

Obraz v příběhu – ekfráze ve vyprávění. Předběžné návrhy k rozlišení popisnosti a vizuality

ALICE JEDLIČKOVÁ – STANISLAVA FEDROVÁ, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha

V roce 1966 vyšly *Malířské povídky* Františka Langerova, soubor příběhů, jimiž se spisovatel jako někdejší nositel uměleckých principů předválečné avantgardy postavil na stranu tvůrčích snah avantgardy druhé. Svůj záměr interpretačně-apologický – motivovaný nesouhlasem s dobovou oficiální kritikou moderního umění – zpracoval fabulačně: součástí vyprávění ze života fiktivních zástupců moderního výtvarnictví učinil také reprezentace smyšlených či skutečných obrazů, do děje zapojil líčení tvůrčího procesu a do dialogů postav i objasnění principů, které tuto tvorbu řídí. Vladimír Justl ve své tehdejší recenzi ocenil dynamiku vazby mezi modernismem Langerova mládí a současným a porozumění i energické angažmá literáta ve prospěch výtvarnictví považoval za logické vyústění jeho dlouhodobého zájmu o výtvarné umění, k němuž patřily i četné přátelské kontakty s malíři. Výraz tohoto zaměření však recenzent shledal i v Langerově poetice („Spisovatelovo založení bylo vizuální se smyslem pro plastickou dramatickosti“, Justl, 1967, s. 4) a doložil toto hodnocení konkrétním příkladem z Langerových vzpomínek *Byli a bylo* (1963), a to na příkladě postupu, jímž nastoluje atmosféru začátku divadelního představení: „Čtverec zářící zlatově, veliký šum, a pak už jen volné plynutí někam v dálku, takové je mé nejstarší vidění divadla, polosnové vidění, ne vzpomínka na ně“ (cit. dle Justl, 1967). V čem spočívá „vizualita“ Langerova obrazu? Není to v pouhém zachycení toho, co „je vidět“, v zobrazení „povrchu věcí“, nýbrž ve zřetelné preferenci základních vizuálních informací: světlosti a tvaru; oporou tomuto účinku je i zapojení dalších smyslových vjemů a celková záměna zvnějšňujícího obrazu „vnitřní vizí“.

Zatímco v dobovém kontextu recenze bychom zahrnutí určité vlastnosti textu pod pojem *vizuality* nejspíše hodnotili jako výsledek setkání specifické poetiky se subtilním kritickým pozorovatelstvím, v současné literárněkritické praxi se tímto pojmem nešetří. V průběhu čtyřiceti let, která od té doby uplynula, se všestranně rozvinuly nejrůznější umělecké formy označované jako vizuální umění a vizuální reprezentace se minimálně jako akceptovaná, popřípadě rovnocenná s verbální či dokonce dominantní prosadila i ve vědě, vzdělání a zvláště masmédiích. Od devadesátých let jsou tyto trendy a jejich projevy souhrnně nazývány jako *vizuální kultura*. Není proto divu, že slova jako *vizuální* a *vizualita* se zařadila do inventáře nejfrekventovanějších výrazů diskusí o kultuře. Vyplatí se proto rozlišovat mezi případy, kdy jde jen o módní nálepku a kdy (a nakolik) je toto označení skutečně motivováno vlastnostmi díla a/nebo jeho fungováním v literární komunikaci. Podmínkou takového rozlišení je pokusit se stanovit obecnější parametry, které nám umožní tyto vlastnosti přesně rozpoznat.

Názorným příkladem cirkulace pojmu vizualita se v poslední době staly ohlasy nejnovějšího románu Miloše Urbana *Lord mord* (2008). Recenzenti se z velké části primárně soustřeďují na vyhodnocení díla v kontextu dosavadní tvorby, atraktivní žánrový půdorys gotického románu a jeho aktuální společenskokritický podtext – to je u prvních kritických reakcí předvídatelné. Přesto je patrné, že se v nich neméně často objevují nejrůzněj-

ší variace pojmu vizualita – ať už je použit přímo, nebo se mluví o obrazech, které vyvstávají čtenáři před očima, filmovosti prozaikova podání, postavách, které jako by vystoupily z obrazů Jakuba Schikanedera apod.¹ Prvotním impulzem pro tento způsob pozorování je nepřehlédnutelná návnada v textu samém: rozvinutá ekfráze proslulého Schikanederova obrazu *Vražda v domě* (1889 – 1890), dovolující neomylnou identifikaci výtvarného pretextu. Nejenže tak pošimrá interpretovo sebevědomí, ale současně zvýší jeho ostražitost vůči způsobu, jímž vypravěč vydává svědectví o světě, který pozoruje kolem sebe. Ekfrází a odkazů k výtvarné inspiraci je však v románě mnohem více; klíč k jejich identifikaci poskytuje také autorský paratext, soupis výtvarných inspirací a pramenů připojený k závěru románu. (Nepochybně by v této souvislosti bylo zajímavé srovnat recepci románu u dvou skupin čtenářů, z nichž první by se s touto informací předem seznámila, zatímco druhá by četla průběžně a s autorskými odkazy by se setkala až dodatečně). Mohlo by se tedy zdát, že „vizualita“ vyprávění je podmíněna přítomností odkazů na výtvarné umění nebo je s nimi minimálně v nějaké spojitosti. Připomeneme-li si však z české tradice jeden z nejslavnějších prozaických textů, který výtvarné dílo explicitně tematizuje – Arbesovo romaneto *Svatý Xaverius* (1873), uvědomíme si, že v interpretacích tohoto díla se o „vizualitě“ obvykle nemluví. Vyvstává proto otázka, v čem spočívá vizualita Urbanova románu? A obráceně: čím to, že Arbesovo romaneto se tak nejeví – anebo jeho vizualita nestojí interpretům za zmínku?

Přestože se ve *Svatém Xaveriovi* obraz nachází v samém ohnisku zápletky, převaha literárněkritické pozornosti se soustřeďuje na vztah tajemství a možnosti jeho racionálního odhalení, psychologii eponymní postavy a na epický účín vyřešení zápletky. Obraz sám, a tedy jeho reprezentace ve vyprávění, zůstává mnohdy v pozadí problému; to, co kritika v souvislosti s ním sleduje, jsou zdroje jeho interpretace, jak ji podává protagonista Xaverius, respektive zprostředkovaně vypravěč. Pokud je reprezentace obrazu nastolena, pak nejčastěji jako „před-obraz“ Xaveriova umírání, a tedy ve své symbolické funkci v kontextu vyprávění. Tak je tomu například v interpretaci Pavla Janouška podané v rámci souboru *Rozumět literatuře* (1986). Pro tyto nedlouhé texty, zamýšlené jako instruktivní návrhy jednoho z více možných interpretačních přístupů, je příznačná volba zřetelného metodologického klíče. Záměr interpreta *Svatého Xaveria* je soustředěn právě na sémantickou transformaci relace „obraz v představeném světě“ (malba sv. Xaveria ve svatomikulášském kostele) – „výjev v představeném světě“ (umírání Xaveriovo ve vídeňské věznici) z roviny příběhu do roviny vyprávění, a na objasnění úlohy tohoto vztahu v úvahách vypravěče o smyslu konání jednotlivce a jeho intenzivního, až fatálního osobního nasazení ve prospěch nejistého (poznávacího, uměleckého či politického) cíle. Obě pasáže jsou v této interpretaci v úplnosti ocitovány, jejich konkrétnímu ustrojení se však už pozornost nevěnuje.

¹ Srov. např.: KABRIELOVÁ, Klára: Lord Mord: Vraždicí monstra ve službách idejí. In: *Hospodářské noviny*, 23. 1. 2009, dostupné z <http://kultura.ihned.cz/c1-32890180-lord-mord-vrazdici-monstra-ve-sluzbach-ideji>; KUBÍČKOVÁ, Klára: Miloš Urban vydává Lorda Morda, horor ze starého Josefova. In: *Mladá fronta DNES*, 27. 11. 2008, dostupné z http://kultura.idnes.cz/milos-urban-vydava-lorda-morda-horor-ze-stareho-josefova-peo/literatura.asp?c=A081126_183515_literatura_kot; JANOUŠEK, Pavel: Miloš Urban: Lord Mord. Pražský román. In: *Tvar*, roč. 19, 2008, č. 21 (11. 12.), s. 3.

Ale i tehdy, odhlédneme-li od konkrétních okolností či možností interpretace (jako je limitovaný rozsah a jednotící interpretační gesto v *Rozumět literatuře*), zůstává očividné, že interpretovat „literární popis obrazu“ jako svébytný jev, v žánrovém kontextu *ekfráze*, není v české literární vědě zvykem. V případě *Svatého Xaveria* se však interpreti obvykle zvláště nepozastavují ani nad jinými formami deskripce – například nad způsobem, jímž je v první části vyprávění podáno prostředí chrámu nebo později (v situaci slibující rozuzlení záhady) strašidelná atmosféra na vinici. Je více než zřejmé, že pozorování textu, který se stal svého druhu „prototypem“ romaneta, tu zásadním způsobem předurčují žánrové parametry: zvláště pak intelektuální reflexe vložené vyprávění, jež z odstupu prostředkuje vypravěč, a zápletka založená na řešení problému či odhalení tajemství. Zájem o předmětný svět příběhu a tedy o „zjevné“ a „viditelné“ pak v interpretačních spíše ustupuje do pozadí.

Vodítka k nalezení odpovědi na otázku po vizualitě Urbanova pražského románu se lze dobrat v jedné z mála důsažnějších literárněkritických reflexí, v Chuchmově kritice *Sugestivní výprava Miloše Urbana do pražského židovského ghetta* (2009). Zvolený titul signalizuje, že zpráva o této „výpravě“ čtenáře vtahuje a vyvolává iluzi spoluúčasti na příběhu či alespoň „zanoření“ do jeho dějiště. S Arbesovým romanetem totiž román sdílí důraz na topografii² městské části, v romanetu převedenou do symbolického systému mapy vedoucí k nedocenitelnému pokladu. V Urbanově románu jde hlavně o topografii „žitou“: jeho protagonista a vypravěč v jedné osobě se v židovském městě pohybuje, intenzivně ho pozoruje, setkává se s lidmi, zakouší nejrůznější počitky a pocity spojené s jednotlivými místy. To, co Josef Chuchma v citované recenzi na románu nejvíce oceňuje, bychom zde nejspíše nazvali *epičností*. Kritik pro ni volí výraz „bytotné spisovatelství“: znamená to podle něj, že autor reflektuje svět skrze příběh, nikoli skrze myšlenkovou analýzu a intelektuální modelovou konstrukci, a jeho psaní se vyznačuje „lícením (zhusta napínavého) děje a (sugestivními) popisy“ (tamtéž). To, co ostatní kritici vyzdvihují jako obrazy, vizualitu apod., tak Chuchma docenil především jako míru pozornosti věnovanou zobrazení prostředí a nazval prostě *popisem*. Taková *epičnost* je nepochybně v současné próze vzácná, a proto nepřehlédnutelná, zatímco ve vztahu k próze 19. století bývá jistá míra *nasycenosti zobrazení předmětného světa* vnímána jako samozřejmá, a v důsledku toho se *popis jako textový typ* povětšinou jeví bezpříznakový (není-li vlastním objektem badatelova zájmu právě epičnost a evokace předmětného světa jako její podstatná složka).

Ukazuje se tedy, že disproporční pozornost věnovaná obdobným kvalitám textu náležejícího k výpravné tradici 19. století a k nejnovější próze je namnoze vyvolána literárněkritickými schematismy: až trochu redukující preferenci žánrových parametrů romaneta na jedné straně – a jednoznačně redukovaným pozorováním a pojednáním úlohy popisu jako textového typu na straně druhé. Tato disproporce nás znovu přivádí k nutnosti stanovit předpoklady dalšího bádání v rozlišení několika pojmů: Co lze označit spíše jako *popisnost* a co je *vizualita*? Jsou tyto dvě kvality zaměnitelné, tj. náležejí k jevům

² Chuchma tuto vlastnost románu až trochu přeceňuje nadhozením možnosti ilustrovat jej dobovými fotografiemi ghetta; ale Urbanův „pražský román“ má – i přes svou evidentní nostalgickou notu – přece jen jinou strukturu a funkci než Pamukův *Istanbul*.

téhož řádu? Lze rozlišit verbální popis vizuální a nevizuální? Nebo spíše vyplývá jedno z druhého? A je v tom případě verbální popis (automaticky) zdrojem vizuálního efektu v procesu recepcce? Jak se tento vztah jeví v diachronní perspektivě?

Z tohoto dotazování plynou další komplexnější problémy: zatímco v umění 19. století, respektive šířeji v umění „předmoderním“ bývá zkoumán explicitní vztah mezi literaturou a malířstvím, navozený tradiční reprezentací obecně známých verbálních narativů v malířství na jedné straně a tradicí literární ekfráze na straně druhé, v reflexích novějšího umění se nemluví jen o komunikaci mezi uměními, tj. o *intermediálních přenosch* látky a tvůrčích technik, ale často také o *intermediálních efektech*. Ty nepramení jen z vlastností vnímaného artefaktu, ale také z přednastavených způsobů vnímání: jak upozorňují například Walter Ong (*Technologizace slova. Mluvená a psaná řeč*, 1982, česky 2006) nebo Siegfried Schmidt (*Přesahování literatury*, 2008), různá média v podstatné míře ovlivňují, ba formují naše způsoby vnímání a vyhodnocování toku informací – a spoluurčují také naši ochotu a připravenost věnovat pozornost reprezentaci skutečnosti prostřednictvím toho kterého média. Z toho logicky vyplývá, že naše hodnocení „vizuality verbální reprezentace“ může být ovlivněno zkušeností s formami primárně vizuálními a navíc dynamickými: filmem, videem či televizí.

Abychom vztahy mezi deskriptivností a vizualitou vyjasnily, soustředily jsme pozornost na několik prozaických děl, která vizuální jevy explicitně tematizují prostřednictvím výtvarného umění a reprezentace jednotlivých obrazů; součástí vyprávění je tedy zpravidla ekfráze definovaná Jamesem Heffernanem jako „verbální reprezentace vizuální reprezentace“ (Heffernan, 1993). Z těchto textů (popřípadě z jejich blízkého okolí, tj. z dalších autorských textů či příkladů dobově spřízněné poetiky) jsme pak vybraly příznačné ukázky deskriptivity, které mohou posloužit jako základ předběžné typologizace popisů. Ve zkoumání popisu se stejně jako jiní autoři orientujeme na tři okruhy problémů: 1) jaké je vnitřní ustrojení popisu,³ které zajišťuje jeho identitu a současně integritu samostatné, tj. z textu vydělitelné složky; 2) jakým způsobem je popis zapojen do širšího kontextu (tj. jakými prostředky je zapojen na úrovni textu, popř. zda a jak se zapojuje na úrovni příběhu do příslušné fáze děje); 3) jak se podílí na významové výstavbě celku (srov. Hamon, 2002, s. 181).⁴ Z nastavení prostředního kritéria je snad zřejmé, že se nehlásíme k tezi o popisu jako „zastavení vyprávění“. Toto rozlišení lze spíše považovat za heuristický nástroj usnadňující identifikaci různých textových typů (slohových postupů) podílejících se na výstavbě narativu (resp. k vzájemné negativní definici „popis je to, co není vyprávění“, a obráceně). Nejde však o pojmenování nějaké narativní zákonitosti (že tomu tak nemusí být, doložíme zvláště v příkladech popisů ekfrastických). Pravděpodobnější je, že v kontextu historické poetiky bude podle vzájemného poměru popisu a vyprávění možno rozlišit určité množiny textů, tj. takové, pro něž je příznačné zřetelné rozhra-

³ Funkční klasifikaci jazykových prostředků popisu najdeme v kratší studii Věry Formánkové (1968), v níž autorka rozlišuje prostředky primárně popisné, popisu sloužící a popis dynamizující.

⁴ Stať Philippa Hamona slibuje definici popisu, následující výklad se však děje ve velmi všeobecných rýsech a v zásadě nepřekračuje negativní vymezení, které autor na počátku prohlašuje za „intuitivní poznatek průměrného čtenáře“, totiž „popis je to, co není vyprávění“, vyprávění je popisem „zastaveno“ (Hamon, 2002, s. 180).

ničení obou textových typů a větší sémantická autonomie takto určených celků (to ukazuje citovaný Hamon na vybraných věcných popisech v Zolově díle),⁵ případy, kdy se některé prvky původního popisu (ať už prostředí či postav) mění v leitmotivy, jejichž opakování je dokonce prostředkem uchování koherence textu (postup příznačný pro některé modernistické romány s tendencí k rozplývání děje),⁶ a konečně prózy s dynamickým vztahem obou textových typů.

V předkládané pracovní klasifikaci popisů je proto rozhodujícím parametrem míra jejich vizuality; ve výkladu pak rozlišujeme vizualitu jako konkrétním textem doložitelnou *kvalitu verbální reprezentace* a vizualitu jako *potenciální účín* určitých vlastností textu. *Předmětem popisu* je tu vždy *určitá konstelace objektů v prostoru*; je-li zřejmé, že tato konstelace se v čase v zásadě nemění, mluvíme obvykle o *prostředí*; popis prostředí může splývat s popisem *situace* tehdy, jestliže lze usoudit, že daná konstelace je výsledkem nějaké předchozí akce nebo ji předpokládá.

I. Informačně nasycený, individualizující popis

První ukázka pochází z Arbesova romaneta *Zborcené harfy tón* (1885 – 1886): malostranskou krčmu, o níž je řeč, navštěvoval kdysi s oblibou vypravěčův bratr; vypravěč do ní náhodně vstoupí až dlouho po jeho smrti a nalézá zde jak objasnění někdejšího bratrova jednání, tak spojnicí několika jímavých životních příběhů v osobě starého harfeníka:

„Dvouramenný ‚lustr‘ plynový nejjednodušší konstrukce osvětluje dvěma mírně plápolavými plameny místnost asi osm kroků dlouhou a tolikéž kroků širokou.

Stěny jsou moderně malovány na dvě patrony; místy však jest malba vlhkem a plísní nerozeznatelná. Klenutý strop jest natřen temně hnědou barvou a ve středu jeho, kde sbíhá se klenutí v jeden bod, viděti primitivní začmoudlou arabesku nejnevkusnějšího tvaru.

Čtvero podlouhlých stolů jest rozestaveno podle stěn, podle kterých jsou připevněny lavice, jejichž pozadí jest kryto dřevěným přepažením na stěně, aby hosté zády svými stěnu neotřeli.

Pátý, čtverhranný stůl stojí uprostřed jizby, šestý nalevo ode dveří, kdežto napravo od nich viděti prostou kredenci s několika kávovými, punčovými a pivními sklenicemi, plechovými tácky, malými lžičkami a mističkami na cukr“ (Arbes, 1969, s. 401 – 402).

⁵ Hamonova zjištění se primárně opírají o pozorování podob realistického popisu u Zoly. Z tohoto omezení pak plynou další poznatky, jako např. identifikace tzv. „povinných témat“ (tamtéž, s. 190), jež zařazení popisu do vyprávění bezprostředně motivují. Také Hamonova typologizace popisů je zjevně úzce vázána na materiál literárního realismu a má lingvistickou bázi: vychází z konfrontace dvou lexikálních paradigmat, totiž konkrétního slovníku vztahujícího se k pojednávanému tématu na jedné, a paradigmatu převážně ustálených predikátů (frekventovaná přirovnání, lexikalizované metafory, klišé) na druhé straně (tamtéž, s. 196); jednotlivé typy jsou pak odvozeny ze vzájemného poměru těchto dvou paradigmat.

⁶ Takový případ reprezentuje např. Mannův *Kouzelný vrch*, srov. k tomu KRAUSOVÁ, Nora: *Rozprávač a románové kategorie*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972, zvl. s. 130 – 133.

Popis místnosti je ještě podstatně rozsáhlejší, další pasáže už ale nepřinášejí pro náš záměr podstatné informace. Mějme však při hodnocení jeho rozpětí na paměti, že může souviset s vydáváním romaneta na pokračování, tj. s potřebou dosáhnout určitého rozsahu textu, popř. ucelenosti a autonomie jednotlivých částí vycházejících v časovém odstupu. V takovém případě může popis s velkou pravděpodobností plnit také funkci rozhraníčující či funkci „paměti vyprávění“, o níž mluví Hamon (2002, s. 205). Charakter ani vnějškovost popisovaného prostředí nehrají v Arbesově příběhu zásadní roli: pečlivý komentovaný popis je zcela *autonomní*, jeho hranice jsou jasné a jeho případné vynětí z textu je snadné, bez posunů významu („zabočil jsem tudíž nalevo a vešel“, Arbes, 1969, s. 401; „Hostů zde bylo toliko několik. Jeden z nich (...)“, tamtéž, s. 402). Ve výsledku popis plní přesně tu funkci, o níž mluví Jonathan Culler, když objasňuje pojem *motivace realistické*: být znázorněním předmětného světa příběhu, působit co nejpřesvědčivěji. „Jednu z nejskromnějších podob představuje ‚realistická motivace‘: 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 ‚to je skutečnost‘“ (Culler, 1975, s. 138). Pro takový popis je příznačné jednak časté užití číslovek ve výčtech (Hamon upozorňuje, že užití číslovek jako samostatného sémiologického systému patří k „privilegovaným“ znakům popisu a obvykle má pořádkovou funkci; Hamon, 2002, s. 183), jednak důraz na množství jednotlivin a jejich dílčí charakteristiky – odtud naše označení popis *informačně nasycený*; to vše vede k individualizaci popisovaného prostředí.

II. Ilustrační a klasifikující popis

Následující příklad z Urbanova románu *Lord mord* je součástí vyprávění o protagonistově volbě nového obydlí:

„Třetí patro. Dva pokoje a kuchyň, spousta světla, žádná pavlač a s ní pošťákově nakukování do oken, naopak, vysoká poloha nad živou ulicí prostou slepic, o které člověk zakopával na Starém Městě, na Malé Straně a v Židech. (...) Byt měl balkon, pod domem sklep a pod střechem půdu na sušení prádla, které by mi týdně prala Gita zdarma, anebo domovnice za pár halířů, škrobení košil bylo v ceně. Navíc tam byla koupelna s kotlem a rozměrnou vanou, žádné necky a hrnce na kamnech, a vedle toaletní separé, splachovací patent s nádržkou u stropu a křišťálovým tahátkem, čím víc vody, tím lépe, komfort se vším všudy, hygiena je na vítězném tažení Evropou“ (Urban, 2008, s. 65 – 66).

Vypravěč tu popisuje nový byt v Žitné v kategoriích „výskytu a funkce“, tj. jakými vymoženostmi se pyšní, spíše než aby podal jeho topografii; popis je konkrétní, ne však individuální, a opomíjí prostorové relace. Byt je ve výsledku zobrazen spíše jako „typ moderního bytu“ a potažmo *ilustrace* doby. Ve vyprávění je tak popsáno první z trojice potenciálních vypravěčových obydlí; všechny tři popisy dávají vypravěči příležitost rozehrát též otázky osobního vkusu, postojů k obecně sdíleným názorům, zálib a nelibostí. Zatímco funkce ilustrační a klasifikující plyne ze samotného způsobu podání (výčtu

a hodnotících výrazů), v kontextu (tj. ve srovnání s ostatními byty a při širší znalosti hrdinových zájmů a preferencí) nabývá popisu funkce *symbolické*.

III. Sugestivní popis prostředí evokující (určitou) atmosféru

Pasáž ze *Svatého Xaveria* popisuje situaci, kdy protagonista zabraný do studia obrazu opomene běh času a je nucen strávit noc v zamčeném chrámu:

„Několika okny padala dovnitř bledá zář měsíce; zde táhla se po stěně, zčásti přes obraz, pak po zemi, daleko dovnitř chrámu, kde u protější stěny ve výši osvětila bílou sochu vážného starce; tam postříbřila temné řezbářské práce na portálu oltáře, přelétla jak chary stín oltář a vniknuvši hlouběji do chrámu zanikla v několika pramenech mezi lavicemi temné kaple.

Onde vniknulo jen několik paprsků na pěkný oltářní obraz Madony, jenž skvěl se jako v stříbrné mlze, tamo zase celý proud padá na ohyzdnou postavu s děsným výrazem v tváři a hrozivě vyzdvíženou pravicí, kdežto opodál ozařuje týž proud něžné andílky se zlatýma křídly a dodává sladkému úsměvu v jejich tvářích děsného výrazu, poněvadž zde s bledou září měsíce zápasí z blízké kaple vycházející kmitavé červenavé světlo věčné lampy.

Zde paprsky měsíce kráší a mírní, tam zase, zvláště kde tvoří s věčnými lampami dvojsvětlí, hyzdí až k děsnosti; jinde pak, kde temno paprsky přemáhá anebo kam vůbec ani zář, ani reflex paprsků měsíčních nevnika, zírá hrozné, temné prázdno...“ (Arbes, 1969, s. 121 – 122).

Popis jednotlivých prvků chrámové výzdoby je zásadně podřízen kontrastu záře a temnoty, a ten je přítomným vnímatelem dále interpretován jako kontrast krásy a děsu, ba i obráceně, nepochybně v závislosti na zjištěném stavu jeho vědomí („*Úzkost má nepochopitelným způsobem se rozmáhala. Bránil jsem se jí sice důvody rozumu a rozvahy; úsilí mé zůstalo však marným*“; tamtéž, s. 122). Popis je primárně veden „světelnou stopou“⁷ měsíční záře, různě lomenými výřezy oken, dělicích prostor do izolovaných sfér světla a temnoty. Takto nastolená diskontinuita prostoru se zesiluje neurčitými odkazy k prostorovým vztahům („*zde – tam, onde...*“), jež se jeví jako důsledek těkavého pohybu očí nebo hlavy zneklidnělého pozorovatele. Vyhraněný světelný kontrast a těkající pohled vybavují tuto pasáž vizuálním potenciálem, jaký se nejspíše uskuteční na „mediálním švu“, respektive jako důsledek „mediální interference“: dovedeme si totiž nepochybně velmi dobře představit vizualizaci této scény v efektní filmové adaptaci. Nemáme přítom v úmyslu vnášet tento moment anachronicky do Arbesova díla, ale není vyloučeno, že pokud by podobný dynamický způsob zobrazení a zvláště percepce prostoru byl složkou textu v současné próze, mohl by se interpretovi jevit jako verbální simulace pohybu kamery (který ovšem zase může být technickou simulací těkajícího pohledu atd.).

⁷ Postup sám ovšem není nějak zásadně originální, jeho variace najdeme například u Arbesem uctívaného Máchy či v efektní expoziční Sabinových *Oživených hrobů* (1870).

To znamená, že interpretační odhalení vizuálního potenciálu textu je v takovém případě spouštěno dalšími mediálními zkušenostmi vnímatele; „filmovost“ textu by měla být doložitelná zcela konkrétními vlastnostmi jeho ustrojení jako předpoklady tohoto účinku, nikoli pouhým dojmem.⁸

Hlavním efektem takového *sugestivního popisu* je dojem určité atmosféry;⁹ sugestivita přitom plyne především z *interakce prvků percepčních*, tj. primárně vizuálních, a *emocionálních*.

IV. „Vizuální“ popis

Jak se z množiny sugestivních popisů vyděluje popis vpravdě *vizuální*, tj. vizuálně fundovaný na rovině textu, a současně nevyhnutelně směřující čtenáře k vizualizaci popisovaného? Příkladem může být popis domu V Pavlači z Urbanova románu:

„Viděl oblouky a nad nimi vzdutou kamennou vlnu. Jako by stanul před grottou – vyumělkovanou jeskyní. Jak ohromující a překvapivé. Až mě zamrazilo.

Název se ke stavbě vsutku hodil. Vnější strana domu, obrácená do okrouhlé ulice a na maličké náměstí, tvarem ani vzhledem nevybočovala z průměru letitých staroměstských staveb; měla jen o dost míň oken a žádné zdobení. Zato mohutná pavlač v hranaté podkově stavby a dvora byla něco nevídaného. Nebyla tu proto, aby sloužila domu. Ten dům tu stál, aby ji mohl nést v náruči – jako muž milovanou ženu, napadlo mě, ale to by ta žena musela být obryně trpící nadýmáním.

Pavlač byla titánská, těžká, ale odlehčená členěním. Lemovala stěnu v několika rovinách, lámající se tu po svislici a jinde v rovině vody. Podpíraly ji naznačené, ze zdi jen částečně vystupující hranaté sloupy s dvojitou římsou a obřími, dopředu vinutými volutami hlavic. V jejich rýhách se černala vlepená vlaštovčí hnízda, dole se omítka zelenala vlhkostí. Oblouky pod pavlačí naznačovaly zvlněnou drapérii, něco tajemného, ukryvajícího. Nad arkádami nebyla žádná linka úplně rovná ani pravoúhlá, a hmota se buď vzdouvala, anebo propadala, ale rozhodně se nedržela při povrchu ušlapané země ani strmých štukových stěn. Přesto to byl studený tvrdý kámen, který se pouze zdál být cárem opony potulného kouzelníka“ (Urban, 2008, s. 67 – 68; zvýr. A. J. a S. F.).

⁸ Vezměme trochu odlišný příklad z novější prózy: také Weilův román *Na střeše je Mendelssohn* (1960) přitahuje zájem interpretů svou „vizualitou“. Ta spočívá zvláště v uplatnění, popř. kombinování tří prostředků: častého výskytu relativně uzavřených „pozastavených“ výjevů (ucelených scén), dále v prostorové perspektivě, totiž ve vyhroceném kontrastování pohledů postav shora – zdola, a konečně v motivu „oživené sochy“ a „zkamenělého“ člověka, který se dostává do napětí s chodem času a s dynamikou pohybu vlastního živým bytostem a přírodním jevům.

⁹ Filozof Gernot Böhme upozorňuje, že „atmosféry“ nabývají určitých ustálených podob a existují nezávisle na jednotlivci jako předpřipravená kulturní a kognitivní (ba i percepční) schémata; v určitých diskurzích – jako je divadlo, architektura, design či reklama – mají tyto atmosféry dokonce svá specifická označení a využití („atmosféra chudoby“, „velkoměstský flair“, „domácká útulnost“ apod.). Srov. BÖHME, Gernot: Synästhesie im Rahmen einer Phänomenologie der Wahrnehmung. In: ADLER, Hans – ZEUCH, Ulrike: *Synästhesie. Intereferenz – Transfer Synthese der Sinne*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2002, s. 45 – 56.

Vizuální sloh či verbální vizualita se tu vyznačují frekventovaným pojmenováváním tvarů a jejich metaforickým zapojováním do jiných kontextů a symbolických systémů, ať už je to příroda či jiná umění (např. drapérie asociuje aranžování pro výtvarné účely),¹⁰ tvary jsou viděny jakoby v napětí mezi pohybem a ustrnutím („vzdutá kamenná vlna“).

Popis domu V Pavlači funguje jako samostatná konstrukce – jak si zde můžeme ověřit, jeho vizualita může vyvstat i na základě četby izolované pasáže. V kontextu čtení románu je ovšem její účín ovlivněn explicitním návodem k pozorování „malebnosti“ celku, který autor poskytuje předem,¹¹ neboť to, co vypravěč pozoruje a popisuje, je nejprve tematizováno ve výtvarné reprezentaci jako svého druhu *mise en abyme*: původní majitelé domu, malíři pokojů, mají totiž i umělecké ambice:

„na dvorku měli rozestavěné vedle štaflí i dva stojany s napnutými plátny v rámech. Na jednom rozpracovaném obraze byla temná ulička Židovského města, v jednom místě osvětlená loučí, na druhém přesně to, co člověk viděl, když se průjezdem dostal do ohraničeného dvora domu V Pavlači“ (tamtéž, s. 67).

Inscenace pozorování nehotového obrazu je svého druhu „simulací“ ekfráze, splývající s popisem domu, který má vypravěč před sebou. Jestliže se navíc podíváme na dobový snímek Jindřicha Eckerta *Nádvoří domu U Stříbrné hvězdy* (který Urban uvádí v seznamu pramenů a který má i svůj pendant v malbě), můžeme si ověřit, že podoba fikčního domu vychází z popisu individuální, velmi svérázná a snadno identifikovatelné architektury (obr. 1):¹²

„Pavlač (...) podpíraly (...) naznačené, ze zdi jen částečně vystupující hranaté sloupy s dvojistou římsou a obřími, dopředu vinutými volutami hlavic“ (tamtéž).

Tato pasáž potvrzuje, že popis lze současně chápat jako ekfrázi snímku či malby téhož domu – to je však spíše příležitost pro doložení badatelské pile, neboť je „očividné“, že vizuální působení popisu je od „vizuálního zdroje“ neodvislé.

¹⁰ Srovnatelné příklady „verbální vizualizace“ a především konzistentní volby určitého typu vidění či optiky najdeme hlavně v Mrštíkově románu *Santa Lucia* (1893): „sémantickým gestem“ je tu personifikace města, s níž druhotně souvisí tendence k biomorfizaci (zvláště barokní) architektury; kontrastní černobílé zobrazení zimní scenérie upomíná na fotografii, zatímco dynamický způsob zachycení ruchu na Ferdinandově třídě je zase srovnatelný s malířskou technikou pointilistů. Tu se však otvírá ještě další téma: případy, kdy verbální popis určitým způsobem přejímá či „simuluje“ techniky a především zobrazovací principy výtvarného umění (tj. konkrétního autora či malířské školy); dokonce se ani nemusí jednat o převzetí zažitých postupů nebo o projev časově paralelních uměleckých tendencí, nýbrž o jejich předjímání: mohli bychom pak říci, že verbální reprezentace se stává jakousi „vizí“ pozdější reprezentace vizuální (anebo obráceně).

¹¹ Formy a účinky početných meta- a paratextových vodítek jsou souhrnně pojednány v závěru studie.

¹² ECKERT, Jindřich: *Nádvoří domu U Stříbrné hvězdy*, čp. 932 na Staroměstském náměstí, fotografie, kolem 1898 (repro z ŠTECH, Václav Vilém – WIRTH, Zdeněk – VOJTÍŠEK, Václav: *Zmizelá Praha 1. Staré a Nové Město s Podskalím*. Praha – Litomyšl : Paseka, 2002, obr. 7). V malířském podání se jedná o obraz Václava Jansy *Nádvoří domu č. 932 U Zlaté hvězdy*, akvarel, mezi 1894 a 1900 (viz JANSÁ, Václav: *Stará Praha: 100 akvarelů*. Praha : B. Kočí, 1905, obr. 37).



obr. 1



obr. 2



obr. 3

Ještě bychom měly poopravit formulaci, že popis domu V Pavlači je schopen fungovat jako samostatná konstrukce, na „může fungovat také“ nebo „mimo jiné“ jako samostatná konstrukce. Antropomorfní vztahu domu a pavlače je ve svém symbolickém významu kompatibilní se záměry protagonisty, který se do domu držícího v náruči „ženskou“ pavlač chce stěhovat proto, aby mohl brát do náruče dokonce dvě krásné ženy (nepříliš zdařilý „fyziologický“ vtip, který snad má být výrazem hrdinova ironického odstupu, autorovi promineme). Tendenci k *biomorfizaci architektury* lze chápat jako synekdochickou reprezentaci vnitřní „organické“ energie Židovského města, které protagonistu fascinuje a je pro něj vždy znovu zdrojem intenzivního (a to i estetického) prožitku. Reprezentace architektury jako biomorfní (a přiznání samostatného života městu, neodvislému od jeho obyvatel) ovšem navozuje další možnost vizualizace popisu jako výsledku intertextuálního navázání. Polymorfie architektury je totiž rys příznačný pro sugestivní poetiku Meyrinkova zobrazení Prahy, a zvláště pak židovského ghetta v jeho *Golemovi* (1916): domy jsou tu nadány jakousi vlastní energií a schopností vnímat, a především na sebe berou lidskou či zvířecí tvářnost („*domy (...) seděly vedle sebe v dešti, jako rozmrzelá stará zvířata*“, Meyrink, 1916, s. 30; „*zčernalá budova školní, shrbená, nakřivená, mrzutá budova čarodějnic, levé rameno výš, druhé vrostlé do vedlejšího domu*“, tamtéž, s. 116; „*vrata: otevřené, černé tlamy, v nichž jazyky vyhnily – chřtány, jež mohly každé chvíle vyraziti vřeštivý výkřik*“, tamtéž, s. 43). Druhou, „intertextově-intermediální“ vrstvu vizualizace pak představují ilustrace Huga Steinera ke *Golemovi*, v nichž reprezentace linie domů a jejich komponenty osciluje právě na hranici mezi obrazem upadajících obydlí a antro- či biomorfní vizí (obr. 2).¹³

V. Ekfráze

A jak se vůči uvedeným příkladům deskripce má *ekfráze* – to jest jaké další znaky vykazuje a v jakém smyslu je její pozorování zajímavé pro interpretaci literárních celků? Pro ilustraci žánru použijeme prvoplánový příklad z Urbanova *Lorda morda*, ekfrázi proslulého Schikanederaova obrazu *Vražda v domě* (obr. 3).¹⁴ Na úrovni děje je situace znázorněná na obraze motivována poměrně přesvědčivou nahodilostí: při hledání domu, kde údajně bydlí výjimečně krásná židovská dívka Berenika, jíž je posedlý, zabloudí protagonista v přicházejícím soumraku do neznámé uličky a zaslechne ze dvora zoufalý ženský výkřik; vstoupí a snaží se zorientovat. Nachází se přitom nutně ve stejné pozici jako pozorovatel obrazu, ale zároveň jakoby jen krok od skupinky vyděšených sousedů:

„*Vešel jsem do dvora současně s lidmi, kteří sem přicházeli z okolních domů. Za okny se rozsvěcovaly lampy a objevovala se jedna temná hlava za druhou. U přízděné kolny se choulil houfek chudě oblečených lidí, bylo jich asi osm, hovořili vzrušenými, vyděšenými hlasy. Opodál, vedle sudu na dešťovou vodu, ležela v kaluži krve nějaká dívka. Podle polohy těla a nepřirozeně stočené hlavy se dalo hádat na zlomený vaz.*

¹³ Litografie, 1916 (repro z MEYRINK, Gustav: *Golem*. Praha: Argo, 1993, s. 164 – 165).

¹⁴ Olej na plátně, 1889 – 1890, Národní galerie v Praze (repro z Vlček, 1985, s. 31).

Všichni se na ni dívali jako očarování, včetně malého děvčátka v modré blůze a s bílým šátkem na krku. Nějaký mladý muž s černým knírkem říkal ostatním, že před půlhodinou ještě žila, viděl ji přicházet. Jakási žena v bílé plachetce zalomila rukama, chtěla něco říct, ale nemohla. Za jejími zády vykoukl zpoza dveří snědý muž v kaftanu. Nástěnná lucerna nad zabitou byla zhasnutá, ale za tímto Židem oranžově svítila z okna v přízemí petrolejka. Pohlédl jsem vzhůru – okno přímo nad ní, ale až pod střechem, bylo dokořán.

Jedna z ženských se sklonila k mrtvé současně se mnou“ (Urban, 2008, s. 144 – 145; zvýr. A. J. a S. F.).

Povšimněme si, jak je popis situace motivován: začíná zcela logicky tam, kam je zprvu nejvíce připoutána účastníková pozornost, od místa pohybu, z něhož vychází hluk. Vyděšené pohledy sousedů vzápětí směřují pohled vypravěčův k mrtvé. Popis odění malého děvčátka je také příznačný pro ekfrastický postup: v případě realistického (tedy „nefolkloristického“) odkazu k předmětnému světu by totiž jeden ze znaků epizodicky vystupující postavy (blůza či šáteček) nejspíše postačil. Přes postavu muže s knírkem se od „pozorování výjevu“ dostáváme „dovnitř události“: muž hovoří k ostatním, žena za ním zalomí rukama; další postava, která je součástí Schikanederova výjevu, muž v kaftanu, teprve vstupuje na scénu. To znamená, že výjev na obraze je v románu rozložen v čase: žádná postava není opomenuta, dějiště je však zalidňováno postupně. Vstup další osoby opět přesune těžiště vypravěčovy pozornosti, rozsvícená lampa nasměřuje jeho pohled vzhůru: otevřené okno v podstřeší sice už na obraze vidět není, k situaci však patří. S tím, jak vypravěč uvádí do pohybu jednu z postav výjevu způsobem, který mu už neodpovídá, se zároveň odpoutává od ekfrastického popisu k dalšímu vyprávění. V této pasáži vynikají naturalistické detaily v popisu dívčiny poraněné hlavy, blízkém policejní zprávě, podané následně soudním lékařem (tamtéž, s. 147). Tento nešetrný naturalismus, který je zjevně v rozporu s celkovým dojmem tragického půvabu a ušlechtilé dívčiny tělesnosti (a to zvláště v konfrontaci s ostatními postavami), lze možná chápat jako jistou formu kompenzace ve vztahu k celku děje: jde totiž o zařazení smrti této dívky do série zavražděných prostitutek, jejichž mrtvá těla jsou obvykle zohavena, zatímco ona je snad pouze obětí pádu z okna následkem šíleného útěku. Celá událost je umně zapojena do makrostruktury příběhu: hrdina je vzápětí konfrontován s policií a vyslouží si tak nejen akutní podezření, ale i dlouhodobou pozornost policie. Je nucen osvětlit svou přítomnost v domě i svůj záměr. Hypotézy o tom, kdo byl původcem dívčiny smrti, nakonec vedou k nastolení otázky, zda netvor Masičko není jen virtuální postrach Židovského města, nýbrž skutečný vrah.

Lze říci, že citovaná ekfráze je v zásadě práva Schikanederovu obrazu i Urbanovu dějovému záměru. V jeho prospěch nejspíše romanopisec obětoval jeden aspekt výjevu, který by v ekfrázi nechyběl, a sice vyhodnocení postoje všech figur: ať už v jejich výrazu dominuje zvědavost, úlek či lítost, všechny sdílejí určité vyjádření distance – které je zřejmé jak z toho, že se houfek choulí na jedné straně dvora, tak i z postojů jednotlivců. Zvláště patrné je to z pokřiveného postoje malého děvčátka, na které se zde poukazuje přes vnější detaily oděvu: je to logické, dětská figura v popředí se celku trochu vymyká a světlá skvrna šátečku upoutává pozornost a patří tak trochu k „levným“ signálům pro

bezpečnou identifikaci výtvarné předlohy výjevu. Postava má však nepochybně velký náboj psychologický: číší z ní bezohledná zvědavost spojená s náběhem k ošklivosti a cosi jako neporozumění či snad chabá snaha porozumět.¹⁵

Připomeňme, že dobová výtvarná kritika Schikanederův záměr trivializovala směrem k žánrovému výjevu (a muže s knírkem interpretovala jako vraha),¹⁶ zatímco současný historik umění Tomáš Vlček upozorňuje jednak na sociální pozadí námětu (spojené s tím jediným, co nám zde při reprodukování obrazu chybí, monumentalitou plátna) a klade důraz na nejednoznačnost výjevu, moment tajemství. Právě tento potenciál Urban ve své ekfrázi bohatě využil: jako čtenáři napínavého příběhu nepochybně oceníme smysluplné zapojení figur Schikanederova výjevu do řešení situace (tj. *dějové mikrostruktury*) a jednotlivé události do příběhu (tj. *dějové makrostruktury*).

Podívejme se na tento výsledek ve světle Hamonova tvrzení, že zapojení popisu do globální organizace vyprávění vyžaduje strategie navozující sémantickou spolupráci mezi vyprávěním, které „je zcela podrobena modu *syntagmatickému*“, a popisem, který je „zcela předorganizován formou *paradigmatu*“ (Hamon, 2002, s. 202). Mohli bychom říci, že z dnešního hlediska jsou patrné lingvistické limity tohoto generalizujícího stanoviska (Hamon totiž nebere v potaz např. uspořádání popisovaného předmětu a vzájemné relace jeho částí, natož kognitivní strategii, kterou při osvojení takového objektu zpravidla volíme a která pak může ovlivňovat i strukturu jeho verbální reprezentace, nýbrž tvrdí, že „objekt určený k popisu je pouze seznam, názvosloví, předvídatelný slovník prvků konstituujících a jejich pravděpodobných predikátů“; *tamtéž*). Ale především tomuto stanovisku odporuje výsledek, který jsme právě popsaly: ekfráze v Urbanově textu téměř „splýnula s *vyprávěním*“, současně si však uchovala svoji platnost *autonomní deskriptivní jednotky*. Konkrétní okolností, která to umožnila, je bezpochyby spisovatelova fabulační dovednost. Je tu však ještě podmínka obecná, vyplývající ze samé podstaty ekfráze jako žánru: ekfrázi je vždy vlastní jistý narativní potenciál; jinak řečeno, jde o to, nakolik ustrojení obrazu indukuje použití vyprávění jako univerzálního schématu rozumění. A tu dochází k nepopíratelnému paradoxu: uskutečnění tohoto potenciálu ovšem neznamená, že by ekfráze přestala být – popisem obrazu.

Urbanova ekfráze *Vraždy v domě* nám posloužila jako ilustrace způsobu, jímž lze v prozaickém textu tento žánr dynamizovat ve prospěch jeho estetického působení. Zároveň však byla dokladem jedné z možností jejího kompozičního využití. Jak ukázaly dosavadní příklady, je nejen heuristicky užitečné, ale povětšinou i ontologicky nutné rozlišovat mezi zapojením „obrazu do příběhu“ a zapojením „ekfráze do textu vyprávění“. Srovnáme-li případ *Sv. Xaveria* a *Vraždy v domě*, zjišťujeme, že nemusí jít nutně o dvě strany téže mince. Jinak řečeno, vzájemný vztah tematizace obrazu a kontextualizace ekfráze může být velmi odlišný.

¹⁵ Vlček (1985, s. 30) dokonce upozorňuje, že přípravné studie a varianta v pastelu vykazují nadsazená gesta postav naznačující projevy až psychopatologické. I tento moment, byť v malbě tlumený, stvrzuje sounáležitost obrazu a jeho ekfráze, jejímuž ladění je ve vyprávění nadřazen princip zneklidňující podivnosti židovského města.

¹⁶ Obraz byl vystaven na mezinárodní akademické výstavě v Berlíně 1890; v referátu o ní kritik odmítl mj. právě syžetovou neucelenost, emociální nejednotnost a tedy nejednoznačnost výjevu (*tamtéž*, s. 31 – 32).

Jak jsme mohli pozorovat, ekfráze se v textu může vyskytovat singulárně, nebo naopak být rozložena do několika míst a opakovat se nebo proměňovat v návaznosti na rozvoj děje. Funkčnost singulárního výskytu je přitom nejsnáze ověřitelná, a to transformačním či přesněji eliminačním testem, který jsme už uplatnili v případě individualizujícího popisu: co se stane na úrovni příběhu/na úrovni vyprávění, jestliže ekfrastickou pasáž textu vyjmem? A obráceně, jaké způsoby zapojení ekfráze takovému vynětí zamezují?

1. Ekfráze jako pingpongová aluze

První stupeň zapojení ekfráze (popř. ekfrastického názvuku) má obdobnou funkci jako individualizující popis uvedený na počátku naší typologie: ukazuje předmětnou skutečnost v její vnějškovosti (v daném případě navíc odkazuje k reálné lokalitě); obraz je však spíše ekfrasticky aludován, než popsán (obr. 4).¹⁷

„Ocitl jsem se pod jednopatrovou budovou s přístěnkem na krakorcích, do štuku byla vmodelována velká židovská hvězda a sdružená oblouková okna nad ní připomínala desky s Božími zákony, které Mojžiš obdržel na hoře Sinaj. Ach tak. Malá Pinkasova, už jsem se našel. O kus dál se zubila zeď kolem židovského hřbitova“ (Urban, 2008, s. 180 – 181).

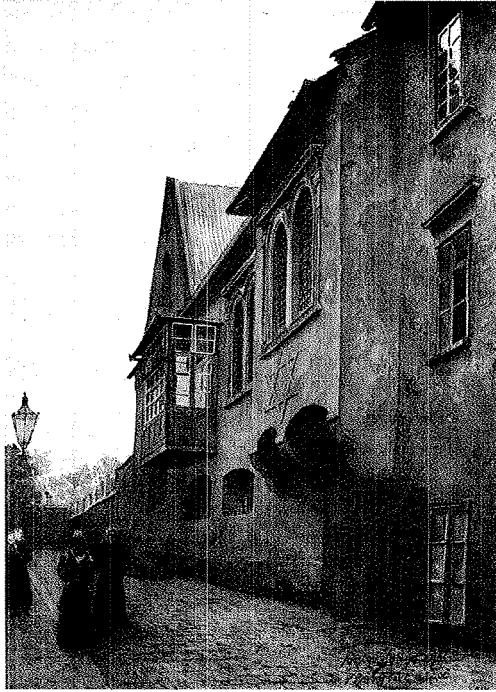
V recepčním procesu bychom aluzivní účinek mohli označit jako pingpongový efekt, kratičký odskok od vnímaného textu ke známému obrázku (jako by si čtenář pro sebe obměnil vypravěčova slova „ach tak, přece Jansova *Malá Pinkasova*“) a zpět. Jinou než topograficko-aluzivní funkci tu ekfráze nemá a hlavní objekt popisu nehraje v bezprostředně následující události žádnou roli, tj. lze ho bez následků eliminovat. Ba dokonce lze svým způsobem říci, že asociovaný obraz je se svou atmosférou všednosti v neproduktivním rozporu s následující událostí. Ta je vylíčena velmi expresivně a sugestivně: hlavní hrdina se krátce setkává s odpudivým Masíčkem tváří v tvář, hypnotizován a přitahován jeho hlasem stejně jako ubohé psisko, které Masíčko zohaví, aby protagonistovi demonstroval svou nelidskou povahu.

2. Ekfráze jako verbalizace piktorálního modelu

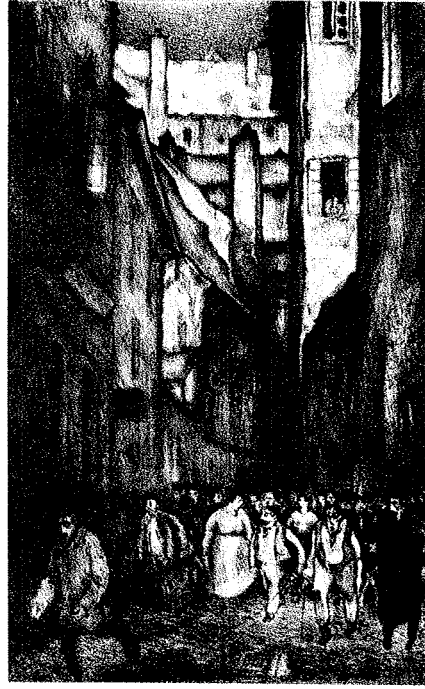
Následující příklad by na první pohled bylo možno odsoudit jako až příliš stručný (nedostatečně popisný) a tudíž nenázorný:

„Vstoupil jsem mezi synagogy, našel si mezi nimi cestu, obdaroval několik žebráků s nataženou rukou a ocitl se v uličce V Kolnách (...) Ústí tonulo v přítmí, tenký domek podobný křivolakému komínu vrhal šikmý stín, bylo teprve dopoledne“ (tamtéž, s. 161).

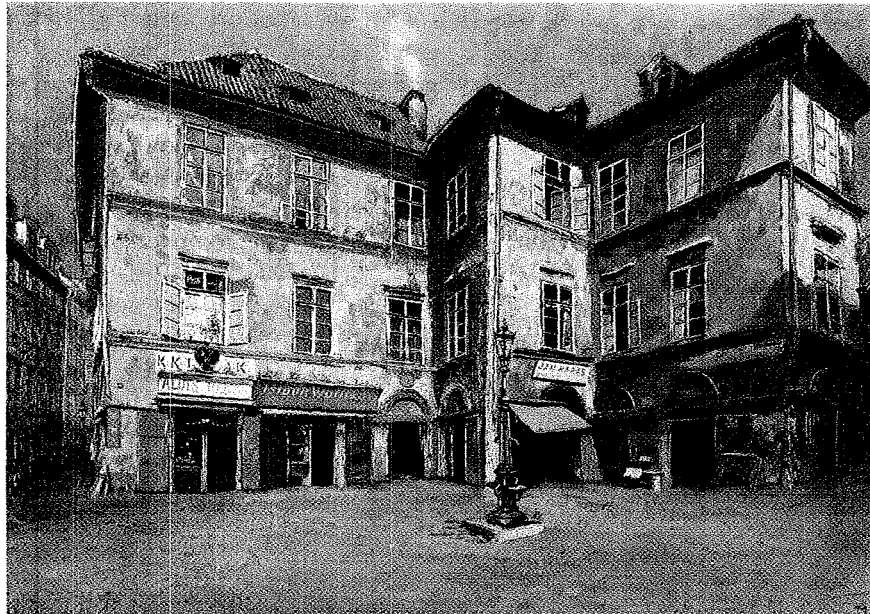
¹⁷ JANSÁ, Václav: *Malá Pinkasova*, akvarel, 1897, Muzeum hl. m. Prahy (repro z PAŘÍK, Arno: *Pražské ghetto v obrazech*. Praha : Židovské muzeum, 2005, s. 85).



obr. 4



obr. 5



obr. 6

Díky románovému kontextu jím ale můžeme celkem snadno operovat. Z dosavadních ukázek bylo totiž zřejmé, že tvářnost domů Židovského města se ve vyprávění mění a že takřka jediná podoba, jíž se vymykají, je neutrální vzhled městského obydlí – zatímco řada jejich vnějších forem vyvstává ve vazbě na poetiku Meyrinkovu,¹⁸ potažmo výtvarnou poetiku Steinerovu. To platí i pro „*doměk podobný křivolakému komínu*“ (obr. 5).¹⁹ Popis, který disponuje podobným kontextuálním zázemím, se tedy nemusí nutně vztahovat ke konkrétnímu obrazu, spíše asociuje určité způsoby či schéma zobrazení, jaké jsou společné celému souboru konkrétních děl (vymezenému například malířskou školou či tvorbou jednoho autora). Obecnou podobou takových schémat označuje literární teoretička Tamar Yacobi jako *piktoriální model* (srov. Yacobi, 1995). Odtud názvuk *ekfráze jako verbalizace piktoriálního modelu*.

3. Rozptýlená ekfráze

Další příklad zapojení ekfráze se obejde bez širšího kontextu vyprávění, protože sám o sobě poměrně široký a hlavně zvrstvený kontext utváří:

„Kočár zastavil v Židech, ve zvláštním místě, na křižovatce Jáchymovy a Úzké ulice, naproti domu U Vápenice, který svíral s jiným domem pravý úhel a z onoho rohu mezi nimi kupodivu vrůstal do křižovatky další dům. Budovy naproti byly srovnány se zemí, rum odklizen, a na místě, které se mělo teprve stát novým stavenišťem, odpočívalo asi čtyřicet dřevěných dvoukoláků, na nichž se sušily pronikavě páchnoucí, močí vydělané hovězí, vepřové, kůzlečí a kočičí kůže. Mezi vozíky se proplétala psí smečka a stáčela svou mnohonasobnou mordou ke křižovatce. Bylo slyšet kňučení, všechny oháňky byly schlíplé.

V samém prostředku křižovatky stála vysoká zelená pumpa, s dvěma pákami a protilehlými zahnutými vodovody nad širokými miskami, kterou fiakry vždy v širokém oblouku objížděly, pokud se s ní nechtěly srazit. Železný válec byl nahoře osazen lucernou; to místo jsem znal, bylo to od dalšího osvětlení v ústí ulic daleko, a snad proto připomínala světelná pumpa maják projasňující pražské noci. Lampa byla v osm ráno už zhaslá, přestože se nebe tak černalo, ale něco se mi na ní nezdrželo už ve chvíli, když jsem vystoupil z bryčky a vložil si do pravého oka monokl. Obranné gesto šlechtice, který cítí nebezpečí a svízel.

Shluk lidí na plácku se na nás díval stovkou očí. Nebyli mi všichni neznámí. Poznal jsem mezi nimi fotografa z Letné, v placaté čepici, s bedýnkou a klikou, kterou právě točil. Vedle něho stál muž v šedém klobouku, jaký nosím sám“ (Urban, 2008, s. 238 – 239).

Popis nároží ulic Jáchymovy a Úzké se může vztahovat k Eckertově fotografii dokumentárního rázu (tj. bez stafáže), jež je uvedena mezi prameny v závěru knihy, jakož i k obdobně věcně laděné malbě Jana Minaříka, k jehož dílu Urban odkazuje v prame-

¹⁸ Kromě již citovaných příkladů z *Golema* srovnej také: „Tam poloviční, křivolaký dům s odsakujícím čelem; vedle něho jiný: vyvstávající jako špičák“ (Meyrink, 1916, s. 30).

¹⁹ STEINER-PRAG, Hugo: *Vzrušený dav*, litografie, 1916 (repro z MEYRINK, Gustav: *Golem*. Praha: Argo 1993, s. 110/111).

nech souhrnně (obr. 6).²⁰ Lze tu nanejvýš mluvit o ekfrastickém postupu (klíčové partie v ukázce v kurzivě vyznačeny obyčejným písmem) či ekfrázi rozptýlené do líčení napjaté atmosféry (klíčové partie vyznačeny tučně) provázející nález dalšího zohaveného těla prostitutky. Přítomnost čehosi ohavného naznačují už páchnoucí vozíky koželuhů, předčasně ztemnělá lampa, emocionální napětí pak paralela mezi individuální a kolektivní úzkostí, zvířecí i lidskou. Ke znázornění kolektivního neklidu obrazem hromadnosti „shluk lidí se díval stovkou očí“ a k současnému zapojení náčrtků městských typů do jinak anonymního davu autora nejspíše podnítila Steinerova ilustrace *Golema*, obrázek *Vzrušený dav*, který také najdeme mezi prameny (obr. 5). Toto artistní převrstvení vizuálních inspirací a umný způsob, jakým je ekfráze rozfázována v líčení situace, je však opět více vděčným předmětem interpretace než zdrojem intenzivního estetického účinku v četbě; v té se nejspíše uplatní kontrast realisticky přesvědčivé topografie a surrealistické představy utáaté hlavy uložené v cylindru lucerny spolu s „kolektivně prožívanou“ „živočišnou“ úzkostí.

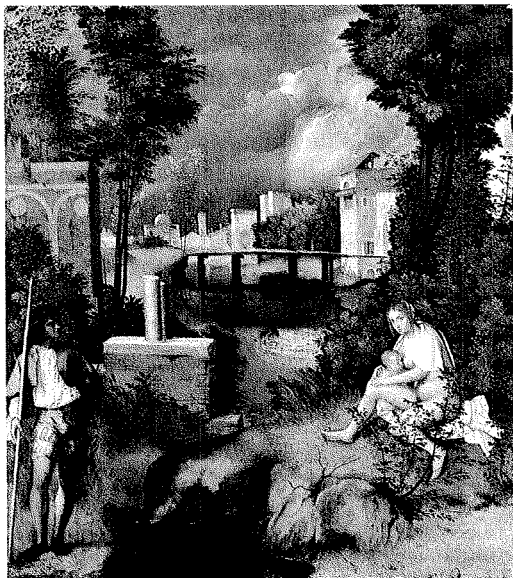
4. Ekfráze jako interpretace

Proslulý obraz je ohniskem zápletky románu Jaroslava Marii *Světice, dámy a dívky* (1927) – a jeho interpretace se čtenáři nabízí jako klíč k interpretaci psychologie postav i celého příběhu.

Osou složitěho čtyřdílného románu tvoří reprezentace různých typů ženství zastoupených postavami tří sester, dcer ředitele cukrovarnické banky Fraňka. Tomuto záměru je podřízeno i proplétání jednotlivých dějových linií, jejich vazba na každou ze tří protagonistek je však natolik silná, že je lze celkem snadno izolovat. Proto zde můžeme samostatně věnovat pozornost příběhu učené Antonie: mladá žena získala doktorát dějin umění, píše články o malířství a obrazy také sbírá. K jejím nejoblíbenějším patří ten, který vlastní pouze v kopii a který se později – abychom parafrázovaly záměr vyprávění – stane i jejím vlastním osudem: obraz benátského malíře Giorgiona z Castelfranca (1477/1478 – 1510), namalovaný nedlouho před jeho smrtí a vystavovaný většinou s názvem *Bouře* (obr. 7).²¹ Zatímco dnes jej lze vidět v benátské Akademii, v době vydání Mariova románu byl v soukromém majetku v benátském paláci Giovanelli, tedy v dějišti příběhu. Ekfráze obrazu je zprvu podána v krátkém odstupu dvakrát za sebou. Poprvé před Antoniným odjezdem do Benátek, kde chce originál obrazu koupit. Dívka na tomto místě svůj nepřilíš obsáhlý výklad adresuje rodičům a v charakteristice plátna jako žánru se dvěma postavami v bouřlivém podvečeru nepopisuje detaily ani neřeší jejich prostorové uspořádání či vztah mezi postavami. Z hlediska naší pracovní typologie způsobů zapojení obraza do příběhu by vlastně šlo spíše o ekfrastickou (pingpongovou) aluzi. K vizuálnímu

²⁰ MINAŘÍK, Jan: *Křižovatka ulic Jáchymovy a Úzké*, olej, před 1898, Muzeum hl. m. Prahy (repro z *Zmizelá Praha Jana Minaříka. Století na tváři města*. Praha : MHMP, 2006, s. 102), týž záběr ve fotografii Jindřicha Eckerta (viz v Štech – Wirth – Vojtíšek, 2002, obr. 7, obr. 53).

²¹ Giorgione: *Bouře*, olej na plátně, 1510. Benátky : Gallerie dell'Accademia (repro z WIND, Edgar: *Giorgione's Tempesta. With comments on Giorgione's poetic allegories*. Oxford : Clarendon Press, 1969, obr. 1).



obr. 7



obr. 8



obr. 9

zdroji se tu ovšem – na rozdíl od Urbanova paratextového vodítka – odkazuje přímo v textu. Stylizace hrdinky jako badatelky, jež se tímto dílem zabývá již dlouhá léta, motivuje i připojení několika slov k materiální podstatě obrazu: „*Víme i o leckteré vadě technické. Obraz má i stopy přemalování, sem tam kaz, způsobený časem*“ (Maria, 1927, s. 65). Stručný výklad obrazu je rozvinut až o několik stran dál, zapojený tentokrát do Antoniina snu ve vlaku směřujícím do Itálie:

„(...) usínala. (...) ale zároveň se již kdesi jasnilo a růžový, širý úsvit, nesmírná plocha se zjevila na povrchu dívčina snění. Dojem růžové, nekonečné dálky byl sladký a vznešený, tím vábnější, že se to vše hýbalo a jakoby tichounce šumělo, znenáhla se jednotvárně hebké, neohraničené prostory prolamovaly, hutnější mraky se kupily nad dalekými, modravými horami. Pak spatřila po obou stranách vysoké stromy s úzkými korunami a velmi drobnými, nesčetnými lístky, z nerovné, zelenými křovinami, rudými květinami zdobené půdy se zvedalo dvě v půli přerážených sloupů a v nesmírném tichu se ozvalo vzdálené, velmi hrůzné burácení. Klikatý blesk prorazil šero, i ve snu cítila snící dívka bolest v očích, vzbuzenou oslepujícím svitem velmi prudkého zablesknutí. Tu spatřila v obou koutech dvě bytosti: štíhlého mladíka v červené kamizole, držícího hůlčičku a prostě, ale navýsost zamyšleně zírajícího dopředu. Byl tak niterně soustředěn, že neměl tušení o blízcích se bouři, hřmění a blýskání se. Spící Antonie se zasmušila nyní ještě úporněji (...). Ve snu se zahleděla nyní na druhou bytost, ženu, sedící na zemi v košili, jaksi přihrbenou a kojící dítě. – Bylo podivno, jak při bližším pohledu byly nahé nohy do sebe zaklíněny, tvořice shluk dosti násilný, ale při zahloubání se do celého zjevu všechny drobnosti těla, ráz forem mizel a bylo nutno soustřediti pozornost k tomu, jak se vlastně dostala žena do těchto míst, proč sedí tak strnule polonahá, ač se blíží bouře, bude jistě pršeti, hrom bití, ona i dítě se octnou v nebezpečnosti. (...) Selanka, zdálo by se, ale jaká selanka, jde-li o mladého muže a starší ženu, matku dítěte? Jaká selanka, snila vášnivě Antonie a jemný pot vyvěral na čele hrůzně se stahujícím, vane-li z muže a ženy naprostá lhostejnost? Jaká selanka, jde-li starší žena k dostaveníčku polonahá s dítětem u prsu? Vždyť, správně pojato, jde tu o pošetilou myšlenku, skrývačku rozmarného umělce, snad nemohoucnost, nezdar záměru učiniti srozumitelným, co tanulo v duši“ (tamtéž, s. 69 – 70).

Výjev na obraze je tu představen v jednom okamžiku – jediný detail, který bychom mohli chápat dějově, totiž blesk prorážející šero, je spíše určen tím, jak se ve snovém oparu scéna postupně vyjevuje „z růžové mlhy“, a také tím, jak hrdinka sama postupně jednotlivé detaily z této mlhy vybavuje, podobně jako pohledem doputuje k postavám až poté, co jim „připraví“ prostředí. A právě od Antoniiny interpretace vztahu obou postav v této ekfrázi se odvíjí pokračování příběhu. Ekfráze je tu vlastně jeho spouštěčem – obraz totiž ona sama chápe a postupně odhaluje jako zhmotnění vlastního osudu: jedině ona je mu proto podle svého mínění jako interpretka práva. Přenos interpretace obrazu na život hrdinky, který má podobu doplnění „věcné reference“ k jednotlivým symbolům a jejich kauzálního provázání v příběh, můžeme ve zkratce (neboť Mariovo vyprávění je vpravdě košaté) podat takto: Antonie se v Benátkách namísto koupě obrazu od rodiny Giovanelliů na první pohled zamiluje do jejího nejmladšího člena, markýze Andrey, který

je jejím dokonalým protikladem – coby nevzdělaný a nezodpovědný mladíček se namísto péče o upadající rodinné jmění zabývá pouze svými krásnými koňmi. Po sňatku je mladý pár nucen čelit společenskému nesouhlasu s tímto nerovným manželstvím a Andrea brzy umírá v souboji se šlechticem, který jeho ženu právě z tohoto důvodu urazil. Ve chvíli, kdy se jej Antonie jako tragická hrdinka chystá ve smrti následovat, je pužena do obrazárny před osudové dílo, jemuž se od seznámení s mladíkem až dosud úzkostlivě vyhýbala. A když se zahledí na zobrazené postavy, uvědomí si náhle, že nosí pod srdcem markýzova syna, a nemá tedy na takový čin právo.

Tato situace je pro mnohomluvného romanopisce příležitostí k teatrální inscenaci prožívání a hodnot, ale i s přihlédnutím k tomuto sklonu můžeme říci, že osudové působení obrazu na hrdinčin život se tu logicky naplňuje. „Osudovost“ díla je totiž v textové rovině založena už při prvním aludování obrazu v pasáži, jež předchází již zmiňovanému výkladu, který dívka poskytuje rodičům. Otevřena je líčením atmosféry chvíle, kdy Antonie poprvé spatří originál – těsně po jedné jarní bouři, když znovu vysvitne slunce a stromy a keře se rozvoní (tamtéž, s. 63 – 64). Okolnosti dívčina prvního setkání s obrazem byly tedy v protikladu k tísnivé atmosféře bouře přicházející, jak ji reprezentuje Giorgionův obraz. Tuto osudovost Antonie sama v dalším textu mnohonásobně reflektuje (např. po setkání s Andreou: „*Jen povšechný dojem obestřel všecko její nitro, že drama života bylo do obrazu Giorgionova skutečně utajeno a nyní se počíná řešit*“, tamtéž, s. 129; „*jako by v něm utajen můj osud (...) Záhadnou schopností jsem se družila s duchovní dílnou dávno zemřelého původce, snad já jediná jsem rozuměla a vyčerpala jeho poselství*“, tamtéž, s. 156, ad.).

Giorgionův obraz je v textu aludován ještě dvakrát: nejprve jako součást poněkud bizarní hypotézy, podle níž je osobnost člověka pevně určena už v okamžiku jeho početí, a to jak momentálním psychickým stavem rodičů, tak vnějšími okolnostmi. V tomto smyslu je Antoniino umělecké zaměření výsledkem působení uměleckého zážitku (koncertu, který toho večera Fraňkovi navštívili), a její skrytá a postupně odhalovaná vášnivost, tělesnost a pudovost důsledkem náhlé touhy, již tehdy pocítil Franěk při pohledu na manželku kojící dítě, Antoniinu starší sestru. V nezávisle představených vzpomínkách obou partnerů je pak výjev stylizován právě jako odkaz k pojednávanému obrazu: mladá žena v košili bez rukávů kojící nemluvně, již z druhého rohu místnosti pozoruje muž „*v červeném krátkém župánku s bílými šňůrami*“ (tamtéž, s. 314). Navíc je scéna – snad pro případ, že čtenář by byl nadán chudou obrazotvorností – s obrazem přímo spojena: paní Fraňkové vyvstane tato vzpomínka po pohledu na kopii obrazu v Antoniině pokoji, jejímu manželovi zase při pohledu na originál v benátském paláci, kde právě sjednává dceřinu svatbu (tamtéž, II, s. 59).

Ekfráze spojená s postupně budovanou interpretací a stavěná na základě dílčích interpretačních posunů z pohledu různých postav tu ovlivňuje charakteristiku hrdinů příběhu i vývoj děje. Z hlediska žánru je navíc podstatné, že se nejedná o vztah k původní verbální reprezentaci nastolený přes reprezentaci vizuální a že tedy referencí ekfráze je pouze obraz sám, nikoli jeho potenciální mytologické či literární pretexty. Přitom se zde nabízí velmi široký repertoár možností, neboť autor zvolil jeden z nejčastěji interpretovaných obrazů vůbec. Dvacet let po Giorgionově smrti jej sběratel, který ho viděl v paláci

původního objednavatele,²² označil jako *Malou krajinu v bouři s vojákem a cikánkou* a od počátků moderního ustavování disciplíny dějin umění až dodnes se na výklad tohoto díla navěšila dlouhá řada zdrojů, a to jak literárních či mytologických (např. že jde o Marta a Venuši; Dionýsosa, Semelé a Ió; Dia a Io; Adama a Evu; Hagar a Izmaela s andělem nebo hermetickou legendu o narození Mojžíše), tak i výkladů metaforických, počínaje od znázornění síly přírody nebo čtyř živelů přes výklady astrologické až po politickou alegorii dobových habsbursko-benátských bojů.²³ Jeden z těchto výkladů využívá i protagonistka románu, ale pouze coby název obrazu: jako *Adrastos a Hypsipylé* (tamtéž, s. 65) byl totiž v době vzniku Mariova textu obraz častěji označován. Jedná se o marginální příběh z antického tažení Sedmi proti Thébám,²⁴ ten se však v románovém vyprávění nijak neobráží. Alespoň některé z nových i starších interpretací (minimálně německé a italské) přitom Jaroslav Maria nepochybně znal, ve své době patřil k nejlepším českým znalcům Itálie a opakovaně a často tam se zájmem zvláště o renesanční malířství a architekturu cestoval už od roku 1904. O dva roky dříve než román vydal dokonce bedekr *Itálie* (1925), který považoval za své nejlepší literární dílo.²⁵ Velkou část v něm zaujímá pojednání dějin italského umění od antiky po Tintoretta a popis Giorgionovy *Bouře* autor uzavírá takto:

„Oč tu jde, nepochopí nikdo. Ale každý zatají dech a saje prostou krásu díla, které, ač je na pohled zřejmé, přece se hluboko hrouží do záhady. Proto se i tomuto obrazu dávají různé názvy (...), proto se o smysl díla vedou dlouhé a zbytečné spory. Umění tohoto druhu je proto tak vysoké, že prostotou a přehledností toho, co lze vnímati okem a chápati rozumem, úplně uspokojí, budí blaženost nasyce“ (Maria, 1925, s. 119).

Vezmeme-li v potaz autorovu obeznámenost s italským renesančním malířstvím, nabízí se také úvaha, že charakteristika jeho postav odráží další možný a frekventovaný výklad obrazu: Fortitudo a Caritas, Statečnost a Křesťanská láska,²⁶ dvě komplementární

²² Zápis v cestovním deníku benátského patricije Marcantonia Michiela pochází z roku 1530. Dokladem, že Maria historii Giorgionova obrazu dobře znal, je i využití jména jeho původního objednavatele Gabriela Vendramina jako jména postavy starého šlechtice, Andreova poručníka.

²³ Různé interpretace viz například v: CAMPBELL, Stephen J.: Giorgione's „Tempest“, „Studiolo“ Culture, and the Renaissance Lucretius Author(s): and Giorgione Source. In: *Renaissance Quarterly*, roč. 56, 2003, č. 2 (Summer), s. 306 – 309, či HUBALA, Erich: *Die Kunst des 17. Jahrhunderts*. Propyläen Kunstgeschichte 9. Berlin: Propyläen Verlag, 1970, s. 174.

²⁴ Podle něj argejský král Adrastos, vůdce výpravy, potká na cestě na nemejských loukách bývalou královnu z Lémnu Hypsipylé, toho času sloužící jako chůva u nemejského krále. Požádá ji, aby je dovedla k prameni, Hypsipylé položí králova synka na zem a odejde, ale poté vyleze z krovů velký had a dítě zardousí.

²⁵ Podrobněji viz STÁTŇÍK, Dalibor: Jaroslav Maria a Zdenka Braunerová. In: *Středočeský vlastivědný sborník*, 2001, s. 36 – 66.

²⁶ Tuto interpretaci navrhuje E. Wind s odkazy na starou tradici Fortezzy zobrazované se (zlomeným) sloupem jako svým znakem a Charitas jako ženy kojící dítě a s poukazem na společné zobrazování těchto komplementárních lidských ctností v renesanční tradici – tak jako k sobě patří Virtus a Amor, k Fortezze se nutně připojuje Carità. Vzhledem k významu obrazu je také podstatné, že v jazyce renesance se slovo Fortuna chápalo jako synonymní s Tempesta, a to jak v tradici literární, tak výtvarné (WIND, Edgar:

ctnosti zobrazované nezřídka společně. Napovídalo by tomu kontrastní budování postav moudré, uvážlivé a racionálně založené Antonie a mladičkého, nevzdělaného, lehkovážného a vášnivého Andrey. Vyhrocení a časté tematizování těchto kontrastních charakteristik postav patří ostatně k oblíbeným postupům autorovy poetiky (Opelík, 2000, s. 115). Možnost symbolického scelení tohoto kontrastu v alegorické postavy potvrzuje důraz na Andreovu statečnost či rytířskost, jež nakonec nalezne výraz v osudovém souboji za manželčinu čest, a především v závěrečném dílu náhle vzbuzená Antoniina *caritas* k nejchudším obyvatelům Benátek a touha stát se jejich dobroditelkou.

5. Ekfráze jako situační náčrt události

Pro tvorbu Jakuba Arbesa je charakteristická tematizace výtvarného umění vůbec a stejně jako v případě literatury dostává se v jeho díle pozornosti všeobecným otázkám malířství: zdrojům a povaze uměleckého výrazu, vztahu talentu a techniky, schopnosti být práv přírodě na jedné straně a schopnosti překonat ji právě tvůrčím gestem na straně druhé, vztahu jedinečného výkonu jednotlivce a společenského uznání atd. Neméně příznačné jsou i odkazy ke stylu jednotlivých výtvarníků jako zdroj výstižných přirovnání²⁷ a zvláště tematizace konkrétních maleb, převážně se sakrálními náměty. Ideovou příčinu tíhnutí k tomuto námětu vystihla Jaroslava Janáčková, když konstatovala, že Arbesovo zvýznamnění sakrálních obrazů je mimo jiné výrazem dobové situace člověka bez víry, který, hledaje jistotu v systémech věd (ať už je to matematika či chemie), je nakonec vždy znovu přitahován magickou uměleckou silou malby, jejímž prvotním účelem bylo sloužit víře (srov. Janáčková, 2008, s. 648). Může se jednat o tematizaci epizodickou jako v romanetu *Duhový bod nad hlavou* (1889), inspirovaném vlastní zkušeností autorovou, a sice stavy polobdění-polosnění v českolipském vězení, v němž se – úměrně rozjitřenému hrdinovu vědomí – mezi jinými vidinami rozsvěcuje také výjev Correggiovy *Svaté noci*. Podobnou funkci má Škrétovo *Zvěstování* na bočním oltáři v Týnském chrámu,²⁸ před nímž se setkají dvě z klíčových postav *Zázračné madony* (1875), sběratel madon a jejich kopista, a před nímž posléze pokleká osudová žena s tváří madony – ne však Škrétovy, nýbrž Murillovy...

Ale může to být také soustavnější zapracování obrazu do příběhu, a to v úloze *dynamického motivu*, jako je tomu v případě obrazu Murillovy madony v eponymním romanetu. S reprodukcí tohoto obrazu se protagonista setkává už jako malý chlapec, kdy mu ještě menší děvčátko – v rozporuplné situaci mezi dětskou řevnivostí a názvukem vzájemné náklonnosti – daruje prostý medailon s fotografií obrazu tváře svěťice. Rozpomene

Giorgione's Tempesta. With comments on Giorgione's poetic allegories. Oxford : Clarendon Press, 1969, s. 3). Pochopitelně nejde o to vztahovat anachronicky román k této interpretaci obrazu, ale zobrazení Charitas jako ženy kojící dítě či děti je velmi stará a často užívaná, v křesťanském umění Evropy dobře známá reprezentace.

²⁷ Anglický malíř William Hogarth v *Ďáblovi na skřipci*: „trpce jízlivému úsměvu, jenž by byl i štětec Hogarthův v šílené rozpaky přivedl“ (Arbes, 1969, s. 34); francouzský ilustrátor a malíř Paul Gustav Doré ve *Sv. Xaveriovi*: úvoz se siluetami stromů „(...) by se byl výborně hodil za stafáž k některému z Doréových kouzelných obrazů“ (tamtéž, s. 131).

²⁸ „jedna z nejkrásších, vpravdě rafaelovských prací Škrétových“ (Arbes, 2008, s. 189).

se na něj jako dospělý muž v dobách svého osamělého bádání, propadne jeho kouzlu: „*Vážná, takřka smutná a rozhodnost jevíci čarokrásná tvář madony s havraním vlasem a okem, temným žářem planoucím, učinila na mne dojem hluboký*“ (Arbes, 2008, s. 187) a následně si pod jeho vlivem zakládá sbírku vyobrazení madon z nejrůznějších zdrojů. Vedlejším produktem tohoto zájmu je obsese tajemstvím tělesné krásy (a to zvláště krásy ženské, byť je to vždy krása provázející bytost duchovní), k níž se kontrastně – a pro hrdinův život neméně osudově – druží zájem o účinek jedů na lidský organismus. Nezbytnost duchovního aspektu osvětluje hrdinovo rozhodnutí oženit se s dobrou a trpělivou dívkou, jež svou neduživostí rozhodně není práva jeho vysokým nárokům na krásu. Hrdinovo bolestné napětí mezi citovým poutem a absencí fyzického okouzlení nakonec vyřeší zjištění o dívčině nelegitimním původu; ten sám o sobě by asi nevedl k zapuzení nešťastnice, ukazuje se však, že dívka je dcerou faráře, a bezprostřední příčinou rozchodu je paradoxně hrdinův svérázný „non-konformismus“, či spíše nový konformismus člověka bez víry, který by byl snad ochoten akceptovat nemanželské dítě, ne však dítě reprezentanta církve. Dívka odchází s onou křehkou rozhodností, jakou její muž přisoudil Murillově madoně. Po nějaké době se vrací, překvapivě zkrásnělá do její podoby, avšak jen načas, neboť její krása je vykoupena užitím drog, k jejichž poznání ji přivedl vlastní muž.

To, co je v tomto textu na způsobu práce s Murillovým obrazem zajímavé, je především záznam technik reprezentace a popis účinků, jaké mají na pozorovatele. Protagonistův přítel malíř totiž na cestě do Španělska zjišťuje, že Murillova madona působí v originále odlišně od všech forem reprodukce, které mu dosud byly známy:

„*Všechny tyto rytiny a fotografie jsou lživý, falešný, ‘pravil přítel, když jsme se byli jednou zas o předmětu tom rozhovořili. ‘Obrysy a podobnosti jsou sice správný – ale výraz je zcela jiný... Dle všech těch obrazů, které máš ve své sbírce, nemůžeš si učiniti pravého pojmu o čarokráse Murillova originálu. I nejuvěrnější fotografie Gaupilova je pravým opakem originálu. Víš, jak nesnadno jest takový obraz popsat, zvláště mně, kterému schází slov... ‘*“ (tamtéž, s. 243 – 244).

A zatímco malíř-kopista také nedokáže být práv originálu, ukazuje se, že originál je práv snové představě protagonistově:

„*Gaupilova fotografie představuje čarokrásnou vážnou jižní tvář s výrazem tajuplného sebevědomí; černý vlas leskne se jak havraní perut’ a oko plane temným žářem. Ale originál představuje čarokrásnou dívku s blahým výrazem miloučké nevinnosti v serafínské tváři; vlas originálu není havraní, nýbrž zlatoplavý a oko neplane temným žářem, nýbrž je jasné, jako oko gazely, slovem originál představuje nejmilostnější dívku, jakou kdy v sladkých snech svých vídal básník mysli nejjemnější, nejněžnější...‘*“ (tamtéž, s. 244).

Murillova madona z Escorialu,²⁹ o níž je nejspíše řeč, má vskutku tmavě plavé vlasy a sdružuje v sobě až dětskou nevinnost s ženskou důstojností.

²⁹ MURILLO, Bartolomé Estéban: *La Inmaculada de El Escorial*, olej na plátně, 1678. Madrid : Museo del Prado.

Arbes tu velmi přesvědčivě vystihl spolupůsobení dobové reprodukční techniky a kulturních předpokladů: dobová fotografie (pro niž světelnost byla základním zobrazovacím prostředkem) totiž snadno mohla potlačit některé subtilní rysy originálu a vyvolat tak nejen dojem, že světlejší prameny v tmavě plavých vlasech jsou ve skutečnosti jen odlesky ve vlasech černých, ale i pozměnit výraz tváře; v důsledku toho ve vědomí pozorovatele vyvstala odvozená představa madoniny podoby, modelovaná zároveň kulturním schématem „jižního typu ženy“ (viz citát výše s. 244, „*havraní vlas*“ atd.). I v tomto smyslu lze tedy mluvit o *vizualitě* Arbesova textu, neboť ukazuje – v tomto případě interpretačně zavádějící – výsledek interakce mediální technologie a kulturně-kognitivního schématu pozorovatele.

Další stupeň Arbesovy „fikcionalizace“ ekfráze lze doložit v proslulém *Svatém Xaveriovi*. V tomto vyprávění se opakovaně poukazuje na neměnnost či jakousi „inertnost“ Balkova obrazu, avšak způsob jeho vidění se průběžně proměňuje: zprvu je předmětem pozornosti v kontextu ambiciózního plánu vypravěče doložit vysokou úroveň českého baroka knižní publikací (ten se nepřekvapivě nerealizuje pro nedostatek badatelských sil a finančních prostředků, který je zase důsledkem nedostatečného zájmu možných sponzorů), poté se ukazuje jako objekt nezvyklého zbožnění (mohli bychom říci, že z oltářního obrazu se stává „modla“ Xaveriovy rodiny), hlavní hrdina jej dále reinterpretuje jako návod na cestě k hlubšímu poznání a jako racionální zdůvodnění se mu snaží podložit mapu lokality; poté se obraz mění v narativní fólii či předobraz protagonistova skonu a konečně z náhlého impulsu v předmět vypravěčovy nenávisti. Vypravěč ostatně limituje svou ekfrázi formulací „*pokud se naň ještě po letech dobře pamatuju*“ (Arbes, 2008, s. 83), neboť od výbuchu negativních emocí, jež ho přivedly až k nezdařenému pokusu o zničení velkého díla, se mu vyhýbal. Nepřehlédnutelné je tu přiznání, že popis obrazu se uskutečňuje na základě pouhé (byť dlouho pěstované) představy.

Pokud však lze v tomto podání vůbec něco považovat za zkreslené, pak je to jen subtilní nepřesnost, jež může být stejně dobře důsledkem mezery ve vypravěčově paměti, jako i výrazem určité složky autorského záměru. Pochopení druhé možnosti nám usnadní výklad obrazu z pozice dějin umění: v monografii věnované Františku Karlu Palkovi konstatuje Pavel Preiss, že různé varianty zobrazení světcovy smrti se vyznačují jedním klíčovým invariantem, totiž vyjádřením analogie s Ježíšem („*christomorfností*“), projeví se jak ve figuře, tak v reprezentaci jejího okolí: stylizace nouzového přístřešku s příčně uloženým břevnem za světcovou hlavou, o něž se téměř vodorovně opírá jeho pravá paže, tělo přimknuté k holému dřevu lůžka, výrazné obnažené nohy s vypjatým nártem (Preiss, 1999, s. 162 – 164) (obr. 8).³⁰ Arbes náčrt kříže v konstrukci přístřešku opomíjí a praví, že „*pravice pak v lokti ohnutá visí bez vlády z lože*“ (Arbes, 1969, s. 82). Naopak – stejně jako historik umění z hlediska ikonografického připomíná, že umírajícímu „*neasistuje nikdo z jeho průvodců ani nespěchá na pomoc anděl*“ (Preiss, 1999, s. 165) – zdůrazňuje spisovatel z pohledu emocionálně angažovaného vypravěče intenzivní dojem osamělosti světce. Opominutí christomorfního charakteru figury může být

³⁰ PALKO, František Karel: *Smrt sv. Františka Xaverského*, olej na plátně, před 1760. Praha – Malá Strana : kostel sv. Mikuláše (repro z Preiss, 1999, s. 164).

však strategií, jež připravuje cestu závěrečnému průmětu obrazu do situace umírajícího Xaveria. Ježíšova oběť je totiž nadána hlubokým smyslem, zatímco Xaveriova oběť se ukazuje jako zbytečná. Osamělost v hodině smrti se pak stává fyzickým výrazem nemožnosti tuto zkušenost sdílet, osamělostí existenciální. A zatímco světec na obraze je vpravdě samotný, Xaveriovo umírání se děje, ba „odehrává“ v „osamělosti mezi lidmi“, kteří k němu pro úřední zákazy a příkazy nemohou nebo nechtějí přistoupit blíž. Můžeme tedy říci, že zkoumá aplikace ikonografické analýzy na literární ekfrázi dovoluje podložit konkrétními prvky zobrazení názory formulované na úrovni vztahu příběhu a vyprávění, na něž jsme odkazovaly v úvodu stati. Jinými slovy: ikonografická analýza obrazu zobrazeného v příběhu usnadňuje pochopení jejich symbolického průmětu do reflexivní složky vyprávění.

6. Epizovaná ekfráze

Mohlo by se zdát, že Urbanova ekfráze *Vraždy v domě* představuje nejkompaktnější příklad artikulace možností žánru v kontextu literárního vyprávění. V jistém smyslu ji však přesahuje ekfráze (tentokrát méně známého) žánrového obrazu Vojtěcha Bartoňka, nazývaného běžně *Koupě bot u vetešníka* (obr. 9).³¹ Zapojení ekfráze je motivováno jak zasazením situace do děje (vypravěč Arco pozve na procházku svého bratrance Maniho, který právě přijel do Prahy), tak nastolením tématu v komunikaci postav: oba muži si v rozhovoru stěžují na to, že se z pražských i vídeňských uliček vytrácejí řemeslníci a trhy a místa pak ztrácejí duši. Následující výjev v jedné z uliček postupně likvidovaného ghetta je však výjimkou, která se tomuto pravidlu vzpouzí:

„Zastavili jsme se před krámkem, který byl sice v domě, ale ještě více byl na ulici. Na domovní zdi a v průchodu do dvora visely lucerny, zvonce, pilky, kbelíky, řešeta, mechanické měřiče a váhy, jeden obrazový rám, drátěné kolo od vysokého bicyklu, moždíř a jedny hodiny ukazující buď poledne, anebo půlnoc. Nad průchodem bylo napsáno: Výkup starého železa a bruslí, S. Roubíček. Pod ním se na kamenném soklu vyjímal prádelní hrnec.

Na židli před krámem seděla stará žena s drdolem, přes ramena měla bílý pléd. Četla si Tagblatt. Vedle ní se opíral o stoličku kníratý obrýlený muž v hnědém klobouku, černém hopšosu a ošlapaných botách. Ruce měl v kapsách a cucal dlouhou fajfku s porcelánovou hlavičkou a mosazným víčkem, která mu svou tíží znetvořovala ústa a z níž se pravidelně, jako by odtikávaly hodiny, zvedaly okamžiky nasládlého dýmu“ (Urban, 2008, s. 84).

Potud důkladný popis scény, jejíž vnímatel je fascinován jak mnohostí nabízeného zboží, tak detaily charakterizujícími postavu, jako je koutek úst sešklebený kouřením. Vypravěč tu pohled na scénu vede z chodníku před železářským krámkem – opět z bodu,

³¹ BARTONĚK, Vojtěch: *Koupě bot u vetešníka v Úzké uličce*, olej na plátně, 1901. Praha: Židovské muzeum (repro z PAŘÍK, Arno: *Pražské ghetto v obrazech*. Praha: Židovské muzeum, 2005, s. 90).

kde stojí i potenciální pozorovatel obrazu, tj. mírně nalevo od středové osy obrazu. Ne-směruje jej však tentokrát k místu, kde je lokalizována nejvýraznější akce (podle níž je obraz také pojmenován), ale postupuje odleva. Možné je dvojí zdůvodnění: na úrovni fikčního světa (tj. v závislosti na pohybu příchozích po ulici), nebo na úrovni mimo fikční svět i mimo text, totiž z hlediska mechanismu vnímání obrazu, který bývá – pod vlivem písma – „čten“ jako text zleva doprava.³² Mediálně specifickým malířským postupem zvýraznění nejdůležitější postavy/scény je její umístění do středu nebo blízko něj nebo například zvětšení této postavy/scény oproti ostatním. Verbální vyprávění si tu postupně zabydluje prostředí jako zázemí pro hlavní děj. Zároveň zůstává tento postup stále práv také žánru ekfráze: směřování pohledu pozorovatele obrazu, čtenáře či posluchače ekfráze (ať už je řídicí instancí průvodce-interpret, vypravěč či lyrický mluvčí) je jedním z typických projevů žánru. Tento postup ukazuje následující úryvek, v němž se pohled vypravěče stočí doprava:

„Vedle železářství byly ještě dva krámky, oba s klenutým zadržným nadpražím. Ten úplně vzadu měl štíty v hebrejštině kombinované s češtinou a němčinou, uzené zboží, firma S. Berg. Od futra viselo za nohy šest stažených, vyvržených, končetin zbavených a do tmava vyuzených zvířátek, která jsem ani skrze svůj dalekozraký monokl nebyl schopen určit, vypadala jako kumy nebo lasičky, anebo netopýři s odříznutými křídly. Ale byl to židovský obchod, tedy košer, majitel by takové potvory veřejně vystavovat a nabízet ke koupi nemohl. Potom mě napadlo, že to vůbec nejsou celá zvířata, ale uzené hovězí jazyky, jako předlokti dlouhé a fialovohnědé maso, pověšené na háčích za špičku, s krvavě rudým, roztrepeným kořenem dole. Houpaly se v průvanu jako trofej jeskynního lovce.

„Jestlipak smí Žid hovězí jazyk?“ obrátil jsem se na muže s fajfkou“ (tamtéž, s. 85 – 86).

Předchozí hypotéze o čtení obrazu a příchodu pozorovatelů zleva by odpovídalo, kdyby následoval popis střední scény s vetešnictvím. Postupem, který jsme pozorovali v ukázce, se však vytvoří jakási trojúhelníková výseč, a ta následně dovolí zvýraznit hlavní scénu. Její hrdinové totiž v tomto okamžiku v zorném poli vypravěče ještě nejsou, teprve přicházejí. Pohled vypravěče se po krátkém dialogu s mužem s fajfkou a bratrance Manim stočí zpátky k uzenářství na mladíka v zástěře, který tam – dosud nepovšimnut – stále *stojí*. A je to jeho pohled, jenž jako první registruje nové příchozí; pohled vypravěčův se k němu připojuje a nakonec úlohu pozorovatele přejímá:

„Asi neměl hlad, protože navenek se zajímal o uzený tovar firmy Berg, avšak tajně pozoroval dívku nesoucí bílý uzel s prádlem, jež právě procházela kolem. Byla celkem drobná, hlavu a ramena jí obtáčel orientálně vyhlížející šál se zelenými pruhy a dlouhými fialovými střapci a nad čelem jí zpoza pokrývky koukala čupřina zrzavých vlasů. Doprovázel ji muž s vráscitou tváří a krocáním krkem, s holí v ruce a s černou čapkou na hlavě. Co chvíli se zastavil a zkoušel si odkašlat, vycházelo to většinou na prázdno, jako by měl v průduškách knedlík“ (tamtéž, s. 86; zvyr. A. J. a S. F.).

³² Tak o tom píše např. Seymour Chatman v *Příběhu a diskursu* (Brno : Host, 2008, s. 35).

Následuje opět změna perspektivy – zboží vystavené v posledním krámku totiž primárně nesledují oči vypravěčovy, nýbrž oči potenciálních zákazníků.

Doposud uváděné citace byly vybrány tak, aby ukazovaly spíše statický popis scény, resp. jejích jednotlivých částí. Celá ekfráze však zabírá i s příběhem, který se v ní rozvine, přes pět stránek. A už od prvního zastavení před železářstvím se střídavě přelévá z *popisu* do *vyprávění*, stavěného na základě proměny scény v sekvenci, a zase zpátky. Muž nadzvedne fajfku a šátrá v kapse, žena odkládá noviny a se slovy „*zase samej mord*“ (tamtéž, s. 85) mizí v krámu, vypravěč odložené noviny zvedne a čte si v nich o zabití Rosiny Weinerové, jíž byl předtím na pohřbu a jejíž násilnou smrtí začala zneklidňující série vražd mladých dívek v ulicích Židovského města atd. Ústřední scéna koupě bot je pak celá rozehrána jako celistvá událost:

„Ze dveří vyšla vetešnice v červeném šátku a podezíravě si přichozí měřila. Muž zachrčel do kapesníku, zklamaně si ho prohlédl, vyměnil s dívkou pár slov a ukázal na dámské šněrovací boty s nízkým podpatkem, ty nejhezčí, co tu byly. Zavěsil si hůl na předloktí a zašátral v portmonce, jako by hledal to, co tam snad kdysi bylo, ale už není. Potom mu hůl z ruky spadla. Dívka, patrně vnučka, jíž nemohlo být víc než nějakých šestnáct let, se pro ni rychle sklonila. Když se narovnal, střetl se můj pohled s jejím. Šál jí sjel z hlavy a uličku rozsvítily ohnivě zrzavé vlasy.

V tu chvíli ten výrostek v zástěře, který se na ni díval stejně jako já, jenom z druhé strany, pískl a zamlaskal. Stařec se po něm podíval a pozvedl hůl, kterou mu dívka podala. Kluk se zachechtal. Muž s fajfkou a vetešnice čekali, co bude. Mladík vytáhl z kapsy minci, položil ji na pult a natáhl ruku, aby šňal z háku jedno z těch zvířátek – anebo jazyků. Pak přišel k dívce a zahoupal jí masem před očima“ (tamtéž, s. 87).

Rozzlobený stařec poté udeří mladíka holí, dívka upustí uzlík, obě hrabata dají mladíkovi co proto, Arco následně dívce posbírá prádlo a koupí jí ty nejhezčí střevíce. Ekfráze je tímto sukcesivním postupem nejen stavěna jako svébytná narativní mikrostruktura, ale zároveň se neodlučně zapojuje i do makrostruktury celku románu. Průvodním prostředkem je přitom – tentokrát formou verbální reprezentace světa – uplatnění schématu *mise en abyme* (Arco si čte v novinách o zavraždění Rosiny). Nejdůležitější je však fakt, že se tu hrabě – aniž by to ještě tušil – poprvé setkává s „židovskou princeznou“, o jejíž neodolatelné kráse už předtím slyšel a kterou později po dlouhém hledání najde a odvede si ji k sobě domů. Z hlediska makrostrukturního je zajímavý i drobný detail, jímž obraz ovlivňuje příběh, totiž barva Bereničiny vlasů. Když o ní protagonista poprvé slyší, i po tom, co ji najde, jsou lesklé a antracitově černé. Ve spojení s jemnou olivovou pleťí a křehkou dívčí postavou tak charakterizují bytost graciézního, trochu šlechtického vzrůstu, zpodobenou ve zřetelném kontrastu k živočišné Gitě, ženě plných tvarů, zrzavých vlasů a tvarohovitého obličejce. Aby však zůstal práv popisovanému obrazu, zaštituje autor rusé vlasy poněkud násilnou motivací: hrdinovou úvahou o tom, že na dívce působí jaksi nepatřičně, jako paruka, nebo jako by byly přebarvené. Tato hypotéza se nakonec ukazuje jako oprávněná, neboť stařec chtěl touto cestou narušit soulad dívčina zevnějšku a učinit ji méně přitažlivou pro chtivé zraky mužské části Židovského města.

Protichůdně těmto strategiím posilujícím zapojení události do celku působí snaha výjev s kupováním bot z toku vyprávění vydělit – a tedy vyslat ke čtenáři signál, že i tato scéna je současně autonomní, že jde o popis ekfrastický, jehož zdroj lze dohledat v seznamu výtvarných inspirací. Po výčtovém popisu levé části výjevu s železářstvím totiž následuje přeryv: „*Stál jsem jako očarovaný a nemohl se pohnout. Scéna přede mnou neměla žádný význam, ale něco kolem ní anebo někde za ní ho mít muselo. Z druhé strany ulice někdo přicházel*“ (tamtéž, s. 84). A za popisem uzemnění je toto rámcování – kdyby si ho čtenář třeba napoprvé nevšiml – znovu připomenuto, když Manimu scéna asociuje prázdný žaludek: „*Ale já jsem se odvést nenechal, jako bych k tomu místu najednou přirostl. Vrátil jsem se pohledem k uzemnění*“ (tamtéž, s. 86).

Mají-li Urbanovy ekfráze, jako je *Koupě bot u vetešníka* či *Vražda v domě* něco navíc oproti tradičnímu žánrovému modelu, pak je to důsledně sukcesivní rozvinutí toho, co bývá v dějinách umění označováno jako narativita.³³ Ta souvisí s tradičním fungováním verbálního vyprávění jako „pretextu“ výtvarné reprezentace; ale i tam, kde takový konkrétní pretext neexistuje a námětem je výjev nezávislý na verbální předloze, tenduje ekfráze primárně k registraci toho, co se na obraze „děje“ a co se může tudíž stát událostí. Současně se tu – a to i v případech, že takové centrum nelze v obraze identifikovat – může uplatnit narativní konstrukce jako aplikace obecného schématu rozumění. Nadstandardní narativitu Urbanovy ekfráze, tj. skutečnost, že vykazuje nejen *sukcesivní narativní mikrostrukturu*, ale současně zapadá i do *narativní makrostruktury*, bychom možná mohly vyjádřit pracovním termínem *epizovaná ekfráze* – v naději, že naratologům by stál za úvahu a historikům umění nezněl jako pleonasmus.

Obraz v příběhu, ekfráze ve vyprávění: na vězích mezi uměním a čtivem

Tematizace pozorovatelství, jejímž prostřednictvím vysílá Urban v poslední pojednané ekfrázi signály o „malebnosti“ celku, představuje jeden z typických výrazů jeho uměleckých aspirací. Spočívají v postmoderním programování několikerého kódu čtení, jež svého času ilustroval a v náznu teoretizoval Umberto Eco ve svých *Poznámkách ke Jménu růže* (1983). Díky umné fabulaci lze Urbanův román stejně dobře číst jako variaci Jacka Rozparovače z Josefova (do níž, jak konstatuje již citovaný Chuchma, dle osobního vkusu více méně propustíme či nepropustíme vrstvu politických aluzí na současnost) i jako rafinovaně propracovanou evokaci zanikající lokality a jejího svébytného charakteru. Zatímco první kód žádá od čtenáře pouze „zažranost čtenáře detektivek“ a odměňuje ho všemi myslitelnými atributy populární četby (napětí, děs, vypjatá sexualita, nepředvídané vyřešení záhady), kód druhý předpokládá čtení utkvívavé a podezřívavé, jakož i jistou formu opakování autorovy tvorby „kulturního archivu“ knihy. Velmi zjednodušeně řečeno text dovoluje jak „konzumaci“ soustředěnou dovnitř příběhu, tak „odstředivou interpretaci“, která interpretovi nabízí všestranné možnosti rozvinutí jeho lepšího já. Vzniká ovšem dojem, že se autor obával buď možnosti, že přitom zanikne *jeho vlastní*

³³ K tomuto problému srov. z hlediska dějin umění např. studii REHM, Ulrich: *Wieviel Zeit haben die Bilder? Franz Wickhoff und die kunsthistorische Erzählforschung. Wiener Schule – Erinnerungen und Perspektiven*. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, roč. 53, 2004, s. 161 – 189.

lepší já, anebo že interpretující čtenáři nebudou dost sofistickovaní a některé vrstvy románu jim zůstanou skryty, a tak svůj text zatížil množstvím vodítek a vysvětlivek, které tu s větší, tu menší obratností zapracoval do samotného textu. Některé z nich jsme mohli pozorovat už v našich ukázkách: k těm rafinovanějším patří užití principu *mise en abyme* (například „obraz v obrazu“ v líčení návštěvy domu V Pavlači jako signál „malebnosti“ celku), k těm méně rafinovaným „slovníkový výklad“ přirovnání („před grottou – vyumělkovanou jeskyní“) a k nejexplicitnějším prostředek paratextový – soupis odkazů „Bez čeho by nebylo“ (tamtéž, s. 353). Komunikační nevyhraněnost autorova záměru potvrzuje i vágní podoba tohoto seznamu: nejde ani o hravý pendant textu, ani o přesný seznam pramenů.³⁴ Není tedy příliš jasné, zda chce autor poukázat na zázemí svého díla, vyhnout se nařčení z plagiátu některé z prací pojednávajících osudy židovského města apod., nebo zda jde o instrukce čtenáři (kterému ovšem obvykle dodatečně přečtení soupisu zkazí radost ze samostatné identifikace výtvarných předloh vyprávění).

Román Jaroslava Marii můžeme podobně číst v alternativních kódech: jako červenou knihovnu opepřenou senzačností erotické literatury nebo jako sociální melodrama, jež se snahou oslovit co největší skupinu čtenářů středních vrstev kriticky líčí svět zbohatlické společenské smetánky. Až chorobně dovysvětlování všech psychologických motivací postav i použitých strategií přímo v textu pak rovněž zužuje rozpětí čtenářových interpretačních možností, někdy je dokonce téměř ruší. Vystává tak otázka, zda to, co lze z jednoho úhlu pohledu nazvat alternativními čtenářskými kódy, se z jiného nejeví spíše jako rozkolísanost komunikačního zaměření prózy.

Jestliže za základ Urbanova románu označíme příběh „souboje“ (protagonista je přece šermíř!) staromilského a mravně ne zcela bezúhonného estéta s asanací a formami jejího prosazování, jako je inscenování postavy vraždícího monstra, k níž poslouží jeho příbuzný dohnáný k tomu policejním nátlakem, a jestliže za základ Mariova románu označíme svár lásky jako aktu ducha s různými typy tělesné lásky a pudové sexuality, rafinovaně i méně rafinovaně tematizované v jednotlivých epizodách od sexuálně pojednaného náboženského vytržení přes lesbický vztah až po nekrofilní scénu, pak se nám ekfrastické postupy v pojednáváných dílech ukáží ve dvojím světle. Zaprvé jako výsledek artistní metody intertextového a intermediálního navazování, které napínavé, senzační, brutální i „lechtivé“ vyprávění „zusušlečtí“ a povyšuje vyprávění na rovinu vskutku umělecké reprezentace. A zadruhé jako sofistickovaný prostředek uskutečnění oné jednoduché realistické motivace, o níž jsme mluvily v souvislosti s individualizujícím popisem: svět příběhu se má jevit jako svět temného tajemství – usazeného v předmětné, hmatatelné skutečnosti.

Jedním z hlavních rysů Urbanova románu, který je ostatně vlastní i Arbesovu románetu a není cizí ani Mariovi, je totiž podání výjimečných až fantastických námětů realis-

³⁴ Například ve Vilikovského novele *Večne je zelený* (1989) je závěrečná identifikace novelistou necitovaných pramenů (převážně z oblasti sexuologie a psychopatologie) představena jako výsledek úsilí vydavatele, který tak chce – kromě dodržení autorských práv – především doložit „encyklopedické vzdělání“ a „fenomenální schopnosti“ anonymního pisatele provokativního textu. Naopak Philip Roth doprovází svůj román *Spiknutí proti Americe* (2004, česky 2006) seznamem pramenů a vysvětlivkami, které čtenáři dovolují zorientovat se v reálných podkladech příběhu založeného na principu kontrafaktuální historie.

tickou metodou. Ta spočívá nejen v zobrazení předmětného světa, ale také v důsledné motivovanosti jeho složek (jež je mnohdy ještě dovysvětlována). Urbanův vypravěč tak činí zvláště v případech výjevů založených na dobových výtvarných reprezentacích či dokumentech, Arbesův tuto „explikativní obsesi“ motivuje přesvědčením analyticky myslícího člověka moderního věku vědeckého poznání, Maria zase pracuje s množstvím náznaků, nedopovězených stanovisek a nedorozumění, která dovolují problematizovat i jevy již relativně prozkoumané a následně „odhalit“ jejich podstatu.

Všechny vybrané prózy sdílejí princip hádanky (Giorgionův obraz je v zásadě do dnes chápán jako enigmatický) či postup řešení záhady. To je ostatně moment, který najdeme v dalším tematicky spřízněném románu, *Stěna srdce* Romana Ludvy (2001): v něm je záhada obrazu čtoucího mnicha odhalena překvapivě brzy a téměř mimochodem – a nabízí nepřekvapivé poučení o zdrojích umělecké tvorby. Dokonce i v *Lordu Mordovi* se může odhalení záhady jevit jako poměrně „prosté“, jestliže ho vnímáme z hlediska logiky detektivního žánru (v něm se nakonec i ty nejkomplicovanější případy ukazují vlastně „jednoduché“); ve *Světicích, dámách a děvkách* se nakonec i složité motivace poněkud trivializují důsledným dovysvětlením – a ve slavném *Sv. Xaveriovi* je vyřešení záhady zklamáním. Výtvarná díla přitom hrají zdvojenou roli nositele tajemství i klíče k záhadě. A ekfráze – ať už je její konkrétní textová realizace a kompoziční začlenění jakékoli – v pojednávaných případech evidentně plní funkci prostředku harmonizujícího poměr „vysokého a nízkého“, a tedy roli jedné ze strategií, které dovolují, aby text balancoval na hranici mezi atraktivním čtivem a ambiciózním prozaickým počinem. Toto zjištění přesahuje hranici fungování ekfráze v lokálním kontextu i objasnění jejího podílu na smyslu textu. Dokládá totiž také její podíl na fungování díla v rámci žánrových a hodnotových konvencí, které spoluurčují jeho přijetí – to jest na literární komunikaci.

PRAMENY

ARBES, Jakub: *Romaneta*. Praha : NLN, 2006.

ARBES, Jakub: *Svatý Xaverius a jiná romaneta*. Praha : Odeon, 1969.

LANGER, František: Malířské povídky. In: *Povídky II*. Ed. Milena Masáková. Praha : Kvarta, 2002, s. 189 – 272.

LUDVA, Roman: *Stěna srdce*. Brno : Host, 2001.

MARIA, Jaroslav: *Svěťice, dámy a děvky*. Vyškov : František Obzina, 1927.

MARIA, Jaroslav: *Itálie*. Vyškov : František Obzina, 1925.

MEYRINK, Gustav: *Golem*. Přel. Bořivoj Prusík. Praha : František Topič, 1916.

URBAN, Miloš: *Lord Mord*. Praha : Argo, 2008.

LITERATURA

CULLER, Jonathan D.: *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London : Routledge – Kegan Paul, 1975.

CHUCHMA, Josef: Sugestivní výprava Miloše Urbana do pražského židovského ghetta. In: *Mladá fronta Dnes. Kavárna*, 30. 1. 2009, dostupné z http://zpravy.idnes.cz/sugestivni-vyprava-milose-urbana-do-prazskeho-zidovskeho-ghetta-p91-/kavarna.asp?c=A090128_135541_kavarna_bos [přístup 2009-05-26].

- FORMÁNKOVÁ, Věra: K uvádění popisných údajů v české epické próze let třicátých. In: *Bulletin ústavu ruského jazyka a literatury* XII. Praha : Univerzita Karlova, 1968, s. 53 – 61.
- HAMON, Philippe: Co je to popis? Přel. Jaroslav Fryčer. In: KYLOUŠEK, Petr (ed.): *Znak, struktura, vyprávění*. Brno : Host, 2002, s. 180 – 207.
- HEFFERNAN, James: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago – London : University of Chicago Press, 1993
- JANÁČKOVÁ, Jaroslava: Komentář. In: ARBES, Jakub: *Romaneta*. Praha : NLN, 2006, s. 625 – 657.
- JANOŠEK, Pavel: Svatý Xaverius. In: ZEMAN, Milan a kol.: *Rozumět literatuře. Interpretace základních děl české literatury*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1986, s. 131 – 136.
- JUSTL, Vladimír: Mladý Langer. In: *Literární noviny*, roč. 16, 1967, č. 8 (25. 2.), s. 4.
- OPELÍK, Jiří: Jaroslav Maria. In: *Lexikon 3/I*. Praha : Academia, 2000, s. 115.
- PREISS, Pavel: *František Karel Palko*. Praha : Národní galerie, 1999.
- VLČEK, Tomáš: *Jakub Schikaneder*. Praha : Odeon, 1985.
- YACOBI, Tamar: Pictorial Models and Narrative Ekphrasis. In: *Poetics Today*, roč. 16, 1995, č. 4, s. 599 – 649.

SUMMARY

The term *visualisation* belongs in the last decades to most frequent expressions in discussions about culture. A contrastive example of quite a recent novel Miloš Urban: (*Lord Mord*, 2008) and a fiction fits in the narrative tradition of the 19th century Jakub Arbes: *Saint Xaverius* (*Svatý Xaverius*, 1873) show disproportional attention, which is in the interpretation paid to visual qualities of the text, and also to swapping the terms *visualisation* and *descriptiveness*. The study therefore submits classification of descriptiveness just in a form of work, in which like a decisive parameter the measure of visualisation is chosen. There is a distinction between visualisation as a *quality of verbal experience* supported by a concrete text and visualisation as *potential effect* of particular qualities of the text. Based on the criteria there are determined descriptions in the study such as fully informational, illustrational with symbolic function, suggestive description of the setting evoking atmosphere, “visual” description, which means visually well-grounded in the textual level and as well as directing the reader to visualisation of a described subject and – in gradational order description – to ekphrasis. In the examples of a specific literary genre – ekphrasis predominately deals with ways of its dynamizing; that means involving into narration both the *microstructure of an action*, as well as *macrostructure of a story*. Pursuant the level of involvement it is possible then to follow up the full scale of options within simple ekphrasis allusion of a picture and ekphrasis fully constructed through epic, including e.g. ekphrasis connected with gradually built up interpretation of a picture, that is a key for the interpretation of psychology of either characters or the entire story in the novel by Jaroslav Maria *Saintesses, Ladies and Sluts* (1927). Here and also in Arbes’ *Saint Xaverius* (*Svatý Xaverius*) there is a possibility to apply of interpretational art-historical methods for literary scholarship shown, in cases if iconographic analysis of the picture depicted in the story makes easier comprehension of the symbolic projection in reflexive element of narration. Differentiation between involvement of a “picture into the story” and “ekphrasis in the text of narration” seems to be heuristically useful, but most of the times also ontologically necessary.