

Narativní scénáře a piktorální modely

STANISLAVA FEDROVÁ – ALICE JEDLIČKOVÁ

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

ABSTRAKT

V návaznosti na tradici zkoumání vzájemných vztahů literatury a výtvarného umění se zaměříme na možnosti přenosu určitých ustálených struktur mezi oběma médii, a to na vztah mezi dějovými prefabrikáty prózy (narativními obdobami kognitivních scénářů, tzv. *scripts*) a tzv. piktorálními modely, tj. dobově určenými schémata výtvarné reprezentace, která často zároveň obsahují určitý model kulturní. Pojem *piktorální model* přejímáme od Tamar Yacobi a rozvíjíme jak jeho interpretační potenciál (zprvu v kritice autorčiny analýzy Nabokovovy povídky a pak na dalších příkladech), tak i rozlišení forem jeho uplatnění (ilustrativní, strukturní). Strukturní funkci piktorálního modelu objasňujeme v interpretaci povídky *Zuzana v lázni a starci* Františka Langera, kde eponymní piktorální model funguje jako dvojnásobný „scénář zápletky“ i jako kulturní interpretační matrice. Ještě komplexnější je jeho uplatnění ve výstavbě Jiráskovy idylické „rokokové“ novely *Zahořanský hon*, v níž se vedle několika modelů z různých období objevuje v dějové funkci i ekfráze singulárního (byť virtuálního) díla. Klíčový piktorální model, resp. jeho variace, tu představují galantní scény rokokových maleb, jaké lze „prototypně“ doložit z tvorby Fragonardovy. Galantní scény jsou svým charakterem v souladu s nastavením fikčního světa, avšak souladný je nejen námět, rekvizity scény, ale dokonce i zobrazovací techniky, jako je nasvícení situace. Piktorální model v Jiráskově próze nefunguje jako pouhá přídatná aluze, nýbrž proniká jako komponenta jak do konstrukce světa rokokového příběhu, tak do způsobu vyprávění.

Vyprávění a výtvarné zobrazení příběhů se v dějinách kultury potkávají odedávna, a to v „obousměrném provozu“. Byť je třeba hned na počátku přiznat, že v jednom směru je hustota dopravy vyšší: je to slovesné vyprávění, které mnohem častěji poskytuje námět výtvarnému umění, zatímco „verbální reprezentace vizuální reprezentace“ (zde opakujeme mnohonásobně citovanou a hlavně dostatečně širokou definici *ekfráze*, kterou nabízí James Heffernan, 1993: 3), tj. situace, kdy se verbální (a to primárně rétorický, později literární) útvar či dílčí postup v rámci celku vztahuje k výtvarnému zdroji, je mnohem řidší. Z historického pohledu dějin umění představuje „převyprávění příběhů“ dokonce primární oblast zobrazování, jak lze stručně doložit výkladem hamburského historika umění Wolfganga Kempa k pojmu *Bilderzählung*: „Vyprávění jsou orální, psané nebo obrazové zprávy o historických či smyšlených událostech. Slova předcházejí obrazům. Výtvarné umění dlouho předtím, než začne objevovat své vlastní narativní náměty, funguje jako převyprávění. Od archaických dob, máme-li začít v západní kultuře, odkazují řecké vázy, reliéfy, malby a mozaiky

k předlohám z mytologie a epiky, mnohem řidčeji k dějepisectví; křesťanské umění nezacházelo se svými ‚pretexty‘ jinak. Teprve s W. Hogarthem začíná doba ‚umělců-autorů, kteří své příběhy vynalézají sami‘ (Kemp 2003: 46). Přestože z tohoto hodnocení vyplývá, že osamostatňování obrazu od verbální narativní předlohy je vnímáno jako jeden z důležitých aspektů emancipačního procesu¹ výtvarného umění, implikuje i přítomnost určitých sdílených situačních schémat (jako je propuknutí vášně, střetnutí konkurentů v souboji o moc, ztráta milované osoby, návrat a rozpoznání osoby pohřešované apod.), tj. jakýchsi událostních prefabrikátů, které předpokládají nějakou prehistorii a zakládají pokračování. To znamená, že jsou nezbytnou součástí určitých dějů a ty zase celých příběhů, přenosných mezi oběma médii, tj. uměními jako sémiotickými systémy. Ve vztahu vnímatele k výtvarnému dílu z toho plyne, že narativní struktura se vnímateli nabízí jako interpretační matrice, a to ve dvojitým smyslu. Zaprvé tuto matici může poskytnout konkrétní pretext: Apokryfní příběh ctnostné Zuzany a chlípných starců snadno identifikujeme třeba v malbě Paola Veronese (1585–1588) či van Dyckově (1621–1622), kde je role Zuzany zvýrazněna gestem, jímž se pohoršená žena snaží zahalit. Zdvojená matrice, tj. příběh i tradiční výtvarné realizace pak stojí v pozadí takových děl, která námět určitým způsobem aktualizují i posouvají: název *Zuzana v lázni* (2000, cit. d., obr. 1) nese například obraz malíře a autora komiksů Karla Jerieho, v jehož popartovém podání jsou mužští protagonisté zastoupeni opálenými plavci a figura Zuzany pouhým sošným torzem, jež znemožňuje divákovi posoudit postoj ženské protagonistky k situaci, zdůrazňuje aspekt tělesnosti na úkor osoby a činí z ní tak o to zřetelněji „sexuální objekt“. Kera-
mík Vladimír Groš zase celý výjev (cit. d., obr. 2) travestuje prolnutím sféry intimitu a kvazi-přírody (Zuzana se noří do vany, pozorována chtivě vyhlížejícími tvory) na jedné straně, a kontaktem se sférou pozorovatele na straně druhé (rozmrzelá Zuzana se od vilných tvorečků odvrací a její pohoršený pohled je nasměrován k divákovi).

V druhém případě námět obrazu nemá ustálenou verbální předlohu, ale kognitivní rámec může poskytnout konstrukce příběhu či alespoň události, kterou vnímatel navrhne sám v procesu rozumění. Například Fragonardův galantní výjev *Překvape-*



Obr. 1. Karel Jerie, Zuzana v lázni

ní ze série *Vývoj lásky* připouští alespoň dvě alternativy „scénáře“: gesto slečniných rozhozených rukou v protipohybu ke směru, v němž původně seděla, označuje (také v dobové konvenci zobrazení) úlek z přicházejícího mladíka a obrácení se na opačnou stranu „o pomoc“, anebo jsou účastníci dostaveníčka zaskočeni příchodem další neočekávané osoby, která je pouze v jejich, nikoli však v zorném poli pozorovatele výjevu, apod. Z hlediska našeho záměru je také zajímavé, že tento Fragonardův čtyřdílný cyklus galantních scén, který vznikl v letech 1771–1773, byl v podstatě od svého vzniku chápán ve smyslu titulu, a interpretační komunita historiků umění proto narativní strukturu podkládá nejen každému jednotlivému obrazu, ale zkoumá také možnou sekvencialitu celého cyklu, tj. pořadí výjevů, které by vyznačovalo určitou dějovou linii.² Využívá přitom jako vodítka mediálně specifické prostředky, jako je opakování motivů (kytička, kterou slečna dostane), znalost dobového kánonu zobrazování některých scén, ale i povědomí o „životních“ situacích jako obecnější kognitivní rámec.

Fungováním narativních struktur („narativních prefabrikátů“) se už několik desetiletí s různě širokým záměrem zabývá teorie vyprávění, podmínkami a možnostmi jejich přenosu mezi uměními (médií) pak v posledních letech *teorie intermediality*, resp. intermediálně orientovaná *naratologie*;³ pojem scénáře či situačního schématu jako rámce rozumění patří k centrálním kategoriím *kognitivních výzkumů*.⁴ Na



Obr. 2. Vladimír Groš, *Zuzana a starci* (v dokonalém přestrojení)

počátku poskytla metodologickou živnou půdu pro zkoumání ustálených narativních vzorců morfologická poetika, materiál pak folklórní (tedy do značné míry ustálený) žánr: Vladimir Propp došel na základě bohatého empirického průzkumu kouzelných pohádek k závěru, že se vyznačují omezeným počtem strukturních konstant, které vyznačil jako funkce jednajících postav (*Morfologie pohádky*, 1928, česky 1970). Na původně klasifikační záměr literárněvědné folkloristiky pak na přelomu padesátých let minulého století navázal etnolog Claude Lévi-Strauss a v průběhu let šedesátých jej zásadním způsobem aktualizovala francouzská naratologie se záměrem sestavit (po vzoru strukturální lingvistiky) tzv. *gramatiku vyprávění*, tj. popsat klíčové prvky narativu a stanovit jeho obecně platná paradigmatata.⁵ Tato univerzalistická fáze výzkumu vyprávění byla poměrně brzy překonána větším zájmem o zkoumání narativního diskurzu a návratem ke kulturněhistorické ukotvenosti vyprávění (tj. i k jeho pragmatickým a nevyhnutelně také ideologickým parametrům); zájem o hloubkovou strukturu příběhu tak logicky poklesl.

V posledních letech se však důsažnost narativních schémat oživuje v návaznosti na již zmiňované kognitivní bádání a zvláště pak v oblasti mediálních výzkumů, které se zajímají o uplatnění tzv. modelových příběhů (*masterplots*, jak je označuje H. Porter Abbott, 2002) v mediálních konstrukcích světa, tj. například v obrazu určité sféry společnosti, profilu známé osobnosti apod. Modelové příběhy totiž tvoří ideální kulturní matici pro interpretaci jednání dané osoby (včetně jednání, které se ve vztahu k normám společnosti jeví jako problematické, ale v rámci určitého příběhového schématu je ospravedlnitelné či alespoň pochopitelné): mediální obraz osobnosti je záměrně utvářen tak, aby příběhová matrice byla v mysli vnímatele aktivována tím, že na ni snadno napojí konkrétní atributy dané osobnosti; vzrůstá tím šance na mediální i společenský úspěch „hrdiny příběhu“. Právě v mediální praxi mohou zdrojové matrice představovat nejen celé modelové příběhy, ale také určité situace, jež se stávají emblémem příběhu, aniž by aktivovaly celý jeho obsah (a etický dosah), natož původní kulturní kontext, z něhož model vzešel. Příběhová schémata a jejich složky tak nabývají funkce kulturních stereotypů, ovlivňujících, či přesněji „ustalujících“ a udržujících postoje mediálního publika (respektive skupin publika, nebo dokonce v plurálu – jak to připouští současná teorie médií – různých „publik“). V tomto kontextu tedy uplatnění příběhových a dějových schémat evidentně směřuje k zúžení významů se záměrem (společensky) žádoucí interpretace. Nás však pochopitelně zajímají více ty případy, kdy uplatnění dějových schémat vede k obohacení či dokonce pluralizaci významů narativního útvaru – vraťme se proto od „mediální stereotypizace“ k intermediálním zdrojům umělecké individuace.

Tradiční epicentrum zkoumání vztahu literatury k výtvarnému umění představuje reprezentace individuálního výtvarného díla jedinečným dílem literárním, tj. zkoumání *ekfráze* jako rétorického útvaru či dokonce autonomního žánru. Interdisciplinarizace humanitních věd s sebou v průběhu osmdesátých let přinesla oživení zájmu o toto téma a následující desetiletí jeho rozkvět; většina autorů⁶ se však omezuje na ekfrázi v poezii.⁷ Literárněvědné příspěvky věnované uplatnění ekfráze, resp. ekfrastických postupů v konstrukci epiky,⁸ a to zvláště narativní prózy, jsou spíše výjimečné. V jistém smyslu průlomový a z našeho hlediska zásadní příspěvek představu-

je studie poetoložky Tamar Yacobi (1995),⁹ která badatelský záběr rozšiřuje nejen na oblast moderní narativní prózy,¹⁰ ale rozšiřuje i pojetí ekfráze. Všimá si přitom i případů, kdy ekfráze sice ztrácí svou žánrovou autonomii ve prospěch celku narativní výstavy, zůstává však v daném kontextu identifikovatelná (resp. lze ji z tohoto kontextu vyabstrahovat) – pak lze ovšem spíše mluvit (v duchu našeho domácího rozlišení slohových útvarů a postupů) o ekfrastickém postupu než o ekfrázi.¹¹ Autorka nejprve hledá zdůvodnění literárněteoretické preference autonomní básnické ekfráze a nachází limitující faktor v prapůvodní, nejvlastnější a nepopiratelné rétorické funkci ekfráze, jež spočívala ve „verbální reprezentaci“ natolik sugestivní, že posluchači/čtenáři nahrazuje smyslový kontakt s popisovaným dílem a umožňuje mu, aby si dílo vizualizoval, vytvořil mentální představu, či pomyslně zakusil setkání s ním.¹² Z této funkce nutně plyne mimetický nárok, či jinak řečeno nárok na „ekvivalenci zobrazení“, přičemž ekfráze se zde stává „mimezí druhého řádu“ („mimesis in the second degree“, Yacobi 1995: 600). Požadavek ekvivalence a sugestyvity této mimeze druhého řádu lze tak logicky naplnit jen v poměru jedna ku jedné, tj. jeden vizuální zdroj – jedna ekfrastická reprezentace (jak upozorňuje Yacobi, i respektované definice ekfráze, jako je Spitzerova nebo Hollanderova,¹³ se na tomto poměru zakládají; tamtéž: 601). Autorka však shledává (zvláště v moderní próze) řadu příkladů, které ukazují, že ekfráze (popřípadě ekfrastický postup či aluze) se nemusí vztahovat k jedinečnému dílu, nýbrž k určitému uměleckému (*piktoriálnímu*) modelu. Ten se může uplatňovat v podání určitého tématu, zvláště kompozici (poussinovská či lorrainovská krajina¹⁴ s příznačným rámcováním a až „divadelním“ dělením jednotlivých prostorových plánů), v kontextu určité školy (venkovský výjev v duchu „vlámských a nizozemských mistrů“), nebo být napojen na dobový kulturní model (například ideál ženské krásy v renesančním portrétu mladé ženy zdůrazňující svůj půvab „nenuceně rafinovaným“ gestem ušlechtilé ručky, portrét, který nezřídka rozehrává výměnu pohledů mezi portretovanou a další postavou/popřípadě jejím zrcadlovým odrazem, a vnějším pozorovatelem) či autorskou poetiku (podání situace v duchu Georgese de la Tour, tj. intimní výjev s epicentrem vymezeným malým zdrojem umělého světla). Piktoriální model může preferovat nebo kombinovat prvky statické i dějové, a proto může a nemusí obsahovat narativní impuls.

Připomeňme, že už v počátcích intermediálního zkoumání, totiž v Lessingově *Laokoóntu* (1766) byla vyslovena myšlenka, že u sdílených námětů a časově blízkých děl (nebo u těch, u nichž je nejednoznačné historické zařazení) je někdy obtížné stanovit, které dílo (resp. díla) představuje zdroj a které recipující prostředí. Yacobi sice konstatuje, že Lessingova idea je poměrně vzdálená té její, neboť ji samotnou zajímá primárně vztah mezi množinou zobrazení (resp. z ní abstrahovaným modelem) – a singulární verbální reprezentací“, tj. ekfráze piktoriálního modelu, jejíž individualizace je dána kontextem, kdežto u Lessinga pojem „model“ (*Vorbild*) zahrnuje všechny permutace vztahu zdroj – cíl; Lessingův postoj je ale důležitý v tom, že působí odstředivě směrem od striktní nápodoby singulárního zdroje (srov. Yacobi 1995: 607). Dodejme, že Lessingův návrh obsahuje i tuto alternativu: jestliže poukazuje k tomu, že v kulturní komunikaci dochází k znásobenému zprostředkování jednoho zdroje/více zdrojů, pak to, o čem se mluví (co je zpodobováno), se postupně

mění spíše v jakousi představu díla/piktorálního modelu, než aby předmětem podání bylo původní dílo samo nebo piktorální rysy vyabstrahované přímo ze souboru příbuzných děl. Další traktování této představy (při zachování distinktivních rysů celku) vede k tomu, že do oběhu se vlastně dostává spíše než piktorální „diskurzivní“ model, který nabývá povahy klišé.

Tento proces odráží dosti výstižně příklad, který Yacobi vybrala z Nabokovovy povídky *Jaro ve Fialtě*, v níž popis společnosti u stolu aluduje výjev Poslední večeře Páně (Yacobi 1995: 631). K tomuto příkladu se zde vyjádříme, abychom ho mohly následně použít jako východisko pro další interpretaci. Jedná se opět o případ, kdy lze deskripci aktuální situace fikčního světa díky její struktuře (rozložení objektů/figur v prostoru, jejich vzájemné relace/interakce a projevy, například gesta), ale i dalším vlastnostem (atmosféra) podložit určitý piktorální model jako matici; jedná se ovšem o výjev natolik známý, že nabývá charakteru výše zmiňovaného kulturního schématu. Snad i z toho důvodu autorka opomíjí skutečnost, že se zároveň jedná o situaci z vyprávění evangelia (tj. že je k dispozici „verbální pretext vizuální reprezentace“), protože předpokládá, že tento širší kontext už ani ve významové výstavbě Nabokovovy povídky, natož ve čtenářské recepci podstatně aktivován není. Ocitujme ve shodě s Yacobi příslušnou pasáž povídky *Jaro ve Fialtě* (1936):

„Celá jeho póza, poloha jeho roztažených rukou a tváře jeho společníků, které byly všechny obráceny k němu, mi na okamžik s hrůznou groteskností připomněly cosi, co jsem tehdy moc nechápal; později, když jsem to pochopil, mi nepřipadalo nabízející se srovnání o nic méně rouhavé než sama podstata jeho umění. Pod tvídovým sakem měl na sobě bílý rolák, nad vlasy, od spánků hladce sčesanými, se jako svatozář vznášel cigaretový dým [...]“¹⁵ (Nabokov 2004: 231).

Máme samozřejmě na paměti, že Yacobi zde hledá další doklad obecnějšího jevu a zajímají ji mechanismy jeho fungování v recepci textu. Ve svém rozboru proto klade důraz na vztah interpretačního postupu osobního vypravěče a interpretace čtenářské: v této perspektivě pak prvotní vypravěčovo nepochopení modelu situace vykládá jako selhání vypravěčovy paměti (Yacobi 1995: 635) dané množstvím různorodých atributů aktuální situace. Tím spíše pak podle ní vypravěčské gesto, jímž vypravěč zvýrazňuje aspekty umožňující identifikaci piktorálního modelu, funguje jako impuls pro aktivaci kulturní paměti čtenářovy a vytvoření spojnice mezi uměními. Uměřená selektivita reprezentace piktorálního modelu podle Yacobi souvisí i s pomocnou rolí, kterou tato forma deskripce hraje ve výstavbě narativu: jejím účelem není konkurovat svébytnosti ostatních složek vyprávění, odtud nízký stupeň její individualizace (tamtéž: 632).

V záměru Tamar Yacobi doložit obecné mechanismy fungování piktorálního modelu ovšem zaniká významová souvislost pasáže, kterou naznačuje toto vypravěčovo hodnocení „později [...] mi nepřipadalo nabízející se srovnání o nic méně rouhavé než sama podstata jeho umění“ (Nabokov 2004: 231). Výjevu totiž vévodí vedlejší postava Ferdinanda, úspěšného samolibého literáta, který pro vypravěče představuje jakousi esenci povrchní módní uměleckosti a úspěchu dosaženého osobním vlivem v okruhu literární kritiky a usilovným pěstováním vlastního image – i zcela soukromé Ferdinandovy aktivity totiž inklinují k „divadelnosti“. V Paříži, kde má francouzsky

píšíci autor dobré zázemí, „boří zažitá schémata“ tím, že se vyhýbá proslulým podnikům navštěvovaným umělci a s hloučkem svých obdivovatelů naopak obdaňuje svou přítomností běžnou kavárnu, v níž jeho bohémská skupina tím více vynikne („přestal chodit do dvou tří známějších lokálů, kde by jeho přítomnost očekávali *naivní amatéři života na Montparnassu*“, tamtéž: 231; zvýr. SF, AJ). Dá se tedy předpokládat, že i to, jak se chová a jak se svému okolí ukazuje u stolu, je součástí účelové sebe prezentace – a je tedy nějakým způsobem „inscenováno“. Na druhé straně vypravěčova předpojatost vůči Ferdinandově literární i lidské strojenosti je nepochybně při každém jejich setkání zdrojem „přidatných“ významů. Jestliže vypravěč implicitně paralelu scény s výjevem Poslední večere hodnotí jako „rouhání“, pak je třeba říci, že strůjci výjevu jsou jak protagonisty výstupu, tak jeho pozorovatel: gesto, jímž Ferdinand rozpíná paže na stole, provázen pohledy všech svých přátel, je nepochybně „ikonograficky vypočítavé“ a vyjadřuje vstřícnost vůči přítomným („učedníkům pozvaným k tabuli vyvoleného umělce“) i stvrzení literátovy vlastní důstojnosti. Ovšem to, že Ferdinandova hlava se v oblaku cigaretového kouře jeví jako ve svatozáří, je zcela v kompetenci pozorujícího (respektive dodatečně interpretujícího) vypravěče. Tyto významy dotvářejí charakteristiku nesympatické postavy, základní funkce aludování piktorálního modelu však spočívá v tom, že poukazuje na „inscenovanost“ situace. Do makrostruktury vyprávění se tento význam zapojuje jako hodnotová opozice chování Ferdinandovy manželky Niny: chování převážně citového a leckdy navenek trochu přepjatého, avšak nevykalkulovaného, nýbrž organicky spojeného s bytostí jeho nositelky. Vypravěče k této ženě poutá nikdy nevyjasněný vztah kolisající mezi přátelskou blízkostí a erotickou přitažlivostí. Dá se říci, že hlavním tématem vyprávění je určité emocionální naladění, ilustrované úryvkovitou prehistorií vztahu (který se ostatně uskutečňoval jen v epizodách, krátkých setkáních protagonistů v proměňujících se společenských ruských porevolučních exulantů) a vlastním dějem (náhodným setkáním uzavřeným hrdinčinou tragickou smrtí). Atmosféra probouzejícího se přímořského letoviska tematizovaná i v titulu povídky slouží jednak jako kulisa k setkání s Ninou, jednak jako metafora tohoto vztahu: převážně jakoby zamlženého, ospale mdlého, nostalgického, jindy zase krátce jiskřícího očekáváním či chvilkovou vášní.

Pro interpretaci piktorálního modelu je nicméně důležité doplnit i to, že nejde o osamocený postup, protože v textu nacházíme další – explicitně vyznačenou – variantu intermediálně zvrstvené reprezentace. Vypravěč tu předjímá Nininu smrt při automobilové nehodě:

„Pod platany stál motocykl německé výroby, zablácená limuzína a dlouhý žlutý vůz, podobný obrovitému chrobákovi („To je naše – vlastně Ségurovo,“ řekla Nina a dodala: „Nechceš jet s námi, Váseňko?“, i když moc dobře věděla, že nemohu); *na laku jeho křídélek se rozléval kvaš oblohy a větví*, v leštěném kovu jedné svítilen, tvarem připomínající ruční granát, jsme se na okamžik sami odrazili: *hubení chodci ze světa filmu, kráčejíci po vypouklém povrchu*, a potom, po pár krocích, jsem se ohlédl, a jako bych uviděl to, co se přibližně za půl hodiny skutečně stalo: všichni tři v motoristických kuklách nasedají do auta, s úsměvem mi mávají, *průhlední jako přízraky, skrze něž prosvítá barevný svět*, a pak se rozjíždějí, vzdalují, zmenšují (Ninin poslední desetiprstý pozdrav).“ (Nabokov 2004: 238; zvýr. SF, AJ)

Co sdílejí obě citované pasáže, tj. připodobnění první situace k piktorálnímu modelu spojenému s jasným souborem hodnot, a vidění okolností druhé situace v duchu techniky výtvarné, respektive vidění jejich protagonistů v podstatně zkreslující optice filmové kamery? (Doplněné „filmovým“ flashforwardem, který navíc scénu nostalgického loučení zobrazuje jako ubývání až mizení, a to technikou prolínání záběrů?) V důsledku této intermediální kontextualizace¹⁶ se totiž obě situace, přestože jsou díky množství smyslově vnímatelných detailů zřetelně ukotveny v předmětném světě příběhu, od něj jakoby oddělují a nabývají charakteru neskutečnosti. Zatímco první scéna působí na vypravěče „jako obraz“ (a to jako jeho chtěná inscenace, negativně), druhá „jako scéna z filmu“ (nostalgická, unikavá). Prostřednictvím intermediálních odkazů se tu realizuje jedna z nejpříznačnějších tendencí Nabokovovy povídkové tvorby, spočívající v konfrontaci „skutečnosti fikčního světa“ se světem umění – přičemž vypravěč se tentokrát staví na stranu života, ne snad „proti umění“, ale rozhodně proti umělecké falši v obou smyslech toho slova. Podmnožinou těchto dvou fikčních sfér tu jsou ještě – jako v dalších četných povídkách – „soukromé světy postav“ (jak je nazývá teoretička fikčních světů Marie-Laure Ryanová, 1992), vystávající z interakce jejich paměti, tužeb, denního snění a záměrů.

Rozvinutím načrtnuté interpretace jsme dospěli k upřesnění významotvorného zapojení piktorálního modelu do výstavby povídky i celku Nabokovovy poetiky. V čem je však tento příklad pro nás podstatný z hlediska strukturního? Zaprvé ukazuje, že reprezentace piktorálního modelu nemusí být koherentní, ale může se realizovat souborem v textu rozptýlených, ovšem dostatečně signifikantních atributů modelu.¹⁷ Zároveň se jedná o případ, který se vyznačuje výrazně vizuálními aspekty (prostorovými, kompozičními) nutně spojenými s piktorální reprezentací (rozpjaté paže, oddané přivrácené tváře discipulů), ale současně implikuje významy obsažené ve verbálním pretextu piktorálního modelu. Významotvorný podíl obou aludovaných kontextů pak, jak jsme mohli sledovat, závisí jednak na konkrétním aluzivním postupu, jednak na tom, nakolik se scéna podložená piktorálním modelem zapojuje do utváření děje.

Zatímco v případě s *Poslední večeří* převzatém od Tamar Jacobi je scéna pouze zdrojem nepřímé charakteristiky postavy, v další analýze se zaměříme na povídku Františka Langerova *Zuzana v lázni a starci*, v níž je aktualizace piktorálního modelu spojena s hlavní událostí příběhu, dokonce se smyslem celého vyprávění. Na první pohled by se tato návaznost mohla jevit poněkud násilná – novoklasicistní Langerova povídka vznikla před první světovou válkou (knižně in *Snílci a vražové*, 1921) a svou průzračnou epičností, vyjádřenou dialogy postav a střídáním podání jejich jednání i potlačením zprostředkujícího subjektu se zásadně liší od Nabokovovy reflexivní výpovědi osobního vypravěče. Ke srovnání dvou stavebně i ideově značně nesourodných textů nás však přivádí nejen zapojení intermediálních vztahů, jež zde zkoumáme, ale také nadřazené téma, oběma autorům společné a v jejich příbězích opakovaně vyjádřené konfrontaci umění „tvořit artefakty“ s „uměním žít“. Druhou spojnicí představuje princip, který se u Nabokova váže jen na vedlejší postavu, zatímco u Langerova prostupuje celý děj: „inscenování sebe samého“, inscenace atmosféry či dokonce inscenace události. Pojem inscenace tu můžeme chápat jako alternativní vyjádření hry; jak dále uvidíme, jejím nástrojem je primárně řeč a herním prostorem rozprava

postav. Připomeňme, že princip hry a divadelnosti byl příznačný pro celý spřízněný okruh autorů, jejichž prozaická tvorba se podobně jako Langerova rozvíjela v kontaktu s dobovým uměním výtvarným a dospěla v prvních dvou desetiletích 20. století od vlivů secesní stylizace a smyslovosti přes novoklasicistní koncept nadčasového, dějově sevřeného syžetu k projevům literárního kuboexpressionismu.¹⁸

Postavy Langerovy *Zuzany v lázni* se objevují i v dalších povídkách: úloha pověstných chlípných starců připadá pánům Prokopovi a Siebenovi, kteří jsou v povídce *Únos Evelyny Mayerové* protagonisty násilného činu na mladé tanečnici; jako daň špatnému svědomí si svůj zločin nechávají výročně předvádět v pantomimě, již sledují jako jediní diváci představení. I ostatní postavy, zámecká paní Žakelina, její manžel Robert a rodinný přítel plukovník Matamor, se objevují ve dvou dalších povídkách souboru. Tato skutečnost je komentována v „poznámce pod čarou“ obsahující biografické údaje, jejichž funkcí je autentifikovat existenci postav, a to zvláště upozorněním na jejich kontakty se skutečnými historickými osobnostmi. Patří k nim mimo jiné anekdotická epizoda, v níž malička Žakelina, seznámena s mistrem hudby Wagnerem, projeví politování, že věkový rozdíl jim brání stát se milenci (Langer 2000: 222); s postavou se tak již od dětství nerozlučně váže erotický aspekt. Příběhy všech tří povídek jsou lokalizovány do exkluzivního prostředí (zámek, benátská restaurace), v němž zahálka probouzí touhu po vzrušení. Nejinak je tomu i v příběhu *Zuzana v lázni a starci*.

Leckdo by mohl namítnout, že titul povídky působí jako pouhá viněta erotického námětu, nikoli jako intermediální aluze piktorálního modelu, natož odkaz k morálnímu poselství spojenému se starozákonním příběhem ctnostné Zuzany – i ve výtvarné tradici je totiž latentní přítomnost pretextu evidentně záminkou k zobrazení scény vystavující na odívání ženské nahoty a mužskou chtivost. Pokusme se ukázat, jak je tento námět na úrovni příběhu i vyprávění doslova „rozehrán“. Expozice tematizuje dusnou a současně jiskřící atmosféru letního odpoledne před bouří. Pánové Prokop a Sieben ukončí hru v karty a s konstatováním, že jednomu z nich přinášel pohled na krasavici štěstí, druhému smůlu ve hře, se začnou dvořit paní Žakelině. Ta zprvu poukazuje na svůj střední věk a jejich pokročilé stáří, ale pak na „hru na dvoření“ přistoupí. Domácí pán Robert se ochotně připojí vyprávěním dávných příběhů plných vášní, odehravších se na zámku za právě takové bouřlivé atmosféry, jež „snad nutí lidi hrát pantomimu, aby s jejími zvuky splynula v melodram. Nechci být duchaplným: avšak hrajeme vždy dle scenerie. Scéna předchází drama. Hrajeme-li svou hru pod kvetoucí třešní a za zpěvu slavíků, tedy hrajeme hru lásky, hry mužské ctižádosti za chladného jako nůž světla časného rána na pasece s bambitkou proti svému soku, hrajeme hry trestající žárlivosti, když za bezhvězdné noci střelíme oknem z lovecké pušky po milenci, který se plíží pod balkonem našich žen“ (Langer 2000: 229–230). Robert tu vyjmenovává situační modely, jaké jsme na obecné rovině pojmenovaly na začátku studie: vyvolávají otázky po tom, co jim předcházelo, a předpokládají určité vyústění – implikují děj. Na rozdíl od naratologické typizace však tento výčet obsahuje zásadní hodnotící gesto s dosahem téměř ontologickým: všechny tyto akty a aktivity jsou klasifikovány jako „pouhé“ hry. Robert jde však ještě dále než k jen připomínce starých dobrých časů – „Galantní starci, galantní století a galantní svátky. Bývalo tomu tak před sto lety“ (tamtéž: 230) – rozhodne se je totiž inscenovat a ujímá se role režiséra: „Ostat-

ně v přítmí se může zdáti, že jsme rokokovými mladíky.“ [...] „Nuže, nálada pro scénu v přítmí,‘ navrhoval hlasitě Robert jako vyvolavač na trhu. ‚Mládí a svěžest i krásá‘“ (tamtéž). Přítomní se hry s chutí zúčastní, s výjimkou plukovníka Matamora, který rozzlobeně upozorňuje na průlinčitost hranice herního prostoru a reality a potažmo na fakt, že strůjci libertinských „nebezpečných známostí“ se z bezcitných hráčů mohou stát oběťmi. „Nelíbí se mi to,‘ řekl vážně Matamor [...] ‚To vše: hraje se slovy. Ale kde končí hra? Na konci každé hry sedí skutečnost. Kdy začne skutečnost? Lichotíte dámě, pane Prokope a pane Siebene, balancujete se slovy lásky, na jednom místě však začnete opravdu lichotit a opravdu milovat““ (tamtéž: 231–232). Když je obviněn, že i on své pohoršení pouze hraje, odmítne nařčení reálnou akcí: vystřelí v místnosti z revolveru, těsně nad hlavou uleknutého Siebena. Avšak ani staří muži, ani Žakelina se nedají tímto činem zastrašit a pokračují ve hře na svádění, v níž se oba starci nejprve stylizují jako sokové a postupně se s těmito rolemi ztotožňují. Hra totiž, má-li fungovat, vyžaduje dodržování pravidel; jak připomíná v kulturněhistorické práci věnované galantnosti Claude Habibová, „galantnost jako hra předpokládá relativně ustálené sexuální role. Aby fungovala galantní úmluva, je zapotřebí určité předvídatelnosti v očekáváních jednoho pohlaví vůči druhému. Muž podněcuje (je svědцем), žena odolává či podléhá. On má iniciativu, ona poslední slovo“ (Habibová 2009: 43).

V jistou chvíli by se dokonce mohlo zdát, že vizuální aluze se opravdu vyčerpává titulem a má význam spíše metaforický, neboť vypravěč popisuje Žakelinu takto: „stále se usmívala uprostřed nich, jako by zahřívána lázní“ (tamtéž: 233). Přechod od hry diskurzivní ke hře akční nevědomky nastrojí samozvaný režisér Robert, když „jako hlasatel“ zpřítomňuje osvěženou scénérii za okny („inscenuje“ tedy i to, co je snadno fyzicky dostupné) a sugestivním popisem vnáší do rozpravy vizuální prvky a smyslovost: „Pospěšte si se hrou, neboť dešť ustává, mraky se trhají, již ani nehřmí. Bouře odchází rychle, jak přišla. Na mnohých místech je již viděti modré nebe mezi mraky, ptáci se odvažují k letu mezi posledními krůpějemi. V parku omytém deštěm jest asi krásně, myslím na bazén, kde vlhká lůžka z omšelých balvanů – vzpomínáte na tato lůžka, milí přátelé, Siebene a Prokope? – , kde tato lůžka zavonějí svým fialkovým mechem. Dávno již asi, draží přátelé, žádné dívky nesmáčejí svých kotníků ve vodě pod nimi tekoucí“ (tamtéž: 234). Nápad obou vzrušených starců, aby tak učinila Žakelina, oslovená přijme, s argumentem, že nemá cenu o ženských tělech jen mluvit, neboť „nejsou stvořena pro uši, ale pro oči“ (tamtéž: 235). Nejen výčtem jednotlivých motivů, ale především důrazem na vizualitu je tak znovu aktivován latentně přítomný piktorální model, obraz nahé krásy jen zčásti zanořen ve vodě a vystavené lačným pohledům dvou starých mužů. V rozporu s původním obsahem verbálního pretextu, starozákonního apokryfu, avšak v souladu s Robertem navrženou dobou kulisou rokoka Žakelina svým provokativním výrokem zároveň legitimizuje voyeurství. Když jí starci navrhnou, aby jejich pozorovatelskou roli zpečetila tím, že je přiváže ke stromům, vymíní si Žakelina, že je přibije za uši. Je to snad trest za vilnost, který by situaci alespoň trochu přiblížil verbálnímu pretextu? (Zbylí dva muži totiž – ať už zaslouženě či nezaslouženě – již trestáni byli: Matamor trpí morální nepatřičností hry od samého počátku, potrestán je i Robert, který celou dobu věřil, že hra zůstane „na hřišti diskurzu“ a je nakonec zaskočen nevázanou smyslností své stárnoucí ženy.)

Ale Žakelina spíše dovádí do důsledků princip krutých her a erotické aspekty piktorálního modelu naopak amplifikuje. Okolnosti přispívají k tomu, že v závěrečné scéně se nejen může stylizovat jako hravá nymfa, ale dokonce se může svým pozorovatelům jevit jako všemocná (a vítězná) Venuše Anadyoméné s příslušnými atributy (i zde bychom mohli mluvit o latentní přítomnosti piktorálního modelu). Všimněme si, že starci přibítí ke stromům se „nemohou nedívat“, leda by zavřeli oči, a navíc jsou zbylími pány přistiženi a pozorováni podobně, jako divák pozoruje figury některé z konkrétních realizací piktorálního modelu Zuzany v lázni:

„Když pak přišli již zcela k bazénu, viděli, jak Sieben a Prokop nehybně se dívají na nahou ženu koupající se ve vodě, zahalenou jediné parou, jež mlhavě stoupala z povrchu vodojemu. Byla to paní Žakelina, mlhou více tušená než viděná, jež se procházela mezi umělými skalisky s Braunovými sochami, opírala se o kamenné želvy, objímala úzké krky labutí, líbala kamenné najády, hladila tritony troubící na mušle a kladla hlavu do otevřených hlav delfinů. Pak rozstříkovala vodu, rozhoupávala tuhé listy a bílé květy leknínů, zastavovala tenké proudy tryskající z hrudi sirén, brodíc se z místa na místo, bílá v temné vodě, s *vlasý* pocuchanými, *jakoby zapudrovanými stříbrným pudrem*.“ (tamtéž: 238; zvýr. SF, AJ)

Závěrečný detail vlasů je ambivalentní: lze stejně dobře říci, že vypravěč jím poukazuje k inscenovanému kontextu rokoka, nebo že implicitně připomíná věk protagonistky a dočasnost její role – herní i životní.

Aluze piktorálního modelu tu není jen singulární apartní výpůjčkou. Apartnost je totiž vlastností celého vyprávění, v němž se převrstvuje několik erotických kontextů: na úrovni příběhu je to opakované vzpomínání na minulé vášně spojené s prostředím zámku i s osudy jeho druhdy jarých protagonistů, a inscenovaný kontext nezávazných milostných her po vzoru galantního rokoka.¹⁹ Bagatelizace dramatických životních situací jako herních, které se na počátku dopouští Robert, se mu v závěru vrací v gestu jeho zestárlé, avšak nestárnoucí ženy, gestu, jímž se hra mění ve skutečnost. Na úrovni vyprávění jsme svědky postupného přesunu z „prostoru rozpravy“ do prostoru smyslů a tělesnosti, a to jak v řeči a jednání postav, tak ve způsobu, jímž vypravěč tematizuje smyslově vnímatelné jevy vnějšího světa. K tomu přispívá i význačné uplatnění piktorálního modelu Zuzany v lázni a jeho závěrečné prolnutí s piktorálním modelem Venuše Anadyoméné.

Princip inscenování události zasahující do struktury celého děje spojuje Langerovu povídku s novelou Aloise Jiráka *Zahořanský hon* (časopisecky v *Lumíru* 1882, knižně 1885). Jejím hlavním tématem je poměrování dvou druhů umění, hudby a malířství, a odhalení jejich schopnosti zasahovat do světa mimouměleckého. Vypravěč nejprve všechny postavy, které jsou pro děj podstatné, svede jakoby náhodně do zájezdního hostince: na posezení u piva se zastavil myslivec a (jak se brzy ukáže) vynikající muzikant Svída, na nocleh zase přibyl správce nedalekého zámku s neteří Terezou. S těmi je ovšem čtenář seznamován v postupných náznacích – nejprve se k návštěvě panstva poukazuje zmínkou o kočáru stojícím v kolně u hostince a dialogem kočího s hostinským, později opakujícím se motivem hlav s napudrovanými parukami, které se na okamžik objeví ve dveřích či okně. Jako poslední se připojí malíř Rys a učitel Vojna, ohlášení zvukem Vojnovy fanfáry na lesní roh. Krásnou slečnu Terezu spatří během

večera podvkrát jen letmo, ale ona je oba okouzlí svým půvabem. Sebevědomý a dvorný malíř se rozhodne vyjádřit své city zrežirováním dostaveníčka podle tradice serenád, večerních milostných skladeb či písni provozovaných pod širým nebem jako projev lásky: požádá učitele, aby složil skladbu, kterou pak s myslivcem na dva lesní rohy zahrají v březovém hájku u hostince. Malíř zatím stojí pod oknem, kde je panstvo ubytováno, a čeká, až se v okně objeví obdivovaná dívka, aby mohl smeknout klobouk a přihlásit se jako strůjce a protagonista dostaveníčka. K detailnímu utváření této scény a s ní spojeným piktorálním modelům se ještě podrobněji vrátíme, nyní sledujme princip inscenování a vztah události (rozfázované do sekvencí) k obrazu a výjevu. Hudbymilovný správce oba muzikanty hned ráno angažuje do svých služeb, zatímco Rys se mu při prvním setkání znelíbí: jako umělec i jako ctitel jeho neteře. Ukáže se totiž, že majitel zámku, mladý hrabě, vyslal malíře restaurovat staré obrazy a nově vymalovat některé sály; správce, který si přivlastňuje větší moc, než mu náleží, se mu bude snažit všemožně komplikovat práci, a také znesnadnit setkání s učitelem i myslivcem a zvláště pak Terezou, kterou chce výhodně provdat za starého barona. Rys si však ke slečně najde cestu, v přeneseném i doslovném významu: v zámeckém sále, kde ze zapomenutí a prachu vybavuje obrazy starých mistrů, odhalí totiž staré nepoužívané dveře, jež oběma mladým lidem, kteří v sobě našli zálibení, umožní tajná dostaveníčka. V průběhu jednoho z nich je výjev, který jsme výše popsali, zopakován či znovuzinscenován. Malíř se Tereze v rozhovoru – vedeném samozřejmě v duchu galantního svádění – svěruje, že po dokončení práce nad starými obrazy hodlá namalovat jeden nový:

„Pěknou krajinku. Je osamělá hospoda, u ní kvetoucí lípa – letní, vlažná noc –
 ‚A nazvete ten obraz: Přerušené dostaveníčko!‘ vpadla mu do řeči smějíc se. ‚A mohla by býti s podobiznami: sám malíř, pak komponista a ten čarodějný myslivec –“ (Jirásek 1922: 54)

Výjev, který byl původně líčen jako rozfázovaná událost, je zde inscenován jako pozastavený v jedné scéně, jako malířský námět. Titul obrazu pak Tereza navrhuje podle vyústění původní situace. Je-li u tradičního literárního žánru ekfráze a jeho realizací v próze i epické poezii zvýznamňována dynamizace popisu vyprávěním, Jirásek zde tento model v podstatě obrátí: původní událost se vrací ve specifickém popisu, jako ekfráze virtuálního obrazu.

Inscenování události jako výjevu či obrazu se v próze objeví ještě dvakrát. Jednak v méně nápadné podobě, a sice jako freska přírodní scenerie s průvodem cestou na hon, kterou Rys maluje v jednom ze zámeckých sálů (tamtéž: 78) – i ta se nakonec „odehraje“, když se panstvo na hon skutečně sjede. Z hlediska makrostruktury příběhu je však podstatnější karnevalový výjev, který pro jeho účastníky, hosty mladého hraběte, tajně připravují myslivec, malíř a učitel. Po úspěšně skončené leči na jelena společnost sleduje v loveckém pavilonku představení, v němž herce zastupují vyděšená zajíci s figurkami a nápisy na zádech. Účelem výjevu je kromě pobavení hostí prozradit hraběti nepoctivé jednání správce, který se vydával za autora skladeb ukradených ve skutečnosti učitelem (tamtéž: 115–119). Panstvo je vylákáno čímsi smíchem ven z uzavřeného prostoru pavilonku; scéna však není obzírána pohledem z určitého místa – vypravěč ji zobrazuje v tékavé perspektivě, tu upoután výkřiky panstva na balkonu v patře pavilonu, pak zase

ukázáním celého výjevu na palouku jakoby shora, jindy zaměřením pohledu na malíře objevivšího se stranou. Celá událost je pak znovu inscenována jako ekfráze dalšího Rysova obrazu, nově odhaleného v patře pavilonu – předchozí obzírání svrchu je tu tedy druhotně zdůvodněno postupem při popisování obrazu:

„Pavilon tu i s pozadím lesa jako stafáž, lovecká společnost na balkoně i dole v živých malebných skupinách, a před pavilonem na prostranství onen divý rej zajícův, divoká, zmatená, směšná jízda malovaných karikatur a figur na poplašených ušácích –“ (tamtéž: 120)

Přestože obě události, jež spojuje tíž princip zdvojené reprezentace, mají charakter uzavřených epizod, jejich funkce rozhodně není epizodická: dostaveníčko spouští zápletku a scéna se zajíci je významovým vyvrcholením vyprávění. Shrnující a moralizující epilog je svým charakterem typický pro literaturu 19. století: zatímco v hodnocení hrdinů byla dosud hudba vnímána jako umění podstatnější svou podmanivostí, zde vypravěč vyzdvihuje schopnost malby reprezentovat skutečnost: „Kdybyste si je [postavy na obraze] prohlíželi, pověděli by vám tento příběh, jak malíř a muzikanti přemohli vrchního, to jest jak umění, nechtíc potupně sloužiti, zvítězilo nad hrubou mocí“ (tamtéž: 128). Pro náš záměr je podstatné to, že vypravěč, který obraz náhodně spatřil v opuštěném loveckém pavilonu v lesích a pozoroval jeho jednotlivé postavy, se tak staví do pozice vnímatele výtvarného díla: hledá interpretační matici, již by mu podložil, a čtenáři ji pak předkládá jako narativizovanou ekfrázi.

Proměna vylíčení scény příběhu v ekfrázi obrazu a obráceně však představuje jen jednu vrstvu výstavby Jiráskovy novely, v níž se literární zobrazení prolíná s výtvarným. Druhou, neméně podstatnou složkou je latentní přítomnost piktorálních modelů a vizualita jeho stylu. O spisovatelově „malířském způsobu vidění“ se dočítáme často, mimo jiné o něm v úvodní kapitole své monografie *Dílo Aloise Jiráska v české ilustraci* (1953) mluví Jan Květ, který vyzdvihuje i Jiráskovu výtvarnou paměť a představitost či výtvarný způsob líčení přírody (Květ 1953: 13). Nejsou-li tato hodnocení konkrétně podložena primárním textem, zůstávají v podstatě na úrovni kliše. Nezapomínáme ovšem, že Květ je historik umění a jeho základním zájmem jsou ilustrace, nikoli vztah vyprávěcí metody k výtvarné reprezentaci. Pokusíme se proto nyní oprávněnost jeho výtvarné charakteristiky Jiráskova psaní demonstrovat jak s pomocí textové analýzy, tak s přihlédnutím k poznatkům jeho oboru.

Vizuální aspekty Jiráskova způsobu vyprávění jsou dobře patrné zejména v budování popisných pasáží. Již jsme zmínily, že v expozici situované do hostince jsou postavy správce a jeho neterě uváděny na scénu postupně a ukazují se ostatním vždy jen na kratičký okamžik. Nejprve když hosté začnou hlučný spor:

„Hospodský příběhl a hned ode dveří kýval sedlákovi, aby mlčel a nekřičel, ukazuje na dvéře vedoucí do vedlejší světnice.

Ty se v ten okamžik pootevřely a v nich objevila se hlava staršího pána v napudrované vlásence. Výraz té vráskovité tváře s bradavkou vedle nosu byl přísný. Šedivé oči ostře změřily hlučný, nepokojný stůl. Pak hlava páně zase zmizela a dvéře se zavřely. Náhlé to zjevení účinkovalo.

Sedlák přestal tlouci korbelem a křičet.“ (tamtéž: 13–14)

Když za zvuků fanfáry přijíždějí na koni myslivec a učitel, hlavní postavy úvodní kapitoly, z oken je sledují obličejové postav uvedené v kapitole druhé, které už vypravěč alespoň drobnou scénkou blíže charakterizoval – „a vedle v jiném okně pudrovaná hlava starého pána a ještě jedna mladá, jež se tam mihla jako poupátko“ (tamtéž: 15). Když vstupují dovnitř, pootevrou se dveře a „v nich se objevil onen starší pán v bílé vlásence, s bradavkou vedle nosu, a za ním nějaká mladá dáma napudrovaných vlasů, roztomilého obličejové, sličná. Ale jen se zjevila, již zmizela, jak starý pán se náhle otočil a dveře zavřel. Pěkné vidění bylo to tam –“ (tamtéž: 16). Všechny citované ukázky spojuje volba výrazů vyjadřujících „krátkou expozici objektu“ či prchavost vjemu: zmizela, mihla, vidění, zjevení. Prchavý dojem je v následující scéně zvláště kontrastováním tmy a světla.

„Zatím venku přestalo pršet; šerilo se, a v hospodské světnici jako by *tma padala od černého dřevěného stropu*. Když pak *hospodský* šel jizbou, *nesa ve dřevěném svícnu lojovou svíčku* ‚pánům‘ do vedlejší světničky, seděli už *Vojna s myslivcem* [...] Otevřely se vedle dveře, z nich vyšel *hospodský nesa světlo*, za ním pán přísného obličejové s bradavkou u nosu, oděný v kabátě cihlové barvy, a naposledy sličná dáma, mladá, napudrovaných vlasů, ve kvítkovaných a pruhovaných šatech lehounkých a jemných. Špalíčkové střevíčky červených opatků sotva se ozvaly po podlaze. [...] A již bylo to *pěkné vidění nesoucí se šerem jizby za září světla hospodského* totam. Na síni však *u schodů vedoucích do hořejšího ponebí, kam hospodský na cestu svítil, se bezděky zastavila*. Stál tam postava hezkého, mladého muže, onoho, jež přijev prve s druhem hudebníkem na koni ve světnici je tak dvorně a hezky pozdravil.“ (tamtéž: 19–20; zvýr. SF, AJ)

Stále sice vypráví nadosobní vypravěč, ale scéna je tu líčena jakoby z pohledu postav sedících u stolů – zšerelou místnost totiž hostinský naplno rozjasní svíci až v následující pasáži, poté, co posvětil na cestu panstvu. Nyní však sedící hosté vnímají především detaily silně exponované světlem svíčky: obličej s bradavicí, bělost paruky, oblečení jen povrchně v názvuku barev a vzorů. V potměšile místnosti jsou veškeré aktivity vnímány především jako pohyb světla a také auditivně, jak naznačuje zdůraznění klapotu střevíček po podlaze. Tento postup můžeme číst dvojím způsobem: jednak jako snahu o smyslovou působivost pasáže, ale stejně dobře jako podnět, který má v kulturní a vizuální paměti čtenáře vyvolat asociaci určitého typu výtvarných zobrazení. Nejde tu o přímý odkaz ke konkrétnímu výtvarnému dílu, ale k piktorálnímu modelu, jehož variace nacházíme především v holandských a francouzských obrazech 17. století, na nichž svíčka jako jediný zdroj světla silně ozařuje malé plochy výjevů jinak zahalených do tmy: např. u Gerrita van Honthorsta, Gerrita Dou a zvláště nejznámějšího Georgese de La Tour (srov. Seidel 1996: 250–278).

Až dosud jsme tajily, do jaké doby je vlastně příběh zasazen, a je na čase to již tušícímu čtenáři prozradit. Předchozí piktorální model je totiž „vzorkem odjinud“, z jiné kulturní epochy: intermediálně aluduje malířství zhruba o sto padesát let starší, než je reprezentovaný svět konce 18. století. V literárních dějinách se k titulu novely *Zahořanský hon* téměř automaticky přidává přívlastek rokoková – a obvykle se tím nevyjadřuje nic jiného než právě časové zasazení příběhu. Sekundární obliba rokoka neskončila s tzv. druhým rokokem v šedesátých letech 19. století; další vlny jeho popularity můžeme zaznamenat i v letech osmdesátých a v prvním desetiletí století dvacátého²⁰ (v návaznosti na tvárné úsilí secese, jak již výše uvedeno v odkazu na Jiřího Opelíka). Z českého pro-

středí můžeme připomenout cyklus básní Bohdana Kaminského *Rokoko* (1889), psaný jako pandán k reprodukováným obrazům Karla Schweiningera s milostnými galantními scénami. Zasazení do doby konce 18. století a prostředí poněkud už upadající zámecké vrchnosti je také stylizačním gestem novely *Rokoko* Julia Zeyera z roku 1887, tedy jen o několik let mladší než *Zahořanský hon*. Ani zde nechybí odkaz k výtvarnému umění tematizovaného období: tentokrát to není piktorální model, nýbrž konkrétní obraz. Ve scéně na břehu zámeckého rybníka se lékárník Blažej zamýšlí, kde získat tu nejkrásnější nevěstu – když tu náhle klidnou hladinu s odrazem zámeckého parku protne pohyb světla, jakoby „vyletěl anděl od země“ (Zeyer 1887: 17). Při opakování rychlého pohybu si hrdina uvědomí, že světelným zjevením je krásná dívka na houpačce – a vhodná nevěsta je tím okamžikem nalezena. Evokace notoricky známé Fragonardovy *Houpačky* (1767), obrazu chápaného jako prototyp rokokové reprezentace, je tak snadno rozšifrovatelná, že vypravěč ani nepovažuje za nutné poskytnout čtenáři nějaké vodítko. V Zeyerově textu jsou však tímto singulárním odkazem verbální reprezentace vizuálních předobrazů vyčerpány. Aludování piktorálních modelů časově souladných s reprezentovaným světem (oproti „vzorku odjinud“ ve scéně se svíčkou) je v Jiráskově vyprávění organičtěji zapojeno a také (oproti textu Zeyerovu) důsledně podpořeno vizuálními charakteristikami především popisných pasáží.

Na dalších dvou příkladech ze *Zahořanského honu* ještě rozlišíme dvě formy intermedialní aluze, a sice aludování piktorálního modelu a aludování média. Jinak řečeno pokusíme se oběma cestami odpovědět na otázku, v čem vlastně, kromě časového zařazení děje, může spočívat rokokovost „rokokové novely“.

Zprv je to transmediální přenos piktorálního modelu rokokových galantních scén: Ráno po dostaveníčku, fascinován jeho podmanivou hudbou, nabídne správce Vojnovi místo ve svých službách a k cestě na zámek jej přizve do kočáru. Plachý učitel, který je slečnou Terezkou okouzlen stejně jako malíř, vyčerpán snahou být jí dvorným komunikačním partnerem v horkém odpoledni usne:

„I ve spaní seděl uctivě a ostýchavě. A tomu se nejvíce smála. Ale pak *sebou trhla, nahnula se* poněkud, hleděla na jeho vestu, pak *ohlédla se* opatrně po strýci, vtom *zvedlo se* její kulaté rámě, *nesouc se* opatrně k mládencově vestě, slečnin drobný *ukazováček spojiv se s palcem* v lehounkou špetku, *stiskl* pentličku čouhající z Vojnovy vestové kapsy; *zatáhla* za ni, *ustala*, po spícím chvatně *pohlédla*, pak *prudčí pohyb ruky a již měla pentličku* a s ní kytičku zvadlých růží a rezedy. To byla její kytička!“ (Jirásek 1922: 34; zvyř. SF, AJ)

Loupež kytičky, kterou večer Tereza zapoměla na stole a Vojna našel a uschoval na památku, je důmyslně rozfázována do drobných pohybů, a to s využitím všech jazykových prostředků znázornění akce, především nejrůznějších slovesných tvarů. Tato do sebe uzavřená, z toku vyprávění vydělená epizoda přetrvá po přečtení ve čtenářově mysli spíše jako výjev, zastavený právě v okamžiku loupeže. Domníváme se, že příčinu můžeme hledat ve stylistickém zvýraznění koketního gesta špetky prstů blížící se k mladíkovi: aniž by aludovala konkrétní galantní výjev rokokového malířství, je výsledkem transmediálního přenosu piktorálního modelu, respektive jeho typické rekvizity, a to v rovině námětu.

Druhou intermedialní formu představuje aluze média, v tomto případě simulace techniky, která je vlastní jinému druhu umění. Abychom ji mohly názorně ukázat,

je třeba obsáhlejší citace vyprávění; vrátíme se přitom k detailnímu rozboru scény malířova dostaveníčka v letní noci u hospodce.

„Zatím nastala noc, vlažná letní noc. Nebe se vyjasnilo a před půlnocí vyplul ještě ze chmur kvapem mizících plný, jasný měsíc. Venku ticho, vzduch čistý, svěží a po dešti voněla stará lípa u hospody.

Stavení jako by vymřelo. *Zář, jež večer se kmitala v nevelkých oknech s malovanými okenicemi prvního ponebí, zhasla. Také ve přizemních oknech se setmělo. Zato mihl se rudý plamének svítilny před hospodou, nesl se přes cestu a zanikl opodál za ní, kde stála nevelká březinka zrovna proti hospodě. Za tím světlem míhaly se jako stíny dvě postavy a zmizely také v šeru starých bříz. Nad těmi se měsíc nesl a břízy, jak mraky přes ně chvílemi přeletovaly, halily se v stín a hned zas prosvitovaly stříbrem, chvějícím se na bílých kmenech.*

Stály tiše a naslouchaly, jako všecko kol, jako všecka vlažná noc. Naslouchaly lahodnému zvuku, jenž se pod jejich lehkými, svislými haluzemi, v jejich stínu tak měkce ozval.

Lesní roh tam vzezvučel; po něm druhý a uměle spojené hlasy jejich hrající líbezné, toužebné, sladkobolné zastaveníčko rozléhaly se harmonicky, čarovně do letní tiché noci. [...] V hospodě v prvním ponebí otevřelo se okno a v něm zjevila se mladá, sličná dáma v bělostném nočním šatě.

V ten okamžik zabělal se jasněji, jakož i bílé zdi starého stavení, neboť měsíc vysvítíl plným jasem náhle z mraků. V ten okamžik vystoupil také ze tmy pod košatou, kvetoucí lipou švižným krokem malíř a maje smeknuto mířil zrovna pod okno své neznámé. Hleděl k ní vzhůru a promluvil tlumeným hlasem – mnoho však neřekl, nebo ve vedlejší oknu objevila se náhle hlava přísného pána, společníka rozmilé slečny. Promluvil, a hned zmizela. (tamtéž: 21–22, zvýr. SF, AJ)

Zaměříme se nejprve na mikrostrukturu scény: můžeme tu sledovat, jak je zpočátku stavěna na výlučně vizuálních charakteristikách, na kontrastu tmy a stříbrného světla měsíce, jež se odráží od kmenů bříz i zdí stavení. Po krátkém intermezzu sluchových vjemů – ticha a zvuku lesních rohů, který ho pronikne – se vypravěč znovu vrací k podnětům vizuálním, když náhle měsíc z mraků zasvítí naplno a ozáří scénu. Akční momenty jsou v tomto výjevu zvýrazněny světlem – když hudebníci vyjdou z hospody do hájku, nečteme, že prošly dvě postavy se svítilnou, ale scéna je nejprve připravena setměním všech oken, pak se objeví červenavý plamen svítilny, „míhá se“ přes cestu a zaniká – a teprve jím jsou ohlášeny postavy, jež se „míhají“ za ním. Obdobně se v další scéně výjevu nejprve zabělá košilka a zeď a vyjde měsíc – a až poté vystupuje na ozářené jeviště malíř.

V tomto nasvícení míst či motivů nesoucích hlavní význam se ovšem nejedná pouze o podtržení malebnosti, kategorie v Jiráskově textu opakovaně a výslovně zdůrazňované, ale zároveň o odkaz mimo scénu, ba mimo rámec textu – ke kulturní, nebo přesněji kulturní vizuální paměti čtenáře. Práce se světlem v malířství druhé poloviny 18. století se poměrně často shrnuje pod pojem luminismu, s celkovým zesvětlením barevné škály oproti malířství baroknímu, rozpouštění dualismu světla a temnoty, s odhmotněním stínů a difúzně vedeným světlem (Schöne 1954: 161–167). Problematičnost této definice jistě logicky vyplývá z jejího záměru postihnout směřování celé epochy s mnoha rozdílnými fazetami. Bezezbytku funkční je ve vztahu k vybranému typu vizuálních reprezentací a naopak pomíjí odlišné. Jiným



Obr. 3. J.-H. Fragonard, Svádění



Obr. 4. J.-H. Fragonard, Překvapení

poměrně častým rysem způsobu práce se světlem v rokokovém malířství je totiž zdůraznění kontrastu světla a stínu, které funguje vedle luministických postupů, aniž by je vyvracelo. Světlo tu často nemá přirozený zdroj a scéna, respektive její významově podtržená místa, jsou jakoby ostře nasvíceny reflektorem. Můžeme jej sledovat např. v galantních výjevech Boucherových a Fragonardových. V *Houpačce* je eponymní motiv zvýrazněn diagonálním paprskem světla, který tvoří protipohyb houpající se dívky. Jako by trhlinou v mracích v pozadí náhle silně zasvítilo slunce – díky tomuto osvětlení získá scéna rys „malebnosti“ a je podtržena galantní či koketní hra se střevíčkem, který z dívčiny nožky možná spadl, možná byl skopnut – ale rozhodně směrem k pozorujícímu citeli. U obrazů z cyklu *Vývoj lásky*, zmíněných už v úvodu studie, sledujeme stejný postup jasného nasvícení hlavních postav a dějů na scéně. Odlišný je nepřirozený zdroj světla. Ve *Svádění* (cit. d., obr. 3) jsou obě ženy nasvíceny jakoby reflektorovým paprskem směřujícím z levé dolní části přes podstavce vázy šikmo dopředu, aby tak osvětlil ještě rozkvetlý keř za nimi. Tých světelný zdroj ale nemůže osvětlovat tvář muže, částečně skrytého za vázou. Jedná se tu tedy o dva světelné paprsky protínající se ve významovém středu obrazu, předávání kytičky. Ještě silněji je tento postup patrný v *Překvapení* (cit. d., obr. 4), kde jsou paprsky osvětlující obě postavy odděleny zcela zřetelně: slečna je nasvícena zleva shora (proto také její pravá zůstává zastíněná) a mladík zprava, ve směru, jímž se pohybuje. Místo protnutí paprsků na slečnině pravé ruce tak můžeme opět chápat jako zvýznamněné.

Ve světelné atmosféře a zvláště pak nasvícení detailů dostaveníčka v *Zahořanském honu* tak neshledáváme odkaz ke konkrétní vizuální reprezentaci, nýbrž k rokokovému piktorálnímu modelu a dokonce i postupu, který je pro realizaci tohoto modelu charakteristický. Jiráskova „rokoková novela“ tedy vyniká tím, že k této charakteristice se upíná nejen námět a podoba vnějšího světa, ale jde o záležitost strukturní: autorovi se podařilo integrovat do vyprávění zobrazovací metodu, která odpovídá dobovým schémátům výtvarného umění.

Dalo by se říci, že oba pojednávané texty sdílejí rafinované využití kulturních významů spojených s dobou rokoka a přímou tematizací či aluzí piktorálního modelu. Ten se navíc v opakovaně tu více, tu méně překrývá s nějakým dějovým schématem, nebo je synekdochou celého příběhu, jako je tomu v případě *Zuzany v lázni*. Ještě podstatnější je však tektonická příbuznost obou textů: v obou se uplatňuje kompozičně-sémantický *chiasmus*, jehož společným základem je právě *piktorální model*, ať už představuje schéma výtvarného zobrazení či „scénický návrh“, resp. scénář jako u Langerera. V jeho povídce dochází k překřížení *modu skutečnosti příběhu* a *diskurzivní hry*, v *Zahořanském honu* k překřížení *modu skutečnosti příběhu* a *umělecké reprezentace*. Převvedeme-li diskurzivní hru i malířství na společný jmenovatel „přetváření skutečnosti“, pak lze říci, že tento modus v obou příbězích vítězí, byť jen v druhém případě je toto vítězství hodnoceno jako jednoznačně pozitivní, jako vítězství nad mocenskými mechanismy, zatímco v prvním se nakonec z pohledu některých účastníků jeví jako problematické.

Máme daleko k tomu, abychom tvrdily, že je to právě identifikace těchto struktur, která je přímým zdrojem čtenářského požitku, nebo, jak se s oblibou píše o textech modernistických, že je snad „úkokem čtenáře“ je odhalit, či – jak se píše o textech postmoderních – jsou nabídkou učiněnou čtenáři, aby s nimi, uznali-li za vhodné,

nějak nakládal. Naopak, domníváme se, že oběma prózám nejlépe sluší pobavené čtení napřené k závěru se zvědavostí, „jak to dopadne“, v případě Jiráskově snad s prodlením u takových pasáží, jako je loupež zaschlého svazečku květů. Čtenář rozhodně nemusí identifikovat původ „Jiráskova malířského vidění“, aby podlehl sugestivitě jeho vyprávění, zasníl se – a spatřil před svým vnitřním zrakem vlažnou letní noc a kvetoucí lípu pod oknem zájezdní hospody, z něhož vyhlíží slečna v bílé paruce... Jsme však přesvědčeny, že zdroje čtenářské přitažlivosti, ale i literární svébytnosti obou děl – idylické novelky pozdějšího tvůrce monumentálních historických románů a Langerovy krátké konverzační hříčky – jsou skryty právě v záměnách dějů aktuálních a inscenovaných a v rafinovaném převrstvení narativních a piktorálních modelů.

PRAMENY

- FOWLES, John: *Věž z ebenu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997.
 JIRÁSEK, Alois: *Zahořanský hon a jiné*. Praha: Otto, 1922.
 LANGER, František: *Povídky 1*. Spisy sv. I, Praha: Kvarta, 2000.
 NABOKOV, Vladimír: *Povídky 2*. Praha–Litomyšl: Paseka, 2004.
 ZEYER, Julius: *Rokoko*. Praha: Valečka, 1887.
www.wga.hu/index.html

LITERATURA

- ABBOTT, H. Porter: *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge (et al.): Cambridge University Press, 2002.
 FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice: Ekfráze: deskripce vs. Narativ. In *Vyprávění v kontextu*. Eds. Alice Jedličková, Ondřej Sládek, Praha: ÚČL AV ČR, 2008, s. 119–139.
 FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice: Obraz v příběhu – ekfráze ve vyprávění. Předběžné návrhy k rozlišení popisnosti a vizuality. In *Slovenská literatúra*, 57, 2010, č. 1, s. 29–59.
 HABIBOVÁ, Claude: *Francouzská galantnost*. Praha: Academia, 2009.
 HEFFERNAN, James: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashber*. Chicago – London: University of Chicago Press, 1993.
 HERTEL, Ralf: The visual in the novel, in týž: *Making Sense. Sense Perception in the British Novel of the 1980s and 1990s*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2005, s. 32–71.
 KEMP, Wolfgang: Bilderzählung, in *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Ed. Ulrich Pfisterer, Stuttgart–Weimar: Metzler, 2003, s. 46–48.
 KVĚT, Jan: *Dílo Aloise Jiráska v české ilustraci*. Praha: Orbis, 1953.
 OPELÍK, Jiří: *Josef Čapek*. Praha: Melantrich, 1980.
 RAJEWSKY, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen: Francke, 2002.
 RYAN, Marie-Laure: *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington (et al.): Indiana University Press, 1992.
 SEIDEL, Katrin: *Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie*. Hildesheim (et al.): Olms, 1996.
 SCHÖNE, Wolfgang: *Über das Licht in der Malerei*. Berlin: Ger. Mann, 1954.
 YACOBI, Tamar: Pictorial Models and Narrative Ekphrasis. In *Poetics Today*, 16, 1995, č. 4, s. 599–649.
 WAGNER, Hans-Peter: Ekphrasis. In *Lexikon teorie literatury a kultury*. Ed. něm. vydání Ansgar Nünning, eds. čes. vydání Jiří Trávníček, Jiří Holý, Brno: Host, 2006 [2001], s. 181–182.

POZNÁMKY

- ¹ Tento proces je svázán s emancipací od nároku mimetičnosti, resp. kulturně závazné reprezentace skutečnosti; oproštění pak vrcholí v prosazení nezobrazivého abstraktního umění. Proměny se přitom nedotýkají jen obsahů díla, ale mají i charakter strukturní: i při zachování narativního námětu je v diachronní perspektivě zřejmé, že výtvarné umění směřuje od narativní explicitnosti (tj. od vícefázového zobrazení děje s opakováním figur aktérů) k narativní synekdochčnosti, tj. k volbě klíčové či příznačné situace příběhu, jehož dynamické aspekty pak vyjadřuje s pomocí mediálně specifických konstrukčních (uspořádání v prostoru) a výrazových prostředků (např. světlo), které neruší vazbu na verbální pretext, ale posilují uměleckou autonomii zobrazení. Jako příklad bychom mohli jmenovat zobrazení téže scény *Útěku do Egypta* ve středověké malbě Duccia di Buoninsegna (1308–1311) a u barokního malíře Domenico Fetiho (1621–1623): zatímco Duccio klade vedle sebe dvě události, mezi nimiž je příčinná souvislost (varování Josefa andělem a výjev svaté rodiny na cestě) lineárně vedle sebe, tj. s opakováním postavy Josefa, o tři sta let později bychom už vícefázové zobrazení našli jen výjimečně.
- ² Ke sporu o pořadí výjevů viz Posner, Daniel: *The True Path of Fragonard's Progress of Love*. In *The Burlington Magazine*, 14, 833 (Aug., 1972), s. 562–534.
- ³ Wolf, Werner: *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*. In *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Eds. Vera Nünning, Ansgar Nünning, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002, s. 23–104; týž: *Pictorial Narrativity*. In *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Eds. David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan, London (et al.): Routledge, 2005, s. 431–435.
- ⁴ V oblasti literární vědy sehrála iniciační úlohu práce Marka Turnera *Literární mysl* (1996, česky 2005), která ovšem „myšlení v příbězích“ vyjímá z oblasti literární výlučnosti; zásadní metodologický vliv má tento trend i v oblasti filmové vědy (např. Katarína Mišíková, *Mysl a příběh ve filmové fikci*, 2009), kde se dostává do interakce s filmovou naratologií (zastoupenou zvláště jejím průkopníkem Davidem Bordwellem).
- ⁵ Výběr nejdůležitějších statí (Barthesových, Greimasových ad.) například in *Znak, struktura, vyprávění*. Ed. Petr Kyloušek, Brno: Host, 2002.
- ⁶ Například James Heffernan: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago – London: University of Chicago Press, 1993; John Hollander: *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago – London: University of Chicago Press, 1995, či rozsáhlý sborník *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Eds. Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer, München: Wilhelm Fink, 1995.
- ⁷ Patrně je to i z výkladu historické poetiky ekfráze jako žánru, kterou nabízí *Metzler Lexikon* (Wagner 2006: 181–182).
- ⁸ Srov. Kurman George: *Ekphrasis in Epic Poetry*. In *Comparative Literature* 1974, s. 1–14.
- ⁹ Podněty této stati jsme zčásti využily už ve studii Ekfráze: deskripce vs. narativ (Fedrová – Jedličková 2008), v níž jsme se zabývaly Nabokovovou povídkou „Benátčanka“ (1924) a „Věží z ebenu“ Johna Fowlese (1974).
- ¹⁰ V závěrečné analytické části studie ilustruje Tamar Yacobi různé formy reprezentace piktorálního modelu a jeho funkčního uplatnění v díle Isaka Dinesena, autorky známé v českém prostředí spíše pod jménem Karen Blixenová a díky úspěšnému filmovému zpracování pohříchu spojované jen s jedním titulem – se *Vzpomínkami na Afriku* (1937, film 1985, česky 1992). Podle Yacobi sjednocuje řadu Dinesenových textů záměr všestranné reinterpretace kategorie prostoru jako jakési sémantické gesto autorské poetiky: „In Dinesen's poetics, the allusion to visual space-models closely relates to what is probably her strongest claim to radical originality, as well as her lifelong enterprise, namely, the upgrading and re-patterning of the spatial dimension in literature. Among the set of principles involved, those most relevant to my argument bear on four aspects: space as meaningful form, as dynamic force, as artistic model, and as interart juncture“ (Yacobi 1995: 623).
- ¹¹ Náčrt strukturní a funkční typologie jsme předložily ve studii *Obraz v příběhu, ekfráze ve vyprávění* (Fedrová – Jedličková 2010).
- ¹² Ne jako pouhé „popisy obrazů“, nýbrž jako „virtuální setkání s obrazy a virtuální zkušenost“ jimi představeného světa jsou ostatně nastaveny proslulé ekfráze Filostratovy, které zásadním způsobem integrují subjekt fingovaného pozorovatele.
- ¹³ Leo Spitzer oživil pro moderní literární vědu zájem o ekfrázi, „the poetic description of a pictorial

or sculptured work of art“ (The Ode on a Grecian Urn; or, Content vs. Metagrammar, in *Essays on English and American Literature*, ed. Anna Hatcher, 1962 [1955]: 72); podle Johna Hollandera ekfráze „dealt with particular works of art“ (Hollander 1995: 4). Podobně můžeme vzhledem k mimetické ekvivalenci doplnit i již zmíněnou definici Jamese Heffernana či novější vymezení pocházející z kontextu mediálních studií posledních let.

- ¹⁴ Lorrainovský model dokládá Yacobi ukázkou z prózy Isaka Dinesena (Karen Blixenové) „Ehregarda“: „Chcete, abych vám popsals zámek Rosenbad. Představte si, že obezřetně vstupujete do malby Clauda Lorraina a krajina kolem vás ožije, povívá balzámový větřík a fialky proměňují horské úbočí v dlouhé, měkounké vlny modří! A představte si pak uprostřed této půvabné krajiny náš malý chrám štěstí“ (Blixenová 1986: 439). To, co je v tomto případě aludováno, je však spíše než piktorální model (krajiny nebo scény ve smyslu kompozičním) celková přívětivá atmosféra; s ekfrází sdílí tento popis sugestivní gesto, pozvání ke vstupu „do obrazu krajiny a tím do ní samé“. Yacobi přitom připouští, že zde sice dochází k podstatnému zploštění ekfráze, trvá však na tom, že takové náznakové oslovení čtenářovy imaginace je v krásné literatuře běžné, a dokládá to výčtem dalších příkladů. Dodejme, že z hlediska funkčního se zde ukazuje také průlničitá hranice mezi *aluzí piktorálního modelu* a *tematizací vizuálního klišé*, s jakým se setkáváme i v publicistice či běžné mluvě (jako „úsměv Mony Lisý“, abychom si vypůjčili příklad od samotné Tamar Yacobi, 1995: 603); platí to zvláště pro druhý příklad z „Ehregardy“: „vybral [...] zámeček Rosenbad, rokokovou eremitáž, rozkošně položenou na horské straně u jezera obkrouženého lesy a od světa zcela odříznutou“ (Blixenová 1986: 435). Pouhé aluze totiž často mívají jen malou sugestivní sílu v působení na čtenáře, ve skutečnosti hlavně „zušlechťují“ postoje hrdiny či (na úrovni diskurzu) vypravěčovo podání. Tento postup je velmi častý například ve Fowlesově „Věži z ebenu“ (1974): „Nepůsobila teď také ani trochu preraphaelitsky, spíše jako docela půvabný příklad módy let sedmdesátých...“ (Fowles 1997: 39), nebo „Světla lamp vytvořila scénu podobnou Chardinovi či Georgesovi de la Tour, velmi pokojnou (tamtéž: 44). Aniž by s tímto pojmem explicitně pracoval, potvrzuje smysluplnost určení piktorálního modelu jako narativního prefabrikátu Ralf Hertel ve své studii *The visual in the novel*, a to zvláště v analýze románové trilogie Johna Banvilla *Frames* (1989–1995), v níž je svět příběhu nejen vnímán vypravěčem „ve výtvarných rámcích“ („There are ‚Dutch days‘ on which the sky looks like that in old master’s paintings“, cit. podle Hertel 2005: 35), ale jeho postavy mají dokonce tendenci se svým jednáním do těchto rámců stylizovat.
- ¹⁵ Není divu, že interpretka končí svou ukázkou uprostřed souvětí: další popis protagonisty jde totiž svými významy zásadně proti roli plynoucí z aludovaného modelu („jeho kostnatý, ostře řezaný obličej byl jako z kamene: jen oči těkaly sem a tam, plné neurčitěho uspokojení“, tamtéž: 231); v širším kontextu snad lze říci, že tento popis zesiluje vypravěčův pocit rouhavosti celého přirovnání.
- ¹⁶ Z hlediska funkce jsou obě intermediální formy souladné, z hlediska strukturního se ovšem liší: aluze piktorálního modelu spadá do oblasti transmediality (jak tento jev označuje Irina Rajewsky, 2002), tj. přenosnosti strukturovaných obsahů (zde scéna *Poslední večere*) mezi jednotlivými médii, zatímco v druhém případě jde pouze o aludování média (narážka na výtvarnou techniku kvaše), respektive o postup na pomezí aludování média a simulace jeho techniky (zkreslení zobrazení čočkou kamery a prolínání záběrů).
- ¹⁷ Tento postup lze samozřejmě identifikovat i u ekfráze singulárního díla, srov. Fedrová – Jedličková 2010: 44–45.
- ¹⁸ Prolnutí hry se skutečností, loutky a lidské postavy, stylizované festivity a hravé koketérie se skutečnou vášní – střety často ústící v tragický konflikt, jehož dopad je oslabován divadelností podání a důslednou – na secesi navazující – estetizací jednotlivých motivů, to vše najdeme i v juvenilních prózách bratří Čapků (*Zářivé hlubiny a jiné prózy*, 1916, časopisecky v l. 1908–1912, příkladně v povídce „L’Eventail“ či „Ex centro“), nebo v námětově příbuzném Langerově „Únosu Evelyny Mayerové“ z citovaného souboru *Snílci a vrahové*.
- ¹⁹ Stylizaci rokokové hry a inspiraci rokokovými piktorálními modely sdílel Langer s bratry Čapkovými: Jirí Opelík ve své monografii *Josef Čapek* (1980) v pasáži věnované juvenilním prózám bratří Čapků upozorňuje na přítomnost celé řady aspektů vlastních rokoka (respektive aspektů, které z rokoka přejala dobově aktuální secese): tíhnutí k umělému a vyumělkovanému (častý motiv loutky či androida), kult intimnosti a elegance, frivolnost a pózu (Opelík 1980: 41); rokokové náměty a „rekvizity“ shledává např. v „Povídce poučné“, a „Rozmluvě“ (z r. 1908), v povídce „L’Eventail“ (1910) či drobných prózách „Pastorale“ a „Plavba na Kythéru“ a (1910). Posledně jmenované Opelík podkládá stejnojmenný Wat-

teauův obraz (1717), podobně jako v *Lásky hře osudné* (1910) shledává jako jakousi fólii zpodobnění postav *comédie dell'arte* na Watteauových malbách. „Nepřímý, leč určující podnět jim k tomu poskytla Mauclairova studie o francouzském rokokovém umění (*Volné směry*, srpen 1909), neboť jim plně ozřejmila zejména protiakademickou modernost Watteauova zjevu“, doplňuje Opelík (tamtéž: 42).

²⁰Návraty rokoka v anglické, francouzské, německé a rakouské literatuře celého 19. století (vč. secesního období konce století a začátku dvacátého) se zabývá Ken Ireland ve své monografii *Cythera regained?* (2006).

NARRATIVE SCRIPTS AND PICTORIAL MODELS

Narrative. Narrative script. Inter-art relations. Intermedia studies. Pictorial model. Ekphrasis.

Following the path of research inquiring into the mutual relations of fine arts and literature, our intention is to investigate the alternatives of transferring certain ready-made structures from one media representation to another one, as well as the strategies of its adaptation to the capacity of the media taking over the new structure, i.e. literature and narrative fiction in particular. The focus is on such cases, where individual components of story comply with the general conditions of narrative structure and particular requirements of the plot, while representing a verbal form (or linguistic update) of a pictorial model, which often reflects a typical cultural scheme of the period concerned. Adopting the notion of pictorial model as introduced by Tamar Yacobi we revisit and explicate her analysis of its employment in Nabokov's short story "Spring in Fialta" (1936) to demonstrate its interpretive potential (provided it is contextualized both with other intermedia devices in the particular narrative and in Nabokov's poetics). Adding further examples from John Fowles's fiction we aim at distinguishing between singular (illustrative) and structural use of pictorial model. The latter is demonstrated in František Langer's short story „Susanna and the elders“ (1921) where the explicit quotation as well as latent presence of the eponymic pictorial model functions both as a plot scenario and as an interpretive matrix. Ekphrasis (of a fictional painting) and various more or less explicit, sometimes narratively diffused representations or even subtle allusions of several pictorial models (e.g. candle-lit intimate scenes of Flemish and French masters of the 17th c.) may be found also in Alois Jirásek's novelette *Zahořanský hon* (1885); nevertheless, the crucial scheme is the employment of the gallant scenes typical of rococo paintings (particularly its prototypes which may be identified in Fragonard's works), including not only their topics and props but even techniques (such as scene lighting), which are applied here both as story components and discourse devices. While in many cases displayed by the author of the concept, Tamar Yacobi, pictorial models function as inset partial schemes and mere allusions carrying accessory cultural meanings, Jirásek's novelette may be considered a salient example of their employment in construing the entire (rococo) storyworld as well as in the narrative discourse.

Mgr. Stanislava Fedrová – PhDr. Alice Jedličková, CSc.

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Na Florenci 3/1420,

110 00 Praha 1

fedrova@ucl.cas.cz

jedlickova@ucl.cas.cz