“ či výkladu fakt, zatímco malému Františkovi „významy unikají“. Ale není tomu tak, a neplatí ani některá hotová schémata, jež se na první pohled nabízejí: například představa, že vlastním tématem, ba vrcholem vyprávění bude zkušenost venkovského chlapce v jiném, cizím, totiž městském prostředí.¹⁷¹ Titul ovšem nezní „Ve městě“, nýbrž „Do města“, a lze tedy argumentovat, že není tematizována jen „destinace“, ale také směřování k ní, že jde vlastně o elipsu příliš konvenčního a deskriptivního názvu „Cesta do města“. A odtud možná také sekundárně „elipsa“ Františkova jednání ve městě: přestože tamější atmosféra je nastolena jako znepokojující – „Ulice mu zahlomozily vstříc a František se musil držet zdi, aby ho to nevzalo s sebou“ (ČEP 1991: 33) –, František zcela zřejmě rychle a dobře pořídí; cizí hlučné město patrně poskytuje dostatek vodítek pro jeho potřebu. Když se František později vydává na cestu zpět, těší se, jak se pochlubí, že byl sám ve městě (a „ovládl“ tedy prostor, který je pro jeho vrstevníky ještě vzdálený a cizí).

Právě v reprezentaci a interpretaci prostoru cesty se však odlišně projevuje role vypravěče a postavy jako nositelů a zprostředkovatelů významů. Františkova „mise“ se zdá na první pohled jednoduchá: donést z blízkého města tatínkovi skleněné tabulky: nezapomenout správný rozměr, nerozbít je. Ale pravý úkol samozřejmě spočívá ve vnějškovém i vnitřním potvrzení chlapcovy samostatnosti a neodvislosti. Tatínek i František se na samém počátku dopouštějí stejné chyby: maminčinu obavu, zda František najde cestu, společně bagatelizují. Zralost totiž pro Františka znamená nepotřebovat cizí pomoc, nikoli schopnost nalézt nejjednodušší řešení situace či sociální zdatnost (když se na cestě zmate, nezeptá se prvního kolemjdoucího, ale teprve dobrácké stařenky; patrně mu takový dotaz připadá méně „degradující“ než projevit neznalost, nejistotu – a tedy

¹⁷¹ Většina interpretací, čítaje v to námi citovaný příklad, vychází obvykle z tohoto očekávání, založeného na tradiční opozici venkov – město.

slabost – před dospělým mužem). Tatínek ovšem netuší, že jeho žert – „Však on už ví, zpříma za nosem!“ (TAMTÉŽ: 32) –, tedy vyjádření, které by kognitivní lingvisté označili jako jeden z typických projevů *orientační metafor* (základní prostorové koordináty přitom odvozujeme od vlastního těla), František „nadinterpretuje“ jako instrukci pro své chování. Když se octne na rozcestí, neřeší vlastně jen problém, kterou cestou se dát, nýbrž jak vyhovět tatínkovu pokynu: „Přišel na rozcestí a rozvažoval: napravo, či nalevo? Doma říkali, aby šel pořád rovnou. Ale jak jít rovnou, když jsou tu dvě cesty, jedna zahýbá vpravo a druhá vlevo, a žádná nejde rovnou?“ (TAMTÉŽ). Do popředí se zde dostává problém kognitivní perspektivy, jakým jsme se zabývali v analýze joyceovského exempla Shlomith Rimmon-Kenanové: je snad Františkovo vyhodnocení situace výsledkem naivní až infantilní, doslovné interpretace figurativní řeči? (Mohli bychom namítnout, že o takovém sklonu svého dítěte by rodiče něco tušili, popřípadě by takto naivně uvažující dítě nejspíš neposlali splnit úkol v cizím prostředí.) Navíc: doslovná interpretace by byla bezproblémová: „za nosem“ je přece vždy správně. Ale je to právě obráceně: u vědomí vážnosti svého úkolu František nevnímá vedlejší funkce řeči (jako je funkce fatická) a zapomíná na věcné významy jevů, které se mu ukazují: do popředí se mu nasouvají významy symbolické, vše, co jej provází, se pro něj stává znakem; ve výsledku se tak stává obětí své „nadinterpretace zahalené jako doslovná interpretace“. Proto se mu také zakoušený, reálný fyzický prostor mění v prostor bezděké filozofické rozvahy a etického sporu. Z tohoto sporu nemůže vyjít vítězně, neboť není k dispozici řešení, které by ho dovedlo k praktickému cíli a současně mu dovolilo naplnit principy, jež si sám uložil. Zásadní úlohu v tomto sporu hraje pro Čepa příznačné vědomí či tušení vyššího řádu: jeho dospělé hrdiny často bolestně trápí nesoulad s tímto řádem nebo úsilí o jeho rekonstrukci, zatímco hrdinům dětským je nejen vštěpován, ale především jeho přítomnost v okolním světě či v sobě samých – zmatení a svírání nejistotou – postupně objevují a zakoušejí.

V okamžiku, kdy František nahlíží neřešitelnost své situace, vysílá nadosobní vypravěč první znamení: „a nebe nad ním je modré jako oči lesních panen bez úsměvu“ (TAMTÉŽ: 32). Stejně jako v povídce „Domek“, v níž jsou personifikace přírodních jevů vypravěčovým znázorněním neurčitých citů Jeníkových, materializuje vypravěč Františkovu úzkost v obrazech modří, jež bývá obvykle zdrojem pocitu uvolnění. Františkova nejistota je zřejmá i z toho, jak se proměňuje jeho fyzické vnímání prostoru: zatímco se mu zdá, že „jeho bosé nohy tlapkají příliš hlasitě v horkém prachu“, z města „spěchal [...] a neodpočinul si, dokud neucítil pod nohama chladně zelený drn“ (TAMTÉŽ: 32 a 33).

Úspěch ve městě nekompensuje Františkovo předchozí „selhání“ na rozcestí; přetrvávající úzkost jen posiluje strach z hlubokého lesa, jímž ještě musí projít na – již známé – cestě zpět. Kompensace, kterou zvolí, je dalším výrazem zmatení jeho mysli, neboť se – poté, co podle svého názoru nevyhověl předurčené cestě – vydá po cestě zakázané, kolem zatopeného lomu. František pozoruje vodní hladinu a jeho hlavou se míhají leckdy protichůdná tvrzení: „lidé si vyprávějí pověsti o hloubce“, „říkají, že voda je velmi čistá“, „od kraje prý není tuze hluboko, tam se mohou koupat i malé děti“; těmito připomínkami jako by se znovu vztahoval k nějakému řádu, zastoupenému tentokrát tradicí a obecným míněním. Nakonec však tyto názory jeho jednání neovlivní: to, že vstoupí do vody, je souhra fyzické potřeby osvěžení, volní potřeby samostatného jednání – a jakéhosi osudového předurčení, které Františkovi nedovolilo vybrat ten „jedině správný“ směr na začátku, zatímco nyní mu dovoluje zvolit ten nesprávný.

Závěrečná pasáž vyprávění zobrazuje tutéž scénérii, ale zcela odlišnou optikou: tajemný prostor se mění v dějiště překotného praktického konání lidí, kteří pátrají po Františkovi či jeho mrtvém těle. Až v samém explicitu se vrací obraz „modré úzkosti“, z hlubin a nesplnitelných absolutních nároků tohoto světa, jež jako by byla ulpěla ve Františkových očích. I tomuto Čepovu dětskému hrdinovi je popřána (stejně jako mnohým dalším) jediná jistota: jistota metafyzické úzkosti.

Povaha příběhu nabízí identifikovat ve vyprávění půdorys několika útvarů: jako jedno z možných podloží navrhuje Trávníček v citované interpretaci místní varovné vyprávění; dodejme, že současně skrze vyprávění o tragické dětské cestě za samostatností probleskuje podobenství o marnosti lidského snažení vyhovět „absolutnímu“ nároku. Čepův text nestrádá problémem, který můžeme leckdy pozorovat v prózách sledovaného období přinášejících svěbytné vidění prostoru, a sice napětím mezi tektonikou vyprávění a poměrně konzervativním slohem:¹⁷² tok jeho vyprávění hladce vstřebává dětské přemítání, citace lidové tradice i obrazy „modré úzkosti“.

Produktivní napětí, jež této próze dodává na výjimečné působivosti, vyvstává ze smyslově názorného zobrazení způsobu, jímž dětská postava zakouší prostor (ovlivněna aktuální atmosférou i lokálními pověstmi) a současně abstrahuje od jeho konkrétního charakteru a prochází jím jako konfigurací „zkoušek“. Fyzicky zakoušený prostor (reprezentovaný především skrze jednotlivé smyslové vjemy postavy) tak není „perspektivizován“ v odvislosti od fyzického stanoviště protagonisty, nýbrž v návaznosti na vnitřní soupeření kognitivní a ideologické perspektivy dítěte. Výsledkem je jeho významová hyperbolizace: smyslová zkušenost je v mysli dítěte neustále převrstvována významy, praktické osvojení světa zastíňováno metafyzickou nejistotou. Vyprávěč nás tu přibližuje k postavě (reprezentací jejích myšlenkových pochodů, ale vizuální perspektivou bezprostředně spojenou s chováním postavy), tu zase vzdaluje, a to jak ve smyslu „ohniskové vzdálenosti“ zobrazení, tak i věčnosti podání. Pozorovatel je nakonec – stejně jako postava – nucen přijmout jako základní rámec rozumění vědomí řádu, který trvá i v čase zpochybnění tradičních hodnot. Žitý prostor se však s tímto řádem dostává do tragického sporu.

¹⁷² Z dnešního pohledu samozřejmě může při čtení této povídky působit archaicky volba některých jednotlivých výrazů či gramatických forem, nezasahuje však zásadněji vnímání celku.

REDUKOVANÁ PERSPEKTIVA JAKO VÝRAZ NEDOSTUPNOSTI SVĚTA

Jistota modernismu: epistemické znejistění

Jaroslav Havlíček: Vítr

Havlíčková povídka „Vít“ vstoupila ve své době do literární komunikace jen v časopisecké podobě. Byla napsána ke konci dvacátých let, v roce 1930 vyšla v *Národních listech*; v téže době vznikaly například delší prózy cyklu *Neopatrné panny*, vydané o desetiletí později. Do kontextu dalších příspěvků z téže doby byla povídka zasazena až po několika desítkách let v souborném vydání Havlíčkova díla, ve svazku *Prodavač času* (1968).¹⁷³ Editor J. Rumler, inspirován autorovým plánem cyklu milostných povídek, ji připojil k oddílu s touto tematikou. Pro toto sdružení argumentoval také tím, že se jedná o texty představující mezi-stupeň Havlíčkovy povídkářské tvorby, přípravnou fází jednak před prvním velkým románem, jednak před vznikem psychologických povídek typu „Prodavač času“, tematizujících duševní zápas neklidného člověka s nevšedními tvůrčími dispozicemi, drceného všedností úřednického života.

Předchází-li povídka chronologicky román, nejspíše nemá šanci uniknout schematické genetické interpretaci, podle níž je přípravou na „velký“ román. Vysvobozením žánru z tohoto genetického literárněhistorického údělu jsou průzkumy literárního života, které přesvědčivě osvětlují jeho pragmatickou vazbu na fungování literární komunikace. Jistě je možné diskutovat o tom, nakolik se povídkový cyklus přibližuje románovému tvaru. Ale v zásadě se povídka píše jinak než kapitola románu, a tím méně je „miniaturizovaným“ románem; ve své sevřeně podobě short story má v jistém smyslu tektonicky blíže k lyrické básni než k románu. Dokladem této teze je ostatně i povídka Vítr.

¹⁷³ HAVLÍČEK, Jaroslav: „Vít“, in: TÝŽ: *Prodavač času. Tři knihy povídek*, Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 18–24.

Virtuální kontext této krátké sugestivní povídky, který zde předkládáme, ovšem nevyvstal z ambice vyjmout ji z petrifikované linie autorského vývoje; díky specifické metodě mu – přes mnohotvárnost jeho forem – úspěšně uniká tak jako tak. Podobně jako například povídka Weinerova je ukázkou střetávání literární tradice a modernistické tendence, navíc dovoluje, jak se obvykle očekává od textů postmoderních, několikerý způsob čtení.

V expozici povídky jako by se scházelo několik způsobů vidění periferie, sjednocených vypravěčskou rétorikou (lze předpokládat, že právě ona bude jako výrazová dominanta pasáže řídit čtenářskou recepci):

Dvě rovnoběžné šňůry světel vycházející z ohniska jasu, překlenutého vzadu kupolí neuhasínajícího požáru, a tonou v tůni naprosté temnoty. Dlouhá, rovná předměstská ulice končí v oraništích, v lukách, které stěží kdy vydaly květ, v proláklině krajiny, podobné dnu vyloveného rybníka. Kdyby noc byla méně neproniknutelná, kdyby odlesk pouličních lamp dosahoval výš než nad čáru prvního poschodí, bylo by možno zhlédnout tato místa v celé jejich nahé hrůze. Ojedinelé domy, trčící k obloze jako tovární komíny, vyrůstají z bláta a smetí nezastavěných parcel. Morganatický sňatek přítomnosti s minulostí! Zbědovaný chrup zanedbaného člověka! Jako smuteční hudebník na svůj neumělý nástroj z kamení, cihel, vrátní a střeš koncertuje vítr. [...]

Občas se v komíhavém okruhu světla objeví pozdní chodec, nastavuje vichřici hlavu, drží si křečovitě klobouk, šál nebo sukni, aby je zachránil před vetřelcem, drží se úpěnlivě zdí, aby nebyl smeten do propasti tmy nebo do propasti času. Ale ne, to přece nejsou chodci, to jsou jen stíny! Ústa, nepotažená kůže, se strašlivě šklebí, oční jamky jsou prázdné, na pomyslných lýtkách preludů hubeně pleskají hadry. A rozjařený prach zametá bez ustání, zametá bez odpočinku.

(HAVLÍČEK 1968: 18–19)

Tato rozrůzněná optika (zatím se záměrně vyhýbáme pojmu perspektiva, protože v reprezentaci prostoru se v této pasáži uplat-

ňují spíše metafory a přirovnání jako rezultáty jistého dojmu než prostředky perspektivizace prostoru) pramení ze dvou zdrojů: jednak z různých pojetí moderní civilizace a jejího vlivu na utváření a přetváření prostředí, jednak ze zkušeností dynamicky se proměňující poetiky prózy posledního dvacetiletí. Ve vzájemné interakci (zda se jedná o kooperaci či konkurenci, ponecháváme následnému vyhodnocení) se tu setkávají tvůrčí projevy spojené s tvorbou autorů o generaci starších i názvuky nového vidění skutečnosti.

V konfiguraci prostorových objektů jako typických elementů předměstské scenérie, jen výjimečně zalidněné osiřelými, neindividualizovanými postavami, můžeme pozorovat jakýsi náčrt, který jako by předjímal poetiku městského prostoru, jakou přinášejí až čtyřicátá léta, a to v literatuře, a zvláště pak ve výtvarném umění, v tvorbě zastoupené především členy Skupiny 42. Periferie se v expozici ukazuje jako prostor vznikající a formující se, a zároveň jako prostor, jehož možnosti a vnitřní síla byly téměř vyčerpány. Chudá lokalita postrádá jakýkoli náznak důvěrnosti, který by umožnil, aby ho jeho obyvatelé zalidňovali s tolerantní loajalitou.¹⁷⁴ V rovině ideové (a samozřejmě také v důsledku našeho retrospektivního hodnocení) se tento „kreativně-destruktivní“ civilizační moment jeví také blízký poetice o více než deset let mladší. Srovnej obr. [5], kresbu Františka Hudečka.

Toto pojetí je však jednoznačně „přepsáno“ vypravěčskou rétorikou, která je civilnímu výrazu Skupiny 42 vzdálená. Expresivita výrazu se živí ze způsobu zobrazení, v němž se mísí naturalistický koncept městského prostoru s expresionistickým sklonem k odcizení a deformaci všedních jevů. Střetávají se tu obrazy, v nichž jsou civilizační fenomény antropomorfizovány a personifikovány a transformují se v součásti jakési obrovské bytosti či žalostná monstra (řídká zástavba jako „zbedovaný chrup zanedbaného

¹⁷⁴ Ba s přichylností či hrdostí – takový postoj naopak přisuzuje svým postavám z periferie František Langer v *Předměstských povídkách* vzniklých o necelé deseti letí dříve (knižně 1926).



[5] František Hudeček, *Kresba 17 (Smetiště)*, 40. léta 20. století

člověka“, periferie zobrazená metonymicky jako „morganatický sňatek minulosti s přítomností“); přírodní procesy srůstají s řádem lidských činností v jeden velký proces organické přeměny hmoty („proláklna krajiny, podobná dnu vyloveného rybníka“). Tyto na první pohled stylistické postupy jsou výrazem specifického chápání sociálních aktivit a přírodních procesů jako paralelních dějů předem daných a obtížně ovlivnitelných, jen pozorovatelných a popsatelných ve svých jevových formách – to jsou přece typické rysy naturalisticko-symbolistní optiky, jakou jsme konstatovali v povídkách vybraných ze Šlejharovy tvorby. Město samé je zastoupeno jen jediným obrazem: „ohnisko jasu, překlenuté rudou kupolí neuhasínajícího požáru“. V tomto obraze lze identifikovat složku synekdochickou, metaforickou i symbolickou: město jako celek je zastoupeno svým nočním osvětlením; osvětlení pak vymezuje městský prostor jako „světelnou architekturu“ (a velkorýsa iluminace centra je koncentrována v „ohnisko“ tohoto vyzařování); konečně hyperbolizace světelné vize v „neuhasínající rudý požár“ má zřetelně symbolickou platnost: může asociovat představu huti, v níž nikdy neutuchá silný žár a veškerá hmota se přetavuje, ba dokonce může vizi moderního města napojit na tradiční představu pekla. Takové čtení má právě intertextové zázemí: tendence k démonizaci civilizačního prostoru (velkoměsta, a zvláště pak továrny) se prosazuje už v podstatně dřívější tvorbě naturalistů; J. K. Šlejhar ji ve svém románu *Peklo* (1905) dokonce rozvíjí v syžetový půdorys a továrna se v jeho podání mění v mytický prostor putování s mnoha zastaveními a zápasy.¹⁷⁵

Znázornění prostředí přechází v úvodu Havlíčkovy povídky v sugestivní vyjádření jeho atmosféry: v důsledku vysoké frekvence rétorických obrátů (jako jsou tropy ve zvolacích větách)

¹⁷⁵ Srovnej MACURA, Vladimír: „Továrna – dvojitý mýtus“, in: HODROVÁ, Daniela a kol.: *Poetika míst*, Jinočany: H & H, 1997, s. 178–197. Jak dokládají Havlíčkovi životopisci, autor sebe sama vnímal jako pokračovatele Čapka-Choda (podrobněji například RUMLER, Josef: „Prodáváč času Jaroslav Havlíček“, in: HAVLÍČEK, Jaroslav: *Prodáváč času. Tři knihy povídek*, Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 439).

nabývá tato výpověď zřetelně hodnotícího významu. Metonymie „Morganatický sňatek přítomnosti s minulostí!“ vyjadřuje fakt, že periferie je sice legitimní a nedílnou součástí moderního města, avšak zbavená výsad, zaručených tradiční městskou strukturou; odstup pozorovatele od prostředí, původně motivovaný estetiky, se mění ve výraz nesouhlasu se sociálními, ba „ekologickými“ důsledky proměny města: „Možná že tu jednou budou stát domy, možná že to místo je určeno pro náměstí, zatím je to však jen pustina, připravená hostit pouťové kramáře“ (TAMTÉŽ: 19); jednotlivé domy trčící z holých parcel jsou přirovnány k „továrním komínům“ (TAMTÉŽ: 18).

Vzápětí je řečnický patos vystřídán popisem, který vychází ze svérázného vidění okolního světa, jaké lze připsat buď zjiřřeně, ba chorobné vnímavosti pozorovatele, nebo způsobu zobrazování skutečnosti, v němž optická deformace je výrazem určitého postoje k ní. Ve stylizaci této partie rozpoznáváme postupy poučené zkušeností expresionismu: nehostinnost prostředí mění pouliční chodce v děsivé přízraky, groteskní figury s hyperbolizovanými rysy chudoby, únavy a nejistoty. Noční chodec „drží se úpěnlivě zdí, aby nebyl smeten do propasti tmy nebo do propasti času“ (TAMTÉŽ: 19): první část figurativního vyjádření lze ještě chápat jako intenzivní podání prožitku z nepřívětivého prostředí, druhá však důrazně vyjadřuje dimenzi životní zkušenosti mnohonásobně překračující aktuální zobrazenou situaci. Napětí vyvolané konkrétním podnětem se ukazuje jako manifestace metafyzické úzkosti.

Hodnocení prostředí obsažené v expozici sugeruje vyprávěcí instanci nezávislou na této aktuální situaci, jež se manifestuje výraznou rétorikou, a o prostředí vypovídá jak na základě aktuálních situačních vřledů, tak na základě zobecněné představy o jeho tvářnosti.

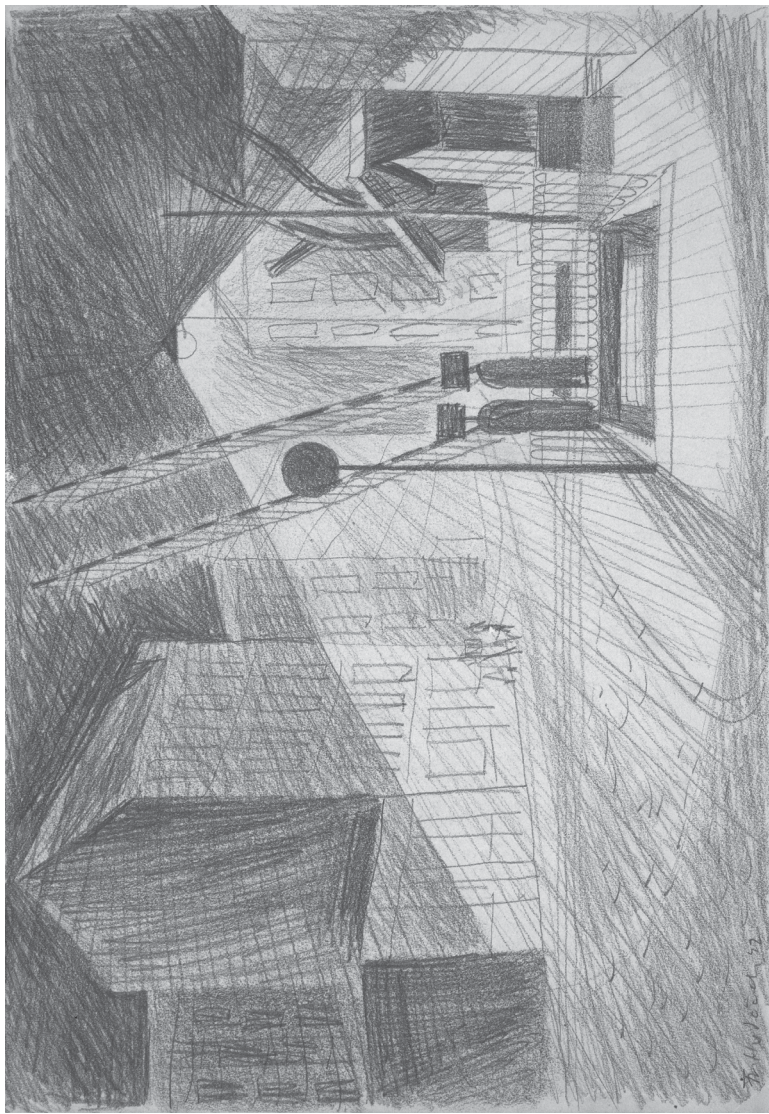
Jak bylo naznačeno, lze v této pasáži stěží identifikovat jednoznačnou, vyhraněnou „prostorovou“ perspektivu (tj. odvislou od postavení pozorovatelské instance). Zřejmé je pouze to, že na počátku nacházíme (příznačně pro takovou partii textu) pano-

ramatický pohled na město, od něhož je pozorování směřováno linií pouličních lamp na periferii, která se postupně vynořuje z temnoty, zastoupena jednotlivými typickými objekty. Šíře a horizont rozhledu se postupně zužují v závislosti na aktuálních světelných poměrech („kdyby odlesk pouličních lamp dosahoval výš než nad čáru prvního poschodí [...]“, „Občas se v komíhavém kruhu světla objeví pozdní chodec [...]“; srovnej obr. [6]), jaké by určovaly perspektivu pozorovatele situovaného přímo na předměstské ulici. Zdá se však, že pohyb v prostoru a směřování pohledu obstarává vítr vanoucí předměstskou ulicí. A nejen to: vítr také zásadním způsobem ovlivňuje auditivní percepci situace, neboť funguje jako zvuková kulisa, šum, který přehlušuje ostatní zvuky. Vypravěč se tak postupně koncentruje nejen na zobrazení toho, co je možno vidět jako světelný výřez z temnoty, ale podává dokonce to, co za daných okolností lze – či spíše nelze – slyšet:

Lampa jako jevištní reflektor osvětluje výstup, sužovaný průvanem, drcený vichřicí. Na hrbolatém chodníčku před domem stojí mladý muž a rozpačitě kope špičkou boty do kamenného prachu. Slovům úryvkovitého hovoru nelze rozumět, z lítostivých tváří dvojice je však zřejmé, že je mezi nimi rozvazováno pouto déle trvající blízkosti. Tato scéna představuje rozloučení. Jsou mladí a loučí se neradi, mohou to tedy být jen milenci.

(TAMTÉŽ: 19)

Z tohoto kratičkého úryvku už začíná být zřejmé, že smyslové vnímání a verbální zprostředkování tu nemusí být spojeny s týmž subjektem: jako by si rétorický vypravěč „zřídil“ pro percepci dění jakési anonymní médium, lokalizované v daném prostoru. Ten, komu je dáno spatřit jen část výjevu, kdo může v silném větru zaslechnout jen útržky hovoru či pouze odezírat nezvučná slova z tváří mluvčích, je totiž jedině pozorovatel umístěný ve stejném prostředí jako oba hrdinové, například náhodný příchozí odjinud, neobeznámený s jeho obyvateli – tedy subjekt, jehož perspektiva



[6] František Hudeček, Závory, 1942

je výrazně omezena dostupností informací, vizuálně i auditivně.¹⁷⁶ Převedeme-li genetivskou heuristickou otázku v konstatování základní charakteristiky této vyprávěcí situace, pak můžeme říci, že se „někdo jiný dívá a někdo jiný mluví“. V rámci námi zvoleného konceptu jde o distribuci smyslových a mentálních složek perspektivy mezi různé nositele.

Tuto perspektivu, vyplývající ze „znevýhodněného“ postavení vnímatele v prostoru dění, v níž navíc větší roli než vizuální aspekt hraje složka auditivní, zde označujeme jako *redukovanou*. Ve výkladu perspektivy bylo zdůrazněno, že vizuálně-prostorová perspektiva (myšlená jako paralela k chápání perspektivy v prostorových uměních) předpokládá *parciální* pohled: vymezení *redukové perspektivy* by se pak snadno mohlo jevit jako redundantní. Připomeňme však, že komplex narativní perspektivy jsme rozdělili na složky mentální a smyslové a z této druhé skupiny jsme na základě převažující zkušenosti vyčlenili jako dominantní vizuální složku vnímání; její explicitní oslabení je v důsledku toho vždy *příznakové*. Ani její plná realizace však nevylučuje možnost zapojení dalších složek smyslového vnímání do utváření perspektivy a jejich vliv na výslednou modelaci prostoru.¹⁷⁷ V našem případě máme před sebou specifickou situaci, v níž výsledný efekt pramení z omezení „viditelnosti i slyšitelnosti“; v reprezentaci fikčního světa navíc vyvstává výrazné napětí mezi omezeným vnímáním jednání postav na jedné a interpretačním úsilím vypravěče na druhé straně:

Dívčín pohled občas ulpí na plochém předmětu, který mladík svírá pod loktem, Je to kartón, pečlivě zabalený do hedvábného papíru.

¹⁷⁶ Pro potvrzení této teorie, tj. konstrukce osamělého chodce (vytvořené v návaznosti na „předměstskou poetiku“), jenž se náhodně stává svědkem scény, ovšem text neposkytuje žádná další vodítka.

¹⁷⁷ Zatím nejsou k dispozici unifikované parametry, které by umožnily srovnat důsledky narativní reprezentace vizuálního vnímání prostoru z určitého místa s percepcí prostoru či obecněji předmětné skutečnosti jinými smysly (a je otázka, zda je to pro heuristiku vyprávěcí perspektivy a zkoumání vyprávění vůbec potřebné).

Vítr o něj zuřivě bojuje, chtěl by jej rozchlípnout. Je zvědavý, chtěl by jej odhalit. Můj bože, jaká to nechápavost hloupého větru, jaký to nedostatek důvtipu! Kartón může být jen fotografií a fotografie dívčíným darem. Kdyby teď nenačal, ostrý záblesk pouliční lucerny prosvětľil přízemní okno a ozářil zed' nad dívčínou postelí, bylo by možno nad ní spatřit útržkový kalendář s pyšně podtrženým milencovým jménem. [...] Dřív než se nadobro skryje, zneklidnělá dívčina hlava se ještě jednou vyklání ze dveří a pátravě se rozhlíží po okolí. Žalostně a bezbranně mhouří oči plné prachu. Nerozhlíží se ze zvědavosti, nýbrž z obavy. Rty se rychle pohybují.

(TAMTÉŽ: 20)

Štěpení pozorovací a vyprávěcí instance se potvrzuje zvláště tím, že vypravěč ve svém výkladu sahá k argumentaci, jež překračuje kompetence pozorovatele s redukovanou perspektivou: i on totiž může odhadovat podle dívčina výrazu, že prožívá obavy, i on se může domýšlet, že plochý balíček je obrázek či fotografie, stěží však může konstruovat situaci v dívčině obydlí; vypravěč také dosti průhledným způsobem využívá personifikaci větru jako podnětu k dávkování informací:

Je to kartón, pečlivě zabalený do hedvábného papíru. Vítr o něj zuřivě bojuje, chtěl by jej rozchlípnout. Je zvědavý, chtěl by jej odhalit. Můj bože, jaký to nedostatek důvtipu! Kartón může být jen fotografií a fotografie dívčíným darem.

(TAMTÉŽ)

Interpretující vypravěč se místy chová, jako by měl k dispozici (respektive „mohl dát čtenáři k dispozici“) „větší díl“ fikčního světa, než jaký je dostupný pozorovateli v něm přítomnému – obklopenému tmou a svistem větru –, ale nikdy tuto skutečnost nepotvrdí. Identita postav je formulována jako hypotéza („Jsou neobratní a chudí, patrně řemeslník a šička nebo dělník a služka“, TAMTÉŽ: 19–20), postavy jsou vyznačeny jen jako zástupci „předměstských typů“. Krizovou situaci vypravěč nastoluje s naléhavou

dramatičností, opírající se o odhad psychologických motivací na základě vnějšího pozorování:

Nikdo není nablízku. Nebo se aspoň zdá, že tu nikdo není, temnota kryje lépe než hradba, zvržený prach zabraňuje v rozhledu. Nebýt této tmy, nebýt zvrženého prachu, byli by ho museli vidět, jak čeká, přitíštěn k protější zdi v zdánlivé nehybnosti, v zdánlivé lhostejnosti, jak Istivě, s výhrůžnou trpělivostí sleduje zamilovanou dvojici. Kdo? Mstitel – sok – d'ábel!

(TAMTÉŽ)

V závěru této pasáže se obrazná rétorika stává prostředkem náznamové anticipace událostí, které se zatím zdají být dílem neovlivnitelných sil: „Tu vítr dovrší své dílo, přibíjí dveře, které slabé dívčí ruce nedovedly udržet, *přibíjí srdce, které nebylo dosti jasnoživé, aby proniklo slabou vrstvou času*. Ozvěny triumfálního úderu roznáší vichřice s bláznivým vytím“ (TAMTÉŽ, zvýraznila AJ). Ve znázornění vlastního konfliktu (hádky a souboj mladého muže s předpokládaným sokem) se zásadním způsobem uplatňuje právě redukovaná auditivní perspektiva:¹⁷⁸

¹⁷⁸ V „přísně technickém smyslu“ se limitovaná auditivní perspektiva předpokládající určitou vzdálenost dostává nejspíše do rozporu s některými detaily, které jsou znázorněny jako viditelné, například výraz očí obou mužů. Pochybnost o možném souladu těchto dvou aspektů jsme už vyjádřili v kapitole o perspektivě, v analýze typů vyznačených Uspenským; sledovaná situace odpovídá modelu, který Uspenskij označuje jako „němou scénu“ (srovnej USPENSKIJ 1970: 86). Z těchto pozorování lze vyvodit jediný závěr: přestože „limitovaná perspektiva“ má na první pohled vysloveně mimetický základ, ve skutečnosti se výsledná perspektivizace vyznačuje neméně artistickým charakterem než jiné druhy zobrazení. Zdá se tedy, že i zdánlivě jednoduché narativní strategie, založené na imitaci reality, vyžadují ve skutečnosti velkou míru tvůrčího nasazení. Jedním z typických příkladů tohoto obecného principu je tvrzení o přirozenosti, samozřejmosti či automatickosti chronologie vyprávění (jaké lze nalézt v klasických pracích u Genetta i Stanzela), jež korigovala Barbara Herrnstein-Smithová (TÁŽ: „Narrative Version, Narrative Theories“, in: *Critical Inquiry* 7: 1, Autumn 1980, s. 213–236) s poukazem na to, že chronologie (či přesněji důsledná sukcesivita) vyprávění je umělecky obtížně

Druhý je menší zavalitější, neklidnější. Blíží se, jako by obcházel, stojí a rozmlouvá, jako by se chystal k útěku. Přestřelka slov. Každý pár očí hledí na jiné černé místo na domovní zdi. Potom se setkávají pohledy i slova, hovor se pevně navazuje. Vítr burácí, vítr rve sousta slov z nesdílných úst, prach kolem nich tančí. Muži již nestojí pod lucernou. Jdou. Je z nich dvojice loudavých chodců, kteří se měří pohledy, zpytují se od světla k světlu, od temnoty k temnotě. Chvillemi se zastavují a jejich slova na sebe dorážejí jako kladiva. Někdy se řeč zatáčí jako laso kolem protivníkovy hrdla. Ruce však spočívají v kapsách, myšlenky v hlubinách niter. Již dvakrát se provlékli signálními světly hospody a dvakrát se potopili do pustiny.

(TAMTÉŽ: 21)

Interpretační úsilí vypravěče se zde soustřeďuje na řeč: to, čemu nelze rozumět, je nahrazováno či kompenzováno pozorností věnovanou neverbální komunikaci, obecný význam dialogu jako soupeření či zápasu je naznačen metaforickým „ztělesněním“ slov, figurativní jazyk je opět příležitostí k náznakové anticipaci násilného střetu („Někdy se řeč zatáčí jako laso kolem protivníkovy hrdla“, TAMTÉŽ: 21). Verbální komunikace je tak ve výsledku „metaforicky vizualizována“.

Obě postavy pak mizí ve tmě; zdá se, že vítr je opouští a vydává se opačným směrem. Avšak přes jeho neutuchající svištění lze cosi zaslechnout: bolestný výkřik člověka nejspíše raněného, dusot kroků člověka prchajícího – a konečně poslední vzdech mladého muže, který zůstává ubodán ležet na temné planině, s potrháním a zkrvaveným balíčkem po boku. Navrátivší se vítr obal rozcupuje a roznáší jej v ranním šeření po předměstí (jemný šustot poletujícího papíru přitom vypravěč připodobňuje k šepotu) až ke dveřím dívky, která, pobízena divnou předtuchou, vybíhá ven. Jediný zvuk v osamělosti brzkého jitra je – tentokrát z úst dívky – poznovu

dosažitelná, a je tudíž neméně výrazem tvořenosti než anachronie, tradičně proklamovaná jako výsledek uměleckého přetvoření přirozeně chronologického příběhu.

zoufalý povzdech, jenž zaznívá jako echo posledního výdechu jejího milého; vítr vzápětí utichá.

Z hlediska strukturace představuje tato povídka útvar, který je jako jeden z mála v Havlíčkově tvorbě práv „prototypu short story“ jednoduchým rozvržením děje a směřováním k výraznému závěru. Závěrečný „trik“ (poletující cár papíru jako zdvojený symbol nicotnosti a bolesti) je sice relativně předvídatelný, avšak představuje jakési zpečetění onoho nevyhnutelného spění děje k tragickému vyústění. To v čtenáři zanechává intenzivní pocit bezvýchodnosti a marnosti, pocit, že se ve světě kolem nás na mnoha místech odehrávají tragédie, jež zachytíme jen v útržcích, ale nemůžeme a nedokážeme jim zabránit, netušíce nic o jejich protagonistech a příčinách jejich konfliktů. Tento dojem samozřejmě nevzniká jen jako důsledek efektního závěru, nýbrž je průběžně připravován výstavbou vyprávění v několika vrstvách. První z nich je vrstva tematická, a sice volba prostředí, bezútešného předměstí, jehož reprezentace čerpá z několika modelových vizí městského prostoru odrážejícího civilizační pohyb.

Za klíčový princip výstavby vyprávění považujeme vztah redukované vizuálně-auditivní perspektivy (s funkcí sugestivní) a vypravěčské rétoriky (s funkcí interpretační): možnosti vnímání událostí v určitém prostředí a možnosti vyjádření jejich hodnocení se tu výrazně rozcházejí. Percepce prostoru a jevů v tomto prostoru ukazuje na pomyslného pozorovatele, který může slyšet a vidět jen to, co dovolují nepříznivé okolnosti; současně vzniká dojem, že ohniska pozorování určuje a pohyb postav sleduje všudypřítomný vítr. Na základě minima věcných údajů takto zprostředkovaných formuluje vypravěč hypotézy o sociálním zařazení postav, jejich psychologii a motivacích jednání. Předpokladem pro formulaci těchto hypotéz je tak nepochybně i zkušenost s prostředím, které je popisováno, a schopnost její generalizace. Vypravěč si tedy sice uchovává jakousi autoritu pramenící právě z těchto komentářů; žádná z hypotéz však není jednoznačně potvrzena ani vyvrácena, postavy nejsou individualizovány, konflikt je popsán jen zvnějšku. Ve výsledku pak čtenář nemá šanci posoudit, zda v tragické

události sehrála hlavní roli vášně a žárlivost, nebo zda byl ve hře i moment sociální.

Jako „naturalizační rámce“ lze přes sebe položit dva modely příběhu (či dva ad hoc vytvořené „žánrové subtypy“ povídky), jež vyvstávají na základě dvojího kódu čtení. Jestliže přisoudíme větší váhu vypravěčské interpretaci, pak čteme příběh jako patetickou ilustraci předměstské chudoby, jako *povídku sociálněpsychologického* ladění. Pokud se však soustředíme na to, že z příběhu se vytratila řeč jako zdroj informací (a možného porozumění) a zůstaly jen zvuky vyjadřující bolest jako univerzální jazyk bytostí, které ji pociťují, pak se vyprávění ukazuje spíše jako *existenciální parabola*. Redukovanou perspektivu (ve smyslu omezení horizontu rozhledu a doslechu), jež se v povrchové vrstvě manifestuje jako specifické zobrazení prostoru a událostí v něm, můžeme pak hypostazovat jako typicky modernistický výraz nejistoty a bezmoci tváří v tvář událostem okolního světa. Použijeme-li Ecův terminus *technicus* jako metaforu, můžeme říci, že tento „malý svět“ se vyznačuje vysokým stupněm nedourčenosti a jeví se srozumitelný jen jako němohra interpretovaná na základě nejobecnějších schémat boje o něčí přízeň a moc; k potenciálnímu upřesnění této interpretace nás směřuje už jen charakteristika zvoleného prostoru.

Němohra, popřípadě němý film (vypravěčské komentáře pak nabývají funkce vysvětlujících mezititulků, jako například „tato scéna představuje rozloučení“, „rozchod je již v posledním stadiu“, „mstitel – sok – ďábel“, TAMTĚŽ: 19 a 20) nabízejí ostatně další možný model rozumění tomuto zvláštnímu vyprávění. Mohli jsme si povšimnout, že v řeči vypravěče se objevují vyjádření, která v kontrastu se sugestivním zobrazením prostředí periferie dodávají jednotlivým situacím charakter scén aranžovaných s ohledem na potřeby vizuálního média pracujícího se světelnými efekty: „Lampa jako jevištní reflektor osvětluje výstup“ (TAMTĚŽ: 20); „Jak dlouho potrvá, než se sokové poznají? Dokud spolu nevstoupí do prvního světelného obvodu“ (TAMTĚŽ: 21); „zpytují se od světla k světlu, od temnoty k temnotě“, „Již dvakrát se provlékli signálními světly hospody a dvakrát se potopili do pustiny“ (TAMTĚŽ); „vstupuje

dveřmi, které mu vylily vstříc světlo a šum“ (TAMTĚŽ: 22). Filmovou techniku detailního záběru připomenou i formulace tohoto druhu: „Tu se vysune ruka, schovaná pod kabátem, a krátký, zarputilý pohled utkví na čemsi, co se zlověstně blýská“ (TAMTĚŽ).

Tento alternativní rámec rozumění však nemění nic na tom, že ve verbálním narativu má absence řeči (totiž tematizace její nedostupnosti pro čtenáře i vypravěče) zcela zvláštní účinek. Na jedné straně tím děj získává generalizující povahu (konkrétní události jsou převoditelné na typické schéma „takhle to chodí“), na druhé straně má redukováná perspektiva, jež uchovává anonymitu protagonistů a tají nebo alespoň znejišťuje motivace jejich jednání, efekt zcizující: tomu, „proč to tak běží právě v tomto případě“, lze totiž porozumět jen obtížně.

Pro modernismus typický příznak epistemického znejistění se tu prosazuje poněkud rozporuplným způsobem: jeho prostředkem je nanejvýš progresivní postup spočívající v omezení perspektivy, jež se však ocitá v napětí s vypravěčskou rétorikou, tíhnoucí k explikaci a generalizaci. Takový vztah mezi technikou a jazykovou prezentací vyprávění je ostatně příkladem jedné z nejvýznamnějších vlastností moderní české povídky prvních desetiletí 20. století: vždy znovu se tu klade otázka, nakolik je poměrně konzervativní styl řeči právě narativním inovacím, zda jim klade produktivní odpor, nebo je spíše brzdí v jejich rozvoji. Konkrétní projevy tohoto problematického vztahu můžeme pozorovat jak u Havlíčka, tak v povídkách Langerových či Weinerových.

Pokud bychom měli doložit, v čem spočívá hlavní váha redukové perspektivy jako modernistické inovace, nevystoupí tento moment do popředí ani tak v synchronním kontextu (jak jsme už poznamenali, zejména v kontextu autorské tvorby má tato povídka zvláštní postavení), nýbrž v pohledu diachronním.¹⁷⁹ Příklady redukové perspektivy či jejich názvuků najdeme totiž už v próze

¹⁷⁹ Následující výklad se opírá o studii „Tschechische Erzählung: Raumgestaltung und narrative Strategien“ zveřejněnou na stránkách *Společnosti pro bohemistiku* <http://www.resbohemia.org/index.php?article=442> [přístup 2008-01-17].

předchozího století, přesněji jeho poslední třetiny, podstatný rozdíl však spočívá v její funkci a distribuci v celém vyprávění. Nejmarkantnějším¹⁸⁰ a dobře známým příkladem je expozice Nerudova „Týdne v tichém domě“ (*Povídky malostranské*, 1878): děj povídky začíná v naprosté tmě v uzavřeném, neznámém interiéru. Subjektem vnímání je publikum, shrnuté zájmenem „my“, které je v důsledku této specifické situace nuceno zpracovat celou řadu smyslových podnětů a pokusit se identifikovat prostor na základě zvuků a pachů:

Cítíme, že jsme v místnosti zcela uzavřené. Čirá, hluboká kolem nás tma, ani nejmenší skulinou nevniká odnikud šero; všude jen tma taková, v níž domníváme-li se přec na okamžik míti něco světlého před očima, je to pouze rudý kruh vlastní naší myšlenky.

Napnutí smyslové pozorují i nejdrobnější známky života. Čich náš zvěstuje nám, že místnost naplněna je mastným jakýms vzduchem, sprostou směsicí výparů. Je nám hned, jako bychom hlavně cítili smrkové nebo jedlové dříví, hned zas jakoby lůj a sádlo, a zas jako by suché švestky, kmín, ba i kořalku, česnek atd. Sluchu se dotýká tykot hodin. Musí to být staré nástěnní hodiny s dlouhým kývadlem, na jehož konci tenký plechový a zajisté že trochu zkřivený kruh [...]. Mezitím slyšíme dýchání spících. Musí jich tu býti více. Dýchání se všelijak prolptá, zcela se neshodne ani jednou.¹⁸¹

¹⁸⁰ Drobnější příklad najdeme také v Sabinových *Oživených hrobech* (1870), kde se expozice odvíjí od noční scenérie prozářené měsíčním svitem, jež představuje protiklad tmy, a hlavně šedé každodennosti vězení; to se totiž z někdejšího prostoru osamělé meditace mění v sociální prostor debat, výkladů a mnohdy nadsazených a protichůdných konstrukcí situace venku. Počáteční vstup do temné kobky je zprostředkován pátrajícím paprskem měsíce, který, přestože je personifikován jako „nositel zraku“, si spíše *prohmatává* cestu přes několikrát míže do nitra vězení, dovoluje pak popsat v temnotě místnost, kterou v danou chvíli vlastně „není vidět“. Tento způsob zobrazení prostoru zvýrazňuje protiklad mezi nekonečným mrazivým univerzem venku a přesně odměřeným prostorem kobky, ale především vyvolává pocit napětí a získává čtenářovu pozornost; jakmile tuto úlohu splní, je opuštěn; v dalším vývoji epizodického děje už prostor hraje minimální roli.

¹⁸¹ NERUDA, Jan: *Povídky malostranské*, Praha: Československý spisovatel, 1978, s. 11–13.

Jestliže budeme trvat na tom, že „prostorová perspektiva“ je závislá na vizuálních vjemech, pak se vlastně o prostoru vůbec nevyovídá. Nejspíš je namísto pochybovat, zda by tento smyslový „zážitek okolního prostoru“ uznal Sławiński za jeho „popis“. To však pro nás není důležité. Důležité je, že prostor je „zakoušen“ dříve, než je „ukázán“, a to navíc na základě konstrukce indukující estetickou iluzi: čtenář/i je/jsou spolu s vypravěčem inscenován/i jako „(kolektivní) médium percepce“, jež je dočasně „zanořeno“ do fikčního světa, jemuž jeho podílníci nenáleží. Iluze je zrušena (a „publikum“ rozpuštěno) ve chvíli, kdy jeden z obyvatel místnosti zažehne světlo – od tohoto okamžiku se popisu místnosti ujímá autorský vypravěč. Tato metoda zprostředkování zkušenosti s fikčním světem je nanejvýš efektní a zpočátku umožňuje čtenáři jakýsi podíl na objevování fikčního světa, a to skrze zdánlivě tajemný, uzavřený prostor, který je vbrzku odtajněn jako domácká kombinace obchodu s obydlím. Redukovaná perspektiva (tj. náhrada dominantní vizuální perspektivy „odhadem“ prostorové konfigurace na základě hluků a pachů) se omezuje na dílčí složku textu, avšak zobrazení prostoru tím zdaleka neztrácí svůj význam: dříve, než je seznámen s celým dějištěm, tj. malostranským domem, vstupuje čtenář do „intimního vztahu“ s jeho částí, jež je spojena s rodinou jedné z nejdůležitějších figur. Perspektiva se pak proměňuje: vypravěč se tematizuje jako typicky autorský, ovšem pouze v rovině rétorické, nikoli ve vztahu k ontologii fikčního světa:

Již je čas, abych určitěji naznačoval dějiště a osoby. Při těchto visím na náhodě, jak která v průběhu začínajícího právě téhodne pošine se sama v popředí; o dějišti ale mohu hned říci, že to jeden z nejtišších domů tiché Malé Strany.

(NERUDA 1978: 31)

To znamená, že vypravěč se představuje jako zprostředkovatel fikčního světa, který je mu ve značné míře dostupný (pozorovat

jej může odevšad, jako nikým jiným nespátrřený vsudypřítomný svědek; o myšlení postav však vypovídá jen na základě jejich odposlechnuté samomluvy či „citovaných“ zápisků), v němž však dění probíhá neodvisle na jeho vůli. Tato autonomie fikční reality slouží jako prostředek její autentizace.

Veškeré informační mezery dokáže vypravěč kompenzovat: epistemické hranice pozorování může překračovat díky kognitivním strategiím, opíraje se přitom o svou zkušenost a obecné poznatky o lidské povaze, tj. premisy, o nichž předpokládá, že jsou sdíleny i čtenářem,¹⁸² a usuzuje na základě zevnějšku a chování postav neomylně na jejich povahu a společenský stav; jeho interpretační autorita je neotřesitelná. Chování postav je ilustrací zavedených sociálně-psychologických modelů, které narušuje jen bohémský student Václav a v závěru příběhu je „překračuje“ jednoduchým gestem, jímž mamince poskytuje zároveň oporu i společenskou kompenzaci. Vypravěčská instance se po celou dobu opírá o privilegium vynášet generalizující soudy o světě, o němž vypovídá.

Srovnáme-li vyprávěcí situaci s vyprávěním ve „Větru“, vidíme, že Havlíčkův rétorický vypravěč formuluje pouze hypotézy a jeho komentátorská role se realizuje především v rovině hodnocení (tj. jako výraz ideologické perspektivy). V Nerudově povídce má tedy redukováná perspektiva sice podstatnou, avšak omezenou funkci: nejsilněji se uplatňuje jako prostředek získání čtenářova zájmu, ba „angažmá“ v nastolené situaci. Počáteční nejistota je brzy „vyjasněna“, motivace postav jsou postupně odhalovány: veš-

¹⁸² Srov: „Vtom však prasklo vedlejší to okno a odevřelo se dokořán. Objevil se v něm jiný muž vysoké taktěz postavy, avšak mladší. Byl vlasů černých, pečlivě přičesaných v slušnou a pevnou formu, jaká hlásala, že je každodenně a na vlásek asi tátáz. [...] Tvář jeho, dříve neurčitá, nabyla pod skly náhle pevnějšího rázu, jakž se vždy u krátkozrakých stává. Byla to tvář dobrácká, oko pohlíželo nyní přívětivě i dosti vesele; přec však lze z každého rysu čísti, že ta tvář již hezky dlouho přes čtyřicet let na svět se dívá. A když se podíváme na ni jen trochu znaleckým okem, jsme skoro jisti, že to tvář staromládenecká. Tvář kněze a tvář starého mládence poznáš i v přístrojii“ (NERUDA 1978: 19, zvyraznila A)).

keré znejišťující prvky jsou oslabeny pod vlivem „epistemického bezpečí“ zaručeného interpretující vypravěčskou autoritou.

„Týden v tichém domě“ je z tohoto pohledu ukázkou epistemického optimismu, který patří k hlavním rysům realistické metody druhé poloviny 19. století. V Havlíčkově „Větru“, si vypravěčská instance uchovává nárok na interpretační aktivitu, nemůže však spolehlivě překlenout mezery v obraze světa, který je dostupný jen částečně. Drobná povídka se tak stává výrazem epistemické nejistoty modernismu.

ZÁVĚREM: VZESTUP, ÚSTUP A TRVALE UDRŽITELNÝ ROZVOJ POETIKY

Poetika prostoru by se měla stát součástí historické poetiky literárního díla, v níž by „figurovala spolu s poetikou žánrů, poetikou subjektu, poetikou času, syžetu, postav a podobně“¹⁸³

– tento názor vyslovila Daniela Hodrová koncem devadesátých let v úvodu svazku věnovaného literární topologii. Prostory (či přesněji „místa“) jsou v něm interpretovány především jako podstatná složka procesů metaforizace a mytologizace, podložených individuální i kolektivní kulturní zkušeností. Lze však ještě mluvit o „poetice prostoru“, když je tento pojem od časů Bachelardových obsazen? A jaké je vůbec postavení poetiky v současném literárněvědném bádání? A můžeme se vůbec ptát na „postavení poetiky“ dříve, než se zeptáme, co se pod pojmem poetika v současné literárněvědné rozpravě rozumí? Na první pohled se totiž zdá, že můžeme stejně dobře mluvit o vzestupu poetiky jako o jejím ústupu (rozhodně však ne „úpadku“) – anebo o její zásadní proměně. Záleží jen na tom, kterým směrem tento pohled upřeme: poslední díl rozsáhlého projektu *Poetika literárního díla 20. století* vyšel před pěti lety¹⁸⁴ a jeho záměrem byla historická poetika v nejširším smyslu usilující o postižení zásadních tendencí vnitřní výstavby a vnější úlohy moderního literárního díla v literární komunikaci. Metodu poskytly sémiotika, fenomenologie, hermeneutika, naratologie či teorie fikčních světů. Už v této práci lze pozorovat jistě

¹⁸³ HODROVÁ, Daniela a kol.: *Poetika míst*, Jinočany: H & H, 1997, s. 14.

¹⁸⁴ HODROVÁ, Daniela – HRBATA, Zdeněk – VOJTKOVÁ, Milena (red.): *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*, Praha: Torst, 2005.

rozštěpení chápání poetiky: najdeme zde kapitoly, v nichž „poetika“ zastupuje výklad určitých pravidelností literární struktury, které jsou výrazem proměny komplexních názorů, jako jsou například chápání časovosti lidské zkušenosti nebo pravdivosti určitého pohledu na skutečnost (to platí zvláště pro kapitoly týkající se proměn narativních strategií); zastoupena je i *topologie* jako specifická „odrůda“ poetiky, tj. poetika jako typologie míst, jejímž cílem je vypovídat především o konstantách a posunech sémantiky prostoru; a konečně tu lze nalézt kapitolu „Poetika snu“, již bychom mohli z hlediska metodologického označit jako „poetiku tématu“, která shledává jeho nejrůznější dobové projevy: variace motivů, příznačné literární formy a jejich pendanty v jiných druzích umění apod. Samozřejmě součástí domácí rozpravy zůstává i poetika chápaná jako soubor uměleckých prostředků vyjadřujících pojetí skutečnosti i samotného umění v určitém literárním směru.¹⁸⁵ Obecně lze říci, že ve slovanské literární vědě – v níž ostatně vznikl¹⁸⁶ – si nadále uchovává platnost pojem „historické poetiky“: předpokladem takto založeného výzkumu je přetrvávající respektování specifického charakteru textů považovaných za literární. Nedávný výbor z polské literární teorie předchozího dvacetiletí ovšem nese titul *Od poetiky k diskurzu* (2002)¹⁸⁷ jako zřejmý signál určité vývojové linie, jež zřetelně ukazuje, jak se některé původně samostatné teoretické „školy“ či literárněvědné směry (jako strukturalismus či sémiotika) postupně stávají už jen zásobárnami dílčích metod a analytických nástrojů, výchozí poetika chápaná jako soubor odpovědí na otázky kladené primárním

¹⁸⁵ BAUER, Michal (ed.): *Hledání expresionistických poetik*, České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2006.

¹⁸⁶ Zásadní úlohu v této souvislosti připisuje Vladimír Macura A. N. Veselovskému, jako autoru transformace univerzální, ba normativní poetiky v empirickou disciplínu založenou na indukci a typologické komparaci historických fenoménů. Srovnej MACURA, Vladimír: „Poetika“, in: VLAŠÍN, Štěpán a kol.: *Slovník literární teorie*, Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 281–282.

¹⁸⁷ TRÁVNÍČEK, Jirí (ed.): *Od poetiky k diskurzu. Výbor z polské literární teorie 70.–90. let 20. století*, Brno: Host, 2002.

materiálem je postupně překrývána *diskurzem*, který se konkrétně projevuje jako debata o smyslu těchto otázek a možnostech jejich nahrazení novým tázáním.

Je zřejmé, že aktuální literárněvědný diskurz se pod vlivem dominantních myšlenkových směrů převážně západní proveniencí namnoze prostupuje se zkoumáním kultury v nejširším slova smyslu a interpretace literárního díla se pak zapojuje do procesu kritiky ustálených společenských schémat a pátrání po mechanismech utváření rodové, etnické či náboženské identity a povaze procesů, v nichž se různé druhy identity dostávají do interakce a střetnutí a vyjednávají svoji koexistenci. Vystávají dokonce pochybnosti o tom, zda lze v kontextu toho, co je shrnováno pod pojmem kulturní studia či „pluralita teorií“, vůbec ještě hovořit o integritě literární teorie.¹⁸⁸

Se slovem poetika se v nejnovější odborné produkci označované nadále jako „literárněvědná“ setkáme poměrně často, avšak v podobě, která signalizuje, že role literárního textu se v těchto průzkumech mění. V titulech publikací najdeme slovní spojení jako „poetika destruovaného světa“, která zkoumá konfrontaci individuálního vnímání a mediální prezentace v textech, jež se vyrovnávají s fenoménem válek na Balkáně,¹⁸⁹ nebo „poetika extremismu“ odkazující k diachronnímu průzkumu podmínek vzniku „radikálního psaní“, jímž se míní jak radikální transformace tradičních literárních postupů, tak proměna hodnotových postojů pod vlivem revolučních společenských okolností i „extrémních stavů ducha“, jako je například duševní choroba.¹⁹⁰ Zdá se tedy,

¹⁸⁸ Srovnej například CULLER 2002 [1997]: 9–25. Nerovnovážený stav teorie literatury dokládá rozpor mezi funkcí této knihy, vyjádřenou titulem potvrzujícím smysluplnost „propedeutiky definované disciplíny“, a první kapitolou, která zpochybňuje její aktuální existenci.

¹⁸⁹ THOMAS, Katja: *Poetik des Zerstorten. Zum Zusammenspiel von Text und Wahrnehmung bei Peter Handke und Juli Zeh*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2007.

¹⁹⁰ SCHÜTTE, Uwe: *Die Poetik des Extremen. Ausschreitungen einer Sprache des Radikalen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.

že v jistém proudu myšlení o kultuře se „poetika“ stává obecným označením pro souhrn všech projevů (forem a prostředků – a to mnohdy literárních i mimoliterárních), jež dávají výraz určitému *problému*, který je právě považován za naléhavý (jako je například výše citovaná úloha různých médií v prezentaci následků etnických konfliktů poslední doby) a jehož „prehistorii“ je možno (a záhodno) dohledávat v textech, které mohly být ve své době hodnoceny i zcela jinak a jež jsou nyní retrospektivně rozpoznávány jako prostory jeho manifestace (historické podoby „extremismu“ v druhém citovaném případě). Jestliže vynecháme historickou funkci normativní poetiky a vyjdeme z moderního pojetí poetiky deskriptivní a analytické, pak můžeme říci, že ze svých tradičních vlastností si v těchto pracích poetika uchovala soustavnost, a to ve shledávání všech jevových podob pojednávaného problému: její úloha „morfologie“ však v tomto smyslu daleko překročila hranice literárních forem a jejich klasifikace. Pokusem o legitimizaci poetiky na úrovni jazyka je dnes poměrně častá náhrada pojmem „poetologický výzkum“: zůstává tu zachován tradiční obsah, který zahrnuje jak zkoumání obecných zákonitostí literárního díla, tak jejich historicky určených realizací, ale současně se před možným načtením z tradičního „škatulkování“ může bránit neurčitou auroou vědeckosti.¹⁹¹

Také pojem „poetika vyprávění“ už zní poněkud staromódně¹⁹² a vypadá to, že naratologie se užití tohoto termínu již nějaký čas

¹⁹¹ „V novější liter. vědě označuje poetologie vědeckou p., resp. ob. teorii básnictví, vymezenou vůči ‚nauce o básnickém umění‘ (poetika jako návod), ačkoli jsou oba termíny používány zhusta synonymně.“ LIESKE, Stephan: „Poetika“, in: NÜNNING, Ansgar (ed.), HOLÝ, Jiří – TRÁVNÍČEK, Jiří (eds. české verze): *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno: Host, 2006, s. 604.

¹⁹² Ještě v první polovině osmdesátých let dala takový titul svému úvodu do teorie vyprávění Shlomith Rimmon-Kenanová, už od té doby však tento pojem postupně mizí a je nahrazován výrazy jako „narativní způsoby“ (například u Helmuta Bonheima či Lubomíra Doležela), úvodů do studia narativu (H. Porter Abbott) či naratologie samé (Mieke Balová); v jazykově německém kontextu dominuje výraz „Erzähltextanalyse“.

snází vyvarovat, snad v obavě, aby nevznikl dojem, že si tato progresivní disciplína zahrává s lämmertovskou morfologií nebo ustrnula někde u Genettovy klasifikace narativních technik ze sedmdesátých let minulého století. Povšimněme si, že i novější práce, které jsou svou povahou nepochybně instruktivní „poetikou vyprávění“ – vzhledem k tomu, že popisují složky příběhu a typické způsoby narativní výstavby, a navíc je exemplifikují rozbory dobově příznačných literárních textů –, se tomuto pojmu vyhýbají. To platí například pro monografii Wolfa Schmida (která naší práci poskytla jakousi „matici třídění“ v otázkách narativní perspektivy) s názvem *Elemente der Narratologie* (2005).¹⁹³ Disciplína je v titulu upřednostněna před funkcí práce a vlastním předmětem poznání: naratologie je totiž – ať už se uplatňuje jako subdisciplína literární teorie nebo jako interdisciplinární metodologie – v současném diskurzu jednoznačně „in“. Stejně tak široce pojaté „studium narativu“, jak je zřejmě zvláště z nejnovějších amerických příspěvků; v nich pojem „narativ“ už dávno ztratil primární význam „literárního vyprávění“, a může tak odkazovat například k vyprávění jako ke kognitivnímu rámci. Ta větev amerických výzkumů, která průběžně tíhla k důsledné textové analýze (tj. zvláště analýze narativu literárního), byla vždy spíše než poetikou *rétorikou* či *pragmatikou* vyprávění, tedy nikoli výzkumem *narativních způsobů* jako ustálených postupů a struktur, nýbrž výzkumem *narativních strategií* vyjadřujících rétorický záměr textu (a zkoumáním vztahu vypravěče jako tematizovaného mluvčího k publiku, ať už také tematizovanému nebo předpokládanému, a vztahu vypravěče a vnitřního subjektu textu, implikovaného autora).¹⁹⁴

Je tedy pojem poetiky ještě vůbec obhajitelný? Nebo jinak: je ještě obhajitelný jiný význam poetiky než výše uvedený „souhrn kulturních manifestací problému považovaného za naléhav-

¹⁹³ SCHMID, Wolf: *Elemente der Narratologie*, Berlin: de Gruyter, 2005.

¹⁹⁴ Nejtypičtějším reprezentantem této „boothovské“ linie je v současnosti James Phelan.

vý“? Vedle těchto aktuálně příznačných titulů přetrvávají totiž jako stálice literárněvědného zkoumání práce věnované „Poetice autora XX“. Je tento jev ospravedlněním praktické funkce poetiky, nebo spíše příkladem toho, jak funguje sám diskurz? Jestliže analyzujeme pouze *text* navrženého schematického titulu, zjišťujeme, že nadále platí metonymie „autor za dílo“, a můžeme se domýšlet, že za tímto výrazem zůstává přes veškeré „proklamací úmrtí“ tradičních subjektů spojovaných se slovesným dílem skryt tvůrčí subjekt jako garant integrity uměleckých výkonů; zadruhé lze z tohoto titulu vyvozovat, že je to právě poetika, která jako určitý soubor informací může o této integritě vypovídat. Jako by tu *literárnost* dostávala jakousi individuální výjimku ze zákona: jak se totiž doposud zdálo, poetika jako „nauka o podstatě básnického umění“ stojí na hliněných nohách *literárnosti*, v současnosti usilovně podrývané dekonstrukcí literárních textů spočívající na přesvědčení, že literární text je jen jednou z mnoha manifestací určitého dominantního způsobu myšlení (mužského, třídního apod.), který prostřednictvím rétorických strategií (rozuměj: za použití slovesných prostředků považovaných donedávna za předmět zkoumání poetiky) buď explicitně vyjadřuje, nebo naopak maskuje.

Poetika *literárního díla* ve smyslu zkoumání jeho struktury, zákonitostí a prostředků jeho výstavby se někdy i tam, kde je jí vůbec věnována pozornost, může jevit jen jako jakási „pomocná disciplína“. Tak je tomu například v Cullerově *Krátkém úvodu do literární teorie*,¹⁹⁵ v němž autor zpočátku radikálně odděluje poetiku a hermeneutiku jako dva základní možné přístupy k literárnímu dílu, dva „projekty“ jeho zkoumání. Poetika (jejíž metodologickou základnou je lingvistika)¹⁹⁶ podle něj „začíná u ověřených významů

¹⁹⁵ CULLER 2002 [1997]: 64–78.

¹⁹⁶ I zde se potvrzuje postavení poetiky jako svým způsobem svazujícího konceptu, jaké můžeme pozorovat v hodnocení metodologického pohybu v novější polské literární teorii: „Zejména tak postupné odpoutávání od poetiky, jehož hlavním doprovodným rysem je rozvažování svazků mezi jazykovědou a literární vědou (ten pro

či účinků a ptá se, jak je jich dosaženo“ (Culler 2002 [1997]: 70). Hermeneutika naopak „začíná u textů a ptá se po jejich významu, přičemž se snaží objevit nové a lepší interpretace“ (TAMTÉŽ); v této souvislosti Culler připomíná historickou vazbu hermeneutického modelu na interpretaci autoritativních textů. Moderní literární věda dává podle Cullera přednost hermeneutice na základě vědomí nesamozřejmosti významu a potřeby dobrat se podstaty sdělení literárního díla, které čtenáři sděluje ještě něco více, než je pouhá manifestace literárnosti. V takto postavené opozici se ovšem poetika může jevit dosti zúženě, v podstatě jako přibližný ekvivalent (lingvisticky, potažmo strukturalisticky založené) „textové analýzy“, jejímž předmětem jsou výlučně texty literární, ba dokonce může působit jako ona dílčí „cvičná“ disciplína, která nepočítá s komplexností budování smyslu díla („poetika nevyžaduje, abychom znali význam díla; jejím úkolem je popsat veškeré účinky, které jsme schopni doložit“, TAMTÉŽ: 71). Tento dojem Culler oslabuje doporučením, podle něhož by mělo být úkolem moderní poetiky, vycházející z lingvistického podloží, popsat tzv. literární kompetence, které čtenářům umožňují rozpoznat žánry, identifikovat hlavní témata, budovat na základě omezeného souboru informací fikční světy atd. Jinak řečeno, vrací se – ač to sám nepřiznává – z druhé strany literárního komunikačního řetězce k úkolu, který je poetice ukládán odjakživa: poskytovat výklad o obecných zákonitostech výstavby literárního díla, o jeho formách a žánrech. To znamená, že například konstitutivní rysy žánru se v Cullerově optice mění v předpoklady čtenářského rozumění konkrétnímu dílu jako literárnímu textu určitého druhu. Jako zvlášť problematický se jeví pojem „ověřené významy“, který získává na platnosti teprve v souvislosti

strukturalismus představuje příbuzenství více než pokrevní), budiž vnímáno jako odvaha učinit krok do prázdna, vystavit se metodologické nesamozřejmosti“ (TRÁVNÍČEK, Jiří: „Na úvod“, in: týž (ed.): *Od poetiky k diskurzu. Výbor z polské literární teorie 70.-90. let 20. století*, Brno: Host, 2002, s. 9). Mohli bychom říci, že oním krokem do prázdna je v našem případě pokus o „intermedializaci“ poetiky prostoru, založené prvotně na zkoumání vyprávění.

s druhým konceptem, tj. „projektem hermeneutickým“: o „nové“ a „lepší“ interpretace lze usilovat až tehdy, máme-li k dispozici „staré“ a „horší“. Snad k nim tedy patří i ty, které byly do vzniku nových považovány za „ověřené“. Ovšem jak a kým? Mohlo by to znamenat, že existují nějaké autoritativní či kanonizované interpretace, jejichž autorita pramení například z postavení interpreta v diskurzu (tj. jeho uznání ostatními literárními vědci a kritiky), nebo z jeho institucionalizovaného postavení v oboru, popřípadě z kanonizace interpretací ve výkladových (například učebnicových) textech považovaných obecně za nutné, nezbytné prameny studia v oboru. Takový model petrifikované interpretace je dnes už jen stěží myslitelný. Vycházíme-li ovšem z předpokladu – sdíleného s Cullerem –, že význam literárního díla není dán, nýbrž že literární text je konstruován jako sémiotický projekt, jehož význam je v procesu interpretace pluralizovatelný na základě toho, které z jeho významotvorných složek jsou akcentovány, můžeme vůbec někdy mluvit o „ověřeném“ významu? Zmiňované interpretační akcenty vyplývají z časoprostorového vztahu interpreta k textu, z jeho chápání funkcí literárního textu jako předmětu kulturní komunikace a z jeho konkrétní interpretační metody: vždy znovu se tedy dostáváme do blízkosti hermeneutického rozumění nebo Vodičkova pojmu konkretizace. Jaké jsou pak možné podoby „ověřeného“ významu? Ty, které „jsou právy“ konfrontaci dvou historicky a kulturně určených horizontů chápání světa, jež se v interpretaci díla uplatňují, tj. horizontu spojenému s kontextem vzniku díla a druhému, z něhož vyvstává interpretův přístup? Nebo jsou to ty, jež „jsou právy“ zájmu určitých teoretických (dnes už nikoli jen „literárněteoretických“) směrů (jako například gender studies),¹⁹⁷

¹⁹⁷ Právě zde můžeme doložit vzájemnost „studií“ a „poetiky“ na příkladě svazku NÜNNING, Vera - NÜNNING, Ansgar (eds.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2004; textová analýza si totiž povětšinou vynucuje „návrat k poetice vyprávění“: zkoumání temporality z rodového hlediska se neobejde bez Gene-tovy klasifikace časových konstrukcí, výzkum postavy se vyrovnává jak s teorií aktantů a funkcí, tak s tradičními textovými typy využívanými pro ztvárnění postavy apod.

kteře jsou definovány již zmiňovanou preferencí určitého problému a dohledáváním jeho jevových forem, popřípadě jeho forem skrytých či záměrně skrývaných? To Culler neobjasňuje, ovšem na závěr své konfrontace smířlivě – byť poněkud rozporuplně – připouští, že v literárněteoretické praxi se poetika a hermeneutika mohou kombinovat.

I v této práci se chceme přihlásit k „poetice jako zázemí hermeneutiky“: zdůvodnění nám ostatně poskytuje právě Culler svým pojetím poetiky jako souboru literárních konvencí, tj. čtenářských kompetencí a tedy předpokladů rozumění – jak jinak bychom pak mohli interpretovat? Poetika jako souhrn literárních konvencí je ostatně skryta pod jedním z rámců rozumění v Cullerově konceptu naturalizace.

Nadpisy jednotlivých interpretací v kapitole „Modernistická exempla“ postihují určité principy výstavby a fungování prostoru, které jsou neoddělitelně spojeny s dynamickými proměnami *narativních technik*, jež jsou zase průvodním jevem nadcházejícího nebo prosazujícího se modernismu. V tomto smyslu náleží vyznačení principů narativní výstavby prostoru k poznatkům užitečným pro *historickou poetiku prózy*. Povětšinou však nejsou samy o sobě natolik obecné či zobecnitelné v schémata přenosná na zkoumání jiných narativů, abychom o nich mohli mluvit jako o „poetice prostoru“. Typologiím skrývajícím nebezpečí „typologizace jedinečného“ či převádění narativů z různých tradic na společného jmenovatele prostorového modelu jsme se ostatně udatně bránili v nerovném souboji s monumentálním výkonem Gerharda Hoffmanna. A ještě více než kritická analýza předchůdců ukazuje sama analytická praxe, že identifikace relativně ustálených prostorových konstruktů se optimálně uplatní až na škále celých literárních směrů a epoch, zatímco ve vlastním průzkumu narativní výstavby prostoru je účelnější zaměřit se na konkrétní realizace příznačných dobových tendencí. Mohli bychom říci, že k hoffmannovské morfologii a domácí tradici sémantiky prostoru a topologie tu nabízíme *komplementární* (nezbývá než kajicně dodat „poetologický“) přístup postavený na dvou pilířích. Tím

prvním je rozpracování naratologických nástrojů pro potřeby zkoumání výstavby fikčního prostoru, které zajišťují teorii kontrolovatelnou složku takového záměru. Tím druhým je interpretační kontextualizace, která využívá paralel mezi verbální a vizuální reprezentací. Úskalí arbitrárního usouvztažňování jednotlivin se tato metoda snaží čelit teoretizací vztahů mezi druhy umění, jakou nabízejí dynamicky se rozvíjející *intermediální studia*. Záruku historicity tohoto přístupu pak vyjadřuje koncept *architextury*, který lze konkretizovat, aniž bychom ho dokládali pomocí dobových pramenů, ale musí být obhajitelný systematickou argumentací používající nástroje poetiky jednotlivých umění a historicky ukotvené kategorie intermediality.

O něco výše bylo řečeno, že trvale udržitelný rozvoj poetiky se v současnosti zřejmě odvíjí od jejího pojetí jako „souhrnu kulturních manifestací problému, který je považován za naléhavý“. Pokud konstatujeme, že jsme zde dospěli k náčrtu intermediální poetiky prostoru, pak by se mohlo zdát, že naléhavost takového záměru plyne jen z potřeby metodologické inovace literárněteoretické disciplíny. Intermediální přístup však předpokládá, že se nebudeme zabývat jen narativní reprezentací prostoru a jejími vizuálními paralelami, ale zvažovat i jejich účinek v recepci, a tu uvádět do vztahu s procesy vnímání skutečnosti. Otvírá se tak cesta k poznání i kultivaci těchto procesů. Dozvíme se možná něco více o své *zkušenosti prostoru*.

PRAMENY

- ČEP, Jan:** *Dvojí domov*, Praha: Vyšehrad, 1991
- DICKENS, Charles:** *Kronika Pickwickova klubu*, Praha: Odeon, 1973
- ELLISON, Ralph:** *Invisible Man*, New York: Vintage International, 1990
- ERBEN, Karel Jaromír:** *Zlatovláska a jiné české pohádky*, Praha: Albatros, 1969
- HAVLÍČEK, Jaroslav:** *Prodavač času. Tři knihy povídek*, Praha: Československý spisovatel, 1968
- JOYCE, James:** *Portrét umělce v jinošských letech*, Praha: Odeon, 1983
- LANGER, František:** *Povídky I. Spisy Františka Langera 1*, Praha: Kvarta, 2000
- Malá kniha Tao Te Ťing*, Praha: Volvox Globator, 1996
- MRŠTÍK, Vilém:** *Santa Lucia*, Praha: Československý spisovatel, 1990
- NERUDA, Jan:** *Povídky malostranské*, Praha: Československý spisovatel, 1978
- O'BRIEN, Flann:** *The Third Policeman*, New York: Walker, 1967
- PUJMANOVÁ, Marie:** *Povídky z městského sadu. Výbor z próz*, Praha: Mladá fronta, 1975
- ŠLEJHAR, Josef Karel:** *Zátoka smrti*, Hradec Králové: Kruh, 1971
- WEINER, Richard:** *Netečný divák a jiné prózy. Litice. Škleb. Spisy Richarda Weinera 1*, Praha: Torst, 1996
- WOOLFOVÁ, Virginia:** *Paní Dallowayová*, Praha: Euromedia Group – Odeon, 2004

LITERATURA

- BACHELARD, Gaston:** *Poetika prostoru*, Praha: Malvern, 2009 [1957]
- BACHTIN, Michail Michailovič:** *Formální metoda v literární vědě: kritický úvod do sociologické poetiky*, Praha: Lidové nakladatelství, 1980
- BACHTIN, Michail Michailovič:** „Čas a chronotop v románu“, in: TÝŽ: *Román jako dialog*, Praha: Odeon, 1980, s. 222–377
- BAL, Mieke:** *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 1997 [1985, *Narratology. An Introduction*]
- BALEKA, Jan:** *Výtvarné umění. Výkladový slovník*, Praha: Academia, 1997
- BAUER, Michal (ed.):** *Hledání expresionistických poetik*, České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2006
- BAUDRILLARD, Jean:** *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995 [1981]
- BOLLNOW, Otto Friedrich:** *Mensch und Raum*, Stuttgart: Kohlhammer, 1963
- BONHEIM, Helmut:** „Point of View Models“, in: TÝŽ: *Literary Systematics*, Cambridge: Brewer, 1990, s. 285–307
- BROMAN, Eva:** „Narratological Focalization Models – Critical Survey“, in: ROSSHOLM, Göran (ed.): *Essays on Fiction and Perspective*, Bern: Peter Lang AG, 2004, s. 57–89
- BUCHHOLZ, Sabine:** *Narrative Innovationen in der modernistischen britischen Short Story*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003
- CAWS, Mary Ann:** *The Eye in the Text: Essays on Perception, Mannerist to Modern*, Princeton: Princeton University Press, 1981
- CULLER, Jonathan:** *Krátký úvod do literární teorie*, Brno: Host, 2002 [1997]
- CULLER, Jonathan:** *Structuralist Poetics*, London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1975
- DOLEŽEL, Lubomír:** *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum, 2003 [1998]
- DOLEŽEL, Lubomír:** „Mimesis a možné světy“, *Česká literatura* 45, 1997, č. 6, s. 600–624 [1988]
- DOLEŽEL, Lubomír:** *Narativní způsoby v české literatuře*, Praha: Český spisovatel, 1993 [1973]

- Eco, Umberto:** „Mlhy ve Valois“, in: TÝŽ: *O literatuře*, Praha: Argo, 2004, s. 31–62
- Eco, Umberto:** „Malé světy“, *Česká literatura* 45, 1997, č. 6, s. 625–644 [1989]
- Eco, Umberto a kol.:** *Interpretácia a nadinterpretácia*, Bratislava: Archa, 1995 [1992]
- FLUDERNIK, Monika:** „Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present“, in: PHELAN, James – RABINOWITZ, Peter J. (eds.): *A Companion to Narrative Theory*, Malden et al.: Blackwell Publishing Ltd., 2005, s. 45–46
- FLUDERNIK, Monika:** *Towards a Natural Narratology*, London: Routledge, 1996
- FORSTER, Edward Morgan:** *Aspekty románu*, Bratislava: Tatran, 1971 [1927]
- FRANK, Joseph:** „Spatial Form in Modern Literature“, *Sewanee Review* 53, 1945, s. 221–240, 433–456, 643–653
- GENETTE, Gérard:** „Vyprávění fikční a vyprávění faktuální“ [1991], in: TÝŽ: *Fikce a vyprávění*, Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007, s. 35–68
- GENETTE, Gérard:** *Die Erzählung*, 2. Aufl. München: Wilhelm Fink, 1998 [1972 a 1983; výběrově česky jako „Rozprava o vyprávění: Esej o metodě“, *Česká literatura* 51, 2003, č. 3, s. 302–327, a č. 4, s. 470–495]
- GENETTE, Gérard:** „Hranice vyprávění“ [1966], in: KYLOUŠEK, Petr (ed.): *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*, Brno: Host, 2002, s. 240–271
- GLOWIŃSKI, Michal – OKOPIEŃ-SLAWIŃSKÁ, Alexandra (eds.):** *Przestrzeń i literatura*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Ossolineum, 1978
- GOMBRICH, Ernst Hans:** *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*, Praha: Odeon, 1985 [1960]
- GOODMAN, Nelson:** *Jazyky umění*, Praha: Academia, 2007 [1968]
- HEAD, Dominic:** *The Modernist Short Story. A Study in Theory and Practice*, Cambridge et al.: Cambridge university Press, 1992
- HEFFERNAN, James:** „Literacy and Picturacy: How do We Learn to Read Pictures?“, in: HEDLING, Erik – LAGERROTH, Ulla-Britta (eds.): *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, Amsterdam – New York: Rodopi, 2002, s. 35–66

- HERMAN, David:** *Narrative Theory and Cognitive Science*, Stanford: Centre for the Study of Language and Information, 2003
- HERMAN, David:** *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2002
- HERRNSTEIN-SMITH, Barbara:** „Narrative Version, Narrative Theories“, *Critical Inquiry* 7: 1 (Autumn 1980), s. 213–236
- HILSKÝ, Martin:** „Květiny pro paní Dallowayovou“, doslov in: WOOLF-ová, Virginia: *Paní Dallowayová*, Praha: Euromedia Group – Odeon, 2004, s. 154–158
- HODROVÁ, Daniela:** *Citlivé město: eseje z mytopoetiky*, Praha: Akropolis, 2006
- HODROVÁ, Daniela – HRBATA, Zdeněk – VOJTKOVÁ, Milena (red.):** *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*, Praha: Torst, 2005
- HODROVÁ, Daniela a kol.:** *Poetika míst*. Jinočany: H & H, 1997
- HODROVÁ, Daniela:** *Hledání románu*, Praha: Československý spisovatel, 1989
- HODROVÁ, Daniela:** „Praha jako město deziluze v českém románu přelomu století“, in: FREIMANNOVÁ, Milena (ed.): *Město v české kultuře 19. století*, Praha: Národní galerie, 1983, s. 168–177
- HOFFMANN, Gerhard:** *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1978
- HRBATA, Zdeněk:** „Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle“, in: HODROVÁ, Daniela – HRBATA, Zdeněk – VOJTKOVÁ, Milena (red.): *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*, Praha: Torst, 2005, s. 315–509
- HRDLÍČKA, Josef:** „Osudy duše. Poznámky k Šlejharovi“, *Souvislosti*, 1999, č. 2, s. 107
- CHATMAN, Seymour:** *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*, Brno: Host, 2008 [1978]
- CHATMAN, Seymour:** *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 14–43, [1990]
- CHATMAN, Seymour:** „Characters and Narrators: Filter, Center, Slant and Interest-focus“, *Poetics Today*, 1986, 7, s. 189–204
- INGARDEN, Roman:** *Umělecké dílo literární*, Praha: Odeon, 1989 [1931]

- JAMES, Henry:** *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, New York: Scribner, 1962 [1884]
- JEDLIČKOVÁ, Alice:** „Co viděli psi. Naratologická marginálie VI“, *Svět literatury* 2008, č. 38, s. 36–59
- JEDLIČKOVÁ, Alice:** „Jak Perseus osvobodil Andromedu, nebo osvobození Andromedy? K transmedialitě vyprávění ve slovesném a výtvarném umění“, in: KRAUSOVÁ, Lenka – SCHNEIDER, Jan (eds.): *Vybrané kapitoly z intermediality*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 67–100
- JEDLIČKOVÁ, Alice:** „Čas a jeho úloha při konstituování narativního díla“, in: HODROVÁ, Daniela – HRBATA, Zdeněk – VOJTKOVÁ, Milena (red.): *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*, Praha: Torst 2005, s. 179–243
- JEDLIČKOVÁ, Alice:** „Verbální a vizuální: K využití analogií mezi slovesným a výtvarným výrazem v interpretaci literárních textů“, in: SLÁVÍK, Jan (ed.): *Multidisciplinární komunikace – problém a princip všeobecného vzdělávání*, Praha: UK – Pedagogická fakulta 2005, s. 213–238
- KARÁSEK ze Lvovic, Jiří:** „Josef K. Šlejhar“, in: TÝŽ: *Impresionisté a ironikové. Dokumenty k psychologii literární generace let devadesátých. Spisy 2*, Praha: Hugo Kosterka, 1903, s. 92–96
- KOMÁREK, Karel:** „Ještě Josef Karel Šlejhar v zášepí literatury“, *Aluze*, 1999, č. 3/4, s. 288–290
- KOVANIČOVÁ, Tereza – ŠPRTA, Vlastimil – ZIRA, Darth:** „Star Wars slaví tři cetiny“, *Pevnost*, 2007, č. 9, s. 6–9
- LABOV, William:** *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972
- LAHODA, Vojtěch:** *Expresionismus a české umění 1905–1927*, Praha: Národní galerie, 1994
- LAKOFF, George – JOHNSON, Mark:** *Metafory, kterými žijeme*, Brno: Host, 2002 [1980]
- LAMAČ, Miroslav:** *Osma a skupina výtvarných umělců 1907–1917*, Praha: Odeon, 1988
- LÄMMERT, Eberhard:** *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1955

- LIESKE, Stephan:** „Poetika“, in: NÜNNING, Ansgar (ed.), HOLÝ, Jiří – TRÁVNÍČEK, Jiří (eds. české verze): *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno: Host, 2006, s. 604
- LOTMAN, Jurij:** *Štruktúra umeleckého textu*, Bratislava: Tatran, 1990 [1970]
- LUBBOCK, Percy:** *The Craft of Fiction*, London: Jonathan Cape, 1921
- MACURA, Vladimír:** *Český sen*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998
- MACURA, Vladimír:** „Továrna – dvojitý mýtus“, in: HODROVÁ, Daniela a kol.: *Poetika míst*, Jinočany: H & H, 1997, s. 178–197
- MACURA, Vladimír:** „Obraz Prahy v české obrozenecké kultuře“, in: FREIMANOVÁ, Milena (ed.): *Město v české kultuře 19. století*, Praha: Národní galerie, 1983, s. 154–167
- MACURA, Vladimír:** „Poetika“, in: Vlašín, Štěpán a kol.: *Slovník literární teorie*, Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 281–282
- MARTINEZ, Matias – SCHEFFEL, Michael:** *Einführung in die Erzähltheorie*, München: C. H. Beck, 5. Aufl. 2003 [1999]
- MOURKOVÁ, Jarmila:** „Expresionistické prózy Richarda Weinera“, in: WEINER, Richard: *Netečný divák a jiné prózy. Litice. Škleb. Spisy Richarda Weinera 1*, Praha: Torst, 1996, s. 453–471
- MRAVCOVÁ, Marie:** „Vladimír Körner: Adelheid“, in: *Česká literatura 1945–1970: interpretace vybraných děl*, Praha: SPN, 1992, s. 362–373
- MRŠTÍK, Vilém:** „J. K. Š. Dojmy z přírody a společnosti. Řada prací J. K. Š.“, in: TÝŽ: *Moje sny. Pia desideria, 1*, Praha: Nakl. družstvo Máje, 1901, s. 101–151, [1891]
- MUKAŘOVSKÝ, Jan:** „Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové“, in: TÝŽ: *Studie II*, Brno: Host, 2001, s. 237–249, [1925]
- NÜNNING, Ansgar (ed.); TRÁVNÍČEK, Jiří – HOLÝ, Jiří (eds. české verze):** *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno: Host, 2006
- NÜNNING, Vera – NÜNNING, Ansgar (eds.):** *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2004
- OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Alexandra:** „Vztahy mezi osobami v literární komunikaci“ [1976], in: Trávníček, Jiří (ed.): *Od poetiky k diskurzu. Výbor z polské literární teorie 70.–90. let 20. století*, Brno: Host, 2002, s. 98–115
- PETSCH, Robert:** *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle/Saale: Max Niemeyer Verlag, 1942 [1934]

- PHELAN, James:** *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca – London: Cornell University Press, 2005
- PHELAN, James:** „Why Narrators Can Be Focalizers – and Why It Matters“, in: PEER, Willie van – CHATMAN, Seymour (eds.): *New Perspectives on Narrative Perspective*, Albany: State University of New York Press, 2001, s. 51–64
- PRATT, Mary Louise:** *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington: Indiana University Press, 1977
- PRINCE, Gerald:** „A Point of View on Point of View or Refocusing Focalization“, in: PEER, Willie von – CHATMAN, Seymour (eds.): *New Perspectives on Narrative Perspective*, Albany: State University of New York Press, 2001, s. 43–50
- RAJEWSKY, Irina:** *Intermedialität*, Tübingen (et. al.): Francke, 2002
- RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith:** *Poetika vyprávění*, Brno: Host, 2001
- ROSSHOLM, Göran:** „Att dela en vinkel“, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1993
- ROSTON, Murray:** *Changing Perspective in Literature and the Visual Arts*, Princeton (NJ) – Oxford, UK: Princeton University Press, 1990
- ROSTON, Murray:** *Renaissance Perspectives in Literature and the Visual Arts*, Princeton (NJ) – Oxford, UK: Princeton University Press, 1989
- RUMLER, Josef:** „Prodavač času Jaroslav Havlíček“, in: HAVLÍČEK, Jaroslav: *Prodavač času. Tři knihy povídek*, Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 427–444
- RYAN, Marie-Laure:** *Narrative as Virtual Reality*, Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, 2001
- SEZIMA, Karel:** „Písmák nečasový“, in: TÝŽ: *Podobizny a reliéfy. Studie o domácí próze soudobé*, 2., přeprac. vyd., Praha: J. R. Vilímeček, 1927, s. 9–20, [1919]
- SEZIMA, Karel:** „Marie Pujmanová-Hennerová: Povídky z městského sadu“, *Lumír* 48, 1921, č. 7–8, s. 213–217
- SCHMID, Wolf:** *Elemente der Narratologie*, Berlin: de Gruyter, 2005
- SCHMID, Wolf:** *Narativní transformace*, Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004
- SCHÜTTE, Uwe:** *Die Poetik des Extremen. Ausschreitungen einer Sprache des Radikalen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006

- SŁAWIŃSKI, Janusz:** „Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti“ [1978], in: TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.): *Od poetiky k diskursu. Výbor z polské literární teorie 70.–90. let 20. století*, Brno: Host, 2002, s. 116–129
- STANZEL, Franz:** *Teorie vyprávění*, Praha: Odeon, 1988 [1979, 1982]
- STANZEL, Franz:** *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Wien: Braumüller, 1955
- STRÖCKER, Elisabeth:** *Philosophische Untersuchungen zum Raum*, Frankfurt am Main: Klostermann, 1965
- ŠTĚDRŮNOVÁ, Eva:** „Zvýznamnění prostoru v české próze druhého desetiletí 20. století“, in: *Prostor v jazyce a v literatuře: Sborník z mezinárodní konference*, Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, 2007, plná verze textu na CD-ROM
- THOMAS, Katja:** *Poetik des Zerstorten. Zum Zusammenspiel von Text und Wahrnehmung bei Peter Handke und Juli Zeh*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2007
- TLUSTÝ, Jan:** „Prostor žitý jako metafora smyslu“, in: *Prostor v jazyce a v literatuře: Sborník z mezinárodní konference*, Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, 2007, plná verze textu na CD-ROM
- TODOROV, Tzvetan:** *Poetika prózy*, Praha: Triáda, 2000 [1971, 1978]
- TODOROV, Tzvetan:** „Introduction (Le Vraisemblance)“, *Communications* 11, 1968, s. 1–4
- TRÁVNÍČEK, Jiří:** *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy*, Brno: Host, 2003
- TRÁVNÍČEK, Jiří:** „Na úvod“, in: TÝŽ (ed.): *Od poetiky k diskursu. Výbor z polské literární teorie 70.–90. let 20. století*, Brno: Host, 2002, s. 7–10
- USPENSKIJ, Boris:** *Poetika kompozice*, Brno: Host, 2009 [1970]
- VODIČKA, Felix:** *Počátky krásné prózy novočeské*, Jinočany: H & H, 1994 [1948]
- WALTON, Kendall L.:** *Mimesis As Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (Mass.) et al.: Harvard University Press, 1993
- WOLF, Werner:** „Aesthetic Illusion as an Effect of Fiction“, *Style* 38, č. 3 (Fall 2004), German Narratology II, s. 325–351
- WOLF, Werner:** „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“,

in: NÜNNING, Vera – NÜNNING, Ansgar: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002, s. 23–104

Wolf, Werner: „Towards a Functional Analysis of Intermediality. The Case of Twentieth-Century Musiacalized Fiction“, in: HEDLING, Erik – LAGERROTH, Ulla-Britta (eds.): *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, Amsterdam – New York: Rodopi, 2002, s. 15–34

Wolf, Werner: „Intermedialität: ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft“, in: *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*, Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002, s. 163–192

WÜRZBACH, Natascha: „Erzählter Raum. Fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung“, in: HELBIG, Jörg (ed.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2001, s. 105–129

SUMMARY

Experience of Space. Narrative Structures and Visual Parallels

The incentive for inquiring into the experiential qualities of literary representation of space taking into account its parallels in visual arts results from two sources: author's own interpretive practice and the tradition of historical poetics (including the poetics of space) in Czech literary theory. Both as teacher and scholar, the author has always paid attention to the relation between reader's experience and the scholarly interpretation of a work of literature. This bias is also reflected in the introductory chapter of the book ("Back to the house surrounded by heat") offering a report on such personal experience: re-reading the text of a modernist short story that has attracted the author's attention since long ago, while revisiting also her previous attempts at analyzing its structure and aesthetic effects both in a class, and in the context of a project aimed at demonstrating crucial tendencies of the development of the 20th century fiction. The major observations made here are as follows: the relation between the immersive effect (or the effect of aesthetic illusion) of spatial constructs and its symbolic interpretation tends to vary during the course of reading; the intensity of the immersive effect seems to depend on the ability of the text to give a multisensory representation of space or, rather, of to represent the "experienced" space – thus confirming the narratologic principle of the function of a centre of focalization located in the fictional world; while some effects of a particular atmosphere may be associated with personal experience (a phenomena, which can hardly be evidenced but can not be eliminated from scholarly considerations only due to its vague nature), some highly structured spatial representations may result in mental pictures associated with particular works of visual art, or at least pictorial models or methods of representation. This individual record as an example of multiple experience has led

the author to ask general questions about the way we understand and “perceive” the verbal representation of space in fiction (including the visual associations), and about its relation to our actual experience of space in the following chapters. The latter becomes the point of departure of the chapter “Space and spatiality. Experience and narrative”, surveying the possibilities and limits of verbal representation of space as reflected by literary theory as well as cognitive schemes that make it possible for us to imagine and understand fictional space. Two theoretical concepts have proved to be particularly worth applying within these considerations: the *small world scheme* as introduced by Umberto Eco (emphasizing the interaction between reader and a work of fiction as a semiotic construct) and the concept of naturalization as developed by Jonathan Culler (emphasizing the employment of a variety of cultural schemes in the process of negotiating the meaning of a text, particularly its eventual incongruence). Obviously, the naturalization strategies stem from the entire cultural environment of our perception and understanding of cultural artifacts. This premise is explicated here and applied to the now and then occurring coincidence of verbal and visual representation in order to theorize it as an alternative method of reading and interpretation. Some categories but mainly the basis of methodological approach are derived from intermedia studies (as represented particularly by Werner Wolf), and historicized using the concept of *architexture* (as introduced by Mary Ann Caws) referring to a variety of influences, loans and similarities between individual arts resulting from shared aesthetic principles of a certain period. In order to be able to introduce such a historical poetics of interart relations while respecting the specific character of the subject concerned, i. e. verbal narrative, the author has adjusted the tools of narratology to exercise theoretic control over the textual analysis. The chapter on narrative perspective offers a scheme classifying the narrative perspective into singular constituents (closely related to the scheme introduced by Boris Uspenskij) that allows the author to observe the aspects of visual (spatial) perspective in its

relation to narratorial instance in particular, while identifying its innovations as symptoms of modernism at the same time. These are demonstrated in the following chapter “Modernist Samples”, i. e. interpretations of Czech short stories of the first four decades of the 20th century (by J. K. Šlejhar, F. Langer, R. Weiner, M. Pujmanová, J. Čep and J. Havlíček) that display paradigmatic changes of narrative strategies and epistemic principles in the representation of space, while some of them may be related to the processes taking place in the visual arts of the same period. The Czech tradition of historical poetics of space (recorded and classed with international research tendencies in the last part of the chapter on spatiality) stems from semiotics and generic studies, resulting in a morphology and semantics of space (referred to as literary *topology*). The method presented here offers a complementary scheme of a “technologic” poetics in inquiring into the techniques of structuring fictional space while combining narrative analysis with intermedia approach and taking into account the “spatial experience” of the reader as well. Thus, the result is not only an innovated poetics of fictional space, which may deliver further evidences to the historical poetics of fiction. Interrelating the techniques of narrative and visual representation of space with their aesthetic effects may also offer some insight into the mechanisms controlling the processes of perception of space, i. e. into our experience of space in general.

SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH

- [1] Emil Filla, *Čtenář Dostojevského*, 1907, Národní galerie v Praze. Fotografie © Národní galerie v Praze, 2009.
- [2] Ludmila Jandová, ilustrace k povídce J. K. Šlejhara „Pohřeb“
zdroj: Josef Karel Šlejhar: *Zátoka smrti*, Hradec Králové: Kruh, 1971.
- [3] Václav Špála, *Cihelna*, 1912, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.
- [4] Josef Čapek, *Továrna*, 1912, Majetek Alšovy jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou.
- [5] František Hudeček, *Kresba 17 (Smetišťě)*, kresba ze 40. let, České muzeum výtvarných umění v Praze.
- [6] František Hudeček, *Závory*, 1942, České muzeum výtvarných umění v Praze.

JMENNÝ REJSTŘÍK

- ABBOTT, Horace Porter 249
ANDREWS, Malcolm 37
- BACHELARD, Gaston 22, 88, 90, 246
BACHTIN, Michail Michailovič
56–57, 89
BAL, Mieke 103, 105, 111, 113, 115,
117, 249
BALABÁN, Jan 40, 47, 78
BALEKA, Jan 136
BASS, Eduard 197
BAUDRILLARD, Jean 37
BAUER, Michal 247
BOLLNOW, Otto Friedrich 85
BONHEIM, Helmut 105, 249
BROMAN, Eva 105, 112, 129, 135
- CAWS, Mary Ann 62, 167
CULLER, Jonathan 30, 33, 47–51,
53–54, 58–60, 76, 84, 129, 248,
251–254
- ČAPEK, Josef 192–193
ČAPEK-CHOD, Karel Matěj 231
ČEP, Jan 219, 221–226
- DICKENS, Charles 153
DOLEŽEL, Lubomír 31–32, 35, 55,
59, 112, 128, 249
- Eco, Umberto 9–10, 33–35, 37, 41,
43–46, 55, 59, 66, 73, 84, 88,
240
- ELLISON, Ralph 96–97
ERBEN, Karel Jaromír 36
- FILLA, Emil 165–166
FISH, Stanley 10
FLUDERNIK, Monika 47, 65
FORSTER, Edward Morgan 29
FOŘT, Bohumil 88
FRANK, Joseph 94
FREIMANNOVÁ, Milena 51
- GENETTE, Gérard 71, 76–83, 86–87,
103–108, 110–113, 115, 123,
126–127, 131, 134, 142–143, 150,
237, 250, 253
GLOWIŃSKI, Michal 89
GOMBRICH, Ernst Hans 38–39,
52, 136
GOODMAN, Nelson 38–39, 137
- HAVLÍČEK, Jaroslav 126, 188, 227–
228, 231, 239, 241, 244–245
HELBIG, Jörg 26
HEDLING, Erik 52, 61
HEFFERNAN, James 52
HERMAN, David 122
HERRNSTEIN-SMITH, Barbara 237
HILSKÝ, Martin 209
HODROVÁ, Daniela 9, 51, 70, 89–90,
129, 231, 246
HOFFMANN, Gerhard 65, 86, 89,
91–99, 181, 194, 254
HOLÝ, Jiří 249

- HRABAL, Bohumil 12
 HRABAL, Jiří 88
 HRBATA, Zdeněk 9, 90, 246
 HRDLÍČKA, Josef 156–157, 160
 HUDEČEK, František 229–230, 234
 HUSSERL, Edmund 92
- CHATMAN, Seymour 66, 76, 81–82, 105, 111–113
- INGARDEN, Roman 29–31, 88, 92, 100
- JAMES, Henry 54, 95, 104
 JANDOVÁ, Ludmila 174–175
 JEDLIČKOVÁ, Alice 9, 19, 53, 64, 129, 142
 JOHNSON, Mark 65
 JOYCE, James 127–128, 130
- KANT, Immanuel 27, 146
 KARÁSEK ze Lvovic, Jiří 159, 163, 177
 KOMÁREK, Karel 159
 KÖRNER, Vladimír 137
 KOVANIČOVÁ, Tereza 56
 KRAUSOVÁ, Lenka 64
- LABOV, William 54
 LAGERROTH, Ulla-Britta 52, 61
 LAHODA, Vojtěch 165
 LAKOFF, George 65
 LAMAČ, Miroslav 165
 LÄMMERT, Eberhard 108
- LANGER, František 67, 72–74, 92–93, 121, 173, 180, 182–183, 186, 190, 196, 229, 241
 LIESKE, Stephan 249
 LOTMAN, Jurij 88, 124, 184
 LUBBOCK, Percy 94, 104
- MACHAR, Josef Svatopluk 167
 MACURA, Vladimír 51, 231, 247
 MARTINEZ, Matias 103
 MELVILLE, Herman 96
 MRAVCOVÁ, Marie 137
 MRŠTÍK, Vilém 174, 179, 212
 MUNCH, Edvard 165, 168, 173, 176–177, 190
- NERUDA, Jan 242–244
 NÜNNING, Ansgar 150, 249, 253
 NÜNNING, Vera 253
- O'BRIEN, Flann 58, 137
 OKOPIEŇ-SŁAWIŃSKÁ, Alexandra 89, 108
- PEER, Willie von 112–113
 PETSCH, Robert 29–30
 PHELAN, James 47, 105, 112, 114–115, 150, 250
 PIER, John 127
 PRATT, Mary Louise 54
 PRINCE, Gerald 105, 111, 113–114, 147
 PROUST, Marcel 13, 108
 PUJMANOVÁ, Marie 152, 207, 209–210, 212–215, 218–219

- RAJEWSKY, Irina 63
 RIMMON-KENAN, Shlomith 103,
 105, 111, 117, 127-128, 130-133,
 144, 148, 152, 224, 249
 ROSSHOLM, Göran 105, 128-129
 ROSTON, Murray 62-63
 RUMLER, Josef 227, 231
 RYAN, Marie-Laure 13, 15, 55, 88
- SCHEFFEL, Michael 103
 SCHNEIDER, Jan 64
 SCHÜTTE, Uwe 248
 SEZIMA, Karel 165, 177, 210
 SCHMID, Wolf 66, 102-108, 111-112,
 115-118, 128, 131-135, 142-145,
 150, 153, 250
 SLAVÍK, Jan 53
 SŁAWIŃSKI, Janusz 68-75, 77, 83,
 85-87, 121, 125, 194, 200, 243
 STANZEL, Franz 67, 105-110, 112,
 115-116, 127, 147, 153, 218, 237
 STRÖKER, Elisabeth 85, 92
- ŠLEJHAR, Josef Karel 156-159, 161,
 163, 165, 167-168, 173, 176-179,
 190, 195, 231
 ŠPÁLA, Václav 190-191
 ŠPRTA, Vlastimil 56
- ŠTĚDROŇOVÁ, Eva 173, 184, 190,
 195
 THOMAS, Katja 248
 TLUSTÝ, Jan 28
 TODOROV, Tzvetan 26, 48-49, 105
 TRÁVNÍČEK, Jiří 68, 108, 221, 226,
 247, 249, 252
- USPENSKIJ, Boris 101, 104-105,
 110, 112, 115-119, 122-127, 131-
 134, 137, 145-148, 151, 211, 237
- VESELOVSKÝ, A. N. 247
 VODIČKA, Felix 82-83, 253
 VOJTKOVÁ, Milena 9, 70, 90, 246
- WALTON, Kendall L. 55
 WEINER, Richard 7, 9-10, 13, 15, 18,
 20, 37, 63, 71, 92, 158, 196-198,
 204-206, 228, 241
 WHEELER, John 31
 WOLF, Werner 13, 15, 61, 63-64
 WOOLFOVÁ, Virginia-209, 213-214,
 218
 WÜRZBACH, Natascha 26, 99, 206
- ZIRA, Darth 56

ZKUŠENOST PROSTORU
VYPRÁVĚNÍ A VIZUÁLNÍ PARALELY

ALICE JEDLIČKOVÁ

Vydalo Nakladatelství Academia
Středisko společných činností AV ČR, v. v. i.
Vodičkova 40, 110 00 Praha 1

Obálku navrhl Juraj Demovič
Odpovědný redaktor Radim Kopáč
Rejstřík sestavila Adéla Petruželková
Technická redaktorka Markéta Kočová

Vydání první, Praha 2010
Ediční číslo 10827
Sazba Jakub Troják
Tisk Serifa, s. r. o., Jínonická 80, Praha 5

ISBN 978-80-200-1829-8

Knihy Nakladatelství Academia zakoupíte také na
www.academiaknihy.cz; www.academiabooks.com

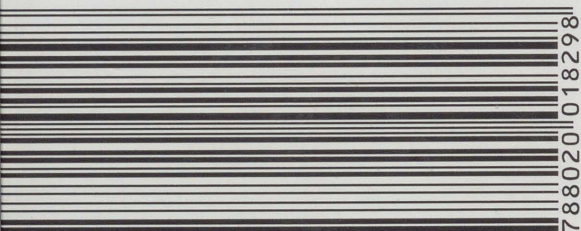
Alice Jedličková, absolventka FF UK (bohemistika – germanistika), pracuje v Ústavu pro českou literaturu AV ČR; působila také na pražské PedF, v současnosti na PedF UJEP v Ústí nad Labem. Zabývá se teorií literatury (zvláště teorií vyprávění, jejím vývojem, časovými aspekty vyprávění a jeho adresátem) a historickou poetikou české prózy. Z propojení těchto dvou oblastí se zájmem o výtvarné umění vyvstávají hlavní témata jejího intermedialního bádání, totiž otázky časové a prostorové dimenze v literárním a výtvarném díle a zkoumání vzájemného vztahu vyprávění a deskripce.

V 5796



3239020101016

ISBN: 978-80-200-1829-8



9 788020 018298

www.academia.cz