

Philippe Hamon
Co je to popis?

Čtenář bez váhání poznává a identifikuje popis: je to „něco jiného“ než vyprávění, vyprávění „se zastavuje“, „do popředí vystupuje prostředí“ atd. A přece týtž čtenář není schopen ho definovat jako specifickou jednotku podle přesných kritérií formálních a/nebo funkčních: jediné kritérium, kterého by se dovolával, by bylo mlhavě referenční (popis popisuje „věci“, kdežto vyprávění popisuje „jednání“) nebo morfologické (popis užívá adjektiv a vyprávění sloves; z tohoto hlediska Rimbaudův *Odchod*,¹ text bez sloves, by nebyl vyprávěním, naproti tomu věta typu „strom se tyčí“ by jím byla; to není zcela uspokojivé). Budeme tedy vycházet z těchto intuitivních poznatků průměrného čtenáře a pokusíme se je upřesnit a odstínit, že totiž popis:

- vytváří autonomní celek, jakýsi „sémantický blok“,
- stojí více méně „mimo“ vyprávění,
- do vyprávění se vřazuje volně,
- nemá specifické znaky nebo rysy,
- není apriorně předmětem žádného omezování.

Klasická rétorika nám skoro vůbec nepomáhá při definování popisu, protože se především zabývá (zejména v případě francouzských klasiků a novoklasiků) sestavováním seznamů mikroskopických figur a tropů (metafora, metonymie, synekdocha, zeugma, oxymoron atd.). Dumarsais o něm výslovně nemluví a Fontanier (ve *Figurách diskursu*, Paříž, Flammarion 1968, str. 420) definuje popis takto: „Spočívá v tom, že předvádí předmět před zrakem a dává jej detailně poznat ve všech nejzajímavějších souvislostech [...] vytváří *hypotypózu*, když je výraz předmětu tak živý a tak energický, že z něho ve stylu vzniká obraz, zobrazení.“ To vše není nijak přesné: od popisu k hypotypóze, od hypotypózy k obrazu nás rétorika podobně jako každý soupis nebo seznam provádí nekonečným opakováním definicí.²

Popis můžeme pracovníě definovat jako expanzi vyprávění (podobně jako syntax někdy mluví o expanzi ve vztahu k jádru minimální věty), jako sdělení souvislé či nesouvislé, jednotné z hlediska predikátů a témat, jehož ukončení neotevřívá žádnou nepředvídatelnou možnost pro další vyprávění a které (jako celek) nevstupuje v žádný dialektický vztah s logickými třídami doplňujícími a určujícími. Vyvstávají tedy tři problémy:

- a) Způsob, jakým se popis *vřazuje* do širšího textového celku (do popisu ještě širšího nebo do vyprávění). Má popis nějaké znaky *vymezující*, *uvozující* a *uzavírající*?
- b) Způsob, jak popis jako vydělitelná jednotka *vnitřně funguje* a *zajišťuje* si sémantickou soudržnost.
- c) Jeho obecná *úloha* v globálním fungování vyprávění.

¹ Viz analýzy J.-C. Coqueta v revue *Homme* (IX, 1, 1969). Naše analýza se dotkne jistého počtu závažných problémů (místo realistického diskursu v typologii diskursů, pojem žánru, omezení, opozice vyprávění a nevyprávění, vztah realismus || popis atd.). Je více než zřejmé, že problém popisu není problém specificky „literární“ a že otázky „literárnosti“ popisu je třeba odlišovat od těch, které klade jeho „literární povaha“ (problém „textové gramatiky“: za jakých podmínek může být výpověď zařazena mezi „popisy“). Stejně tak se nedotkneme problémů *intersémiologických* (například vztahu text || obraz: viz Bretonova *Nadja*, která chtěla popisy vyloučit, nebo módní časopis). Necháme konečně stranou problémy *diachronické* (kde, kdy a jak se objevují popisy v té které literatuře, proč ta či ona škola si s oblibou vybírá to či ono popisné téma atd.).

² Klasičtí rétorikové rozeznávali šest typů popisů: chronografii, topografii, prozopografii, epopeju, portrét a hypotypózu. První prvky modernějšího uvažování o popisu je třeba hledat u Ricardoua v *Problèmes du nouveau roman* (Paříž, Seuil 1967, str. 91 a n.), u G. Genetta v „Hranicích vyprávění“ (in: *Figures II*, Paříž, Seuil 1967, str. 49 a n.), u R. Barthes v „Účinku skutečna“ (in: *Communications* č. 11) a především u M. Riffatterra v „Básni jako zobrazení“ (in: *Poétique*, č. 4) a v „Systému deskriptivního žánru“ (in: *Poétique*, č. 9). Viz také F. Rastier: „Situace vyprávění v typologii diskursu“ (in: *Homme*, leden-březen 1971).

I

Prozkoumejme nejdříve první bod. Příklady budeme brát ze Zoly, a to z několika důvodů: tradiční kritika nám ho představuje jako dokonalý typ autora-popisného realisty; napsal mnoho kritických statí o popisu a o realismu; jeho teoretické postuláty jsou jasné, obecně přístupné stejně jako jeho názory a přípravná dokumentace ke každému románu.³

Vezměme jako příklad popis *lokomotivy*, který by měl být na určitém místě zařazen do vyprávění.⁴ Tento popis bude mít formu textového fragmentu tvořeného určitým počtem podtémat (kola, táhla, páky), predikátů určujících (velká, lesklá, železná, dýmající, měděná...) nebo verbálních (hučí, píská, chvěje se, otáčí se, rozjíždí se...): později uvidíme podrobněji, jak jsou vnitřně uspořádány. Protože autor nemá ve svém sdělení ani vystupovat, ani být viděn, ale působit dojmem, že je monopolizuje pro jeho vlastní účel (požadavek „objektivit“, „neosobnosti“), musí se ho ujmout postavy.⁵ Za tímto účelem postavy musí:

A) *dívat se* na lokomotivu, což předpokládá (k dosažení pravděpodobnosti), je-li například v depu, aby osvětlení (sluneční, umělé, měsíční...) bylo dostačující, aby byly otevřeny dveře nebo okno, aby postava nebyla krátkozraká ani slepá, aby se například shora naskýtal pohled zasklenou střešou depa atd. Popis totiž musí čtenář pociťovat jako závislý na *oku* postavy, která jej podává (na *schopnosti vidět*), a nikoli na romanopiscových znalostech („list z poznámkového bloku“) - třebaže obojí může být v protikladu.

Zde je u Zoly původ všech otevřených oken, dveří (v románu *U domácího krbu* jsou oteřeny neustále), hal, skleníků, vitrín, zasklených kabin atd. Nekonečně volný pohyb pohledů (obsažený v textu) ospravedlňuje neohrazený počet autorských popisů. Často se dokonce postava vytrácí ve prospěch vyjadřování neosobního: „Okny bylo vidět ... v dálce bylo ve slunečním světle možno zahlédnout... X a Y bylo vidět pootevřenými dveřmi“ atd.⁶ To je také původ četných scén v interiérech zalitých „ostrým světlem“, panoramat a krajin „přesně popsaných“, poznámek o „pronikavých“ pohledech postav. Tak je tomu v případě venkova

³ Zola chce především *popisovat*, to znamená přinášet informaci o společnosti (její podobě, jejích místech, krajinách, předmětech). „Ah, všechno vidět, všechno vymalovat!“ volá malíř Claude v *Díle*. „U mě je drama něco zcela druhořadého,“ píše v dokumentaci k *Naně*. „Cílem už není vypravovat, seřazovat ideje a činy pěkně za sebou, ale zpodobnit každý předmět, který je nabízen čtenáři, v jeho tvaru, barvě, vůni, jeho existenci v celé úplnosti“ (*Romanciers naturalistes*). Nebo dále: „Naturalističtí romanopisci [...] chtějí překročit příběh [...] odmítají banalitu vypravování pro vypravování.“ O „vědecké“ hodnotě, kterou Zola přisuzoval popisu (není našim úmyslem ji zde zkoumat) viz například článek „O popisu“ otištěný v *Roman expérimental*. Zolovým výchozím požadavkem je tedy *úplnost*: vypočtení divadelní kulisy po popisu sálu (*Nana*), zpodobnění Paříže po Plassansu, brlohy v *Zabijáku* po krásných obydlích v románu *U rodinného krbu*: sen o vymalování „obrovské archy“ pronásleduje četné Zolovy postavy (Lazare, Sandoz atd.).

⁴ U Zoly (a u značného počtu romanopisců) popis často předchází vyprávění. Do textu je zařazován jiný text již existující, který si autor zapsal do své *kartotéky*, když shromažďoval materiál pro svůj román. Problém zařazení popisu je tedy často spojen s tímto obvyklým postupem při psaní a kompozici, problém, který je stejný jako při uvádění *citací* nebo již uspořádaných *předcházejících diskursů*, je to problém spojování, přičemž je třeba co nejvíce vygumovat, vymazat spojovací švy.

⁵ Zola to ostatně otevřeně přiznává ve svých poznámkách i v *návrzích* svých románů: jedna postava mu slouží k tomu, aby podala popis nějakého předmětu, panoramatu nebo scénérie. Jedna scéna slouží jen tomu, aby se do ní umístilo jisté prostředí. Výjev bude podán „prostřednictvím“ postavy.

⁶ O této problematice průhlednosti viz náš článek „Zola romanopisec průhlednosti“ (in: *Europe*, květen 1968). Několik příkladů: „Prudce rozevřené dveře mu dovolily zahlédnout v oslnivém světle ohniště generátorů“ (*Germinal*). „Široce rozevřenými dveřmi bylo vidět sedm kotlů se dvěma ohništi“ (*Germinal*). „Zapálila svíčku [...] svíce teď osvětlovala čtvercovou místnost se dvěma okny a třemi postelemi. Bylo tam vidět skříň, stůl“ atd. (*Germinal*). Poznamenejme na okraj, že privilegovaným znakem popisu je užívání číslovek (to znamená zvláštního sémiologického systému). Číslo na začátku popisné výpovědi často slouží k jejímu seřazení a uspořádání. Skutečně zmínka o „třech kotlích“ dává tušit pozdější uspořádání typu: první [...], druhý [...], třetí [...].

v okolí Plassansu: „Křišťálový jas, čirý a mrazivý jako pramenitá voda, stékal z bledých obzorů. V dálce Viorna... celý kraj jakoby zvětšený čistým vzduchem a mrazivým klidem.“ Některé příměstské krajiny v *Claudově zповědi* jsou popsány takto: „Vše, co mě obklopovalo, ulice, domy, nebe mi připadalo, jako by bylo pečlivě vysmýčené. Obzory byly čisté, zcela nové, vybělené čistotou a světlem.“ V *Lourdách* čteme četné popisy města viděného pohledem Petrovým, který sleduje panoramata ponořená do „křišťálového vzduchu“. Dosvědčují to také pohledy na Paříž v *Listku lásky*, z pahorku Chaillot⁷ (mezi přípravnými poznámkami je i několik fotografií): „Bylo zřetelně rozeznat i ty nejmenší podrobnosti, tak bylo osvětlení jasné; Paříž [...] zářila jako křišťál“; dále je Paříž „město bílé a čisté jako z křišťálu“, ve světle „průzračném a mrazivém jako pramenitá voda uzavírající Paříž do ledu,“ nebo výhledy do kraje v *Germinalu*: „V dálce, v jasném slunečním světle viděl věže [...] v průhledném ranním vzduchu“ atd.⁸

Ve snaze ospravedlnit dlouhotrvající pohled postavy autor z ní dělá „špióna“, „zvědavce“, „nadšence“ pro techniku, malíře, který „se zajímá“ o modernost některých námětů atd.; všechna tato psychologická označení jsou zde jen proto, aby se zpětnou platností ospravedlnila popis, který je jejich příčinou, nikoliv následkem. Řekneme-li popis, říkáme přerušení syntagmatiky vyprávění paradigmatickým (1 pojmenování, 1 výčet, 1 slovník), a říkáme tudíž prodloužení pohledu postavy, která je pro popis určena. Předpokládá se, že tato postava je do něčeho „pohřížená“, něčím je „fascinována“, „zamyslí se“⁹ při pozorování určitého výjevu a že si mohla přisvojit určitý čas ze samotné zápletky; „zpoždění“ textu bude ospravedlněno „zpožděním“ připomenutým přímo v něm: jako „přestávka“ v nějaké činnosti, „oddech“, „pauza“ atd. Zde je třeba hledat vysvětlení četných výjevů čekání na schůzky, vnucené nečinnosti (nemoc, uzdravování, dočasné znehybnění), přítomnosti zevlounů, postav, co nemají nic na práci, bezstarostných chodců, lenochů atd. Užívá se především dvou možností:

- a) Postava *nehybná* (opřená o lokty, ležící, skrytá, bez hnutí, sedící) před panoramatem nebo předmětem pohybujícím se nebo měnícím se.
- b) Postava *pohybující se* (na procházce, návštěvník, turista, cestovatel),¹⁰ která si prohlíží nehybný, ale složitý výjev (ulice, krajina, stavební památka, byt).

Uvozující věty popisu budou například typu: „X neměl nic na práci, opřel se o okno, podíval se dolů a spatřil lokomotivu...“. Typem postavy antitické je *slepec*.¹¹ Když shrneme do tabulky

⁷ Vyvýšená místa mají tedy u Zoly (halda v *Germinalu*, Helenino okno v *Listku lásky*, Montmartre v Paříži atd.) funkci jinou než například u Stendhala, kde jsou spíše tématem (euforie) než ospravedlněním (technickým), jehož účelem je *a posteriori* zdůvodnit bohaté popisy. Zde se nabízí jedna otázka. J. Rousset v případě Flaubertově nebo J. Ricardou v případě Ollierově zaznamenali význam *oken, pohledů shora* atd. Bylo by tedy třeba projít *všechny* „realistické“ autory, jestli využívají této volné tematiky. Pokud ano, mohli bychom pak mluvit o *omezených* realistického diskursu a o jeho *specifických* znacích (okna, průhledná tělesa, pohled, vyvýšené místo atd.). Viz také názvy některých děl „nového románu“: *Žárlivost, Observatoř v Cannes, Očitý svědek* atd. a obsedantní téma okna v západním realistickém diskursu obecně: okno Albertiho, plátno-okno naturalistické atd. O problémech popisu z pohledu teoretiků „nového románu“ viz Alain Robbe-Grillet: „Čas a popis“ v *Pour un nouveau roman* (Paříž, Gallimard 1964).

⁸ Předmět-variant v tomto tematickém invariantu: *zrcadlo* (které uvádí popis, *portrét* postavy prohlížející se v zrcadle).

⁹ Výraz „X se při pohledu... zamyslel“ se u Zoly neustále opakuje: „Zde se na okamžik zamyslel...pobízela ho potřeba vidět“. Lantier se „při záblesku světla zamyslel“. V *Zapomenutí* je příznačné, že autor z těchto okamžiků čerpá dynamiku pro své postavy (jako nositele vyprávění, jako účastníky dialektiky aktantů) a neuvádí je jako pohodlných úvodních znaků popisu.

¹⁰ Viz četné scény u Zoly, v nichž postava nebo dvojice „prohlížejí“ systematicky prostředí nebo krajinu, které neznají (Serge a Albine v Parádě, Pascal a Clotilda v okolí Souleďadu, Florent v Halách atd.). Mohli bychom mluvit o „robinzonovském alibi“ realistického spisovatele, u něhož bohatost popisu je ospravedlněna zvědavostí postavy zasazené do neznámého prostředí).

¹¹ Uspořádání: postava 6 pohled 6 předmět, který má být popsán 6 popis se v „novém románu“ často obrací: popisovaný předmět 6 pohled (postava) - ta je často zamlžená nebo v závorce (viz *Žárlivost*).

poznání
zajímající se
venkovan
cizinec
nezasvěcený
učedník
špión

poučeného
znalce

pojmenovává

Tedy: 1 postava neinformovaná/nedostatečně informovaná +61 postava informovaná, poučená + 1 sloveso označující mluvení + 1 předmět, který má být popsán.⁶

Dodejme, že na tomto místě můžeme rovněž připomenout řadu psychologických označení („zvědavost“, „touha poznat“ atd.).

C) Nebo samy *působit* na předmět, který má být popsán (v přítomnosti nebo nepřítomnosti zainteresované osoby). Odtud pramení přítomnost postav dělníků při práci, techniků, osob činných nebo zaneprázdněných, lidí, kteří zařizují nebo upravují místa, v nichž žijí, postavy uváděné přímo na svých pracovištích. Typová uvozovací věta popisu pak bude: „X se svými dělníky připravoval lokomotivu k jízdě: její kola a ojnice...“ atd. Popis pak má podobu řady úkonů více či méně uspořádaných v jakési nadbytečnosti vzhledem ke kvalifikaci postavy, která je vykonává: řezník bude popsán při výrobě jelita ve své dílně, kněz, jak slouží mši a zdobí kostel, kovář, jak ková ve své kovárně atd.¹⁵ V těchto případech nejsou žádné zásahy polopřímé řeči, pouze výčet technických úkonů, při nichž se vyjmenovávají nástroje a podrobnosti předmětu tak, jak s ním postava zachází nebo ho mění.¹⁶ Popis je v takovém případě tedy předem organizován, blíží se odpovídajícímu technologickému „návodu k použití“. Typ antitetické postavy je *člověk neschopný pohybu*.¹⁷ Máme tedy tato paradigmata:

X	odborník znalec zasvěcenec technik profesionál člověk aktivní pracující dělník	před Y, který pozoruje	pracuje koná vyrábí upravuje zdobí stěhuje zachází s opravuje rozebírá dělá inventár ¹⁸	lokomotiva
---	--	------------------------	---	------------

¹⁵ V klasickém vyprávění existuje mezi postavou a jejím prostředím jistý vztah předpokladu: přítomnost jednoho předpokládá ihned přítomnost druhého a naopak.

¹⁶ Už Lessing ve svém *Laokoonovi* formuloval obdobný poznatek o Homérovi a jeho způsobech, jak „dramatizoval“ popis. Všeobecně vzato *před a po* v takových popisech se snaží respektovat *před a po* skutečného technického pojednání. Viz např. v *Poklesku abbé Moureta* popis předmětů v kostele, užívaných při mši: „La Teuze rozložil přes ornát stólu, manipul, šňůru, albu a humerál [...] abbé Mouret připravoval na stolku kalich, starý veliký kalich ze zlaceného stříbra s bronzovým podstavcem, který vzal ze skříně z bílého dřeva, v níž byly uchovávány posvátné nádoby a roucha, svaté oleje, misály, svícny, kříže“ atd. Následnost zde nahrazuje simultánnost (prostředí).

¹⁷ Nehybný, němý a slepý u Zoly definují jistou *hierarchii*: v jeho díle nejsou slepí, jen několik hluchých a vysoký počet neschopných pohybu. Prostý výčet těchto typů postav tedy přisuzuje tématu *pohled* v hierarchii nejvyšší místo. Nehybný a němý se mohou *dívat* (tedy ujmout se snadněji popisu), nikoliv však slepec: všechny typy uvozujících syntagmat ostatně dříve či později se zmiňují o *pohledu*.

¹⁸ Jak popsat obchodní dům se všemi zaměstnanci a se vším zbožím, co v něm je? Nic není snazší: stačí zaranžovat scénu „inventury“ obchodu (*U štěstí dam*). Je zajímavé, že právo občanské a obchodní zná ve věci průmyslového padělání tzv. „exekuční popis“: inženýr-poradce, exekutor a policejní komisař provádějí u domnělého padělatele prohlídku a pořizují popis předmětného objektu nebo stroje. Části popisu jsou uváděny formullemi typu: „vidím, že...“ nebo „inženýr poradce mi říká, že...“, v nichž vidíme stejnou členící tematiku (pohled, slova). V obou

Typ uvozujícího syntagmatu je tedy:

1 činná postava + 1 divák + 1 sloveso vyjadřující činnost + 6 předmět nebo prostředí, které mají být popsány.

Když shrneme předcházející tři příklady, dostaneme toto schéma:

<i>Setkání</i>	a) A <i>pracuje</i> na C	přenos informací na B-
postavy A (nebo	před B	(nebo na A v příadě C)
dvou postav A a B)	b) A <i>mluví</i> s B o C	
s předmětem/	c) A <i>se dívá</i> na C	
prostředím C		

Připomeňme, že motivy těchto tří sérií (slova, čin, pohled) si mohou snadno vyměnit místa, vypadnout, kombinovat se nebo se hromadit. Například: „X (začátečník, učedník) si *prohlíží* lokomotivu, kterou Y *rozebírá* a přitom *vysvětluje*, jak funguje.“ Rozdíl ve „fokalizaci“ vyprávění (jednou je zaostřeno na toho, kdo něco dělá, jindy na toho, kdo se dívá nebo mluví) je další variační prvek, který má autor k dispozici.

Shrňme: všechny tyto typy sekvencí (dokonce i *působení* na objekt nebo prostředí, které má být popsáno a které není nic jiného než projev klamného ovládnutí) jsou tedy sekvence přenosu vědění, který má tuto obecnou podobu:

		autor	
		9	
postava vysílače	6	vědění	postava příjemce
		8	
		čtenář	

V tomto románovém světě je obíhající informace ovládnuta nebo převzata *mluvním projevem*, který má obecně vzato formu vnitřního pseudo-monologu, svěřování, tlachání, klepů, technických výkladů neinformované osobě - a nejčastěji se proměňuje v řeč polopřímou.¹⁹

Ještě než začne, popis se musí ospravedlnit a charakterizují ho tedy *výplně*, které mu dodávají pravděpodobnost a slouží jako alibi: autor v nich musí nahromadit řadu témat, která se vzájemně jako v kaskádě přivolávají (abychom uvedli popis P, je třeba uvést postavu X a ta se musí dívat na prostředí P. Je třeba se tedy zmínit o pohledu z ptačí perspektivy nebo o světle. Je však také třeba se zmínit o tom, že se ona postava o prostředí P zajímá a že má čas si je prohlížet nebo je popisovat. Takže je třeba, aby...atd., atd.). Považujeme tedy za *povinná* tato témata (implicitní omezení,²⁰ *a posteriori* odvozená z realistického diskursu Zolova):

případech (pravděpodobnost a občanské právo) jde o proces *autentizace*.

¹⁹ Polopřímý styl je dobře známý prostředek, který autorovi umožňuje neustále využívat pro své potřeby myšlenky a slova svých postav, nahrazovat přímou řeč (dialog) svým vlastním rozrůstajícím se monologem (všeobecné užívání časů imperfektivních, odstranění uvozujících typografických znamének atd.). Bylo by zajímavé vysvětlit, proč u Zoly postavy tak málo mluví přímo, což by přece měl být základní prvek „realismu“. Pokud mluví, pak vždy jednoslabičnými slovy, zvolánými, užívají klišé, stereotypů (farářova latina, klišé měšťanů, technický argot, fráze atd.). Řeč polopřímá je tedy především znak *rozlišovací*, který velmi často zdůrazňuje hranici (příběh/diskurs, výpověď/její formulace) a uvádí popis. Tím má popis (jako výsek textu ve stylu polopřímém) přibližně stejnou funkci jako *poznámka stranou* v divadle, v níž účastník děje přenáší jakoby v závorce a formou pseudo-monologu informaci (o níž se autor domnívá, že je nezbytná) přímo divákům.

²⁰ Zde se setkáváme s pojmem *omezení*, což je základní pojem ve stylistice a v celé teorii literatury (prospělo by mu však, kdyby byl znovu definován). A přece nám zdravý rozum říká, že nic není méně spoutáno, nic není méně omezeno *a priori* jako realistický diskurs, že se zdá, jako by popis nemohl být podroben žádným předpisům; tak jako skutečnost, kterou si bere za své téma, podobně jako informace, která je jeho cílem, realistický diskurs na první pohled působí amorfně, neohraničeně, nestrukturovatelně, nestrukturovaně, žádné téma ani „figura“ nevypadá jako

- a) Průhledné prostředí: okna, skleníky, otevřené dveře, prudké světlo, slunce, čistý vzduch, široké výhledy atd.
- b) Typy postav jako: malíř, estét, zevloun, chodec, špión, povídavá kmotra, nezasvěcenec, vetřelec, technik, informátor, cestovatel atd.
- c) Scény typu: předčasný příchod na schůzku, vyzařené tajemství, návštěva bytu, proniknutí do neznámého místa, procházka, přestávka, chvíle oddechu, vyhlížení z okna, výstup na vyvýšené místo, úprava prostoru nebo prostředí atd.²¹
- d) Psychologické motivace typu: rozptýlení, pedantství, zvědavost, zájem, estetická rozkoš, hovornost, zahálka, bezmyšlenkový pohled, fascinace atd.

Všechna tato schémata tedy slouží jako čisté rozhraničující znaky, jako uvozovací znaky k popisům a tvoří tematiku *prázdnou*, zcela předem vymezenou autorovými požadavky (pravděpodobnost atd.), jejichž funkcí je především zabránit jistému „hiátu“ mezi popisem a narací, zaplnit jisté mezery ve vyprávění tím, že se přerušeni zdůvěryhodní.²²

Tato *uvozovací* tematika popisu logicky určuje pozdější soubor *uzavírajících* témat téhož popisu: jestli například popis začíná zmínkou o světle, bude na konci zánik tohoto světla. Dostáváme tedy tuto uzavírající tematiku:

- Zánik světla (umělého nebo přirozeného).
- Zavření dveří nebo okna.
- Příchod očekávané osoby na schůzku atd.

Stačí, když vezmeme logické protiklady tematiky uvozující.²³ Rozsah popisu (tedy jeho uzavření) nevyvolává složitost skutečnosti, ale vyčerpání slovníku, kterým autor vládne, vyčerpání listu z poznámkového bloku nebo vpád vyprávění (tematiky plné).²⁴

povinná, jako by ho necharakterizovalo žádné schéma, žádný znak. Tady je důvod kritik Valéryových. Zdá se však, že ani on neuniká jistému množství omezení *a priori* (pokud jde o místo, o organizaci, o tematický obsah, o rozdělovací znaky atd. popisů), tomu, čemu bychom mohli říkat po vzoru některých lingvistů „gramatické otroctví“ nebo „výběrová omezení“.

²¹ Syntagmaticky budou takovéto scény spíše *na začátku* románu (*Germinal*, *Dobyti Plassansu*) nebo sekvencí, aby čtenáři dodaly v jediném okamžiku nezbytné informace o prostředích a scénériích, v nichž se bude děj odehrávat. Jejich *místo* je velmi často předem stanoveno. Všeobecně vzato popisné výpovědi rámuje narativní výpovědi v pravém slova smyslu (viz A. J. Greimas: *Du sens*, Paříž, Seuil 1970). Mají tedy často funkci *rozhraničující* (zvýrazňují členění výpovědi), avšak stejně tak zajišťují logické sřetězení příčina 6 důsledků. Pořadí: výpověď popisná 6 výpověď narativní tedy odpovídá pořadí minulý čas imperfektivní 6 čas perfektivní ve větách typu: „Smrákalo se; Petr zavřel okenici.“ Popis brlohu tedy: a) může *předjímat* pozdější narativní proces obohacování postavy, b) *uzavírat* předcházející narativní proces degradace postavy. Popis však často funguje nejen jako hranice, ale také jako *měníč fokalizace*, když vyplňuje narativní hiát a zajišťuje přechod od fokalizace na postavu X k fokalizaci na postavu Y. Tak například popis místa ospravedlněný dlouhou chvílí při čekání na schůzku zajistí přechod od fokalizace na X (ten, kdo přichází v předstihu jako první a kdo je nositelem popisu) k fokalizaci na postavu Y (ten, kdo přichází se zpožděním jako druhý a kterého bude vyprávění dále „sledovat“). Popis je konečně i místem dvojí fokalizace: *soustřeďuje* vyprávění na postavu, která je jeho nositelkou (proto často vzniká domněnka, že je to budoucí *hrdina*, pokud je popis dlouhý), a tato postava se pak *soustřeďuje* na popis, organizuje ho, zařazuje ho do jistých souřadnic (blíže, dále, vlevo, vpravo...). Blížíme se zde vynálezu renesančního západního světa, *perspektivě*, která podřizuje organizaci obrazu nehybnému, ústřednímu, kyklopskému a jedinému subjektu-divákovi. Proto ono výsadní užívání situačních výrazů jako po (mé) levici, po (mé) pravici, nade mnou atd.

²² Tato prázdná tematika vyvolaná ostychem autora svázaného s dogmaty objektivit a pravděpodobnosti tvoří to, čemu bychom mohli říkat „spoje“ realistického diskursu; jsou to znaky uvnitř *výpovědi* (sdělení chápaného jako ucelená a samostatná entita), které odkazují k *aktu výpovědi*, ke znalostem (k autorovým poznámkám).

²³ Viz například přetřžitý popis (objevuje se při každém světle blesku) břehů Seiny na prvních stránkách *Dila*: „prudký blesk osvětlil [...] bylo vidět rozlehlé a smutné staré fasády s velmi zřetelnými detaily, kamenný balkón [...] oslepující blesk [...] všechno zmizelo [...] nový blesk [...] nebe ztemnělo“. Popis končí v okamžiku, kdy bouře ustává; nebo spíše naopak: bouře (a blesky, které postavě umožňují spatřit *scenérii*) ustává, když Zola končí popis.

²⁴ K tomu, aby vymezil své popisy, má autor k dispozici několik postupů, které mohou hrát svou roli samy o sobě nebo společně: mezera v textu, nový řádek, autorský zásah typu: „a teď popíšeme krajinu, která...“, různé odmlky

II

Popis se určitě neodvolává k témuž „lingvistickému vědomí“ (autorovu nebo čtenářovu) jako narace, pokud jde o jejich vnitřní fungování. Jde zde o přechod od očekávání *logického* v případě vyprávění, kde pojmy *korelace* a *odlišnosti* jsou prvořadé (otevření dveří vyžaduje jejich zavření, odchod vyžaduje návrat, žádost vyžaduje přijetí nebo odmítnutí, rozchod aktantů žádá jejich setkání atd.), k očekávání *lexikálnímu*, kde převažují pojmy *zahrnutí* a *podobnosti* (slovo *růže* vyvolává na základě metonymické příbuznosti kytici, korunní plátek, zahradu, květ atd. nebo čistotu, panenství, nevinnost atd. na základě ustálených metafor, nebo růžový, růžička podle odvozování nebo může, pomůže podle fonetické podobnosti).²⁵

Jak jsme viděli, popis často vzniká ze setkání jedné (nebo více) postavy (P) se scénérií, prostředím, krajinou, souborem předmětů. Toto prostředí, uvozovací téma popisu (TU), uvolňuje celou sérii podtémat, jistý soubor pojmenování, nomenklaturu (N), jejíž členy jsou v metonymickém vztahu zahrnutí, je to jakási „postupně spřádaná metonymie“: popis *zahrady* (hlavní téma uvozovací) předpokládá téměř nezbytně výčet různých květin, cestiček, záhonů, stromů, náradí atd., které zahradu tvoří. Každé podtéma může rovněž vyvolat predikativní rozšíření buď určující nebo funkční (PRu/PRf),²⁶ které funguje jako glosa tohoto podtématu. Vzorec typového předmětu tedy může být:

$$P + F + TU (N + PRu/PRf)^{27}$$

(„před očima se odehrával nepopsatelný výjev...“). Vymezení popisu mohou sloužit i změny v užívání jistých znaků (forma osobní/neosobní, časy perfektivní/imperfektivní), užití speciálního slovníku (daleko, vlevo, vpravo, výš atd.). U Zoly popis často končí výrazem v jednotném čísle („přesný“ detail) po textu přesyceném množnými čísly, nebo naopak; rytmicky pak dlouhou větou, která následuje po řadě vět krátkých, nebo naopak. Vyčerpávající analýza popisu by vyžadovala prostudovat detailně všechny tyto stylistické prostředky začátků nebo konců popisů.

²⁵ Popis je lexikografickým vědomím literatury. Odtud pramení fascinace popisných spisovatelů (Ponge atd.) *slovníkem*. Představuje krajní bod řetězce: *deixe* (tento), *vlastní jméno* (Jan), *popis* (muž s černými vlasy...).

²⁶ Slovníkáři, publicisté a architekti „designu“ dobře znají toto konstruování předmětů (například ventilátoru) podle potřeb *funkčních* (uvádění vzduchu do pohybu/malá hlučnost atd.) a *kvalifikujících* (stabilita/vzhled/malá rozměrnost atd.). Sýr je popsán svým tvarem, objemem, váhou, vzhledem, odlišností od jiných sýrů atd. a svým užitím (kdy ho jíst, s jakým vínem při jakém pokrmu atd.). Podobně je tomu v „literatuře“: *růže* je veliká, hebká, barevná atd. nebo uvadá, naklání se, opadá, chvěje se, očekává ruku milované ženy atd. Skupina slov, která je v popisu nejčastěji očekávaná, je asi jméno + adjektivum: „květ je bílý“. Tato skupina zahrnuje množství potenciálních variací a může být zajímavé, které z nich bylo v konkrétních textech užito: květ bělá/běl květu/květ bělostný/květ, bílý/květ, který je bílý/květná bělost/běl rozkvétá/květ a jeho bělost/květ bělejší než/není tak bílý jako... atd. Často je popis jen intrasémiotické prohledávání (jehož předpokladem je hledání intersémiotické - překlady, ekvivalence, komplementárnost...) transformačního pole. Podle G. Bachelarda realistický duch je charakterizován „hromaděním adjektiv kolem jednoho substantiva“ (*Formation de l'esprit scientifique*. Paříž, Vrin 1970).

²⁷ Sled TU 6 N 6 PR se dá zhruba srovnat se sledem slovo 6 definice 6 příklady, podle kterého je uspořádáno každé heslo ve *slovníku*. Předmět určený k popisu (uvozující téma, ústřední slovo, které vyvolá popis, lexém vytvářející pojmenování) je obvykle ohlášen *na začátku* popisu. Zůstane v paměti jako prvek sjednocující celý popis. To je úloha *titulu* (*mýdlo, karafiát, louka* například u Ponge) ve většině básní, totiž vytvořit systém očekávání, které má zaručit (nebo zklamát) čitelnost následujícího popisu. Avšak termín může být (ironicky, jako v hádance) odsunut až *na konec* popisu nebo může být úplně vynechán, takže popis se rozvíjí a čtenář neví, *o čem* se mluví, ba dokonce může dát vznik vyprávění, *hledání nějakého poznání*, hledání názvu (viz u J. Perreta *machin* [tentiononc] ve sbírce novel *Le Machin*, 1955). Viz také F. Ponge: *My creative method* (in: *Le grand recueil, Méthodes*. Paříž, Gallimard 1961). Nezapomeňme konečně na ještě jeden významný činitel vnitřní soudržnosti popisu: téma uvozující (TU) může „osázet“ popis opakováním fonémů, ze kterých se skládá, může se rozptýlit po celém popisu.

Již jsme viděli, že F má ve většině případů podobu: dívat se/mluvit o/zacházet s/, kde každá jednotka může být od druhých oddělena, může chybět nebo se může zaměňovat. Vezměme jako příklad popis záhonu růží v *Poklesku abbé Moureta*²⁸

P + TU		nomenklatura N²⁹	celek predikátů PR
postavy (zvířecí, lidské)	uvozovací téma (ne-živé, ne-lidské)	(celek podtémat)	
Sergěj/Albínka 6 (lidé)	růžový záhon (obydlí) ³⁰	T.1: růže a 6 T.2: růže b 6 T.3: růže c 6 T.4:růžed 6	zlatová pleť barbarských dívek nahota živůtků panenská nožka jako sníh teplá bělost zahlédnutého kolena
F: dívat se vstupovat procházet se		T.n: růže x 6	nahá ramena, 6 vášeň nahé kyčle 6 nevěsta (okvěťtí, stonky, 6 korzet květy atd.) 6 svatba 6 hostina

Můžeme použít také popisu lokomotivy „Lízinky“:

P	+	TU	N	nápravy	6 PR	PR
(Jakub)		(lokomotiva)		kola výložník		hrud' bedra vlastnosti správné ženy
F prohlídka při činnosti				dopravní pás korečky pískovna atd.		krásná žena poslušná víla atd.

To je také případ *Štvanice* a popisu skleníku, který ukrývá cizoložnou lásku Renatinu a Maximovu.³¹

P	+	Th-I	N	PR
(Renáta Maxim)		(skleník)	sfinga bazén vodní víly	netvor s ženskouhlavou husté propletení panenský živůtek

²⁸ „Okolo nich kvetly růže. Šílené, milostné bujení květů, hýřící úsměvy rudými, úsměvy růžovými, úsměvy bělostnými. Živé květy se rozvířaly jako kousky nahoty, jako živůtky dovolující zahlédnout poklady ňader. Byly tu žluté růže s plátky jako zlatová pleť barbarských dívek, růže slámově žluté, růže citronově žluté [...] bělostně růžová, stěží zabarvená nádechem červeně, jako sníh panenské nožky nořící se do vody prýstící z pramene; bledě růžová, diskretnější než teplá bělost zahlédnutého kolena, než zásvit, kterým mladistvá paže rozsvětlí vřající rukáv; jasně růžová, krev zakrytá atlasem, nahá ramena, nahé kyčle, celá ta nahota ženy, laskaná světlem [...] tu a tam růže vínové barvy, krvavé, skoro černé, vrývaly do této čistoty panenské nevěsty živou jizvu vášně.“ (Přel. Jiří Pechar)

²⁹ Je známo, že při psaní *Poklesku abbé Moureta* měl Zola na stole zahradnické příručky a katalogy.

³⁰ Propp (*Morfologie pohádky*) nepovažuje studium obydlí postav v pravém slova smyslu za součást morfologie, protože se týká variabilních prvků vyprávění stejných jako jsou „vlastnosti“ postav.

³¹ Uvedme krátkou ukázkou: „[...] vídali, jak se ten zvláštní svět rostlin kolem nich nejasně pohybuje, jak v něm objetí střídá objetí [...] U nohou jim dýmal bazén, plný hemžení hustě propletených kořenů, zatímco růžová hvězdice leknínů se rozvířala na hladině jako panenský živůtek a tornelie nechávaly viset své houštiny jako kštiny omdlévajících vodních vil. Okolo nich tyčily se pak palmy a velké indické bambusy [...] mísily své listy v nejistém vrávorání znavených milenců. Kapradiny, hasivky a alsofily se svými širokými sukňemi [...] čekají na lásku.“ (Přel. Jiří Pechar)

tonelie
palmy
bambusy
kapradiny
begonie

kštice omdlévajících víl
vrávorání znavených milenců
dámy
široké sukně
očekávání lásky
ležící, laskání,
kyčle, kolena, alkovna,
křeče, láska, říje, zhýralost atd.

F dívat se / vcházet

Upřesněme: každý popis se tedy jeví jako lexikální celek metonymicky homogenní, jehož rozšíření závisí na slovníku, který má autor *k dispozici*, nikoliv na složitosti samotné skutečnosti; je to především soubor pojmenování, který se může rozšiřovat, který je více méně uměle uzavřen a jehož skladebné lexikální jednotky je možno s větší či menší pravděpodobností předvídat. Autor má k použití jistý počet možností, jak tuto předvídatelnost odměřovat a jak upravovat sémantickou soudržnost popisu:

Typ I: Čím bude popis techničtější, čím více bude užívat termínů jednoznačných (koreček, táhlo, hřidel, náprava atd.) nebo vlastních jmen (Nymfea, Tornélie, Begonie atd.) a čím více se zařadí k profesnímu ideolektu, tím naléhavěji se bude klást otázka jeho *čitelnosti*. Jestliže například chce popsat loď (TU-I), hrozí nebezpečí, že paradigma (N) technických výrazů, které odpovídají tématu loď (vratipeň, stěhovka, řetězová spojka, úpona atd.) bude pro čtenáře nesrozumitelné, nebude patřit ke slovníku, který ovládá, a že tedy čtenář bude vyloučen z komunikace a popis se změní ve zbytečný kryptogram (bude mít význam pouze pro specialistu, ten ho ovšem nebude potřebovat), v sled odsémantizovaných termínů.³² Autor obvykle systematicky připojuje k tomuto paradigmatu odborných termínů řadu predikátů kvalifikujících (PR), vysvětlujících, parafrázujících nebo metaforických, které „osvětlují“ nebo vyvažují nejasnost termínů tohoto paradigmatu tím, že používají jistý počet klišé, často užívaných termínů, kódů (kulturních, smyslových, literárních atd.) nebo stereotypních asociací. Popis je tedy spojením dvou lexikálních paradigmat (celků), jednoho odsémantizovaného, nepatrně předvídatelného, a druhého sémantizovaného s předvídatelností silnou:

paradigma N

(Odborný slovník; řada více či méně odsémantizovaných odborných témat či výrazů)

- nečitelnost
- slabá komunikace
- slabá předvídatelnost
- speciální technický slovník

paradigma PR

řada vysvětlujících, sémantizovaných predikátů

čitelnost
silná komunikace
silná předvídatelnost
klišé, přirovnání nebo idiolekt lexikalizované metafory, frekventovaný slovník (nebo slovník silného stupně použitelnosti - základní použitelný slovník)³³

³² Jedinou funkcí řady nesrozumitelných technických výrazů může být to, že bude označovat „technický ráz“ textu. To je patrně zejména v popisech románů z exotického prostředí nebo science-fiction. Důležitým důsledkem pro autora je však nutnost ospravedlnit tyto popisy a vytvořit postavy vědců, pedantů, techniků, profesionálů, výzkumníků, v jejichž ústech (nebo pohledech) toto množství technických termínů bude působit pravděpodobně. Srovnej například u Zoly četnost výskytu postav, jako jsou malíři, vědci, lékaři, estéti atd. Tyto postavy nepřímou zajišťují *kompetentnost* technických výpovědí, jsou za autorovy nepřítomnosti jejich technickými a kulturními „garanty“.

³³ O použitelnosti a frekvenci slovníku viz například Gougenheim, Rivenc, Michéa, Sauvageot: *L'élaboration du français fondamental*, Paris, Didier 1956, a Rivenc: „Slovník a mluvený jazyk“ v *Le Français dans le monde*, červen 1968.

Přirovnání, parafráze, vysvětlující přístavek, antropomorfní metafora, to budou typy predikátů nejčastěji používaných při sémantizaci odborného lexika v popisu. Vraťme se k příkladu s lodí:

úpona bude	: dlouhý kovový prut napnutý k prasknutí
vratipeň bude	: dlouhý kus hlazeného dřeva nesoucí hlavní plachtu
peruť bude	: potopená část kormidla, ostrá jako břitva
stěhovka bude	: malá trojúhelníková plachta napjatá mezi stěžněm a přední částí lodě, vzedmutá jako křídla mořského ptáka, bílá jako sníh atd.

Blížíme se tedy slovníkovému heslu, k ekvivalenci pojmenování a jeho rozšiřování; popis nabývá funkce pedagogické (neznámé se osvětluje tím, co je známé) a metafora s přirovnáním jako by nabývala funkce *odkazu* ve slovníkovém heslu.

Typ II: V tomto případě uvozovací téma a paradigma odborného lexika, které je naplňuje, je možno naopak snadno identifikovat (jako slovník bezprostředně použitelný): například pro TU *zahrada* a sérii N - záhon, strom, křoví, květ, okvětní lístek, kompost... atd., nebo pro *portrét* řada: vlasy, oči, nos, postava, oblečení atd.³⁴

Sémantické pole a stereotypní nomenklature zde působí jako norma nebo „žánr“, které omezují čtenářův horizont očekávanosti a při četbě předurčují směry menšího odporu (když se objeví TU *zahrada*, objeví se v tomto typu popisu pravděpodobně slova N: záhon, strom, keř...). Metaforické predikáty (PR) budou tedy voleny tak, aby potíraly tuto banalitu a silnou předvídatelnost: budou vědomě umístovány do značné sémantické vzdálenosti od odpovídajících témat a podtémat N, která jsou jejich nositeli. Zola popíše detaily pařížské tržnice prvky „obrovitého nárysu“, jako by se odrážely od „světélkujícího závoje“ nebes atd., používáním lexikálních polí výtvarných umění; živé bude popisováno ve vztahu k neživému, konkrétní abstraktním, přírodní civilizačním atd. Na rozdíl od typu I bude zde série PR nepochybně „básnická“ se slabou očekávaností a bude vybírána ze speciálního odborného slovníku. Tak například:

záhon:	rozvíjí svůj hladounký koberec přesně jako podle plánu
květ:	opálový stalagmit...
humus:	uhněten ze sienské hlíny smísené se žlutým okrem... atd.

Popis se zde blíží fantastičnu (zamlžuje známé neznámým).³⁵

Typ III: Zde autor uvádí do svého popisu jistý stupeň nečitelnosti tím, že kombinuje speciální odborný slovník s řadou predikátů rovněž převzatých ze speciálního odborného slovníku. Místo toho, aby použil ve vypravování jistý nadbytek obsahů, místo toho, aby neutralizoval nečitelnost jedné série slov čitelností série jiné, popis uvádí do textu jakousi

³⁴ Čitelnost je v popisu často zvýšena tím, že není jen uspořádán, ale i rozvržen, že N se rádo podřizuje stereotypnímu pořádku: shora dolů (popis postavy), z blízka do dálky (krajina), od vlastností fyzických k povaze (portrét) atd., nebo že tvoří „topos“ složené z ustálených motivů; tak třeba topos „locus amoenus“ (modré nebe, tekoucí voda, ptáci, oplocená zahrada, květy, stinný dům atd., viz Curtius: *Evropská literatura a latinský středověk*), které se tak často objevuje na začátku mnoha filmů hraných i kreslených. Nebo různá „topoi“ tvořená jistými okamžiky nebo daty kulturní hodnoty (večer, svítání, poledne, půlnoc, vánoce, 14. červenec atd.), které už daly vznik tolika popisům. To vše vysvětluje, proč je čtenář obvykle „přeskakuje“, a také to, proč popisy poskytují tolik možností pro parodii (viz například „odbývané“ popisy Gombrowiczovy nebo různá „atd.“, „už jsme to pochopili“, „to vše už stačí, můžete pokračovat“ v Robbe-Grilletovi, *Projet pour une révolution à New York*, Paříž, Éditions de Minuit 1971).

³⁵ Pěkný příklad tohoto typu popisu nám nabízí známý Bretonův text: *Volné spojení* založené zcela na uplatnění schématu TU + N se silnou předvídatelností + PR se slabou předvídatelností („Moje žena / s vlasy / barvy planoucího dřeva“).

sémantickou „mezeru“, která může být různými čtenáři interpretována různě (jako „nečitelnost“, „temnost“, „poezie“, „hermetismus“ atd.). Popis vzniká konfrontací dvou odborných technických diskursů N a PR.

Typ IV: Zde autor přijímá maximální čitelnost. Jedno TU má za následek užití stereotypního slovníku predikovaného řadou slov stejně stereotypních nebo klišé. Například v TU *portrét* bude zmínka o *čele*, které je *bílé jako sníh*. Popis se v tomto případě blíží tautologii (snížená informace, nadbytečnost obsahů, maximální předvídatelnost), pleonasmu nebo klišé (fatické komunikaci).

Typ V: Zde se popis spokojí s tím, že se stává čistým pojmenováváním odbornými termíny (nečitelnými) bez predikátů určených k jejich „osvětlení“. V již citovaných příkladech TU *lod'* bude popsán výlučně odborným slovníkem: úpona, vratipeň, stěhovka, peruť atd. Popis se tedy bude blížit prospektu, inzerátu nebo inventarizačnímu soupisu. Naopak (jako pododdíl tohoto typu V) může se popis skládat výlučně z řady predikátů nebo opisů metaforických více či méně nečitelných, převzatých z jiných odborných slovníků nebo ze sémantických polí značně vzdálených. Tak TU *zahrada* přivolá predikáty typu „žlutavé plochy“, „olovnatě bílé skvrny“ atd. a přitom budou vynechána základní témata N, známá (růže) či neznámá (cyklámen), která by zajišťovala přechod od TU k PR. V obou případech hrozí nebezpečí slabé komunikace, avšak první (čistě odborné pojmenovávání) čtenář obvykle konotuje nepříznivě (popis „suchý“, „technický“, „školský“ atd.), kdežto druhý (čistá série metafor) je konotován obvykle příznivě (popis „poetický“). Pěkný příklad tohoto podtypu popisu nám nabízí Saint-Pol-Roux v básni „Na potůček, který protéká vojtěškou“ (vlna Psýché průsvitných duší / vlna pro prsty vil / [...] vlna děťátko dubnových dešťů).

Typ VI: Zde se popis představuje jako čistá řada predikátů (PR) se silnou čitelností (lexikalizovaná přirovnání nebo metafory, klišé, různé stereotypy...), a jak je to jen možné, vyhýbá se technickému pojmosloví, pojmenování, „jednoznačnému“ termínu, monosémickým uvozovacím tématům v N, a to buď na základě úvahy, nebo proto, že tato terminologie dosud nevešla v užívání. Některé objekty smyslově vnímatelné (parfém, víno...) nebo estetické (abstraktní obraz, symfonie...) někdy autorovi ani nenabízejí nějakou skutečnost již předem přesně vymezenou terminologií nebo technickým slovníkem. Za nepřítomnosti N úzus a vzdělanost tedy připravují řadu stereotypních predikátů, které hrají roli povinných popisných znaků příslušného předmětu. Tak ženská *krása* bude popsána odkazy na institucionalizované predikativní paradigma například malířské (štětec Albanův, umění Rafaelovo, křivka Ingresova...) nebo smyslové (satén, uhel, alabastr, lilie, růže, obilí...). *Beaujolais* (vlastní odsémantizované jméno) bude „hladké“, „ovocné“, „měkké“, „lehké“ atd. V nepřítomnosti ustáleného názvosloví N, které by čtenář vnímal jako něco, co udržuje s TU metonymické vztahy zahrnutí (části téhož celku), může popis vyjít z názvosloví ustáleného a uzavřeného seznamu pěti smyslů (čich, zrak, sluch, hmat a chuť), které ho předem uspořádají a stanou se jeho specifickou a „povinnou“ indicií.³⁶ Tak například TU „sýr chevret“ (odsémantizované vlastní jméno) bude popsán takto:

pro oko	: kůrka jemná a namodralá; růžové skvrny
pro hmat	: sýr hladký a stejnorodý
pro vůni	: slabá kozí vůně

³⁶ O užívání této „postupné“ terminologie pěti smyslů nebo čtyř prvků při strukturování popisu viz E. R. Curtius. Popis je tedy v několika směrech předem uspořádan: jako *slovník*, jako romanopiscovy *výpisky*, jako soubor *klišé*, jako celek užívající pro vnitřní strukturaci lexikalizovaných paradigmat: seznamu barev, seznamu pěti smyslů, dvojic uvnitř/mimo, blízko/daleko..., pořádku abecedního, logického, historického, číselného nebo frekvenčního (slovníkové heslo, vědecký popis atd.). Použijeme-li známých slov Saussurových, můžeme říci, že popis je lexikální „souhvězdí“, uspořádané a seřazené. Příklad pro ironické stereotypní užití odkazů k významu: *Composition d'un port* od Paula Valéryho.

pro chuť

: příchut' oříšková.³⁷

(Všimněme si zde částečné kombinace s názvoslovím metonymicky předvídatelným pro TU: uvnitř/venku: kůrka, vnitřek sýru). Popis je ukončen, když je naplněno názvosloví smyslů. K uvedení těchto predikativních rozvíjení může být užito řady výplní jako:

bylo to jako (bílý sníh/hukot hromu/ostří břitvy atd.)
řeklo by se
připomíná to
podobá se to
jako by to bylo
řekl bys, že vidíš... atd.

Popis je tedy útvar silně modulovaný: je to technika impresionistická, které také s oblibou užívá román fantastický, cestopisný, science-fiction nebo hádanka (vyhýbá se odbornému pojmenování ve prospěch poznámky vyjádřené „běžnými“ výrazy).

Je zřejmé, že zde máme navíc „abstraktní“ typologii, v níž je třeba uspořádat podtypy; popis je jen zřídka homogenní a autor obvykle kombinuje v jediném popisu několik postupů.

Stručně řečeno popis má především tyto možnosti výběru:

- kondenzace (slovo : rozšíření (věta-opis-parafraze)
(pojmenování)
- čitelnost (klišé, často : nečitelnost (použitelný odborný slovník)³⁸
užívaný slovník)
- stereotypní uspořádání : ne-uspořádání
N (seznam smyslů, pořádek
abecední, logický atd.)
- TU přítomno (*začátek* nebo : TU nepřítomno
konec popisu)
- přítomnost vytvořeného slovníku (N) : nepřítomnost N
slovníku (N)
- přítomnost vysvětlujících predikátů (PR) : nepřítomnost PR
- možnost předvídat N jakodůsledel TU : nemožnost předvídat
- zesílení účinku (čitelnost nebo nečitelnost N : neutralizace (čitelnost N je zrušena nebo opravena
j zesílena čitelností nebo nečitelností PR) nečitelností PR a naopak)
- slovník soudržný metonymicky : slovník soudržný metaforicky (květina/žena)
(květ/lístek/stonek/kytice)
- soudržnost fonetická : soudržnost sémantická (metonymická nebo metaforická)
(rozptýlení lexému-tématu do celého popisu)

³⁷ Viz Androuetovu příručku o sýrech: *Guide du fromage*. Jak známo, pro *Břicho Paříže* Zola napíše slavný popis sýrů, v němž používá především řady „hudebních“ predikátů („dutý hukot cantalu... připomínající basový zpěv“ atd.). Rozdíl mezi Androuetem a Zolou je v tom, že romanopisec užívá smíšeného sensorického kódu (synestezie), dává přednost jednomu neočekávanému smyslu (sluchu), odmítá číselné údaje (Androuet o chevretu: „45% tuku... boční stěna 9 cm, výška 2 cm... boční strana 8 cm, výška v průměru 3 cm. Váha průměrně 150 g atd.) a vyhýbá se popisu „funkčnímu“ (u Androueta, opět o chevretu: „na závěr jídla, k přesnídávce“). Věd a reklamy, jejichž úkolem je podat popis neznámých předmětů, se bezprostředně týkají techniky popisu a jeho tři největší problémy: a) vytvořit ustálený a pevný soupis termínů (N), u nichž bude pocíťována metonymická souvislost s TU; b) dosáhnout toho, aby užití tohoto slovníku N po TU bylo pocíťováno jako něco automatického; c) vytvořit a užít pevného a uspořádaného soupisu popisných a metaforických predikátů, buď srovnávacích (částečné zahrnutí), nebo diferenčních (bez zahrnutí), po N dokonale předvídatelném. To je cena za čitelnost (komunikaci).

³⁸ Nečitelnost „technického“ slovníku může být částečně kompenzována morfologickou „motivací“: dehet / dehtovat / dehtář / dehtárna atd. Viz J. Dubois „Problémy technického slovníku“, in: *Cahiers de lexicologie*, 1966, č. 9.

III

Pokud jde o třetí bod, spokojíme se jen s tím, že ho prostě naznačíme: K čemu slouží popis, jakou roli hraje v globální ekonomii vyprávění?³⁹ Jako výsadní místo, kde se organizuje (nebo rozrušuje) čitelnost celého vyprávění, popis tedy působí jako jakási vysoce uspořádaná sémantická „sít“,.. Autor musí řešit tento problém: jak dosáhnout toho, aby sémanticky „spolupracovalo“ to, co je zcela podrobeno modu *syntagmatickému* (vyprávění jako algoritmus), s celkem, který je zcela předorganizován formou *paradigmatu* (objekt určený k popisu je pouze seznam, názvosloví, předvídatelný slovník prvků konstituujících a jejich pravděpodobných predikátů).

Vrátíme-li se ke třem uvedeným příkladům ze Zoly, máme zde v popisu z *Poklesku abbé Moureta* vertikálně řadu vztahů metonymických: noha6koleno6trup6bok atd. - v PR, růže a, růže b, růže c, kytice, okvětní lístek atd. - v N. Horizontálně zde máme řadu metaforických vztahů mezi N a PR (růže srovnávané s částmi ženského těla), na vyšší rovině mezi P (postavami) a N,⁴⁰ a sémantickou nadbytečnost mezi P (lidským) a PR (lidským). Popis je tedy místo, kde se kříží metaforická asimilace lidské/ne-lidské s redundancí lidské/lidské, ne-lidské/ne-lidské. Záleží na autorovi, jak bude tyto vztahy obměňovat a rozrůžňovat,⁴¹ jak je bude pojímat do vnějšího textu filozofického (teorie o vlivu prostředí atd.) nebo do vnitřního textu románového.

- V příkladu ze *Štvanice* jde také o stejné vztahy metonymické a metaforické uvnitř N, uvnitř PR, mezi N a PR, mezi P a PR.⁴²

- V příkladu z *Lidské bestie* je mezi P a TU téměř milostný vztah (lidské/lidské),⁴³ protože lokomotiva byla celou sérií predikátů přirovnávána k ženě a Jakub byl ženou tajemně posedlý (jeden z prvních návrhů názvu tohoto románu byl *nevědomí*).

Jestliže se popis může definovat jako:

- a) význam, který se uchovává (odtud jeho značná redundance a jeho snadné vštípení do paměti),
- b) význam, který se proměňuje (odtud jeho diskursivní uspořádání v doplňujících logických třídách), pak je popis místem, kde se vyprávění zastavuje, pozdržuje, avšak současně to je místo nezbytné, v němž se vyprávění „konzervuje“, kde „uskładňuje“ informace, kde se zaplétá a zdvojuje, kde se postavy a prostředí v jakési sémantické „gymnastice“ (jak říkával Valéry)

³⁹ Nezapomínejme, že popis může existovat i *sám o sobě* (viz Ponge, reklama nebo heslo v encyklopedii), což klasičtí rétorikové nepřipouštěli. Viz například heslo *Popis* od Marmontela v Panckouckově *Encyclopédie méthodique*, Paříž 1782.

⁴⁰ „Albína byla veliká růže.“ Kromě toho, že metafora má svou roli ve zvyšování nebo snižování čitelnosti odborného názvosloví, je to také prvek, který dodává popisu estetickou konotaci. Popis je místem, do něhož se soustřeďuje „poetický efekt“ spíše než „efekt skutečnosti“, protože čtenář rozpoznává metaforu jako takovou ještě dříve, než porozumí jejímu významu.

⁴¹ Predikát PR může být ve vztahu metonymickém (stejná oblast skutečnosti, v našem případě zahradní rostliny) s podtématem TU a zesilovat takto sémantickou soudržnost popisu: tak například některé růže „podobné zeli“. Pro Jakobsona (*Essais*): „[...] rozšiřování diskursu se může dít buď podle podobnosti, nebo podle souvislosti. Nejlépe by bylo mluvit o procesu metaforickém v prvním případě a o procesu metonymickém v případě druhém“. Vnitřní fungování popisu by jistě získalo, kdyby bylo dáno do souvislosti s metaforou postupně se rozvíjející (viz o tom článek M. Riffatera v *Langue Française* č. 3, září 1969). Popis nikdy není realistická kopie, nedostihná totožnost se skutečností, je to racionalizace *a posteriori*, která neustále hledá svůj metaforický slovník. Svědčí o tom tato pasáž, kde (kromě rozšiřování „prázdné“ tematiky: pohled „bez vidění“, „krystal“, „čistota“ atd.) slovo *koš* vyvolalo užití kaskády „divadelních“ metafor: „Renáta si položila hlavu [...] lenivě se dívala [...] a nic neviděla. Vpravo [...], vlevo, pod úzkými trávníky, které přerušovaly kruhové záhony a husté porosty, spalo jezírko, křišťálově čisté, bez pěny, jako by jeho břehy byly čistě vyznačeny zahradnickovými říčky; a na druhé straně tohoto jasného zrcadla dva ostrůvky [...] vykreslovaly na bledém nebi divadelní řady svých jedlí, stromů s neopadavým listím, ve vodě se odrážela jejich černá zeleň připomínající trásně závěsů důmyslně rozvěšených po obzoru [...], dekorace, která vypadala, jako by byla čerstvě vymalovaná“ atd. Nepřímo je zde zobrazen osud Renatin, a je tedy označen jako „umělý“.

⁴² Renáta je „planoucí dívka ze skleníku“, „vypadala jako bílá sestra toho černého božstva“ (sfingy).

⁴³ „Cítil ke stroji lásku.“

stávají redundantními; prostředí potvrzuje, upřesňuje nebo odhaluje postavu jako svazek simultánních významových rysů nebo oznamuje (nebo k němu láká) další děj. Albína je *jako* růže, růže jsou *jako* ženy, růže jsou *jako* nevěsty, Albína *bude* nevěstou, Albína *zemře* uprostřed růží atd. Cizoložní milenci Renáta a Maxim jsou *jako* propletené rostliny, rostliny ve skleníku jsou propletené (uměle)⁴⁴ *jako* milenci. Líza je pro Jakuba to, co podvědomě *odmítá*, aby žena byla. Existence Renátina je *umělá* jako prostředí, které má před očima atd., protože popis usměrňuje četbu vyprávění (tím, že přináší nepřímou informaci o budoucnosti postav). Je tedy možno říci, že na jedné straně hraje roli „organizátora“ vyprávění,⁴⁵ a na straně druhé - redundancí, kterou do něho vnáší - roli jeho paměti.⁴⁶ Jistý počet znaků, stylistických postupů se může stát rétorickými leitmotivy, „povinnými“ indiciemi těchto popisů a přispět sémantickému „oběhu“ (a soudržnosti) mezi sídlem a jeho obyvatelem,⁴⁷ mezi lidským a ne-lidským - jsou to zejména:

a) metafory střídavě antropomorfní, zoomorfní nebo zvětčující podle typu modalit, kterou chce autor uplatnit v tomto vztahu sídlo-obyvateľ (tematika „lidské bestie“, člověka-rostliny, člověka-stroje). Systematické využití *anafor* (textové jednotky odkazující k jednotkám odděleným, již řečeným nebo jež řečeny budou) a „shod“ (jako, podobný, podobal se, zdálo se, jakýsi) zesiluje současně vnitřní soudržnost popisu a jeho spojení s vyprávěním jako celkem;

b) antropomorfizující dynamizace lexika, seznamů a názvosloví užitím prostředků trvacích (imperfekta, gerundia, přítomných participií, různých obrátů) a pronominálních forem typu „strom se tyčil“, „rostlina se svíjela“, „zed’ se zvedala“ atd.;⁴⁸

c) směřování některých znaků narace (poté, předtím, potom, hned, nicméně, zatímco atd. sloužících k nápodobě časového průběhu), které mají tendenci nahrazovat znaky schématu spíše topologického (před, za, nad, pod, vlevo, vpravo, blíže, dále atd.).

Viděli jsme, že popis je pevně uspořádaná síť sémantická a rétorická.

⁴⁴ Umělému spojení, proti přírodnímu (jako znaku „porouchané“ společnosti) spojení exotických rostlin ve skleníku, odpovídá tedy cizoložné spojení dvou milenců. Umělost a incest jsou tedy dva redundantní způsoby spojování objektů, oba stejně trestané a diskreditované. (Nezapomínejme, že ve skleníku je mramorová *sfinga*.) Popis je nepochybně místo, kde vyprávění nabývá konotací euforických nebo dysforických; vztah funkcí typu odchod/návrat sám v sobě nemá nic euforického ani dysforického (pro čtenáře).

⁴⁵ Termín je převzat od Barthes (z článku „Historický diskurs“, in *Information sur les sciences sociales* VI, 4. srpen 1967. Organizují výpověď tím, že anaforicky odkazují k tomu, co již bylo řečeno, nebo k pozdějšímu úryvku textu. Popis tedy odpovídá „již jsme viděli, že...“ a „zanedlouho uvidíme, že...“. Již Jakobson zaznamenal tuto roli sémantického zdvojení, kterou hraje popis: „Realistický autor provádí metonymické odbočky od zápletky k atmosféře a od postav k časoprostorovému rámci. Libuje si v synekdochických detailech“ (*Essais de linguistique générale*). Podobně čteme u Welleka a Warrena (*Teorie literatury*): „Dekorace, to je prostředí; a každé prostředí, zejména prostředí domácí, může být považováno za metonymickou nebo metaforickou zkušenost postavy). V typu vyprávění realisticko-veristického se lakomec bude jmenovat Gobseck, bude oblečen do špinavých šatů, bude bydlet ve skromném bytě atd. V typu vyprávění *klamavého* popis bude uvádět „lákání“, odmítne anaforickou stránku obsahové redundance (například lakomec se bude jmenovat pan Štědrý, bude bydlet v přepychové rezidenci, bude se krásně oblékat, bude to příjemný člověk atd., přičemž kulturní stereotypy budou hrát významnou roli).

⁴⁶ Pokusme se shrnout některé *funkce* popisu:

- funkce rozhraničující (podtrhuje rozčlenění narace);
- funkce odkladná (pozdřuje sled událostí v očekávaném rozuzlení);
- funkce dekorativní („efekt skutečna“, „efekt poezie...“) při integraci k systému esteticko-rétorickému;
- funkce organizující (zajišťuje logické sřetězení, čitelnost a předvídatelnost vyprávění);
- funkce fokalizující (přispívá k antropocentrismu vyprávění tím, že přináší soubor informací přímých nebo nepřímých o té které postavě - často o *hrdinovi*).

⁴⁷ Bylo by určitě třeba to vše nahradit v kontextu ospravedlňování „filozofického a vědeckého“, ke kterému se uchyluje Zola (vliv prostředí na člověka, nakažení člověka prostředím). Problémem je, zda tuto filozofii vnutila autorovi technika psaní (umění) a různé postuláty (*popisování*) nebo zda tomu bylo naopak.

⁴⁸ Tyto stylistické tíky tvoří součást dobového stylu („uměleckého stylu“), avšak je možné, že fatálně patří k popisu vůbec. Často přispívají k tomu, že se z dekoru stává silně antropomorfizovaný *kolektivní aktant* (subjekt, adresát, pomocník atd.): Paradou v *Poklesku abbé Moureta*, haly v *Břichu Paříže* atd.

- Realistický postoj tedy spočívá na jazykové iluzi, na iluzi jazyka monopolizovaného jedinou funkcí referenční, v níž znaky jsou adekvátní obdobou věcí, přičemž průhledná mřížka ještě zesiluje neuspořádanost skutečna. Je známo, že tento realisticko-popisný projekt (pomocí znaků reprodukovat skutečnost ne-sémilogickou) je ospravedlnitelný jen ve dvou třech velmi okrajových oblastech; jazyk realizovaný ve sledu psaných - nebo mluvených - znaků může „napodobit“ pouze jazyk, hluky nebo ty prvky skutečnosti, které se dají vnějškově znázornit. V krajním případě se realistický text může skládat a) z promluv nahraných na magnetofon a pak přepsaných (avšak přepis je už dodatečná informace, odlišná, protože pozměněná, hermetická a deformovaná), b) z účinků různých *motivací* (motivace artikulační,⁴⁹ sluchová - onomatopoeie, - zraková - prostředky kaligramatické a diagramatické). Bylo by snadné ukázat marginální a nejistý ráz všech těchto prostředků, ukázat, že jazyk není *monopolem* funkce, ale hierarchie funkcí, že není jenom pojmenování, ale i syntax, že není pouze denotace, ale i rétorika. Zola stejně jako většina autorů „realistických“ nebude systematicky využívat těchto možností (bude třeba počkat na Ponge) a bude rozvíjet jazyk spíše metaforický než motivovaný, jazyk, který se spíše projevuje jako jev stylistický (umělecký styl), než jazyk, který mizí za informací, jejímž je nositelem.⁵⁰

Co říci závěrem: Výše jsme definovali popis jako jednotku, která s sebou nese rozmnožování témat zvyšujících pravděpodobnost (pohled, průhledný vzduch, vysvětlující promluvy, otevřené okno atd.) a tvořících to, co jsme nazvali tematikou *prázdnou*. Dále jsme viděli, že popis je místem, kde se vyprávění zastavuje a přitom přijímá řád (předvídaní dalšího děje, redundance obsahů, metonymické posilování psychologie nebo osudu postav): je tedy patrné, že základní charakteristikou realistického popisu je snaha popřít, znemožnit vyprávění, každé vyprávění. Neboť čím více je vyprávění nasyceno popisy, tím více je nuceno zmnožovat prázdnou tematiku a redundance, tím více se také organizuje a opakuje, a tedy uzavírá samo do sebe: přestává být referenční a stává se čistě anaforickým; místo aby citovalo skutečnost („věci“, „události“), cituje neustále samo sebe. Celý problém realistického spisovatele tedy je v tom, proměnit tuto tematiku *prázdnou* v tematiku *plnou*, tvořit tak, aby tento průvodní nadbytek pohledů, průhledných prostředí atd. byl přinucen hrát ve vyprávění jistou *rolí*, aby nebyl pouhou výplní, a tedy tvořit tak, aby se anaforická redundance obsahů stala dialektikou obsahů. A to není vždy snadné.

⁴⁹ Zdůraznil je například P. Giraud v *Structures étymologiques du lexique français*, Paris, Larousse 1967.

⁵⁰ Valéry dobře viděl, že realistický postoj vede k jisté „gymnastice“, která, podobně jako by to mohla činit kterákoliv jiná, se vydává za „literaturu“: „touha po *realismu* vede k hledání stále silnějších prostředků *znázorňování*; *znázorňování* vede k technice. Technika vede ke klasifikování, k řádu. Řád vede k systematickosti [...] Vyšli jsme z přesného zobrazování nějaké skutečnosti a dospěli jsme k jakési gymnastice, která zahrnuje to, co je klamné i skutečné“ (*Tel Quel*). Popis je nepochybně jeden z výsadních prvků literatury. Viz J. Ricardou (*Problèmes du nouveau roman*): „Popis vytváří fiktivní svět“. Viz také R. Barthes: *S/Z*.