

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV BOHEMISTIKY

DISERTAČNÍ PRÁCE

Ekfráze jako modus reprezentace

Vypracovala: Mgr. Stanislava Fedrová

Školitel: prof. PhDr. Jiří Trávníček, M.A., Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, v. v. i. – Ústav české literatury a literární vědy, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Místo a rok vypracování: České Budějovice 2012

Prohlašuji, že svoji disertační práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své disertační práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 29. června 2012

Stanislava Fedrová

Anotace

Předkládaná disertační práce se soustředí na realizace tradičního antického žánru ekfráze (specifické formy deskripce vizuálního díla) v moderní literatuře. Jednotlivé interpretační úhly pohledu představuje na vybraných textech české poezie a prózy – Jaroslava Vrchlického, Julia Zeyera, Jiřího Karáska ze Lvovic, Aloise Jiráska, Jaroslava Durycha, Jaroslava Marii, Františka Langera, Bohumila Hrabala, Miloše Urbana). V metodologickém zaměření se práce ukotvuje především v teorii intermediality a jejím pojmovém aparátu (Werner Wolf, Irina Rajewská), využívá též některé podněty teorie umění či vizuálních studií (např. distinkce *gaze* – *glance* Normana Brysona). Práce nejprve nastiňuje kontext dějin ekfráze jako rétorické kategorie a žánru, dosavadní bádání a vyrovnává se s problémem definice ekfráze jako verbální reprezentace vizuální reprezentace. Dále se zamýšlí nad rozlišováním actual – notional ekphrases (John Hollander) z hlediska literární vědy a využívá též kategorie piktorálního modelu (Tamar Yacobiová). V další kapitole se zamýšlí nad rolí pozorovatele v ekfrastických textech, a to jednak z hlediska jeho postavení ve fikčním světě (např. pozorovatel, který je postavou fikčního světa příběhu, ale promítá se zároveň do „fikčního světa obrazu“), jednak při rozlišování modů popisu a interpretace. Pojmenovává jednotlivé ekfrastické postupy a gesta, například: Jak se může akt vnímání, pozorování vizuální reprezentace propisovat do struktury její verbální reprezentace. Jak se statický popis dynamizuje rozehráním do události a zapojením do vyprávění, a to nejen do mikrostruktury situace, ale i makrostruktury celku textu. Jaká je role a funkce ekfrastické pasáže v rámci celku textu – ekfráze nemusí být jen pauzou ve vyprávění, kterou lze snadno eliminovat. A konečně jak může verbální médium svými vlastními prostředky imitovat či simulovat mediálně specifické techniky vlastní jinému uměleckému druhu.

Annotation

The submitted thesis focuses on the implementation of the traditional genre of ancient ekphrasis (specific form of the description of visual artefact) in modern literature. The perspectives of interpretation are demonstrated on selected texts of Czech poetry and prose of the 19th, 20th and also 21th century (Jaroslav Vrchlický, Julius Zeyer, Jiří Karásek ze Lvovic, Alois Jirásek, Jaroslav Durych, Jaroslav Maria, František Langer, Bohumil Hrabal, Miloš Urban). The metodological focus primarily anchors the thesis in the theory of intermediality (Werner Wolf, Irina Rajewsky), and it uses also some impulses of art theory and visual studies (e.g. Norman Bryson's distinction the gaze – the glance). The thesis first outlines the context of the history of ekphrasis as a rhetoric category and as a genre, current research, and concern with the problem of definition of ekphrasis as verbal representation of visual representation. It considers distinction actual – notional ekphrases (John Hollander) from the point of view of the literary theory, and exploits also the category of pictorial model (Tamar Yacobi). The next chapter examines the role of the beholder in ekphrasis, first from the point of view of his position in the fictional world (e.g. the observer is a character of a fictional world and at the same time a “fictional world” of visual representation), second in distinguishing the mode of description and the mode of interpretation. The thesis also defines some specific ekphrastic techniques and gestures, for example: How can the act of perception, observation of visual representation be realized to the structure of its verbal representation. It iluminates the possibilities of dynamization of the static description in direct integration of ekphrasis into the structure of narrativ – into the structure of a particular scene (microstructure of an action) or the plot as a whole (macrostructure of a story). Finally, how can the verbal medium with its own means to imitate or simulate the media-specific techniques of another kind of art.

Ráda bych poděkovala prof. Lubomíru Konečnému, v jehož semináři metodologie dějin umění jsem o pojmu ekfráze slyšela poprvé, dr. Alici Jedličkové, které se také zdála jako pojem nosný pro literárněvědná tázání, v nichž jsme poté strávily nesčetně hodin diskusemi a společnou prací, a v neposlední řadě svému školiteli, prof. Jiřímu Trávníčkovi nejenom za podporu a důvěru, ale také za svatou trpělivost.

Obsah

Úvodem	7
I. Ekfráze na cestě mezi rétorickou kategorií, žánrem a předmětem bádání	9
1. Ekfráze jako rétorická kategorie na jedné straně a literární žánr na druhé straně ..	11
2. Ekfráze jako pojem a předmět bádání.....	18
II. Ekfráze jako modus reprezentace.....	24
III. Předmět reprezentace	37
1. Intermediálně stylizované intertextuální vztahy	43
2. Piktoriální model.....	47
IV. Role pozorovatele	55
1. Mezi postavou a obrysem	58
1.1 Pozorovatel jako postava fikčního světa a vizuální reprezentace.....	58
1.2 Pozorovatel jako zprostředkovatel – <i>Rückenfigur</i>	62
2. Mezi pozorovatelem a interpretem	68
2.1 Pozorovatel	71
2.2 Interpret.....	79
2.2.1 Interpret jako funkční složka nadřazeného záměru	88
V. Ekfrastické postupy	92
1. Pohledy a pohlédnutí	93
1.1 Upřený pohled a pozorování.....	95
1.2 Těkavý pohled a pohlédnutí.....	105
2. Dynamizace: popis a vyprávění.....	112
2.1 Narativní fólie	116
2.2 Epizovaná ekfráze.....	119
3. Transmediální přenos a imitace média	125
Závěrem	137
Prameny	141
Citovaná literatura	143
Seznam vyobrazení	155
Obrazová příloha	157

Úvodem

Když v roce 1999 sestavoval Mario Klarer zvláštního čísla časopisu *Word & Image* věnované ekfrázi, začal editorial osobní vzpomínkou: když se před deseti lety zmínil před kýmkoli z literárněvědných kolegů o předmětu svého zájmu, tedy ekfrázi, následoval udivený výraz a dotaz „co je to“. Zatímco nyní se již všichni ptají, „jak“ se tématem ekfráze zabývá (KLARER 1999: 1). Během pouhých deseti let se tak tento pojem dostal na výsluní bádání o vztazích mezi literaturou a výtvarným uměním a dnes je již zcela běžnou součástí úvodních seminářů univerzitních literárněvědných studií. Řečeno se Siegfriedem J. Schmidtem, Klarerovi kolegové přešli z fáze tázání po tématu k tázání po problému. Cestu od prvotního údivu nad existencí tohoto žánru a jeho velmi starými kořeny směrem k tázání po problému jsem prošla v jejich stopách.

Ekfráze, v souboru literárních žánrů v českém prostředí zatím poněkud marginalizovaná, vyvolává totiž podstatné otázky v debatě o *referenci* a *reprezentaci*. Jako verbální reprezentace vizuální reprezentace, jak bychom ji mohli pro začátek jednoduše definovat, směřuje k základnímu cíli: je jím *vizualizace*, znovu-vyvolání reprezentovaného „obrazu“ v mysli posluchače či čtenáře tak, jako by jej skutečně mohl smyslově vnímat, a to na základě živosti, přesvědčivosti, smyslové působivosti jeho popisu. Toto působení je podle mého soudu pro ekfrastické texty určující (dokonce definiční) a prostředky, jimiž se jej dosahuje, se snaží pojmenovávat předkládaná disertační práce. Jejím cílem cílem není jen interpretovat konkrétní díla, ale zamýšlet se v obecnější rovině nad postupy a gesty, které jsou ekfrastickým útvarům vlastní. Proto se dotýká v některých případech kromě české literatury i několika textů ze staré tradice žánru.

Zásadní metodologickou orientací je mi koncept intermediality v pojetí Wernera Wolfa a Iriny Rajewské a v celku práce je zřetelné využívání jeho pojmového aparátu. Vzhledem k hraniční pozici žánru mezi dvěma druhy umění využívám pro uvažování nad literárním textem rovněž některé metodologické podněty dějin a teorie umění či vizuálních studií (motiv Rückenfigur, koncept the gaze – the glance, ad.).

Z literárněvědného pohledu nás ekfráze zajímá jako specifický druh popisu. A naopak: při soustředění pozornosti obecně k popisu – jako transmediálnímu modu reprezentace, parafrázujeme-li pojetí Wenera Wolfa – představuje ekfráze jako místo střetu dvou modů reprezentace, verbální a vizuální, důležité interpretační pole vizuálních kvalit textu inherentních a problematiky vizualizace.

Základní rozvržení předkládané disertační práce je určeno klasickou triádou reprezentace, podle níž vždy někdo reprezentuje něco někomu. K ní pak vzhledem k tématu připojujeme jako podstatné i „jak“ – tj. tázání po ekfrastických postupech. Jak už bylo naznačeno a jak bude dále podrobně ukázáno, u ekfráze nejde jen o verbální reprezentaci vizuální reprezentace, ale zároveň o mentální re-representaci, jinými slovy evokaci či znovu-vyvolání. V tom se částečně vyvazuje z mimésis – není jen zopakováním, ale novým ztvárněním, re-representací.

I. Ekfráze na cestě mezi rétorickou kategorií, žánrem a předmětem bádání

Tato úvodní kapitola nechce soustavně pojednat dějiny žánru, ale zasadit do historického kontextu a především výběrově nasvětlit ty fazety problematiky, k nimž se ještě v dalším textu disertační práce vrátíme ve srovnávacích odkazech nebo se zaměřením na podobné problémy (otázku funkce ekfráze v celku, „dějovost“ popisu nebo možnosti mentální vizualizace). Její druhá polovina naopak usiluje o kritický a historický nadhled nad polem novodobého bádání, které je metodologicky i tematicky poněkud roztržité.

Pojem ekfráze má základ v řeckém slovesu ekphrasein (ἐκφράζειν), kde *phrasein* neznámá pouze říkat, ale zde spíše ukázat, vyložit či ozřejmit, předpona *ek-* pak z, od, ven (ve smyslu z prvotního stavu směrem do jiného).¹ Výklad² – spíše než překlad – základového slovesa tedy může znít „úplně a beze zbytku ozřejmit/ukázat“ nebo také „přivést (obraz) k řeči“.³ S těmito dvěma možnými „překlady“ souvisí také dva základní, komplementární znaky ekfráze, *enargeia* a *saféneia*, jak bude zřejmé z následujícího textu.

¹ Nejdůkladnější výklad, založený na antických tradicích chápání pojmu, nabízí klasický filolog Fritz Graf: „Ἐκφρασις, ist der Akt des ἐκφράζειν, und das wiederum ist eine Weiterbildung zu φράζειν, ‚zeigen, bekannt, deutlich machen‘ – das Präverb ἐκ-, ‚aus‘, meint hier ein Tun, das ohne Rest an sein Ziel gelangt. Ekphrasis ist mithin ein ‚völlig und restlos deutlich Machen‘. Freilich kommen Substantiv und Verb schon im Griechischen praktisch nur als Fachwort der Rhetorik vor; das blossere *descriptio*, das entsprechende Fachwort der lateinischen Rhetorik, wird in die Nachantike tradiert, ohne sich aber wirklich durchzusetzen – was weniger an der Blässe des lateinischen Terminus liegt als daran, daß nur im Griechischen die Gattung Ekphrasis eine eigenständige Geschichte hat“ (GRAF 1995: 143). V angličtině se většinou vychází z převodu „to speak out“, „to tell in full“; v základech jazykové debaty o překladu a výkladu pojmu stojí Hagstrumová (1958: 18), která vychází z etymologie *phrazo* – *speaking*, *ek* – *out*; po ní další autoři (komentář k různým výkladům WEBB 1999: 7)

² V češtině není problém výkladu pojmu vyřešen nejen uspokojivě, ale v podstatě nijak. *Slovník antické kultury* (1974: 180) vychází z triády ekphrasis – descriptio – „popis“; překlad hesla v *Lexikonu teorie literatury a kultury* (WAGNER 2006: 181) navíc komplikuje skutečnost neadekvátní (resp. německou) transkripce z řečtiny jako *ekphrasis*.

³ V základu předpony *ek-* je: ven, pryč, později z, ze, od. Příkladem užití v překladu sloves by mohlo být ekpherein: vynést (na světlo), vydat, nést (= plodit – o půdě) nebo ekfyein: dát vyrůst, vypučet.

1. Ekfráze jako rétorická kategorie na jedné straně a literární žánr na druhé straně

Spor o to, zda ekfrázi chápat jako obecný princip obrazivosti, nebo jako literární žánr, představuje podstatnou součást odborné debaty o ekfrázi posledních desetiletí. V podstatě lze říci, že se odehrává mezi klasickými filology a filozofy na jedné, a literárními teoretiky na druhé straně; první poukazují na původní hlubší smysl a širší pojetí v klasické rétorice, druzí na společné znaky, jimiž se ekfráze v různých literárních textech napříč dějinami projevuje.⁴ Literárněvědný přístup je pochopitelně klíčový také pro tuto práci, nicméně v úvodní kapitole nemůžeme opominout ani pojetí prvně jmenované. Proto se nevyhneme alespoň zhuštěnému exkurzu k antickým kořenům ekfráze.

Nejprve se tedy soustředíme na ekfrázi jako obecný princip obrazivosti, jako rétorickou kategorii. Ustavování a precizování pojmu ekfráze má základy v antické rétorice, kde se ve výkladech od Dionýsia z Halikarnássu po řečnické příručky Quintiliana, Aelia Theóna a dalších postupně profilovala jako umění „živého“ či „úplného“ *popisu* – osob, věcí, krajin nebo i událostí (tedy například jak bitevní vřavy, císaře Justiniána a jeho ušlechtilých činů, tak chvála krás Sicílie nebo ročního období), jehož hlavním účelem je vyvolat v mysli posluchače představu líčené skutečnosti a emoce s tím spojené.⁵ Teprve později se postupně profiluje chápání ekfráze především jako popisu uměleckého díla (RAJEWSKY 2002: 196). Quintilianus tak ve své latinské učebnici *Základy rétoriky* z 1. století n. l. vykládá základní znaky takového popisu: „Následuje *enargeia* – zřejmost, nazvaná Ciceronem

⁴ Na straně první, tedy přístupu klasických filologů, lze jmenovat alespoň zástupně např. WEBB – JAMES 1991, GRAF 1995, WEBB 1999, THEIN 2006 (ale také KRIEGER 1992, jako zásadní doklad, že uvedená oborová distinkce neplatí obecně), na druhé straně pak např. SPITZER 1955, HOLLANDER 1988, HEFFERNAN 1993 ad.

⁵ První použití pojmu u Dionýsia uvádí Rajewská (RAJEWSKY 2002: 196), jinde se uvádí častěji Theón; antické kořeny ekfráze a její chápání v řečnictví a literatuře podává velmi důkladně zejména klasický filolog Fritz Graf, který zásadně ukotvil poněkud benevolentní užívání pojmu v odkazech na antiku (GRAF 1995).

inlustratio – názornost a *evidentia* – zřetelnost, která spíš jako by přímo ukazovala, než mluvila, a *cities* se po ní objevují tak, jako kdybychom byli přímo uprostřed událostí“ (VI,2,32), a doplňuje také, že tyto *cities* lze u posluchače vzbudit jen tehdy, pokud se zmocnily i řečníka (VI,2,27). Popis, jak je kodifikován v antických rétorických příručkách, je definován jako detailní líčení zvoleného předmětu (člověka, místa, děje, bitvy, ročního období) – v této podobě tak nebyla ještě ekfráze ani literárním druhem, ani samostatným žánrem, ale součástí literárních druhů jiných: zprávy, chvalořeči, vyprávění příběhů z mytologie.

Hlavními prostředky k dosažení cíle působivého popisu jsou v rétorických výkladech dvě komplementární (byť i svým způsobem protichůdné, jak uvidíme) kategorie: názornost (*saféneia*) a živost (*enargeia*). Alespoň stručně je tedy objasníme:

Pojem *enargeia*, živost, pak není svázán pouze s ekfrází, ale je obecnou rétorickou kategorií související s živostí podání, funguje tedy jako estetická kategorie. Primární nebylo popisování (existujících či fiktivních) obrazů, ale skutečnost, že slovo má schopnost, sílu obrazy tvořit – a *činit tak slyšené viděným* a posluchače divákem. Jedná se tedy především o persvazivní reprezentaci, při níž dochází díky této přesvědčivosti k *vizualizaci* předmětu popisu v mysli posluchače. Tuto polohu vyzdvihuje mezi jinými také například Roland Barthes (a poněkud přepíná kvůli potřebě ostrého kontrastování s realistickou touhou po pravdě-podobnosti), když píše, že ekfrastický popis má ryze estetickou funkci, není „podřízen žádnému realismu, jeho pravdivost (nebo dokonce pravděpodobnost) je naprosto nedůležitá [...] Pravděpodobnost zde není referenční, ale diskurzivní: jsou to diskurzivní žánrová pravidla, kdo tu poroučí“ (BARTHES 2006: 79).

V debatě o ekfrázi bývá často zjednodušováno právě na pojem *enargeia* (např. WAGNER 2006, BÜTTNER 2001 ad.), ale *saféneia* je pro literárněvědnou rozpravu důležitá tím, že naznačuje potenciální napětí mezi sevřeností (a účinností) deskripce na jedné straně, a její podrobností na straně druhé. Detail sice vzbuzuje v popisu zdání pravdivosti (srov. Barthesův efekt reálného), přílišná detailnost ale – podle antických autorů – oslabuje emocionální dopad. Na toto napětí zaměřil pozornost Karel Thein, a to na základě výkladu rétorické příručky Aelia Theóna z přelomu 1. a 2. století n. l. Theón ovšem podle něj názornost uvádí jako jeden z rysů vyprávění (*diegesis*), ale zároveň jako základní vlastnost popisu (*ekfrasis*). Podle Theóna

„vyprávění musí být sevřené a přesvědčivé, popis by měl být především názorný a živý, takže dává ‚téměř spatřit‘ svůj předmět“ (THEIN 2006: 24).

Už z těchto naznačených historických souvislostí je zřejmý velmi zjednodušující charakter někdy užívaného rozlišení řecké ekfráze, související s *enargeia*, a římského *descriptio*, jehož cílem by měl být suchý a věcný, důkladný popis (na základě starší literatury naznačuje tuto distinkci i GRAF 1995 a další). Podrobnější diskusi ale přenechme klasickým filologům a historikům rétoriky, pro potřeby této práce postačí jen nastolení základního typu u Quintiliana či Theóna.

Jako určitý přechod mezi rétorikou a literárností, mezi ekfrází jako *rétorickou kategorií* a *literárním žánrem*, můžeme chápat její fungování v rámci *progymnasmat*, stylistických cvičení adeptů rétorických škol za římského císařství.⁶

V následujícím výkladu se tedy již zaměříme k ekfrází jako *literárnímu žánru*, který v textech napříč stoletími spojují podobné znaky. Opět tu nejde o literárněhistorický výčet – z antického období vybíráme z mnoha pouze tři příklady, typické či v něčem význačné, na nichž lze ukázat jejich důležité aspekty, jakož i některé jejich pozdější interpretace, k nimž se bude v dalším textu jako k inspirativním obracet i předkládaná disertační práce.

Klasickými, vždy znovu uváděnými a interpretovanými antickými ekfrázemi jsou především popis Achillova štítu v Homérově *Íliadě* (XVIII,478–608) či Aeneova štítu (a dalších výjevů na freskách či kobercích) ve Vergiliově *Aeneis* (VIII,617–731). V Homérově ekfrázi, jež žánr ustavuje, se jedná o popis štítu, jehož ukutí si na bohu kovářství a zbrojíři bohů Héfaistovi vyprosila Thetis pro svého syna Achillea při bojích před Trójou. V popisu složitě utvářeného štítu s poli v pěti soustředných kruzích, máme co do činění s abstraktní všeobsažností, neboť předmět popisu je spíše než skutečným dílem vyobrazením celého kosmu, rámcem veškerého světového dění. Vyznění je tím silnější, že je stylizováno jako popis děje – čtenář je stavěn do role přímého svědka výroby štítu v Héfaistově dílně. Tak ve prospěch popisu štítu Homérova oproti Vergiliovu argumentuje i Gotthold Ephraim Lessing ve své proslulé studii *Láokoón neboli O hranicích malířství a poezie* (1769), kde směřuje

⁶ K profilování dalších pojmů a vztahů v rámci ekfráze jako rétorické kategorie srov. zejména WEBB 1999: 11–15.

(v reakci na směřování a absolutizaci vzájemnosti obou druhů umění v textech svých současníků a zároveň na historickou tradici *paragone*, upřednostňující hierarchicky jedno nad druhým) k pozitivnímu vymezení specifických rysů jednotlivých umění, ke stanovení jejich „hranic“. Z pohledu dnešních intermediálních studií bychom spíše než o dějovosti popisu mluvili o *mentální vizualizaci* a jejích prostředcích, o vztahu smyslové percepce a imaginace. Zobrazení Lessing nechápe pouze jako objekt pozorování, ale také jako konstrukt, který počítá s našimi kognitivními předpoklady a inspiruje k domýšlení. U působení verbální reprezentace se nezabývá jen bezprostřední iluzorní „přítomností předmětu“ (tedy jako bychom popisovanou malbu viděli před očima), ale jedná se mu spíše o *iluzi vnímání* tohoto předmětu tak, jak je vyvolána básnickými prostředky. Inspirativnost tohoto Lessingova pojetí bude zřejmá i v dalším textu práce.

Ve Vergiliově *Aeneidě* se setkáme hned s několika ekfrázemi a v podstatě u každé z nich má smysl uvažovat, jakou funkci zaujmají ve vztahu k celku textu. Nefigurují tu totiž jen jako popisy, které s sebou nesou přeryv ve vyprávění nebo jeho zpomalení. Nejcitovanější a nejznámější z nich, ekfráze Aeneova štítu (VIII,626–731) je – oproti Homérově ekfrázi jako výkladu celku světa – proroctvím, předpovědí budoucích dějin Říma od jeho založení po bitvu u Actia, které defilují před Aeneovýmá očima. Ten jim sice příliš nerozumí, ale protože jednotlivé scény zobrazují dějinné okamžiky veskrze příjemné a často i vedoucí ke slávě, těší se z nich. *Funkcí* ekfráze je tu tak přesah konkrétního, přítomného popisovaného díla do budoucího času, předpovědi. Lessing, který se sice snaží na rozlišení popisů štítů v *Íliadě* a *Aeneidě* dokázat, že Vergilius zdaleka nedosahuje Homérova vzoru – a tak staví rozpor tvoření, vznikání štítu proti druhému případu, kdy je popis podle něj jen „vycpávkou“ v ději – ovšem také, byť okrajově, uvažuje o *funkci*, již ekfrastický popis nese: Vergiliově snad připadalo, „že věci, které chtěl na svém štítě zobrazit, nemohou vznikat před našima očima. Byla to proroctví, pro která by se ovšem nebylo hodilo, aby je bůh v naší přítomnosti vyložil tak zřetelně, jak je pak vykládá básník. Proroctví jako takové vyžaduje méně srozumitelný jazyk“ (LESSING 1980: 346). Jinou funkci mají ekfráze obrazů na stěnách chrámu, jejichž prohlížením si Aeneas krátí čas při čekání na kartaginskou královnu Dídó (I,453–486). Nezobrazují tentokrát budoucí, ale minulé děje: jejich popisem a interpretací se vykládá, proč vlastně musel Aeneas z poražené Tróje vyplout za hledáním své nové vlasti. Vergilius tu ekfráze

obrazů využívá k tomu, aby epos mohl začít *in medias res* scénou bouře na moři bez dalších výkladů hrdinovy minulosti. Role a funkce ekfrastické pasáže v rámci celku textu, její zapojení do makrostruktury, při němž není jen pauzou ve vyprávění, kterou lze snadno eliminovat, bude pro mé následující uvažování nad ekfrastickými texty rovněž velmi podstatná. S touto funkcí souvisí také síla obrazu. Pro Aenea je totiž připomenutí trójských bojů, jichž se aktivně účastnil, skrze tyto obrazy natolik živé, emocionálně působivé, že „mrtvá malba mu nadobro spoutala duši / bolestně ze srdce vzdychal a slzy mu máčely tváře“ (I,465–466). I toto smyslové a emocionální působení popisu (založené už v Quintilianových požadavcích), je často uplatňovaným ekfrastickým gestem a také k němu se v dalších interpretacích ekfrází české literatury opakovaně vrátíme.

S jistou mírou zjednodušení lze říci, že tyto typy ekfrází byly součástí širších děl (rétorických, básnických ad.), stojí *ve službě vyššímu cíli celého textu*, nejsou samostatným útvarem. Často se také nevztahují ke skutečným, ale k fiktivním uměleckým dílům (k této distinkci viz ve 3. kapitole). Jedním z důležitých mezníků, který „osvobozuje“ popis z rámce rétorického výkonu, v němž má svou funkci, a podobně z celku literárního díla (jako jsme viděli na příkladu *Ílias* či *Aeneis*), se pak v první polovině 3. století n. l. staly *Obrazy (Eikones, lat. Imagines)* filozofa a historika Filostrata Staršího.

Tento soubor sestává z prologu a pětadesáti popisů (a zároveň výkladů) jednotlivých dobových malířských děl v jedné neapolské vile.⁷ Jsou adresovány zvědavému posluchači, desetiletému synovi průvodcova hostitele. Situace motivující ekfrastickou reprezentací maleb je v textu nastavena takto: učenec a jeho posluchač procházejí skutečnou či fiktivní galerií a v textu sledujeme pouze monolog průvodcova hlasu, chlapcovy repliky nejsou uvedeny, je pouze příjemcem. S didaktickou stylizací textu souvisí deiktický či tělesně afektivní rozměr popisu. Popis je tak adresován na jedné straně chlapci, který vidí stejný barevný povrch jako jeho průvodce, ale

⁷ K Filostratovi a jeho sbírce srov. zejména SCHÖNBERGER 1995, v českém kontextu KONEČNÝ 2002: 13 a THEIN 2006. Schönberger i Konečný pojednávají mj. také o problému skutečnosti/fiktivnosti galerie (nebo jednotlivých obrazů skutečných a pouze seskupených do fiktivní galerie), která je Filostratovi předmětem ekfrází – k této problematice se vrátí 3. kapitola této práce. Konečný také o vztahu renesančních a barokních malířů k *Obrazům*, tedy o reprezentaci textu (který je reprezentací obrazu) obrazem.

viděnému nerozumí, na druhé straně pak nepřítomnému čtenáři (roli pozorovatele se budeme podrobněji věnovat v kapitole 4). Z literárněvědného pohledu činí z Filostratových *Obrazů* mezní text dvě skutečnosti. Jednak právě základní *didaktická funkce ekfráze*: podle Filostratova teoreticky zaměřeného prologu mají popisy sloužit „mladým, aby se s jejich pomocí naučili interpretovat obrazy a ocenit na nich to, co je ocenění hodno“ (KONEČNÝ 2002: 13). Jednak se tu ekfráze *osamostatňuje z rámce jiných literárních druhů* a naopak zakládá zahrnutí nových prostředků: argumentace, interpretace či rozvinutí do příběhu. Filostratovy ekfráze se vztahují ke složitým scénám s množstvím figur, věcí a vztahů mezi nimi, a tedy otevírají možnost nejen pro popis, „chválu“ a obdivování obrazu, ale i pro či rozehrání výjevu do drobných epizod příběhu v líčení rámce scény a také pro interpretaci, výklad, který směřuje od konkrétního zobrazení k obecným sdělením (k těmto problémům viz dále v kapitole 4.1.2 a 5.1.2).

Jistým posunem prochází profilování pojmu ekfráze v intelektuálním byzantském dvorském prostředí, kde byla na rétorických školách ekfráze jako útvar posunuta dokonce do pozice nejvyššího stupně rétorického umění. Z toho vyplývá i velké množství samostatných textů, věnovaných nejen obrazům, ale například i popisům chrámu Hagia Sofia apod. V byzantském pojetí stále funguje antické vymezení, které neposuzuje obsah, ale účinek řeči na posluchače – účinek řeči, která má slyšené učinit viděným. Prohloubením je ovšem intence vyjádřit to, co pro diváka zůstávalo skryté, to, co může vidět vnitřní zrak – má tedy nejen představit obraz, ale především vést k pochopení smyslu jeho poselství.⁸ Zároveň je ale nutno dodat, že v byzantských stylistických (či rétorických) příručkách se poněkud posunulo chápání funkce ekfráze, a to spolu s posunem výkladu kategorie *enargeia*: namísto antického výkladu, pro který je primární estetická rovina *enargeia* jako živost, svěžest podání (tak aby objekty vyvstaly před posluchačovým zrakem), zde se posouvá *enargeia* jako pravdivé podání – tedy ne kategorie estetická, ale morální.⁹

⁸ Byzantskou tradicí se důkladně a pozoruhodně i z hlediska pojmového rozlišení zabývají zejména WEBB – JAMES 1991.

⁹ Tuto zásadní distinkci vykládá přesvědčivě Stratis PAPAIOANNOU (2011).

Následující dějiny ekfráze jako specifického žánru zahrnují v různé intenzitě téměř všechna období či umělecké styly. Po méně častých středověkých příkladech¹⁰ (například popisy katedrál v St. Denis opata Sugera, v Dantově *Božské komedii*) zažila ekfráze – pochopitelně v návaznosti na obrození zájmu o antiku – obrovský rozmach v renesanční literatuře (od básní k jednotlivým renesančním obrazům po Shakespearovo *Znásilnění Lukrécie*), podstatnější ohlas zaznamenala dále například ve španělského barokní poezii tzv. zlatého věku, anglické neoklasicistní a posléze romantické poezii (Keats, Shelley, Wordsworth, Rossetti ad.) či německé, ale i české módní vlně „básní (méně často próz) k obrazům“ od osmdesátých let 19. století (v českém kontextu Vrchlický a někteří jeho následovníci). Proud ekfrastické poezie, zvláště anglo-americké, ale také z německojazyčného prostředí, je ve 20. století v podstatě nepřetržitý až do současnosti (srov. v antologii HOLLANDER 1995), byť nejcitovanější a nejinterpretovanější jsou mezi nimi jistě báseň W. H. Audena k Brueghelově krajině s Ikarovým pádem (1938) či ekfráze Parmigianinova portrétu ve vypouklém zrcadle Johna Ashberyho (1975). Vedle toho existují jednotlivé příklady ekfrází v mnoha různorodých prozaických dílech světové literatury, namátkou v Hawthornově *Mramorovém faunovi* (1860), Dostojevského *Idiotovi* (1869), Huysmansově *Naruby* (1884), Nabokovově povídce *Benátčanka* (1924), Fowlesově *Věži z ebenu* (1974), Banvillově *Knize doličné* (1989) a *Atheně* (1995) a mnoha dalších.

Ekfráze hraje důležitou roli také v ustavování disciplíny dějin umění a některé polohy těchto žánrových realizací a také jejich interpretačních podnětů jsou zajímavé i z hlediska dalšího výkladu předkládané disertační práce, proto je alespoň ve zkratce jmenujme. Možnou sumarizaci vývojové linie nabízí David Carrier v trojici: ekfráze – systematická deskripce – kunsthistorická interpretace. Na příkladu srovnání reprezentace Michelangelovy fresky u Vasariho a v pozdějších kunsthistorických interpretacích ukazuje časté chápání ekfráze jako převyprávění příběhu a „verbální znovustvoření malby“ (CARRIER 1987: 20; podrobněji k této problematice viz ve 4. kapitole práce). Vedle tohoto proudu jsou ale pro dějiny umění významné i další

¹⁰ Nutno ale dodat, že mediévistická bádání v tomto poli se v posledním desetiletí zásadně rozvíjejí a rozšiřují počet nám známých ekfrastických textů; kromě jednotlivých případových studií k tématu srov. především vydanou rozsáhlou disertaci Haiko Wandhoffa *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters* (2003).

směry. Na jedné straně už zmíněný základ pojetí ekfráze jako interpretace ve Filostratových *Obrazech*. Svázání ekfráze s metodou pak lze vidět ve Winckelmannově pojetí narativně-psychologizujícího popisu jako metody oživení uměleckého díla, tím v jistém smyslu navazuje na Filostrata i Vasariho. Na druhé straně pak stojí formování diskurzu disciplíny na základě popisů výtvarných děl. Jacob Burckhardt zakládá své práce *Baukunst der Renaissance in Italien* a především *Cicerone* právě na popisu uměleckých děl, který chce dílo zpřítomnit a na základě toho interpretovat; dlouhá řada uměleckých turistických průvodců, zobecněňující pojem *cicerone*, je toho důkazem. Jinou linii prezentuje francouzská umělecká kritika první poloviny 19. století (otevřená Diderotovými popisy obrazů vystavených na pařížském Salonu), v níž se rétoricko-ekfrastický princip radikalizuje tezí, že umělecké dílo ožívá teprve ve svém pozorovateli.¹¹ K podnětům uměnovědným se výklad podrobněji vrátí ve 4. a 5. kapitole.

2. Ekfráze jako pojem a předmět bádání

Novodobé interpretace pojmu ekfráze zahrnují před zásadním rozšířením v rámci intermediálních studií o kultuře ustavujících se postupně od konce osmdesátých let 20. století jen nemnoho, ovšem zásadních prací. Ve druhé polovině 19. století němečtí badatelé znovuobjevili Filostratovy popisy a ty se staly předmětem teoretického zájmu. Odtud se také odvíjí novodobé traktování ekfráze jako specifického popisu uměleckého díla. Funkce a teoretická rovina ekfráze byly známy také v okruhu francouzských parnasistů.¹² K prvním vědeckým pracím patří monografie Paula Friedlandera o proměně antické tradice v byzantské ekfrázi *Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit* (1912) – dodnes je přínosným textem především proto, že vymanila otázku ekfráze z užšího kontextu „soupeření“ mezi uměním slova a uměním obrazu, *paragone*. V padesátých letech 20. století pak bádání ustavily dvě práce: rozbor Keatsovy „Ódy na řeckou vázu“ romanisty Lea Spitzera, který ekfrázi definuje jako „básnický popis obrazového nebo sochařského uměleckého díla“ (SPITZER 1955: 203). Britská

¹¹ K těmto jednotlivým projevům samostatné studie např. in: BOEHM – PFOTENHAUER 1995.

¹² Podrobněji k recepci v 19. století viz WEBB 1999: 15–18.

badatelka Jean H. Hagstrumová se v rámci svého chápání pojmu *piktorialismus* zabývá též ekfrastickou (a také „ikonickou“) poezií a na základě toho interpretuje anglickou neoklasicistní poezii ve vztahu k antické a renesanční tradici (*The Sister Arts. The tradition of literary pictorialism and english poetry from Dryden to Gray*, 1958). Své pojetí ekfráze staví na *enargeia* jako speciální kvalitě, která „dává řeč“ mlčenlivým objektům umění, oživuje je (HAGSTRUM 1958: 18). Problematické je ale její příliš široké chápání pojmu *piktorialismus*.

Znalec básnických forem si při této příležitosti nejspíše vzpomene na „žánr“, respektive spíše pojem *Bildgedicht*, užívaný především v německém prostředí, a bude se ptát, jak se vztahuje k ekfrázi. Profiloval jej od sedmdesátých let 20. století především Gisbert Kranz v několika svých monografiích. Ten sice zásadně zúžil starší pojetí, které zahrnovalo pod „značku“ *Bildgedicht* i emblematickou poezii, kaligramy, vizuální poezii, dokonce i básnický obraz, zároveň ovšem jeho bibliografie více než čtyřicet tisíc evropských *Bildgedichte* zahrnuje nejen ekfrastické básně, ale také v nejširším smyslu básně tematizující či apostrofující malíře nebo legendy o nich apod. (KRANZ 1973). Mezi nejplodnější evropské autory tohoto „žánru“ tak například Kranz řadí i Jaroslava Vrchlického, a to jak jeho básně skutečně ekfrastické, tak ty, v nichž je vztah verbální – vizuální založen spíše na vědění než na vidění, tj. například takové, kdy je referenční vztah veden nikoli k obrazu, ale k jeho verbálnímu pretextu (podrobněji k tomu srov. FEDROVÁ 2008: 101–105). Kategorie *Bildgedicht* je tak stále příliš široká a shrnuje texty příliš různorodé, a tedy ji tato práce dále nevyužívá a chápe ekfrázi v úzkém vymezení jako verbální reprezentaci vizuální reprezentace.

Odlišným směrem se vydal americký literární teoretik Murray Krieger a pokusil se vyložit ekfrázi ne jako žánr, ale jako obecný princip poetiky (nejprve v článku v roce 1967, posléze monografie *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, 1992). Podtitulem své studie „Laokoon revisited“ se vrátil k Lessingovu rozlišení prostorových (literatura) a časových (výtvarné umění) umění a navázal přitom především na pojetí prostorové formy (*spatial form*) Josepha Franka. Z časové lineariry, z časové posloupnosti čtení, vlastní jazykovému modu reprezentace, podle něj vytrhuje poezii metafora či jakýkoli jiný obraz, odkaz apod. Lineární čas se tak znehybňuje či zmrazuje. „Ekfrastický princip“ je právě tímto znehybněním, zmrazením času. A poezie jím bere za své princip zastavení času vlastní vizuálnímu umění. Rozšířil tak pojem

ekfráze i na texty, které se nevztahují přímo k výtvarnému umění, naopak – poezii obecně je tak podle něj vlastní časová i prostorová forma, analogická vizuálnímu umění. Pojem tu tak poněkud ztratil spojnici se svým referentem.

Proti takovému chápání ekfráze se v sérii prací, završené monografií *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (1993) rázně vymezil další americký anglista James Heffernan, zároveň oddělil piktorialismus jako popis ne-zobrazujícího objektu s využitím piktorialních postupů a zúžil opět kategorii ekfráze pouze na „verbální reprezentaci vizuální reprezentace“; tato definice je – byť s jistými posuny, jak bude zřejmé v následující kapitole – v podstatě užívaná dodnes. Jeho historicky orientovaná práce je první pojednáním ekfráze jako literárního motivu v dějinách více než dvou tisíciletí. Ekfráze je podle něj ve své podstatě dynamická, je narativní reakcí na „pictorial stasis“, nese v sobě vždy *narativní impulz* (ke kritice tohoto pojetí viz podrobněji v kapitole 5.2) a je tak jakousi soutěží mezi dvěma mody reprezentace (znovu se tedy vracíme k soupeření umění, paragone), mezi „hnací silou vyprávěcího slova a tvrdošíjným odporem statického obrazu“ (HEFFERNAN 1993: 6). Toto pojetí souvisí s (příznejme, dobově „módní“) *genderovou optikou*. V rodově specifickém chápání se ekfráze ocitá na průsečíku, v němž se střetává mužský hlas narativu s němým, ženským hlasem obrazu, fixovaným v prostoru, propůjčuje mu hlas a tím jej zároveň potlačuje či usiluje o získání kontroly nad ním. To Heffernana spojuje s předním teoretikem literárněvědné vizuality a vizuálních studií, anglistou chicagské univerzity Williamem J. T. Mitchellem, který v roce 1992 po vzoru Rortyho obratu k jazyku vyhlásil obrat k obrazu (*pictorial turn*).¹³ Mitchell v eseji „Ekphrasis and the Other“ v monografii *Picture Theory* (1994) vyzdvihuje právě konstrukci obrazu ve vztahu k Druhému (tedy obraz jako pasivní objekt, slovo Druhého, který obraz pozoruje, jako aktivní subjekt, který pojmenovává a definuje) a kategorii ekfráze otevírá nejen z genderové perspektivy, ale také spojuje s postkoloniální problematikou.¹⁴ Další významným textem byla monografie

¹³ Hlasatelem často s ním směřovaného obratu k ikoně (*iconic turn*) byl v roce 1994 v německojazyčném prostoru historik umění a filozof Gottfried Boehm, od obou se pak odvíjí nově se konstituující obor vizuálních studií.

¹⁴ Zdálo by se, že módní genderová vlna se přes bádání o ekfrázi rychle převalila a utichla – po mém soudu poprávu, neboť rodová explikace pouze podporuje či legitimizuje teze gender studies, ale nepřináší

básníka, literárního kritika a profesora Yaleské University Johna Hollandera *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art* (1995), spojená s antologií textů od renesance po současnost, která se orientuje se primárně na básně popisující existující výtvarná díla.

Všechny čtyři jmenované monografie z počátku devadesátých let, Kriegerova, Heffernanová, Mitchellova a Hollanderova, byly vydány v prestižních univerzitních nakladatelstvích a napomohly tak k zásadnímu rozšíření zájmu o tuto problematiku. Heslo ekfráze najdeme od té doby v každém literárněvědném či uměnovědném lexikonu, vznikají desítky případových studií k jednotlivým příkladům z národních literatur, disertací a také samostatných monografií. Nárůst počtu publikací lze snadno demonstrovat na základě rešerše v mezinárodní bibliografii *Modern Language Association* (MLA): v letech 1967–1989 zaznamenává 35 titulů vztahujících se k pojmu ekfráze, od tohoto mezníku pak v dalším dvacetiletí následuje razantní nástup v podobě 570 titulů (srov. též SCHAEFER – RENTSCH 2004). Z kolektivních prací je třeba zmínit alespoň dva rozsáhlé konferenční sborníky věnované samostatně různým aspektům problematiky: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart* (1995, eds. Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer) a *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis* (1998, eds. Valerie Robillard, Els Jongeneel). Od poloviny devadesátých let se tak k zájmu o ekfrázi jako žánr, postup či teoretický konstrukt hlásí badatelé od Ameriky přes evropské univerzity (především britské, švédské, německé a rakouské) až po telavivskou školu, od klasických filologů (Ruth Webbová) přes literární historiky (Mario Klarer) a literární teoretiky, nejčastěji anglisty (Valerie Robillardová, Renate Broschová, Gabrielle Ripplová), naratology (Tamar Yacobiová), po teoretiky word-and-image studies (Claus Clüver) a teoretiky médií (Hans Lund) či filmové vědce (Laura M. Sager Eidtová). Jmenovala jsem tak alespoň ty, jejichž práce je podnětná i pro má tázání, jak bude patrné v dalších kapitolách.

Jako žánr prostředkující mezi verbálním a vizuálním médiem reprezentace světa problematika ekfráze zaujala v devadesátých letech důležité místo v bádání o vztazích literatury a výtvarného umění (*word-and-image studies, inter-art studies*). Toto pole při

žádný nový poznatek k ekfrázi samé –, ojedinele se ale tento hlas stále vynořuje, srov. např. studii dalšího významného teoretika a historika ekfráze Mario Klarera „Sexing Word and Image: Gendered Deep Structures in Theoretical Discourses on Ekphrasis“ (KLARER 2004).

vnějškovém pohledu vyvolává dojem dynamicky se rozvíjející a zároveň již etablované disciplíny: podporováno mezinárodní badatelskou asociací (International Association of Word and Image Studies), s pravidelnými tematickými konferencemi „o slově a obrazu“ od roku 1987¹⁵ do současnosti, ediční řada *Word and Image Interactions* nakladatelství Rodopi, zásadní publikační pole v časopisu *Word & Image* (od 1985, Routledge), pronikající opakovaně se svými tématy do zvláštních čísel prestižních literárněvědných časopisů (např. *New Literary History*, *Poetics Today*, ad.), těžko přehledné množství sborníkových a kolektivních prací¹⁶. Příliš široká škála témat a zájmů (od ekfráze přes barokní emblematiku, ilustrace, vizuální a konkrétní poezii apod.) i oborových zástupců s vlastními „jazyky“ (historikové umění, literární a mediální teoretici) ale s sebou nese zásadní roztržičnost, vpravdě zřízení „krámku se smíšeným zbožím“, jak úskalí interdisciplinarizace označuje ironicky Siegfried J. Schmidt (parafrázuje JEDLIČKOVÁ 2008: 13). Pokusy o systemizaci a typologizaci jevů jsou v tomto poli – příznačně – spíše ojedinělé,¹⁷ o soustavně aplikovatelné metodologii nebo pojmovém aparátu (neřkuli obecném „úvodu“ do *word-and-image studies*) nelze vůbec mluvit. Ostatně sami jeho představitelé by se zřejmě proti takové představě rázně vymezili. Jednotlivé studie o problematice ekfráze pak všechny naznačené potíže širšího kontextu, do něhož jsou zasazeny, dobře zrcadlí – konkrétně řečeno většina z nich bez větší (či jakékoli) teoretické reflexe jen vrství další a další případové studie, explikace jednotlivých ekfrastických textů jednotlivých národních literatur.

¹⁵ Již první z těchto konferencí v roce 1987 v Amsterdamu vyčlenila problematice ekfráze samostatný blok. Archiv s dalšími informacemi a programy je dostupný na <http://www.iawis.org/conferences.php?op=iawis#archive>.

¹⁶ Např. *Word & image interactions* (A selection of papers given at the second International Conference on Word and Image, Universität Zürich, 1990), eds. Martin Heusser et al., Wiesbaden 1993; *Bild und Text im Dialog*, ed. Klaus Discherl, Passau 1993; *Text into image, image into text* (Proceedings of the interdisciplinary bicentenary conference held at St. Patrick's College, Maynooth – the National University of Ireland in September 1995), eds. Jeffrey Morrison, Florian Krob, Amsterdam/Atlanta 1997; *Text and visibility* (Word & Image Interactions 3), eds. Martin Heusser et al., Amsterdam/Atlanta 1999; *On Verbal/ Visual Representation* (Word & Image Interactions 4), eds. Martin Heusser et al., Amsterdam/New York 2005; ad.

¹⁷ Takový představuje např. Kibédi Áron Varga ve své sémioticky založené systemizaci ve studii „Criteria for Describing Word-and-Image Relations“, jeho terminologie není ale dobře použitelná pro všechny zúčastněné druhy umění, je poněkud těžkopádná a matoucí (VARGA 1989).

Reakci na toto tříštění diskurzů představuje v posledních letech se postupně profilující koncept intermediality jako pokus o to, jak si vzájemně porozumět, mluvit alespoň podobným jazykem a pojmovým aparátem a stavět zřetelné a uchopitelné metodologické základy. Základní oporou jsou tu typologizační návrhy Wenera Wolfa a Iriny Rajewské (RAJEWSKY 2002; WOLF 2011), vycházející primárně z literárněvědných pozic.¹⁸ To jistě může být a také je z jiných pozic (např. mediální vědy) přijímáno s nejistotou nebo kriticky, nicméně minimálně pro literární vědu je – domnívám se – intermedialita skutečně výzvou (jak ve svém programním textu ukazuje WOLF 2011: 62) a zároveň návrhem smysluplného konceptu, jak se vyrovnat se vztahy k jiným druhům umění. V kontextu intermediálních studií také ekfráze po mém soudu šťastně nachází své „místo v systému“ a zároveň využitelný aparát k dalšímu profilování.¹⁹ Podnětné jsou přitom pro toto profilování zároveň další širší intermediální problémy: zájem nejen o vizuální kvality textu, ale o mentální vizualizaci, estetickou iluzi či popis obecně jako transmediální modus reprezentace apod. V návaznosti na relativně stabilní pojmový a metodologický aparát tak můžeme už ne pouze pojmenovávat další a další texty jako ekfrastické, ale zabývat se oním „jak“, tedy přesněji rozlišovat realizace ekfráze jako transmediální tematizaci, intermediální referenci či imitaci apod. To jest ptát se po ekfrastických postupech, identifikovat pravidelnosti a dokonce snad i jisté náměty pro intermediální poetiku. Právě tímto směrem, v neskrývané orientaci ke konceptu intermediality, se vydává předkládaná disertační práce.

¹⁸ V českém kontextu srov. především olomoucké symposium *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk* v roce 2007 s vydaným sborníkem referátů a „vybranými kapitolami“ (SCHNEIDER – KRAUSOVÁ 2008a, 2008b), samostatnou sekci bohemistického kongresu *Česká literatura v intermediální perspektivě* (2010), naposledy kolektivní pokus o nárys některých kapitol/žánrů a postupů/aspektů „poetiky“ (*Intermediální poetika příběhu*, 2011).

¹⁹ Do tohoto kontextu staví ekfrázi, byť spíše v teoretické rovině, i RIPPL 2006.

II. Ekfráze jako modus reprezentace

Koncept reprezentace patří k nepoužívanějším pojmům literární vědy, ale i kulturních studií.²⁰ Z historického pohledu se diskuse o něm začíná už od Platóna a především ve 20. století se stává již v podstatě nepřehlédnutelnou, od vztahu mimésis a reprezentace přes sémiotické dimenze k postmoderním tezím (shrnují ji podnětně například PAPOUŠEK – BÍLEK 2011: 19–39). V osmdesátých letech pak tato diskuse získala důležitý impulz v kolektivním soustředění k pojmu reprezentace, jak jej představují především sborníky *Allegory and Representation* (ed. Stephen Greenblatt, 1981) a *The Aims of Representation: Subject – Text – History* (ed. Murray Krieger, 1987).

Snaha definovat pojem ekfráze, nově se vynořivší koncem osmdesátých let, právě na pozadí reprezentace tak zrcadlila tehdy dominující literárněvědné trendy. Následující kapitola předešle tuto diskusi a bude se také zamýšlet nad tím, zda a jakým způsobem je pro nás koncept reprezentace v zaměření k ekfrastickým textům stále nosný.

Ekfrází jako modem reprezentace se začali zabývat především James Heffernan a W. J. T. Mitchell. Heffernan ve studii „Ekphrasis and Representation“ v *New Literary History* a posléze ve své monografii *Museum of Words* (HEFFERNAN 1991: 299; HEFFERNAN 1993: 3) dospěl k definici ekfráze jako „verbální reprezentace vizuální reprezentace“,²¹ jež má velmi silné postavení dodnes.²² Ke stejnému vymezení došel i Mitchell (1994: 151), který mimo jiné samotný pojem reprezentace vykládá

²⁰ To s sebou pochopitelně nese potíže s tím, že takový pojem pak ztratí schopnost označovat cokoli zřetelného, jak trefně poznamenává Petr A. Bílek: „termín nevznikl v rámci žádné koherentní metodologie, jež by jeho významový potenciál stabilizovala [...]. jde o pojem výrazně konceptuální, abstraktní, ale zároveň přenositelný z konceptuální úrovně makrostruktury obecného uvažování o literatuře a kultuře až po úroveň mikrostruktury, kdy jsou s jeho pomocí zkoumány jednotlivé dílčí literární ‚obrazy‘ typu ‚reprezentace mlynářů v Babičce Boženy Němcové‘“ (PAPOUŠEK – BÍLEK 2011: 28).

²¹ Ve starší studii: „verbal representation of *graphic* representation“ (HEFFERNAN 1991: 299), rozlišení *graphic* a *visual* ale nenese v Heffernanově pojetí výrazný významový rozdíl.

²² Nutno poznamenat, že důkladná teoretická reflexe soustředěná k vymezení pojmu je v záplavě spíše případových studií, které se zabývají analýzou jednotlivých ekfrastických textů (viz v kapitole 1.2), naprosto výjimečná, soustředěná v několika málo textech, které shrnuji v této kapitole. Ve většině dalších panuje všeobecný, neproblematizující konsensus nad definicí, kterou nabídl Heffernan, respektive ta je pouze již bez další reflexe ocitována a využita jako odrazový můstek.

v rozsáhlém encyklopedickém hesle v *Critical Terms for Literary Study* na ekfrastické básni Roberta Browninga (MITCHELL 1995). Jak už bylo naznačeno v předchozí kapitole, Heffernanovo definiční úsilí bylo vedeno především snahou vymezit se vůči Kriegerovu „ekfrastickému principu“, podle něhož můžeme za ekfrastický označit každý básnický text, který se jazykovými prostředky pokouší imitovat „pictorial stasis“ (KRIEGER 1992: 265; nutno ale podotknout, že vymezení pictorial stasis je v Kriegerově pojetí dosti nejasné). Heffernan kritizuje – podle mého soudu zcela poprávu – že ekfráze se tak Kriegerovi stává jakýmsi všeobecným znakem literárního psaní a jako pojem zcela ztrácí své obrysy: „V Kriegerově teorii se zdá, že skomírající termín ekfráze chytá druhý dech, ve skutečnosti ale Krieger napíná ekfrázi ke zlomovému bodu, k bodu, kde už neslouží jako vymezení specifického literárního druhu, ale zůstává už jen novým jménem pro formalismus. [...] Pokud je ekfráze jen chabou metaforou pro básnickou celistvost a trvajícím hrozbou básnické živosti, její hodnota pro literární kritiku je minimální. Abychom hodnotu pojmu pro užití v kritice zvýšili, musíme nejprve identifikovat rozlišující znaky ekfráze jako literární formy“ (HEFFERNAN 1991: 298, 313). Jak je zřejmé z následující badatelské recepcce, Heffernan zdůrazněním roviny žánru a literární formy skutečně pojem ekfráze rehabilitoval pro další používání. Druhým pólem jeho uvažování byla reakce na přílišné rozšíření hranic pojmu v předchozích desetiletích a úsilí oddělit ekfrázi od piktorialismu (srov. pojetí Jean H. Hagstrumové, objasněné v předchozí kapitole) a (vizuální) ikoncity. Ekfrastické básně podle Heffernana mohou využívat piktorialních technik a mohou být tištěny ve tvaru podobajícím se malbě, kterou verbálně reprezentují, ale hlavně musí *reprezentovat reprezentaci samotnou*. Jinak řečeno: ekfráze tedy užívá jedno médium reprezentace, aby reprezentovala reprezentaci realizovanou médiem jiným. Báseň Harta Cranea *Brooklynský most* je podle jeho výkladu ekfrastická proto, že se vztahuje malbě Josepha Stelly, ne k objektu mostu ze skutečného světa (IBID.: 300) – most sám nemá zobrazující funkci, je jen objektem sloužícím v reálném světě k praktickému účelu. James Heffernan tak odvinul svou definici ekfráze od pojmu reprezentace, přesněji řečeno rozhodujícím kritériem ekfráze je podle něj *zdvojená struktura reprezentace*.

Podobně argumentuje rakouský literární teoretik a anglista Mario Klarer: „Evokováním objektu představeného ve vizuálním kódu ekfráze implicitně rozlišuje mezi uměním a přírodou, tj. mezi reprezentací a ne-reprezentací“ (KLARER 2001: 18).

Oba, Heffernan i Klarer, tak – implicity – vycházejí z realizací ekfráze jako literárního žánru. Proti tomuto přístupu by mohli vznést námitku pouze klasičtí filologové, pro něž je z hlediska nejstaršího chápání ekfráze (jak bylo vzpomenuo v 1. kapitole) jako rétorická kategorie živým popisem čehokoli, od uměleckých děl přes živé osoby po události, a tedy není takovéto rozlišování mezi reprezentujícím a ne-reprezentujícím předmětem ekfrázi právo. Jednak ale se toto pojetí brzy i v antickém pojetí zúžilo pouze na umělecká díla. Jednak poznamenávám tento potenciální rozpor pouze na okraj, protože literárněvědná orientace této práce vychází pochopitelně z realizací žánru či literární formy, z nichž můžeme vysuzovat společné znaky, nikoli z preskriptivních učebnic rétoriky.

Heffernanovo vymezení ekfráze jako zdvojené reprezentace je velmi užitečné zejména proto, že ohraničuje množinu textů, o nichž mluvíme jako o ekfrastických, jak proti všeobjímajícímu Kriegerovu ekfrastickému principu poetiky, tak proti rozmytým hranicím pojmu piktorialismus. Na druhou stranu problematické je Heffernanovo chápání vizuální reprezentace ve výlučně mimetickém smyslu. Jeho referenční okruh zasahuje především figurativní umění, případně ještě krajinomalbu jako u zobrazení zmíněného Brooklynského mostu. Je sice pravda, že k takovým druhům vizuálního umění se vztahuje drtivá většina nám známých ekfrází, na druhou stranu taková definice by vylučovala ekfrastické texty referující k budovám, architektuře (a takových ekfrází známe především z byzantského období mnoho, popisy chrámů jsou pak za ekfráze označovány i v dobové reflexi), a problematická je i v relaci k nefigurativnímu, abstraktnímu umění. Ekfrází vztahujících se k dílům abstraktního umění není zřejmě ani v kontextu světové literatury mnoho, v české literatuře můžeme mluvit o poměrně exkluzivním příkladu Langerovy povídky „Muzeum tety Laury“ (výklad viz ve 4. kapitole této práce). Zatímco architektura skutečně nereprezentuje ve vizuální rovině nic (rovina reprezentace stavebníka je jiného řádu), non-reprezentativní, abstraktní umění si stále podržuje jakési spojení se skutečným světem, s naší vizuální zkušeností, byť o reprezentaci přímo mluvit nemůžeme. A právě toto „spojení“ je pak předmětem interpretace pozorovatele, re-reprezentací jako procesem konstruování obrazu – jak ukazuje i Langerova povídka.

I s vědomím těchto omezení se Heffernanova a Mitchellova vymezení ekfráze jako verbální reprezentace vizuální reprezentace, tedy zdvojené struktury reprezentace jako základní charakteristiky ekfráze, v obecné rovině v této práci podržím, neboť jeho

výhody myslím převažují nad nevýhodami.²³ Širší definice, jež se snaží těchto úskalí vystříhat, se totiž podle mého soudu nevyhnou opětovnému rozmytí rozsahu pojmu. Takovým příkladem je Claus Clüver, který se distancoval od restriktivnějších vymezení a určil ekfrázi až nezměrné pole „verbální reprezentace reálného nebo fiktivního textu utvářeného nonverbálním znakovým systémem“ (CLÜVER 1997: 26). Široké, sémiotické chápání pojmu *text* jako jakýkoli neslovesný artefakt zahrnuje nejen abstraktní umění a architekturu, ale také hudbu, tanec apod. – v tomto ohledu jde Clüver s rozšířením referenčního okruhu dále než ostatní badatelé. Tak se určení ekfráze uvolní od mimeticky založené ideje reprezentace, ale také od předpokladu, že referenční objekt sám na něco odkazuje. Srozumitelná a správná je jeho snaha zapojit ostatní vizuální artefakty, přičemž nezáleží na tom, zda objekt reference primárně je uměním, ale zda jej text takovým činí. Jinými slovy je rozdíl v tom, kdy je například budova zobrazená v textu chápána jako objekt každodenního života, předmět denní potřeby, a naopak kdy je popisována jako architektonické dílo, estetický objekt (tak se do vymezení ekfráze neproblematicky zapojí například právě velké množství byzantských ekfrastických textů vztahujících se k Hagia Sofia či jiným chrámům). Vrátime-li se k Heffernanovu příkladu s Brooklynským mostem, pak v Clüverově pojetí nezáleží na tom, zda most sám něco reprezentuje nebo ne, ale určení ekfrastického textu se odvíjí od toho, zda je jím most reprezentován jako estetický objekt, ne funkční účelový předmět. Preciznější kritéria rozlišení artefaktu (*textu*) a *objektu* denní spotřeby však Clüver – pochopitelně – nenabízí. Problematické ale začíná toto pojetí být tam, kde přibírá další druhy umění jako tanec či hudbu. Určení, co je *text* a co *událost*, zůstává podle Clüvera v posledku na čtenáři, který rozhoduje, zda číst verbalizaci jako ekfrázi. Může tak i Rilkovu báseň „Španělská tanečnice“ číst jako ekfrázi, verbální reprezentaci tance. Toto nerozlišení textu a události ovšem chápu jako podstatnou slabinu Clüverovy definice. Nepřesvědčivý je také jeho výklad podobnosti reprezentace hudby a vizuálního umění, a tedy ustavení „hudebních ekfrází“. Hranic možností dosahuje pravděpodobně tendence k rozšíření pojmu u Hanse Petera Wagnera, který vychází z badatelského pole *inter-art studies* a ekfrází rozumí

²³ Přitom Mitchell jako první zahrnul vedle výtvarného umění také další druhy vizuální reprezentace jako fotografii, mapy, diagramy, film a divadelní představení, aniž by opustil zázemí pojmu reprezentace (MITCHELL 1994: 181).

v podstatě jakékoli verbální vyjádření vztahující se k uměleckému dílu (WAGNER 1996: 14) – takové pojetí pak zahrnuje v podstatě i kunsthistorické interpretace (k tomu podrobněji v kapitole 4.2).

Zároveň ekfrázi jako modu reprezentace rozumím nejen v jeho mimeticky referenčním, ale také v performativním aspektu, tedy že se nejedná pouze o věrně napodobující zobrazení vizuální reprezentace, ale zároveň o proces konstruování obrazu, re-representaci. Inspirativní je pro mne především studie Wolfganga Isera „Representation: A Performative Act“ (ISER 1987), v níž na základě teorie řečových aktů chápe reprezentaci nejen jako zobrazení objektu či jevu již existujícího, ale jako performativní proces konstruování, „vytváření“ tohoto objektu či jevu. Výhody tohoto chápání pojmu reprezentace pro vymezení ekfrastických textů a postupů – tedy re-representace jako evokace něčeho viděného, co chce někdo pomocí slov, řeči „přeložit“ či vyložit pro někoho jiného – budou zřejmé v mnoha následujících interpretacích, jmenovitě například u již zmíněné Langerovy povídky či Vrchlického básně „Triumf jara“ (srov. v kapitole 4.2.2.1 a 5.1.2).

V neposlední řadě je pak pro mne důvodem, proč setrvat u vymezení ekfráze jako modu reprezentace i recentní teorie intermediality, především takové chápání popisu, tedy širšího rámce ekfráze, jak jej podává Werner Wolf v rozsáhlé úvodní studii „Description as a Transmedial Mode of Representation“ ke kolektivní monografii *Description in Literature and Other Media*. Wolf tu vymezuje tři základní funkce popisu: 1. referenční, 2. reprezentační a experienciální a 3. pseudoobjektivizační a interpretační (WOLF 2007: 16; k poslední, pseudoobjektivizační funkci se vrací kapitola 4.2 této práce). Reprezentační funkce spočívá v rétoricky persvazivní, a tedy přesvědčivé vizualizaci předmětu popisu, a to jak ve významu *energeia*, čili zdůraznění rétorického *persuasio* pomocí názornosti, tak *enargeia*, jež směřuje k vizualizaci díky množství detailů. Vizualizaci chápou jako podstatnou funkci účinného popisu už antičtí autoři (viz v kapitole 1.1). Experienciálnita obsažená v této živé, názorné re-representaci pak podle Wolfa vyvolává či zesiluje estetickou iluzi, tedy úspěšnou konkretizaci popsaného objektu, dojem vnímatele, že popisovaný objekt či svět zakouší jako možný a věrohodný. Tento pohled také umožňuje pronikání subjektivizace do popisu, a tím expresivity či zkreslení pohledu dané určitou perspektivou pozorovatele (IBID.: 27).

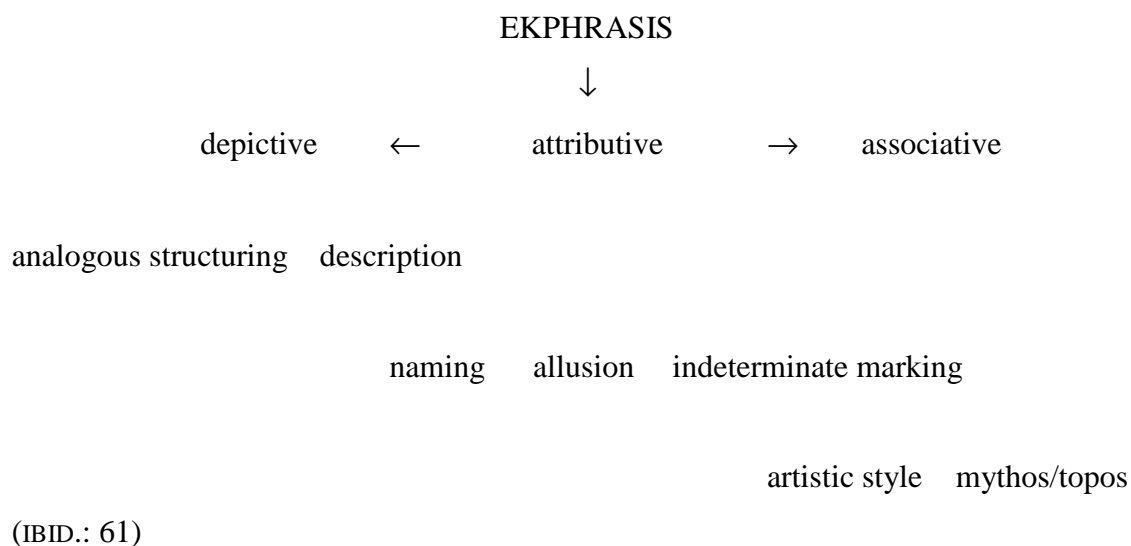
Primárním cílem ekfráze jako žánrového typu popisu je již od jejího ustavení v antických rétorických příručkách právě taková vizualizace, znovuvyvolání

reprezentovaného „obrazu“ v mysli posluchače (vzhledem k tehdejšímu diskurzu, dnes samozřejmě mluvíme spíše o čtenáři) na základě živosti, přesvědčivosti, smyslové působivosti jeho popisu. Toto působení je podle mého soudu pro ekfrastické texty určující a prostředky, jimiž se jej dosahuje, se snaží pojmenovávat předkládaná disertační práce.

S otázkami pojetí ekfráze jako modu reprezentace souvisí také referenční vztahy. Jednoduše řečeno jak extenzivně i intenzivně, do jaké míry musí být obraz (či jakákoli jiná vizuální reprezentace) popsán nebo vylíčen, abychom mohli mluvit o ekfrastické reprezentaci? Okrajově se k tomuto problému vyjadřuje Tamar Yacobiová, když mezi ekfrastické figury zařazuje i aluzivní využití a spolu s tím také tematizaci piktorálního modelu, o němž bude řeč v následující kapitole (YACOBI 1997: 42). To spočívá skutečně více v aluzi, pouhé narážce na výtvarné dílo, jež je zapojena do vyprávění, než v jeho názorném, živém či úplném popisu. Proti takovému pojetí se rozhodně staví Claus Clüver a vytýká mu přílišnou volnost a také zřeknutí se role *enargeia*. Pro ekfrázi je podle něj určující „energetic description“ a pouhá zmínka nemůže být s takovýmto popisem stavěna na roveň: „Je pravda, že deskriptivní a enargetický pól jsou částmi mimetického dědictví, ale ekfráze je etymologicky a tradičně vlastním jménem enargetické deskripce. Museli bychom mít silné a přesvědčivé důvody k transformování našeho konceptu ekfráze do definice, v níž bychom se zřekli enargetické roviny deskripce“ (CLÜVER 1998: 42). Proti přijetí aluze Clüver staví představu ekfráze jako *verbalizace*, která vyžaduje popis zahrnující víc než jen titul vizuálního díla a s tím spojenou jistou míru *enargeia*. Svou starší definici ekfráze jako „verbální reprezentace reálného nebo fiktivního textu utvářeného nonverbálním znakovým systémem“ (CLÜVER 1997: 26) tak v reakci na Yacobiovou reviduje na *verbalizaci* (CLÜVER 1998: 49). Kritéria takového rozlišení detailnosti referenčního odkazování u „verbalizace“ a u jiných forem „verbální intersémiotické re-representace“ nám ale opět zůstává dlužen (je-li tedy vůbec možné se jimi zabývat jinak než jen jako teoretickými postuláty). Že se ovšem jedná o poněkud marný boj, se pokusím ukázat v následujícím výkladu na příkladu Zeyerova *Plojhara*.

O kategorizaci a jemnější diferencování se po Clüverovi pokusila Valerie Robillardová, svolavatelka konference a editorka sborníku *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, v němž se spor objevil.

Rámcem jejího uvažování je jednak strukturální stylistika v návaznosti na Michaela Riffatera, podle níž se význam odhaluje ve zvláště nápadných vlastnostech textu, jednak teorie intertextuality²⁴ podle konceptu Manfreda Pfistera. Pfisterovy systemizace intertextuálních vztahů v závislosti na několika kategoriích (referencialita, strukturalita, selektivita, dialogičnost, autoreflexivita) využívá posléze Robillardová pro vytvoření schématu, díky kterému můžeme rozlišovat různé mody realizace ekfráze (ROBILLARD 1998: 57–59). Na základě těchto kategorií tak například u básně Williama Carlose Williamse vztahující se k Brueghelovu obrazu *Lovci ve sněhu* může uvažovat o tom, že zdrojová vizuální reprezentace je zastoupena pouze titulem Williamsovy básně a několika detaily, v textu se neudrží soustavná reference k malbě, ale velmi intenzivní jsou další intertextuální kategorie jako autoreflexivita a dialogičnost.



Nejblíže požadavku po dokonalé reprezentaci či re-representaci vizuálního zdroje stojí v modelu Robillardové kategorie zobrazující (*depictive*), která je podle Pfistera zároveň nejblíže centru intertextuální intenzity. Jí také náleží nejsilnější efekt *enargeia*. Přitom na vertikální ose zřetelnosti referenčního vztahu stojí v samém levém okraji vysoký stupeň strukturální podobnosti verbální a vizuální reprezentace (Robillardová zde bohužel nekonkretizuje) a teprve posléze deskripce,

²⁴ Z dnešního pohledu lze říci, že badatelka měla na mysli intermediální vztahy, avšak v roce 1998 je pro ni ještě pojem intermedialita jednoznačně podkategorií intertextuality, ne naopak, jak vykládají později Wolf a Rajwská.

kteřá se může soustředit na celé dílo i jen na jeho část. Centrální je pro ekfrázi podle Robillardové atributivní kategorie, rozlišená v realizaci přímým pojmenováním, aludováním malíře, stylu či žánru a nejasným označením. Posledně jmenované má nejslabší referenci, nicméně stále je interpretační komunita s to identifikovat vizuální zdroj. Nakonec kategorie asociativní referuje ke konvenci (umělecký styl) nebo ideji, a to strukturální, tematické či teoretické.

Problematická je v tomto modelu myslím především poslední kategorie asociativní, v níž reference k uměleckému stylu splývá s předchozí atributivní aluzí stylu. U tematické reference k mýtu či topoi se pak zřejmě jedná o nízku či nulovou míru reference k předmětu v „převyprávěních“ verbálního pretextu vizuální reprezentace, nejčastěji s biblickou či mytologickou, tedy obecně známou látkou (o tomto problému viz podrobněji pojednáno v kapitole 5.2; z hlediska intermediální kategorizace bychom mluvili o transmediálním přenosu látky). A je tak otázkou, zda je vůbec řadit do modelu ekfrastických textů, jedná-li se spíše o vztah intertextuální.

Na základě tohoto modelu a s využitím modů užití vizuálního umění v modernistické próze, jak je postuluje Marianne Torgovnicková (viz podrobněji rovněž v kapitole 5.2), zpřesnila kategorie realizace ekfráze v literatuře a filmu Laura M. Sager Eidtová v monografii *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film* (2008). Usiluje o systém aplikovatelný bez ohledu na žánry a umělecké druhy na poezii, prózu, drama i film. Rozlišuje tak napříč jimi čtyři stupně a druhy ekfráze: 1. ekfráze atributivní (malý stupeň zapojení do textu či scény filmu, aluze, narážky apod.), 2. zobrazující (depictive; obrazy jsou popisovány, reflektovány extenzivněji a s větším množstvím detailů či ve filmu záběrů, přiblížení apod.), 3. interpretativní (vyšší stupeň transformace či přidaného významu než u předchozí kategorie, imitace aspektů malířského stylu do struktury textu či vizuálního stylu filmu – k takové realizaci v textu srov. v kapitole 5.3 této práce) a 4. dramatické (vyšší míra seberefektivita, nejvyšší stupeň vizualizace i efektu *enargeia*) (SAGER EIDT 2008: 44–63).

O návrh modelu škálující ekfráze z hlediska míry reference k vizuální reprezentaci a zároveň z hlediska stupně zapojení ekfrastické pasáže do makrostruktury textu jsme se pokusily také na materiálu několika textů české literatury (FEDROVÁ – JEDLIČKOVÁ 2010a).

Modely rozlišující realizaci ekfráze z hlediska míry reference od pouhé tematizace po popis reprezentující v textové rovině podstatné kvality vizuální předlohy jsou bezpochyby smysluplné – neměli bychom ovšem zůstat jen u nich. Stejně se musíme ptát po *funkci* ekfráze či ekfrastické pasáže v celku díla a také po *kontextu*. Jako příklad nám poslouží Zeyerův román *Jan Maria Plojhar* (1891). Když se v něm hrdina poprvé setká s krásnou Italkou Caterinou di Soranesi a následně podruhé v čase vyprávěného krátce poté, je jmenován „portrét“ renesanční šlechtičny popravené roku 1599 v Římě [obr. 1]:

„Kde viděl jsem tu dojmavě krásnou tvář, ty hluboké, temnohnědé oči, ty světlé vlasy, ten výraz, který zapomenouti nelze – ,“ rozjímal v hloubi své paměti pan Plojhar... „Ach ano!“ V palazzo Barberini podobizna Beatrice Cenci –“
Byl kvůli přehledu hned první dni v Římě několik galerií spěšně prošel.
(ZEYER 2001: 14)

„Kam jdete?“
„Do paláce Barberini, je-li tam dnes přístup.“
Myslíl na Beatrici Cenci, které byla Caterina podobná.
(IBID.: 113)

Slavný obraz připisovaný italskému baroknímu malíři Guidovi Renimu (1575–1642), umístěný v době vzniku Zeyerova románu stejně jako dnes v Palazzo Barberini, je tak v textu skutečně pouze letmo aludován, dvakrát krátce zmíněn, přičemž jen v prvním případě lze mluvit o několika málo prvcích popisu referujících k obrazu: tmavé oči, světlé vlasy, nezapomenutelný výraz. Sama o sobě tato pasáž jistě nenese kvality, které by Clüver požadoval po „verbalizaci“, enargetické deksripci. Renesanční šlechtična, již (možná) patří tvář z obrazu, byla popravena za spoluúčast na vraždě svého tyranského otce, již tehdy s ní sympatizoval celý Řím a v průběhu věků se její příběh převrstvil ještě dalšími legendami a Beatrice byla uctívána jako mučednice, druhá římská Lukrécie (srov. podrobněji POLLÁKOVÁ 2011: 62). Obraz ale v Zeyerově románu nefunguje ani jako matrice, na niž by se promítaly psychologické procesy, postoje a jednání hrdinů příběhu,²⁵ legenda se nepropisuje ani například do vztahu Cateriny s jejím otcem, hrabětem Soranesim (srov. ZEYER 2001: 36), podobné si obě ženy, Beatrice z legendy a Caterina, jsou snad pouze zvýrazněným rysem nevinnosti. Přece však není zmínka o portrétu Beatrice

²⁵ K takovému funkce ekfráze na příkladu „Věže z ebenu“ Johna Fowlese (1974) viz FEDROVÁ – JEDLIČKOVÁ 2008: 131–137.

zcela ojedinělá. Jednak se prolíná s motivem Dantovy milované Beatrice (IBID.: 62, 139, 140, 142, 152, 190, 293), především ale je Caterinina podoba na několika dalších místech vizuálně stylizována do podoby dívky z obrazu, aniž by byla tato spojnice znovu explicitně uvedena: „Nic krásnějšího pak než vidět ji, vznášející se kol těch starých stromů, z jejichž dlouhých větví démantové krůpěje padaly a v slunci se třpytily, viděti ji zahalenu do toho modrého tureckého šálu, jehož jeden cíp temeno hlavy kryl, leže na světlém vlnění hebkých, bohatých vlasů. Věru že byla glorie kolem ní“ (IBID.: 188); „stála pod starými stromy, paprsky slunce svítily jí v měkkých, světlých vlasech a oči její byly plny tichého patosu, oči hnědé, tmavé, vlahé jako laňky“ (IBID.: 151). Jinde Plohar přirovnává její grácii alespoň k jiným vizuálním reprezentacím jako piktorálnímu modelu (k tomu viz v následující kapitole): „Byla jako Michelangelovy výtvary: síla a sladkost se tu spojovaly, pronikaly se, splývaly v soulad. V prostotě její bylo též něco velkého jako v nesmrtelných postavách toho největšího ze všech mistrů“ (IBID.: 193).

Ale i tuto čistě vizuální rovinu stylizace hrdinky je třeba zasadit do kontextu. Ten nabízejí už názvuky v románu samotném: Plojhar a Caterina si na jejím statku v San Cataldu společně čtou Shelleyho, jako předzvěst budoucího setkání je zvýrazněna scéna z milovaného Plojharova místa dětství, panství v jihočeských Havranicích, kde hrdina čte Shelleyho tragédii *Cenci* a právě u scény, v níž Beatrice hrdinně mluví před soudem a dojme všechny zúčastněné svou nevinnou tváří, mu „vypadla kniha z rukou a záchvěv tak podivný zaševalil mu náhle tělem od hlavy až po paty, až se polekán zarazil“ (IBID.: 99). A naposledy když se o obrazu zmiňuje Plojharova femme-fatale, paní Dragopulos, že ji manžel i k tomuto obrazu přivedl, „a všechno následkem nějakého románu ve fejetonu nevím kterých novin. A propos, horujete také pro tu Beatrici? Mně se nelíbí.“ „Snad proto, že se o ní příliš mluví,“ řekl roztržitě Jan Maria“ (IBID.: 162).

Ano, o legendě o Beatrici Cenci i o obrazu, který měl být jejím portrétem, se skutečně hodně mluvilo. Po jejich propojení na konci 18. století se obraz a legenda staly v průběhu století následujícího velmi populárními i v literárních transpozicích a ohlasech – předně mezi evropskými romantiky: Shelleyho drama *Cenci* vzniklo během básníkova římského pobytu v roce 1819 (česky 1892), Stendhalova povídka o Beatrici zařazená do *Italských kronik* (1837, česky 1908), Dumasova próza zařazná do *Les crimes célèbres* (1839–1840; Slavné zločiny), polský romantik Juliusz Słowacki psal své drama *Beatrix Cenci* v roce 1832 v Paříži (poprvé

vydáno 1866, česky 1910),²⁶ dále můžeme jmenovat romanci *Beatrice Cenci* (1854) italského spisovatele Francesca Domenica Guerrazziho (slov. 1971) či román *Mramorový faun* Nathaniela Hawthorna (1860, česky 1929). Z českých ohlasů blízkých době vydání Zeyerova románu jmenujme alespoň reflexi legendy o rodině Cenciů ve Vrchlického básni „Zodpovědnost“ z *Třetí knihy básní epických* (1907), báseň „Beatrice Cenciová“ Jiřího Karáska ze Lvovic (*Ostrov vyhnanců*, 1912), Macharovu báseň „Papež a císař“ (*Barbaři*, 1911) či „Jarní podvečer v Římě“ Josefa Macha. Přímo k údajně Reniho obrazu z Palazzo Barberini se vztahuje ekfrastická báseň Antonína Klášterského, vzniklá při cestě do Itálie v roce 1926 (zařazena do sbírky *Z cest malých větších*, 1932).

Pokud tedy budeme kontextualizovat i mimo román samotný, Zeyer jej píše při vědomí dobře známé legendy, s níž je interpretační komunita jeho vzdělanějších čtenářů obeznámená právě z romantických transpozic, méně sečtělé publikum pak jistě alespoň v podobě novinových fejetonů, o jakých mluví postava paní Dragopulos. Zároveň jej píše do kontextu doby, v níž, jak uvádí Polláková, patřil údajný portrét Beatrice Cenci – samozřejmě především díky legendě než svým vizuálním kvalitám – k nejobdivovanějším římským dílům, největším turistickým atrakcím po boku Sixtinské kaple a fontán na Piazza Navona (POLLÁKOVÁ 2011: 69). Každý návštěvník Říma jej tedy musel vidět.

V textu je tak obraz sice jen ekfrasticky aludován (z hlediska intermedialních kategorií bychom mluvili o tematizaci jako *intermediální referenci* – srov. WOLF 2011: 70) s malou mírou přímé reference k němu, nicméně tato pouhá zmínka, narážka vyvolá v recipientově mysli – respektive v době vydání románu jistě vyvolávala spíše než dnes – díky dobovému vizuálnímu a literárnímu kontextu relativně jasnou a precizní představu obrazu. Bere v úvahu kolektivní mentální obrazy, kolektivní vizuální paměť, u níž se očekává, že ji budou čtenáři sdílet.²⁷ Pokud tedy jako určující pro ekfrastické texty chápeme – a to se snaží ukazovat v jednotlivých interpretacích tato práce – *evokaci a vizualizaci*, tj. mentální re-representaci popisované vizuální reprezentace

²⁶ Podrobněji o nich píše POLLÁKOVÁ 2011: 72–82, tamtéž i o transpozicích umělců výtvarných; srov. též BUBENÍČEK 2009: 161–162.

²⁷ Takto ale pochopitelně mohou fungovat pouze odkazy na vizuální reprezentace skutečně notoricky známé, např. ze zmíněné Fowlesovy novely rozptýlená ekfráze Manetovy *Snídaně v trávě* (srov. FEDROVÁ – JEDLIČKOVÁ 2008: 133) či odkaz k Fragonardově *Houpačce* v Zeyerově novele *Rokoko* (viz dále v kapitole 5.3).

v mysli čtenáře díky *enargeia*, realizované různými postupy, pak Zeyerův román tento požadavek dobře naplňuje. Efekt názornosti a živosti popisu tu tedy nevyplývá ze struktury textu samého, z jeho *vizuálních kvalit* (takové příklady budou předmětem interpretace v dalších kapitolách), ale jedná se o *vizualizaci* jako zásadní funkci účinného popisu, jak ji chápou už antičtí autoři.

III. Předmět reprezentace

Pro uměnovědu je logicky u žánru ekfráze podstatná především otázka, *co* je verbálně reprezentováno a jaký je vztah této reprezentace ke skutečnosti.²⁸ Proto se také v této disciplíně (a někdy i za jejími hranicemi) vedou již dlouho debaty o tom, zda vila, jíž podle svých *Obrazů* procházel Filostratos, skutečně existovala, případně zda existovaly alespoň jednotlivé obrazy samostatně a jen byly virtuálně sloučeny do jedné galerie (SCHÖNBERGER 1995). Obdobně se objevují pokusy identifikovat díla, jimiž se při svém popisu Achillova štítu mohl inspirovat Homér, dokonce existují dokonce i návrhy, jak mohl takový štít vypadat – ty však samozřejmě narážejí především na skutečnost velkého množství scén představených v Homérově líčení, podle něhož byly na štítu uspořádány v pěti kruzích (SIMON 1952, další pokus o rekonstrukci reprodukuje HOLLANDER 1995: 8). Tyto pokusy ovšem naznačují limity čtení literárního textu jako dokumentu a nerespektují vlastně ani tradici ekfráze v její rétorické funkci, jak byla naznačena v 1. kapitole – tedy nevystačí si s efektem vizualizace, který má „živý popis“ vyvolat, ale chtějí předmět popisu vidět „doopravdy“.

Literární věda se naopak předmětem reprezentace zabývá pohříchu málo. Již v počátcích novodobého badatelského soustředění k problematice ekfráze literární teoretik John Hollander rozlišil ekfráze skutečných a fiktivních výtvarných děl [*actual – notional*]²⁹ (HOLLANDER 1988, 1995). Pojmenoval tak skutečnost, že už nejstarší známé ekfrastické texty reprezentují „díla výtvarného umění“, která reálně patrně nikdy neexistovala. Například zmiňované Homérově ekfrázi Achillova štítu lze rozumět spíše jako obraznému, názornému výkladu celku světa než jako popisu reálného uměleckého díla. Toto Hollanderovo rozlišení je pak v literárněvědném okruhu celkem neproblematicky přijímáno dodnes. Pokusím se v této kapitole vyložit jednak to, že hranice mezi ekfrastickou reprezentací skutečného a fiktivního artefaktu nemusí být vůbec tak jasně vymezené, jak se v teoretické rovině být zdají, a s jakými typy znejistění tohoto duálního modelu se můžeme setkat. Zadruhé je třeba v opozici k Hollanderovi poukázat na to, že toto

²⁸ Srov. mj. už jen titul pražské byzantologické konference věnované ekfrázi: *Ekphrasis. La représentation des monuments dans les littératures byzantine et byzantino-slaves. Réalités et imaginaires.*

²⁹ Poznámka k překladu: volím řešení, které vypadá snad méně šťastně než anglický výraz, ale *nocionální* je v češtině, zejména v lingvistickém kontextu, pevně rezervováno pro pojmový význam, proto jej nepovažuji za vhodné; překlad *fiktivní ekfráze* by zase sugeroval spíše fiktivní text než fiktivní obraz.

rozlišování nemusí být vlastně z literárněvědného pohledu příliš podstatné, respektive že nemusí mít výpovědní hodnotu ve vztahu k funkcím ekfráze a utváření ekfrastických postupů.

První příklad dokládající, že hranice skutečný předobraz – verbalizace imaginární je obtížně stanovitelná, představuje dokonce jeden z klasických textů žánru, Keatsova „Óda na řeckou vázu“. Interpretace tohoto textu podaná Leem Spitzerem stála v základech nového badatelského zájmu o tento žánrový typ a následovaly ji interpretace mnohé další. Na první pohled je předmětem verbální reprezentace jedinečné dílo, starořecká váza. Bádáním na pomezí literární historie a historie umění se ale dá zjistit, že Keats nepopisuje ve své básni jediný pozorovaný předmět. Objekt jeho ekfráze je totiž konstrukcí inspirovanou kombinací tří zdrojů: výstavou takzvaných Elginových mramorů (figur vlysu z parthenonské Akropole, převezených do Londýna lordem Elginem), kterou navštívil, rytinou skutečné vázy jako muzejního exponátu, již si Keats obkreslil, a obrazem Clauda Lorraina *Oběť Apollonovi*.³⁰

Hra se znejistěním reálnosti zobrazovaného může být také nejvlastnějším záměrem textu. Tak v pozdním romanetu Jiřího Karáska ze Lvovic, *Zlověstné madoně* (1947) jsou zmiňována a v některých případech popisována díla dvou umělců: pražského barokního malíře Michaela Václava Halbaxe (1661–1711) a krajináře a autora žánrových výjevů první půle 19. století Josefa Navrátila (1798–1865). Oba jsou tu analogickými příklady tajemné síly obrazu jako záhady, neproniknutelného tajemství (v tom Karásek samozřejmě navazuje na Arbesa), který má v sobě již od svého vzniku zakleto osudové působení na každého, kdo se stane jeho vlastníkem: „Obraz přece není lhostejný výrobek neúčastných rukou. Je to projev duše. Umělec vtěluje kus sebe sama do uměleckého díla, a tedy vysílá do budoucích věků jakási poselství o sobě samém. Může vysílat lásku, ale i nenávisť, radost, ale i klatbu“ (KARÁSEK 1984: 178).

Próza je zasazena do doby před pražskou asanací – v rámci ní byl totiž roku 1896 zbourán staroměstský kostel sv. Jana Křtitele na Zábradlí, již století předtím přestavěný po josefínských reformách na byty. Vyvolalo to tehdy značný odpor kulturní veřejnosti, k níž se autor textu počítal. Právě oknem z ulice, v bytě

³⁰ HEFFERNAN 1993: 212, v odkazu k Ianu Jackovi: *Keats and Mirror of Art*, Oxford 1967.

umístěném v apsidě bývalého kostelíka hrdina osudovou Halbaxovu zlověstnou madonu pozoruje. Ostatní v textu zmiňovaná Halbaxova díla (*Poslední večere* v Rosicích, *Svatá Barbora* u sv. Mikuláše, *Ježíš s rodiči* u sv. Kajetána – IBID.: 182–183) skutečně existují, ať už jsou ryze Halbaxova či s autorským spolupodílem Petra Brandla. Jen obraz madony ani staří a důkladní pražští topografové, ani nejstarší lexikografové výtvarných umělců jako Johann Gottfried Dlabacz nezaznamenávají. Obdobně můžeme snadno identifikovat jmenovaná Navrátilova díla, „dívku v růžovém a bílém a potom jeho báječně malované zlaté a hnědé koblihy na bílém podnose“ (IBID.: 176; srov. PEČÍRKA 1940: 155, 296). Fiktivní je však jeho obraz *Páva v houštinách*, který je vlastním předmětem tajemného příběhu se špatným koncem. Kombinace skutečných a fiktivních artefaktů tak hraje v Karáskově textu roli v budování kvazi-reálného světa, které má podpořit „autentičnost“ příběhu i „pravdivost“ významového poselství textu. Čtenáři je tedy sugerováno: Halbaxova madona a Navrátilův páv dnes neexistují ne proto, že by si je byl spisovatel pro své romaneto vymyslel, ale proto, že se naplnil osud do nich vtělený již jejich autorem – malířem a některý z jejich majitelů je zničil v záchvatu šílenství, který vyvolalo působení obrazu.

Ještě mnohem důmyslnější je hra s prostupnou hranicí mezi skutečným a fiktivním předmětem reprezentace v Hrabalově románu *Harlekýnovy miliony* (1981). Jeho interpretace se zaměřením především na roli pozorovatele je předmětem kapitoly 4.2.1, zde se tedy soustředíme pouze na rovinu vztahu fikčního světa a v něm zobrazené vizuální reprezentace se světem skutečným. Román navazuje ve volné trilogii na *Postřižiny* a *Krasosmutnění* a je situován do domova důchodců, který je umístěn v bývalém barokním zámku. I zde pracuje Hrabal se svým častým gestem deformace zdánlivě realistického teritoria. V zámku, opakovaně označovaném jako „bývalé panství hraběte Šporka“, není těžké rozeznat Lysou nad Labem, původně šporkovskou stavbu, využívanou od začátku šedesátých let 20. století až dodnes jako domov důchodců. A to ať už podle lokalizace na kopci nad městem, soch v zámeckém parku nebo právě podle fresek uvnitř zámku. Ale stejně jako dochází v literárním prostoru k radikální deformaci, když je periferie Nymburka, ze zámku hlavní hrdinkou v nostalgickém pohledu často pozorovaná, přesunuta ostrým stříhem pod návrší v Lysé nad Labem, hraje autor podobnou hru na rozostřenou hranici mezi aktuálním a fikčním světem i u ekfrastických pasáží

vztahujících se k freskám v zámku. Navzdory realistickým prvkům je pak celek literární iluzí – a ta teprve „povolává do svých služeb určité prvky skutečnosti“.³¹ Hrabal si s prostorem hraje, využívá jej pro potřeby fikčního textu, nekopíruje prostor skutečný, ale deformuje ho.

Jestliže se tedy tímto jeho postupem zabýváme, nezajímá nás, jak se „nakolik se text vztahuje ke skutečnosti“, nýbrž jaký potenciál nabízí skutečnost danému uměleckému ztvárnění (včetně potenciálu nevyužitého).

Takovým realistickým prvkem je například pozdně barokní dvouramenné reprezentativní schodiště, které ovšem je ve skutečném zámku umístěno v dodatečně přistaveném vedlejším křídle a nevede v podstatě nikam³² – zatímco v románovém prostoru je centrem dění. Obdobně ve skutečném zámku jsou dva velké sály nad sebou, byť jeden ve významnější pozici v piano nobile, zatímco ve fikčním světě románu pouze jeden a v něm se odehrávají všechny zásadní společenské události spojené se životem domova. Deformační hře jsou podrobeny i fresky, jež jsou předmětem rozsáhlých ekfrastických popisů zapojených do makrostruktury příběhu. Ve fikčním světě jim dominují nijak přesně ikonograficky určené scény milostné mytologické s nymfami a fauny (k jejich interpretaci ve vztahu k významu románu srov. v kapitole 4.2.1) – a Hrabal přitom přímo nevyužije milostné scény ve skutečném zámku zobrazené, ať už ve výjevu Zlatého věku v dolním sále, Persea a Andromedu nebo cyklus jednotlivých fází milostného vztahu mezi Venuší a Adonidem v jednom z pokojů druhého patra [**obr. 2**]. Přitom právě scény s Venuší by se motivicky přímo nabízely pro milostné výjevy, které spisovatel využívá jako fólie minulého času prožívaného v paměti obyvatel domova.

Přímou inspirací, byť ne přímým předmětem popisu, je Hrabalovi freska rozvinutá po obvodu dvou stěn horního sálu s bitvou proti Turkům u sv. Gotharda v roce 1664 – díky svým zásluhám v ní získal otec stavitele, Jan Špork šlechtický titul. Je bezpochyby vytvořena podle dobového grafického znázornění fází boje se strategickým rozmístěním jednotlivých pluků a s časovou následností vývoje bitvy,

³¹ Jak upozorňuje Jakub Češka, když vykládá vztahy mezi reálným a fikčním prostorem Hrabalova románu jako strategické zcizování realistického půdorysu či karikování efektu reality (ČEŠKA 2011: 151, 141).

³² Resp. nevede přímo k hlavnímu sálu, jak bývá zvykem, ale do piano nobile a tam ústí do dlouhé chodby, která teprve po několika zákrutách směřuje k sálu.

jak bývaly standardně zobrazovány všechny významnější šarvátky na západní i východní (tj. protiturecké) frontě a otiskovány např. v *Theatru Europeu*, dobové období dnešního „denního“ tisku [obr. 3]. V Hrabalově fikčním světě je pak scéna umístěna na strop a odehrává se na ní bitva Alexandra Velikého s Dareiem u Gaugamel (spojitost sice můžeme teoreticky hledat v tom, že v obou stojí evropská vojska proti asijským – ale především: postavu Alexandra potřebuje spisovatel pro další vývoj děje!). Zároveň zůstává pozorovatelka fresky, hlavní hrdinka, z jejíž perspektivy je ekfrastická pasáž formulována, fascinována jak rozměry fresky ze skutečného světa, tak zobrazením jednotlivých fází boje: „všechny fáze jezdecké bitvy [...] všechno je propojeno bojem a řeží“, těká pohledem od řeckých lehkooděnců připravujících se na zásah přes falangu hlavního vojevůdce po starého bojovníka, který pokládá život za svého velitele.³³ Množství postav je ve svém celku nepřehledné: „stovky obličejů zkřivených vášní boje, stovky těch, kteří mají v prsou, krku smrtelnou ránu mečem, padají z koně, ale ještě v té chvíli se dívají na svého velitele [...]“ (HRABAL 1994: 266–267).

Hrabalovu ekfrázi fresky s Alexandrovou bitvou ve fikčním světě tak s freskou ze skutečného světa, jež jí byla inspirací, pojí určité referenční vazby, ale jistě se tu nejedná o popis skutečného díla. A přesto tento popis vyvolává ve čtenáři iluzi vizualizace popisovaného, a to pomocí ekfrastických postupů a gest, k nimž se vrátíme ve zmiňované kapitole 4.2.1.

Z literárněvědného pohledu tedy zastává ekfráze vztahující se k fiktivní vizuální reprezentaci zcela totožné funkce jako referuje-li k dílu skutečnému. Ostatně i Werner Wolf sice rozlišuje předměty popisu na reálné a fikční, a ty pak na mimetické a nemimetické, ale zároveň je přesvědčen, že se přitom neuplatňuje žádná příznačná tendence postupu: „mytická nemimetická entita jako pták Noh může být popsána zcela stejným způsobem, jako by byl popsán skutečný pták“ (WOLF 2007: 22). Na příkladu Hrabalova popisu fresky s Alexandrem Velikým můžeme sledovat podobné postupy zapojení do vyprávění, rozehrání situace do události a zasazení do narativní makrostruktury celku příběhu jako u ekfráze skutečného obrazu Vojtěcha Bartoňka v *Lordu Mordu* Miloše Urbana (viz v kapitole 5.2.2). Stejně tak sledujeme roli pozorovatele či propsání způsobu pozorování do strukturace textu (kapitola 4 a 5.1) paralelně u verbálních reprezentací děl skutečných i fiktivních

³³ Těkavý, neklidný pohled bude jako typické ekfrastické gesto pojednán v kapitole 5.1.2.

či v mezistupni piktorálních modelů (o němž bude pojednáno níže v této kapitole) nebo se soustředíme k rokokovým malířským postupům na Jiráskově ekfrázi zcela fiktivního díla (kapitola 5.3). Jinak řečeno: považuji za nutné předmět reprezentace registrovat a zabývat se jím (a tuto potřebu ukazují některé interpretované texty). Ale – jak tato práce prokazuje v jednotlivých explikacích – nepovažuji za účelné rozlišovat mezi verbálními reprezentacemi vizuálních artefaktů skutečných a fiktivních (tj. „určit“ na základě textu, zda je podkladem existující dílo, či nikoli). Ukazuje se totiž, že z tohoto rozlišení nevyvstávají při užití ekfrastických postupů jasné *funkční* rozdíly.

V následujících dvou podkapitolách se pak budeme věnovat nejisté hranici duálního modelu skutečný – fiktivní předmět reprezentace: jednak se ji pokusíme objasnit na bázi vztahů intertextuálních, jednak zapojením konceptu piktorálního modelu.

1. Intermediálně stylizované intertextuální vztahy

Ekfrastické texty bývají často spojené s „převyprávěním“ verbálního pretextu (mytologického, biblického apod.), který je podkladem vizuální reprezentace.³⁴ Jedná se pak zároveň o vztah intertextový. U těchto typů ekfrází je nutno vždy pozorně sledovat, nakolik je popis skutečně referenční k vizuální reprezentaci, ať už skutečné či imaginární. V některých případech se totiž může vztah mezi oběma médii reprezentace zcela vytratit – takové texty pak samozřejmě neřadíme mezi ekfrastické, neboť se v nich ztrácí jak rovina popisu jako textového typu, tak rovina evokace vizuální reprezentace, tedy její znovuvyvolání v myšlích čtenáře. Lze mezi ně řadit i velké množství textů Jaroslava Vrchlického, které byly ve svých časopiseckých vydáních v přímé souvislosti s výtvarnými díly publikovány. Například polský malíř Wojciech Gerson (1833–1901) zpodobil erbovní legendu v obraze nazvaném *Boleslav Křivoústý vítá Želislava Bělinu* (1875): jeho uveřejnění ve *Zlaté Praze* (1885, č. 23, s. 314, 316) provázela Vrchlického

³⁴ K tomu srov. např. ALPERS 1960, podrobněji je tato problematika pojednána v kapitole 5.2 této práce.

stejnomená báseň (později zařazená do sbírky *Motýli všech barev*, 1887). Ta sice tematizuje tutéž legendu, referenční vztah však nesměřuje k obrazu, nýbrž k jeho verbálnímu pretextu.

Unikátní a hraniční povahu má ovšem jiná Vrchlického báseň, „Freska Rienziho“ ze sbírky *Fresky a gobelíny* (1891), stylizovaná inter-mediálně, jako ekfráze obrazu. Co je tu však vlastně předmětem verbální reprezentace?

Rámec tohoto textu je stylizován jako vnitřní promluva římského politika poloviny 14. století Coly di Rienzo, který dlouho usiloval pohnout svůj lid, aby jen trpěně nesnášel útlak mocných, povstal proti nim a vrátil svému městu vládu spravedlnosti a práva. Po nezdarech těchto výzev vzpomněl Cola na sílu viděného a nechal namalovat na zeď Kapitoly fresku jako proroctví: „Zde slovo marné a můj chřtán již spráhnul. / Tož k malbě, sestře slova, já jsem sáhnul“ (VRCHLICKÝ 1891b: 90). Ekfráze Colovy „fresky“ zaujímá většinu básně, kromě rámce úvodní a závěrečné strofy, které ji situačně zasazují, celkem jedenáct strof. Ekfrastická pasáž vztahující se k fresce je motivačně otevřena jiným příkladem síly a moci obrazu (či obecněji viděného) – odkazem ke starozákonní hostině Belšasarově, při níž ohnivá ruka zastupující Hospodina píše před očima všech přítomných na zeď výstrahu: „by jako ve pravěku Belsezaru / se v ohni mihla ruka, která psala, / ta pravda zřejmě před zraky všem stála / jsou výstrahou jak Mene, Fares, Tekel“ (IBID.: 90–91). Pozoruhodné je v samotné ekfrastické pasáži interpretativní či přímo didaktické vedení pohledu pozorovatele – čtenáře po jednotlivých scénách celého výjevu. I to je příznačné ekfrastické gesto.³⁵ Neimituje pohled „naivního diváka“, který si obraz prohlíží a teprve pátrá po jeho významu, ale naopak informovaný pohled vykladače, který s jistotou, didakticky vede svého spolu-pozorovatele k interpretaci významu. Pohled není směřován ani v nejmenším náhodně (srov. v kapitole 5.1.2). Nejprve se soustředí na centrální výjev lodi zmítané mořskou bouří. Na její přídi stojí osamělá, zoufalá žena se zcuchanými vlasy vlajícími ve větru, o níž se hned v následující strofě dovíme, že představuje „Řím, světovládný kdys, dnes ponížžený“ (IBID.: 91). Odtud je linka (čtenářova) pohledu

³⁵ Podobný postup můžeme sledovat ve Vrchlického básni „Stará alegorie“ (*Západy*, 1907) ke skutečně existujícímu obrazu ze zámku v Bystrém u Poličky, kam Vrchlický často jezdil. Podrobněji k tomuto textu i k analogiím tohoto směřovaného, informovaného pohybu pohledu viz FEDROVÁ 2008: 110–111, 127.

vedena do pozadí k mořskému břehu se zbytky čtyř jiných lodí – a na nich čtyř mrtvých žen, totiž personifikací klesnuvších měst (Kartága, Babylonu, Tróje a Jeruzaléma), jež jsou Římu předobrazem v jeho nyní předpovídaném pádu. Odtud následně zpátky přes hlavní výjev lodi až do popředí, na druhý břeh, protože tam stojí ctnosti, které byly za nynějších zlých časů z lodi Říma vypovězeny (Čest, Pravda, Svornost, Přímost). Odtud pak ke zvířatům vyloženým jako symbolizace falešných úředníků, špatných politiků a zlých šlechticů (lvi, vlci, lišky a supi). Odtud k celé skupině různých zvířat „za nimi“, která svým dechem způsobila mořskou bouři. A odtud nakonec nahoru, „výš pohleďte, co tam se jeví zraku“ (IBID.: 93), k trojici Posledního soudu, tvořené „Věčným Otcem“, Pavlem a Petrem, kteří budou poklesnutí Říma soudit.

Lyrický mluvčí tu vpravuje čtenáře do role diváka, jehož pohled je směřován tak, aby dospěl k interpretaci viděného: od současného stavu (Řím zmítající se v bouři) přes poukázání na historické analogie, vyhledání „viníků“, až po konečný soud. Popis velmi důsledně sleduje prostorové vztahy jednotlivých částí scény, vlevo – vpravo, vpředu – vzadu, tak, aby při mentální vizualizaci čtenáři skutečně vyvstal výjev jako celistvý obraz, respektive jako jeho mentální představa. Ekfrastický textu tu tak naplňuje svou prapůvodní, nejvlastnější rétorickou funkci, v níž verbální reprezentace je natolik sugestivní, že posluchači/čtenáři nahrazuje smyslový kontakt s dílem, jež je předmětem popisu. Právě dokonalá stylizace popisu skutečného obrazu, k němuž se tu referuje, tak vede i interpreta k hledání příslušné vizuální reprezentace. Z okruhu malířství zhruba mezi Giottem a Michelangelem, kam by takové dílo mohlo svým vizuálním jazykem zhruba patřit, podobné známé realizace nenacházíme. Můžeme uvažovat i o piktorialním modelu, jak o něm bude pojednáno v následující subkapitole, který by právě na základě vizuálního jazyka sestavoval postavy a scény z různých obrazů. K této úvaze může vést drobný vizuální motiv – o ctnostech vyobcovaných z Říma totiž Vrchlický píše: „kdo jsou, to nápisy jim z úst se rojí“. Nápisové pásky s označením jména postavy či dokonce útržků citací z verbálních pretextů výjevu nejsou motivem právě typickým a najdeme je zejména ve specifické skupině historických, mytologických a politických obrazů a především v grafice s komplikovanější scénou, kde tak vedou k jasnější interpretaci výjevu. Takový motiv tedy dává tušit i jinou inspiraci než básnickou obraznost.

Referenční vztahy jsou však v tomto textu poněkud komplikovanější. Odkazuje ke skutečné vizuální reprezentaci, ale zároveň k jiné její verbální reprezentaci. Historický Cola di Rienzo totiž v rámci svých politických manifestací síly obrazů skutečně využíval, aby tak s jejich pomocí přiměl občany Říma k obnovení světové vlády jejich města. Mezi jinými tak dal zřejmě na konci roku 1345 na fasádu kapitolského Paláce senátorů, sídlo městské vlády a soudních úřadů, připevnit malbu (patrně na velkém plátně) s výjevem přesně stejným, jaký líčí ve své básni Vrchlický. Detailní popis tohoto obrazu zaznamenala dobová kronika z let 1327–1354, jejíž autor byl dlouho znám pouze jako „Anonimo romano“, teprve v posledních letech je spojován s Bartolomeem di Iacovo da Valmontone, humanistou z Petrarcova okruhu. Zachycuje i takové prvky jako právě nápisové pásky u úst alegorických postav ctností, důkladné líčení vizuální podoby ženské alegorie Říma, rozepsání a interpretaci jednotlivých zobrazených zvířat apod., a stejně jako Vrchlický se podrobně věnuje i zachycení prostorových vztahů jednotlivých motivů, postav či jejich skupin v rámci scény.³⁶ Příslušný úryvek latinské kroniky byl znovu publikován s názvem *Vita di Cola di Rienzi* roku 1624 a od té doby široce rozšířen a čten, vydáván v nových a nových edicích až do 19. století, a to také v překladech do italštiny. Vrchlický v poznámkách k básni odkazuje na historickou práci Lefebra Saint-Ogan *De Dante e l'Arctin. La societ e italiana de la Renaissance*, vydanou jen dva roky před *Freskami a gobelíny* (1889) (IBID.: 224), vzhledem k detailům převyprávění je ale zřejmé, že bezpochyby znal i příslušnou pasáž původní kroniky.

Nejedná se tu tedy o převyprávění původního narativního pretextu (mytologického, literárního apod.) nějaké vizuální reprezentace, jak je u Vrchlického kvazi-ekfrastických textů poměrně časté, ale báseň verbálně reprezentuje verbální reprezentaci vizuální reprezentace. Ukazuje tak, že i pro literárněvědné uvažování o ekfrázi je podstatné soustředit se nejen k verbální reprezentaci, ale také k tomu, co je jejím předmětem, co je reprezentováno.

³⁶ Ronald G. Musto ve své monografii *Apocalypse in Rome: Cola di Rienzo and the Politics of the New Age* uvádí překlad příslušných pasáží latinského textu do angličtiny (MUSTO 2003: 104–130) a také hledá možné slovesné i vizuální zdroje tohoto popisovaného obrazu.

2. Piktorální model

Problematickou dualitu ekfrází vztahujících se ke skutečným na jedné a fiktivním obrazům na druhé straně umožňuje překlenout koncept *piktorálního modelu*, který rozvíjím v návaznosti na poetoložku telavivské strukturalistické školy Tamar Yacobiovou. Ta se v podstatě jako první začala zabývat prozaickými ekfrázemi a na základě toho upozornila, že jedním z předsudků, který brání rozpoznání funkce ekfrastických postupů, je představa „mimetického poměru“ 1 : 1, tedy předpoklad, že ekfráze je pouze jedinečná verbalizace individuálního vizuálního artefaktu, ať už reálného či fiktivního (YACOBI 1995: 602). Že tomu tak rozhodně být nemusí, jsme viděli už na příkladu Keatsovy „Ódy na řeckou vázu“, tedy textu chápaného jako příklad dokonalého ekfrastického popisu. Právě případy, kdy ekfrastická reprezentace vyvstává na základě celé množiny vizuálních reprezentací, objasňuje Yacobiová s pomocí pojmu piktorální model. Rozumí jím kulturně tradovaný (biblický či mytologický), vizuálně stylizovaný námět (např. Poslední večeře) nebo schéma zobrazení, které je společné určitému souboru konkrétních děl, vymezenému například tvorbou jednoho autora či malířskou školou (takovým může být podání situace v duchu Georgese de la Tour a jeho výrazu podobných malířů 17. století, tj. intimní výjev s epicentrem vymezeným malým zdrojem umělého světla, většinou svíčky – srov. rovněž rozbor Jiráskovy novely v kapitole 5.3), nebo určité výtvarné zákonitosti (malba provedená „po způsobu starých mistrů“; kompozice, např. poussinovská či lorrainovská krajina s příznačným rámcováním a až „divadelním“ dělením jednotlivých prostorových plánů – tak je kupříkladu stylizována krajina Campagne v Zeyerově *Plojharovi*; způsoby nasvětlení typické pro rokokové galantní výjevy – srov. rovněž v kapitole 5.3). Vypravěčské gesto, jímž vypravěč zvýrazňuje aspekty umožňující identifikaci piktorálního modelu, pak podle Yacobiové funguje jako impulz pro aktivaci čtenářovy kulturní / vizuální paměti a vytvoření spojnice mezi oběma druhy umění (IBID.: 631).

Možnosti uplatnění piktorálního modelu můžeme ukázat na Vrchlického básni „Triumf jara“ rovněž ze sbírky *Fresky a gobelíny* (1891). Text je předmětem detailní interpretace v kapitolách 4.1.2 a především 5.1.2, na tomto místě se tedy soustředím pouze k předmětu verbální reprezentace. Báseň představuje oslavu

triumfálního návratu bohyně Vesny, přijíždějící na voze taženém labutěmi, a jejího doprovodu, který je s jarem spojený (je jmenováno mnoho druhů ptáků i dalších zvířat, především mlád'at), a zároveň doprovodu mytologického. V něm figurují početní zástupci přírodních božstev se svými typickými atributy: mořští muži, půl muži – půl ryby, kteří jsou obvykle zobrazováni, jak troubí na zakroucenou mušli nebo roh, nymfy, obývající různá přírodní prostředí – vodní nereidy a lesní dryády, Bakchovi průvodci chlípní satyrové s kozlími rysy ve tváři i kozlíma nohama a čely ozdobenými věnci z břečťanu, fauni s rákosovou píšťalou – syringem:

Dav tritonů, již v křivé dují rohy,
ten velkolepý průvod otevírá,
dál v tísní faunů kozí vidíš nohy
a kosmatý prst flétny otvor svírá,
sta amoretů květin sypou stohy
[...]
[...] odkud zástup dětí
tak buclatých a nahých se tu bere,
ty jako květy v chumáčcích a změti
se noří kolem z hloubi lesů šeré,
motýli ve vlasech a mouchy letí
[...]
pod řetězy ten břečťanů se sklání
(Vrchlický 1891a: 125)

Herta Schmidová v interpretaci této básně soudí, že „obraz prezentuje malířskou zkušenost jen jednoho obrazu, který bychom mohli přisoudit Leonardovi da Vinci nebo též malbě jiného původu, jež autorovi Leonarda jen připomíná“ a odkazuje zde na německou bibliografii obrazových básní (*Bildgedicht*) Gisberta Kranze, který poukazuje na to, že Vrchlický skládal sonety na Michelangela, da Vinciho apod. (SCHMIDOVÁ 1997: 92). Básníkovy sonety vztahující se k renesančnímu umění tu však nemohou být argumentem, neboť ve většině jsou skutečně „básněmi na“, tedy apostrofují renesanční umělce, odkazují k nim, převypravují legendy o nich – ale nereprezentují jejich výtvarná díla; jedná se tedy spíše o vztahy vědění než vidění (podrobněji srov. FEDROVÁ 2008: 102–105). Především ale renesanční obraznost není příliš blízká imaginárnímu světu Vrchlického básně. Respektive: k tématu bohyně tažené na voze labutěmi bychom jistě v renesanční malbě našli mnoho příkladů, stejně jako k bakchickému doprovodu s přírodními božstvy, ale

zabydlení scény zástupem amoretů na nebi a „buclatých a nahých“ dětí s motýly ve vlasech na zemi, jejichž jednotlivé činnosti jsou prezentovány alespoň ve třech strofách je spíše mimo tuto vizuální vrstvu. Naopak kombinaci všech těchto motivů nabízí dílo dnes již spíše zapomenutého, ve Vrchlického době však nesmírně populárního švýcarského symbolistního malíře Arnolda Böcklina (1827–1901). Právě v jeho díle bych tedy hledala *piktoriální model* jako možnou množinu předobrazů Vrchlického básně.

Identifikace Böcklinova díla není vedena jen repertoárem jeho kentaurů, satyrů, dryád a nymf a dětských postav v nesčetných variacích. Mezi Vrchlického ekfrázemi zaujímají totiž ty, které se k tomuto malíři vztahují, zcela zásadní místo – kdybychom odečetli ekfráze spojené s krajinami Antonína Chittussiho a Ferdinanda Engelmüllera (samostatná sbírka *Nálady a pohádky* vydaná bibliofilsky přímo s reprodukcemi maleb ke každé básni, 1902), pak právě Böcklin bude zřejmě na předním místě. Mimo to zapadají do široké kulturní vrstvy desítek německých básní, které na oblíbeného Böcklina a jeho obrazy vznikaly, nezdědka šlo o celé sbírky.³⁷ Při příležitosti jeho sedmdesátých narozenin v roce 1897 byl tak například v časopise *Zlaté Praze* (1897, č. 51, s. 604–605) otištěn text historika umění Karla Boromejského Mádla, dva Böcklinovy obrazy a k nim dvě Vrchlického básně: ekfráze obrazu *Posvátný háj* (1882, Basilej: Kunstmuseum) byla posléze zařazena do sbírky *Na sedmi strunách* (1898) s titulem „Arnold Boecklin II.“ a podtitulem „Posvátný háj“; druhá báseň se vztahuje k piktorálnímu modelu Böcklinových lesů z různých obrazů („Ticho v lese“, zařazena do *Posledních sonetů samotáře*, 1896). K Böcklinovým žánrovým obrazům, které nemají přímé mytologické pozadí, napsal Vrchlický další ekfrastické texty: „Lov Sireny“ s podtitulem „Boecklin“ (*Poslední sonety samotáře*, 1896) – k obrazu tohoto námětu z roku 1874 (soukr. sbírka v Nizozemí), báseň „Arnold Boecklin I.“ s podtitulem „Kentaur a vesnický kovář“ (*Na sedmi strunách*, 1898) – k dobově notoricky známému obrazu z roku 1888, který byl reprodukován také na pohlednicích; báseň „V líbánkách“ s podtitulem „Boecklin“ (*Nové sonety samotáře*, 1891) – k obrazu *Svatební cesta* (1875; Basilej: Kunstmuseum). K nejznámějšímu

³⁷ Kurátor Nicolaus Meier shromáždil německy psaných básní k Böcklinovi velké množství; samozřejmě jen některé jsou ekfrázemi konkrétních obrazů, jiné spíše chvalořeči na mistrovo umění apod. – tj. Meier se v tradici německého „žánrového“ vymezení Bildgedichte (srov. Meier 1977).

Böcklinovu obrazu *Ostrov mrtvých*, který vznikl v pěti verzích v letech 1880–1886 a stal se později předmětem mnoha transpozic a inspirací ve výtvarném, slovesném i hudebním umění celého 20. století,³⁸ se vztahuje Vrchlického stejnojmenná ekfrastická báseň zařazená do *Nových sonetů samotáře* (1891). Komplikovanější je případ další básně nazvané „Ticho v lese“, které je ekfrází Böcklinova obrazu *Ticho v lese (Mlčení lesa)* s postavou jedoucí mezi stromy na jednorožci z roku 1885 (Poznaň), ale Vrchlický ji znovu využil pro sbírku *Nálady a pohádky* (1902), kde ovšem byla připojena k lesnímu zákoutí Ferdinanda Engelmüllera a v tomto spojení se tak vztah reprezentace změnil do vztahu metaforického.

Böcklin zabydloval svůj fantazijní svět především mytologickými bytostmi z antického a renesančního repertoáru, zcela zásadní roli pak hraje v jeho díle motiv dětí a amoretů.³⁹ Jeho vizuální a tematický rejstřík je tak podle mého soudu Vrchlického básni „Triumf jara“ mnohem bližší než renesanční obraznost. Takový piktorální model ke konkrétní básni může vzniknout, položíme-li vedle sebe například vířivý pohyb v obraze *Ostrov živých* (1888), kde centrální dění, totiž veselí a tanec lidí na ostrově života, je až daleko v pozadí za spirálou průvodu tritonů, najád a labutí, dále pískajícího *Pana mezi sloupy* (1875), milostné zápolení *Kentaura a nymfy* (1855), jako příklad oblíbených dětských postav pak skicu *Putto a motýl* (1895) či výřez z *Milostného jara* (1868) a nakonec fresku *Magna mater* (1868) s tritony dujícími na rohy, kteří přivázejí bohyni doprovázenou amorety [obr. 4].

Jiný typ piktorálního modelu představuje vizuální schéma uplatněné v románové kronice *U nás* Aloise Jiráska (v obecnější rovině popisu krajiny i postav jsme se tomuto textu věnovaly podrobně v FEDROVÁ – JEDLIČKOVÁ 2011). Vzhledem k žánrovému typu samozřejmě v kronice zásadně převažují popisy krajiny a vnějšího prostředí vůbec, řidší popisy interiérů jsou častěji naznačeny spíše výběrem

³⁸ Např. u již u svých současníků Richarda Voße či Augusta Strinberga, u Heinricha Manna, Friedricha Dürenmatta i současných německých autorů (Kai Meyer, Thomas Lehr, Lena Falkenhagen), převážně k výtvarným, ale i dalším transpozicím srov. monografii Franze Zeglara *Arnold Böcklin. Die Toteninsel. Selbsteroisierung und Abgesang der abendländischen Kultur* (1991).

³⁹ Srov. studie Franze Zeglara: „Kinder, Engel, Amoretten. Varianten eines Motivs im Oeuvre von Böcklin“, který upozorňuje na souvislost se skutečností, že osm ze čtrnácti malířových dětí v raném věku zemřelo (ZELGER 1977).

nápadných rysů, jež do značné míry souvisejí spíše s kategorií *atmosféry* než *prostoru*. Exteriér a interiér pak bývají nezřídka provázány právě určitou náladou, atmosférou. Jedním z příkladů je v *Novině*, druhém dílu *U nás*, singulární scéna ze šlechtického života, ve vyprávění zmiňovaného jinak jen zřídka (JIRÁSEK 1929: 259–261). Široce založenou deskriptivní pasáž uvozuje pohled na park ratibořického zámku v barvách a náladě začínajícího podzimu, poté je zúžen do jednoho z pokojů a v něm veden nejprve po ozdobných vazbách v knihovně, mramorových soškách antických božstev a nakonec k postavě sedící v křesle. Exteriér a interiér propojují vizuálně a akusticky vnímatelné kvality: motivy mihotavých slunečních odlesků mezi stromy i v knihovně a ztišení, zasazené vždy na švu líčení obou prostorů („Venku jasno, zářivo, *ticho*. A *ticho* také v zámecké bibliotéce“; „V komnatě i kolem po zámku *hluboké ticho*, a park *jako vymřelý*“ – IBID.: 260, 261). Především se ale opakovaně zvyrazňuje nálada dominující jak parku, tak i místnosti: „Chladný dech první *jeseně*, tichý její *stesk* vše ovanul“; „Tichý *stesk* náhlé *vzpomínky*, kterou jí srdce zatrnulo“; „Ty stromy, ty břízy, Kitty, podívej se, jaká to *melancholie*“ (IBID.: 260, 261, 263; zvýraznila SF). Melancholie, oproti smyslově postižitelným jevům, je konceptem kulturním – v tomto smyslu ji lze podřadit kategorii *atmosféry*, jak ji chápe filozof Gernot Böhme, totiž jako předpřipravené kulturní a kognitivní nebo dokonce percepční schéma, konvečně ustálené a existující v podstatě nezávisle na jednotlivci (BÖHME 2002). Jirásek tu ovšem navazuje nejen na schéma literární, ale především na schéma tradiční ve výtvarném umění, piktorální model:

V jednom z hedvábných křesel empirových u stolu téhož slohu seděla Charlotta Elisa von der Recke, teta vévodkyně Zaháňské a paní na Náchodě a Ratibořicích, stará dáma v krajkovém čepečku na šedých, skoro bílých vlasech. Lehký šál splýval jí s ramenou volně přes prsa. Nohy měla opřeny o nízkou, sametovou podnožku, jež se skoro ztrácela ve vysokém koberci stlumených barev.

V suchých, bílých prstech držela nevelkou knihu, Tiedgovy Elegie, a čtla [...] Ustala, povzdechla, ruka s knihou sklesla do klínu. Sivá hlava obrátila se k oknu a zadívala se zamyšleně do parku, mezi stromy, jejichž listí se na slunci blýskavě mihotalo, jako by proud záře lil se korunou.

(JIRÁSEK 1929: 260–261)

Zobrazování melancholie v podobě postavy sedící (staré) ženy s knihou v klíně, která si rukou podpírá hlavu, je ikonograficky pevně zakotveno nejen od Dürerovy slavné rytiny (1514) a Ripovy *Ikonologie* (1593), ale jako gesto odkazuje – podle již klasických interpretací Abyho Warburga a Erwina Panofského – k antickým formulím patosu. Pro náš kontext je ovšem zajímavé především přeznačení v době klasicismu a 19. století – spolu s tím, jak se chápání melancholie proměňovalo od duševní choroby směrem k sentimentální náladě, posouvalo se i vizuální utváření její personifikace, stará forma byla tak naplněna novým obsahem. Vyjádřením této proměny v duchu dobové estetiky se stal například obraz francouzského klasicisty Josepha Marii Viena *Sladká melancholie* (1756), který zobrazuje ženu sedící v křesle v klasicistním interiéru s ptáčkem v klíně – na jeho estetiku „sladké sentimentality“ navazuje řada vizuálních realizací. Podle Petra Ingerleho je člověk na obrazech 19. století „melancholický nikoliv z vnitřní příčiny (lépe řečeno až druhotně z vnitřní příčiny), ale proto, že svět je melancholický a jako takový je zpětně reflektován“ (in CHAMONIKOLA 2000: 27). Starý a mnohdy už obtížně srozumitelný ikonografický aparát zobrazování melancholie byl tehdy nahrazován novými atributy, kromě knihy nesou v těchto výtvarných dílech výrazný melancholický potenciál také dopis, staré fotografie a další předměty spojené se vzpomínkami, otevřené okno, pohled k horizontu ad. (IBID.: 111, 145).

Jiráskova deskriptivní pasáž tak neodkazuje ke konkrétnímu singulárnímu zobrazení, ale k vizuálnímu typu či *piktoriálnímu modelu*, který odpovídal dobové estetice fikčního světa kroniky, tj. vrcholícímu českému klasicismu dvacátých let 19. století, a zároveň typu, který se v desetiletích následujících do vydání Jiráskovy románové kroniky stal v mnoha portrétech a žánrových malbách velmi módním, až lehce vyčpělým⁴⁰ – a tedy zcela srozumitelným i nejširším vrstvám.

Podstatnou součástí estetiky melancholie byly také, jak už řečeno, odkazy k uplynulému času a pomíjivosti světa. Vztažené jak k osobní historii, vzpomínce (starý dopis či fotografie), tak ke vzdálené minulosti lidstva (poetizované obrazy ruin),

⁴⁰ Ikonografii melancholie od jejích kořenů po současné umění se věnovala nedávná výstava Moravské galerie (viz CHAMONIKOLA 2000), zde mnoho příkladů právě také z období konce 18. a začátku 19. století.

a to i v její idealizované podobě s motivy Arkádie, pastýřského ráje spojeného s představou zlatého věku (IBID.: 111, 179). V rovině „malých dějin“ naplňuje Jirásek ve scéně z ratibořického zámku tuto dvojlomnost steskem stárnoucí básníčky, paní von der Recke po době mládí, kdy ji ve svých verších opěval její přítel Christoph August Tiedge. Již zmiňovaný pohled na březový hájek za oknem jí evokuje další vzpomínku a své neteři pak dojatě vypravuje o pastýřské pantomimě v rokokových kulisách, kterou se sourozenci jako děti pod matčíným vedením předvedli otci k narozeninám (JIRÁSEK 1929: 263). V inscenaci rodinné slavnosti s kostýmy malých pastýřků a Amorka můžeme spatřovat další aluzi piktorálního modelu, odkaz k zahradním slavnostem rokokových obrazů Watteauových, Fragonardových či Lancretových. Vedle toho, že opět zastupuje osobní, „malé“ dějiny a přivolává nostalgické obrazy šlechtického dětství rokokových časů, odkazuje tato scéna zároveň skrze rokokovou idealizaci k arkadickému životu v idylických časech lidstva dávného zlatého věku.

Z hlediska dějové makrostruktury spočívá význam kapitoly ze zámku v neúspěšném pokusu nového padolského faráře Havlovického zaujmout paní kněžnu pro myšlenku tkalcovských škol a názorové konfrontaci veřejně činného obrozence s paní bolně obrácenou do vlastního nitra. Vstupní scéna v knihovně pak do epické linie nezasahuje nijak, melancholická čtenářka je jednou z mnoha ilustračních epizodních postav a její zapojení do děje je motivováno pouze právě kronikovým zobrazením kraje, který má svá významná místa, události a osobnosti (historická osoba paní von der Recke s básníkem Tiedgem skutečně strávili mj. zimu 1813 na náchodském zámku, tedy v kraji dějiště Jiráskovy kroniky).

Hlavní funkcí této velkorysé deskriptivní pasáže je tak evokace výjevu s určitou náladou, která vede čtenáře k vizualizaci scény jak sugestivitou textu samého, tak jeho mediálními přesahy.

Dalším příkladem ekfráze vztahující se k piktorálnímu modelu, tentokrát k žánrové galantní rokokové krajinomalbě se stafáží, bude v kapitole 5.3 této práce

interpretace Jiráskova *Zahořanského honu*, která odpovídá na otázku, v čem vlastně spočívá tradičně zdůrazňovaná rokokovost této „rokokové novely“.⁴¹

⁴¹ Odkazy k piktorálnímu modelu rokokového galantního výjevu jsou ostatně Jiráskovi blízké i v dalších prózách, například „Starosvětských obrázcích“ (čas. 1884, knižně 1888). Rámování krajinného výjevu tu odpovídá dobovému konceptu stylizace místa jako *malebného*, tedy ne přímého obrazu přírody, ale jejího výřezu, jako by vypravěč použil tzv. Claudovo zrcátko, které v 18. století milovníci krajiny vysouvali z kočáru, aby si zajistili „malebný výhled“ (srov. podrobněji FEDROVÁ – JEDLIČKOVÁ 2011: 47–48; tamtéž i koncept piktorálního modelu vztahený k popisu postavy, s. 44–47).

IV. Role pozorovatele

„Jen pohled, jak Kupidové sbírají jablka, a nediv se, že je jich tak mnoho [...] Ten zápas ti popíšu, poněvadž si to opravdu zasloužíš“ (KONEČNÝ 2002: 15). Hlas pozorovatele je v tradiční Filostratově ekfrázi dobře zřetelný. Kdo se to tedy vlastně dívá v aktu pozorování a kdo popisuje? Jakou roli v ekfrastických textech hraje sám pozorovatel? A jak se viděné proměňuje jeho v mysli a paměti? On je tím, kdo určuje optiku, objektivizuje nebo subjektivizuje pozorování. Může být interpretem, prostředníkem, díky němuž čtenář získává perspektivu spolu- pozorovatele obrazu, může být ale také postavou fikčního světa a vizuální reprezentace zároveň, která jen v úžasu zírá.

Poetoložka Tamar Yacobiová o ekfrázi píše jako o hře mezi re-prezentujícím verbálním rámcem a re-prezentovanou vizuální vložkou, a chápe ji tedy jako zvláštní intermediální způsob odkazování (YACOBI 2004: 69–70). Z materiálové základny textů interpretovaných v této disertační práci a také ze zaměření na ekfrázi jako modus reprezentace vyvstává otázka „kdo se dívá“ jako velmi důležité téma. Pozorovatel v ekfrázi je pro čtenáře zprostředkovatelem světa vizuální reprezentace, zároveň není zprostředkovatelem „nevinným“ či objektivním, vždy je třeba se ptát po jeho intenci. Promítá či může se do něj promítat se do něj akt percepce vizuálního díla. Přesto však je nutno říci, že v široké základně bádání o ekfrastických textech se toto témat překvapivě s velkým zájmem neseťkává. Respektive pokud je mi známo, věnovala se mu pouze Tamar Yacobiová v jedné své recentní studii, a to na základě konceptu sebevědomí a teorie citace jako re-prezentace předložené hlavním představitelem telavivské školy Meierem Sternbergem (YACOBI 2007). Zabývá se v něm však zejména hranicí perspektivy postavy a vypravěče v prozaickém textu, posuny vyplývajícími z přímého pozorování výtvarného díla a jeho tematizací na základě vizuální paměti postavy a technikami montáže z perspektivy pozorovatele. Na otázky, jež si kladu nad konkrétními ekfrastickými texty české literatury, tak odpovídá jen částečně a rozhodně nevytváří systém, který by bylo možné využít. Obracím tedy zde své hledání metodologických inspirací spíše mimo oblast ekfrastických bádání.

Z pohledu za hranicemi literární vědy je pro tyto úvahy velmi inspirativní zaostření na diváka/ pozorovatele jednak v uměnovědné teorii posledních desetiletí, jednak v nově se konstituujícím oboru vizuálních studií. V návaznosti na recepční estetiku se tak historici umění zabývají teoretizací implikovaného diváka, s nímž vizuální dílo počítá a různými strategiemi se k němu vztahuje (například sborník textů

Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik připravený Wolfgangem Kempem, 1992, monografie Michaela Frieda *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, 1980 apod.). Na druhé straně se na tomto poli postupně formují jakési dějiny pohledu, tedy soustředění ke kvalitativně rozrůzněným modům vnímání, historicitě diváka a proměnám způsobů pozorování a technologií reprezentace (například Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*, 1990; Martin Jay: „Scopic Regimes of Modernity“, 1988, Norman Bryson: *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, 1983, Petra Hanáková a kol.: *Výzva perspektivy. Obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět*, 2008, ad.).

Zevnitř disciplíny je pak pro mě podnětná především teoretické postulování kategorie pozorovatele, které v obecné rovině nastiňuje Werner Wolf jako vyvstávající z konfrontace verbální a vizuální deskriptivity (WOLF 2007: 47). V návaznosti na tento návrh jsme se roli perspektivy pozorovatele a funkci jeho vnímání v literární deskripci v konkrétnější rovině pokusily vymezit na příkladech několika próz z 19. století (FEDROVÁ – JEDLIČKOVÁ 2011: 46, 48–55). Ekfráze jsou místem střetu dvou uměleckých forem, dvou médií, znakových systémů či řádů reprezentace. Další zúžení z popisu obecně na ekfrastické texty, které je rozvedeno v následující kapitole, umožňuje tedy sledovat některá deskriptivní gesta či figury v ostřejší perspektivě či klást otázky jiné. U popisu obecně se tak například můžeme zabývat postupy přebírání perspektivy postavy do diskurzu vypravěče či implicitním pozorovatelem, ale nevyvstává otázka, nakolik je pozorovatel postavou fikčního světa příběhu či spíše jakýmsi zhmotnělým hlasem, který se pro čtenáře nezviditelňuje popisem oblečení nebo fyzických či psychických rysů, ale především ve svém jednání (k tomu srov. též RONEN 1997: 283).

Není samozřejmě cílem této kapitoly říci, že pozorovatel hraje v ekfrázi vždy podstatnou funkci. Naopak. Například ve velké, snad i převažující části Vrchlického ekfrastických básní není pozorovatel ani akt percepce tematizován vůbec (podrobněji k této skupině textů srov. FEDROVÁ 2008), totéž se týká mnoha textů z novější antologie básní *Obrazy obrazů* (2001, k ní viz níže) či některých textů ze souboru *27 českých obrazů očima 27 českých spisovatelů* (2001). Pro exemplifikace v této kapitole ale volím takové texty, kde pozorovatel nějakou roli hraje a lze o ní uvažovat. Z toho vyvstává uspořádání na dvou liniích: mezi postavou a obrysem a mezi pozorovatelem

a interpretem. První linie sleduje pozorovatele z hlediska postavení ve fikčním světě a ukazuje dva svým způsobem krajní případy: na jedné straně pozorovatele vizuální reprezentace, který je postavou fikčního světa příběhu, ale promítá se zároveň do „fikčního světa obrazu“, na druhé straně pak typ pozorovatele, který není psychofyzickou postavou příběhu, ale spíše jejím obrysem, a ve vztahu ke čtenáři funguje jako zprostředkovatel světa vizuální reprezentace. Pro sledování ekfrastických realizací na ose od pozorování ve stylizaci „nevinného oka“ po interpretativní jsou inspirativní jak metodologické podněty uměnovědné, tak literárněvědná diskuse o hranicích popisu a interpretace.

1. Mezi postavou a obrysem

1.1 Pozorovatel jako postava fikčního světa a vizuální reprezentace

Zejména v prozaických textech s ekfrastickými pasážemi se objevuje typ, v němž je pozorovatel postavou fikčního světa a zároveň vizuální reprezentace. Realizuje se na hranici vyprávění a deskripce a je různými postupy zapojen do makrostruktury textu.

Jako jednoduchý, a tedy velmi instruktivní příklad tu můžeme využít povídku Jaroslava Durycha „Sen Albrechta Dürera“ ze souboru *Obrazy* (1922).⁴² Schwarzwaldský uhlíř v ní v lese potká cizí paní na oslíku s dítětem v náručí a volkem v závěsu. Už první pohled na ni upomíná na pozdější ekfrastickou pasáž a její vizuální předobraz: „byla to žena, celá přikrytá režným plátnem, jež bylo shrnuto až k očím, a na ruce něco držela“ (DURYCH 1996: 38), k čemuž propojení slouží i zmínka o její tváři vytržené z času: „byla mladá, snad asi osmnáct let jí bylo, či snad byla ve věku mimo lidská léta“ (IBID.). Následující text je pak systematicky budován jako síť odkazů k dobře známému Dürerovu dřevořezu s cestou do Egypta z cyklu *Život Panny Marie*

⁴² Recenzenti (většinou z katolického okruhu) u tohoto povídkového souboru kritizovali přílišný mysticismus a přepjatost formy, nicméně syžetově nejsilnější z nich, „Sen Albrechta Dürera“, shodně vyzdvihují: povídka „která tolik upomíná na nejdokonalejší renesanční a novoklasicistní prózy Langrový a která v soudobé krizi nedokrevnosti a chaotičnosti české povídky čte se jako slib vyvoleného“ (NOVOTNÝ 1923: 387), povídka „mající primitivní svěžest legendy a obrázek, který se příznivě odlišuje od vyumělkovanosti ostatních a působí prostým půvabem“ (POPELOVÁ 1930–1931: 321).

(1504–1505) [obr. 5], jako jeho situační náčrt. Jednotlivé drobné detaily odkazující k této vizuální předloze se stávají součástí výstavby děje příběhu. Uhlíř nechá cizinku u sebe přenocovat a slíbí vyvést z lesa do města – ráno ji ještě na památku podaruje kloboukem po své matce („nosí se takhle na zádech, a když je třeba, posadí se na hlavu“ – IBID.: 48), protože německé ženy na cestách klobouky nosí a paní, jak mu řekla, je na cestách, aby synkovi ukázala svět. Více či méně skrytě a více či méně nápaditě se ji pokouší přesvědčit, aby u něj oba zůstali, paní ale trvá na tom, že chlapec otce má a ten že je očekává ve městě v kostele. Značnou část vyprávění zabírají dvě cesty, první, při níž uhlíř vede paní z lesa k sobě domů, a druhá ráno do města. Při nich se také odehrává většina dialogů mezi postavami. Při první cestě se opakovaně vrací motiv vedení oslíka:

[...] chytil osla za uzdu, ale již ne tak, jak ho chtěl chytiti, totiž tak trochu jako kořist, ale nějak z přinucení, jako sluha. Sám se tomu divil, ale dlouho o tom nepřemýšlel a táhl osla s cizinkou za sebou. A zvíře našlapovalo pěkně a pravidelně jako děvče v tanečních střevíčkách a druhé zvíře oddechovalo spokojeně [...]

(IBID.: 42)

Při ranní cestě je v textu – jinak budovaném ne příliš popisně – vložena zdánlivě nevinná deskripce krajiny, a to v pásmu vševědoucího vypravěče, nikoli postavy:

Když šli, ptáci se dali do zpěvu, králíci vybíhali, srnky se honily, žluny se smály, datlové vylézali, straky se pestřily, mladí vlci se veselili po cestách, rysové se houpali na prohnutých větvích a srst se jim jiskřila, medvědi se schovávali za kmeny a zvědavě vyhlíželi. [...] Zmije se přestávaly kroutit a jejich rubínové oči tichly.

(IBID.: 49)

Naivní postava stále ještě netuší, koho vlastně potkala, a rozruch v živočišné říši je pro něj jen běžnou součástí každodenního světa, v němž žije. Ale čtenáři se znalostí literárního a vizuálního paradigmatu evropské křesťanské kultury se tu nabízí další interpretační vějička. Po všech předchozích signálech již dávno není na pochybách o totožnosti dítěte a jeho matky a už zde, ale stejně tak zpětně z hlediska makrostruktury příběhu chápe účel této deskriptivní pasáže jako zvýraznění tvorů božích, kteří – na

rozdíl od nevědomého venkovana – dobře vědí a seběhli se chválit Syna božího. Teprve při pečlivějším prohlížení si ale všimneme, že tu Durych zároveň odkazuje k Dürerovu dřevořezu, kde zobrazení živočichové (dole na cestě dvě ještěrky, vlevo dole na břevnu sedící pták, v pozadí v lese vlevo srnec a králík) plní tutéž roli – neobjevují se tu ve svých jednotlivých symbolických funkcích, jak bylo ve středověké imaginaci běžné, ale jako ti, kteří zastupují svého stvořitele.

Ve městě před kostelem uhlíř netrpělivě přešlapuje, a když se paní dlouho nevrací, vejde dovnitř a hledá ji. Unavený a smutný pak usedne do lavice a – a v tu chvíli spatří oltářní obraz. Ovšem před vyústěním do – nijak překvapivé – pointy zdůrazněme prostorovočasové relace mezi pozorovatelem a pozorovaným, které při přemýšlení o tom, jak se pozorování obráží v textu, nemůžeme pominout. „[...] když však před udílením Nejsvětější svátosti kněz odmykal svatostánek, tu uhlíř, dívaje se znepokojeně za zdvihajícíma se rukama, sklouzl pohledem po těch rukou nahoru k plamenům svčc a od nich nahoru k zlatému rámu, pak k obrazu, a náhle se obraz zajiskřil dotykem paprsku červánků, který se prodral malovaným oknem. A tu uhlíř ustrnul.“ (IBID.: 52–53). Linie jeho pohledu od svatostánku přes ruce kněze a plameny svíček nahoru k obrazu je přesvědčivě motivována umístěním oltářního obrazu v nadhledu. Uhlíř ovšem primárně nevzhlíží k obrazu, aby si jej prohlédl, z hlediska příběhu netuší, že by se mu zde mohlo osvětlit něco z jeho předchozí zkušenosti. Pouze očima následuje ruce kněze – tedy pozornost je tu směřována *pohybem*. Zaujetí výjevem na obraze se tak odehraje na střetu linie pohledu pohybujícího se prostorem a časového určení chvíle náhlého ozáření obrazu zvenčí. Vzhledem k vizualizaci okamžiku jako paprsku mezi oknem a obrazem můžeme mluvit i o střetu dvou vizuálně určených pohybů.

Viděl černý les, pravý Černý les s křivými habry, jen jeden strom se proměnil v palmu, a po cestě přes lávku jela cizinka na oslíku, zahalená rezným plátnem a držíc něco jako dítě na pravé ruce. I klobouk po své mámě poznal na jejích zádech, a vola, který si vyšlapoval po levici. Ale kdo táhl osla, obut v punčochy a velké, šněrovací střevice? To byl on, on sám, uhlíř schwarzwaldský! A co všechno ještě viděl na tom obraze!

(IBID.: 53)

Právě neobvyklé stylizování postavy Josefa při cestě do Egypta jako venkovana zaalpského pozdního středověku, jež kontrastuje s utvářením krajiny, se Durychovi stalo podnětem k časoprostorové lokalizaci povídky do Schwarzwaldu. Pozorovatel-postava tohoto příběhu v samotné ekfrastické pasáži osciluje mezi světem vizuální reprezentace a svou existenciální situací – a tím, co mezi výjevem a situací přímo prostředkuje, je motiv klobouku po matce. Naivní postava teprve při pohledu na obraz, respektive navíc díky jeho umístění v sakrálním kontextu, chápe předchozí událost. Fikční svět příběhu a fikční svět obrazu se propisují v jedné matici. Ostřeji řečeno se i převrací, a to dvakrát: nejprve se zobrazený svět dřevořezu motivicky propisuje do příběhu (klobouk, vedení osla, zvířata), a poté je individuální prožitý příběh fixován navždy a zpřístupněn tak i dalším pozorovatelům v oltářním obraze.⁴³

Psychofyzická postava pozorovatele je součástí příběhu, takže její podání ekfráze je formováno (či deformováno) rolí, jakou v příběhu hraje, není a nemůže být nezúčastněným, objektivním pozorovatelem. Obraz v těchto případech často funguje jako prostředek k pochopení nějaké předchozí či následující události – obdobně u Durycha, Nabokova či Jaroslava Marii, jak bude ještě patrné z další interpretační pasáže této kapitoly. Zároveň je postavou obrazu více či méně zjevně. V Durychově povídce se zcela neproblematicky propojují, v Mariově románu *Svěťice, dámy a děvky* se postava pozorovatelky ze světa příběhu do postavy světa Giorgionova obrazu postupně promítá, jejich ztotožnění postupně vyvstává a je součástí interpretace (viz níže).

Jako volnou analogii z oblasti výtvarného umění – jejíž smysl bude zcela zřejmý až v následující subkapitole – lze vedle tohoto typu postavit především pozdněrenesanční a barokní princip figury, která svou gestikulací či pohledem komunikuje s divákem a zároveň je více či méně důležitou postavou fikčního světa obrazu. Teoreticky ji zakládá už výklad Leona Battisty Albertiho v pasáži věnované kompozici ve spisu *O malbě* (1435): „Byl bych rád, aby se ve výjevu vyskytl někdo,

⁴³ Velmi podobný typ pozorovatele zírajícího s údivem na obraz, který se nejistě pohybuje na ontologické hranici fikčního světa a vloženého zobrazeného světa, představuje Simpson, hrdina Nabokovovy povídky „Benátčanka“ (1924) – ten sice není jako Durychův hrdina prostáček nezvyklý setkávat se s uměním, ale intelektuál, jeho zírání je motivováno emocionálním vztahem, a tak ve výsledku stejně naivně „skočí“ na historku o možnosti vstoupit do obrazu, ontologickou hranici překročí a do obrazu skutečně vstoupí (povídku interpretuje A. Jedličková in: FEDROVÁ – JEDLIČKOVÁ 2008: 127–131).

kdo upozorňuje diváky, rukou je vybízejí, aby se podívali na ony věci, které se tu dějí, nebo, když by chtěl, aby takové jednání bylo tajné, tedy aby hrozil (divákovi) krutým obličejem a vytřeštěnými zraky, aby se nepřibližoval nebo aby mu ukazoval, že je tam nějaké veliké nebezpečí nebo cokoli neobyčejného. A aby svými posuňky tě strhoval k pláči nebo ke smíchu“ (ALBERTI 1947: 77). Tento princip označuje Michael Fried jako „teatrálno“: divák před obrazem je přímo oslovován postavami obrazu, které na něj upřeně hledí nebo které stojí na okraji děje a výrazným gestem směrem k divákovi mu událost na obraze ukazují, představují, nebo které vystupují z rámu obrazu směrem k divákovi apod. (FRIED 1980). Pohled postavy ven z obrazu a pohled diváka před obrazem se tu tak srážejí. Jako typický příklad zvolme oltářní obraz italského manýristického malíře a také uměleckého teoretika a význačného životopisce svých malířských předchůdců a současníků Giorgia Vasariho *Umučení sv. Štěpána* (kolem 1560) [obr. 6]. Mladík v římském brnění, který diváka vede svým gestem do výjevu, není jen tak obyčejnou, neindividualizovanou součástí stafáže, která prvomučedníka kamenuje. Je to velmi důležitý svědek události a vůbec svědek událostí formující se církve, který je též jako první zaznamenal písemně, sv. Pavel. V události ukamenování Štěpána ovšem ještě před svým obrácením jako Saul, mladík, jemuž dali podle podání *Skutků* kamenující muži k hlídání své pláště (ty má zobrazená postava přehozené na kolenou) (viz *Sk* 7,1–56, 8, 1–3). Kontrast tohoto typu postavy s následující vizuální analogií, a s tím i obou zde vykládaných typů pozorovatelů v ekfrastickém textu, bude zřejmý v další subkapitole.

1.2 Pozorovatel jako zprostředkovatel – *Rückenfigur*

Jako profilový příklad, uvádějící do výkladu tohoto typu pozorovatele v ekfrastických textech, můžeme využít jeden z ustavujících textů žánru ekfráze, pozdně antické *Obrazy* (Eikones) Filostrata staršího, o nichž bylo již krátce pojednáno jako významném mezníku v dějinách žánru (viz v kapitole 1.1, srov. též v kapitole 5.1.2). Zvýraznění právě perspektivy pozorovatele – vykladače je dáno didaktickou funkcí tohoto souboru. Postava průvodce neapolskou vilou není charakterizována žádnými dalšími vlastnostmi ani rolí v „ději“⁴⁴. Je to jen obrys, který má pouze svou funkci

⁴⁴ Pochopitelně tu výraz děj používáme spíše jako odkaz k předchozímu typu postavy zapojené do příběhu, zatímco ve Filostratově souboru se spíše jedná o sérii zastavení, byť scelených do rámcového vyprávění a kompozičně uspořádaných podle procházených místností v domě.

(učitel, interpret) a repliky. Popis obrazů je adresován na jedné straně provázenému chlapci, který se dívá na tutéž pomalovanou stěnu, ale obsahu viděného nerozumí, jednak se stejným didaktickým apelem nepřítomnému čtenáři. Přestože pozorovatel je pouze obrysem, právě skrze něj, skrze jeho pozorování, jeho jazyk i tělo je vizuální reprezentace prostředkována. On vede chlapcův pohled svými gesty a ukazováním (fyzický akt percepce se ve verbální podobě realizuje například deiktiky: tamhle vzadu, tamten zajíc) a zapojováním nejen zraku, ale i dalších smyslů („jen pohled“, „cítíš tu vůni?“).⁴⁵ Tedy pozorování je tu vlastně *předváděno*, a to zároveň ve své časové rovině. Čtenář přitom získává perspektivu spolu-pozorovatele, pozici jakoby za chlapcem, kterému průvodce obrazy ve vile popisuje (a přitom vykládá).

Vizuální analogií velmi blízkou tomuto typu, zajímavou pro definování role pozorovatele ve verbálním textu, je kategorie z oblasti dějin umění, tzv. *Rückenfigur*, motiv postavy obrácené zády k divákovi, který ve větší míře nastupuje v romantickém malířství, tak jak jej známe například z obrazů Caspara Davida Friedricha. Rozšíření těchto postav souvisí s romantickým vztahem ke krajině a k cestovatelství či poutnictví, zastupují prvek lidského světa tváří v tvář řádu přírody. Svými expresivními gesty často vyjadřují fascinaci, překvapení nebo i hrůzu vzbuzené pohledem na přírodní scenerii (nezřídka je najdeme ve výjevech s různými extrémními jevy: vodopádem, ledovcem, lavinou, bouří ap.). Jak ukazuje ve své monografii *Caspar David Friedrich und Wahrnehmung. Von der Rückenfigur zum Landschaftsbild* (1998) historička umění Ewelina Rzucidlo, kolem pojmu a funkce stafáže v krajinomalbě se v letech 1774–1833 rozhořel zásadní spor mezi malíři, teoretiky umění i filozofy (RZUCIDLO 1998: 21–33). Zatímco do té doby sloužila stafáž v krajině především jako prvek jejího oživení či kvůli měřítku, v souvislosti s postupným etablováním krajinomalby jako respektovaného, samostatného malířského žánru se začínají definice a užití různit. Všichni shodně sice zapojení lidského prvku do krajiny podporují, liší se ale funkce: na jedné straně (například výmarský teoretik umění Carl Ludwig Fernow) pojetí postavy jako indikátoru typu krajiny, postavy, která může podpořit charakter či styl krajiny, konkretizovat ji, zvýraznit emocionalitu, na straně druhé pak se (ve stejné době začátku 19. století) zvýrazňuje chápání funkce postavy jako pozorovatele. Ve vyhrocené podobě tak například malíř, teoretik, filozof a Goethův i Friedrichův přítel Carl Gustav Carus ve svých *Briefen über die Landschaftsmalerei* (1815–1824) tvrdí, že krajina je skutečná

⁴⁵ Příklady využity z jediného Filostratova textu přeloženého do češtiny – viz KONEČNÝ 2002.

teprve v oku pozorovatele (IBID.: 25). Johann Wolfgang Goethe, který se funkcí pozorovatele v obraze výslovně zabýval jako první (1813), dokonce – s nadsázkou řečeno – vystupuje z plátna obrazu, když píše, že pozorovatel na obraze je reprezentantem všech, kteří si budoucí obraz prohlížejí a kteří díky této figuře mohou prohloubit své pozorování krajiny, a to i v její časové rovině vztahování k minulosti i budoucnosti (IBID.: 28).

Z jiné perspektivy je *Rückenfigur* emblémem subjektivní zkušenosti, postava hledí do míst, kde jsme my jako pozorovatelé obrazu ještě nebyli, a díváme se spolu s ní (k tomu srov. KOERNER 1990: 234). Tento pohled, inspirovaný už parafrázovanou Goethovou úvahou, nás bude v souvislosti s tématem kapitoly zajímat především, totiž směr od figury pozorovatele směrem ven z obrazu. *Prostřednictvím* této *Rückenfigur*, která do výřezu krajiny formovaného rámem obrazu již vstoupila, se do jeho hloubky noří i divák před obrazem. Shodně uvažuje i teoretik vizuálních studií Václav Hájek: obrácení figury do krajiny, respektive obecněji dovnitř obrazu je podle něj „novým typem komunikace s diváckým prostorem a vytváří nový typ pozorovatele. Jedná se o zmnožení možného diváka, v obraze jako by byl přítomen jeho dvojník či stín. Mění se tak samozřejmě propustnost obrazové plochy či membrány, sčítá se vektor pohledu pozorovatele a směr obrazového záběru (obojí směřuje do hloubky iluzivního výjevu)“ (srov. HÁJEK 2008: 25).

Emocionální reakce pozorovatelských figur vyplývají ze skutečnosti, že nejsou jen diváky přírodní události, ale zároveň v těsné blízkosti jejími potenciálními účastníky (k tomu srov. ANDREWS 1999: 129–149). Podle Wenera Wolfa, který se zabýval otázkou deskriptivity jako transmediálního modu reprezentace (jak zní i titul jeho rozsáhlé studie uvádějící kolektivní monografii *Description in Literature and other media*), tedy také její rolí v malbě, tyto „recepční postavy“ v sobě nesou subjektivní hledisko aktu deskripce a ovlivňují také pozorování diváka „před obrazem“, neboť mu svými postoji připravují určitý interpretační rámec (WOLF 2007: 47).

Zároveň ale tato prostřednická figura stále zůstává jen figurou *pars pro toto*, stínem. Z jejího oblečení či postoje můžeme většinou částečně určit, že se jedná například o poutníka či dívku, ale to je všechno – nevidíme jí do obličeje, zůstává siluetou, *obrysem* s nejistou totožností, a její zapojení do výjevu či emocionální účast lze odvozovat pouze z gest ukazování (či jejich absence při strnutí v němém úžasu). Především tato nejistá totožnost, charakter obrysu, byť s více či méně jasnou funkcí, nás

zde vede k využití pojmu *Rückenfigur* jako analogického k určitému typu pozorovatelské postavy v ekfrastických textech.

Jako konkrétní příklad, který *ukazuje* výše řečené, zde můžeme využít víceméně jakýkoli obraz Caspara Davida Friedricha (či některých jeho souputníků, například již zmiňovaného Caruse) s pozorovatelskou postavou. *Krajina z ostrova Rujany* (1818) [obr. 7] nabízí navíc dvojí typ pozorovatele, tedy zmnožení interpretačních rámců. Všechny tři zobrazené postavy zůstávají zahalené ve stínu, kromě poloprofilu ženy jim nevidíme do obličeje, podle obrysu šatu či pokrývek hlavy můžeme usuzovat na módu střední vrstvy. Exponovaný je především *výřez* klidné mořské *krajiny* s plachetnicemi směřující k „nekonečnu“ (linie horizontu je tu jen slabá a plynule přechází do jen mírně světlejšího barevného odstínu jasného nebe), který pozorují, a jeho *rám*, tvořený bělostnými křídovými útesy rujanského ostrova a korunami stromů. Muž vpravo je typickým zástupcem romantických poutníků zahleděných do kraje (podobně jako například známý Friedrichův *Poutník nad mraky*, 1817–1818). Gestem založených rukou reprezentuje klid a usebrání, jistou výjimečnost (tak jej interpretuje Vladimír Papoušek, in: PAPOUŠEK – BÍLEK 2011: 41–42) a zároveň nostalgii i touhu po vzdáleném, vznešeném, sublimním. Jako pozorovatel je vytržen z konkrétního prostoru i přítomného času ve prospěch kontemplace nad „nekonečností“ a řádem přírody i nad minulostí a budoucností, vyjadřuje tak i temporální aspekty *Rückenfigur* (k tomu srov. KOERNER 1990: 233nn, RZUCIDLO 1998: 29). Další dvě postavy se o obzor nezajímají a sklánějí se – zvláště muž až nebezpečně – nad okrajem útesu. Jejich postoj, pozornost a gesta performují dva možné, ale typově blízké pohledy: údiv nad strmostí srázu, který se pod nimi otevírá, anebo i jisté lidové přírodovědné zaujetí, rovněž typické v době počínajícího cestovatelství. Zůstávají tedy v konkrétním prostoru i přítomném okamžiku. A oba tyto komplementární postoje pozorovatelů, oba dobově zcela typické, vedou percepci diváka před obrazem.

Prostředkující roli mezi čtenářem a viděným můžeme podrobněji sledovat například ve Vrchlického ekfrastické básni „Triumf jara“ z *Fresek a gobelínů* (1891), již zmíněné s ohledem na možnost fungování piktorálního modelu jako předmětu reference v ekfrastickém textu (kapitola 3.2). Tato oslava návratu jara, bohyně Vesny a jejího doprovodu, je komponována jako obraz či výjev, který obzírá lyrický subjekt a zprostředkovává či ukazuje jej čtenáři. Proces prohlížení obrazu, který je tu převeden i do výstavby textu, bude předmětem detailní analýzy v následující kapitole (5.1.2), zde

však vyjměme pro potřeby této kapitoly pouze instanci pozorovatele. Na začátku básně je čtenář osloven slovesem „vidíš“, ve druhé strofě ještě „a nevíš ani“ (odkud se bere zástup dětí), pak ovšem toto vedení čtenáře lyrickým subjektem zmizí a vrátí se až v samém závěru. V předposlední, desáté strofě se ale ještě předtím prosazuje lyrický subjekt jako postava pozorovatele: „zřím Vesně v tvář, poznávám její tahy [...] / Ó chápu, v květ že zaplane hřbet skalný“ (VRCHLICKÝ 1891a: 125). Slovesy „zřím“, „poznávám“ a posléze „chápu“ se stává součástí výjevu. Za zmínku rovněž stojí, že na obou místech je v použitých slovesech shodně zvýrazněn proces percepce mezi vizuálním vjemem a jeho zpracováním v myšlení: vidět – ne/vědět a vidět – rozeznat – pochopit. V závěru poslední, jedenácté strofy básně pak jako by se teprve znovu „rozpomněl“ na čtenáře osloveného na počátku – průvod bohyně jara směřuje k lidským srdcím: „jdou v srdce lidská se vším, co tu kvete. / Jo, Evoe! – Nuž, tak je otevřete!“ (IBID.: 128). Herta Schmidová, s jejíž interpretací „Triumfu jara“ se v tomto úhlu pohledu – na rozdíl od předchozí a následující části – plně shodují, píše, že „množné číslo slovesné apostrofy tak nahrazuje individuální ‚ty‘ na počátku, ‚já‘ I ‚ty‘ se mají jako nositelé lidských srdcí zapojit do slavnostního průvodu a jeho zpěvu radosti. Z obrazového středu tak vychází další pohyb do prostoru nitra lidského cítění [...] iluzionistická hloubka obrazu [se] transformuje v hloubku neprostorového druhu, totiž v hloubku niterného lidského citu, což odpovídá verbálnímu médiu lyriky“ (SCHMIDOVÁ 1998: 92). Co ovšem z lyrického subjektu činí pozorovatele jako zprostředkovatele – *Rückenfigur*? Zůstává obrysem s nejistou totožností, stínem, ale právě on tu vede oko čtenáře po představovaném výjevu, pomocí deiktik „ukazuje“ – podobně jako Filostrátův průvodce neapolskou vilou – jednotlivé detaily scény: tritony, fauny, amorety a další účastníky průvodu bohyně, a činí tak ze čtenáře spolupozorovatele. I zde je podobně jako v romantických obrazech je pozorovatel emblémem subjektivní zkušenosti, ukazuje – předvádí, co sám právě vidí. Obraz je čtenáři prostředkován *jeho* pozorováním a *jeho* tělesným zakoušením prostoru a pohybu v něm. Pozorovatel-zprostředkovatel tedy směřuje pozornost a podněcuje smyslové vnímání, verbální reprezentací vyzývá k důkladnému pozorování, případně až ke vstupu do světa reprezentace vizuální. Spolu s Wernerem Wolfem znovu řečeno – svým subjektivním hlediskem připravuje čtenáři interpretační rámec. U závěru Vrchlického básně, kde postupuje směrem od postavy pozorovatele výjevu „ven z obrazu“ k lidským srdcím, jež jsou vyzývána k otevřenému vnímání, tak přesně platí, co napsal Goethe o pozorovatelských postavách na obrazech a co jsme parafrázovali již výše: že tento

pozorovatel je reprezentantem všech těch, kteří si prohlížejí obraz a kteří tak díky němu mohou prohloubit své pozorován.

Mohlo by se zdát, že tato poloha, typ pozorovatele jako Rückenfigur, obrysu, je charakterističtější právě pro ekfrastické lyrické básně. Sledovat ji lze také u dalších Vrchlického ekfrastických textů, jejichž množství je tak velké a rejstřík tak široký, že je možné vidět i opakující se postupy autorské poetiky (srov. FEDROVÁ 2008). Příležitost k alespoň částečně shrnujícímu pohledu – v českém kontextu jinak spíše řídkou – poskytuje i soubor *Obrazy obrazů* (2001), celkem třiatřicet básní sedmi českých a šesti bavorských regionálních básníků vzniklých v kontaktu s obrazy 19. století ze Západočeské galerie v Plzni.⁴⁶ Ocitáme se tu mimo hranice vymezené autorskou poetikou a možnosti ji sledovat, ale tím spíše vystupují některé postupy pro žánr ekfráze typické. Zvýraznění subjektivní zkušenosti pozorovatele ostatně odpovídá i jakási obhajoba žánru z pera plzeňského básníka Josefa Hrubého v úvodu souboru: „Nestačí jen samotný intelekt, ten by přece neměl vytěšňovat smyslovost a emocionalitu. A dokonce by se neměl nad ně povyšovat či je umlčovat“ (OBRAZY OBRAZŮ 2001: 3). Rámcování textu básně, respektive samotné deskriptivní pasáže, subjektivním aktem vnímání postavy pozorovatele tu najdeme například v textu bavorské básníčky Elfi Hartenstein k obrazu Václava Jansy *Písecký most*: To bych ti chtěla jednou ukázat / To zvláštní odpolední ticho, u řeky, uprostřed města / [...] / Chtěla bych ti to jednou ukázat. Pak bys pochopila. (IBID.: 34). Další plzeňský básník a překladatel František Fabian pak dokonce u obrazu Julia Mařáka *Plzeň* (1872) popisnou pasáž otevírá inscenací aktu pozorování obrazu v galerii: „Podívej Plzeň za stara / Odkud je to malováno? // Od Všech Svatých z Roudné / říkám ženě // Bane to je z kopečka co stojí Hamburk / říká ochotná paní z galerie“ (IBID.: 11).

⁴⁶ Za upozornění stojí, že iniciativa vzešla od básníků německého prostředí, kteří podobně psali texty k obrazům řezenské galerie, jak píše v úvodu souboru Josef Hrubý (OBRAZY OBRAZŮ 2001: 3). V německém či angloamerickém kontextu se nejedná o výjimečnou záležitost a tato tvorba je dobře zmapovaná. O antologii textů vzniklých v kontaktu s dílem švýcarského malíře Arnolda Böcklina již byla řeč v předchozí kapitole (3.2). Podobně zajímavý soubor, neomezený autorskou poetikou a umožňující tedy mnohem obecněji mluvit o žánrových postupech, představují texty věnované jednomu z předních amerických malířů, „realistovi“ Edwardu Hopperovi. V roce 1995 je podnítilo newyorské Whitney Museum of American Art při příležitosti uspořádání Hopperovy velké retrospektivy: vznikl tak soubor pěti básní a sedmi povídek a ještě téhož roku vydal kurátor Hopperova archivu ve Whitney další antologii hopperovských textů starších, s 32 básněmi od 26 amerických autorů. Tento soubor podnětně interpretuje Claus Clüver, jeden z předních teoretiků žánru ekfráze (CLÜVER 1999).

Zároveň bychom ale pro typ pozorovatele jako zprostředkovatele, *Rückenfigur*, neměli uzavírat dveře pouze vymezením jednoho literárního druhu. U prozaických textů sice samozřejmě už zapojení do vyprávěcí situace spíše vede k typu pozorovatele jako jedné z postav příběhu. Ale o opaku by svědčil i samotný příklad jednoho z ustavujících textů žánru, Filostratových *Obrazů*. Byť do jisté míry hypoteticky, raději tedy předpokládejme, že pro pozici pozorovatele jako *Rückenfigur* není určující literární druh, ale kdy je ekfráze obrazu samostatným útvarem (žánrem), není zapojena do širšího kontextu literárního díla.

2. Mezi pozorovatelem a interpretem

Ekfrastické texty stojí svým způsobem v počátcích diskurzu dějin umění jako disciplíny, a tedy vztah mezi popisem a interpretací je také předmětem zájmu jejich historiků. Pro zjednodušení se pokusím pohled disciplíny jako celku reprezentovat výkladem jedné studie, která v něm zaujímá významné místo. Historik a teoretik výtvarného umění David Carrier ve studii „Ekphrasis and interpretation. Two modes of art history writing“ (1987) navázal na několik průkopnických textů, jimiž se historici umění obrátili k historickému žánru ekfráze, především v jeho renesančních realizacích (Svetlana Alpers: „Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari’s Lives“, 1960, Michaela Marek: *Ekphrasis und Herrscheralegorie. Antike Bildbeschreibungen im Werk Tizians und Leonardos*, 1985). Carrier na tomto základě postuluje jistou vývojovou linii oboru od ekfráze, která evokuje dílo (Giorgio Vasari), přes deskripci spojenou s analýzou stylu (Heinrich Wölflin) po interpretaci. Na základě historických příkladů (například právě Vasariho ekfráze Michelangelovy malby v jeho *Životech umělců*) dochází k tomu, že ekfráze bývá spíše spojována s náměty, které mají verbální předlohu, a tento příběh v podstatě pouze převypravuje (ekfráze jako „verbal recreation of a painting“ – CARRIER 1987: 20), zatímco interpretace se zabývá rovněž kompozicí, vizuálními zdroji, symbolikou díla. Ekfráze v jeho chápání jen selektivně naznačuje detaily, zatímco interpretativní přístup se zaměřuje i k drobným detailům, jež mohou měnit náš pohled na obraz jako celek (IBID.: 20–21). Carrierovy teze jsou samozřejmě omezeny v osmdesátých letech (tedy v počátcích obnoveného teoretického zájmu

o ekfrázi) známým materiálem historické ekfráze, dokonce spíše pouze určitého okruhu (Vasari jako skutečně pre-historik umění), ekfrázi chápal – z hlediska svého oboru zcela pochopitelně – jako historický žánr disciplíny dějiny umění, jako dokument svého druhu, nikoli jako literární text. Ač tedy čtu Carrierovu studii kriticky v kontextu dobovém i oborového diskurzu a není mým cílem vyvracet její jednotlivé teze, bývá v ekfrastických bádáních často citována jako svým způsobem definiční text – a tedy je třeba ukázat na interpretacích konkrétních děl, že ekfráze se vůbec nemusí vztahovat k verbální předloze vizuálního díla, může se silně zabývat problémy kompozice a významem vizuální reprezentace. A z pohledu této kapitoly práce: že mezi ekfrází a interpretací nelze kreslit dělicí čáru, protože i ekfráze mají, respektive mohou mít silně interpretativní charakter, vázaný na pohled zprostředkovatelské postavy, tedy toho, kdo vizuální dílo v textu popisuje, reprezentuje.

Ve stejné době jako Carrier, kdy se historici umění poprvé začínají zabývat reflexí dějin svého oboru a jeho diskurzy, píše přední anglický kunsthistorik Michael Baxandall ve své knize *Patterns of Intention* (1985), soustředěné k dějinným proměnám způsobu interpretování obrazů, že „deskripce [výtvarného díla] je vždy spíše reprezentací myšlení o obrazu než reprezentací obrazu samotného“ (BAXANDALL 1985: 5). Reaguje tak zároveň na širší diskusi o vztahu deskripce a interpretace, kterou rekapituluje Werner Wolf v úvodu ke kolektivní monografii *Description in Literature and Other Media* – v humanitních vědách (mimo filozofii) je podle něj deskripce méně často kladena do opozice s výkladem než spíše právě s interpretací (WOLF 2007: 12). Wolf rozlišuje tři obecné základní funkce deskriptivity (tj. nejen v kontextu literatury): 1. popis jako prostředek identifikace a reference, 2. popis jako prostředek rozpoznání a sdělení smyslových dat, jež získáváme pozorováním skutečnosti, 3. popis jako prostředek zajišťující objektivní informaci spíše než interpretací. Poslední, pseudo-objektivizační a interpretativní funkce je samozřejmě v kontextu umění problematická, přesto ale Wolf ukazuje, že literární popis nejen „zesiluje efekt estetické iluze jako kvazi-zkušenosti skutečnosti, ale vyvolává dojem, že možný svět odkazuje ke skutečnosti, jak věříme, že ji známe“ (IBID.: 17). Tato „aura objektivity“ musí být podle Wolfa označena jako pseudo-objektivizační funkce (srov. Barthesův efekt reálného, Barthes 2006). Reaguje tak na diskusi, podle jejíhož krajního úhlu pohledu deskripce má být objektivní, a tedy nemůže být interpretací. V jiném smyslu je krajní pozice Michaela Riffatterra, podle něhož hlavní funkcí literární deskripce „není způsobit, že

čtenář něco vidí [...], není [snahou] prezentovat vnější skutečnost [...] ale diktovat interpretaci“ (RIFFATERRE 1981: 125). Wolf se samozřejmě (jako autor monografie o estetické iluzi ani nemůže jinak) vymezuje proti Riffatterrovu popírání experienciální funkce deskriptivity, v zásadě ale souhlasí v tom, že vzhledem k povaze textu jako intencionálního konstruktů není deskriptivní konstrukce nebo reprezentace „nevinná záležitost“, ale slouží nějakému záměru, a tedy je implikována ve výstavbě textu (WOLF 2007: 17–18).

Přesunu-li pozornost od obecné literárněvědné diskuse směrem k vizuálním kvalitám ekfrastického popisu či vizualizaci jako mentální operaci v mysli čtenáře, stojí blízko mého rozlišení rolí postavy pozorovatele a interpreta americká literární teoretička Marianna Torgovnicková. Byť se nezabývá ekfrastickými texty ani specifickým zřetelem k pozorovateli, ale pojmem piktorialismu v próze a analogiemi mezi uměními (tj. verbálním a vizuálním) na textech Jamesových, Lawrencových a Woolfové, dospěla k úvaze zčásti analogické. V monografii *The Visual Arts, Pictorialism, and the Novel* (1985) rozlišuje čtyři mody užití vizuálního umění v modernistické próze (TORGOVNICK 1985: 13): dekorativní, biografické, ideologické a interpretativní. Důraz na faktický kontakt spisovatele s vizuálním uměním (prozaik a malíř v jedné osobě, blízký kontakt v umělecké skupině apod.), z něhož Torgovnicková vychází, stejně jako například zájem o dekorativní užití vizuálního umění (např. postava příběhu je malíř), je z pohledu dnešních intermediálních studií – která se ovšem pomalu začala rozvíjet až více než desetiletí po této monografii – již poněkud *passé* (k této formě intermediální tematizace srov. WOLF 2011: 75). Stále podnětná je ale i z tohoto úhlu viděno a také z hlediska mého zájmu o pozorovatele v ekfrastických textech především poslední kategorie Torgovnickové. Interpretativní užití autorka dále rozděluje na percepční, vztahující se ke způsobu, jímž postava zažívá umělecké objekty či scény vyznačující se malebností („jako obrázek“), a hermeneutické, kdy reference k vizuálnímu umění či scéně stimulují interpretativní proces čtenářovy mysli a vedou jej tak k porozumění smyslu textu (TORGOVNICK 1985: 22–23).

Ekfráze jako verbalizace perceptivního aktu je vždy popisem s určitou intencí a jako taková tedy patrně nemůže být zcela neinterpretativní. Je však otázkou, kdy je její podání explicitně interpretativní a kdy pouze „programuje“ interpretaci čtenáře – byť bychom zde spíše než o jasných protikladech měli samozřejmě mluvit jako o stupních na pomyslné škále. A jakými strategiemi jej k tomu vede postava, jež hraje

ve fikčním světě roli při percepci vizuální reprezentace. Příklady budeme sledovat v rozlišení na ose mezi pozorovatelem a interpretem.

2.1 Pozorovatel

Pól „čistého pozorování“, v němž postava pozorovatele v maximální míře odstupuje v ekfrastické pasáži od interpretativního modu, můžeme sledovat na příkladu Hrabalova románu *Harlekýnovy miliony* (1981). Situování děje – či spíše kvazivzpomínkové koláže sestavené z citací a parafrází různých pramenů (k tomu srov. SLAVÍČKOVÁ 2004) – do domova důchodců v bývalém barokním zámku a také hra se vztahem fikčního světa a v něm zobrazené vizuální reprezentace se světem skutečným byly již nastíněny v předchozí části práce (3. kapitola). V souvislosti s tématem této kapitoly nás bude zajímat především hlas vypravěčky v ich-formě Maryšky, která spolu s Francinem a Pepinem do domova přichází dožít svůj život, a její role pozorovatelky v ekfrastických pasážích.

„Jsem v domově důchodců již týden a nevycházím z udivení“ (HRABAL 1994: 197). Maryška je – stejně jako v předchozích dílech Hrabalovy volného triptychu – postavou permanentního užaslého údivu. Její pozice nově příchozího je samozřejmě pro roli okouzleného pozorovatele přímo predisponována: „Každý, kdo přijde do zámku jako důchodce, ty první dny musí všechno vidět, všechno musí obejít“ (IBID.: 227). S tímto vzrušeným zaujetím objevuje sochy alegorií měsíců, ročních dob a další v zámecké zahradě a stejně se obrací k freskám na stropě zámku. První z ekfrází je tak logicky včleněna do chvíle, kdy hrdinka poprvé vchází do nového domova, po velkém dvouramenném schodišti jí vstříc sestupují stařečci a stařenky o holích, její zrak putuje mezi nimi k bílým sochám mladistvých antických božstev na konzolách podél schodiště a posléze nahoru na strop, na fresku s tančícími fauny a nymfami, která je posléze pro pozorovatelku spouštěčem vzpomínky na plesy mladých let. „Pochopila jsem, že také *když sem přišli tihle důchodci poprvé, taky se dívali* jako vyjevení na ty sochy podle stěn a v zatáčkách a na konzolách, taky se dívali na strop a taky chvíli stáli v úžasu nad tím, jak všechn ten krásný čas mladosti utekl“ (IBID.: 220; zvýraznila SF). Maryšku ovšem tento prvotní pozorovatelský údiv neopouští a ekfrastické pasáže jsou distribuovány v celém textu (spíše v první polovině románu ty vztahené k freskám, v druhé se pak pozornost obrací více k sochám v parku) – pochopitelně nikoli náhodně,

ale na místech, kde slouží jako fólie událostí či situací „pozemských“, tedy z roviny aktuálního fikčního světa či jeho interpretace v mysli hrdinky. Postupně, prokládány líčením událostí v domově a pasážemi vzpomínek na dávno uplynulé děje a postavy městečka, kde se zastavil čas, se tak po nymfách a faunech na schodišti objevují, respektive jsou objevovány roje amoretů, faun unášející nymfu či mytologická scéna s milostným nádechem na chodbě, bakchické erotické scény a shromáždění mladých nahých žen v pokojích nebo velká bitva Alexandra Velikého s Peršany na stropě hlavního sálu. A s nimi se tak konkretizuje fikční svět, prostor, do nějž je příběh zasazen.

Harlekýnovy miliony bychom – alespoň z jistého úhlu pohledu – mohli označit za *román o pozorování*. Všichni obyvatelé domova se navzájem sledují, opakují se scény s postavami vyklánějícími se z oken, aby jim neuniklo, co se právě děje na nádvoří, ležící závistivě hledí na chodící apod. V podstatě neexistuje možnost uniknout vzájemnému sledování: „tak vůbec každou chvíli je člověk překvapen, odkud se na něho někdo kouká. A vždycky ošacovává jeden druhého, zdali je žlutý, zdali hubne, pozoruje tady jeden druhého, ne zákeřně, ale tak“ (IBID.: 270). Toto násobené pozorování můžeme ve zkratce představit v pasáži, členěné do několika sekvencí a prolínající vyprávění s popisem: na nádvoří přijíždí sanitka a do oken se hrnou staří pánové, aby viděli, jenom jeden se dál dívá do zdi, protože už nechce vidět vůbec nic, po chodbě mezitím prochází hlavní hrdinka, pozoruje na stropě fresku a velmi detailně ji popisuje, střídavě přitom nahlíží do pokojů podél chodby, muži se instinktivně od okna otáčejí zpět, aby (tedy podle interpretace pozorovatelky) neviděla jejich plandavé kalhoty, a přejí si, aby už šla jinam a oni se mohli dívat ven, zatímco ona dál (o to pomaleji a detailněji) pokračuje v pozorování a popisování fresky, ale zároveň si užívá, že se na ni dívají, jakmile dojde na konec chodby, muži jedním rázem, jako když střelí, se obracejí znovu k oknům – a Maryška se otáčí zpět a teď zas ona pozoruje postavy v chodbě mezi záclonami vlajícími z oken (IBID.: 224–225).

Tato mnohostrannost pozorování se ale týká výlučně lidského světa, oproti tomu k prostoru, v němž žijí, jsou obyvatelé domova dokonale neteční. Přesněji řečeno tak je vnímá vypravěčka, aby tím více mezi nimi vynikla její zvláštnost. Ve vztahu k freskám je tak postava Maryšky jediným jejich pozorovatelem, respektive jediným, kdo je skutečně vnímá. Ona sama také tuto svou privilegovanost, izolovanost opakovaně zvýrazňuje: „nikdo se nedívá vzhůru, ani Francin ne, jediné já se dívám a žasnu nad tím,

co vidím, čeho jsem svědkem [...] jedině já jsem poctěna tím, co vidím“ (IBID.: 266), „já, která si myslím, že jsem jediná, která tady pořádně vidí“ (IBID.: 270). Tak například situační ukotvení ekfráze jedné z fresek se zástupem nahých žen obletovaných amorety (IBID.: 262–263) je tvořeno rámem Maryščina procházení se po chodbě, při němž se zastaví a užasle pozoruje fresku na stropě v jedné z místností. Samotný popis fresky je prolínán jejím prohlížením lůžek s nechodícími stařenkami, které hledí už bez výrazu a zájmu. Barevnou plochu nad sebou nemohou nevidět, ale ve skutečnosti nevidí. Pro pozorovatelku je velmi smyslná scéna jak průlomem do vzpomínky na minulé mládí, tak – a zde na rozdíl od ostatních ekfrastických pasáží především – otevírá i prostor budoucího času, když posouvá své pozorování a popis představou, jak se pro ni samotnou jedna z těchto nahých nymf v hodině smrti sklání a pozvedá do tohoto „ženského nebe“, propojena s obrazem Panny Marie, jež se stejně sklání z oblaků. (Samotný popis fresky je tak rozestřen v čase a dynamizován imaginativními asociacemi.) Pro ženy, které jsou mnohem blíže smrti než ona, se obraz nad jejich hlavami v čase nikam neprolamuje, nevšímají si jej. Rozdíl v jejich vidění je určen *zaujetím, účastí*: stařenky vidí, ale nepozorují, nejsou zaujaty – a proti tomu je stavěno Maryščino utkvívavé, okouzlené, účastné pozorování. Touto opakovaně zdůrazňovanou nevšímavostí si Hrabal připravuje půdu pro krátký okamžik prozření ostatních obyvatel, respektive především obyvatelek domova při houslovém koncertu, který pro ně uspořádá nově příchozí lékař. Zaujetí a účast jsou tu motivovány jednak silným, již zapomenutým zážitkem druhého kanálu vnímání, který tak otevře pozornost i pro vidění, tak zaujetím pro zlatě kučeravého doktora Holoubka (podobného Alexandrovi Velikému), do něhož se všechny obyvatelky domova platonicky zamilují:

Orchestr teď zazněl plnými pozouny a trubkami, bubny, a zatímco ženské zvrátily hlavy, seděly na židlích jakoby bez hlavy, *dívaly se na strop*, na kterém bojovala řecká vojska s vojsky perskými, uprostřed bojiště vlály vlasy a paže útočícího Alexandra, od stropu jako by padal třesk kopí a zbraní tak, jak se srazila vojska, tak jako jsou sraženy větve starých kaštanů v zámecké aleji... Tu důchodci nasadili do dlaní svoje ústa a troubili s orchestrem [...]

(IBID.: 281; zvýraznila SF)

Vytržení z žitého času je posléze gradováno vizuálně velmi působivým rozfázováním pohybu židlí vyhazovaných z oken, jakoby filmovým zpomalením („vyhodil [bílou židli] otevřeným oknem ven, *viděla jsem*, jak ty zpřerážené nohy se jakoby chvíli

zastavily v otevřeném okně s černým vzduchem v pozadí a pak teprve ta židle padla do písku dvora“ – IBID.: 284) a dionýskou scénou extatického reje, v němž „pan doktor tančil jako faun“ a stařenky jako „nymfy v důchodu“. V této scéně se tak propojují všechny předchozí ekfráze zámeckých fresek, nebo přesněji to, co v nich vidí jejich hlavní pozorovatelka: nymfy a fauni, tanec, mladí bohové proměnění ve zlatý déšť – pohyb, láska a život. To vše v té krátké chvíli náhle „vidí“ a naplno žijí všichni doteď slepí a hluchí. Maryška ale i v této vzrušené scéně zůstává pozorovatelkou, sleduje a popisuje proměnu starých lidí a do reje se nezapojuje. Střídá přitom panoramatickou perspektivu z nadhledu (jako by se na výjev dívala z otevřeného okna sálu, odkud se stále line hudba) a pohled zblízka.

Role pozorovatelské postavy je v románu zvýrazněna i tělesnou afektivitou. Její pozorování a popisování fresek totiž téměř vždy souvisí s tělesným pohybem, při němž se jednotlivé detaily obrazu teprve postupně vynořují, respektive si jich pozorovatel postupně všímá. Domnívám se, že právě tato síla afektivity těla ve spojení se zdůrazňováním postavy pozorovatele a aktu pozorování a také s mnohostrannou smyslovostí popisu podněcují imaginaci, při níž je čtenář stavěn do situace smyslového vnímání stejně jako pozorovatel. Stává se pozorovatelem druhého stupně.

V této souvislosti jsou pro můj koncept pozorovatele v ekfrastickém textu zajímavé některé postřehy americké literární teoretičky Ellen Esrockové, která v monografii *The Reader's Eye. Visual Imagining as Reader Response* (1994) zakládá svůj výzkum na kombinaci empirických bádání kognitivní psychologie a neurologie a na druhé straně introspektivních zpráv čtenářů. Nezabývá se sice texty ekfrastickými, ale k nim můžeme podle mého soudu její uvažování rovněž vztáhnout. Vizualní působivost textu a vizualizační efekt v mysli čtenáře podle Esrockové nijak nepovzbuzuje četnost nebo rozsah jednotlivých popisů krajin či postav, ale jemnější detaily, a mezi nimi jmenuje právě zvýraznění aktů vizuální percepce a příslušných výrazů (dívat se, pozorovat, sledovat, zahlédnout nebo expresivněji i čumět), které postihují to, že je tu něco k vidění. Pokud podle ní pravidlo „vidět je věřit“ přeložíme do aktu čtení, pak čtenářova vizualizace toho, co postava vidí, se děje nikoli proto, že se čtenář identifikuje s postavou, ale proto, že vidění a viděné pomáhají konkretizovat fikční svět (ESROCK 1994: 184).

Hledisko postavy podporuje rovněž zesílené multisenzoriální vnímání. Pokud jsem v předchozím textu zvýraznila roli vizuálního vnímání, pak především proto, že je

zároveň primární pro percepci vizuální reprezentace a její ekfrastické podání. Důležitou roli hrají ale v románu i další smysly. Silná je zejména auditivní složka. V této souvislosti stojí za zmínku také změna názvu románu: v první verzi rukopisu se jmenoval *Nymfy v důchodu*, titul tedy prostřednictvím motivu fresek také odkazoval k vizuálním aspektům románu, definitivní verze ale přesouvá důraz k aspektům auditivním, k melodii, která se jako leitmotiv textem neustále prolíná (viz ediční poznámka in: HRABAL 1994: 358, 359). Soustavně je také zaznamenávána vzdušnost prostoru zámku, jež v sobě zahrnuje jak vjem vizuální (záplava slunce z velkých oken na chodbách), tak hmatový (staří lidé se noří do záclon, aby otevřeli okna a mohli se nadechnout) nebo i receptory tepla (závan horkého či studeného vzduchu). Kees Mercks vyzdvihuje v tomto románu kromě tradiční pětičky i roli dalších smyslových receptorů: vnímání rovnováhy, bolesti vnější i vnitřní, vnímání pohybu a uvědomování si vlastní tělesnosti (MERCKS 2010).⁴⁷ Jako zvláště smyslově exponovaná se v Hrabalově románu jeví právě místa kolem ekfrastických pasáží. Jedna z nich je například uvedena takto: „Teď vyšlo slunce, déšť se rozsypal na městečko, kdosi otevřel na chodbě okno a vlající záclony cedily voňavý vzduch, fresky na stěnách i stropech zaplály barvami, kráčela jsem čistou podlahou a z chodby zalité zlatými a růžovými paprsky jsem opatrně a dojata nahlížela do sálu [...]“ (IBID.: 261; zvýraznila SF). Skutečně všestranně multisenzoriální je ekfrastická pasáž věnovaná fresce s bitvou Alexandra Velikého s Peršany v hlavním sále, kde se do ní z fikčního aktuálního světa prolíná scéna oběda. Vizuálně je vnímána nejen freska sama a dění kolem, ale i pohyb světla: ostatně pozorování fresky je motivováno právě mihotavými odlesky „zrcátek“ z příborů a talířů na stolech, teprve jejich působením se k fresce obrací pozorovatelčina pozornost („čtyři sta talířů se ligotá, svými porcelánovými mělkými dny osvětluje jako pátravé kužele reflektorů celou tu bitvu“ – IBID.: 266; zvýraznila SF), které se vzápětí propojují s meči blyštícími se na fresce. Řinčení zbraní, výstřely a ržání koní zapojené do dějového popisu fresky se propisují do hluku v sále a řinčení nádobí, cinkotu lžiček či dunivého

⁴⁷ Senzualitou a strategiemi převádění smyslového účinku do verbálního kódu se zabývá též Ralf Hertel v monografii *Making Sense. Sense Perception in the British Novel* (2005), a to se soustředěním na jednotlivé vjemy: vizuální, sluchový, čichový, chuťový a hmatový. Materiálem je mu britská próza osmdesátých a devadesátých let 20. století, u níž konstatuje obecně v tomto období zvýšený důraz na senzoriální působení. V kapitole „The Visual in the Novel“ je hlavním předmětem jeho interpretace *Kniha doličná* (1989) Johna Banvilla, mj. obsahující též ekfrastické pasáže či stylizaci do výtvarných rámců, jehož hlavní hrdina je rovněž pozorovatelem s aktivním a výrazným multisenzoriálním vnímáním.

zvuku vypadlého umělého chrupu, obdobně jsou zapojovány i čichové, chuťové a hmatové vjemy.⁴⁸ Prolínání události ze sféry fikčního světa do dějově pojatého popisu světa zobrazeného (i ten je totiž stylizován jako událost, která se právě děje) je tu v rozsahu tří stran neoddělitelně spjata, asociativně přechází jako v amplitudě s měnící se vlnovou délkou, aby se nakonec obě události ve vnímání pozorovatelky přímo propojily: „A zase všichni hltají jídlo jako o závod, docela ta bitva Řeků s Peršany jako by přešla dolů, místo mečů a kopí a štítů se tady používají lžíce a nože, vidlička a ubrousek...“ (IBID.: 268). (K hranicím popisu a vyprávění a k tomu, že ekfráze nemusí být vždy zastavením vyprávění srov. podrobněji v následující kapitole, 5.2.2).

Se zaměřením na osu mezi pozorovatelem a interpretem, již jsem si vytkla jako koncept této subkapitoly, mohu shrnout, že postava popisuje vizuální reprezentace a své pozorování prožívá, ale neinterpretuje je, nevykládá a už vůbec viděné sama ve svém partu nealegorizuje.⁴⁹ Reprezentované freskové výjevy jsou ikonograficky spíše nejisté, některé svádějí k otázce, oč by mohlo jít („nad nimi byly desítky nahých žen vznášejících se a plujících v čisté smyslnosti“ – IBID.: 261), u jiných jako tanců faunů a nymf lze tušit, že takový výjev konkrétní mytologický pretext mít může, ale také nemusí. Pouze výjev s bitvou v hlavním sále je ikonograficky určen – intence tohoto určení je však prostá, zlatě kučeraví Alexandr Veliký a doktor Holoubek se musí jako postavy vizuálně protnout. Jedna z ekfrastických pasáží se ovšem poněkud vymyká:

⁴⁸ Zajímavý příklad posilování estetické iluze multisenzoriálním kontextem vnímání, kdy kontext akce podmínky iluze vyvolává, uvádí Ernst Gombrich v pasáži věnované *trompe-l'oeil*, tedy obrazům malovaným tak, aby vytvořily iluzi, že se nedíváme na výtvarné dílo, ale na skutečnost (závěs namalovaný na obraze tak živě, že jej chceme odhalit, abychom obraz pod ním skrytý viděli, malba předstírající rozbité sklo před obrazem apod.): „Malíři takových *trompe-l'oeil* se od té doby spoléhali na vzájemné posilování iluze a očekávání. [...] Tam, kde se tato očekávání nedají kontrolovat, je nutno je vytvořit. Dočítáme se o takovém pokusu v klasickém starověku, kdy šlo o překonání iluzorní skutečnosti obrazu. Malíř Theón odhalil svůj obraz vojáka za doprovodu troubení trumpet a autor nás ujišťuje, že se tím iluze podstatně zvýšila“ (GOMBRICH 1985: 241). Je-li primární intencí ekfráze „znovustvořit“ obraz v mysli posluchače či čtenáře tak, jako by jej viděl ve skutečnosti, tedy „jako skutečný“, pak tuto estetickou iluzi posiluje právě multisenzoriální působení textu.

⁴⁹ Bohumil Svozil v doslovu k trilogii píše, že „sochy ani malby si nepřivlastňuje v aktu intenzivního poetického prožívání jako spíše v aktu odhalování jejich naučného a alegorického významu“ (SVOZIL 1995: 52). Nijak toto tvrzení nedokládá, a těžko tedy říci, z čeho tak soudí. Domnívám se, že je tomu právě naopak.

A já jsem vyšla na chodbu a dívala se na strop, na kterém se táhla freska, na které seděl mladý muž opřený o mocnou paži, druhou rukou si držel koleno, zakrytý lehkým závojem, byl bosý a hlavu měl otočenou tím směrem, kterým jsem pomalu kráčela, měl žádostivé oči, které zářily bělmem, a jeho panenky jako by byly přišité na horní víčka, měl plné rty, a já jsem neviděla nikdy tak krásného mužského, jeho vlasy byly plné květin a květiněk, které padaly mu do čela jako vrkoče, ty květinčky byly zlaté a modré, pak jsem viděla těsně za mladíkem modré roucho, jak padá z ohromného lože, na kterém jsou v hlavách vystlány modré podušky, na kterých leželo zlaté shrnuté prostěradlo, a pak uprostřed lože seděla do bílého roucha zahalená žena, mladá dívka s urputným pohledem ptáka, sevřené rty nevěsty naslouchaly jakési polonahé bohyni, která ji objímala jednou rukou kolem krku a druhou jí nadzvedávala bradu, aby se jí mohla přesněji podívat do očí, které byly odvráceny od velikých očí mladého muže, který se plný zloby díval na tuto nevěstu, které domlouvala krásná bohyně s akantovým listem napříč čela a splývavým rouchem nazad, které odkrývalo její nahá prsa, břicho a Venušin pahorek... Byla jsem okouzlena tou svatební nezvyklou scénou, s téměř rozvodem hned na začátku [...] oči mladého muže, i ta napjatá situace nevěsty, i ty vlídné domluvy, dokonce i ta dlaň mladé bohyně, která nadzvedávala dívce bradu, aby jí líp mohla pohledět do očí, i ta druhá ruka přidržující zezadu dívčinu hlavu v pohledné poloze [...]

(IBID.: 224–225)

Sledujeme zde krajní pól ryzího, absolutně neinterpretativního popisu. S jistou nadsázkou řečeno se tu realizuje gombrichovské vidění „nevinného oka“ či Panofského *předikonografický popis*, tedy první fáze aktu interpretace, založená výhradně na pozorování určeném naší životní zkušeností, nikoli dalšími literárními prameny a kulturními kontexty (podle Panofského příkladu australský křovák nemluví o námětu *Poslední večeře*, ale popisuje poněkud vzrušenou stolující společnost; po této první fázi následuje ikonografický rozbor, tedy rovina konvenčního významu a alegorizace, s nutnou znalostí literárních pramenů, a ikonologická interpretace) (srov. PANOFSKÝ 1981: 37, 39, 42). Popis je skutečně detailní, zabývá se i barevností, výrazy a vztahy postav, kompozicí scény, prostorovými poměry – mentální vizualizace reprezentovaného obrazu v mysli čtenáře, tedy základní požadavek ze staré rétorické tradice žánru, se v tomto případě snadno naplňuje. Hrdinku – pozorovatelku ale v nejmenším nezajímá příběh, který je mytologickým či literárním pretextem výjevu, což by bylo poměrně běžné ekfrastické (a zároveň didaktické) gesto. Přitom tato scéna –

na rozdíl od ostatních – skutečně působí jako *ikonografická situace*, jako by nějaký předobraz měla.⁵⁰

Důvod neinterpretativnosti Hrabalových popisů spočívá v tom, že primární fólií, jež je podložena popisované vizuální reprezentaci, je kontrastní či nějakým způsobem souladné dění pod freskou, v pozemské sféře, tedy v rovině příběhu, či průlom do minulého času. Tak nad ležícími ženami, již blízkými smrti, se klene právě freska s nymfami, které vyhlížejí svého ženicha, amoreti na chodbě nad ženami s pletacími jehlicemi v rukou se zjevují jako jejich minulé děti, fresku s faunem unášejícím nymfu pozoruje Maryška právě nad třemi pamětníky, kteří se nemohou dočkat, jak ji, Maryšku, unesou svým vyprávěním dávných příběhů městečka. V hlavním – jídelním sále se v obou plánech svádí velká bitva o život: dokud ti u stolů jedí a s vášní si tento akt užívají, jak sleduje Maryška, prokazují tím, že stále žijí. A Alexandr Veliký je hlavním hrdinou této bitvy proto, aby se o několik stránek dále mohl prolnout se stejně krásným mladým doktorem Holoubkem. Můžeme to říci také naopak: jako kontrastní k dění či obrazům z domova důchodců Hrabal „vytváří“ fiktivní či zčásti fiktivní vizuální reprezentaci.

Ve fikčním světě Hrabalově jsou všechny fresky pouze na stropech, zatímco v reálném zámku v Lysé jsou freskami pokryty i stěny, a to v obou sálech zcela kompletně (srov. v kapitole 3). Aniž bych chtěla jakkoli přímo srovnávat fikční a reálný svět, tato skutečnost stojí za poznamenání. Může jít jen o náhodu, ale vzhledem k tomu, že se jedná o postup zcela soustavný a bezvýjimečný, můžeme hypoteticky uvažovat, že se jde o vypravěčskou strategii, a to ve dvou směrech. Jednak pohled vzhůru povznáší a souvisí s typem vypravěčky, která žije neustávajícím nadšeným údivem, a tím se vyčleňuje ze svého okolí, jež někdy nahoru hledět musí, ale nevidí. A jednak ze zobrazené scény na stropě se lépe než ze stěny ve vyprávění „propisuje“ na událost či scénu, jež se právě děje pod ním.

Tyto paralely z roviny příběhu jsou vedle ekfrází fresek jen paratakticky položeny, jako další pozorovaný výjev. Z hlediska postavy hlavní pozorovatelky není

⁵⁰ Působí tak především kvůli jasnému rozestavení postav a postulování jejich vztahů v popisu scény. S odbočkou od zaostření na problematiku pozorovatele tak můžeme teoreticky uvažovat například o motivu Venuše ukazující Paridovi Helenu předtím, než ji unesl do Tróje. Ani tato, ani jiná interpretace scény se ale nijak nepropisuje do vývoje příběhu.

toto propojení či alegorizace nijak postulována. Propsání obou rovin / vrstev a interpretace tak zůstává na čtenáři.

2.2 Interpret

V opozici k předchozímu příkladu se nyní věnujme roli pozorovatele jako interpreta, který postupně buduje, vrství interpretaci obrazu. Přímo ohniskem zápletky románu Jaroslava Marii *Světice, dámy a děvky* (1927) je proslulý obraz – jeho pozorovatelkou a zprostředkovatelkou jeho ekfráze je psychofyzická postava příběhu, která je svou postupně se utvářející interpretací obrazu zpětně ovlivňována ve svém jednání a sebepojetí – a tato interpretace reálného výtvarného díla se čtenáři nabízí jako klíč k interpretaci psychologie postav i celého příběhu.

Osu složitého čtyřdílného románu tvoří reprezentace různých typů ženství (zjednodušeně intelektuálního, tělesného a spirituálního) zastoupených postavami tří sester, dcer ředitele cukrovarnické banky Fraňka. Tomuto záměru je podřízeno i proplétání jednotlivých dějových linií – jejich vazba na každou ze tří protagonistek je však natolik silná, že je lze celkem snadno izolovat. Proto zde můžeme samostatně věnovat pozornost příběhu učené Antonie: mladá žena získala doktorát dějin umění, píše články o malířství a obrazy také sbírá. K jejím nejoblíbenějším patří ten, který vlastní pouze v kopii a který se později – abych parafrázovala záměr vyprávění – stane i jejím vlastním osudem: obraz benátského malíře Giorgiona z Castelfranca (1477/1478 – 1510), namalovaný nedlouho před jeho smrtí a vystavovaný dnes většinou s názvem *Bouře* [obr. 8]. Zatímco nyní jej lze vidět v benátské Akademii, v době vydání Mariova románu byl v soukromém majetku v benátském paláci Giovanelli, tedy zároveň v dějišti příběhu románu.

Ekfráze obrazu je zprvu podána v krátkém odstupe dvakrát za sebou. Poprvé před Antoniíným odjezdem do Benátek, kde chce originál obrazu koupit. Dívka na tomto místě svůj nepříliš obsáhlý výklad adresuje rodičům a v charakteristice plátna jako žánru v krajině nepopisuje detaily ani neřeší prostorové uspořádání či vztah mezi postavami: „A děj – víte dobře sami⁵¹ – mluvila takřka pro sebe, je to praobyčejný genre. Napravo sedí v trávě kojící matka, vlevo mladík v červeném kabátku, s hůlkou, krajina ovšem velmi krásně pracována, nálada bouřlivého předvečera s bleskem,

⁵¹ Kopie obrazu totiž visí v Antoniíně pokoji.

rozrážející těžká mračna, to vše je malířsky podáno vzorně“ (MARIA 1927: 65). Z hlediska zapojení obrazu do příběhu se jedná spíše o ekfrastickou aluzi.⁵² Stylizace hrdinky jako badatelky, jež se tímto dílem zabývá již dlouhá léta, motivuje i připojení několika slov k materiální podstatě obrazu: „Víme i o leckteré vadě technické. Obraz má i stopy přemalování, sem tam kaz, způsobený časem“ (IBID.: 65).

Stručný výklad obrazu je rozvinut až o několik stran dále rozsáhlou pasáží s detailním popisem, zapojený tentokrát do Antoniina snu ve vlaku směřujícím do Itálie:

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

(IBID.: I, 69–70)

Událost je tu představena jako součást snu, tedy fikčního světa příběhu – nikoli výslovně jako popis obrazu. Jen malý posun od první ekfráze v čase vyprávěného i čase vyprávění (několik hodin a pár stránek) však zajišťuje dostatečnou koherenci

⁵² K zapojení ekfrastické pasáže do makrostruktury textu a fungování ekfrastických (ping-pongových) aluzí viz podrobněji FEDROVÁ – JEDLIČKOVÁ 2010a.

a spolehlivě oba popisy propojí. Spíše než o události bychom však měli mluvit o *výjevu* či *scéně*, neboť je představen zastavený v jednom okamžiku – jediný detail, který lze chápat dějově, totiž blesk prorážející šero, je spíše určen tím, jak se ve snovém oparu scéna postupně vyjevuje „z růžové mlhy“, a také tím, jak hrdinka sama postupně jednotlivé detaily z této mlhy vybavuje, podobně jako pohledem doputuje k postavám až poté, co jim „připraví“ prostředí. Postavami tedy popis graduje. Obě zobrazené postavy jsou totiž z hlediska románu podstatnější než krajina sama – oproti dnes ustálenému pojmenování obrazu *Bouře*, které zvýrazňuje zásadní roli krajiny.⁵³ (Percepčním postupům souvisejícím s ekfrastickou reprezentací se podrobněji věnuje kapitola 5.1) Statičnost popisovaného výjevu bychom sice mohli na první pohled považovat za typické ekfrastické gesto, které naznačuje, že se jedná o reprezentaci druhého řádu, tam, kde se o ní výslovně nemluví (metaforicky řečeno kde obraz nemá svůj rám) – s vědomím vratkých hranic mezi popisem a vyprávěním (jak je o nich pojednáno v kapitole 5.2.2) však raději řekněme, že je typická spíše pro ekfráze tradičnějšího typu. Zde ovšem má svoji jasnou funkci – scéna zůstává scénou, neproměňuje se v dějovou sekvenci (jako například u Urbanova *Lorda Morda*), a tím je otevřen prostor pro interpretaci pozorovatelky.

Právě od Antonieiny interpretace vztahu obou postav v této ekfrázi se totiž odvíjí pokračování příběhu. Ekfráze je tu vlastně jeho spouštěčem – Giorgionův obraz totiž ona sama chápe, respektive postupně odhaluje jako zhmotnění vlastního osudu: jediné ona je mu proto podle svého mínění jako interpretka práva. Dokonce se v tomto snu ve vlaku, ale i dalším textu, Antonie sama vnímá jako inventorka, tedy ideová autorka obrazu.⁵⁴

Přenos interpretace obrazu na život hrdinky, který má podobu doplnění „věčné reference“ k jednotlivým symbolům a jejich kauzálního provázání v příběh, můžeme ve zkratce (neboť Mariovo vyprávění je vpravdě košaté) podat takto: Antonie se

⁵³ Nutno ovšem zde přiznat, že kdyby byli historici umění s to shodnout se na jedné jasné interpretaci, tedy postavy jednoznačně pojmenovat, s velkou pravděpodobností by se takové označení pro obraz rychle vžilo (k různým uměnovědným interpretacím Giorgionovy *Bouře* viz dále).

⁵⁴ „[...] a velmi se ulehčilo v mrákoty pohřížené dívce, že si zavolala svého miláčka, že ona to byla, po níž se ohlédl, ona mu našeptala jinocha v červeném kabátku a všechny ty zdánlivě nerozumné podrobnosti, které krajinu měnily v genre, genre v krajinu a genre s krajinou v záhadnou pošetilost [...]. ona jediná vnímá mimo náladu obecnou, přístupnou každému obdivovateli, ještě svou osobitou náladu, připravenou jen pro ni. Umělec a ona že se octli v nadpřirozené souvislosti“ (IBID.: 71)

v Benátkách namísto koupě obrazu od rodiny Giovanelliů, což bylo cílem sběratelčiny cesty, na první pohled zamiluje do nejmladšího člena rodu, markýze Andrey, který je dívčíným dokonalým protikladem – coby nevzdělaný a nezodpovědný mladíček se namísto péče o upadající rodinné jmění zabývá pouze svými krásnými koňmi. Po sňatku je mladý pár nucen čelit nesouhlasu benátské šlechtické společnosti s tímto nerovným manželstvím⁵⁵ a Andrea brzy umírá v souboji s velmožem, který jeho ženu právě z tohoto důvodu urazil. Ve chvíli, kdy se jej Antonie jako tragická hrdinka chystá ve smrti následovat, je pužena do obrazárny před své osudové výtvarné dílo, jemuž se od seznámení s mladíkem až dosud úzkostlivě vyhýbala. A právě když se zahledí na zobrazené postavy, uvědomí si náhle, že nosí pod srdcem markýzova syna, a nemá tedy na takový čin právo (IBID.: IV, 262–264).

Tato situace je pro mnohomluvného romanopisce příležitostí k teatrální inscenaci prožívání a hodnot, ale i s přihlédnutím k tomuto sklonu můžeme říci, že osudové působení obrazu na hrdinčin život se tu logicky naplňuje. „Osudovost“ díla je totiž v textové rovině založena už při první ekfrastické *aluzi* obrazu v pasáži, jež předchází již zmiňovanému *výkladu* obrazu, který dívka poskytuje rodičům jako zdůvodnění zamýšlené koupě. Otevřena je líčením atmosféry chvíle, kdy Antonie poprvé spatřila originál svého zamilovaného obrazu – těsně po jedné silné jarní bouři, když znovu vysvitlo slunce, zmizely všechny pachy města, stromy a keře se rozvoněly a v zahradě paláce Giovanelli zněl zpěv kosů (IBID.: I, 63–64). Okolnosti dívčina prvního setkání s dílem byly tedy v protikladu k tísnivé atmosféře bouře přicházející, jak ji reprezentuje Giorgionův obraz. Oním osudovým úderem blesku z obrazu je pak až setkání samotné. „Nuže, matinko a otče, bylo mým štěstím, že jsem stanula před tímto obrazem po létech studia, když jsem již viděla sta mistrovských děl. Bylo zvláštním řízením osudu, že v mém nitru sídlila podivuhodná zdrženlivost a nepochopitelná úzkost, pokud jde o toto dílo, které jsem viděla předtím v dobrých reprodukcích a mnoho, mnoho četla o jeho záhadném obsahu. Až do této doby, pokračovala důrazněji, neměla jsem pro Giorgiona nemírného nadšení. [...] To, co mne *udeřilo*, matko i otče, byl *dotyk živelné síly*, kterou všecko žije a padá. [...] byla to *rána*, byl to *akord všeho, sloučeného v jednotu*“ (IBID.: I, 63–64; zvýraznila SF). Tuto osudovost

⁵⁵ Nerovné je ovšem zároveň z obou stran, neboť Antonie je sice měšťanského původu, ale oproti mladíkovi z naprosto zchudlé, byť tradiční šlechtické rodiny je díky podnikatelským aktivitám svého otce velmi bohatou nevěstou.

Antonie sama v dalším textu mnohonásobně reflektuje: například po setkání s Andreou: „Jen povšechný dojem obestřel všecko její nitro, že drama života bylo do obrazu Giorgionova skutečně utajeno a nyní se počíná řešiti“ (IBID.: I, 129), či dále: „jako by v něm utajen můj osud [...] Záhadnou schopností jsem se družila s duchovní dílnou dávno zemřelého původce, snad já jediná jsem rozuměla a vyčerpala jeho poselství“ (IBID.: I, 156) ad.

Již zmíněný přenos interpretace obrazu na utváření postavy se děje i ve vizuální rovině a ovlivňuje vnímání jedné postavy druhou. Ve chvíli, kdy se Antonie s Andreou poprvé setká, pozoruje jej a líčí takto: „Jinoch, ztepilý, temné, snědé pleti, hladké a jemné, černých, kučeravých vlasů, velkých, hluboce temných, ale jasných očí, byl oblečen v šedé, krátké, široké kalhoty, na nohou měl vysoké, lesklé boty s ostruhami, tmavomodrou sametovou vestu a takový též krátký kabát. V jedné ruce rákosku, v druhé anglickou čapku“ (IBID.: I, 126). Jeho stylizace tedy mnohem spíše odpovídá renesanční módě doby vzniku obrazu (krátké kalhoty a kabát, byť ten s odlišením barevnosti) než době příběhu, zasazeného do Mariovy současnosti, tj. do dvacátých let 20. století. Mladík tak vizuálně jako by vystoupil přímo z obrazu – a hned vzápětí se v Antoniině mysli přímo spojuje s postavou z obrazu, respektive naopak, neboť teprve tímto pohledem na markýze odhalila badatelka smysl svého milovaného obrazu (IBID.: I, 130).

Optika pozorovatele-interpretu se však projevuje také opačným způsobem, přímo ve vztahu k deskripci obrazu. Antonie, tehdy asi dvaadvacetiletá, totiž v době počátků svého vzplanutí k Andreovi opakovaně zdůrazňuje jejich věkový rozdíl („Já, vědecky vzdělaná cizinka, o mnoho starší vás, já, složitého ducha a vybíravého srdce jsem musila býti dotčena kouzlem živlu opačného – IBID.: I, 144), dokonce jej i poněkud nadsazuje poukazy na to, že v době, kdy ona poprvé viděla svého Giorgiona, běhal Andrea ještě v krátkých kalhotkách (IBID.: 136). Tento postoj teprve zpětně osvětluje část ekfrastické pasáže ze snu ve vlaku do Benátek, kde Antonie popisuje postavy jako „starší ženu“ a „mladého muže“ a napětí, které tato skutečnost vyvolává. Nezaujatý divák by zřejmě stáří, respektive mládí obou postav na Giorgionově obraze považoval za těžko rozlišitelné. Interpretace pozorovatelky (a s ní romanopiscova potřeba ztotožnění figur fikčního světa příběhu a světa obrazu) tak na tomto místě přímo diktuje samu deskripci (jako kontrast k opačné Riffaterrově pozici citované v úvodu této subkapitoly).

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

Prudkým sluncem ozářený obraz hořel všemi barvami, řiditel neviděl lesknoucího se skla, *nezaznamenal podrobností krajinných* – viděl náhle ve velkém zvětšení kojící ženu a mladého, sličného jinocha. Hleděl, hloubal, usmíval se – a v té chvíli konečně i on se *pohroužil myslí do oné noci* po dojmavém koncertě, kdy jeho mladá žena seděla v koutě ložnice, kojila růžovou Filoménu [...] Tehdy i on, šťastný, zamilovaný otec stál u okna v červeném župánku a milostně, nedočkavě očima hltal kyprou žínku [...].

(IBID.: III, 59; zvýraznila SF).

Opět se tu jedná spíše o ekfrastickou aluzi než ekfrázi: z roviny přímé deskripce výtvarného díla se v podstatě při prvním vjemu ping-pongově odráží k subjektivní vzpomínce na minulou událost ze života pozorovatele obrazu. Jinak řečeno vidění obrazu je u obou pozorovatelů přímo formováno osobní vzpomínkou, interpretací, kterou obrazu aktuálně podkládají.

Ekfráze propojená s postupně budovanou interpretací z hlediska postavy pozorovatele (respektive v malém měřítku stavěná i na základě dílčích interpretačních posunů z pohledu postav dalších – k tomu více viz v následující subkapitole) tu ovlivňuje charakteristiku hrdinů příběhu i vývoj děje.

Z hlediska žánru je navíc podstatné, že se nejedná o vztah k původní verbální reprezentaci nastolený přes reprezentaci vizuální, a že tedy referencí ekfráze je pouze obraz sám, nikoli jeho potenciální mytologické či literární pretexty. Přitom se zde nabízí velmi široký repertoár možností, neboť autor zvolil jeden z nejčastěji interpretovaných obrazů vůbec. Dvacet let po Giorgionově smrti jej sběratel, který ho viděl v paláci původního objednavatele,⁵⁶ označil jako *Malou krajinu v bouři s vojákem a cikánkou* a od počátků moderního ustavování disciplíny dějin umění až dodnes se na výklad tohoto díla navěsila dlouhá řada zdrojů, a to jak literárních či mytologických (například že se jedná o Marta a Venuši nebo Dionýsosa, Semelé a Ió nebo Dia a Ió nebo Adama a Evu po vyhnání z ráje nebo Hagar a Izmaela s andělem nebo hermetickou legendu o narození Mojžíše), tak i výkladů metaforických, počínaje od znázornění síly přírody nebo čtyř živlů přes výklady astrologické až po politickou alegorii dobových habsbursko-benátských bojů.⁵⁷ Jeden z těchto výkladů využívá i protagonistka románu Antonie, ale pouze coby název obrazu: jako *Adrastos a Hypsipylé* (IBID.: I, 65, 66 ad.) byl totiž v době vzniku Mariova textu obraz častěji označován.⁵⁸ Jedná se o marginální příběh z antického tažení Sedmi proti Thébám, podle nějž argejský král Adrastos, vůdce výpravy, potká na cestě na nemejských loukách bývalou královnu z Lémnu Hypsipylé, toho času sloužící jako chůva u nemejského krále. Požádá ji, aby je dovedla k prameni, Hypsipylé položí králova synka na zem a odejde, ale poté vyleze z křoví velký had a dítě zardousí. Tento mytologický příběh, stejně jako interpretace ostatní, se však v románovém vyprávění nijak neobráží. Záhadnost obrazu a mnohost interpretací romanopisci i jeho postavám spíše umožňuje se od interpretací s mytologickými

⁵⁶ Zápis v cestovním deníku benátského patricije Marcantonio Michiela pochází z roku 1530 (HUBALA 1970: 174).

⁵⁷ Různé interpretace viz například v HUBALA 1970, s. 174, KILPATRICK 1997, CAMPBELL 2003 ad. Enigmatičnost, a tedy i interpretační přitažlivost obrazu se promítá také do dalších, pozdějších interpretací v románových dílech: např. *Rudovláska* německého spisovatele Alfreda Andersche (1960, česky 1970), či *A Soldier of the Great War* amerického romanopisce Marka Helprina (1991). Z českých textů k nim můžeme přiřadit i malou aktovku Ladislava Nováka „Giorgionova Bouře“ (1968), v níž postava pojmenovaná Mistr Eckhart vychází ve svém výkladu z otázky, proč je zobrazená ženská postava nahá, neboť ženy při kojení většinou nahé nebývají. Ovčák je pak v tomto výkladu zosobněným malířem, který po této ženě tak toužil, že ji chtěl vymalovat nahou, a mostek přes potok v pozadí spojuje obou postav v milostném aktu (NOVÁK 1968: 88–89).

⁵⁸ Srov. například v uměnovědné interpretaci dobově totožné s vydáním Mariova románu: CONWAY 1928.

a literárními pretexty oprostít – a to otevírá zcela svobodnou interpretaci pozorovatelské postavy.

Alespoň o některých nových i starších interpretacích (minimálně německé a italské) přitom Jaroslav Maria nepochybně věděl – ve své době patřil k nejlepším českým znalcům Itálie a opakovaně a často tam se zájmem zvláště o renesanční malířství a architekturu cestoval už od roku 1904. Dokladem, že nejen Giorgionův obraz, ale i jeho dějiny dobře znal, je i využití jména historické osoby původního objednavatele Gabriela Vendramina jako jména postavy starého šlechtice, Andreova poručníka. Také badatelka Antonie zvýznamňuje v již citované ukázce, že o Giorgionově obraze a „jeho záhadném obsahu: mnoho četla (IBID.: I, 63). O dva roky dříve než román *Svěťice, dámy a děvky* vydal Jaroslav Maria také bedekr *Itálie* (1925), který dokonce považoval za své nejlepší literární dílo.⁵⁹ Velkou část v něm zaujímá pojednání dějin italského umění od antiky po Tintoretta a popis Giorgionovy *Bouře* autor uzavírá takto:

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

(MARIA 1925: 119).

Nabízí se ovšem také úvaha, že charakteristika postav románu může odrážet další možný a frekventovaný výklad obrazu: Fortitudo a Caritas, Statečnost a Křesťanská láska, dvě komplementární ctnosti zobrazované nezřídka společně. Tuto interpretaci navrhl Edgar Wind s odkazy na starou tradici Fortezzy zobrazované se (zlomeným) sloupem jako svým znakem a Caritas jako ženy kojící dítě a s poukazem na společné zobrazování těchto komplementárních lidských ctností v renesanční tradici – tak jako k sobě patří Virtus a Amor, k Fortezze se nutně připojuje Caritas. Vzhledem k významu obrazu je podle Windovy interpretace také podstatné, že v jazyce renesance

⁵⁹ STÁTNÍK 2001: 48; bedekr byl kladně hodnocen i dobovou kritikou. Státník se ve své studii zabývá především dvěma italskými cestami, které Maria podnikl se Zdenkou Braunerovou, a vychází mj. z jejich vzájemné korespondence.

se slovo Fortuna chápalo jako synonymní s Tempesta, a to jak v tradici literární, tak výtvarné (WIND 1969: 3). Pochopitelně nejde nám o to vztahovat anachronicky román k této pozdější interpretaci obrazu, ale musíme vzít v potaz také Mariovu obeznámenost s italským (nejen) renesančním malířstvím a jeho principy a ikonografií. Zobrazení Caritas jako ženy kojící dítě či děti je velmi stará a často užívaná, v křesťanském umění Evropy notoricky známá reprezentace.

Napovídalo by tomu kontrastní budování postav moudré, uvážlivé a racionálně založené Antonie a mladičkého, nevzdělaného, lehkovážného a vášnivého Andrey. Vyhrocení a časté tematizování těchto kontrastních charakteristik postav patří ostatně k oblíbeným postupům autorovy poetiky (OPELÍK 2000: 115). Možnost symbolického scelení tohoto kontrastu v alegorické postavy potvrzuje důraz na Andreovu statečnost či rytířskost, jež nakonec nalezne výraz v osudovém souboji za manželčinu čest, a především v závěrečném, čtvrtém dílu románu náhle vzbuzená Antonii *caritas* k nejchudším obyvatelům Benátek a touha stát se jejich dobroditelkou. Protože se totiž žení markýz s měšťanskou dcerou a je tak vyhoštěn ze šlechtického kruhu, vymyslí benátský starosta svatbu pojatou jako velkou oslavu chudiny a svěří její uspořádání „cechmistru“ žebráků a žebravých mnichů (MARIA 1927: IV, 176–189). Zatímco Andrea je tímto nápadem poněkud zaskočen, Antonie jej přijímá nadšeně: „bohatství a společenské pořadí [jsem, přestože vysoce postavena] vždycky cítila jako nespravedlnost a projevovala všude dobročinnost, kde se jen naskytla příležitost. Zde budu ještě horlivější a pro blaho chudých a nešťastných chci nadšeně pracovat“ (IBID.: IV, 190). To poněkud kontrastuje s dosavadním líčením hrdinky jako elitářské intelektuálky se styky pouze ve vyšších středních vrstvách a sběratelskými zálibami – v celém čtyřdílném rozsáhlém – a také mnohomluvném – románu se až posud tato její dobročinnost či sklony k ní ani slovem či náznakem neprojevily. Vývojový posun postavy (vedle toho se hrdinka, byť poněkud toporně, posouvá i na ose intelektuální, jemné a odtažené ženství – fyzická vášnivost a pudovost) v tomto směru pak je dokonán ve velkém líčení scény, při níž chudina vítá novomanžele na cestě do chrámu a od té chvíle začne Antonii milovat a vzývat co svého anděla.⁶⁰

⁶⁰ „Chodívala v tento čas [tj. po Andreově souboji] každého dne do pěti, šesti příbytků chudých, potěšila, poradila a štědře obdarovala. / Sotva opustila svůj dům, již neznámí mužové mlčky, obnažením hlavy uctivě zdravili, strážníci salutovali, starci, stařeny spěchali, chtěli se zmocnit ruky markýzčiny, aby ji

2.2.1 Interpret jako funkční složka nadřazeného záměru

Už u předchozího příkladu jsme mohli – byť skutečně pouze v náznaku – sledovat jemné pootáčení popisu vizuálního díla spolu spojeného s interpretací v závislosti na postavě pozorovatele. Možnosti tohoto postupu jsou svým způsobem k hranici dovedeny v povídce Františka Langera „Muzeum tety Laury“, která uzavírá posmrtně vydané *Malířské povídky* (1966). V ní je rovněž důležité místo určeno interpretativnímu pohledu pozorovatele – dokonce se tu střetává vnímání a interpretace téhož uměleckého díla v myslích a výkladech několika pozorovatelů. Princip tedy zůstává stejný jako u předchozího příkladu s Mariovým románem, co se mění, je postup interpretace – proto je následující pasáž vyčleněna jen jako subkapitola typu pozorovatele-interpreta v ekfrastickém textu.

Langerova povídka představuje – i ve světovém kontextu (alespoň jak mohu posoudit ze sekundární literatury mi známé) – poměrně výjimečnou ukázkou ekfrastického vztahu k abstraktnímu umění, zatímco běžně ekfrastické texty představují spíše reprezentace tradičního malířství – vztahují se nejvíce k figurativním scénám, případně krajinám či zátiším.

Prozaik a dramatik s uměleckými počátky ve společenství Osmy a Skupiny výtvarných umělců v celém souboru tematizuje abstraktní umění především v obhajobě proti tehdejší oficiální kritice. V jednotlivých povídkách popisuje nejen obrazy skutečných i fiktivních nefigurativních malířů, ale také proces jejich vytváření i myšlenkové pozadí abstraktního umění. V povídce „Muzeum tety Laury“ obchodník pozve svého známého, abstraktního malíře, aby ohodnotil obrazy jeho právě zemřelé tchyně, diletantky, která ve svém pozdním věku propadla abstraktní tvorbě. Malíř prochází jejím ateliérem, podrobně si díla prohlíží a podává jejich ekfráze, ovšem jen ve své mysli. Vidí v nich pouhé nanášení barvy, bez pochopení principů abstraktní malby; nejvíce jej na nich upoutají trojrozměrné předměty (knoflíky, záclonové kroužky, kousek bílého tylu), respektive způsob, jímž jsou k obrazům připevněny, totiž ne vtlačeny do barvy, jak by to udělal skutečný malíř, ale pečlivě přišity desítkami drobných stehů. Jeho negativní hodnocení však naruší tři sousedovy děti, jež se u tety Laury rády dívaly na obrazy a poslouchaly příběhy z jejího

políbili. / Na každého se čistě a vroucně usmála, žebráka obdarovala a vždycky ji provázel zástup chudáků, blahořečil dobroditele, mnozí se hlasitě modlili, někteří vykřikovali: Hle, anděl, madonna, naše utěšitelka, náš bůh!“ (IBID.: IV, 318).

života, které jim při malování vyprávěla (tj. ne co je „předmětem“ malovaného obrazu, ale co v minulosti prožila). Malíř je tedy vyzve, aby mu obrazy vyložily, protože si nedokáže vysvětlit, čím vlastně může nejen toto konkrétní dílo, jež se jeho ničím nedotýká, ale širě i abstraktní tvorba přitahovat malé děti. Teprve díky jejich pozorování a výkladu začne on sám o nich uvažovat jinak a nakonec překvapenému obchodníkovi doporučí, aby žádné obrazy nevyhazoval, naopak otevřel návštěvníkům i historikům umění v ateliéru muzeum a nechal díla projít hodnotícím sítem času.

Na jednom z příkladů tedy nyní podrobněji sledujme, jak se mění v závislosti na postavě pozorovatele i popis – a s ním interpretace. Malíře na tomto obraze zaujmou pouze důkladně přišité mosazné kroužky a ostrá barevná kombinace zeleně a žlutí (LANGER 2002: 259). Mladší ze dvou děvčat vykládá obraz takto:

Ty kroužky, to je dřevěná obruč, s kterou si hrála teta, když byla malá. Tehdy děti taková kola před sebou poháněly hůlkou po cestách parku a běhaly za nimi, dokud neupadlo. Ty žluté pruhy na obraze jsou právě cestičky a to zelené je trávník.

Proti tomu ovšem protestuje starší dívka:

Ba ne. Ten obraz je tetina svatební cesta. Víte, pan inženýr Lambert, za kterého se vdala, byl tehdy ještě chudý, neměl auto. [...] Ale zrovna tehdy vynalezli velocipedy a pan inženýr koupil takový, který měl dvě sedadla, na něm mohli jezdit oba. Na záda si vzali tlumok, do něho noční košili, domácí střevíce a věci na mytí, a tak jezdili čtrnáct dní po Francii. [...] Ta velká kola, to jsou velocipedy a tohle je Francie.

Dobrá – a ty malé kroužky.

Ted' devče chvíli mlčelo, pak řeklo tiše.

V těch laciných hospodách, co přespávali, nechtěli hostinští věřit, že jsou oddáni. Teta prý byla tehdy tuze mladá. Tedy všude nastavovala ruku tak, aby bylo vidět její snubní prsten. Takže i ty malé kroužky patří k tetině svatební cestě.

Chlapec, který se ve svých postřezích nejvíce blíží malíři, kontruje:

To jsou zas výmysly Margarety a Margit. Teta chtěla, aby se jí na tomhle obraze pohyboval štětec v obloucích, ne pořád rovně. A zdálo se jí to těžké. Tak našla ty kroužky a kolem nich vedla štětec podle nich pořád ve větších kruzích. Vidíte? Je to takové, jako když do vody hodíte hrst kamínků a dělají se kola na vodě.

(LANGER 2002: 264)

Žádné z dětí tedy přímo nereprodukuje autorčin výklad tohoto obrazu – o tom ostatně jako čtenáři nic bližšího nevíme.

Na první interpretaci malého děvčete je pro nás zajímavé, že jako fólii jí podkládá nikoli vizuální zkušenost z reálného světa, ale z jiné vizuální reprezentace. Povídka je totiž časově zasazena do doby souladné se svým vydáním, a tedy dítě může hru s poháněním obruče vizuálně znát pouze takto – bez ohledu na to, zda jde o obraz nebo například ilustraci ve slabikáři. Tomuto výkladu nahrává posléze i malíř, když o dětských popisech znovu přemýšlí a otevrou se mu díky jejich očím jakoby znovu, a tehdy jej spojuje právě s takovouto vizuální reprezentací: „Viděl nyní holčičku s obličejem dopola zastíněným širokým kloboukem a v sukničce nad kolena, jako by ji maloval Monet, jak prohání parkem dřevěnou obruč“ (IBID.: 268).

Interpretace staršího děvčete glosuje malíř obecně jako „romantičtější, vůbec asi měla sklon spíše k příběhu než k popisu“ (IBID.: 265). Dívka jim podkládá oproti předchozímu případu fólie narativní, ať už – jako u tohoto vybraného citovaného výkladu – souladné s romantickými vyprávěními malířky Laury, anebo obecněji jakýkoli příběh. I u dalšího obrazů se výklady obou děvčat, byť jinak na první pohled velmi podobné (ostatně se i podobně jmenují: Margit a Margareta), odlišují právě podložením vizuální a narativní matrice jako základu interpretace. Mladší tak u něj asociativně vychází ze svatební fotografie, kterou dětem teta ukazovala. Zatímco starší kontruje: „To si Margit vymyslila, a špatně. Vždyť nám teta *vyprávěla* tolikrát, ano, jak se seznámila s panem Lambertem [...]“ (IBID.: 265; zvýraznila SF).

Chlapcovy interpretace vycházejí na prvním místě ze zaujetí některým z formálních aspektů: tvarem, barvou či její hustotou, vztahem barev k sobě apod. Odtud pak, jako v citovaném příkladu, přechází volnou asociační hrou k jiné formě zkušenosti viděného světa.

Alice Jedličková, která tuto povídku i celý Langerův soubor velmi podnětně interpretuje ve vztahu ke konstrukci fikčního světa, píše, že všechny postavy příběhu

jsou tu modelovány tak, „aby nějakým způsobem vypovídaly o umění, aby podaly alternativy jeho interpretace [...] dětské účastníci interpretace jsou modelováni zcela podle potřeb této interpretace, interpretace nejsou zásadně podmíněny, nýbrž spíše obohaceny dětskou psychikou“ (JEDLIČKOVÁ 2005: 222). Z toho vychází ve svém rozlišení symbolické a metaforické interpretace děvčat a ikonické, bližší kódu abstrakce, u chlapce (IBID.: 220).

V Mariově románu jsme mohli sledovat drobné fazety jemně pootáčené interpretace, u nichž ovšem postup byl vždy týž: při ekfrastickém popisu-interpretaci je přiložena narativní fólie související s vlastním životem aktuálně pozorující postavy, její vlastní příběh je „čten“ ve zobrazeném světě vizuálního díla. Oproti tomu Langerova povídka – a v tom posouvá funkci postavy, která v ekfrastickém textu pozoruje a interpretuje vizuální reprezentaci, o krok dále – představuje tři různé postupy. A ty by v zásadě mohly i obecněji odpovídat základním možnostem, jimiž pozorovatel formuje ekfrastický text (jinými slovy jimiž se i my jako diváci ve své obecně lidské zkušenosti vztahujeme k vizuálním reprezentacím): usouvztažnění s jinou vizuální reprezentací či piktorickým modelem, podložení narativní fólie a asociativní hra s formou viděného. Langerovo modelování postav jako možností alternativ interpretace, jak o tom píše Jedličková, je pokusem o objektivaci modelů pozorování a interpretace, jež jsou jeden každý emblémem subjektivní zkušenosti pozorovatele – a samozřejmě tak v sobě nezapře i didaktický aspekt. Připomeňme, co již bylo naznačeno v úvodu, že soubor *Malířské povídky* jako celek směřuje k interpretaci v době vydání aktuálního abstraktního umění v obhajobě proti tehdejší kritice z pozic socialistického realismu.

V. Ekfrastické postupy

V antickém chápání měla ekfráze manifestovat rétorické kvality, přičemž její funkce spočívala v užití takových řečnických nástrojů, které by byly schopny evokovat reprezentované dílo tak, aby vyvstalo před posluchačovým vnitřním zrakem. Jedno umění se tedy svými prostředky snažilo představit výtvar umění druhého, a to jak vnějškovým popisem (což vyžaduje soustavnou referenci k uspořádání zobrazeného), tak úsilím postihnout i esenci díla a umožnit tak vnímateli stejný estetický zážitek jako dílo samo. Z tohoto podvojného pojetí vychází i hlavní prostředky k dosažení cíle působivého a živého popisu (jak bylo vyloženo v 1. kapitole), dvě komplementární kategorie, názornost (*saféneia*) a živost (*enargeia*).

Vydeme-li tedy z toho, že primárním cílem ekfráze není objekt reference dokonale popsat ve všech jeho detailech, ale „znovustvořit“ obraz v mysli čtenáře (v tradičním rétorickém pojetí posluchače), musíme se ptát po postupech, jimiž toho lze v procesu reprezentace dosahovat. Právě touto otázkou jsou spjaty tři různé interpretační úhly pohledu v následující kapitole. Na básnických i prozaických ekfrastických textech a ekfrastických pasážích tak budeme sledovat možné konkretizace zcela nekonkrétní a nedefinovatelné kategorie *enargeia* (jež není nijak jasně postulována ani ve zmiňovaných antických učebnicích rétoriky). Budeme tedy sledovat: Jak se může akt vnímání, pozorování vizuální reprezentace propisovat do strukturace její verbální reprezentace. Jak se statický popis dynamizuje rozehráním situace do události a zapojením do vyprávění, a to nejen do bezprostředního kontextu, tj. do dějové mikrostruktury situace, ale i do narativní makrostruktury, tedy celku příběhu. A konečně jak může verbální médium svými vlastními prostředky imitovat či simulovat mediálně specifické techniky vlastní jinému uměleckému druhu.

1. Pohledy a pohlédnutí

Kdybychom si udělali frekvenční analýzu první, popisné (ekfrastické) části Foucaultova eseje o Velázquezově obraze *Las Meninas* (*Dvorní dámy*) z úvodu *Slov a věcí* (FOUCAULT 2007), nepochybně by na nejvyšších příčkách stály výrazy spojené s pozorováním: pohled, zraky, zahlédnout, povstává pro naše oči, zmizí, viditelný,

viděn – vidět, pohlédne, dívá, upírá zrak, identifikovat, sleduje, neviditelné, v slepém bodě, pohled, díváme, atd. (stále jsme neotočili první stránku textu). Foucault jako interpret Velázquezově reprezentaci pohledu a pozorování dokonale podléhá a zároveň z něj vědomě činí zásadní gesto svého výkladu na hranici mezi popisem a interpretací. Právě skrze sledování jednotlivých linií pohledu, které se v obraze střetávají – vzájemných pohledů malíře, malovaného krále, diváka v obraze a diváka před obrazem – Foucault svůj popis formuje. Aniž bychom měli obraz, ke kterému se odkazuje, přímo před očima nebo jej mohli jasně identifikovat (oč jde, prozradí až ve druhé, výkladové kapitole eseje), přesně tak v popisné pasáži postihuje základní gesto či esenci Velázquezova díla: proces pozorování a reprezentace-zobrazení (tedy také reprezentaci reprezentace).

V předchozím textu jsme mohli sledovat příklady, v nichž je vizuální reprezentace v textu pouze aludována či tematizována, to jest odkazuje se k ní více či méně explicitně a intenzivně i extenzivně (například obraz Beatrice Cenci v Zeyerově *Janu Marii Plojharovi* – v kapitole 3). V další vrstvě, sledované v předchozí kapitole, hraje určitou roli pozorovatel a jeho optika. Existuje však možnost, že se perceptivní akt v procesu reprezentace propisuje do strukturace textu? Podobnou otázku si klade i teoretik umění Michael Baxandall: „reprodukuje či může popis reprodukovat akt dívání se na obraz?“ (BAXANDALL 1985: 3). Odpovídá na ni sice kladně, ale příkladem podle mého soudu literárně nepřesvědčivým (ostatně Baxandall je primárně historik a teoretik umění, těžko mu to tedy vyčítat), vybraným z ekfráze obrazu v síni městské rady v Antiochii, jejímž autorem je helénistický rétor Libanius. V následující kapitole se tak pokusím svou kladnou odpověď na tuto otázku zdůvodnit a podložit konkrétními interpretacemi.

Vzájemná inspirace jednotlivých disciplín je zřejmě nejpodnětnější tehdy, když vede k zamyšlení nad vlastním pojmovým aparátem a nad tím, čeho jsme si třeba dosud nevšimli. Studie teoretika umění Normana Brysona „The Gaze and the Glance“ (1983), metodologicky ukotvená v recepčně estetické orientaci, je mi tak inspirací při sledování jednoho aspektu ekfrastických postupů v literatuře. Bryson rozlišuje dva typy dívání se na obraz a vztahování se k obrazu, které se spolu neustále střetávají a vzájemně se podvracejí. Využívá přitom anglické distinkce slov *gaze* a *glance*,

kteřá je do češtiny jednoslovně jen obtížně přeložitelná. Gaze,⁶¹ upřený pohled, expresivně i zírání, vymaňuje viděné z času, z okamžiku a přesouvá do trvání. Je to podle Brysona pohled, který nám umožňuje pochopit, co se děje na Tizianově setkání Bakcha a Ariadné (1523): Ariadné je na něm zobrazena jako postava, ale zároveň symbolizována jako souhvězdí Severní koruny na obloze, které vzniklo až po její smrti; zároveň jsou postavy a jejich gesta, zastaveny v takových pozicích, v nichž by nebylo možné je nikdy vidět při dívání se jako *glance*. Vědoucí, synchronický pohled – *gaze* tu tak vítězí nad díváním/pohlédnutím – *glance*, odtělesňuje a znehybňuje v čase, trváním rozbíjí reálný čas. Pro *glance* naopak můžeme využít hned několik českých adjektiv: je to pohled těkavý, letmý, volněji neulpívavý, chvějivý, neklidný – ten je podle Brysona fragmentární, svázaný s okamžikem a také s tělesností dívání a diváka, s touhou (*desire*), která je v něm obsažena (BRYSON 1983: passim). Distinkce pohled – pozorování by myslím při převodu do češtiny bohužel zcela nefungovala, protože *pozorování* sugeruje soustředěnost, *pohled* ale také asociuje pronikavý pohled a soustředění zraku; snad tedy alespoň o něco lépe pohled a pohlédnutí. Bryson s touto distinkcí dále pracuje při sledování historicity diváka a jeho časové i prostorové určenosti v obraze v jednotlivých obdobích a sleduje také, jak se *gaze* uplatňuje ve vnímání perspektivy a *glance* naopak v textuře detailů a jak *glance* neustále rozvrací autoritu *gaze*. To ale nechám pro tuto chvíli stranou a využiji pouze jeho rozlišení dvojího dívání se na obrazy. Myslím totiž, že se odráží i v textové struktuře ekfráze.

1.1 Upřený pohled a pozorování

Upřený pohled a vytržení z času směrem k věčnosti a trvání je – nepřekvapivě – topoi velmi přitažlivé pro ekfráze reprezentující portréty. Že pohled diváka fixují nejlépe frontální pohledy portrétované postavy, to vnímáme jaksí podvědomě. Odtud také vycházejí legendy o tvářích sledujících nás, ať se pohneme kamkoli. Zatímco zobrazení tváře v profilu se od diváka odděluje, čelní pohled navozuje přímý vztah já-ty. Zdá se nám, že takto tvář existuje pro nás i pro sebe v prostorové i časové

⁶¹ Formování pojmu *gaze* – zírání samozřejmě souvisí s lacanovským chápáním pohledu, který má potřebu vidět a touhu pozorovat, a odtud také s pozdější feministickou filmovou kritikou, která na něj navazuje. Toto pojetí je ale u Brysona spíše nepřímě zahrnuté a i já od něj v souvislosti s ekfrází abstrahuji.

kontinuitě, v trvání (k těmto distinkcím frontality a profilovosti a vývoji jejich chápání v dějinách kultury srov. SCHAPIRO 1973). Fascinaci upřeným pohledem a jeho pozicí v čase můžeme velmi instruktivně ukázat na dvou Vrchlického ekfrázích, vztahujících se k frontálnímu zobrazení.

V prvním případě se jedná o skutečný obraz, autoportrét Vrchlickým oblíbeného Arnolda Böcklina [obr. 9]. V něm stojí za malířem šklebící se kostlivec a hraje přitom na skřipky s jedinou strunou. V básni „Böcklin a Smrt“ (*Kytky aster*, 1894) rozvíjí Vrchlický sekvenci, v níž mladý malíř „v plném sil svých rozpuku“ (VRCHLICKÝ 1894: 38) maluje autoportrét, ale stále cítí za sebou cosi znepokojivého, obrátí se a spatří Smrt s houslemi. V tomto obrácení se dozadu se odehraje jejich dialog. Příchozí postavu si nejprve velmi důkladně prohlíží, především je líčen její nástroj: skřipky jako kost, smyčec hnát, místo strun ženské vlasy. Vizuální utkvění na předmětu, který vydává zvuk, poté převrací hlavní kanál smyslového vnímání do auditivního. Od motivu melodie se odvíjí přesun pozornosti k hlasu Smrtky. Právě moment obrácení pohledu je zcela příznačný. Frontální pohled malíře sugeruje v textové ekfrastické realizaci spíše monolog (diváka před obrazem nebo zobrazené postavy), případně jednosměrnou kontemplaci diváka před obrazem směrem ke zobrazené postavě,⁶² potenciálně by byla představitelná i ekfráze postavená na dialogu diváka s postavu. Ale k tomu, aby se mohla odehrát komunikace dvou postav v rámci obrazu, tedy mimo vztah k divákovi, aby verbální reprezentace rozehrála zobrazenou scénu do sekvence, musí se postava *otočit*, stanout příchozímu tváří v tvář. Teoreticky vzato by se dialog postav v ekfrázi rozehrávající sekvenci mohl odehrát také v zrcadle, které musí mít malíř před sebou, maluje-li autoportrét, a tedy v něm přicházející smrtku zahlédne. (Ontologickou otázku, zda lze smrtku jako postavu z jiného světa i času zahlédnout v zrcadle, ponechme nyní stranou.) Motiv přímé konfrontace pohledem do tváře ale navozuje vztah. Nicméně malíř se obrací zpět k plátnu a překonává hrozbu smrtky a vidinu své konečnosti tím, že ji navždy fixuje do obrazu, „To sobě vymyslila's špatně, / nuž škleb se věčně na mém plátně“ (IBID.: 39). Vztah já-ty, postava malíře a divák před obrazem, se pak opět odehrává skrze frontální pohled – protože, abych znovu parafrázovala Meyera Schapira z úvodu kapitoly, čelní pohled je kulturně (byť samozřejmě Schapiro vychází nejvíce z vizuální tradice) ukotvený jako přímý vztah. Motiv obrácení pohledu je tu tak

⁶² Oba typy bychom našli ve Vrchlického ekfrastických básních hojně.

zdvojen, poprvé výslovně „*Kdos, cítí náhle, vzadu stál / tvář obrátil [...]*“ (IBID.: 38; zvýraznila SF), podruhé implicitně: „*zas pevnou rukou štětec vzal: / [...] / Jsi stále za mnou, vím to, vím*“ (IBID.: 39).

Tím, co překonává konečnost a smrtelnost, směřuje k trvání, je umění. V závěrečné strofě tak umělec, ať už malíř nebo básník, vytrhuje svým gestem pohled z okamžiku a určenosti časové, stejně jako tělesné a prostorové:

A bleskem štětec letěl dál,
Smrt hrála, mistr se však smál,
zvyk' Smrti – neb se nepoleká,
kdo tvoří. Ať si kmotra čeká!
(IBID.: 40)

Touha po transformaci časovosti do trvání je ekfrázi vlastní už od nejstarších realizací žánru. Speciálně setkání či vizuální kontakt s uměleckým předmětem je pro básníka ujištěním, že i přes svou pomíjivost živé umění a jeho výpověď transcendují čas. Po Jamesi Heffernanovi (1993) další badatelé znovu a znovu připisují ekfrázi jako hlavní tendenci usilování oživit v nehybném obraze příběh a začít vyprávět. Zároveň ale je, domnívám se, autor ekfrastického textu touto nehybností a zastavením zobrazeného v čase stále přitahován, fascinován. Nezdá se mi tedy, že by jej vždy chtěl „překonat“ vyprávěním, jak opakovaně tvrdí Heffernan, ale v této nehybnosti se mu vyrovnat, snad bychom mohli říct i dostát mu, být mu práv. Ekfráze se tak už od svých antických počátků vrací stále k jedné figuře: nespouští čas z bodu, ve kterém jej zastavil obraz (dopředu nebo dozadu po časové ose), ale ponechává jej zastavený – a prodlužuje ho v nehybném trvání do věčnosti.⁶³ I v závěru této Vrchlického básně tak umění překonává běh času, a upřený pohled vymaní viděné z jeho toku. Připomeňme znovu, jak Bryson postuluje *gaze* jako vědoucí, synchronický pohled, který odtělesňuje a znehybňuje v čase, který trváním rozbíjí čas přítomného okamžiku.

Fixace do věčnosti funguje stejně také v básni „Pod obraz Raffaelova houslisty“ (*Napadlo rosy*, 1896). Předmět reference je tu oproti předchozímu příkladu – alespoň se

⁶³ Konkrétní výklad tohoto ekfrastického gesta v interpretacích z Homérova a Hésiodova štítu, Keatsovy „Ódy na řeckou vázu“ a Vrchlického básně „Amfora“ a několika dalších textů je rozpracován in: FEDROVÁ 2008: 114–116.

domnívám – fiktivní, ale tím spíše potvrzuje tezi vyloženou ve 3. kapitole, že z literárněvědného úhlu pohledu nemá smysl rozlišovat mezi ekfrázemi vztahujícími se ke skutečným a fiktivním vizuálním reprezentacím a že typické ekfrastické postupy či gesta má smysl sledovat napříč těmito skupinami. I v tomto Vrchlického textu můžeme sledovat zastavení v čase, vytržení z časovosti jako typické ekfrastické gesto: „V té póze mezi dvěma pasážemi / chyt mistrův štětec junnou tvář a snivou“ (VRCHLICKÝ 1896a: 96). Pohyb těla i časová kontinuita zvuku houslí jsou tu přetrženy a fixovány pro věčnost. *Enargeia* ale popis a zastavení v čase opět oživuje: „Tak hudba s štětcem v souzvuk se tu pojí / kol tváře hochu ona tiše letí / ji štětec maluje ve hudce zjevu; / z všech linií a barev kol se rojí, / že slovo váhá, býti v spolku třetí“ (IBID.: 98). Ani v tomto textu stejně jako v předešlém není divákovi – tedy čtenáři, který je do role diváka před obrazem postaven – dovoleno pohledem po obrazu tékat, prohlížet si jej kousek po kousku, vracet se a podobně. Pohled houslisty, zastavivšího svůj pohyb mezi dvěma takty skladby, fixuje dokonce pohled diváka/čtenáře ekfráze právě ve smyslu *gaze*: „ta [tvář] s rámce na tě jak s otázkou zírání“ (IBID.: 96). A i zde uzavírá básník podobným gestem, jaké bylo komentováno už v textu předchozím.⁶⁴

Vztáhni ruku znova
dál, hochu, hraj! – Má ústa oněměla...
(IBID.: 99)

Jak se způsob pozorování vizuálního díla propisuje do strukturace textu, můžeme sledovat na podobném příkladu i v próze, v románu *Zastřený obraz* (1923) Jiřího Karáska ze Lvovic. V něm nejprve sílu frontálního upřeného pohledu zažívá šlechtic René, když v kostele nad oltářem spatří obraz madony, jenž se mu prolne s podobou jeho milé, kterou musel navždy opustit. V dopise, který ženě posílá, pak zpětně jednak představuje obraz popisem, jednak zachycuje i samotný akt percepce, při němž si uvědomil podobu zobrazené ženy a ženy, jejíž obraz zůstává trvale v jeho myslí, „jako bys bývala starému, dávnému umělci modelem [...]. A teď – tvá podoba

⁶⁴ Účelem není připojovat jednotlivé další příklady, nicméně alespoň in margine zmiňme, že kratičká – a pro postup, který jsem chtěla ukázat, ne tak názorná – Vrchlického ekfráze Tizianova portrétu Pietra Aretina („Aretino Tizianův“, *Napadlo rosy*, 1896) vychází rovněž z portrétu frontálně zobrazeného muže a i zde zvyrazňuje Vrchlický věčnost a trvání, v němž portrét stojí jako neměnný a nehybný.

znova se dívá na mne ze starobylého obrazu“ (KARÁSEK 1923: 49–50). Frontální pohled madony z obrazu fixuje pohled hrdiny:

Madona hledí po mně, když přecházím mimo její oltář, ať zprava, ať zleva, vždy mi hledí upřeně do očí. [...]

Usednu do lavice blízko madonina obrazu.

Zdá se mi, že se nedívá madona dnes na mne. Její zraky se mi zdají světelnými body v černí obrazu, ničím více, bělejšími body na plátně, pokrytém barvami a stíny.

A najednou – pohled madonin se nese ke mně. Z perlet'ové běli šlehne paprsek, živý, bystrý, a již se *podrobuji jeho vítěznému kouzlu*.

(IBID.: 50; zvýraznila SF)

Střetnutí pohledu postavy v obraze a postavy před ním vytrhuje okamžik pozorování z času, zastavuje jej. Je to utkvělý, upřený pohled – *gaze*, který je zasažen, podroben, nemůže jinak. Druhé výtvarné dílo tohoto románu, eponymní zastřený obraz má pro jeho pozorovatele stejnou sílu. Hlavní hrdina příběhu v něm odhaluje tajemství postavy, která mu, přestože dávno mrtvá, až mystickým způsobem vstoupila do života. K tomu, aby tajemství nahlédl a skutečně pochopil, musí projít dvojím rámem do jiného světa. Nejprve odsunout skříň, jež v zámku již desetiletí zatarasuje skryté dveře. Když se odváží jimi projít, v zaprášeném pokojíku nachází korespondenci šlechtice Reného a jeho tajné milenky, a ta mu také záhadu osvětluje. Druhým „rámem“ je pak obraz, který posléze spatří. Nejprve ale musí strhnout roušku. Obraz je tedy střežen před zraky světa dvakrát – nejen v zataraseném a dobře utajeném místě, ale i sám zakryt závěsem. V ekfrastické pasáži podané z pohledu postavy se opakuje fascinace pohledem: „A oči... zdají se být zarámovány nějakými jako rudými světly, dívají se chorobně a ostře z pobledlosti obličeje [...]" (IBID.: 64). Akt pozorování je tu zachycen ještě podrobněji: „Odstupuji od portrétu a zase se vracím“ (IBID.). Tedy pohled zobrazené postavy dokonale fixuje pohled pozorovatele, respektive ne samozřejmě aktivně, ale v mysli pozorovatele. „A náhle vystupuje hlava z prachově šedého pozadí... A cítím, že mne obeprádá ne kouzlem, ale despotismem své osobnosti. [...] z jehož gesta vane stále studený, zmrazující vzduch. [...] A najednou jsem se podíval i na tuto ženu pod *smyslem věčnosti*" (IBID.: 65–66; zvýraznil JK). Utkvění ve zmrazeném pohledu, nepohnuté zírání také

zde vytrhuje postavu pozorovatele z času. Do jeho pozorování se prolíná jeho kontemplanční nad minulostí ženy, jak o ní soudí z útržků přečtené korespondence, a ta je opakovaně přerušována okamžiky, kdy si pozorovatel znovu uvědomuje obraz, před nímž stojí, tok myšlenek je přerušován a jeho pohled opět fixován pohledem postavy z obrazu.⁶⁵

Z času vytržený frontální pohled, který fixuje dokonce natolik, že ten, kdo se s ním střetne, hrůzou zkamení, je spojen také s Medúzou. Podzim roku 1819 trávil Percy Bysshe Shelley ve Florencii a patrně v této době také vznikla jeho báseň nazvaná „Na Medúzu Leonarda da Vinci ve florentské galerii“.⁶⁶ Uťatá hlava Medúzy hledí v tomto obraze nad sebe na oblohu. Heffernan zdůrazňuje, že tím, kdo v Shelleyho básni zírá na věky plynoucí nad ním, není tentokrát divák, ale Medúza sama. A také zde je její pohled spojen s přetrváním krásy směrem do věčnosti, tedy krásné tváře, již původně – předtím, než byla za trest proměněna – představovala. Pro Shelleyho báseň je rovněž určující gesto upřeného pohledu a totéž platí pro Vrchlického báseň *Erós a Moira*“, uvedenou explicitě jako vztahující se ke stejnojmennému obrazu Maxe Pirnera. Přes jejich motivické spojnice tu ale nesugeruji přímý inspirační vztah (na rozdíl od některých jiných Vrchlického básní, z nichž je zjevná dobrá znalost ekfrastických básní anglických romantiků – k tomu srov. FEDROVÁ 2008: 115–116 ad.). Vrchlický sice Shelleyho překládal, psal o něm a přednášel a ve své knihovně měl několik vydání jeho poezie i prózy,⁶⁷ nicméně tuto báseň znát skutečně nemohl, protože nebyla dokončena a podle popisu Mary Shelleyové byla publikována až v roce 1904.

⁶⁵ Aniž bych chtěla v dalších interpretacích vrstvit doklady toho, že gesto upřeného pohledu je pro ekfrastické texty skutečně silné a často užívané, zmíním na okraj alespoň dva další příklady ze současné literatury. V již zmíněné antologii *Obrazy obrazů* (2001) je na tomto postupu stavěna báseň Hany Gerzoniové „Oheň vzpomínek. K obrazu Jana Skramlíka U krbu“ (OBRAZY OBRAZŮ 2001: 16), v antologii *27 českých obrazů očima 27 českých spisovatelů* pak povídka „Jenom Vy, má jediná“ Otakara Chaloupky k obrazu Václava Brožíka *Dáma s červeným paraplíčkem* (27 OBRAZŮ: 55–66).

⁶⁶ John Hollander (1995: 143–147) srovnává tento text s několika staršími „medúzími“ ekfrázemi a doplňuje, že dotyčná malba z Uffizzi je zřejmě vlámským dílem ze 17. století, vzniklým buď jako kopie ztraceného Leonardova obrazu nebo, což je zajímavé pro pohled na ekfrázi z druhé, uměnovědné strany, podle Vasariho *popisu* tohoto Leonardova obrazu. Podrobněji HEFFERNAN 1993: 119–124, 217.

⁶⁷ Za zpřístupnění dosud zpracované části (prozatím přes 4000 položek) katalogu Vrchlického knihovny uložené v LA PNP ve Starých Hradech jsem vděčna Mgr. Ivě Procházkové.

Báseň „Erós a Moira“ byla vydána ve sbírce *Bozi a lidé* (1889, s. 79–87), je věnována Maxu Pirnerovi a k tomuto věnování Vrchlický ve sbírce ještě připisuje: „Přijměte, milý příteli, tyto verše, které vznikly pod dojmem Vašeho obrazu. Budu šťasten, když chudá tato transkripce hlubokého Vašeho díla nezradí Váš ideál. J. V.“ (VRCHLICKÝ 1889: 79). Vztah díla malíře Maxmiliána Pirnera (1854–1924) a Vrchlického má mnoho poloh, které na úvod jen krátce zmíním. Jejich spolupráce začala Pirnerovými ilustracemi několika Vrchlického básní: nejprve k nim byl vyzván redaktorem *Lumíru* Svatoplukem Čechem, ke konkrétní realizaci pro *Lumír* ale nedošlo,⁶⁸ posléze vytvořil celkem devět ilustrací k Vrchlického básním (PRAHL 1987: č. kat. 12–14, 261). Následovalo jakési moderní *paragone* – Pirner se obrátil k malbě velkých ideálních novoromantických témat a parnasistní koncepce některých jeho děl je s Vrchlického básněmi ideově blízce souladná. Tehdy také malíř trpěl dojmem, že jeho dílo chápou současníci pouze jako ilustraci Vrchlického myšlenek (WITTLICH 1985: 32–33, PRAHL 1987: 8). V obráceném směru, tedy od obrazu k textu, můžeme jmenovat několik Vrchlického děl. K Pirnerovu cyklu pastelů *Démon láska*, jímž se prezentoval v roce 1887 na výstavě v galerii Ruch a zřejmě na základě jeho ohlasu byl pověřen vedením školy žánru pražské Akademie (WITTLICH 1985: 32), napsal Vrchlický stejnojmenný cyklus básnický (vyd. společně 1893). Mluvit o něm jako o ekfrastickém by ale bylo velmi problematické, protože už prvotní výtvarný cyklus je v podstatě ilustracemi jednotlivých událostí příběhu a text se pak této načrtnuté linie drží. Čili „vypráví“ týž příběh, ale v podstatě bez vztahu ke konkrétní vizuální reprezentaci.⁶⁹ Kromě toho Vrchlický napsal další alespoň čtyři ekfrastické básně ke konkrétním dílům Maxe Pirnera: „Rej počasů“ (*Dni a noci*, 1889, s. 12–13), „Divá jízda“ (*Nové zlomky epepeje*, 1895, s. 240–241) a „Most duše“ (*Napadlo rosy*, 1896, s. 113–114) (k těmto Pirnerovým obrazům a skicám srov.

⁶⁸ Čechova výzva vyplývá z Pirnerovy korespondence se sochařem Josefem Mauderem (viz Prah 1987: 16–23), zmínky o ilustracích Vrchlického se objevují různě v letech 1877–1881.

⁶⁹ Tento postup je zcela stejně aplikován i u dalších dvou Vrchlického skladeb, jež byly vydány spolu se svými vizuálními inspiracemi: *Sen* ke kresbám Emila Holárka (1901) a *Stará píseň* k malbám Aloise Kalvody (1903). Ve zkratce vyjadřuje tento vztah podtitul *Staré písně*: „Lyrický román Aloise Kalvody. Slovem doprovází Jaroslav Vrchlický“. Poslední samostatné Vrchlického sbírky „textů k obrazům“, *Nálad a pohádek* (1902) ke krajinám malíře Ferdinanda Engelmüllera se uvedené netýká tak plošně, zde se skutečně alespoň některé básně vztahují ke konkrétním obrazům v ekfrastickém modu, byť jiné byly zařazeny pouze na základě žánrové příbuznosti – ke krajinomalbě přírodní lyrika.

PRAHL 1987: č. kat. 200, 264, 298). Poslední, „Erós a Moira“ se vztahuje ke stejnojmennému rozměrnému Pirnerovu obrazu, který byl určen k oficiálnímu vystavování (WITTLICH 1985: 32), dnes je však nezvěstný a známý pouze z bohužel nepřiliš kvalitní reprodukce [obr. 10].⁷⁰

Za tímto zobrazením nestojí žádný konkrétní mytologický příběh. V kontextu dobového novoromantického idealismu, k jehož oblíbeným námětům patřily alegorické postavy Poezie, Myšlení, Života, Finis apod., bychom jej tak mohli interpretovat jako střet nároku lásky a neúprosného osudu, personifikovaný v postavách Eróta a Moiry. Z hlediska vizuálního upoutává pozorovatele obrazu především bohyně osudu Moira, zírající do věčnosti, která tímto pohledem fixuje i diváka před obrazem zhruba z osy zlatého řezu. Už Pirnerův obraz mísí několik rovin vizuální tradice – a Vrchlického ekfráze tento postup ještě umocní. Jednak je to rovina titulu Pirnerova obrazu, který přímo a jasně určuje zobrazené mytologické postavy. Další rovinou je synchronní vizuální typizace: jako okřídlená krásná žena figuruje v dobové alegorizaci také zosobněná Poezie. A nakonec hra s vizuální tradicí. Jednak Moiry bývají v tradičním pojetí spíše ohyzdnými stařenami s přeslicí, vřetenem, nůžkami a podobnými atributy své činnosti, „tkaní osudu“.⁷¹ Jednak, domnívám se, tu je blízká spojnice s jiným tradičním typem zobrazení, totiž s Oidipem a Sfingou. Žena samozřejmě nemá lví tělo, ale tuto spojnici sugeruje její démonicky krásná tvář, křídla, setkání odehrávající se na skále – a také profilová pozice Eróta, který se obrací k frontálně zobrazené postavě. Právě profilová pozice je pro námět Oidipa a Sfinx zcela typická od barokních realizací po 19. století například v obrazech Ingrese či Gustava Moreaua.

Vrchlického ekfráze tohoto obrazu pak přidává ještě další spojnici a prolíná tak tři tváře mytologických postav spjaté fixujícím pohledem přes propast věků.

⁷⁰ Datace k roku 1890 podle historika umění Romana Prahla (1987: č. kat. 286), který k témuž roku určuje i skicu k obrazu, studii aktu ležící ženy (IBID.: č. kat. 170) – vzhledem k vydání Vrchlického sbírky již 1889 by bylo pravděpodobně třeba ji posunout, byť je teoreticky možné, že básník znal dílo z návštěvy ateliéru svého přítele.

⁷¹ Srov. mj. také Vrchlického báseň „Popelnice“ (*Na domácí půdě*, 1888: 168–171), v níž se lyrický subjekt podivuje nad tím, že na antické váze zobrazené Parky střežící lidský osud nevypadají tak, jak si Parky představujeme, tedy jako chmurné stařeny, ale jako krásné mladé ženy (nicméně ani takové zobrazení není v malířské tradici neznámé), a odtud vychází básnická reflexe nad úlohou ženy v lidském životě obecně.

zřel Eros Moiru. Kyklopická žena!
Část dolní těla kryla chudou rouškou,
jak hustší mlhy by tam spadl závoj,
část šíje s hrudí vychrtlou a nahou,
jak šlehům vichřic by a dešťů zvykla.
Ve vlasech dlouhá bělela se křídla,
nad hlavou skrádal se jí mdlý svit matný,
jak vycházel by za ní chorý měsíc.
(VRCHLICKÝ 1889: 82–83)

Spojovací linie se v básni posiluje líčením kamenné tváře Moiry, která v sobě nese záhadnost a zhoubu, tradiční symbolické významy řeckých sfing. Dokonce, aniž by básník figuru Sfinx přímo jmenoval, připisuje Moiri v drobné narážce i její roli studnice moudrosti, tazatelky před branami Théb: „otázka číhala v nich [v jejích očích], na niž darmo / hrud' mudrcův i pěvců ždála odvet“ (IBID.: 83). Kromě toho připojuje Vrchlický ještě jednu zírající figuru: Medúzu. Ta je ovšem v textu přítomná jen synekdochicky, zastoupená hadem jako atributem Gorgón, který nejprve jen nehybně spočívá u nohou Moiry, o několik strof dále se ale objevuje znovu, už v přímější souvislosti:

Ni křídlem nezachvěla v hadích kšticích,
ni had se nehnul modravý, jenž zvolna
slez' v kotouči jí s Meduzího štítu
a před ní leh' si na zbrázděné skály
jak symbol škodolibé nehybnosti.
(IBID.: 86)

Přestože jediná reprodukce, z níž můžeme ve vztahu obraz – ekfráze vycházet, je dosti špatná, je zřejmé, že tato rovina je čistě básníkovou invencí. Na pátrání po hadovi na zbrázděné skále je sice třeba rezignovat, ale ženská postava z Pirnerova obrazu hady místo vlasů jistě nemá. Výsledkem tak je ve Vrchlického pojetí kombinace tří figur, jejichž pohled je smrtící, děsivý, nepřítomný a směřovaný do věčnosti: Moiry, Medúzy a Sfinx.

Pro tuto chvíli nejde o to, že text je stavěn ne jako statický popis obrazu, ale jako příběh, tedy sekvence událostí. Pro uvedení do situace jej ale shrňme: na Olympu si

mladý Erós jednoho dne všimne posmutnělého výrazu své matky Venuše⁷² – ta mu sdělí, že „dlužno pohlédnouti“ osudu do tváře a co jej při takovém pohledu čeká – Erós sletí na zem, pozná lásku a když dojde na konec světa, spatří tam na skále Moiru – snaží se ji přesvědčit, že láska by měla být věčná – Moira nehne brvou – Erós dochází k poznání, že láska musí trpět, je konečná a podřízená osudu k ní zcela lhostejnému. Hrůzný pohled se v textu jako refrén vrací třikrát. Nejprve ve Venušině varování:

Tam najdeš jej v podobě děsné Moiry,
té nejstarší; na skále tupě civí,
ve vyvalených očích děs a hrůzu
a ztrnutí... [...]
(IBID.: 80)

Podruhé když se obě postavy skutečně setkají, respektive když Erós Moiru poprvé uvidí:

Však nejstrašnější byly na ní oči,
v těch utkvěl všecken děs a všecka bolest
prazničení; do dálky tupě zřely
jak v propast, v níž by vlny byly věky,
otázka číhala v nich, na niž darmo
hrud' mudrcův i pěvců ždála odvet
(IBID.: 83)

A nakonec když pronese svou prosbu a reakcí na ni je opět pohled „ztopený v propast“. Jeho monolog je tu zvýrazněním pohledu rámován z obou stran: „zrak ztopen v propast“, nepohnula „ani brvou v kamenné tváři“ (ibid.: 84), „a strnulé v bod jeden zakotvené / a duchové ty její oči zřely / vždy před sebe v tragické lhostejnosti“ (IBID.: 86), oči Moiry „dívaly se do mlhy a do tmy / s tmou mlha samy [...]“ (IBID.: 86).

Pohledy Erota a Moiry se tedy v textu básně nesetkají. Ostatně pokud by byla skutečná medúzí síla, kterou básník pohledu ženy připisuje, mohlo by to být smrtící. S tím souvisí i stylizace rozlišení dialogu a monologu v textu. Tedy Vrchlický ve své ekfrázi nepopisuje, že žena hledí na obraze z ánfasu a chlapec je zobrazen z profilu, ale realizuje tento rozdíl v textu figurou, která profilovému postavení

⁷² Mytologická kontaminace řeckého Eróta (jehož římskou verzí je Amor) s Venuší, římskou analogií řecké Afrodité nehraje ve Vrchlického básni žádnou roli.

odpovídá. Erós se v monologu obrací k Moirě v touze přimět ji k dialogu. Skutečnost, že Osud prostě žádný dialog nevede ani se smrtelníky, ani s bohy, znejistňuje v textu začátek třetí strofy od konce: „A tento ponurý klid s majestátem / té lhostejnosti pravil:“ (IBID.: 86). Po něm následující přímá řeč ohraničená uvozovkami vzbuzuje dojem, že Moira sice trvá na svém, ale aspoň se nechala strhnout silou jeho slov, aby svou pozici vysvětlila. Poslední strofa, po její „odpovědi“, ale jednoznačně vrací zdánlivě dialogickou situaci zpět do monologu. Je uvedena veršem, podle nějž tuto „řeč“ vyčetl Erós Moirě z očí, opět charakterizovaných nehybným pohledem do dálky prostoru i času. Medúzí síla pohledu, fixující svou frontalitou čtenáře stejně jako diváka stojícího před zlatým řezem obrazu, tak opět vytrhuje z dějinnosti, z okamžiku času do trvání.

Vrací se tu tak Brysonovo pojetí upřeného pohledu – *gaze*, které mě inspirovalo k úvaze nad postupy reprezentace pozorování v ekfrastických textech. Je to pohled vymaňující viděné z okamžiku směrem k trvání, znehybněný v čase, vědoucí a fixující.

Vrchlický tak ve své ekfrastické básni velmi působivě vystihuje hlavní vizuální gesto obrazu, tedy sílu upřeného pohledu. A zároveň tak reprezentuje jeden z častých ekfrastických postupů.

1.2 Těkavý pohled a pohlédnutí

Těkavý, letmý, neulpívavý, chvějivý, neklidný – to vše je Brysonův koncept pohledu či pozorování jako *glance* (BRYSON 1983). Fragmentární, svázané s okamžikem a tělesností diváka a pozorování, touhou, blízkostí, pozorností věnovanou struktuře a detailu. Jak se takové pozorování realizuje v ekfrastické reprezentaci, chci v této kapitole ukázat na dvou příkladech – opět antických Filostratových *Obrazech* a Vrchlického básni „Triumf jara“.

Ernst Gombrich – v reakci na časté rozdělování prostorových (vizuálních) a časových (verbálních) umění – tvrdí, že vizuální vnímání je proces v čase, a vůbec nejde o rychlý proces. Například pozorování obrazu v sobě zahrnuje časový aspekt, „snímáme“ obraz díky setrvačnosti sítnice. Pamatujeme si, co uplynulo, očekáváme, co má přijít. Čtení obrazu se děje v čase a ve skutečnosti vyžaduje velmi dlouhý čas (srov. GOMBRICH 1964). Dějiny umění v kontaktu s psychologíí

a fyziologií vidění se především v návaznosti na Gombricha už dlouho zajímají také o způsob a postup, jakým pozorujeme obrazy. Tato problematika je samozřejmě zcela samostatná a dosti složitá, ale jedno z jejích zjištění vypůjčím jako východisko, které mě vede k analýze i ryze literárních ekfrastických postupů. Z pokusů ve spolupráci s neurovědami vyplývá, že obraz nepozorujeme vcelku a naráz, ale postupně pomocí vizuálního hledání, po sobě následujícími fixacemi pohledu. Přitom pokud se díváme na obraz bez předem určeného záměru, tyto fixace se pohybují těkavě, nepravidelně se vracejí atd. Schematicky to představuje model pohybů očí při zkoumání předmětu na **obr. 11**.⁷³ Teoretik vizuálních studií a filmu Jacques Aumont, který se ve své syntetizující knize *Obraz* (2005) věnuje vidění, zobrazování a vnímání obecně a především filmovému, k němu píše: „pokud si prohlížíme obraz bez zvláštního záměru, trvají jednotlivé fixace několik desetin sekundy a soustřeďují se téměř výlučně na ty části obrazu, jež nesou nejvíce informací [...] Na těchto pokusech je pozoruhodná naprostá nepravidelnost v pořadí postupných fixací: nepostupujeme po obrazu shora dolů ani zleva doprava, nevytváříme si žádné celkové vizuální schéma, ale zaměřujeme se naopak na vysoce informativní oblasti a složitě mezi nimi kličkujeme [...] Informovaný pohled se po ploše obrazu pohybuje jiným způsobem“ (AUMONT 2005: 55–56).

Toto těkající pozorování se pak podle mého soudu propisuje i do struktury některých ekfrastických reprezentací, a můžeme tedy o něm také mluvit jako o typu ekfrastického postupu.

Již několikrát zmíněné Filostratovy *Obrazy* mohou být příkladem takového pozorování. Ať už byly popisy skutečných obrazů ve skutečně neapolské vile, nebo – k čemuž se přikláním – rétorickým výkonem bez konkrétního vizuálního předobrazu, na jejich sugestivitě a živosti, *enargeia*, to nic nemění. Některé z jeho textů byly v době obnovené popularity po prvním tištěném vydání v roce 1503 pro umělce renesance a baroka sugestivní natolik, že se jimi nechávali zpětně inspirovat a malovali v jakési virtuální soutěži s antikou na základě těchto textů obrazy. Tedy vytvářeli vizuální reprezentace verbální reprezentace, abych obráceně parafrázovala již probíranou Heffernanovu definici ekfráze. „Epotes“, Filostratova ekfráze 1.6, patřila

⁷³ Aumont model přebírá ze studie Geralda H. Fishera: „Materials for experimental studies of ambiguous embedded figures“, *Research Bulletin of the Department of Psychology*, University of Newcastle upon Tyne, 1966, č. 4.

k nejčastěji využívaným jako celek i v jednotlivých motivech (k tomu srov. podrobněji KONEČNÝ 2003). Jedním z nich je i Tizianův obraz *Oslava Venuše* (1518) [obr. 12], i když vzhledem k jeho poměru k primární verbální reprezentaci jej zde uvádím spíše jako ilustrační, kvůli celkové představě. Filostratova ekfráze představuje v kombinaci popisu jednotlivých složek zobrazení, jejich symbolického výkladu a sugestivních výzev k prožitku scénu sbírání jablek kupidy za účelem jejich obětování Afrodíté. V této rámcové situaci pak je líčeno několik drobných událostí. Průvodce vede diváka-chlapce – a s ním čtenáře – právě těkavým pohledem, přebíhajícím z jednoho detailu na druhý, aniž by postupoval systematicky určitým směrem. Z rozsáhlého textu tak vybírám pro názornost pouze místa, na nichž se pohled láme a přesouvá k jinému bodu zájmu:

Jen pohleď, jak Kupidové sbírají jablka [...]. Zlatá, rudá a žlutá jablka na konci větví zvou ke sklizni bezpočet Kupidů. [...] Nemluvme jen o těch Kupidech, kteří spí nebo tančí a pobíhají kolem, jak se těší z pojídání jablek, ale podívejme se, co znamenají ti další. Čtyři nejkrásnější se poněkud oddělili od ostatních; dva z nich si navzájem házejí jablky, sem a tam; druhý pár holduje lukostřelbě, střílejí jeden na druhého. [...] Co se týká Kupidů dále vzadu, obklopených mnoha přihlížejícími, tak ti se pustili do sebe a oddávají se jakémusi druhu zápasení. Ten zápas ti popíšu, poněvadž si to opravdu zasloužíš. [...] Nenechme si však utéci tamtoho zajíce a připojme se ke Kupidům, kteří ho pronásledují. [...] a pohleď prosím na Afrodítu. Kde je, v které části zahrady se nachází? Vidíš tu skálu nade vším [...]? Tam je Afrodíta. [...] A Kupidové přinášejí raná jablka a v kruhu se modlí, aby jejich zahrada dále vzkvétala.

(IBID.: 15–16)⁷⁴

Většina textu je tu věnována těkavému popisu jednotlivých scén a drobných událostí – hra s jablky, zápas, honění zajíce ad. V záplavě kupidů a jejich her, které probíhají v rámci sbírání jablek, tak začne průvodce hledat klíčovou postavu bohyně až v posledním, šestém odstavci. V textu se dokonce inscenuje její hledání pohledem. Popis tak nevychází od smyslu obrazu, tedy oslavy Afrodíté, ale obzíráním celku scény, spojeným se symbolickou interpretací (výklad milostné hry kupidů, odbočka o pohlavním životě zajíců), se k němu teprve postupně dospívá. Pozorování je spojeno

⁷⁴ Ekfrázi překládá (resp. převádí) do češtiny jako celek KONEČNÝ 2003: 15–16, zkráceně – se zřetelem k výkladu uměnovědné tendence interpretovat scénu jako příběh – jsme tento překlad Filostratova textu citovaly ve studii FEDROVÁ – JEDLIČKOVÁ 2008: 121–122.

s tělesností, ukazováním, vede jej touha a rozkoš z vidění, náhlé zaujetí zobrazeným detailem či pohybem, který je rozehrán do detailního popisu, kratičké dějové epizody či symbolického výkladu.

Vrchlického báseň „Triumf jara“ ze sbírky *Fresky a gobelíny* (1891) představuje týž modus pozorování. Herta Schmidová ve studii věnované Vrchlického básnické a malířské obraznosti rozlišuje texty této sbírky právě žánrů výtvarného umění, malby gobelínů a tkaní fresek, a to především na základě kritéria blízkosti a vzdálenosti pozorovatele (zatímco fresky bývají daleko a umožňují kontakt pouze očima, gobelíny lze pozorovat zblízka, přistoupit k nim a případně se jich i dotknout). U „fresk“ tak shledává ve větné struktuře postup analogický prostorové perspektivě, u „gobelínů“ kritérium blízkost pozorovatele zabudované do kompozice celku textu (SCHMIDOVÁ 1998: 88–89). Kategorie, již Schmidová (ze subjektivního hlediska, jak sama doplňuje) určuje jako gobelín na základě tělesné blízkosti „až k možnosti dotyku hmatem“ (IBID.: 93), je mimochodem kategorií *glance* Normana Brysona blízká právě i soustředěním na strukturu povrchu, tělesnost, rozkoš z dívání se a touhu se pozorovaného předmětu dotknout – anebo nechat se jím vtáhnout. Jako příklad básně-gobelínu zvolila Schmidová právě „Triumf jara“ a velmi přesně také postihla, že v této oslavě triumfálního návratu jara, bohyně Vesny a jejího bohatého doprovodu „lyrické já oslovuje čtenáře jakožto ‚ty‘, avšak méně jako čtoucího, spíše jako hledícího: lyrické já řídí oko a jeho směřování jako u obrazu“ (IBID.: 90).

Pohled po scéně, pro kterou jsem ve 3. kapitole jako vizuální předobraz navrhla piktorální model díla Arnolda Böcklina [obr. 4], je veden těkavě po jednotlivých detailech „obrazu“, mezi tritony, fauny, amorety nad zemí a „buclatými dětmi“ na zemi. Ve stažené formě a rychlém sledu jej představuje například konec druhé a celá třetí strofa. Deiktika, která směřují zrak (mysl čtenáře) k jednotlivým postavám či skupinám postav, tu fungují analogicky k prostorovému ukazování:

ty nesou cymbály, *ty* ptačí hnízda,
ten dudy tiskne a *ten* na list hvízdá.

Pod řetězy *ten* břechtanů se sklání,
[...]
ty honí v lesa stáda bílých laní,

[...]
ty v pokřiku [...]
se v azur čistý rozletí
(VRCHLICKÝ 1891a: 125–126)

Stejně se ve třetí strofě od konce pohled orientuje tentokrát již explicitě prostorovými deiktiky: „tu skřivan [...], / tu vlaštovka [...] / tu slavík [...], / tu, lučin stylites, čáp zamyšlený“ (IBID.: 127)

Ekfrastickému čtení neodporuje ani jediná drobná epizoda, v níž sledujeme časovou sekvenci – scéna milostného souboje fauna a dryády v páté strofě, uvedená tím, že faun „spěchá“ k buku, „klepá“ na něj a dryáda mu „vychází“ vstříc.

Faun starý spěchá ku starému buku
a na vrásčitou kůru jeho klepá,
co kukačky ples v sladkobolném zvuku
zní z dálky a co datel vedle tepá,
vychází v ráz mu podávajíc ruku
a úsměv na rtech dryada tu lepá,
on prs jí mezi svými prsty stiská
a ona cudně rdí se a on výská.
(IBID.: 126)

Podobné rozehrání popisu do události s kratičkou historií představuje epizoda s honěním zajíce z Filostratovy ekfráze 1.6, kde se analogicky čtenáři/pozorovateli vysvětluje, jaký měli amorci k této činnosti důvod: zajíc se totiž předtím krmil spadlými jablky, ale některá nechával jen nakousnutá (srov. KONEČNÝ 2002: 16).

Sugestivita a živost popisu je u Vrchlického rovněž podpořena zesílenou senzualitou, která je čtenáři výzvou k prožitku a zanoření do estetické iluze. Primární je tu sice vizuální kód, zdvojený dokonce zrcadlením ve vodní hladině („a ve zrcadle safírových toků / se bacchanal ten zhlíží v každém kroku“, IBID.: 126), ale přidává se i vnímání zvuků (tritonů dují na rohy, zvuky cimbálu a dud, hvízdání na list, amoretů se honí „v pokřiku“, dryáda výská, zpěv ptáků), a čichové (především ve spojení s jmenovanými jarními květinami, např. „zpívá růží keř a voní lípa“, IBID.: 128). Nemohu ve vztahu k ekfrastickému modu čtení opominout poznámku, že v této básni se Vrchlický dokonce přímo odvolává na nejstarší Homérovu ekfrázi z *Íliady*:

ty [děti] v pokřiku [...] lesům
v skrání vrásčitou sta zlatých kouzlí svitů,
jak slunce Achilla se shlíží v štítu.
(IBID.: 126)

Achilleův štít tu ale není jen ornamentálně tematizován či aludován. Vrchlický v tomto intertextuálním odkazu velmi přesně vystihl důležité světelné kvality Homérovy ekfráze. Achilleův štít byl vyroben z cínu, stříbra a zlata a hra se zlatými odlesky je důležitou součástí jeho popisu: na odlescích je v *Íliadě* stavěna například scéna, v níž se Achilleus chystá k boji (HOMÉROS 1995: XIX,356–386), když v boji s Hektorem pozvedne zlatý štít, zaplá jako Sírius, „když vychází v temnotě noční“, IBID.: XXII,317, apod.). V „Triumfu jara“ hrají světelné odlesky rovněž zásadní roli: bílé laně „viděné“ v kontrastu k azuru oblohy, zrcadlení vody, „zlato kočiček“, zlaté vlasy Apollonovy, „démantů tříšť práší / se v zlatý vzduch“, „slunce zlatá mitra / když v klín jí padne a děšť drahokamů / rozhází v tisícovém plamu“, ad. Tato vizuální senzualita zřejmě souvisí s intertextovým odkazem k Homérovi v obecnější rovině – jak dokládá na několika příkladech Otakar Jiráni ve studii věnované jeho spojnicím s jednotlivými autory řeckého a římského písemnictví, Vrchlický často spojuje své obrazy jara právě s Homéremovými (JIRÁNI 1921–1923: 23–24). „Triumf jara“ sice Jiráni ve svém důkladném výčtu nejmenuje, ale z těch, které uvádí, vyberme jeden příklad spojující homérské jaro s mihotavým zlatým odleskem slunce: „Opět je tu. Jako kdys u Homéra / směje se zas zářícím sluncem zlatým“ (báseň „Antické jaro“ ze *Skrytých zdrojů*, VRCHLICKÝ 1908: 100).

Světelné odlesky a mihotání barev sice ke kategorii těkavého pohledu také odkazují, ale vraťme se k pozorování explicitě.

A v středu toho veselého reje
na voze tmavém myrtím ona září,
vlas vínek zkvětlých anemon jí kreje
a úsměv jitra plápolá jí v tváři:
to ona Vesna, Maja, paní světa,
jíž v srdcích lidských ples a láska zkvětá.
(IBID.: 126)

Teprve v šesté strofě „hledící čtenář“ objeví uprostřed reje postav tu klíčovou, bohyni jara Vesnu. A až ve strofě osmé si všimne, že vedle ní na voze sedí Apollon (ne v 6. strofě, jak píše omylem Schmidová, která ale přesně poznamenává, že je to jako by „pozorovatel, který byl oslepen leskem bohyně, až teď, když si na světlo přivykl, spatřil boha, jenž rovněž vyzařuje světlo“, SCHMIDOVÁ 1998: 98). V postupu obhlížení scény můžeme vidět i tuto analogii s Filostratovou ekfrází, v níž je Afrodíté rovněž spatřena až poté, co je mihotavě obhlédnut celek scény. Rozhodně tím nesugeruji jakoukoli přímou souvislost obou textů, jen mě vedla obecněji k návrhu, že toto tékavé prohlížení bychom mohli chápat jako jeden z postupů, jimiž se v textu reprezentuje obraz. Informovaný, vědoucí pohled diváka (pozorovatele) by byl veden nejprve k centrální postavě/skupině, vyjadřující smysl obrazu. Zde naopak dopředu neví a teprve postupně se mu obraz „otevře“, když k této centrální scéně jakoby doputuje, najde si ji. Prohlížení obrazu je tak převedeno i do výstavby textu.⁷⁵

Celkový výraz básně je nesen iluzí pozorování výjevu, scény, nikoli události v pohybu. V tom se neshodují s jinak inspirativní interpretací Herty Schmidové, která chápe skupinky postav jako „pohybující se“ (IBID.: s. 90). Domnívám se, že až do předposlední strofy je ale pohyb uvnitř scény spíše sugerován chvějivým pozorováním oka. Jako by se celý průvod zatím nepohyboval vpřed, ale jako zastavený v čase „čekal“, až si divák/čtenář postupně projde všechny detaily, jako by se pohyboval pouze „sám v sobě“. Tomu odpovídá i to, že použitá slovesa jsou sice dějová, ale zároveň v drtivé většině imperfektivní – pozorují se obrazy, nikoli děje v sekvencích. Plně ale připouštím, že tato distinkce může být jen subjektivní, navíc ovlivněná úhlem interpretačního pohledu, a ani vysvětlení nedokonavými a přítomnými tvary sloves zcela nezpochybnitelně neurčuje, proč scéna působí jako průvod zastavený

⁷⁵ Vráťím-li se ještě jednou k postupu, jímž pozorujeme obrazy, Michael Baxandall shrnuje, že prvním pohledem věnovaným obrazu se soustředíme na celkový záběr, ten je ale velmi rychlý a nepřesný. Pak následuje právě velmi rychlé, nepravidelné „skenování“ detailů, určené krátkými fixacemi pohledu (tj. v řádech setin sekund). Poté, co se zorientujeme, pohyb se zpomalí a vrací se k místům, jež byla v průběhu percepce vyhodnocena jako podstatná (BAXANDALL 1985: 3–4). Oba zde sledované texty jsou strukturovány podobně: Filostratos krátce obzírá celek scény (mnoho kupidů sbírá jablka), Vrchlický hned v druhém verši celek průvodu, ihned následuje série rychlých, tékavých fixací pohledu a poté se oba vrací k postavě, jež v sobě nese celkový význam obrazu – výjevu.

v jednom okamžiku, tedy jako průvod viděný, průvod na obraze. Ve zmíněné desáté strofě tedy lyrický subjekt (a s ním i čtenář) prošel již všechny detaily obrazu, proto je sugesce zastavení porušena a celý průvod se teprve teď dává do pohybu jemu vstříc, „jde blíž“.

A jak jde blíž ten pochod triumfální,
zřím Vesně v tvář, poznávám její tahy,
toť Jocondy zrak hluboký a palný,
(VRCHLICKÝ 1891a: 127)

Detailní „přečtení“ obrazu je tak završeno i prolnutím s Leonardovou Monou Lisou, tedy portrétem Lisy del Giocondo. I zde tak postup vychází od vidění, nikoli od vědění – pozorovatel dopředu neví a teprve při detailním, blízkém pozorování přichází „aha efekt“ a viděné se prolne s vizuální pamětí. Z úhlu pohledu, který volí má práce, můžeme právě tento pohyb průvodu interpretovat jako dovršení předchozí sugesce, kdy triumfální příchod jara je vykreslen natolik plasticky, že divák (tedy ten divák, do něhož se na konci sám stylizuje lyrický subjekt) nikoli stojí a proti němu se pohybuje průvod, ale naopak on je – ovšem až v určitém momentu, kdy již obraz „přečetl“ – do scény vtažen.

2. Dynamizace: popis a vyprávění

Teorie vyprávění se k popisu chová spíše macešsky. Buď jej vymezuje negativně jako to, co není vyprávění, co vyprávění zastavuje, anebo říká, že deskripce se dostatečně zřetelně neodlišuje od narace, a tedy je spíše aspektem než modem literární reprezentace (Genette). Ve výsledku je tak podřízena narativu. Proti Gérardu Genettovi i Georgu Lukácsovi hájí deskripci Seymour Chatman v příznačně nazvané studii „Deskripce není služka textu“ v *Dohodnutých termínech* (1990) a odmítá také argumentaci, že deskripce a narativ vždy fúzíjí do nerozlišitelného celku a každá hranice mezi nimi je umělá. Naopak: právě proto, že zejména moderní a postmoderní literatura hranice obou typů znejasňuje, musíme se jejich definováním zabývat

(CHATMAN 2000: 35, 40).⁷⁶ Soustavnější pozornost tak začíná literární věda popisu věnovat teprve v poslední době, často právě na základě zájmu o vizuální kvality popisu a intermediální orientace.⁷⁷

Badatelé zabývající se ekfrází jako specifickým typem popisu se zase naopak ve většině chovají macešsky k příběhu a vyprávění. Zřejmě tato skutečnost vychází z tradice žánrové i interpretační – v interpretacích bývají upřednostňovány příklady z poezie a ekfráze je často chápána jako básnický žánr,⁷⁸ který se svým charakterem vyvazuje z času, tedy z dimenze ustavující narativ. Zásadní roli v tom jistě hrají zakladatelské ekfrastické texty antické epiky jako popis štítu Achillova v *Íliadě* a Aeneova v *Aeneidě*, z novějších mnohonásobně interpretovaná Keatsova „Óda na řeckou vázu“. Pod vlivem preferování těch ekfrází, jež jsou realizovány (krátkou) deskriptivní básní, pak snadno může být ekfráze obecně interpretována jako výraz básnické touhy po simultaneitě obrazu, ucelenosti a trvání (YACOBI 1995: 615). To jistě v některých případech platí, ale rozhodně se nejedná o definiční znak. Prozaickým ekfrastickým útvarům či ekfrastickým pasážím v prózách se věnují pouze ojedinělé případové studie, jež nepřekračují rámec interpretace konkrétního textu. Výjimku tvoří podnětné stati Tamar Yacobiové, která využívá metodologického zázemí teorie vyprávění, zabývá se realizacemi v próze a ukazuje na nich, že ekfráze může mít v narativu i podstatnější funkce než ornamentalizovat a přerušit tok vyprávění (srov. YACOBI 1997, 2000, 2004, 2007). Realizace ekfráze v prozaickém díle mohou být velmi různorodé – jak je zřejmé i z celkového záběru této práce. Od jejího využití jako matrice, na niž se promítají psychologické procesy, postoje a jednání hrdinů příběhu či

⁷⁶ Chatman navazuje na Philippa Hamona, který se popisem zabýval soustavně a osvětlil i předsudky s ním spojené. Zároveň ale ani Hamon příliš nepřekračuje negativní vymezení popisu a především jeho důkladná typologizace je problematická v tom, že je postavena výhradně na materiálu literárního realismu a na jakékoli jiné texty ji můžeme vztahovat jen se značnými obtížemi (srov. Hamon 2002).

⁷⁷ Srov. podrobněji FEDROVÁ – JEDLIČKOVÁ 2011. Kromě již citované kolektivní monografie *Description in literature and other media* pod vedením Wenera Wolfa lze z německého prostředí zmínit např. disertaci Moniky Mayrové *Ut pictura descriptio? Poetik und Praxis künstlerischer Beschreibung bei Flaubert, Proust, Belyi, Simon* (2001), která vychází z uměnovědných kategorií.

⁷⁸ První moderní literárněvědné definice ekfráze tak dokonce určují vymezení literárním druhem jako definiční, jak Leo Spitzer ve své slavné, pro ekfrastická literárněvědná studia iniciační, interpretaci Keatsovy básně, tedy lyrického útvaru („Ekfráze je básnická deskripce výtvarného nebo sochařského díla“ – SPITZER 1955: 203), tak Georg Kurman ve studii věnované ekfrázi v epické poezii („Ekfráze je veršovaná deskripce uměleckého předmětu“ – KURMAN 1974: 1)

situace⁷⁹ přes ekfrastické aludování či postupného utváření ekfráze skrze výřezy jednotlivých scén až po její transformaci do výstavby děje, sukcesivní rozvinutí scén či plnou epizaci, kdy ekfráze může téměř „splynout s vyprávěním“, současně si však uchovává svou platnost autonomní deskriptivní jednotky. V takovém případě ekfráze vykazuje nejen sukcesivní narativní mikrostrukturu, ale současně zapadá i do narativní makrostruktury. Ekfráze se v textu může vyskytovat singulárně, nebo naopak být rozptýlena do několika míst a opakovat se nebo vrstvit v návaznosti na rozvoj děje.⁸⁰

Při soustředění k hranicím narativu a deskripce a vymezení jejich možných rolí v ekfrázi je třeba se také vyrovnat s konceptem literárního teoretika Jamese Heffernana v monografii *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (1993), dodnes spíše nekriticky citované než rozvíjené v úvodu všech dalších prací o ekfrázích. Heffernan založil celé svoje pojetí ekfráze na sledování napětí, v němž se ekfrastická literatura (respektive v jeho výkladu výlučně poezie) ukazuje – od starověku k dnešku – jako „narativní odpověď na strnutí obrazu“, protože nehybné obrazy jediného časového okamžiku obrací do narativní sukcesivity. Ekfráze tak podle něj osvobozuje „narativní impulz“ a „explicitně vyjadřuje příběh, který vizuální umění vypráví pouze implicitně“ (HEFFERNAN 1993: 4–5). V mnohém podnětná monografie, jež patří mezi zakládající texty novodobého zájmu o ekfrastickou literaturu, je poněkud problematická právě všezahrnující kategorií narativního impulzu. Kriticky můžeme začít už s výchozí pasáží citované definice, že vizuální umění vypráví příběh *pouze* implicitně – i Heffernan v tomto hodnoticím tónu svým způsobem zůstává v žánru *paragone*, tedy hierarchickém poměřování různých uměleckých druhů. Přitom je zřejmé, že výtvarné dílo rozhodně nevypráví příběh, maximálně pojednává námět, který je spojen s verbálním pretextem (mytologickým, náboženským,

⁷⁹ Takovým může být např. zřejmě nejznámější ekfráze české literatury, Arbesovo romaneto *Svatý Xaverius* (1873), kde popis obrazu je symbolickým před-obrazem umírání hlavního hrdiny, „obraz v představeném světě“ se tu tak transformuje ve „výjev v představeném světě“, z roviny příběhu do roviny vyprávění (srov. JANOUŠEK 1986, Alice Jedličková pak ve své interpretaci ukazuje, jak můžeme tyto úvahy podložit konkrétními prvky zobrazení, využijeme-li ikonografické analýzy obrazu zobrazeného v příběhu pro chápání předmětu ekfráze do vyprávění – in: FEDROVÁ – JEDLIČKOVÁ 2010a: 30–31, 52–53).

⁸⁰ Některé další konkrétní příklady srov. in FEDROVÁ – JEDLIČKOVÁ 2008 a FEDROVÁ – JEDLIČKOVÁ 2010a.

literárním). Právě takové ekfrastické texty, které se vztahují k vizuálním reprezentacím, činí Heffernan nejčastěji předmětem svého výkladu. Kategorie narativního impulzu je tu mírně řečeno poněkud málo smysluplná – musíme se spíše ptát, nakolik je taková ekfráze referenční k vizuální reprezentaci, případně zda se intertextuálně neobrací k jejímu verbálnímu pretextu.⁸¹ Když jinde Heffernan „narativní impulz“ demonstruje na homérském dvojverší z *Íliady*: „ze zlata některé z krav bůh vyrobil, jiné pak z cínu: / ze dvora s bučením táhlým se zvířata na pastvu hnala“ (HOMÉROS 1995: XVIII,574–575), můžeme se ptát, zda jednoduše nejde o popis scény s kravami cestou na pastvu – a to ještě nezakládá událost. Pokud budeme jako sukcesivní chápat samo utváření scény, je třeba říci, že vyplývá z Homérova rétorického gesta určujícího celou ekfrázi: štít je představován jako právě vznikající, ne již dokončený. Vyprávění o tom, jak Héfaistos vyrábí štít, tak zde rámcuje popisy jednotlivých scén na něm zobrazených. Ostatně právě tuto časovou sukcesivitu vyzvedal na Homérově líčení štítu oproti nedějovému popisu štítu ve Vergiliově *Aeneidě* už Lessing v *Laokoontu*: „jak proměnit koexistenci svého námětu v konsektivnost a udělat tak z nudného popisování tělesa živý obraz děje. Nevidím štít, nýbrž božského mistra, jak štít zhotovuje“ (LESSING 1960: 154). I tyto zobrazené scény ale mohou být v druhém časovém rozměru utvářeny děním v čase. Ekfrastický postup se totiž takového převádění scény do krátké epizody pochopitelně nezříká. Naopak: hned následující verše téhož eposu sekvenci rozehrávají: „Dvojice strašných lvů *vtom chopila* řvoucího býka / [...] a býk ten strašlivě buče / *vlečen byl* od oněch lvů [...] Lvové mu *roztrhli kůži* a chlemtali z velkého býka / *střeva i temnou krev*“ (IBID.: XVIII,579–583; zvýraznila SF). Podobné rozehrání scény v epizodu jsme mohli vidět také v předchozí kapitole u Filostrata a Vrchlického.⁸²

Je zřejmé, že i v ekfrastickém modu reprezentace musíme rozlišovat mezi dějově utvářeným popisem, podložením popisu narativní fólií a dynamizací popisu zapojením do vyprávění. O to se alespoň v náznaku pokusím několika následujícími interpretacemi.

⁸¹ Takové příklady nabízí například Svetlana ALPERS (1960) a také David Carrier vzpomínaný v kapitole o rozlišení pozorování a interpretace (CARRIER 1987: 20).

⁸² K otázce vzájemné služebnosti deskripce a narativu v této pasáži srov. též CHATMAN 2000: 39–40.

2.1 Narativní fólie

Ekfrastické texty jistě mají již tradičně tendenci „převyprávět“ příběh, je-li takový podkladem vizuální reprezentace. Záměrně od takových textů abstrahuji právě v této části orientované k hranicím popisnosti a narativity, abych o to instruktivněji mohla ukázat postupy rozehrání popisu do sekvence, události.

Při příležitosti pražské výstavy slavného ruského malíře historií a orientálních žánrů Vasilije Vereščagina (1842–1904) v roce 1886 vznikla Vrchlického báseň „Stráž před palácem Tamerlána“, zařazená ještě téhož roku do *Zlomků epopoje* s podtitulem „K obrazu Vereščagina“. Pozoruhodné je už to, že básník si mezi mnoha velkými a zalidněnými výjevy z turkestánských a balkánských válek zvolil obraz *Dveře Tamerlánovy* [obr. 13], zastoupený zde, alespoň podle svědectví průvodce touto výstavou, pouze fotografií (VEREŠČAGIN – PRŮVODCE 1886: č. kat. 98). Inspirující tak pro něj nemohla být ani zářivá barevnost orientálních oděvů, ani nadživotní velikost ozbrojenců. Přitom právě jejich výška blízka divákovi před obrazem a jímka, kterou jeho pozici vytvářejí nasměrováním svých kopí, je z vizuálního hlediska tím, co vtahuje divákův pohled dovnitř, k tomu, co je „za vraty“. Prvních pět z devíti strof Vrchlického básně je věnováno důkladnému popisu zbroje i oděvu strážců a detailům dveří. Byla-li básníkovi skutečně referencí černobílá reprodukce obrazu (s naprostou jistotou to ani přes informaci v dobovém katalogu samozřejmě říci nemůžeme), zdá se tomu odpovídat i barevná stylizace textu. Barvy tu totiž – oproti jasným tónům obrazu – téměř absentují, objevují se pouze odlesky či transparentní tóny: „chví záře slunce zlatá / se v lesku jejich zdob / a srší samé blesky / přes kruhy [...]“, „když slunce dlažbu sžehne / svým deštěm topazů“, zářící damascenka „perletí jiskřící“, „na rameni štít blýská / svých hřebů svitem mdlým“. Obraz sám žádný příběh nereprezentuje, nevypráví a ani neproponuje. Nicméně motiv zavřených vrat může vzbuzovat v divákovi – a také básníkovi – zvědavost na to, co se děje či dělo za nimi. Text rámuje v úvodu i na konci stejné dvojverší:

Jsou uzavřena vrata
a nemá jako hrob.

Už od začátku se tedy signalizuje možná, respektive latentní narativní interpretace. Kompozičně rámován je ale také samotný příběh zločinu, který se tu stal. Po zmíněných ryze deskriptivních strofách se opakuje motiv ticha a uzavřených vrat – a ten (implicitně, latentně) otevírá vyprávění o tomto zločinu, rozehrává scénu s hlídači dveří zastavenou v čase (ostatně explicitě se o nich říká, že tu stojí nepohnutě ve dne v noci) v sekvenci, událost s uloupenou dívkou přivezenou vladaři. Kratičká epizoda je po dvou strofách opět zesílením motivu ticha v následující strofě („ticho, palác dřímá“, „vladař spí“, „taj vládne šerem kob“) vrácena do výjevu zastaveného v čase, spolu s návratem k motivu uzavřených vrat, tedy zpět k referenční vizuální reprezentaci.

Také „Balada o rytíři, čertu a smrti“ s podtitulem „Parafráze staré rytiny“ (*Napadlo rosy*, 1896), reprezentující jednu z nejznámějších rytin Albrechta Dürera (1471–1528) [obr. 14], je uvozena popisem scény s rytířem na lesní cestě, jemuž jsou stále v patách ďábel a „bledý stín“, Smrt. Teprve motiv hradu na kopci v dálce otevírá další sekvenci – stává se totiž cílem jeho cesty a transponuje popis do pohádkového příběhu, v němž rytíř jede za svou nevěstou a druhého dne ráno jsou oba mrtvi a z hradu odjíždí už jen Smrt. Nejsme tu tedy svědky interpretačního úsilí ekfráze, která by směřovala k výkladu symbolických významů (jak je realizována například ve Filostratových *Obrazech*). Taková ikonologická interpretace by mohla zvýraznit rytíře Kristova na pouti za spásou, který vytrváním ve své víře přemáhá ďábla i smrt, a hrad jako pevnost Boží, nejen konečný cíl cesty, ale stálou přítomnost a jistotu této opory.

Spíše než o Heffernanově nedefinovatelném narativním impulzu můžeme snad mluvit o narativním potenciálu ekfráze – i tehdy, když neexistuje verbální pretext vizuální reprezentace, tíhne ekfráze k identifikaci toho, co se na obraze „děje“, tedy co potenciálně může být událostí, či kde máme před sebou – i enigmatickou – situaci po tom, co se něco stalo. Pokud se skutečně „neděje“ nic, jako u *Dveří Tamerlánových*, pak alespoň tam, kde by se potenciálně něco udát mohlo. Podstatná je ale především skutečnost, že zlomem mezi statickým popisem, setrvávajícím v jedné scéně, a příběhem, stavěným na základě proměny scény v sekvenci, je tu vždy jeden z motivů vizuální reprezentace, který je ale zároveň motivem tradičně literárně nosným: dveře a hrad. Vložení narativní fólie je v obou Vrchlického básních zároveň

individuální interpretací obrazu – realizace tohoto narativního potenciálu ovšem neznamená, že by ekfráze přestala být popisem obrazu.

Zcela jiný způsob prolnutí narativní kostry a popisu obrazu v ekfrázi můžeme alespoň ve zkratce demonstrovat na jiném textu. Ve *Zlaté Praze*⁸³ byla původně otištěna jedna Vrchlického báseň spolu s leptem Julia Mařáka (1832–1899) jako jeho „lyrický komentář“. Jak obraz, tak text byly v tomto kontextu nazvány *V bouři* [obr. 15]. Obraz samotný ani tady rozhodně „nevypráví“ žádný příběh, zobrazuje prostě postavu stojící pod stromem a nad rozbouřenou vodní hladinou, jež může být stejně dobře divokou rozbouřenou řekou jako mořem. Její gesto může být jak vyjádřením obavy z živlu, tak třeba nadšeným vyhlížením prvního blesku, kdyby dejme tomu měla zobrazovat Viktorku. Nemá jakýkoli atribut, podle něhož by bylo možné ji určit, ani není zobrazena v jakékoli ikonograficky identifikovatelné situaci. Vrchlického báseň určuje této ženské postavě roli Ariadné, jež se právě probouzí na Naxu a zjišťuje, že Théseus odplul bez ní – do situace uvádí hned první verš: „Jak? – Sama jsem? Vše luzným bylo snem?“ (VRCHLICKÝ 1884: 47) V textu se pak střídá přítomnost s líčením bouřícího živlu a minulost, zpřítomněná ale pouze ve vzpomínce postavy Ariadné. Referencí k Mařákovu leptu je jen pár a jsou rozptýlené: „tma padá na mne, závojem svým duši / mi škrtí, smysly balvany mi kruší, / a kolem noc a hrůza, děs a šer!“ (IBID.: 47), „sama v skřeku ptactva, ve vln roji / chci státi tu, jak v moři skála stojí“ (IBID.: 49), především je ale tvoří refrénově se opakující rámec Ariadnina lkaní

do vichrů kvílení a jeku vod,
a strom, jenž praská, keř, jenž stená,
s ní lkaly o závod
(IBID.: 47, 48, 49, 50)

Příznačné je, že při zařazení do sbírky *Perspektivy* (1884) byla už báseň zbavena jakéhokoli paratextového odkazu k Mařákovu obrazu (často jde u Vrchlického o podtituly, věnování či „poznámky“ k básním) a se zcela novým titulem

⁸³ *Zlatá Praha* 1, 1884, č. 11, s. 126. Pro kontext časopisu bylo toto společné zveřejňování vizuálních a verbálních reprezentací zcela běžnou záležitostí, plnil ji nejčastěji právě Vrchlický, někdy i někteří jeho epigoni – např. Otakar Mokrý, František Serafínský Procházka či František Kvapil (podrobněji k této praxi viz FEDROVÁ 2008).

„Nářek Ariadne“, který se vztahuje pouze k podloženému mytologickému pretextu. Bez reference k inspirační vizuální reprezentaci tak text funguje jako dramatizace mytologického příběhu, který na sebe spíše poutá pozornost než líčení rozbouřeného živlu. Vrchlický tedy podložil vizuální reprezentaci narativní fólií mýtu, jež jí nebyla přímo vlastní. Přitom ale jeho text není převyprávěním mytologického příběhu, jen uvádí do situace. Jeho hlavní intencí je reflexe obecně lidské existenciální situace osamění. V tom zůstává zcela práv původnímu vizuálnímu předobrazu Mařákova leptu. Narativní konstrukce je tu tak uplatněna jako obecné schéma rozumění.

2.2 Epizovaná ekfráze

Pravděpodobně extrémní možnost dynamizace ekfráze jejím zapojením do vyprávění představuje v české literatuře předposlední román Miloše Urbana *Lord Mord* (2008). Čtenářsky atraktivní gotický román či detektivka o vraždách v uličkách asanovaného Josefova s aktualizáčními narážkami na politickou současnost balancuje na hraně populární četby. Zároveň je ale záměrně programován pro utkvívavé a intelektuální čtení. K němu se posouvá právě zapojením mnoha ekfrází a odkazů k výtvarné inspiraci. Od jednoduché ekfrastické aluze, která nehraje v události ani celku příběhu kromě „zabydlení“ fikčního světa žádnou roli a lze ji bez následků eliminovat, přes verbalizaci piktorálního modelu k popisu konkrétní fotografie nebo žánrové malby, rozptýlenému v líčení prostoru a atmosféry a prolnutému další vizuální inspirací. Velmi komplexním příkladem artikulace možností žánru v kontextu literárního vyprávění je ekfráze *Vraždy v domě*, dobře známého obrazu Jakuba Schikanedera, dokonale zapojená do dějové mikrostruktury situace i do dějové makrostruktury příběhu. (Jednotlivě a podrobně jsme se těmito ekfrastickými aluzemi a ekfrázemi zabývaly ve studii FEDROVÁ – JEDLIČKOVÁ 2010a.) Snad v obavě, aby čtenáři nezůstaly skryty některé sofistikovanější polohy jeho románu, připojil autor jako klíč k jejich identifikaci autorský paratext, soupis inspirací a pramenů „Bez čeho by nebylo“ připojený k závěru románu. Mísí se v něm historická a lékařská pojednání, literární prameny, dokumentace „zmizelé Prahy“ a také, či především výtvarné inspirace.

V jistém smyslu přesahuje jmenované příklady ekfráze (tentokrát méně známého) žánrového obrazu Vojtěcha Bartoňka, nazývaného běžně *Koupě bot u vetešníka v Úzké uličce* (1901) [obr. 16], pro exemplifikaci ekfrastického postupu, který je předmětem této kapitoly, tak postačí právě její interpretace. Zapojení ekfráze je motivováno jak zasazením situace do děje (vypravěč Arco pozve na procházku svého bratrance Maniho, který právě přijel do Prahy), tak nastolením tématu v komunikaci postav: oba muži si v rozhovoru stěžují na to, že se z pražských i vídeňských uliček se s blízcími se asanačními pracemi vytrácejí řemeslníci a trhy a místa pak „ztrácejí duši“. Výjev, který následně spatří, v jedné z uliček postupně likvidovaného ghetta, je však výjimkou, jež se tomuto pravidlu vzpouzí:

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

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

(URBAN 2008: 84)

Potud důkladný popis scény, jejíž vnímatel je fascinován jak mnohostí nabízeného zboží, tak detaily charakterizujícími postavu, jako je koutek úst sešklebený kouřením. Bez znalosti zapojení této pasáže do kontextu celku textu popis snadno označíme za statický, naplňující negativní definici deskripce jako pozastavení toku vyprávění. Vzhledem k množství reprezentovaných detailů je popis nepochybně „informačně nasycený“ a lze tedy očekávat vysokou míru „zabydlenosti“ fikčního světa, která by měla podpořit estetickou iluzi.⁸⁴ Vypravěč tu pohled na scénu vede

⁸⁴ Werner Wolf ve svém výkladu estetické iluze, jež se projevuje jako různě intenzivní dojem, že jsme imaginárně ponořeni v možném světě a zakoušíme jej smyslově (zvláště vizuálně) a emocionálně (kvazizkušenost), sepisuje její obecné podmínky a přitom konstatuje, že zanoření je usnadněno právě mírou „zabydlení“ fikčního světa, tj. zvláště v dílech s tendencí imitovat bohatství světa, s množstvím

z chodníku před železářským krámkem – bodu, kde stojí i potenciální pozorovatel obrazu, tj. mírně nalevo od jeho středové osy. Nesměruje jej však tentokrát k místu, kde je lokalizována nejvýraznější akce (podle níž je obraz také pojmenován), ale postupuje odleva. Možné je dvojí zdůvodnění: na úrovni fikčního světa (tj. v závislosti na pohybu příchozích po ulici), nebo na úrovni mimo fikční svět i mimo text, totiž z hlediska mechanismu vnímání obrazu, který bývá – pod vlivem písma – „čten“ jako text zleva doprava. Tak o tom píše například Seymour Chatman v *Příběhu a diskursu* (CHATMAN 2008: 35). Takové „čtení“ ale zřejmě může fungovat jen u velmi omezeného okruhu výtvarné tradice obrazových cyklů. Mediálně specifickým malířským postupem, který slouží zvýraznění nejdůležitější postavy/scény, je její umístění do středu nebo blízko něj nebo například zvětšení této postavy/scény oproti ostatním. Verbální vyprávění Urbanovo si v citované pasáži postupně zabydluje prostředí jako zázemí pro hlavní děj. Zároveň zůstává tento postup stále práv také žánru ekfráze: směřování pohledu pozorovatele obrazu, čtenáře či posluchače ekfráze (ať už je řídicí instancí průvodce-interpret, vypravěč či lyrický mluvčí) je jedním z typických projevů žánru. Tento postup ukazuje následující úryvek, v němž se pohled vypravěče stočí doprava:

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

„Jestlipak smí Žid hovězí jazyk?“ obrátil jsem se na muže s fajfkou.

(IBID.: 85–86)

detailů a tedy silným předpokladem vizualizace. (Srov. WOLF 2004) S tímto – byť velmi obecným – tvrzením lze také polemizovat. Množství detailů totiž jistě může, ale nemusí mít za následek vizualizaci reprezentovaných objektů v jejich vnějškovosti a vzájemných vztazích.

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

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

(IBID.: 86; zvýraznila SF)

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

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

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

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

(IBID.: 87)

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

Protichůdně těmito strategiím posilujícím zapojení události do celku působí snaha výjev s kupováním bot z toku vyprávění vydělit – a tedy vyslat ke čtenáři signál, že i tato scéna je současně autonomní, že jde o popis ekfrastický, jehož zdroj lze dohledat v seznamu výtvarných inspirací. Po výčtovém popisu levé části výjevu s železářstvím totiž následuje přeryv: „Stál jsem jako očarovaný a nemohl se pohnout. Scéna přede mnou neměla žádný význam, ale něco kolem ní anebo někde za ní *ho mít muselo*. Z druhé strany ulice někdo přicházel“ (IBID.: 84; zvýraznila SF). A za popisem uzenářství je toto rámcování – kdyby si ho čtenář třeba napoprvé nevšiml – znovu připomenuto, když Manimu scéna asociuje prázdný žaludek: „Ale já jsem se odvést nenechal, jako bych k tomu místu najednou přirostl. Vrátil jsem se pohledem k uzenářství“ (IBID.: 86). Explicitním potvrzením, k němuž má tato vějička recipienta vést, je uvedení zdroje v autorském paratextu, soupisu pramenů a výtvarných inspirací v závěru románu. Urban tak usiluje o to, aby prostřednictvím aluzí přivolał do recipientovy „kulturní paměti“ vzpomínku na konkrétní výtvarné dílo. U rozehrané situace „vraždy v domě“ se dá jistě na tuto kulturní paměť spoléhat, Schikanedrův obraz můžeme jistě označit jako notoricky známý. Zapojení Bartoňkova žánrového výjevu s koupí bot by naopak bez tohoto „upozornění“ odhalil jen málokdo.

Mají-li Urbanovy ekfráze obrazů *Koupě bot u vetešníka* či *Vražda v domě* něco navíc oproti tradičnímu žánrovému modelu ekfráze, pak je to důsledně sukcesivní rozvinutí. Nadstandardní narativitu, to jest skutečnost, že tato ekfráze vykazuje nejen sukcesivní narativní mikrostrukturu, ale současně zapadá i do narativní makrostruktury, bych tak snad mohla vyjádřit termínem *epizovaná ekfráze*.

Urbanovy ekfráze tak v různých podobách ukazují způsoby, jimiž lze v prozaickém textu dynamizovat tradiční žánr popisu jako esteticky působivý. A zároveň svým zapojením do události i celku popírají postulování jak popisu obecně, tak popisu ekfrastického jako *zastavení vyprávění*. Ekfráze tu téměř *splývá s vyprávěním*, ale zároveň si *jako deskriptivní jednotka* *podrží svou autonomnost*.

3. Transmediální přenos a imitace média

V následující kapitole, která naznačuje další možné interpretace ekfrastických postupů, je pro mě zásadním metodologickým východiskem především koncept intermediality rozvíjený Irinou Rajewskou a Wernerem Wolfem (byť podnětnost pojmového aparátu intermediálních studií pro uvažování o ekfrázi jako modu reprezentace je zřejmá z celého kontextu práce). Jejich pojetí, v systemizaci sledovaných jevů v mnohém propojené, staví na úzkém vymezení textu jako jazykového znakového komplexu a proti němu média ne v technickém slova smyslu jako přenosového kanálu, ale jako komunikačního dispozitivu, který je určen specifickým užitím sémiotického systému (WOLF 2011: 63). Intermediální jevy tak lze rozdělit především na relační, tj. přesahující rámec díla (intermedialita v širším smyslu), a strukturní, tj. zahrnuté v rámci díla (intermedialita v užším smyslu) (srov. IBID.: 66nn). Relační intermedialita zahrnuje na prvním místě transmediální vztahy (další roviny relační intermediality nejsou pro záměr této práce podstatné). Ty Rajewská postuluje jako mediálně nespécifické, „migrující“ fenomény, které se objevují v různých médiích, tedy „výskyt určité látky nebo uplatnění určité estetiky či určitého diskurzivního typu v různých médiích, aniž by přitom bylo důležité nebo možné osvojení kontaktovaného média, popřípadě aniž by bylo relevantní pro konstituování významu příslušného mediálního produktu“ (RAJEWSKY 2002: 12–13). Na rovině obsahů se tak jedná například o traktování mytologických látek v různých druzích umění, či o fenomény historické. Mezi ně řadí Wolf jako příklad znaky sentimentální estetiky citu, projevující se v 18. století ve více médiích (WOLF 2011: 67). A stejně můžeme chápat i koncept galantnosti, který zasahuje rokokovou estetiku obecně, ať už v projevech literárních či výtvarných. Právě takový transmediální přenos budeme sledovat v exemplifikaci této kapitoly v Jiráskově „rokokové novele“. Kategorie intermediality v užším smyslu, čili strukturní, jsou pro uvažování o ekfrastických textech a ekfrastických postupech přirozeně ještě mnohem podstatnější. Pro varianty strukturní intermediality tak Wolf jako definiční určuje „referenci k ‚cizímu médiu‘, tedy většinou nějaký vnější intermediální vztah. Přitom však toto cizí médium není ve zkoumaném díle či části díla přítomno se sobě vlastním znakovým systémem. Spíše je integrováno pomocí znakového systému média, které se k němu vztahuje, do struktury smyslu jako

signifikát nebo dodatečně jako referenční objekt“ (IBID.: 69). V rámci projevů strukturní intermediality nás budou v uvažování o ekfrastických postupech zajímat jak reference explicitní (tedy tematizace), tak implicitní (imitace) – byť, jak Wolf sám uvažuje (a jak mohu se znalostí materiálu ekfrastických textů potvrdit), nejde o opozitní kategorie, ale v praxi hranice mezi nimi může být i rozmytá a spíše se jedná o prostor mezi dvěma póly. První z nich nepotřebuje dalšího výkladu – takovou tematizací je například odkazování k portrétu Beatrice Cenci v Zeyerově románu *Jan Maria Plojhar*, jak bylo představeno ve 2. kapitole. Jak doplňuje Rajewská, tento typ tematizace nemusí mít žádné důsledky pro strukturu textu a může zasahovat pouze rovinu obsahu, příběhu (RAJEWSKY 2002: 80). Imitace pak podle Wolfa spočívá v tom, že „médiu zkoumaného díla imituje znaky cizího média pomocí svých vlastních, většinou formálních prostředků, a tak na základě podobností ikonicky odkazuje na cizí médium [...]. zůstává však pochopitelně jen sugescí, neboť cizí médium nemůže být nikdy skutečně přítomno“ (WOLF 2011: 70–71; princip iluze imitace média či simulace jeho postupu pojednává Rajewská v teoretické rovině i s exemplifikacemi, převážně v kontaktu literatury s médiem filmu, RAJEWSKY 2002: 85–91).

Na novele Aloise Jiráka *Zahořanský hon* (časopisecky v *Lumíru* 1888, knižně 1894) si tak v následující interpretaci ukážeme nejen inscenaci výjevu jako události a narativizaci ekfráze, ale i transmediální přenos piktorálního modelu v rovině námětu a především, jako snad nejzajímavější ekfrastický postup v tomto textu, imitaci média – simulaci mediálně specifické techniky vlastní jinému uměleckému druhu. Hlavním tématem novely je poměrování dvou druhů umění – hudby a malířství – a odhalení jejich schopnosti zasahovat do světa mimouměleckého. Už prostřednictvím tematizace jiného média (jak postuluje Werner WOLF 2011: 71) tu tak čtenář získává vodítko, které jej směřuje k pozornějšímu čtení s ohledem na intermediální imitaci. (Zdůrazňuji to v protikladu k předchozímu příkladu Urbanovu, který vizuální umění v samotném textu románu v podstatě přímo netematizuje a ekfrastické pasáže jsou zapojeny do toku vyprávění bez rámců a jakýchkoli odkazů, reference k výtvarnému umění tak probíhá až díky zmíněnému autorskému paratextu.)

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 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 oba jsou okouzleni jejím půvabem. Sebevědomý a dvorný malíř se rozhodne vyjádřit své city zrežirováním dostaveníčka podle tradice serenád, večerních milostných skladeb či písní 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 piktorialním modelům se ještě podrobněji vrátím, 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 zalíbení, 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 – svěřuje, 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, tedy 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 na zeď v jednom ze zámeckých sálů (IBID.: 78) – i ta se nakonec „odehraje“ jako událost ve světě příběhu, 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 vyděšení 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 učiteli (IBID.: 115–119). Panstvo je vylákáno čímsi smíchem ven z uzavřeného prostoru pavilonku. Scéna však není obzírána pohledem z určitého místa – vypravěč ji zobrazuje v těkavé 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 události před pavilonem 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 –

(IBID.: 120)

Přestože obě události, jež spojuje týž princip zdvojené reprezentace, mají charakter uzavřených epizod, jejich funkce rozhodně není epizodická: dostaveníčko spouští zápletku a scéna se zající 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“ (IBID.: 128). V Jiráskově *Zahořanském honu* tak dochází k překřížení modu skutečnosti příběhu a umělecké reprezentace. „Přetváření skutečnosti“ v malířském umění tu podle epilogu vítězí nad mocenskými mechanismy, vizuální reprezentace nad skutečností. Pro záměr této práce je podstatné, 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 tu pak čtenáři 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 představivost či výtvarný způsob líčení přírody (KVĚT 1953: 13). Nejsou-li tato hodnocení konkrétně podložena primárním textem, zůstávají v podstatě na úrovni klišé. Nezapomínám ovšem, že Květ je historik umění a jeho základním zájmem jsou ilustrace, nikoli vztah vyprávěcí metody k výtvarné reprezentaci. Pokusím 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 jsem zmínila, že v expozici situované do hostince jsou postavy správce a jeho neteře uváděny na scénu postupně a ukazují se ostatním vždy jen na kratičký okamžik. Nejprve když hosté začnou hlučný spor:

Hospodský přiběhl a hned ode dveří kýval sedlákovi, aby mlčel a nekřičel, ukazuje na dveře 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 dveře se zavřely. Náhlé to zjevení účinkovalo.

Sedlák přestal tlouci korbelem a křičet.

(JIRÁSEK 1922: 13–14)

Když za zvuků fanfáry přijíždějí na koni myslivec a učitel, hlavní postavy úvodní kapitolky, z oken je sledují obličje postav uvedených 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“ (IBID.: 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 obličje, sličná. Ale jen se zjevila, již zmizela, jak starý pán se náhle otočil a dveře zavřel. Pěkné vidění bylo to tam –“ (IBID.: 16). Všechny citované ukázky spojuje volba výrazů vyjadřujících „krátkou expozici objektu“ či prchavost vjemu: *zmizela*, *mihla*, *vidění*, *zjevení*. Prchavý dojem je v následující scéně zvýrazněn kontrastováním tmy a světla.

Zatím venku přestalo pršet; *šeřilo 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 obličje 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 stěvičky 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 svítíl, se bezděky zastavila. Stálat' tam postava hezkého, mladého muže, onoho, jenž přijev prve s druhem hudebníkem na koni ve světnici je tak dvorně a hezky pozdravil.

(IBID.: 19–20; zvýraznila SF)

Stále sice vypráví nadosobní vypravěč, ale scéna je tu líčena jakoby z pohledu postav sedících u stolů – zšeřelou místnost totiž hostinský naplno rozjasní svíci až v následující pasáži, poté, co posvítíl na cestu panstvu. Nyní však sedící hosté vnímají především detaily silně exponované světlem svíčky: obličej s bradavicí, bělost paruky, oblečení jen povrchně v náznaku barev a vzorů. V potměšilé místnosti jsou veškeré aktivity vnímány především jako pohyb světla a také auditivně, jak naznačuje zdůraznění klapotu střevíčků po podlaze. Tento postup můžeme číst dvojným 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: například u Gerrita van Honthorsta, Gerrita Dou a zvláště nejznámějšího Georgese de La Tour (srov. SEIDEL 1996: 250–278).

Dosud nebylo jasně řečeno, do jaké doby je vlastně příběh zasazen, a je na čase to 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 zaznamenáváme i v letech osmdesátých a v prvním desetiletí století dvacátého.⁸⁵ Z českého prostředí můžeme připomenout například cyklus básní Bohdana Kaminského *Rokoko* (1889), psaný jako pandán k reprodukovaným obrazům Karla Schweiningera s milostnými galantními scénami. Zasazení do doby konce

⁸⁵ Návraty 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).

18. století a prostředí poněkud už upadající zámecké vrchnosti je také stylizačním gestem novely *Rokoko* Julia Zeyera z roku 1887, tedy jen o rok starší 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, jako by „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 rozliším dvě formy intermediální aluze, a sice aludování piktorálního modelu a imitaci média. Jinak řečeno pokusím se oběma cestami odpovědět na otázku, v čem vlastně, kromě časového zařazení děje, může spočívat rokokovost „rokokové novely“.

Zaprvé 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; zvýraznila SF)

Loupež kytičky, kterou večer Tereza zapomněla na stole a Vojna našel a uschoval na památku, je důmyslně rozfázována do série drobných pohybů, a to s využitím všech jazykových prostředků znázornění akce, především nejrůznějších slovesných tvarů. Tato do sebe uzavřená, z toku vyprávění vydělená epizoda přetrvává po přečtení ve čtenářově mysli spíše jako výjev, zastavený právě v okamžiku loupeže. Domnívám se, že příčinu můžeme hledat ve stylistickém zvýraznění koketního gesta špetky prstů blízcí 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 intermediální formu představuje *imitace média*, v tomto případě *simulace techniky, která je vlastní jinému druhu umění*. Abych ji mohla názorně ukázat, je třeba obsáhlejší citace vyprávění; vrátíme se přitom k detailnímu rozboru scény malířova dostaveníčka v letní noci u hostince, jež se posléze stalo předmětem malířského námětu obrazu nazvaného *Přerušené dostaveníčko*.

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 přízemních oknech se setmělo. Zato mihl se rudý plamének svítlný 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 prosvítovaly 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 vysvítl 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 vedlejším oknu objevila se náhle hlava přísného pána, společníka rozmilé slečny. Promluvil, a hned zmizela.

(IBID.: 21–22; zvýraznila SF)

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, dokonce 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 (navíc hlavním Schönovým záměrem je postihnout raně středověkou a barokní světelnost, rokoko je již na okraji jeho zájmu). Bezezbytku funkční je ve vztahu k vybranému typu vizuálních reprezentací a naopak pomíjí odlišné. Jiným 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. Tento postup můžeme sledovat například v galantních výjevech Boucherových a Fragonardových. V *Houpačce* je eponymní motiv zvýrazněn diagonálním paprskem světla, který tvoří protipohyb houpající

se dívce. 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 cititeli. Fragonardův čtyřdílný cyklus galantních scén *Vývoj lásky*, který vznikl v letech 1771–1773, nemá ustálenou verbální předlohu (literární, mytologickou apod.). V podstatě od svého vzniku byl 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 (ke sporu o pořadí výjevů viz POSNER 1972). 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. U obrazů z cyklu *Vývoj lásky* sledujeme stejný postup jasného nasvícení hlavních postav a dějů na scéně jako u *Houpačky*. Odlišný je nepřirozený zdroj světla. Ve *Svádění* [obr. 17] jsou obě ženy nasvíceny jakoby reflektorovým paprskem směřujícím z levé dolní části přes podstavec vázy šikmo dopředu, aby tak osvětlil ještě rozkvetlý keř za nimi. Týž 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 dalším obraze z cyklu, v *Překvapení* [obr. 18], kde jsou paprsky osvětlující obě postavy odděleny zcela zřetelně: slečna je nasvícena zleva shora (proto také její pravá ruka 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 Jiráskově *Zahořanském honu* tak neshledávám odkaz ke konkrétní vizuální reprezentaci, nýbrž k rokokovému piktorialnímu modelu a dokonce i k výtvarnému 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 jedná se o záležitost strukturní: autorovi se podařilo *integrovat do vyprávění zobrazovací metodu, která odpovídá dobovým schématům výtvarného umění*.

Rozhodně netvrdím, že je to právě identifikace těchto struktur, která je přímým zdrojem čtenářského požitku, nebo že je snad „úkolem čtenáře“ je odhalit. Naopak,

domnívám se, že próze nejlépe sluší pobavené čtení napřené k závěru se zvědavostí, „jak to dopadne“, 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, zasní se – a spatřil před svým vnitřním zrakem vlažnou letní noc a kvetoucí lípu pod oknem zájezdní hospody, z něhož vyhlíží slečna v bílé paruce... Jsem však přesvědčena, že zdroje čtenářské přitažlivosti, ale i literární svébytnosti idylické novelky pozdějšího tvůrce monumentálních historických románů jsou skryty právě v *záměnách dějů aktuálních a inscenovaných* a v rafinovaném *převrstvení narativních a piktorálních modelů*.

Závěrem

Současná kultura v nejrůznějších svých mediálních realizacích je jistě do značné míry vizuálně orientovaná a fascinace touto skutečností, stejně jako podněty vizuálních studií, která se jako samostatný obor profilují v posledních dvou desetiletích, či kognitivních věd (např. poznatky z fyziologie vidění) se pomalu, ale jistě přelévá i přes tradiční filologické disciplíny. Dokladem stačí zmínit jen pár titulů sborníků konferencí iniciovaných v posledních letech právě z literárněvědných pozic (převážně) evropských univerzitních pracovišť: *Seeing Perception* (2007, eds. Silke Horstkotte, Karin Leonhard), *Visualisierungen: Textualität – Deixis – Lektüre* (2006, eds. Torsten Hoffmann, Gabriele Rippl), *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text* (2006, eds. Silke Horstkotte, Karin Leonhard), *Iconotropism. Turning Toward Pictures* (2004, ed. Ellen Spolsky), *IKONO/PHILO/LOGIE: Wechselspiele von Texten und Bildern* (2004, ed. Renate Brosch), *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder* (2001, eds. Heinz Drügh, Maria Moog-Grünewald), *Das visuelle Gedächtnis der Literatur* (1999, eds. Manfred Schmeling, Monika Schmitz-Emans).

Prvním předpokladem, jak se na tomto poněkud roztěkaném pískovišti, charakteristickém jistou lehkostí klouzání od jednoho předmětu k dalšímu a lehkostí vytváření závěrů,⁸⁶ neztratit a vymezit postavení verbálního díla v době převládající vizuální kultury, je nepustit ze zřetele literární text. Inspirovat se metodologickými podněty či tématy zájmu, ale s nimi s znovu vracet k revizi pojmového aparátu vlastní disciplíny a interpretačních klíčů k literárnímu dílu a jeho estetickému působení. Tedy ne aplikovat tyto podněty zvenčí, ale dívat se těmito „brýlemi“ uvnitř.

Když William J. T. Mitchell vyhlašoval „obrat k obrazu“ v knize *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, která je dodnes biblí vizuálních studií, psal o něm takto: „Pictorial turn [...] is rather postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visibility, apparatus,

⁸⁶ Ojedinělý, poněkud kritičtější pohled zevnitř vizuálních studií nabízí James Elkins (2007).

institutions, discourse, bodies and figurality. It is realization that *spectatorship* (the look, the gaze, the glance, the practises of observation, surveillance, and visual pleasure) may be as deep a problem as various form of *reading* (decipherment, decoding, interpretation, etc.) and that visual experience or ‚visual literacy‘ might not be fully explicable on the model of textuality⁸⁷ (MITCHELL 1994: 16; zvýraznil WJTM). Povýšení diváctví a pozorovatelství vedle čtení a interpretace bylo tehdy jistě radikálním gestem, zvláště od někoho, kdo se čtení a interpretaci odborně věnoval. Nicméně máme-li toto zaostření využít jako podnět pro vlastní disciplínu, nebudeme se zabývat obrazy samými, ale právě třeba mody pozorování, implicitní či explicitní pozorovatelskou instancí v textu apod.

Samozřejmě není náhoda, že se mé tázání ukotvuje metodologicky v konceptu intermediálních studií. Ten sice vznikl právě jako odpověď na mediální rozrůznění kultury a činí se (snad oprávněné) nároky na možnost univerzálního prostředkování mezi různými médii, jistě je už v jeho postulování problematiky, v jeho řádu řeči zjevné, že je budován primárně z literárněvědných pozic. Zda je nosný také pro další disciplíny, které se snaží zahrnovat (mediální studia, filmovou vědu a teoretiky adaptace apod.), na to musí odpovědět předně sami jejich zástupci. Pro literární vědu však podle mého soudu nepochybně představuje možnost, jak rozumět dalším médiím, vyrovnat se s přesahy mezi nimi, které s sebou nese nejen současná kultura, ale – jak jsme viděli na mnoha textech interpretovaných v této práci – které můžeme sledovat stejně tak na textech 19. století.

Ekfráze jako místo střetu dvou uměleckých forem, dvou médií, znakových systémů či řádů reprezentace je jistě tématem přímo bytostně ukotveným mezi interpretačními postupy obou zúčastněných disciplín, literární vědy a dějin umění. A obě také musí být brány v potaz. Tak jsme například viděli (ve 3. kapitole), že zájem o předmět reprezentace v ekfrastických textech nemůžeme odkázat jen do uměnovědného pole – anebo můžeme, ale ochudíme se tím o některé, ne nepodstatné fazety interpretace. Při interpretaci ekfrastických textů se sice primárně zabýváme mediálně specifickými literárními postupy, ale musíme, domnívám se, zároveň rozlišovat mediálně specifické postupy výtvarného umění či obecněji vizuálního

⁸⁷ Citaci ponechávám výjimečně bez překladu předně kvůli rozlišení *the gaze – the glance*, právě proto, že jsem tuto distinkci využila jako interpretační klíč pro určitá ekfrastická gesta v kapitole 5.1, kde jsem také psala o její nesnadné převoditelnosti do češtiny.

média. Tedy například způsob zvýraznění centrální figury či skupiny figur v prostoru, kompoziční a technická specifika, určité ikonografické tradice zobrazování a jejich vývoj nebo práci se světlem a podobně. Jinak se snadno dopouštíme takových dezinterpretací jako Seymour Chatman, když nerespektuje právě mediálně specifický způsob stavby scény a zvýraznění hlavní postavy a „čte“ fázové zobrazení Gozzoliho *Tance Salome a stětí Jana Křtitele* jako odporující zachycení události v jasném pořadí při čtení zleva doprava (CHATMAN 2008: 35). Teprve v závislosti na rozpoznání těchto mediálních specifík vizuální reprezentace se můžeme obrátit zpět k interpretaci reprezentace verbální a zabývat se tím, zda se může nějaký mediálně specifický postup výtvarný adekvátně realizovat postupem literárním. Při analýze ekfráze Miloše Urbana nám tak pomůže spojení poznatků o pozorovatelství ve výtvarném umění a naratologických poznatků o vypravěčské instanci. V Jiráskových popisných pasážích ze *Zahořanského honu* nám dobová schémata výtvarného umění skutečně „osvětlí“, jak se autorovi podařilo integrovat do vyprávění odpovídající zobrazovací metodu druhého povolání média reprezentace. Anebo ve Vrchlického básni sledovat, jak na ustálené výtvarné typy profilu a ánfasu reaguje jejich převrácením do verbální formy dialogu a monologu.

Netvrdím tím v žádném případě, že by autor ekfrastického textu tyto mediálně specifické postupy vizuální reprezentace nutně znal aktivně, to jest dokázal je abstrahovat. Většinou se jistě spíše jedná o intuitivní následování, dané vizuální zkušeností. Ostatně je zřejmé, že většina autorů, jejichž texty byly v této práci interpretovány, tuto dosti rozsáhlou a zásadní zkušenost s výtvarným uměním měla. Nemusí se jednat zdaleka jen o takové propojení, jakým bylo Langerovo členství ve Skupině výtvarných umělců, ale skutečně mám na mysli pouze pozorovatelskou zkušenost s výtvarnými díly své současnosti i starších dob, jako disponovali ve značné míře Jirásek, Vrchlický či Zeyer.

Neodbytná se zdá být také otázka, nakolik můžeme z těch jednotlivých zde interpretovaných textů dělat nějaké dalekosáhlejší závěry pro autorskou poetiku. Přestože to je spíš otevřeným tématem pro další práci, alespoň v náznaku se jí v závěru nemohu vyhnout. Tedy: V některých případech to jistě příliš možné není. Smysl mají takové úvahy tehdy, máme-li k dispozici ekfrastických textů či pasáží větší množství a můžeme sledovat jisté podobnosti, opakování postupů. To lze z autorů zde jmenovaných bez pochybností říci alespoň o Vrchlickém a Jiráskovi. U Vrchlického

máme k dispozici skutečně nebývale velké množství ekfrází (a to včetně mnoha textů ne právě literárně skvělých), a tedy se obecněji po autorské poetice ptát můžeme – alespoň v takovém náznaku, jaký považuji za možný, jsem se o to pokusila ve starší studii věnované jeho ekfrastickým textům jako celku (FEDROVÁ 2008). U Jiráska zase můžeme zobecnit k vyšší rovině, popisu obecně – pokud se jeho smyslové kvality či zapojení zobrazovacích metod a kvalit či modelů vizuální reprezentace objevují opakovaně, není to jistě náhoda. Kromě zde interpretovaného *Zahořanského honu* jsme se vizuálními kvalitami a možnostmi vizualizace jeho popisných pasáží zabývaly také na textech ne-ekfrastických, ve *Starosvětských obrázcích* či kronice *U nás* (FEDROVÁ – JEDLIČKOVÁ 2011)

Vrátím se nakonec obloukem k metodologickým podnětům této práce. K interpretaci ekfrastických textů a ekfrastických postupů či gest jsem využila různé koncepty či interpretační klíče vizuálních studií a především intermediality: *pozorování* a instance pozorovatele, zkoumání sensorických aspektů estetického zážitku z literárního díla, možnosti *vizualizace* (G. E. Lessing a po něm mnozí další), estetická iluze jako artefaktem indukovaný mentální stav (Werner Wolf) či *zanoření* jako forma i míra emocionální a smyslové participace čtenáře (Marie-Laure Ryanová). Vystoupíme-li však z úzkého okruhu ekfrastických textů, chápu je jako navýsost podnětné i pro mnohem širší literárněvědné tázání. Aneb jak se neztratit na pískovišti vizuální kultury a zůstat stále právi předmětu svého zájmu, tedy literárnímu textu a čtení.

Prameny

27 OBRAZŮ

2001 *27 českých obrazů očima 27 českých spisovatelů* (Praha: VIVO)

ARBES, Jakub

2006 [1873] „Svatý Xaverius“, in IDEM: *Romaneta*, ed. Martina Sendlerová (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 285–378

DURYCH, Jaroslav

1996 [1922] „Sen Albrechta Dürera“, in IDEM: *Obrazy* (Olomouc: Votobia), s. 50–55

HOMÉROS

1996 [9. – 8. st. př. n. l.] *Ílias*, přel. Otmar Vaňorný (Praha: Petr Rezek)

HRABAL, Bohumil

1994 [1981] „Harlekýnovy miliony“, in IDEM: *Nymfy v důchodu*. Sebrané spisy Bohumila Hrabala 10, ed. Milada Chlíbačová (Praha: Pražská imaginace), s. 189–355

JIRÁSEK, Alois

1922 [1885] *Zahořanský hon a jiné* (Praha: Otto)

1929 *Novina. U nás 2* (Praha: Jan Otto)

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří

1923 *Zastřený obraz* (Praha: Aventinum)

1984 [1947] „Zlověstná madona“, in IDEM: *Ocúny noci*, ed. Vladimír Justl (Praha: Odeon), s. 175–189

LANGER, František

2002 [1966] „Muzeum tety Laury“, in IDEM: *Povídky 2*. Spisy Františka Langer 4, ed. Milena Masáková (Praha: Kvarta), s. 254–272

MARIA, Jaroslav

1927 *Svěťice, dámy a děvky I–IV* (Vyškov: F. Obzina)

NOVÁK, Ladislav

1968 „Giorgionova Bouře“, in IDEM: *Závratě čili Zdoufalství. Texty 1960–1965* (Praha: Mladá fronta), s. 81–94

OBRAZY OBRAZŮ

2001 *Obrazy obrazů. Verše německých a západočeských básníků k obrazům v Západočeské galerii* (Plzeň: Středisko západočeských spisovatelů)

URBAN, Miloš

2008 *Lord Mord* (Praha: Argo)

VERGILIUS MARO, Publius

1970 [29–19 př. n. l.] *Aeneis*, přel. Otmar Vaňorný (Praha: Svoboda)

VRCHLICKÝ, Jaroslav

1884 „Nářek Ariadné“, in IDEM: *Perspektivy* (Praha: Jan Otto), s. 47–50

1886 „Stráž před palácem Tamerlána“, in IDEM: *Zlomky epejeje* (Praha: Jan Otto), s. 108–110

1889 „Erós a Moira“, in IDEM: *Bozi a lidé* (Praha: Jan Otto), s. 79–87

1891a „Triumf jara“, in IDEM: *Fresky a gobelíny* (Praha: J. Otto), s. 125–128

1891b „Freska Rienziho“, in IDEM: *Fresky a gobelíny* (Praha: J. Otto), s. 90–93

1894 „Böcklin a Smrt“, in IDEM: *Kytky aster* (Praha: Jan Otto), s. 38–40

1896a „Pod obraz Raffaelova houslisty“, in IDEM: *Napadlo rosy* (Praha: Bursík & Kohout), s. 97–99

1896b „Balada o rytíři, čertu a smrti“, in IDEM: *Napadlo rosy* (Praha: Bursík & Kohout), s. 21–22

1908 „Antické jaro“, in IDEM: *Skryté zdroje* (Praha: Jan Otto), s. 100

VRCHLICKÝ, Jaroslav – PIRNER, Maxmilián

1893 *Démon láska* (Praha: F. Topič)

ZEYER, Julius

1887 *Rokoko* (Praha: Valečka)

2001 [1891] *Jan Maria Plojhar*, ed. Zdeňka Nováková (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

Citovaná literatura

ALBERTI, Leon Battista

1947 [1435] *O malbě. O soše*, přel. F. Topinka (Praha: Vladimír Žikeš)

ALPERS, Svetlana

1960 „Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23, s. 190–215

ANDREWS, Malcolm

1999 *Landscape and Western Art* (Oxford: Oxford University Press)

AUMONT, Jacques

2005 [2003] *Obraz*, přel. Ladislav Šerý (Praha: AMU)

BARTHES, Roland

2006 [1968] „Efekt reálného“, přel. Tomáš Jirsa, *Aluze* 10, č. 3, s. 73–75

BAXANDALL, Michael

1985 *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven – London: Yale University Press)

BOEHM, Gottfried – **PFOTENHAUER**, Helmut (eds.)

1995 *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart* (München: Wilhelm Fink)

BÖHME, Gernot

2002 „Synästhesie im Rahmeneiner Phänomenologie der Wahrnehmung“, in Hans Adler, Ulrike Zeuch (eds.): *Synästhesie: Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne* (Würzburg: Königshausen & Neumann), s. 45–56

BRYSON, Norman

1983 „The Gaze and the Glance“, in IDEM: *Vision and Painting. The Logic of the Gaze* (New Haven: Yale University Press), s. 87–131

BUBENÍČEK, Petr

2009 „Autorita vypravěče v Zeyerově románu *Jan Maria Plojhar*“, in Jiří Kudrnáč et al. (eds.): *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy* (Brno: Host), s. 160–167

CAMPBELL, Stephen J.

2003 „Giorgione’s ‚Tempest‘, ‚Studiolo‘ Culture, and the Renaissance Lucretius Author(s): and Giorgione Source“, *Renaissance Quarterly* 56, 2003, č. 2 (Summer), s. 306–309

CARRIER, David

1987 „Ekphrasis and Interpretation: Two Modes of Art History Writing“, *British Journal of Aesthetics* 27, č. 1, s. 20–31

CLÜVER, Claus

1997 „Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Re-presentations of Non-Verbal Texts“, in Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling (eds.): *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media* (Amsterdam – Atlanta: Rodopi), s. 19–33

1998 „Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis“, in Valerie Robillard, Els Jongeneel (eds.): *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis* (Amsterdam: VU University Press), s. 35–52

1999 „Re(Writing) Edward Hopper“, in Manfred Schmeling, Monika Schmitz-Emans (eds.): *Das visuelle Gedächtnis der Literatur* (Würzburg: Königshausen & Neumann), s. 141–165

CONWAY, Martin

1928 „Giorgione Again“, *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 52, č. 303, s. 259–261

ČEŠKA, Jakub

2011 „Zromantizovaný horor – Harlekýnovy milióny. K literární topografii města“, in Jan Malura, Martin Tomášek (eds.): *Město. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění* (Ostrava: Universitas Ostraviensis), s. 137–153

ELKINS, James

2007 „Sbohem, vizuální kulturo“, in Marta Filipová, Matthew Rampley (eds.), *Možnosti vizuálních studií* (Brno: Barrister & Principal – Masarykova univerzita) s. 241–253

ESROCK, Ellen

1994 *The Reader’s Eye. Visual Imaging as Reader Response* (Baltimore: John Hopkins University Press)

FEDROVÁ, Stanislava

2008 „Ekfrastické postupy v lyrice a epice: případ Vrchlický“, in Jan Schneider, Lenka Krausová (eds.): *Vybrané kapitoly z intermediality* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 101–136

FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice

2008 „Ekfráze: deskripce vs. narativ“, in Alice Jedličková, Ondřej Sládek (eds.): *Vyprávění v kontextu* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 119–139

2010a „Obraz v příběhu – ekfráze ve vyprávění. Předběžné návrhy k rozlišení popisnosti a vizuality“, *Slovenská literatúra* 57, č. 1, s. 29–59

2010b „Narativní scénáře a piktorální modely“, *World Literature Studies* 2 (19), 2010, č. 2, s. 20–41

2011 „Konec literárního špenátu aneb Popis v intermediální perspektivě“, *Česká literatura* 59, č. 1, s. 26–58

FOUCAULT, Michel

2007 [1966] „Dvořané“, in IDEM: *Slova a věci*, přel. Jan Rubáš (Brno: Computer Press), s. 9–18

FRIED, Michael

1980 *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley: University of California Press)

GOMBRICH, Ernst Hans

1964 „Moment and Movement in Art“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27, s. 293–306

1985 [1977] *Umění a iluze*, přel. Miroslava Tůmová (Praha: Odeon)

GRAF, Fritz

1995 „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike“, in Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (eds.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart* (München: Wilhelm Fink), s. 143–155

HAGSTRUM, Jean H.

1958 *The Sister Arts. The tradition of literary pictorialism and english poetry from Dryden to Gray* (Chicago: University of Chicago Press)

HÁJEK, Václav

2008 „Kde končí obraz? Obrazy v rámech, obrazy bez rámu a rámy bez obrazu“, in Petra Hanáková (ed.): *Výzva perspektivy. Obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět* (Praha: Academia), s. 11–76

HAMON, Philippe

2002 [1972] „Co je to popis?“, přel. Jaroslav Fryčer, in Kyloušek, Petr (ed.): *Znak, struktura, vyprávění* (Brno: Host), s. 180–207

HEFFERNAN, James

1991 „Ekphrasis and Representation“, *New Literary History* 22, s. 297–316

1993 *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago – London: University of Chicago Press)

HERTEL, Ralf

2005 *Making Sense. Sense Perception in the British Novel of the 1980s and 1990s* (Amsterdam – New York: Rodopi)

HOLLANDER, John

1988 „Poetics of Ekphrasis“, *Word & Image* 4, s. 209–219

1995 *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art* (Chicago – London: University of Chicago Press)

HUBALA, Erich

1970 *Die Kunst des 17. Jahrhunderts. Propyläen Kunstgeschichte* 9 (Berlin: Propyläen Verlag)

CHAMONIKOLA, Kaliopi (ed.)

2000 *Melancholie*; katalog výstavy (Brno: Moravská galerie)

CHATMAN, Seymour

2000 [1990] „Deskripce není služka textu“, in IDEM: *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*, přel. Brigita a Luboš Ptáčkoví (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 29–43

2008 [1978] *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*, přel. Milan Orálek (Brno: Host)

ISER, Wolfgang

1987 „Representation. A Performative Act“, in: Murray Krieger (ed.): *The Aims of Representation: Subject/Text/History* (New York: Columbia University Press), s. 217–232

JANOUŠEK, Pavel

1986 „Svatý Xaverius“, in: Zeman, Milan a kol.: *Rozumět literatuře. Interpretace základních děl české literatury* (Praha : Státní pedagogické nakladatelství), s. 131–136

JEDLIČKOVÁ, Alice

2005 „S mimezí v batohu na výlet do různosvětů“, *Česká literatura* 53, č. 2, s. 203–225

2008 „Podoby transmediality: verbální a piktorální vyprávění“, in Jan Schneider, Lenka Krausová (eds.): *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk. Sborník příspěvků z mezinárodního symposia* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 13–25

JIRÁNI, Otakar

1921–1923 „Vrchlický a antičtí básníci“, 1, *Sborník Společnosti Jaroslava Vrchlického* 1921–1923, s. 20–46; 2, 1924–1925, s. 22–40

KILPATRICK, Ross S.

1997 „Hagar and the Angel in Giorgione’s Tempest“, *Atribus et Historiae* 18, č. 36, s. 81–86

KLARER, Mario

1999 „Introduction“, *Word & Image* 15, č. 1, s. 1–4

2001 *Ekphrasis. Bildbeschreibung als Repräsentationstheorie bei Spenser, Sidney, Lyly und Shakespeare* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag)

2004 „Sexing Word and Image: Gendered Deep Structures in Theoretical Discourses on Ekphrasis“, in Christoph Bode (ed.): *Anglistentag 2003 München: Proceedings* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier), s. 129–140

KOERNER, Joseph Leo

1990 *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape* (New Haven – London: Yale University Press)

KONEČNÝ, Lubomír

2002 „Hra o jablko. Karel Škréta a Filostratos“, *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, F 46, s. 7–23

KRANZ, Gisbert

1973 *Das Bildgedicht in Europa. zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung* (Paderborn: Ferdinand Schöningh)

KRIEGER, Murray

1992 *The Illusion of the Natural Sign* (Baltimore – London: John Hopkins University Press)

KURMAN, George

1974 „Ecphrasis in Epic Poetry“, *Comparative literature* 26, č. 1, s. 1–13

KVĚT, Jan

1953 *Dílo Aloise Jiráska v české ilustraci* (Praha: Orbis)

LESSING, Gotthold Ephraim

1960 [1766] *Laokoon čili O hranicích malířství a poesie*, přel. Alois Otupalík (Praha: SNKLHU)

LÖHR, Wolf-Dietrich

2003 „Ekphrasis“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, ed. Ulrich Pfisterer (Stuttgart: Metzler Verlag), s. 76–80

MARIA, Jaroslav

1925 *Itálie* (Vyškov: František Obzina)

MEIER, Nikolaus

1977 „Böcklin-Gesänge“, in: *Arnold Böcklin 1827–1901. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken* (Basel: Kunstmuseum Basel), s. 131–146

MERCKS, Kees

2010 „Percepce v literárním díle. Vnitřní prostory v Hrabalově románu Harlekýnovy miliony“, in Stanislava Fedrová (ed.): *Česká literatura v intermediální perspektivě. IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky: Jiná česká literatura* (Praha: Akropolis – Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 307–315

MITCHELL, William J. T.

1994 *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press)

1995 „Representation“, in: *Critical terms for literary study* (Chicago – London: University of Chicago Press), s. 11–22

MUSTO, Ronald G.

2003 *Apocalypse in Rome: Cola di Rienzo and the Politics of the New Age* (Berkeley: University of California Press)

NOVOTNÝ, Josef Otto

1923 „Jaroslav Durych: Obrazy“, *Cesta* 1923, s. 385–387

OPELÍK, Jiří

2000 Jaroslav Maria, in: *Lexikon 3/I* (Praha: Academia), s. 115

PANOFSKY, Erwin

1981 [1955] *Význam ve výtvarném umění*, přel. Lubomír Konečný (Praha: Odeon)

PAPAIIOANNOU, Stratis

2011 „Byzantine Enargeia and Theories of Representation“, in Vladimír Vavřínek, Paolo Odorico, Vlastimil Drbal (eds.): *Ekphrasis. La représentation des monuments dans les littératures byzantine et byzantino-slaves. Réalités et imaginaires*; *Byzantinoslavica* 69, č. 3 (Prague: Slovanský ústav AV ČR), s. 48–60

PAPOUŠEK, Vladimír – BÍLEK, Petr A.

2011 *Cosmogonia. Alegorické reprezentace „všeho“* (Praha: Akropolis)

PEČÍRKA, Jaromír

1940 *Josef Navrátil* (Praha: Meelantich)

POCHAT, Götz

2007 „„Spiritualia sub metaphoris corporalium“? Description in the Visual Arts“, in Werner Wolf, Walter Bernhart (eds.): *Description in Literature and Other Media. Studies in Intermediality 2* (Amsterdam: Rodopi), s. 265–288

POLLÁKOVÁ, Petra

2011 „Nevinná s čiernym žilkovaním. Príbeh ‚portrétu Beatrice Cenci‘“, in Stanislava Fedrová, Alice Jedličková (eds.): *Intermediální poetika příběhu* (Praha: Akropolis – ÚČL AV ČR), s. 61–88

POPELOVÁ, Jiřina

1930–1931 „Jaroslav Durych: Obrazy“, *Nové Čechy*, s. 321

POSNER, Daniel

1972 „The True Path of Fragonard’s Progress of Love“, *The Burlington Magazine* 14, 833 (Aug., 1972), s. 562–534

PRAHL, Roman

1987 *Maxmilián Pirner 1854–1924*; katalog výstavy NG v Praze (Praha: Národní galerie)

QUINTILIANUS, Marcus Fabius

1985 *Základy rétoriky*, přel. Václav Bahník (Praha: Odeon)

RAJEWSKY, Irina O.

2002 *Intermedialität* (Tübingen – Basel: Francke)

RIFFATERRE, Michael

1981 „Descriptive Imagery“, *Yale French Studies* 61, s. 107–125

RIPPL, Gabrielle

2006 „Intermediale Poetik: Ekphrasis und der ‚iconic turn‘ in der Literatur/-wissenschaft“, in: Torsten Hoffmann, Gabrielle Rippl (eds.): *Bilder. Ein (neues) Leitmedium?* (Göttingen: Wallstein), s. 93–107

ROBILLARD, Valerie

1998 „In Pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach)“, in Valerie Robillard, Els Jongeneel (eds.): *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis* (Amsterdam: VU University Press), s. 53–71

ROBILLARD, Valerie – JONGENNEEL, Els (eds.)

1998 *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis* (Amsterdam: VU University Press)

RONEN, Ruth

1997 „Description, Narrative and Representation“, *Narrative* 5, č. 3, s. 274–286

RZUCIDLO, Ewelina

1998 *Caspar David Friedrich und Wahrnehmung. Von der Rückenfigur zum Landschaftsbild* (Münster: Lit [diss. Freie Universität Berlin 1997])

SAGER EIDT, Laura M.

2008 *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film* (Amsterdam: Rodopi)

SEIDEL, Katrin

1996 *Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie* (Hildesheim: Olms)

SHAFFER, Diana

1998 „Ekphrasis and the Rhetoric of Viewing in Philostratus’s Imaginary Museum“, *Philosophy & Rhetoric* 31, č. 4, s. 303–316

SCHAEFER, Christina – RENTSCH, Stefanie

2004 „Ekphraisis: zur Begriffsbestimmung in der neueren Forschung“, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 114, č. 2, s. 132–165

SCHAPIRO, Meyer

1973 „Frontal and Profile as Symbolic Forms“, in IDEM: *Words and Pictures: On the Literal and Symbolic Illustration of a Text*, The Hague – Paris: Mouton, 1973, s. 37–49

SCHMIDOVÁ, Herta

1998 „Básnická a malířská obraznost v poezii Jaroslava Vrchlického“, *Česká literatura* 46, č. 1, s. 86–104

SCHMIDT, Siegfried J.

2008 *Přesahování literatury. Od literární vědy k mediální kulturní vědě*, přel. Zuzana Adamová (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR; Theoretica & Historica 1)

SCHNEIDER, Jan – KRAUSOVÁ, Lenka (eds.)

2008a *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk. Sborník příspěvků z mezinárodního symposia* (Olomouc: Univerzita Palackého)

2008b *Vybrané kapitoly z intermediality* (Olomouc: Univerzita Palackého)

SCHÖNBERGER, Otto

1995 „Die ‚Bilder‘ des Philostratos“, in Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (eds.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart* (München: Wilhelm Fink), s. 157–176

SCHÖNE, Wolfgang

1954 *Über das Licht in der Malerei* (Berlin: Ger. Mann)

SIMON, Erika

1995 „Der Schild des Achilleus“, in Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (eds.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart* (München: Wilhelm Fink), s. 123–141

SLAVÍČKOVÁ, Miloslava

2004 *Hrabalovy literární koláže* (Praha: Akropolis)

SPITZER, Leo

1955 „The Ode on a Grecian Urn or content vs. metagrammar“, *Comparative Literature* 7, č. 3, s. 203–225

STÁTNÍK, Dalibor

2001 „Jaroslav Maria a Zdenka Braunerová“, *Středočeský vlastivědný sborník 2001*, s. 36–66

SVOZIL, Bohumil

1995 „Bohumil Hrabal a jeho nymburská trilogie“, in IDEM: *Próza obrazná a věcná* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 47–60

THEIN, Karel

2006 „Filostratos Starší a zrození dějin umění z ducha ekfrasis“, in: *Pictura verba cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*, eds. Beket Bukovinská, Lubomír Slavíček (Praha: Artefactum), s. 23–29

TORGOVNICK, Marianna

1985 *The Visual Arts, Pictorialism, and the Novel: James, Lawrence, Woolf* (Princeton: Princeton University Press)

VARGA, Kibédi Áron

1989 „Criteria for Describing Word-and-Image Relations“, *Poetics Today* 10, č. 1, s. 31–53

VEREŠČAGIN – PRŮVODCE

1886 *Průvodce výstavou Vereščaginovou / Katalog der Ausstellung von Werken Wassili Werestschagins, veraustaltet von der Gesellschaft patr. Kunstfreunde und der Umělecká Beseda*, přel. Fr. X. Jiřík (Praha: Haase)

WAGNER, Hans-Peter

1996 *Icons – Texts – Icontexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* (Berlin: de Gruyter)

2006 [2001] „Ekphrasis“, in: *Lexikon teorie literatury a kultury*, ed. něm. vydání Ansgar Nünning, eds. čes. vydání Jiří Trávníček, Jiří Holý (Brno: Host), s. 181–182

WEBB, Ruth

1999 „Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre“, *Word & Image* 15, s. 7–18

WEBB, Ruth – JAMES, Liz

1991 „To understand ultimate things and enter secret places: Ekphrasis and art in Byzantium“, *Art History* 14, s. 1–17

WIND, Edgar

1969 *Giorgione's Tempesta. With comments on Giorgione's poetic allegories* (Oxford: Clarendon Press)

WITTLICH, Petr

1985 [1982] *Česká secese* (Praha: Odeon)

WOLF, Werner

2004 „Aesthetic illusion as an effect of fiction“, *Style* 38, s. 325–351

2007 „Description as a Transmedial Mode of Representation“, in Werner Wolf, Walter Bernhart (eds.): *Description in Literature and Other Media. Studies in Intermediality 2* (Amsterdam: Rodopi), s. 1–87

2011 „Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě“, přel. Zuzana Adamová, *Česká literatura* 59, 1, s. 62–85

ZELGER, Franz

1977 „Kinder, Engel, Amoretten. Varianten eines Motivs im Oeuvre von Böcklin“, in: *Arnold Böcklin 1827–1901. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken* (Basel: Kunstmuseum Basel), s. 103–108

YACOBI, Tamar

1995 „Pictorial Models and Narrative Ekphrasis“, *Poetics Today* 16, č. 4, s. 599–649

1997 „Verbal Frames and Ekphrastic Figuration“, in Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling (eds.): *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media* (Amsterdam/Atlanta: Rodopi), s. 35–46

1998 „The Ekphrastic Model: Forms and Functions“, in Valerie Robillard, Els Jongeneel (eds.): *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis* (Amsterdam: VU University Press), s. 21–34

2000 „Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis“, *Poetics Today* 21, č. 4, s. 711–749

2004 „Fictive Beholders: How Ekphrasis Dramatizes Visual Perception“, in Ellen Spolsky (ed.): *Iconotropism: Turning Toward Pictures* (Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press), s. 69–88

2007 „Intermedial Narrative: Ekphrasis and Perspectival Montage, or Sorting out the Gaze of Narrative Agents“, in Silke Horstkotte, Karin Leonhard (eds.): *Seeing Perception* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing), s. 167–196

Seznam vyobrazení

1. Guido Reni (připisováno): *Beatrice Cenci* (?), cca 1600; olej na plátně, 75 x 50 cm; Řím: Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini
2. Lysá nad Labem, zámek, freska z cyklu s Venuší a Adonidem (foto Martin Mádl)
3. Lysá nad Labem, zámek, freska s bitvou u sv. Gottharda v horním sále (foto Martin Mádl)
4. Arnold Böcklin: *Ostrov živých*, 1888 (olej na dřevě, 94 x 140 cm; Basilej: Kunstmuseum); *Pan mezi sloupy (Idyla)*, 1875 (olej na plátně, 65 x 49 cm; Mnichov: Neue Pinakothek); *Kentaur a nymfa*, 1855 (olej na plátně, 88 x 76 cm; Berlín: Staatliche Museen, Nationalgalerie); *Putto a motýl*, 1895 (olej na plátně, 18,5 x 14,5 cm; Kunsthaus Zürich); *Magna mater*, 1868 (freska; Basilej: Museum an der Augustinergasse); *Milostné jaro*, 1868 (olej na dřevě, 22 x 13,5 cm; Darmstadt: Hessisches Landesmuseum)
5. Albrecht Dürer: *Cesta do Egypta*, 1504–1505; dřevořez; Vídeň: Graphische Sammlung Albertina (www.wga.hu)
6. Giorgio Vasari: *Umučení sv. Štěpána*, kolem 1560; olej na plátně, 300 x 163 cm; Vatikán: Pinacoteca (www.wga.hu)
7. Caspar David Friedrich: *Krajina z ostrova Rujany* (1818); olej na plátně, 90,5 x 71 cm; Winterthur: Oskar Reinhart Collection (www.wga.hu)
8. Giorgione: *Bouře*, 1510; olej na plátně, 82 x 73 cm; Benátky: Gallerie dell'Accademia (repro: WIND 1969: obr. 1)
9. Arnold Böcklin: *Autoportrét se Smrtí šumařkou*, 1872; olej na plátně, 75 x 61 cm; Berlin: Staatliche Museen, Nationalgalerie (Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz)
10. Max Pirner: *Erós a Moira*, 1890; olej na plátně, 120 x 140 cm; dnes nezvěstné (repro: PRAHL 1987: č. kat. 286)
11. Model pohybů očí při zrakovém zkoumání předmětu (AUMONT 2005: 56)

12. Tizian: *Oslava Venuše*, 1518; olej na plátně, 172 x 175 cm; Madrid: Museo del Prado (www.wga.hu)
13. Vasilij V. Vereščagin: *Dveře Tamerlánovy*, 1873; olej na plátně, 213 x 168 cm; Moskva: Treťjakovská galerie
14. Albrecht Dürer: *Rytíř, smrt a ďábel*, 1513; mědiryt; Berlin: Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (www.wga.hu)
15. Julius Mařák: *V bouři*, 1877; lept; Praha: Národní galerie (www.archiv.ucl.cas.cz)
16. Vojtěch Bartoněk: *Koupě bot u vetešníka v Úzké uličce*, 1901; olej na plátně; Praha: Židovské muzeum (repro: PAŘÍK, Arno: *Pražské ghetto v obrazech*, Praha: Židovské muzeum 2005, s. 90)
17. Jean-Honoré Fragonard: *Svádění*, 1771–1773; olej na plátně, 318 x 216 cm; New York: Frick Collection (www.wga.hu)
18. Jean-Honoré Fragonard: *Překvapení*, 1771–1773; olej na plátně, 318 x 244; New York: Frick Collection (www.wga.hu)

Obrazová příloha