

Les sémaphores sous la pluie¹⁾

Jak se znázorňuje prostor slovy? Ten problém má svou historii a tradice rétoriky registruje techniky verbálního znázornění prostoru (tak jako všech ostatních vizuálních zkušeností) pod jménem hypotypósis či *evidentia* (názornost), která je občas ztotožňována, a jindy zas považována za příbuznou, s *illustratio*, *demonstratio*, *ekphrasis* nebo *descriptio*, *enargeia*, atd.

Naneštěstí jsou všechny definice hypotypósisy kruhové, to znamená, že definují jako hypotypósisu tu figuru, prostřednictvím které jsou znázorňovány nebo evokovány vizuální zkušenosti verbálními postupy. Podívejme se na definice, za než vdčíme vrcholným představitelům klasické rétoriky, od Hermogena po Longina, od Cicera po Quintiliana, které jsem vytáhl z Lausberga a nedělal si přitom starosti s jejich autorstvím, stejně to vypadá jako kdyby jedna jen obnovovala druhou: (i) *credibilis rerum imago quae velut in rem praesentem perducere audientes videtur*, (ii) *proposita forma rerum ita expressa verbis ut cerni potius videatur quam audiri*, (iii) *quae tam dicere videtur quam ostendere, praesentans oculis quod demonstrat*, (iv) *quasi gestarum sub oculis inductio*²⁾ – a tak podobně.

1) [fr.: semaforey v dešti] Verze přednášky vyslovené ve Středisku sémiotických studií na Univerzitě v San Marinu 29. září 1996 u příležitosti konference o sémiotice prostoru. Zahajoval jsem ji citátem z článku „I sensi, lo spazio, gli umori. Micro-analisi di *In the Orchard* di Virginia Woolf“, in *VS*, 57, 1990, jehož autorkou je Sandra Cavicchioli a jež jsem uvedl jako příklad jedné z nejkrásnějších analýz znázornění prostoru v literatuře. Tehdy byla autorka přítomná v sále. Dnes, jelikož už není mezi námi, jí chci věnovat tyto své úvahy.

2) [lat.: (i) věrohodný popis skutečnosti, který jako by posluchače uváděl mezi reálné tvary, (ii) představa podoby skutečnosti tak (přesně) formulovaná, že (nám) připadá vnímaná spíše zrakem než sluchem, (iii) která zdá se slovy ukazovat a stavět před oči to, co líčí, (iv) názorné líčení, jak se něco stalo]

Mám před očima (ale tentokrát v doslovném slova smyslu) text o hypotypóse, který představil Hermann Parret na *Décade* v Cerisy, která se konala loni v červenci³⁾, a ani tato výprava do pralesa modernějších teoretiků po mém soudu nepřinesla žádné významné výsledky. Dumarsais nám připomíná, že hypotypósis znamená představu či obraz „kdy se v popisech líčí skutečnosti, o kterých se mluví, jako kdybychom to, co je řečeno, měli skutečně před očima; ukazuje se, abychom tak řekli, to, co se vypráví.“ (*Des Tropes*), a že pro jiné takováto stylistická figura „umožňuje dotknout se prstem“ reality – krásná metafora, jen co je pravda, ale použít jednu figuru, abychom s ní definovali jinou, je trochu příliš. Tím spíš, že, podle Aristotela, figura, která téměř klade věci před oči, je prý metafora – a nikdo asi nechce říci, že metafora je to samé jako hypotypósis. Pravda je, že pokud rétorické figury mají dodat diskurzu duchaplnost, živost a přesvědčivost, a pokud se musí horáciovsky připustit, že poezie slouží *ut pictura*, pak všechny figury, když čtenáře nebo posluchače překvapí, tak nějak něco kladou před oči. Ale kdyby tomu tak bylo, a kdyby tato metafora byla příliš všeobecná, kam by se poděla hypotypósis?

Naštěstí, právě tam, kde nám teoretikové nedokáží říct, co je to hypotypósis, jsou téměř vždy schopní nám poskytnout její nádherné příklady. První tři jsou od Quintiliana (*Institutio Oratoria* VIII, 3, 63-69⁴⁾). Ten první odkazuje na jeden verš z *Aeneidy* (V,426), kde dva rohovníci: „Vzápětí zvednou se oba a stojí na špičkách prstů“. Ten druhý cituje Cicerovu řeč proti Verrovi (5, 33, 86) „Praetor římského národa stál na běhu v opáncích, oděn purpurovým paliem s dlouhou tunikou, opřen o pochybnou ženštinu“ a Quintilianus si klade otázku, zda je někdo skutečně tak prost fantazie, aby neviděl

3) Nyní in Hermann Parret. „Nel nome dell'ipotiposi“, in J. Petitot a P. Fabbri. *Nel nome del senso*. Milano: Sansoni, 2001.

4) [Citujeme z českého překladu Václava Bahnka, Marcus Fabius Quintilianus. *Základy rétoriky*. Praha: Odeon, 1985, s. 368-369.]

to místo, a ty protagonisty, a i víc, než je řečeno, a obličej, a oči a ob-
scenní dotyky a rozpaky přítomných. Třetí příklad je opět z Cicera,
fragment z řeči pro Q. Gallia, v němž hovoří o hodokvasu zhýralců:
„Zdalo se mi, že vidím jedny vstupovat, jiné opět vycházet, některé
se motat působením vypitého vína, jiné zívají po včerejší pitce. Po-
dlaha byla špinavá, politá vínem, pokrytá zvadlými věnci a rybími
kostmi.“

Čtvrtý příklad zní: „Ten, kdo řekne, že bylo dobyté město, vyja-
druje tím beze vší pochybnosti všechno, co s sebou taková situace
nese, avšak city zasahuje takové stručné jakoby hlášení do menší
hloubky. Jestliže však umožníš, aby se rozvinulo všechno, co je uza-
vářeno v jediném slově, objeví se plameny zachvacující domy a chrá-
my, rachot hroutících se budov, nejasný hluk, v nějž splynuly různé
výkřiky; někteří prchají a nevědí kam, jiní objímají naposled své
drahé, do toho zní hořekování dětí a žen, je vidět starce, které osud
nechal k jejich neštěstí žít až do onoho dne, dále drancování všeho
světského i posvátného, pobíhání vojáků odvlékajících kořisti a vra-
cejících se pro další, jsou tu zajatci, které jejich noví páni ženou
v řetězech před sebou, matka pokoušející se zachránit před odve-
zením své dítě, rvačky mezi vítězi.“

Stejným způsobem nám Dumarsais navrhuje jako příklad hypo-
typósy úryvek z *Faidry*, V, 6:

Cependant sur le dos de la plaine liquide
S'élève à gros bouillons une montagne humide;
L'onde s'approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi les flots d'écume, un monstre furieux;
Son front large est armé de cornes menaçantes
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes;
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux.

Mezitím z hladiny, jež bouřlivě se dmula,
Obrovská hora vod se s hlukem pozdvihla.
Jak vlna vystoupla až k nám pak nahoru,
Vyrhla s proudem vod obrovskou přišeru.
Dva rohy hrozivé zdobily její čelo
A žluté šupiny jí pokrývaly tělo.
Nezkrotná obluda, drak nejdivější z všech,
Svíjela mocný hřbet v tisíci záhybech.⁵⁾

Pokud se zamyslíme nad čtyřmi Quintilianovými příklady, uvi-
díme, že v prvním je jmenován pouze fyzický postoj (a tím je čtenář
vybízen, aby si výjev představil); ve druhém je popsána póza s urči-
tou zlomyslností – slavnost rudé řízy je kladena vedle vulgarity
té ženštiny (*muliercula*), a čtenář je tak naváděn, aby si všiml kři-
klavého rozporu; v tom třetím činí popis zajímavým nejenom jeho
větší přesnost a délka, ale také odpudivost popisovaných věcí (ne-
zapomínejme, že podle klasické mnemotechniky měl obludný či
strašlivý obraz větší šanci, že bude zapamatován a tudíž i znovu
evokován v příhodné chvíli); ve čtvrtém není uváděn specifický
příklad, ale nápověda, jak obšírný a podněcující by mohl být popis
dlouhého sledu dějů, a úmyslně hovořím o dramatickém sledu těch-
to dějů jako o filmové sekvenci.

V případě Racinova úryvku se jedná o něco ještě složitějšího, o po-
pis různých fází přírodní události, ale za neustálé zoomorfizace každé
z vlnitých forem, které se střídají. Je těžké zbavit se pokušení či
potěšení představit si je vizuálně. Mohlo by to vypadat jako neucti-
vost, když si zde vybavíme Walta Disneye a Sněhurčin útěk do lesa
(ta neuctivost by se zmírnila, kdybychom předpokládali, že Walt
Disney měl na paměti poetické postupy tohoto typu), ale pravda je
taková, že jak Racine, tak Walt Disney nedělají nic jiného, než že

5) [Citujeme z českého překladu Gustava Francla, Jean Racine. *Faidra*. Praha: Orbis, 1960, s. 60.]

se poddali jedné z nejpřirozenějších tendencí lidské bytosti, tedy tendenci zhmotňovat stíny, čili spatřovat živoucí a hrozivé tvary v beztvare temnotě bouřící přírody (a Parret v této souvislosti správně spatřuje v hypotypóse jednu z figur, které se podléhají na vytvoření Vznešena).

Po mém soudu můžeme na každý pád říci, že v těchto příkladech máme před sebou různé deskriptivní a narativní techniky, které mají společnou pouze tu skutečnost, že jejich adresát z nich získává vizuální dojem (pokud chce – tedy pokud má v úmyslu s textem spolupracovat). Toto mi dovoluje říci, že hypotypósis tudíž jako specifická rétorická figura neexistuje. Řeč nám umožňuje popisovat tváře, tvary, postoje, „scény“, sledy dějů, umožňuje nám to nepřetržitě během naší každodenní činnosti (jinak bychom nemohli ani říct „dojdi mi, prosím, do skladu nářadí pro věc, která vypadá tak a tak“) a tím spíše nás povzbuzuje, abych to dělali z uměleckých důvodů, avšak umožňuje nám to díky mnohonásobným technikám, které se nedají zredukovat na jeden vzorec nebo návod, tak jako se může dít v případě tropů a vlastních rétorických figur jako je synekdocha, hyperbaton, zeugma a dokonce i – do jisté míry – metafora.

Takže by nám nezbylo nic jiného, než přistoupit k typologii technik pro znázornění/evokaci prostoru. Kdyby ovšem v tomto bodě nebylo nutné položit si otázku, co je míněno jako prostor – čímž se nemůžeme vyhnout ani analogické otázce ohledně času.

Existují newtonovský čas a prostor jako absolutní entity, kantovský čas a prostor jako apriorní čiré intuice, existuje bergsonovská opozice mezi časem hodin a časem vnitřního trvání, existuje změřitelný prostor karteziánské geometrie a prožitý prostor fenomenologie. Nejde tu o upřednostňování jednoho či druhého, vzhledem k tomu, že řeč nám stále umožňuje o nich mluvit, a lze se vši nenuceností říci, kolik kilometrů musíme urazit, abychom se dostali do Alpha Centauri, nebo nás nechá prožít (protrpět) nekonečnou cestu mezi

Florencií a Fiesole, o cestě kolem vlastního pokoje ani nemluvě (v *Tristamu Shandym* zabere rozhovor mezi dvěma osobami, které scházejí po schodišti, celé tři kapitoly).

Kdybychom dnes (po vynálezu nových zobrazovacích technik jako je film) chtěli přepsat Lessigova *Láokona*, museli bychom si klást otázku, zda má ještě smysl dělení na umění času a umění prostoru a – pokud bychom je ještě uznali za vhodné – jak mohou umění prostoru znázornit čas a jak mohou umění času znázornit prostor.

Zatím se může zrodit mnoho úvah o tom, jak umění prostoru znázorňují prostor. Zde je prvním příkladem perspektiva, kde fyzický dvojrozměrný povrch vytváří trojrozměrnost jako vlastní obsah, a kde minimální porce prostoru výrazu může vyjádřit velice rozsáhlý prostor, jak odhalí ten, kdo poté co je dlouze a pozorně studoval na různých reprodukcích, konečně spatří *Bičování Krista* od Piera della Francesca ve vévodském paláci v Urbinu a žasne, že je onen prostor, vnímaný jako velice rozsáhlý, obsažen v tak malém rámu.

O tom, jak umění prostoru znázorňují čas, či dokonce implikují čas vlastní kontemplace, jsem pojednal už jinde.⁶⁾ Ta fenomenologie je obsáhlá a především předpokládá analýzu rozličných vztahů mezi tím, co Genette nazývá prostorovost označujícího (signifiant) a prostorovost označovaného (signifié) (které bych z níže uvedených důvodů raději označil jako prostorovost výrazu a prostorovost obsahu). Existují obrazy, které vnukávají jistý druh zmrazení okamžiku, jako *Zvěstování* Lorenza Lotta, kde je gesto Mariina překvapení zachyceno v okamžiku, kdy kočka skáče napříč místností, nebo Fontanovy vrstvené cáry, momentky bleskurychlého pohybu žiletky, který prořzl napnuté plátno.

Avšak, když se nad tím hlouběji zamyslíme, není nic mimořádného na skutečnosti, že ohraničená porce prostoru, sama o sobě bezčasová, vyjadřuje nějaký okamžik. Problém vzniká tehdy, když si

6) Cfr. „Il tempo dell'arte, in *Sugli specchi*. Milano: Bompiani, 1985, s. 115-124, [č. „Čas umění“; in *O zrcadlech a jiné eseje*, cit. čes. př.]

klademe otázku, jak se prostřednictvím porcí prostoru vyjádří dlouhá doba. A zjistíme, že obvykle je pro vyjádření hodně času zapotřebí hodně prostoru. Existují malířské teorie, které znázorňují i staletý sled událostí prostřednictvím celé řady záběrů, tak jako v komiksech. Jiné prostřednictvím opakované vizualizace stejných osob v rozdílných účesech, situacích a věku. A pokaždé se jedná o případy, kdy je třeba mít hojnost prostoru k vyjádření hojnosti časové, a nejenom hojnost prostoru označujícího, ale také prostoru (nikoli sémantického, nýbrž pragmatického), kterým uživatel musí projít. Abychom zachytili plynutí času v sérii fresek *Legenda o sv. Kříži v Arezzu*, musíme pohybovat nejen pohledem, ale i nohama, a ještě víc se nachodíme, chceme-li sledovat celý příběh vyprávěný na tapisériích z Bayeux. Existují díla, jejichž obkroužení vyžaduje dlouhou dobu a jejichž podrobným detailům je třeba věnovat velkou pozornost, jako kupříkladu gotická katedrála. Skulptura v podobě malé krychle ze slonoviny může být prožita v jediném okamžiku kontemplace (i když si myslím, že vyžaduje, aby se jí člověk dotkl a otáčel s ní, aby zachytil všechny její strany), ale krychle, jejíž každá strana má rozměr milion krát milion kilometrů, musí být obepluta, třeba na kosmickém korábu z *Vesmírné odysey*, jinak by nebyla zachycena její megagalaktická vznešenost.

Jestliže je tedy ke znázornění velkého množství času zapotřebí velké množství prostoru, nebude tomu tak (u umění času), že pro znázornění velkého množství prostoru, bude potřeba velké množství času? Především zredukujme téma. Nebudeme si klást otázku, zda, kupříkladu, hudba může vyjadřovat prostor, třebaže intuitivně bychom si odpověděli, že ano. I když nechceme být za každou cenu popisní, je obtížné popřít, že Dvořákova *Symfonie z Nového světa* nebo Smetanova *Vltava* vnukají prostorovou rozlohu až do té míry, že dirigent je nucen dirigovat rozmáchlými a plynými gesty, téměř jako by naznačoval „plynulost“, a že jejich délka přispívá k vytvoření účinku. Jistá hudba určitě vnucuje piruetu, jiná skok, jiná procházku,

a tudíž existují rytmické struktury, které determinují či napodobují tělesné pohyby, kterými se pohybujeme v prostoru – jinak by neexistoval tanec.

Avšak omezme se na verbální stránku. Vraťme se tedy k rozdílu mezi prostorem výrazu a prostorem obsahu, přičemž zdůrazněme fakt, že se budeme muset zabývat ani ne tak formou výrazu jako spíš jeho substancí.

Viděli jsme, přes veškerou Quintilianovu dobrou vůli, že říci o dvou rohovnicích, že stojí vzpřímeně na špičkách, nám nepřipadá jako žádná velká hypotypósis, zatímco je-li popisováno událost po události a minutu po minutě obsazení a plnění nějakého města, zdá se nám to vizuálněji evokativní. Ale takový popis vyžaduje značné množství stránek (nebo alespoň veršů).

Tudíž, když mluvíme o vyjádření prostoru, neměl bych na mysli ty případy, kdy je na úrovni výrazu jmenován prostor, který na úrovni obsahu už není prostorem, ale něčím jiným, a nečekaně by také mohl být průběhem času, jako se to děje ve výrazech jako *stranická linie, ošklivá perspektiva, velká kultura, sledoval úvahu krok za krokem, vydal se po špatné cestě, uprostřed noci* – viz co o těchto prostorových metaforách píše Lakoff a Johnson.⁷⁾ Mám na mysli podstatné jevy výrazu, jejichž kvantita má vliv na vyjádřenou prostorovost. Chci jednoduše říct, že mezi zmínkou o půvabném údolí a jeho popisem na stu stranách by se mělo něco přihodit na úrovni obsahu a, jinými slovy, z toho údolí bychom měli spatřit o něco víc.

Prozkoumejme teď některé techniky verbálního vyjádření prostoru.

1. Denotace. Je to nejjednodušší, nejbezprostřednější, nejmechaničtější forma, jako když prohlásíme, že mezi jedním a druhým místem je dvacetikilometrová vzdálenost. Přirozeně je na schopnosti

7) *Metafora e vita quotidiana*. Roma: Espresso Strumenti, 1982, Milano: Bompiani, 1998, [č. *Metafory kterými žijeme*. Brno: Host, 2002. Přeložil Mirek Čejka.]

adresáta, pokud se mu chce, aby přidružil nějaký obraz ke získanému pojmovému obsahu (třeba i svůj vlastní obraz uříceného běžce, pokud se ta informace týká oblasti bez dopravních služeb), ale nedá se říci, že by sdělení samo o sobě nějakým způsobem nutilo adresáta, aby si ten prostor představoval.

2. Podrobný popis. Jinak už je tomu u *popsaného* prostoru, jako když se o nějakém náměstí řekne, že tam napravo stojí kostel a nalevo starobylý palác. Všimněte si, že již pouhá zmínka o vzájemné poloze těch dvou staveb by byla dostatečnou indikací k tomu, abychom dotyčné náměstí rozpoznali, a proto by asi bylo třeba říci, že každý popis viditelných objektů je sám o sobě hypotypósní. Nicméně představme si, že ve městě, jehož se uvedená indikace týká, existují dvě náměstí s kostelem a palácem, a hle, jak by se hypotypósní síla popisu zmenšila. V tom případě by bylo nutné poskytnout víc podrobností.

Zde však stojíme před problémem množství: kolik těch podrobností má být? Dost na to, aby povzbudily adresáta k sestavení obrazu, ale ne příliš, protože v tom případě by se obraz stal nesestavitelným. Podívejme se na příklad takového popisu v Robbe-Grilletově románu *Le voyeur*:

Le bord de pierre – une arête vive, oblique, à l'intersection de deux plans perpendiculaires: la paroi verticale fuyant tout droit vers le quai et la rampe qui rejoint le haut de la digue – se prolonge à son extrémité supérieure, en haut de la digue, par une ligne horizontale fuyant tout droit vers le quai.

Le quai, rendu plus lointain par l'effet de perspective, émet de part et d'autre de cette ligne principale un faisceau de parallèles qui délimitent, avec une netteté encore accentuée par l'éclairage du matin, une série de plans allongés, alternativement horizontaux et verticaux: le sommet du parapet messif protégeant le passage du côté du large, la paroi intérieure du parapet, la chaussée sur le haut de la digue, le flanc sans garde-fou qui plonge dans l'eau du port. Les deux surfaces verticales sont dans l'ombre, les deux autres son vivement

éclairées par le soleil – le haut du parapet dans toute sa largeur et la chaussée à l'exception d'une étroite bande obscure: l'ombre portée du parapet. Théoriquement on devrait voir encore dans l'eau du port l'image renversée de l'ensemble et, à la surface, toujours dans le même jeu de parallèles, l'ombre portée de la haute paroi verticale qui filerait tout droit vers le quai.

[Horní konec kamenného okraje – ostré šikmé hrany, průsečnice dvou pravoúhlých rovin: svislé stěny běžící přímo k nábřeží a zábradlí hráze – pokračuje na vrcholu hráze vodorovnou linií běžící přímo k nábřeží.

Nábřeží, účinkem perspektivy vzdálenější, vysílá z obou stran této hlavní linie svazek rovnoběžek, jež vymezují – se zřetelností, již ještě zdůrazňuje ranní světlo – řadu protáhlých, střídavě vodorovných a svislých ploch: vrchol masivního parapetu nad mořem, vnitřní stěnu parapetu, silnici nahoře na hrázi, boční stěnu bez zábradlí, klesající do vody přístavu. Obě vodorovné plochy jsou ve stínu, dvě zbývající jsou ostře ozářeny sluncem – vrchol parapetu po celé šíři a silnice až na úzký temný pás: stín vržený parapetem. Teoreticky bychom měli ve vodě přístavu ještě vidět převrácený obraz celku a na hladině – při stejné hře rovnoběžek – stín vržený vysokou svislou stěnou, běžící přímo k nábřeží.]

Tento úryvek (popis ještě pokračuje na dalších téměř dvou stranách) je zajímavý, protože toho říká příliš, a tím, že toho říká příliš, brání čtenáři, aby si sestavil nějaký obraz (pokud ne, u některých, za cenu mnohého úsilí a intenzivního soustředění). To by nás vedlo k závěru, že aby existovala hypotypósis, není třeba říkat víc než to, co by mohlo přimět adresáta ke spolupráci, kdy bude zaplňovat prázdné prostoty a přidávat detaily z vlastní iniciativy. Jinak řečeno, hypotypósis spíše než aby ukazovala, musí přivodit chuť vidět. Kde však najít nějaké pravidlo? V případě Robbe-Grilleta bychom mohli říct, že úryvek úmyslně selhává v ukazování (zajímavá provokace pro text nazvaný *voyeur* a patřící k *école du regard*, škole pohledu), protože nenabízí žádnou vazbu přináležitosti: všechno má tutéž důležitost jako všechno.

Co znamená nabízet příináležitost? Mohlo by to znamenat verbálně podtrhnout, v jistém smyslu přikázat vášnivou reakci („uprostřed náměstí bylo něco děsivého...“) nebo zdůrazňovat jeden detail na úkor ostatních.

Mohli bychom uvést nekonečné množství příkladů, omezím se však na úryvek, který vyvolal tisíce pokusů o vizuální překlad, z *Apokalypsy*, 4:

A hle, trůn v nebi, a na tom trůnu někdo, kdo byl na pohled jako jaspis a karneol; a kolem trůnu duha jako smaragdová. Okolo toho trůnu čtyřiaadvacet jiných trůnů, a na nich sedělo čtyřiaadvacet starců, oděných bělostným rouchem, na hlavách koruny ze zlata. Od trůnu šlehaly blesky a dunělo hromobití; před trůnem hořelo sedm světél – to je sedmero duchů Božích; a před trůnem moře jiskřící jako křišťál a uprostřed kolem trůnu čtyři živé bytosti plné očí zpředu i zezadu.⁸⁾

Hypotypósis, pokud kdy nějaká existovala. A přece ten popis nepopisuje všechno, zastavuje se pouze u nápadností; mluví se pouze o rouchu a koruně starců, nikoli o jejich očích či vousích.

3. Výčet. Zde máme techniku, která nepochybně vede k evokaci prostorových obrazů bez vytváření příináležitostí. Uvádím tři příklady, jeden z klasiky, či alespoň z pozdní latinské kultury, a dva moderní.

Toto je popis města Narba (dn. Narbonne) od Sidonia Apollinara:

Salve Narbo, potens salubritate,
urbe et rure simul bonus videri,
muris, civibus, ambitu, tabernis,
portis, porticibus, foro theatro,

8 [Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona. Podle ekumenického vydání z r. 1985, Biblická společnost v ČSR, 1990.]

delubris, capitoliis, monetis,
thermis, arcubus, horreis, macellis,
pratis, fontibus, insulis, salinis,
stagnis, flumine, merce, ponte, ponto;
unus qui venerere iure divos
Laeneum, Cererem, Palem, Minervam
spicis, palmite, pascuis, trapetis.

[Buď pozdraveno, Narbo, slavné svým zdravým podnebím, na město či venkov pohlédnout je stejně příjemné: zdi, občané, hradby, výlohy, přístav, portiky, náměstí, divadlo, chrámy, veřejné budovy, banky, lázně, slavobrány, sklady, tržiště, louky, fontány, ostrovy, solivary, rybníky, řeky, trh, most, moře; jediné město, které po právu uctívá bohy Lénaia, Cérés, Palu, Minervu klasy, réвовými listy, pastvinami, lisy.]

A tady je pouhý úryvek z popisu zásuvek v kuchyni Leopolda Blooma z předposlední kapitoly *Odyssea*:

What did the first drawer unlocked contain?

A Vere Forster's handwriting copybook, property of Milly (Millycent) Bloom, certain pages of which bore diagram drawings, market *Papli*, which showed a large globular head with 5 hairs erect, 2 eyes in profile, the trunk full front with 3 large buttons, 1 triangular foot: 2 fading photographs of queen Alexandra of England and of Maud Branscombe, actress and professional beauty: a Yuletide card, bearing on it a pictorial representation of a parasitic plant, the legend *Mizpah*, the date Xmas 1892, the name of the senders: from Mr. + Mrs. M. Comeford, the versicle: *May this Yuletide bring to thee, Joy and peace and welcome glee*: a butt of red partly liquefied sealing wax, obtained from the stores

department of Messrs Hely's, Ltd., 89, 90, and 91 dame Street: a box containing the remainder of a gross of gilt „J“ pennibs, obtained from same department of same firm: an old sandglass which rolled containing sand which rolled: a sealed prophecy (never unsealed) written by Leopold Bloom in 1886 concerning the consequences of the passing into law of William Ewart Gladstone's Home Rule bill of 1886 (never passed into law): a bazaar ticket, no 2004 of St. Kevin's Charity Fair, price 6d, 100 prizes...

Co bylo v první odemčené zásuvce?

Sešit na psaní, značky Vere Foster, majetek Milly (Millicent) Bloomové, některé stránky měl počmárány schematickými kresbami, na nichž bylo vidět kulovitou hlavu s 5 zježenými vlasy, 2 očima z profilu, trup z en face se třemi pořádnými knoflíky, 1 trojúhelná noha: 2 vybledlé fotografie anglické královny Alexandry a Maude Branscombové, herečky a módní krasavice: vánoční pohlednice s vyobrazením cizopasně byliny, s nadpisem *Mispah* a s datem vánoce 1892, s jménem odesílatelů, p. Comerford s chotí, a s veršičkem: *K této vánoční době štěstí a zdraví přeji tobě: ždibec červeného, trochu rozteklého červeného pečetiho vosku, koupeného v prodejně firmy Hely, s. s. r.o., Dame street č. 89, 90 a 91: škatulka se zbylými pozlacenými špičkami per „J“, koupenými v téže prodejně téže firmy: staré přesýpací hodiny s přesýpacím pískem, který se přesýpal: zapečetěná předpověď (nikdy nerozpečetěná), napsaná Leopoldem Bloomem o tom, jaké důsledky bude mít uzákonění vládního návrhu Williama Ewarta Gladstona z r. 1886 na irskou samosprávu (nikdy neuzákoněného): slosovací vstupenka č. 2004 na dobročinný bazar sv. Kevina, cena 6 penny, 100 výher...⁹⁾*

A tento výčet pak pokračuje na mnoha stranách. A pokud o Narbu můžeme říci, že teorie architektonických prvků funguje jako filmový panoramatický výhled vnukávající formu (dnes bychom řekli alespoň *skyline*), u Joyce je to pouze gargantuovská hojnost irelevantních

9) [Citujeme z českého překladu Aloyse Skoumala, James Joyce. *Odysseus*. Praha: Odeon, 1976, s. 577.]

předmětů, která před našima očima dokořán rozevívá neprozkoumatelnou hloubku, oddenkové bohatství oné zásuvky. Podívejme se na popis jiné zásuvky, patřící staré tetě v kapitole „Othys“ v Nervalově *Sylvii*:

Elle fureta de nouveau dans les tiroirs. Oh! que de richesses! que cela sentait bon, comme cela brillait, comme cela chatoyait de vives couleurs et de modeste clinquant! deux éventails de nacre un peu cassés, des boites de pâte à sujets chinois, un collier d'ambre et mille fanfreluches, parmi lesquelles éclataient deux petits souliers de droguet blanc avec des boucles incrustées de diamants d'Irlande!

A znovu hledala v zásuvkách. Ach, těch pokladů! Jak to pěkně vonělo, jak se to třpytilo, jak se to mihotalo pestrými barvami a skromnými cetkami! Dva perleťové vějíře, trochu pochroumané, cukrátkové krabice s čínskými náměty, jantarový náhrdelník a nesčetné blyskotavé trety, mezi nimiž se obzvláště skvěly dva bílé drogetové střevíčky s přazkami, které byly ozdobeny irskými démanty.¹⁰⁾

Jistě, vidíme, jak se v zásuvce třpytí ty dobré věci špatného vkusu, které okouzly oba mladé návštěvníky, a vidíme je, protože se spouštějí přináležitosti – čili některé předměty jsou zdůrazněny na úkor jiných: proč tedy vidíme Bloomovu zásuvku, kde žádný z předmětů nezískává přednostní funkci? Řekl bych, že Nerval nám chce ukázat, co je v zásuvce, zatímco Joyce nám chce ukázat bezednost zásuvky. Nevím, jestli čtenář dokáže vidět Bloomovu zásuvku lépe než Robbe-Grilletovo molo, od okamžiku co oba postrádají přináležitosti. Mohli bychom však říci, že Robbe-Grillet vedle sebe klade předměty, které samy o sobě nejsou překvapivé, jako molo, zábradlí, úroveň a linie, zatímco Joyce dává dohromady věci vzájemně

10) [Citujeme z českého překladu Jaroslava Zaorálka, Gérard de Nerval. *Sylvie. Aurélie*. Praha: SNKLHU, 1957, s. 52.]

nesourodé a tím pádem překvapivé a nečekané. Čtenář (domnívám se) buď nějak vytvoří přináležitost v neurovaném celku, nebo učiní volby (např. zaměří svou pozornost na přesýpací hodiny) a tím způsobem spolupracuje na vytváření obrazů.

4. Hromadění. Další technikou (radil ji už Quintilianus ve svém třetím příkladu) je pobuřující hromadění událostí. Tyto události musí být buď nesourodé nebo výjimečné. Přirozeně se projevují rytmické prvky, a to je důvod, proč nám tato Rabelaisova hypotypósis (*Gargantua a Pantagruel* I, 27) ukazuje výjev (zatímco by nám ji neukázal čistě výčetový postup jako je velice chutný výčet „koulí“ v knize II, 26 a 28, který přináší rozkoš spíše zvukovou než vizuální):

Es uns escarbouilloyt la cervelle, es aultres rompoyt bras et jambes, es aultres deslochoyt les spondyles du coul, es aultres demouloyt les reins, avalloyt le nez, poschoyt les yeulx, fendoyt les mandibules, enfonçoit les dens en la gueule, descrouloyt les omoplates, sphaceloyt les greves, desgondoit les ischies, devezilloit les fauciles. Si quelqu'un se vouloyt casher entre les sepes plus espès, à icelluy freussoit toute l'arestre du douz et l'esrenoit comme un chien. Si aulcun saulver se vouloyt en fuyant, à icelluy faisoyt voler la teste en pieces par la commisure lambdoide. Si quelq'un gravoyt en une arbre, pensant y estre en seureté, icelluy de son baston empaloyt par le fondement. [...] A d'aultres donnant suzla faulte des coustes, leurs subvertissoyt l'estomach, et mouroient soubdainement. Et aultres tant fierement frappoyt par le nombril qu'il leurs faisoyt sortir les tripes. Es aultres parmy les couillons persoyt le boiau cullier. Croyez que c'estoyt le plus horrible spectacle qu'on veit onques [...] Les ungs mouroient sans parler, les autres parloient sans mourir. Les ungs mouroient en parlant, les autres parloient en mourant.

Jedněm vyrazil mozek, druhým zpřelámal ruce i nohy, jiným přetrhl krční obratle, jiným roztráskal slabiny, urazil nos, vytloukl oči, rozštěpil čelisti, vrazil zuby do huby, polámal lopatky, drtil holeně, vymkl kyčle, tříštil předloketní kosti.

Chtěl-li se kdo schovat mezi hustšími révami, natřel ho přes hřbet a zbil ho jak psa.

Chtěl-li se kdo zachránit útekem, tomu rozrazil hlavu na kusy ve švu lambdovém.

Škrábal-li se někdo na strom mysle, že tam bude v bezpečí, tomu vrazil hůl do zadnice. [...] Jiným zasazoval ránu tam, kde končí žebra, a zvrátil žaludek, i umírali náhle; jiné udeřil pádně na pupek, že jim vyhnal vnitřnosti; jiným mezi varlaty probodával konečník. Věřte, že to bylo nejstrašnější divadlo, jaké kdy kdo viděl. [...] Jedni umírali nemluvíce, druzí mluvili neumírajíce; jedni umírali při mluvení, druzí mluvili při umírání.¹¹⁾

5. Popis s odkazem na osobní zkušenost adresáta. Tato technika vyžaduje po adresátovi, aby diskurz doprovodil tím, co již viděl a co *protrpěl*. Aktivuje nejen preexistující kognitivní schémata, ale také preexistující tělesné zkušenosti. Navrhl bych jako okázalý příklad jednu z mnoha stránek Abbottovy *Flatland*:

Place a penny in the middle of one of your tables in Space; and leaning over it, look down upon it. It will appear a circle.

But now, drawing back to the edge of the table, gradually lower our eye (thus bringing yourself more and more into the condition of the inhabitants of Flatland), and you will find the penny becoming more and more oval to your view; and at last when you have placed eye exactly on the edge of the table (so that you are, as it were, actually a Flatland citizen) the penny will have ceased to appear oval at all, and will have become, so far as you can see, a straight line.

[Položte penci doprostřed jednoho z vašich stolů v Prostoru, nakloňte se nad ni a podívejte se na ni shora. Bude se vám jevit jako kruh.

Teď se ale stahujte zpátky k okraji stolu a přitom postupně sjíždějte pohledem

11) [Citujeme z překladu české Thelémy, François Rabelais. *Gargantua a Pantagruel*. I. kniha, Praha: SNKLÚ, 1964, s. 108-110.]

dolů (tím se budete stále více přibližovat podmínkám obyvatel Flatlandu) a uvidíte, že ta pence bude čím dál tím oválnější, a nakonec, až budete mít zrak přesně v úrovni plochy stolku (tedy jako byste byli autentickými obyvateli Flatlandu), mince už se nebude jevit jako ovál, a stane se z ní, pokud ji vůbec uvidíte, rovná linka.]

Součástí této techniky je evokace interocetivních a propriocetivních zkušeností adresáta. Jinými slovy jde o to, vyvolat v adresátovi vzpomínku na zkušenosti, kdy zakoušel *námahu pohybu napříč prostorem*. Chtěl bych v této souvislosti citovat dva verše Blaise Cendrarsa z jeho *Prose du transsibérien* (à propos, je to text, který, vzhledem k tomu, že musí hovořit o cestě, je dlouhatánský, používá mnohé z technik, jež jsem zde už definoval, od výčtu po podrobný popis). V jisté chvíli Cendrars vzpomíná, že

Toutes les femmes que j'ai rencontrées se dressent aux horizons
Avec les gestes piteux et les regards tristes des sémaphores sous la pluie...

[Všechny ženy, které jsem potkal, se tyčily na horizontech
žalostně gestikulující se smutnými pohledy semaforů v dešti...]

Pokud máme na paměti, že ve francouzštině *sémaphores* nejsou naše městské semaforey (které jsou pro Francouze *feux rouges*), ale návěštiny podél železniční trati, pak ten, kdo zažil pomalou jízdu vlakem mlžnou nocí, si bude umět vybavit ony přízračné tvary, jež pomalu mizí v drobném deštíku, téměř jako ve filmovém prolínání obrazu, zatímco člověk se dívá z okénka na venkovskou krajinu ponořenou do tmy a sleduje supící rytmus vlaku (do taktu karioky evokovaného Montalem v básni „Addio fischi nel buio“¹²⁾).

12) [č. „Sbohem, mávání, kašel, hvizdy, hlasy“, in Eugenio Montale. *Pelyněk s medem*. Praha: Odeon, 1984, s. 38. Přeložil Vladimír Mikeš.]

Zajímavý problém spočívá spíše v tom, nakolik dokáže tyto verše ocenit člověk, který se narodil v době rychlíků s hermeticky uzavřenými okénky (kde neexistuje ani trojjazyčný zákaz vyklánění). Jak se dá reagovat na hypotypósu, která vybízí ke vzpomínce na něco, co jsme nikdy neviděli? Řekl bych *předstíráním*, že jsme to viděli, a to právě na základě prvků, které nám hypotypósní výraz poskytuje. Ty dva verše se objevují v kontextu, kde se mluví o vlaku, který jede, po řadu dní a po nedozírných plánech, ta světla (zmíněná) nás tak nějak odkazují na oči třpytící se ve tmě, kvůli zmínce o obzorech si je představujeme ztracené v dálce, kterou pohyb vlaku nemůže zvětšit, okamžik za okamžikem. Na druhou stranu i ten, kdo zdá pouze dnešní rychlíky, zahlédl v okénku světla mizící do noci. A pohledme, jak se zkušenost, na niž si máme vzpomenout, pokusně rýsuje: hypotypósis také může *vytvořit* vzpomínku, kterou potřebuje, aby se mohla realizovat.

Na druhé straně, i když je pravda, že kdo již okusil první polibek, může si správně vychutnat verš jako *rty mi políbil v němém rozechvění*¹³⁾, řekli bychom snad, že nemohou předstírat, že jej prožili, ti, jež by četli o prvním polibku poprvé? Kdybychom to chtěli popřít, jak potom vysvětlit poklesek a rozechvění Paola a Francesky, obětí krásné hypotypósy?

Je-li tomu tak, můžeme tedy do této rubriky zařadit také případy, kdy nám hypotypósis vnucuje představu zkušeností, které nejsou lidské. To je případ *hlazení prostoru mravenčím krokem*, jehož krásný příklad nacházím v Eliotově básni *The Love song of James P. Prufrock*:

The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,
The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes
Licked its tongue into the corners of the evening,
Lingered upon the pools that stand in drains,
Let fall upon its back that falls from chimneys,

13) [Dante Alighieri, cit. čes. př., Peklo, zpěv 5, verš 135, s. 33.]

Slipped by the terrace, made a sudden leap,
And seeing that it was a soft October night,
Curled once about the house, and fell asleep.

Žlutá mlha, troudí si hřbet o tabulky oken,
Žlutý dým, troudí čenich o tabulky oken,
Jazykem olizoval kouty večera,
Zdržel se v kalužinách pod chodníkem,
Nechal si padat na hřbet saze z komínů,
Proklouzl kolem terasy a skočil znenadánf,
A při pohledu na říjnovou vlahou noc,
Svinul se kolem domu, přišlo na něj spanf.¹⁴⁾

V tomto případě, pokud člověk-cestovatel postupuje příliš rychle na to, aby si uvědomil, jaké jsou zdi a nároží londýnských ulic, se po čtenáři žádá, aby si představil, jakou rychlostí by tak mohla postupovat mlha. To nás nutí, abychom při čtení takříkajíc zpomalili krok a sledovali každou neschůdnost zdi a hranu okna – přesně tak, jako by po nás někdo chtěl, abychom si představili, jak mravenec postupuje skrze *tourniquets* zlomku prostoru, který my v jediném okamžiku překryjeme chodidlem.

Nemám v úmyslu vyčerpat v rozsahu tak krátkého příspěvku nevyčerpatelnou typologii hypotypósy. Navrhnou pouze několik směrů bádání.

Daly by se analyzovat různé techniky zaostřování. Například bychom si měli znovu přečíst překrásný rozbor, kterému Joseph Frank, v době skutku presémiotické, podrobil lidovou oslavu v *Paní Bovaryové* – kde jsou všechny tři plány, náměstí, tribuna a místnost sestříhány dalo by se říci současně, čili v jakémisi filmovém střihu à la David Griffith, čímž prostřednictvím tohoto časového rytmického

14) [„Příběh lásky Jamese P. Puffrocka“, in T. S. Eliot. *Pustina a jiné básně*, cit. čes. př., s. 27-28.]

členění vzniká vizuální efekt.¹⁵⁾ Samozřejmě bychom se měli vrátit ke dvěma bitvám u Waterloo, té Stendhalově (viděné očima Fabrizia del Dongo, který je v ní a ztrácí se v prostorech, jimiž bezcílně probíhá, zatímco mu uniká globální prostor střetu), a té v *Bídnicích*, viděné svrchu vševědoucím Hugem, který rozebírá i ty prostory, které Napoleon nevidí. Na jiném místě¹⁶⁾ jsem hovořil o různých úhlech pohledu, které postupně vytvářejí prostor onoho „ramena Comského jezera“ – tam, kde speciální syntax posiluje hru úhlů pohledu. Stálo by za to sledovat krok za krokem pohled na tři stromy během projíždky v kočáře v díle *Ve stínu kvetoucích dřev*, abychom zachytili dvojí jev: postupné přemísťování zorného úhlu a roztržštění prostorového popisu jinými reflexemi, které zabírají čas (četba) a prostor (psaní), aby se tak dojem cesty stal skutečným a aby se ospravedlnila pomalá a progresivní změna zorného úhlu.

Mohli bychom pokračovat, ale má význam pokusit se nakonec říci, co spojuje tyto různé techniky a v důsledku toho i tyto různé projevy hypotypósy. Už to bylo opakovaně naznačeno a jde tedy jen o to, abychom učinili pokus dobrat se nějakého závěru. Hypotypósis není založena na žádném sémantickém pravidle, jako jsou tropy a diskurzivní figury, takovém, že – pokud ho přehlízíme – nechápeme, co se nám říká. Když metonymie jmenuje obsahující místo obsahu („vypijme si skleničku“), tak adresát, pokud nezná pravidlo, má za to (pošetile), že je zván, aby usrkával pevný předmět. Jestliže jako příměr nebo metaforu řekneme o nějaké dívčině, že je srnka, zpozdilec, jenž nezná pravidlo, si užasle všimne, že ta jmenovaná není ani čtyřnožec, ani nemá na čele žádnou rohovinu. Obvykle však k těmto omylům nedochází, s výjimkou komických nebo surrealistických povídek.

15) Cfr. Joseph Frank. „Spatial Form in the Modern Literature“, in *Sewanee Review*, 1945.

16) „Indugiare nel bosco“, in *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milano: Bompiani, 1994, [č. „Otálení v lesích“, in *Šest procházek narativními lesy*, cit. čes. př.]

Naopak ve všech zde dosud uvedených případech hypotypósy, se může adresát naprosto bez problémů vyhnout spolupráci při vizualizaci. Může se omezit na registraci informací, podle kterých je nějaké město drancováno, nějaká zásuvka je plná haraburdí a jistý apoštol Jan byl úplný baron Prášil. Dokonce jsme naznačili, že v případě Robbe-Grilleta by čtenář mohl odmítnout vidět něco přesného, a možná by i měl, protože autor chtěl pravděpodobně toto odmítnutí vyvolat a aktualizovat přemíru viditelného.

Hypotypósis by tudíž byla (mimo jiné, jakožto myšlenková figura, která tak jako ironie a její další sestřičky vyžaduje složité textové strategie a nikdy nelze uvést její příklad pomocí rychlé citace či nějaké formule) sémanticko-pragmatickým jevem, hlavním příkladem interpretační spolupráce. Ne tak znázornění jako spíš technika jak (u čtenáře) vyvolat úsilí poskládat vizuální znázornění.

A skutečně, proč bychom si měli myslet, že slova *ukazují*, vzhledem k tomu, že byla vymyšlena právě proto, aby mluvila o tom, co nemáme před očima a na co nemůžeme ukázat prstem? Maximum, čeho jsou slova schopná (protože vyvolávají vášnivé účinky), je, že nás přimějí k imaginaci.

Hypotypósis používá slova, aby adresáta podnítila ke konstrukci vizuálního znázornění. Důkazem toho budiž drama toho cvičení, které je protikladem ekfráze (slovní popis nějaké představy), a je „překladem“, vizuálním zhmotněním toho, co verbální text nabízel k imaginaci. Vraťme se k již citovanému popisu z *Apokalypsy*. Dramatem všech mozarabských miniaturistů (ilustrátorů těch nádherných komentářů k Apokalypse známých jako *Beati*) bylo, jak znázornit ty čtyři živé bytosti, které sedí na a kolem trůnu (podle Vulgáty, jediné verze, kterou miniaturisté znali, *super thronum et circa thronum*). Jak mohou být ty čtyři bytosti zároveň na a kolem?

Pátrání po řešeních jednotlivých *Beatů* nám dokazuje, jak je ten úkol nemožný a vede k znázorněním, která „nepřekládají“ text uspokojivým způsobem. A to proto, že miniaturisté, kteří vyrostli v řecko-křesťanské tradici, si mysleli, že prorok „vidí“ něco podobného

sochám nebo malbám. Ale kultura apoštola Jana, stejně tak jako ta Ezechielova, z jehož vidění Jan čerpal inspiraci, byla židovská, a navíc to byla imaginace jasnovidce. Proto Jan nevyprávěl obrazy (či sochy), ale nanejvýš tak sny a, chceme-li, filmy (což jsou věci, o nichž se sní s otevřenými očima, čili zjevení zredukovaná na laický stav). Ve zjevení filmové povahy ony čtyři živé bytosti mohou kroužit a objevovat se hned na a před, hned kolem trůnu.¹⁷⁾

Ale v tomto smyslu nemohl mozarabský miniaturista s textem spolupracovat, a do jisté míry tak hypotypósis v jeho rukou a v jeho myslí (alespoň pokud jde o tento detail) byla neúspěšná. Což tedy dokazuje, že žádná hypotypósis neexistuje, pokud se adresát nezapojí do hry.

17) Cfr. Eco. „Jerusalem and the Temple as Signs in Medieval Culture“, in G. Manetti (ed.) *Knowledge through Signs*. Paris: Brepols, 1996, s. 329-344.