

Trajektorie starověké ekfráze*

Heidrun Führer – Bernadette Banaszekiewicz

Úvod

Tento náčrt pojmových obrysů antické ekfráze chce ukázat různé směry, jimiž se pojetí ekfráze v minulosti ubíralo, a potenciál, který tato pojetí nabízejí současnému zkoumání vztahů mezi různými druhy umění i mimo tuto oblast. Studie se ovšem nepokouší vytvořit novou, všeobjímající teorii ekfráze a jejího vztahu k popisu. Spíše se snaží rekapitulovat teorii a praxi starověké rétoriky v souladu s moderními filologickými výzkumy a zároveň podnitit prozkoumání jejich odlišnosti od pojetí ekfráze jako „žánru prostředkujícího mezi uměními“ (*interartial ekphrasis*),¹ jež je příznačné pro 20. století, a otevřít toto téma alternativním způsobům myšlení.² Jeden z problémů tkví v tom, že při hledání básnických a více či méně podrobných popisů vizuálních (a z hlediska moderní estetiky současně mimetických) uměleckých děl se vybírá pouze z omezeného kánonu starověkých literárních

* Tento text je rozšířenou verzí referátu, který Heidrun Führerová přednesla na pražském kolokviu *O popisu*. Spoluautorky by rovněž rády poděkovaly Miriam Vieriové za pozorné přečtení první verze tohoto textu a za její přínosné připomínky.

1 Pozn. ed.: Pro výraz *interartial ekphrasis* (v této studii nezbytný k vyjádření určité kulturní konvence či tradice výkladu, který se v jistém smyslu ocitá v opozici k představenému antic-kému chápání ekfráze) nemáme v českém kontextu ekvivalent, volíme proto předběžný opis. Těž postup užíváme dále pro termíny Jamese Heffernana *factual* a *notional ekphrasis*.

2 Množství vědeckých prací věnovaných literární ekfrázi jako žánru prostředkujícímu mezi uměními je nepřehledné a přesahuje rámec tohoto článku. Dobrý přehled lze nalézt in Lindhé 2013. Obecně většina autorů používá Scottovu definici ekfráze jakožto „básnického popisu uměleckého díla“ (Scott 1996: 315).

a vizuálních zdrojů.³ Jak bylo shledáno již dříve, „vzkvétající literatura zabývající se ekfrází mimo antiku [...] jen zřídka dostatečně zná klasické prameny“ (Goldhill 2007: 1). Často se zdá, jako by literární ekfráze byla anticým rodokmenem pouze přizdobena. Naším záměrem je proto podepřít tento pojem vyargumentovanou chronologickou trajektorií jeho vývoje. Cílem tohoto článku ovšem primárně není dodat příklady od dějepisců a filozofů, ale spíše načrtnout různá pojetí *mimésis*, *fantasia* a vnímání, která by vysvětlovala ekfrázi oné doby a mohla by nám také pomoci porozumět novodobému inventáři termínů a omezením s nimi spojeným.

Novodobé, literární pojetí ekfráze je nejzřetelněji vyjádřeno definicí „básnický popis výtvarného nebo sochařského díla, jež tento popis implicitně obsahuje, [...] reprodukce smyslově vnímatelného uměleckého díla (*objet d'art*) prostřednictvím slov (*ut pictura poesis*)“ (Spitzer 1962: 72; zvrý. LS), nebo krátce „verbální reprezentace vizuální reprezentace“ (Heffernan 1993: 3).⁴ Claus Clüver zpochybnil mimetický předpoklad zahrnutý v pojmu „reprezentace“⁵ a rozšířil definici ekfráze na „verbální reprezentace textů vytvořených v neverbálních znakových systémech“, protože předměty takových reprezentací samy nemusí být reprezentacemi a jsou často realizovány jinými druhy médií, nejen malbou či sochařstvím. Povaha takových reprezentací

3 Podle Petera Wagnera se tento kánon táhne od „popisu Achilleova štítu v Homérově *Iliadě* přes ekfráze tapisérií Minervy a Arachny v Ovidiových *Proměnách*, dále k Shakespearovu *Znásilnění Lukrécie* přes Keatsovu ‚Ódu na řeckou vázu‘, ‚Musée des Beau Arts‘ W. H. Audena, ‚Obrázky z Brueghela‘ Williama Carlose Williamse, až po ‚When I look at Pictures‘ (1990) Lawrence Ferlinghettiho“ (Wagner 1996: 12).

4 Obecně vzato se ekfráze vyrovnává se „zdvojenou reprezentací“, a to na tenkém ledě historicky proměnlivých konceptů *mimésis* a „uměleckého díla“. Stephen Cheeke vyjadřuje běžný přístup k ekfrázi takto: „Od ekfráze očekáváme, že přinese nějaký komentář k uměleckému dílu nebo jeho interpretaci, a že je současně otevřena interpretaci nebo ocenění jako umělecké dílo samo“ (Cheeke 2008: 3).

5 Mario Klarer tvrdí, že zaměření na reprezentaci v aktuální teoretické diskusi zvýhodňuje zprostředkované formy vyjádření, tedy zhmotněnou formu dokumentace, která používá záznam, a vylučuje orální a performativní díla (Klarer 1999: 2). Ačkoli intermediální rozprava o ekfrázi nahradila problematické kategorie – „krásná umění“ a „literatura“ širším pojmem „reprezentace“, většina analýz se zaměřuje na statická, „realistická“, figurativní, mimetická, umělecká díla s potvrzenou estetickou hodnotou („kontextualizovaná média“). Nicméně, jak konstatuje Frank Ankersmit: „Právě proto, že již neexistuje žádný rozdíl mezi reprezentací a tím, co je reprezentováno, nabývá otázka, co dělá reprezentaci reprezentací, na naléhavosti. Danto chápe tuto revoluci následovně: umění, jak ho známe, je na cestě k zániku a proměňuje se v *myšlení* o umění (o povaze reprezentace)“ (Ankersmit 1994: 154n).

pak spíše závisí na funkci, již mají plnit, než na příslušném neverbálním médiu“ (Clüver 2007: 23).

Navzdory těmto zdánlivě obecným definicím tu zcela jasně vyplývají dva problémy. Za prvé ekfráze chápána jako „zdvojená reprezentace“ mlčky předpokládá celou řadu tradičních představ o mimetických uměleckých dílech a historickém diskurzu založeném na postulátu *ut pictura poesis*. A za druhé se z retrospektivního pohledu limitující pojetí ekfráze založené na vztazích mezi uměními z tradice vylučuje.⁶ V sázce jsou také metody a způsoby klasifikace, které se uplatňují při rozboru vzájemného vztahu slov a obrazů.⁷ Průzkum mnohem širšího antického pojetí verbální ekfráze, které se zabývá spíše „zjevností“ (*visibility*)⁸ než „vizuálními uměními“ by mohl vysvětlit tyto „transcendentní“ předpoklady jako „ideologicky zatížený kategorický rámec“ (van den Berg 2007).⁹ Jsme přesvědčeni, že řadu problémů spjatých s novodobou diskusí o ekfrázi můžeme vyřešit tím, že se soustředíme na pojem *enargeia*. Tato diskuse se totiž často nastoluje nad izolovanými intermediálními problémy, jako je vymezení zobrazení (*image*) oproti

6 Ekfráze se nejčastěji omezuje na verbální, popř. básnický text, který nebere v potaz změnu mediální krajiny. Kromě modernistické zásady považovat poezii za mimořádnou a privilegovanou formu diskurzu, diskurz mezi uměními často vylučuje popisy lidských výrobků „spotřebního“ charakteru (lampy atp.), které nejsou nositeli trvalých či autonomních estetických kvalit („kontextualizovaná média“), protože je nelze snadno popsat jako fyzicky uzavřené předměty s obecně přijímaným rodokmenem tradičního artefaktu.

7 Abychom krátce nastínily, jak snadné je zaměňovat „představu“ (*vision*) a „malbu“ (*painting*), citujme z Mitchellovy *Picture Theory*: „Pojem ‚zjevného jazyka‘ importuje diskurz malování a vidění do našeho chápání verbálního vyjadřování: nabádá nás, abychom dali pojmům jako imitace, představivost, forma a figurace silný grafický, ikonický smysl a také abychom vnímali texty jako obrazy, a to v široké škále způsobů. Existuje-li lingvistika obrazu [*image*], pak existuje i ‚ikonologie textu‘, která se zabývá takovými otázkami, jako je reprezentace předmětů, popis výjevů, výstavba figur, podobnosti, alegorické obrazy a vytváření textů podle předem určených formálních vzorců“ (Mitchell 1994: 112). Když se navíc uvádí: „pokud je psaní médiem nepřítomnosti a vynalézavosti, obraz [*image*] je médiem přítomnosti a přirozenosti“ (ibid.: 114), pak se navzdory těmto přínosným poznatkům opakuje tradiční, méně užitečná opozice arbitrárních verbálních znaků oproti „přirozeným“ znakům ikonickým.

8 „Zjevnost“ je vlastnost vidoucího *subjektu*, který drammatizuje okamžik pohledu jakožto interpretaci, čtení a hledání významu, jakož i vlastnost myslí obecnstva, které si představuje to, co je nepřítomné, viz Bartsch 2007, Chinn 2007, Elsner 1995 a 2007, Francis 2009 ad. K propojení ekfráze s problematikou zjevnosti viz Bal 2006: 124.

9 Máme na mysli naratologickou dichotomii „popis“ a „vyprávění“ a topoi typu „narativních pauz ve vyprávění“, „přirozených znaků“ nebo „propůjčení hlasu jinak němému předmětu“.

obrazu (*picture*), nebo mentální, verbální a vizuální reprezentace jakožto estetické artefakty, respektive jako „kontextualizovaná (*qualified*) média“.¹⁰

Pokud ekfrázi zasadíme do historického rámce filozofie, retoriky a její performativní praxe, můžeme jako první parametr uvést to, že ekfráze je především pozváním k intenzivní mentální zkušenosti, ke generování představ zahrnujících události, předměty nebo pojmy. Topos umělecké živosti (*vividness*), ukotvený v různých jazykových postupech či stylech, zdůrazňuje právě mentální zapojení příjemce. Navzdory proměnlivým modelům vnímání, imaginace a porozumění v soustavě společenských kódů představuje ekfráze především performativní ritualizovaný postup, jak podněcovat vnitřní nazírání. Proto se také musíme vrátit k filozofickým úvahám o pojmu *fantasia*, v nichž nacházíme myšlenku ekfráze obklopenou shlukem souvisejících výrazů, jako je *enargeia* (*visual vividness*, živost), *energeia* (*potentiality*, potenciál) nebo *saféneia* (*clarity*, jasnost, zřetelnost, názornost)¹¹ a různá pojetí *mimésis* s proměnlivým nárokem na pravděpodobnost, věrohodnost či pravdivost. Nemáme v úmyslu nahradit diskuzi o „ekfrázi prostředkující mezi uměními“, která se omezuje na „zdvojenou estetickou reprezentaci“ úzké skupiny kontextualizovaných médií; klademe spíše důraz na výklad starověkých pojetí ekfráze, která se liší z hlediska své funkce, žánru i formy zprostředkování. Přesto jsou všechny druhy ekfrází navzájem propojené zastřešujícím kritériem v podobě *enargeia*. Proto tvrdíme, že osvobozením ekfráze z omezení daného vázaností na předměty a její referenční funkcí můžeme získat obecný model pro popis ekfráze jakožto verbální pozvánky, jež nás zve, abychom si představili scénu evokovanou mluvčím a vstoupili do ní. V dynamickém vztahu je příjemce kooperativně zapojen jako divák či pozorovatel a hraje roli, která pro něj byla navržena.¹² Takto revidované pojetí ekfráze nezakrývá kooperativní a interpretační charakter příjemce jako

10 K pojmu „kontextualizované médium“ (*qualified medium*) viz Elleström 2010: 12. Odkazuje na diferencovanější úvahy o různých aspektech nebo modalitách vytvářejících mediální artefakt. (Pozn. ed.: viz též Jedličková 2011: 11–12.) K různým pohledům na mnohoznačný termín „obraz“ (*image*) srov. van den Berg 2004.

11 Pozn. ed.: při překladu klíčových pojmů se volbu výrazů snažíme vyladit mezi výkladem pojmů v daném kontextu, autorkami navrženými anglickými ekvivalenty a ekvivalenty, s nimiž se setkáváme v nepočtených spřízněných textech české proveniencce.

12 Identifikovat literární ekfrázi nemusí být těžší než určit jiné řečnické nebo literární techniky, přestože působivý popis předmětu nebo scény nepatří ke klasickému kánonu.

pozorujícího subjektu ani vliv obou forem reprezentace, zprostředkované i mentální.

Starověká rétorika v historickém rámci

Rétorika neboli *ars bene dicendi*, se zabývá filozofickými otázkami a praktickými (formálními i obsahovými) prostředky přesvědčování v závislosti na situaci nebo žánru textu, úmyslu řečníka a různorodých předpokladech publika.¹³ Rétorická znalost výmluvnosti a umění přesvědčovat zažívaly rozkvět v teoretických úvahách, v řečnické praxi, rétorických, didaktických nebo literárních spisech (*rhétoriké techniké*) a v literární praxi helénismu a Římské říše. Období helénismu odpovídá době mezi úmrtím Alexandra Velikého (323 př. Kr.) a smrtí Kleopatry po bitvě u Actia (31 př. Kr.), Římská říše době od post-republikánského období do 5. století po Kristu. Druhá sofistika, období, které nám v rétorických příručkách nabízí první formální definice ekfráze, pokrývá 2. a 3. století po Kristu.¹⁴ Hovoříme o době, kdy velmi populární muži, sofisté,¹⁵ právníci a autoři podporovali své klienty přímo u soudu nebo během rozprav při jiných veřejných událostech, kde mohli uchvátit a ovlivnit posluchače svými politickými, etickými a filozofickými proslovy různých žánrů. Za doprovodu více či méně teatrálních gest (*actio*) pronášeli působivé proslovy různých důmyslných stylů, které odpovídaly konkrétní řečové situaci (*kairos*) nebo různorodým očekáváním a životním zkušenostem jejich posluchačů, na jejichž uznání byli závislí. Mnozí z nich praktikovali i vyučovali filozofii a umění rétoriky také studenty, a to ve vícero oblastech římských držav.

13 Aristoteles definuje „rétoriku“ jako „schopnost vypořádati možnou přesvědčivou stránku každé jednotlivé věci,“ zde citace dle *Rétorika* (Praha: Jan Laichter 1948), s. 30, kap. 1,2, odpovídá srozumitelnějšímu převedení podle současného anglického překladu: „vypořádat v každém jednotlivém případě prostředky persváze, které se nabízejí“ (*Rhet.* 1,2).

14 Pojem „druhá sofistika“ použil Filostratos Starší (cca 170 – cca 247 po Kr.) ve své práci *Životopisy sofistů* (*Bioi sofistón*), kde uvádí nejcharismatictější řecké a římské sofisty, literárně založené dějepisce, filozofy a učitele rétoriky od počátku 1. do konce 2. století po Kr. Sám je jedním z předních řečníků či sofistů své doby, který dosvědčuje bohatou řečnickou kulturu v řecky a latinsky mluvících oblastech Římské říše.

15 Předními sofisty jsou Dionysios z Halikarnassu (cca 60 př. Kr. – cca 7 po Kr.), Dion Chrysostomos (cca 40–112 po Kr.), Pseudodemetrios (možný učitel Ciceronův v 1. století př. Kr., možná mnohem později), Lukianos (cca 125–180 po Kr.) nebo Cassius Dio (163–235 po Kr.).

Mnozí vzdělaní příslušníci řeckého a římského publika uznávali a oceňovali důmyslnou rétoriku jak ve veřejných projevech, tak i v dalších literárních žánrech (Goldhill 2007: 2). Na všeobecné „vzájemné působení řečnictví, dramatu a historiografie, politiky i divadla“ (Kremmydas – Tempest 2013: 11) reagovali pravděpodobně „intenzivním zapojením představivosti“ (Webb 2009: 19). Ekfráze, ukotvená v tomto historickém kontextu, tj. období rozkvětu řečnických dovedností v helénistické a římské kultuře, je jedním z řečnických cvičení a (literárních) praktik, vytvářejících rámec pro interaktivní performanci, do níž se v duševní a fyzické koexistenci zapojují mluvčí (písař) a jeho obecenstvo.

Ekfráze je nevyhnutelně spojena s řečnickou dovedností vyvolat bezprostřední představu v mysli diváka a vyprovokovat tím zamýšlenou emocionální reakci. Komunikace je úspěšná jedině tehdy, když je obecenstvo zaujato tím, co se říká, na základě *pistis*, tj. důvěry a shovívavosti, kterou je příjemce ochoten poskytnout řečníkovi v rámci vztahů, jež vymezuje *doxa* (soubor kulturně uznávaných norem a znalostí). Stručně řečeno, ekfráze je umění vyvolat představu („vnitřní vidění“). Pohybujeme-li se v kontextu období helénismu a trvání Římské říše, pak můžeme říci, že ekfráze je „rétorická vize“ (*rhetorical vision*)¹⁶ zahrnující „komplexní způsoby, kterými slova – vyřčená či psaná – utvářejí vnímání“ (Hawhee 2011: 140).¹⁷ Nebylo pochyb, že vidění a jazyk na sebe mohou navzájem přímo působit v závislosti na řečnickém stylu.

V podstatě vždy, kdykoli se zabývali epistemologií, estetikou nebo uměním, uvažovali starověcí filozofové o důležitosti lidského vizuálního vnímání a tvorby mentálních obrazů. Rozprava o významu zraku a vidění jako spolehlivého zdroje pravdy se dá sledovat až k Platonovu a Aristotelovu myšlení,

16 Pozn. ed.: Pro překlad pojmu *rhetorical vision* nakonec volíme výraz „vize“, a to s vědomím jeho nedostatečnosti i všech konotací (žádoucích i nežádoucích), které jsou s ním spojeny. Pouhé „vidění“ by však bylo pro obsahově bohatý pojem limitující: ten totiž zahrnuje na jedné straně schopnost a zkušenost vidění, na straně druhé pak schopnost „vidět vizionářsky“ (v myslí) i to, co je mimo oblast běžného vidění, a hlavně schopnost takové vize (představy, mentální obrazy) skrze verbální působení vyvolávat. Jak uvidíme dále, podvojnost vnímání a představ (mentálních obrazů) je jedním z klíčových bodů celého výkladu.

17 V rámci těchto historických okolností nepůsobí novodobé opozice „orální“ vs. „psaný text“ nebo „představení (performance)“ vs. „text“ jako příliš rozumné třídění (Nagy 2010).

jakož i ke stoické filozofii.¹⁸ Na rozdíl od novodobého důrazu na dichotomii slovo – obraz předpokládala starověká diskuse o zrakovém vnímání také dopad na další smysly, vyvolaný ve formě „komunikativní synestézie“ (Hawhee 2011: 140; Zanker 1981: 307n). V helénistické kultuře se rozprava o pozorování skutečně vedla již jako „činnost zatížená teorií“ (Baxandall 1985: 107) v kontextu vizuálně-rétorických pojmů *fantasia* a *enargeia*, tj. kontextu, do něhož je zasazen i později zavedený a teoreticky méně propracovaný pojem ekfráze. *Rétorická vize* zrcadlí způsob, jakým řečník utváří představivost obecenstva na všech kognitivních úrovních. Ve skutečnosti *enargeia* nezaručuje pouze pravděpodobnost reprezentace, ale týká se také (různě stanoveného) epistemického základu fungování zraku a vidění. Pro porozumění historické debatě je zásadní nevnášet do ní romantickou víru v sílu představivosti jakožto schopnosti, která aktivuje vnitřní zrak více než pouhé vnější vidění.

Utváření a formální definice pojmu ekfráze

Ačkoli je teoretizace pojmu živé promluvy zakotvena v epistemických a rétorických úvahách už v ranějších zdrojích, formálně se pojem *ekfráze* zrodil v rétorických příručkách, *progymnasmatech*, a to v období od 1. do 3. století po Kristu.¹⁹

Progymnasmata takzvané druhé sofisticky, která se nám dochovala, obsahují „sérii přípravných cvičení uspořádaných podle obtížnosti“ (D’Angelo 1998: 439), v nichž byla zařazena i překvapivě stručná a konzistentní definice *ekfráze*.²⁰ Tyto příručky vedly studenty rétoriky prostřednictvím řady

18 Termín *enargeia* nebo *enargés* v technickém smyslu přičítáme Aristotelovi (4. století) a stoikům někdy ve 2. století př. Kr. (Zanker 1981: 309).

19 Sofistickými autory těchto školních příruček jsou Ailios Theon v 1. století po Kr., Hermogenes z Tarsu ve 2. století po Kr., Afthonios z Antiochie ve 4. století po Kr., Menandros rétor na začátku 4. století po Kr. nebo Nikolaos z Myry v 5. století po Kr. Kritika tohoto často citovaného datování a alternativní časový rozvrh viz Heath 2003: 129–160.

20 Kromě *progymnasmata* se sbírkou vzorových textů používali sofisté také další formy didaktických prací, jako byla *hypomnemata*, komentáře věnované zvláštním tématům, a *onomastika*, určitý druh slovníku (Haase 2009: 39). Podle vlivné studie Ruth Webbové (2009) shromáždila *progymnasmata* dílčí složky živé kultury Římské říše. Informují o tom, jak se poučené podílet na poslechu, čtení a mluvení pomocí vybavování si, napodobování a tvořivého upravování starších respektovaných zdrojů patřících do jiných žánrů, jako je Homérova epika (snad 8. nebo 7. století př. Kr.) nebo Thukydidovy historiografické texty z druhé poloviny 5. století př. Kr.

řečnických cvičení a fiktivních proslovů (*declamationes*)²¹ na cestě k úspěchu na veřejnosti. Schopnosti vystupovat s využitím různých stylů a (také literárních) žánrů ústní i psané persvazivní rétoriky a vypořádat se s řadou témat mohla zlepšit jejich sociální postavení dokonce i za trvání Římské říše, kdy začaly být epideiktické rozpravy důležitější než volné politické projevy.²²

Nejranější autor těchto dochovaných učebnic je Ailios Theon. Přinejmenším on sám prohlašoval, „že je první, kdo poskytl definice“ (Webb 2009: 43). Ve svých *Progymnasmatech* definuje ekfrázi jako tropus (myšlenkový obrat) a „popisnou řeč (*logos periégematikos*), která předvádí dané téma živě (*enargés*) před očima“ (*Prog.* 2,118,7–8; Chinn 2007: 267).

Rétorická vize a performativita jako určující charakteristika ekfráze

Samotná etymologie slova *ekfrasis*, složeniny utvořené z řeckého slovesa *frasin* („mluvit“, „ukázat“) a předpony *ek* („ven“ nebo dokonce „zcela“, „na-prosto“, „úplně“), vede k závěru, že ekfráze by měla něco sdělit či vyložit až do detailu. Podobným etymologickým směrem ukazuje i technický termín *logoi periégematikoi*, „slova vedoucí okolo“ nebo „ukazující slovy“. Naznačuje,

21 Během přípravy na právnické a politické projevy ve „skutečném životě“ si studenti nacvičovali fiktivní projevy, *declamationes*, které byly většinou zasazeny do minulosti klasického Řecka. Tento žánr vyžadoval „argumentaci s dovednostmi, které bychom považovali za „literární“, jako je zvládnutí stylu, charakteristika, vypravování a samozřejmě užití jazyka za účelem názornosti“ (Webb 2009: 132n); tento žánr se rozvinul „v performativní umění svého druhu“ (ibid.: 133).

22 K řeckým zdrojům se obvykle přičleňují latinské texty z 1. století př. Kr., které buď teoreticky nebo prakticky podtrhují důležitost rétoriky a filozofie. Zejména teoretické texty římského řečníka Cicerona se zabývají začleněním řečnické praxe do filozofického a etického kontextu, zatímco příručka *Rétorika pro Herennia* (*Rhetorica ad Herennium*), údajně napsaná neznámým Ciceronovým současníkem, obsahuje spíše suché pokyny a praktické příklady ve vysoce strukturované podobě. Další standardní učebnici jsou Quintilianovy *Základy rétoriky* (*Institutio Oratoria*) z Římské říše 1. století po Kr. Od výše uvedených se liší tím, že se nezaměřuje pouze na teorii a praxi rétoriky, ale také na vzdělání, které řečník potřebuje v jazyce, filozofii a jiných důležitých oblastech kultury. Protože Cicero a Quintilianus byli oba obeznámeni s hellénistickou rétorikou a měli zájem zkoumat její filozofické implikace, zasadili své učení a pojetí *enargeia* a ekfráze do širšího teoretického rámce než většina řečnických příruček. Další autoři jako například Plutarchos (cca 46–120 po Kr.) nebo Plinius mladší (61–112 po Kr.) – abychom uvedli jen dva, které lze také zařadit do naší trajektorie – opakovali podobné názory na pojetí ekfráze, jaké formulují *progymnasmata*.

že postavy a činy jsou uvedeny na scénu²³ a předváděny před očima adresátů, ze kterých se tak stávají diváci, *theatai*.

Ve verbálně provedené ekfrázi přikládá mluvčí nebo spisovatel velký význam formě rétorické vize, aby vyvolal mentální představu, nejčastěji se záměrem přesvědčit. V popředí rétorické vize nejsou základní vlastnosti viděného předmětu, spíše se zabývá tím, jakým způsobem vede tvůrce scény vnímatele v utváření jejich vnitřní představy k tomu, aby těmto obrazům dali smysl. Zamýšlený účinek rétorické vize a zjevnosti těží z analogie k divadelnímu představení a dynamickému vzájemnému vztahu mezi diváky zapojenými do cíleně uspořádaného představení. Pokud je schopen zapojit se do performativního procesu mentální „inscenace“ popisované situace, jsou v mysli recipienta prostřednictvím specifického uměleckého jazyka vyvolávány vizuální, popř. obecněji smyslové představy. „Divadelní událost“ tu není arbitrární metaforou, nýbrž kognitivním rámcem, který zesiluje intenzitu zakoušení scény a ukazuje, že obě složky, jak herec, tak diváci, jsou interaktivně zapojeny do tohoto kooperativního procesu předvádění, mluvení, dívání se nebo naslouchání a imaginace. Tento performativní vztah se nedá zredukovat na jednosměrné předávání informací o mimetickém předmětu obecenstvu. Spíše je to tak, že mluvčí vyzývá posluchače k tvorbě mentálních obrazů a zajímají ho pocity, které spolu s těmito obrazy vznikají a které se také používají k přesvědčivému obviňování nebo chvále „inscenované“ situace, předmětů nebo osob. Proto lze také mluvit o komplexním vztahu mezi různými řečníky a posluchači. V tomto vztahu je reflektována jednak reprezentace pohledu, předmětu nebo scény, jednak sebereflexivně i podstata a povaha tohoto vztahu.

Autor současně předvádí své rétorické schopnosti, protože antická kultura je veskrze soutěživá. Vycházíme-li z toho, že „naše poznávací schopnosti jsou nevyhnutelně spojeny s nějakým druhem mediality“ (Mahler 2010: 112), pak kognitivním modelem pro ekfrázi by – mnohem spíše než statický mimetický artefakt, jako je obraz – bylo kontextualizované médium dynamického živého představení. Ve svém záměru přetvořit v mysli minulou, nepřítomnou scénu na pohlcující *hic et nunc* efekt je ekfráze zásadně ovlivněna pojmem

23 Pojmy „jeviště“ a „performance“ zde neomezujeme na institucionalizované a umělecké formy, ale chápeme je v širokém významu, jaký mu přisuzují performanční studia (viz McConachie 2010: 26–43 a Iser 1993: 281–295).

mimésis, který se tradičně uplatňuje ve vztahu ke kontextualizovaným médiím, jako je literatura, malířství, sochařství, výtvarné umění, tanec, performance a „jejich předpokládané skutečné ekvivalenty“ (Halliwell 2002: 15).²⁴ Jestliže ekfrázi chápeme ve smyslu moderního pojmu *deskripce* a v sémantické opozici k *naraci*, komunikativní aspekt interaktivního rétorického výkonu se snadno ztratí.

Podle Theona je *enargeia* první ze dvou „ctností [*aretai*] ekfráze“ (*Prog.* II), tou druhou je *saféneia*, zřetelnost. Zatímco první je zaměřena k dosažení zamýšleného účinku na mysl příjemce skrze jazyk sám, druhá zahrnuje stylistické kvality jako například správné formulace, gramatiku či styl, ale také kvalitu podmínek vnímání a rovněž účinek spočívající v jasných a působivých mentálních obrazech (Zanker 1981: 307). Obě vlastnosti, jak vysvětluje Nikolaos ve spisu *Progymnasmata*, společně vyvolávají mentální představy, jmenovitě iluzi přítomnosti věcí nebo myšlenek tak, že z vnímatelů se „téměř stávají diváci“ (*Prog.* 68,2,20). Tato formulovitá definice ekfráze se opakuje prakticky beze změny v celé tradici rétoriky (srov. Webb 2009: 51, 103). Nicméně protože se filozofická pojetí vnímání, obrazotvornosti a *mimésis* částečně liší, jak ukážeme níže, nalézáme mezi 5. stoletím př. Kr. a 4. stoletím po Kr. různé varianty *enargeia* a ekfráze.

Jinými slovy, aby se vnímatelé mohli cítit součástí „mentální podívané“, je třeba považovat ekfrázi za *figura in mente* („myšlené, představované tvary a formy“). Jsouc „určena k tomu, aby vytvořila subjekt pozorovatele“ (Goldhill 2007: 2),²⁵ zahrnuje ekfráze tvůrčí imaginativní činnost mluvčího nebo pisatele, tak příjemce, má-li vyvolat fiktivní přítomnost nepřítomného předmětu nebo scény. Oba pojmy, ekfráze a *enargeia*, jsou často užívány jako synonyma. Názorné předvedení jako *figura* je označováno celou řadou řec-

24 Kupodivu je to Lessing, kdo navrhuje „přehodnocení zásadně promimetického postoje důrazem na imaginativní výraz a sugestivnost“ (Halliwell 2002: 119), když ve své předmluvě k *Laokoontovi* zdůrazňuje: „Obojí [malířství a poezie] [...] nám představuje věci nepřítomné jako přítomné, zdání jako skutečnost; obojí klame, ale my v tom klamu nacházíme zalíbení“ (Lessing 1980: 281). Spíše než referenciální vztah k realitě mimetické umění obecně zdůrazňuje proces tvorby mentálních obrazů.

25 Viz též Scholz 1998: 73–99 a Scholz 2007: 285.

kých a latinských termínů, které se shodují v tom, že vytvářejí pocit přítomnosti a podtrhují význam rétorické vize.²⁶

Ekfráze a názorně osvojované předměty

Obecně lze říci, že podstatou starověké ekfráze je přetváření jazyka do mentálních obrazů. Nezabývá se ovšem mapováním vzájemných vztahů mezi různými uměleckými díly ani sémiotickou mediální specifičností. Ekfráze spíše v rámci persvazivní rétoriky živě evokuje určité role a podněcuje ostatní (posluchače a čtenáře), aby tyto role hráli, zapojili se, nechali se okouzlit a v důsledku i pohnout. Podle Theona tropus ekfráze zahrnuje popisné odhalení nebo průzkum čtyř skupin předmětů, které se mohou případně mísit. Třídí je na 1) osoby (*prosópa*), exemplifikované postavami z Homérových textů; 2) události nebo činy (*pragmata*), jako například morové rány nebo bitvy; 3) místa (*topoi*), například města nebo divočinu; 4) časy, období (*chronoi*), kupříkladu jaro nebo léto (*Prog.* 2,118,8–14). Jak bylo uvedeno výše, ačkoli jsou kategorie uvedených námětů relativně otevřené, „umělecká díla“ (ať už jakkoli definovaná)²⁷ nejsou vydělena jako zvláštní samostatná skupina, byť „by takové předměty rozhodně *mohly* být pomocí ekfráze evokovány“ (Webb 2009: 2; zvýr. RW).²⁸

Rétorická vize je prostředek upoutání pozornosti a nástroj persváze, který svou povahou přesahuje tradiční naratologické dělení na popis a vyprávění jakož i generalizující sémiotické kategorie slova a obrazu, považovaná za opozici dvou konvenčně distinktivních médií.²⁹ Ani Genettův protiklad mezi (prostorovým) popisem a (časovým) vyprávěním, ani Chatmanovy dynamické „události“ obsahující akce oproti statickým „existentům“

26 Kromě pojmu *enargeia* nalézáme v řeckých textech termíny jako *hypotypósis* nebo *diatypósis* (Webb 2009: 52, 77, 100n). Římští rétoři používali řeckou terminologii nebo ji překládali, přičemž vytvářeli latinské neologismy jako *evidentia*, *representatio*, *illustratio*, *demonstratio*, *descriptio* a *sub oculos subiectio* (Vasaly 1993: 90).

27 Stephen Halliwell (2002: 8) obhájí chápání uměleckých reprezentací rané antiky.

28 Totéž platí o ekfrázi ještě v renesanční rétorice (viz Plett 2004 a Scholz 2007: 286). Podle Grahama Zankera (2013: 6n), Nikolaos stanovil *ekfraseis agalmatón*, popisy soch a obrazů, jakožto samostatnou kategorii. Nicméně James A. Francis se domnívá, že „poměrně nejednoznačný“ Nikolaův termín neumožňuje definitivní úsudek, jelikož tyto předměty mohly být použity pouze jako ilustrativní příklady spíše než jako kategorie (Francis 2009: 2).

29 Viz citace v poznámce 7.

zahrnujícím prostředí nebo postavy (Genette 1969: 59; Chatman 1978: 32),³⁰ ani Barthesova definice ekfráze jako „brilantní oddělitelný kousek [popisnosti] (mající svůj účel v sobě samém, nezávislý na veškeré funkci celku)“ (Barthes 2006: 79)³¹ nejsou klasifikace, které by vystihly celou škálu ekfrází s různými rétorickými funkcemi v různých žánrech. Ekfráze, soustředěná na vyvolání působivé představy něčeho nepřítomného v myslí posluchačů nebo čtenářů, má na hony daleko k Genettově implicitní degradaci popisu v jeho označení za „*ancilla narrationis*“. Podle pravidel rétoriky poskytuje *narratio* v technickém smyslu³² „širší kognitivní strukturu dovolující uspořádání ‚osob, míst, časů a událostí‘ v prakticky jakémkoli souvislosti“ (Webb 2009: 63). V této souvislosti zjišťujeme, že Theon řadí ekfrázi mezi útvary „ukazující“ obojí, předměty i děje, jinak řečeno *popis* i *vyprávění*. Navíc vidíme, jak Pseudohermogenes doporučuje ekfrázi jako součást nácviку vyprávění (*On the Types of Style, peri ideón, Stylistika* 244–245). Podobně Nikolaos vysvětluje ekfrázi: „Živě“ se přidává, protože právě v tomto ohledu se ekfráze liší od *diégésis* (vypravování). To líčí události prostě, zatímco ekfráze se snaží udělat z posluchačů diváky“ (*Prog.* 68,2,9–10).

30 V rozpravě o vztazích mezi uměními nebyla ekfráze vzhledem k zájmu o specifičnost jednotlivých médií považována pouze za zesilující figuru či „odbočku“, ale také za „oddělitelný, samostatný popis“ (*set-piece description*), resp. za „narativní pauzu“. Dokonce i dnes se setkáváme s tím, že je ekfráze oslavována či zatracována s takovýmito generalizujícími přídomky (Fowler 1991: 26n). Pro revizi tohoto omezeného pojetí narace viz například Ryan 2005, Martens 2007 nebo Jedličková 2010: 14. Don Fowler v eseji „Narrate and describe. The Problem of Ekphrasis“ zdůrazňuje, že „popis je zřídka ‚čistý‘, protože k narativní kontaminaci často dochází zavedením postavy pozorovatele“ (Fowler 1991: 26n). Ruth Webbová se dívá z jiné perspektivy: „Spíše než volitelným přídatkem, který lze vložit do vyprávění, byla ekfráze postupem, který lze na vyprávění aplikovat a skrze něj rozvíjet základní myšlenku odkazováním na její smyslově vnímatelné vlastnosti. Předmětem cvičení bylo dosáhnout určitého dopadu na obrazotvornost pozorovatele, což v kontextu rétoriky znamenalo přispět k přesvědčivosti řeči“ (Webb 2009: 75).

31 V širších souvislostech se Barthes zajímal o lingvistický „efekt reálného“, který nám umožňuje najít historickou realitu ve zdánlivě banálních popisech. Pro Barthesa byly ekfráze nebo *hypotyposis* jen samoučelné popisy odpoutávající se od „prediktivního jazyka“. Soudil, že v těchto pasážích se může odhalovat skutečnost sama, protože stejně jako de Saussure nedělal „rozdíl mezi jazykem a realitou pokud jde o referenci znaku“ (Ankersmit 1994: 141).

32 Pro antické rétory nenesl latinský termín *narratio* význam „příběh“, nýbrž spíše význam diskurzu či textu uspořádaného podle pravidel daného kontextu.

Při rozpracování tohoto teoretického rámce Quintilianus rozdělil *narratio* (*diégésis*) na prostá a živá vypravování.³³ První z nich předkládá události jednoduše, soustředí se na „co“, tj. „vypráví“ fakta, zatímco ekfráze je rozvržena jako živá a přesvědčivá vizualizace detailů nebo okolností a její funkci je propracovaněji „ukázat“ scénu, protože *enargeia* je „vlastnost, která vyvolává dojem, jako bychom spíše něco *vystavovali*, než *o tom mluvili*“ (*Inst.* 6,2,31; zvýr. HF – BB). Quintilianus také tvrdí, že při formulaci věrohodného a přesvědčivého argumentu nebo vyprávění lze použít ekfrázi jako užitečnou, ale náročnou techniku přesvědčování. Ekfráze se nespokojuje jen s čřením emocí, ale také metonymicky evokuje příčinu nebo širší souvislosti, které by jinak musely být vyjádřeny v argumentaci pomocí logických propozic.

Ekfráze se už z podstaty zabývá otázkou *jak* a intenzivním účinkem, který vychází z vyvolané mentální představy. Té se často dosahuje popsáním možných podrobností nebo rozvinutím performativního „dění“ (*eventness*),³⁴ odpovídajícího smyslovým zkušenostem pozorovatele. Protože ekfráze má jako produkt *mimésis* „významnou schopnost utvářet způsoby, jakými lidé vnímají a posuzují svět, a proto může odhalovat věci o povaze samotné lidské mysli“ (Halliwell 2002: 27), nepochybně může být pro čtenáře a posluchače obtížné ji rozpoznat a odlišit od podobných prostředků.

Ekfráze tedy pouze nezviditelňuje předměty, osoby nebo scény prostřednictvím podrobného popisu; může být také použita k posílení vnitřní účasti v případě zobrazení akce. Některé formy ekfráze navíc zastupují metonymické nebo metaforické koncepce vyvolávání „skrytých“ myšlenek prostřednictvím popisu předmětů. Když například Cicero v *Řečech proti Catilinovi* žádá posluchače, aby si představili sochu Jupitera na vrcholu Kapitolu (*Catilina* 3), vyvolává současně komplexní řadu myšlenek a pocitů, o nichž ví, že je publikum už dříve nashromáždilo a uložilo do paměti. Rétorická vize se neomezuje pouze na popis předmětu *per se*, ale měla by také evokovat jeho společenský význam, jak je ukotvený v personalizovaných

33 Nikolaova *Progymnasmata* nabízejí různé druhy vyprávění. Nikolaos „rozlišuje druh vyprávění (*diégésis*), ve kterém vypráví vypravěč, v protikladu k vyprávění dramatickému, kdy mluví postavy, jako v komedii nebo tragédii“ (Webb 2009: 55).

34 Pseudohermogenes ve svém výkladu také rozlišuje různé formy *diégésis*, a to podle toho, zda popisy v nich jsou jednoduché nebo propracovanější (*On Invention, O výmyslu – peri heurseos* 3,15; Webb 2009: 72).

vyprávěních, konotací, idejích, a co je nejdůležitější, v jeho emočním působení. Celé toto „neviditelné“ pozadí je záměrně připojeno, aby posílilo význam vizualizovaného předmětu. Starověké mnemonické techniky soustředění myšlenek okolo místa (*locus*), se kterými bylo rétoricky vzdělané obecnstvo obeznámeno, pomáhaly řídit proces semiózy a vyvolávat jak obecné propojené představy, tak individuální asociace. Proto *enargeia* a ekfráze vytvářejí – abychom použili moderní pojmenování těchto pojmů – spíše něco *inteligibilního* než pouze viditelného, něco je pochopeno spíše než jen představováno.

Abychom ilustrovali dosud rozvíjené pojetí ekfráze, můžeme si připomenout klasický příklad „první“ ekfráze, Homérův (dramatický) popis Achilleova štítu v *Iliadě* (Il. 18,478–608; D’Angelo 1998: 442; Heffernan 1993: 10nn; Francis 2009; Bram 2011: 111 ad.). Tento příklad, zmíněný Theonem jako zvláštní dílčí typ ekfráze zabývající se procesy, brilantně vykresluje mimetický předmět jako miniaturní vyprávění uvnitř rozsáhlejšího. Bez ohledu na formální kategorie popisu a vyprávění básník jako stavitel buduje „ne skutečné, nýbrž pouze vznešené monumenty, monumenty velkolepější než cokoli, co kdy spatřilo světlo světa“ (Porter 2012: 692). V ekfrázi evokuje iluzi přímé zkušenosti, účasti na multisenzoriální akci.³⁵ Za svou proslulost v diskurzu ekfráze pojmávané jako prostředník mezi uměními nevděčí tato jen nanejvýš obratnému uměleckému jazyku a rétorice Homéra, který tu vytváří *mise en abyme*, ale také dlouhé tradici dějin a teorie umění. Právě tato pasáž je v nich citována jako forma alegorické mimésis,³⁶ jež srovnává výrobu štítu, považovaného za *eikón* (symbolické zobrazení) kosmu, s aktem stvoření a Homérovou tvorbou básně. Topos výroby zbraní, *hoplopoia*, je navíc frekventovaný literární motiv, který používali autoři jako Vergilius a Boccaccio s komparativním a soutěživým záměrem. To vše z této ekfráze dělá jednu z nejznámějších a často (ovšem ne výlučně) napodobovaných Homérových

35 Pojem *dění* nacházíme u Bachtina: „Pokud jsem přemýšlel o předmětu, vstoupil jsem s ním do vztahu, který má charakter probíhající události“ (Bakhtin 1993: 33). Tyto myšlenky nedovolují předem danou a samozřejmou přítomnost (v Husserlovském smyslu), ale jako událost vznikly v procesu s úmyslně chtěným nebo stanoveným směrem. *Dění* je zásadní také pro Sauterův pojem *divadelní událost* (*theatrical event*, Sauter 2006).

36 Theon, *Prog.* 2,118,21–24: „Existují také ekfráze postupů, například popisy výroby náčiní, zbraní a obléhacích strojů, jako výroba [Achilleovy] zbroje u Homéra [Il. 18,478–614] (Chinn 2007: 276).

ekfrází. Sebereflexivně a v neustálé oscilaci mezi deskriptivními a narativními složkami *hoplopoia* Homér zvýznamňuje iluzi tím, že na ni publikum upozorňuje, a zároveň podrobuje pozorovatele iluzi (Becker 1995). „Tento pohyb mezi zanořením do mimetického světa reprezentace a vědomím uměleckých a materiálních prostředků, jejichž pomocí reprezentace vzniká, je pro reakci na vizuální umění v homérské ekfrázi považován za příznačný“ (Webb 1995).

Jak již bylo řečeno, ekfráze je složitý literární prostředek rétorické vize, který se vztahuje ke schopnosti jazyka vyvolávat mentální obrazy. „Achilleův štít“, evokovaný uměleckým jazykem a intradiegetickým inscenováním tvůrce i diváka a štítu jako „jeviště“, zve příjemce, aby nabízenou roli přijal za svou a představil si multisenzoriální podívanou s emotivním působením. Navíc tato ekfráze vyžaduje, aby divák/mluvčí překročil hranice fyzicky viditelného a co je popisováno nebo vyprávěno. Tento příklad, vždy znovu užívaný v diskurzu zasazujícím ekfrázi do oblasti vztahů mezi uměními, neposkytuje žádné důkazy pro vymezení hranice mezi vyprávěním a popisem, ať už zakotvené v lingvistickém materiálu (například statická slovesa), ve strukturních jednotkách, v teleologickém pohybu, ani pro mediální specifčnost předmětu nebo scény, ke které se vztahuje.

Moc jazyka a emocí

Starověké pojetí ekfráze a *enargeia* je, jak jsme viděli v předchozí kapitole, zasazeno do širších filozofických a rétorických teorií o vnímání, představitosti, paměti a mimésis. Jak bylo řečeno dříve, ekfráze soustavně klade důraz na performativní dovednosti řečníka spíše než na určitý předmět. Díky svým zkušenostem a fantazii dokáže řečník vizualizovat scénu tak, že zažehne v mysli obecenstva odpovídající představu. Prostřednictvím *energeia*, tj. zvláštního druhu jasnosti (*clarity*), řečník aktivuje *enargeia*, performativní schopnost obecenstva představovat si, a vyvolává emocionální efekty spojené s těmito kulturně podmíněnými mentálními obrazy.³⁷ Ekfráze evokuje a imituje emocionální účinek mentálních reprezentací nebo *fantasíai*

37 Krates z Mallu je starověkým původcem srovnání výroby zbroje (*hoplopoia*) se vznikem vesmíru (*kosmopoia*), jeho předchůdcem je Demokritos (Porter 2011: 689).

publika spíše než skutečný předmět nebo scénu.³⁸ Kromě toho je starověká ekfráze zcela zřejmě vystavěna na důvěře v jazyk jako moc a jednání v performativní interaktivitě a v imaginativním propojení mezi řečníkem a posluchačem. Co dojde k uším, zobrazí se také v „očích myslí“, vnitřním zraku. Navíc je to právě umělecký, názorný, tj. smyslový jazyk, který dokáže posluchači vnuknout mocnou, fyzickou obraznost s emotivním účinkem (srov. Webb 2009: 98).

Quintilianus a Pseudolonginos (1. nebo 3. století po Kr.) teoreticky podstatně čerpají z moci afektivní rétoriky v procesu intersubjektívni signifikace: „Po tom, co byl přivolán do myslí, uvádí konkrétní obraz (*visio*) do pohybu předvídatelnou emocionální reakci (*pathos*)“ (Vasaly 1993: 97). Quintilianus dokonce tvrdí, že prostá fakta nebo argumenty zůstávají pouze na povrchu na myslí, zatímco živá řeč proniká dovnitř, protože „*enargeia* pochází z nejskrytějších zákoutí myslí řečníka a propracovává si cestu do nitra posluchače, aby vyvolala intenzivní účinek“ (Webb 2009: 99). Pro Pseudolongina má *enargeia* dokonce zotročující emocionální účinek, kterému dokáže odolat jen dobrý posluchač: „Jaký je tedy účinek řečnické vizualizace (*fantasia*)? Je řada věcí, kterými může přinést do naší řeči naléhavost a vášně; ale až když se těsně propojí s věcnými argumenty, které také přesvědčují posluchače, dokáže ho zotročit“ (*O vznešeném, peri hypsus* 15,9; Webb 2009: 98). Emocionální vizualizace vyvolává určitý dojem, údiv nebo úžas, ba dokonce posluchače nebo čtenáře oslňuje, a to jak v poezii, tak v právnické rétorice. V takovém emočním zmatku mohou být fakta zastřena a posluchač nebo čtenář je pohlcen uměleckou kvalitou jazyka.

Jak víme z aktuálního výzkumu (Massumi 2002: 24) a z našich každodenních zkušeností například s reklamou, emotivní jazyk je přesvědčivější a zapamatovatelnější než dlouhá a suchá vysvětlení. Není divu, že *enargeia* a *fan-*

38 Aristoteles používá *enargeia* nebo přídavné jméno *enargés* v úzké vazbě na zrak a vidění, na rozdíl od *energeia*, což znamená způsoblost dané entity pro její specifickou funkci. Řečeno Aristotelovými slovy, *energeia* je „reprezentace věcí ve stavu realizované možnosti [...] v protikladu k *dynamis*, potenciální, latentní existenci nebo schopnosti akce“ (Zanker 1981: 307). Výraz „reprezentace“ je novodobý překlad antického pojmu *mimésis* a odkazuje ke schopnosti mýtu zhostit se práce či díla (*ergon*), tedy vyvolat myšlenkový a citový dopad na obecnost. S důrazem na paralelní efekt procesu a výsledků *enargeia* (*fantasiai*) a procesu a výsledků přímého vnímání (*fantasiai*), popisuje Aristoteles tyto *visiones* podobně jako vjem. „Lze o nich uvažovat buď jako o ekvivalentech toho, co představují, nebo jako o podobnosti“ (Webb 2009: 112).

tasia byly považovány za násilnou moc a užívány měly být jako „rétorická zbraň“ (Goldhill 2007: 5). V tomto kulturním kontextu se pak silná vazba mezi spisovatelovými slovy a čtenářovou očekávanou imaginativní reakcí jeví předvídatelná. Quintilianus se chlubí, že dokáže stejně jako kdokoli jiný nejen vyvolat obraz Ciceronova nepřítele, římského místodržícího Verra, ale také doplnit Ciceronův zběžný nástin Verrova vzhledu o další informace (*Inst.* 8,3,64). Quintilianův mentální obraz není až tak obohacen skutečnými viditelnými detaily, nýbrž spíše jeho osvojenými znalostmi a emocemi, které k popisovanému muži chová. K tomu, aby dosáhli podobně živého emocionálního účinku, radí Quintilianus svým studentům rétoriky, aby „se řídili přirozeností“ (*Inst.* 8,3,71). Jak je zřejmé z tohoto příkladu, posluchačův potenciál tvorby představ z řečnickových slov závisí jednoduše na *fantasiai* uložených v paměti, tj. vzpomínkách. Znamená to, že proud představ jako mentální efekt, k němuž je příjemce ekfráze podněcován, vyvstává dosti samozřejmě: dobrý autor ví, „jak se řídit přirozeností“, aby tohoto účinku dosáhl. Procesy v adresátově představivosti tedy závisejí na obeznámenosti s popsánými scénami. Tato obeznámenost pramení v příjemcově osobní zkušenosti i autorově schopnosti dramatické či umělecké reprezentace, tj. na žánrových očekáváních, kulturních kódech či „na diskurzivní kvalitě kultury“ (Mahler 2010: 109). Víme, že „uchovávání a zpracování mentálních reprezentací majících původ v naší představivosti“ (Thomas 2014) hraje zásadní úlohu v našem kognitivním chování, ve způsobu, jakým chápeme obrazy, jazyk nebo právě ekfráze.

Rétorická vize a *fantasia*

Ve chvíli, kdy dělá ze čtenáře „diváka“, působí rétorická vize na smyslové a metaforické úrovni. To jasně odhalíme, když se blíže podíváme na Aristotelovo pojetí *fantasia* a na různé filozofické modely vnímání a rozpoznávání. Na rozdíl od moderního pojetí starověké filozofie poznání vždy zahrnují dvojdílný aspekt mentální a materiální reprezentace. Jsou odpovědné za to, že ekfrastické popisy jsou vyhodnocovány na škále vedoucí od pravdy k fikci, a od nadsazeného vychvalování „pravdy“ nebo „podobnosti životu“³⁹ až k označování jeho účinku za „podvod“, když jsou reprezentace srovnávány s vnímanými a znalostně osvojenými referenčními předměty.

39 Viz následující odstavce o *fantasiai*.

Když Pseudolonginos definuje *fantasia* jako to, „co někteří lidé nazývají *eidolopoiein*, tvorbou obrazů“ (15,1), což znamená, že zahrnuje jak slovo *logos* tak i obrazy *hyp'opsin* (15,1), považuje aristotelské pojetí *fantasia* (stejně jako Quintilianus) za použitelné pro poezii i pro řečnické projevy. Básníkům je ovšem přiznávána větší svoboda v představování fantastických scén před oči než řečníkům (*O vznešeném, peri hypsus* 15,1; Zanker 1981: 303).

Aristoteles vykládá pojem *fantasia*⁴⁰ jako „proces, kterým sdělujeme, že je nám předváděn obraz (*fantasma*)“.⁴¹ Vjemy z každodenního života se podle něj otiskují do duše (jako zobrazení do vosku nebo na obrazy), kde vytvářejí paměťové obrazy, tedy materiál pro utváření názorů (Hawhee 2011: 144). Protože *fantasia* je také způsob uvažování, které utřídí vjemy, zvyšuje účinnost slov (*Rhet.* 1370a,28–30). *Fantasia* s sebou nese také schopnost konceptuálního myšlení, které se opírá o kumulativní účinek zapamatovaných obrazů, „aktivní sdružování budoucích i minulých obrazů do „ted“, a to pomocí živého, svěžího a dynamického podání“, dosaženého zvláště prostřednictvím metafory a stylu (Hawhee 2011: 153). Toto pojetí *fantasia*, propojené s pamětí, emocemi a schopnosti rozlišovat mezi správným a špatným (Gonzales 2006: 106), vytváří zázemí pro pochopení moci ekfráze. Podle Aristotela pramení jazykový význam z představivosti, a tím mění vyřčená slova v symboly vnitřních obrazů (*De interpretatione* 16a,5–9; *De Anima* 420b,29–32; Thomas 2014). Od novodobého pojetí vnímání se liší propojením mezi vnitřními obrazy a jejich aktivní rolí ve vnímání; moderní rozlišování mezi pojmy „vnějšího vidění“ (*seeing of*) a „nazření“ (*seeing-in*) ztrácí z tohoto hlediska smysl (Thomas 2014). Pro *enargeia* a ekfrázi je důležité Aristotelovo přesvědčení, že krása slov spočívá v jejich působení na smysly, na zrak, sluch, popřípadě na oba, vše implicitně obsaženo v tom, co je „předváděno před očima“. *Fantasia* je zodpovědná rovněž za živé vykreslení scén přesahujících oblast

40 Halliwell (2002: 123) označuje tento efekt za „kvazi-vitalitistickou vlastnost mimésis“.

41 Na rozdíl od našeho chápání fantazie Aristotelova *fantasia* nezdůrazňuje „neskutečnost toho, co je „předkládáno“ myslí; soustředí se spíše na kognitivní proces, který spočívá v tom, že v mysli chováme a zvažujeme daný pojem nebo ideu, proces, který přináší radost či trápení každému, kdo se do něj ponoří“ (Gonzales 2006: 125). Aristoteles definuje *fantasia* (*Rhet.* 1370a,28–30) jako „druh slabého vnímání“ (*aisthesis*), který nesouvisí jen se smyslovým vnímáním, ale také s mentálními schopnostmi paměti a naděje“ (Gonzales 2006: 106).

vlastní reality. Zapojení smyslových modalit mimetického umění (např. tanec, melodie, gestikulace, barvy, linie atd.) proto nabízí k recepci celou řadu jednotlivin stejně jako „skutečný svět“. Takto, praktikováno mezi tvůrci, umělci a obecnstvy, je mimetické umění zasazeno do vzájemných vztahů kulturně uznávaných pravidel komunikace.

Konkurenční pojetí

Konkurenční filozofické koncepcce jednoduchý výklad ekfráze ztěžují, protože je závislý na pojmech *enargeia*, *saféneia* nebo *mimésis*. Stoici obecně soudili, že mysl (duše) je cosi tělesného, co podléhá fyzikálním zákonům. Jejich propracovaná teorie vnímání, která patří do oblasti logiky (v opozici proti fyzice a etice), se rozchází s naším současným myšlením, založeným na ostrém rozlišování mezi myslí a tělem.⁴² Zatímco stoici se domnívali, že jazyk jako technika *mimésis* může přinášet správný obraz reality,⁴³ podle Aristotela není *mimésis* určována skutečným, ale možným. Spíše než jako imitace „musí být *mimésis* chápána jako uskutečnění možného (toho, co by mohlo nebo mělo být) spíše než jako prostá reprezentace přírody (toho, co je)“ (Landgraf 2000: 555).⁴⁴ Peripatetická psychologie předpokládá, že symbolické předjazykové vědomí či chápání „nese informace i přesto, že nezapadají do vhodného jazyka“ (Spruit 1994: 10). Stoici nepřijímají žádnou metafyzickou realitu pojmů. Vážně pro ně nejsou výsledkem výrazného sklonu

42 *De Anima* 428a,1–4, přel. podle Hawheeho, který zpochybňuje striktně metaforické chápání „vidění“ a staví se za „porozumění“, jak je navrhl George Kennedy (Hawhee 2011: 144). Rovněž se tvrdí, že *fantasmata* by bylo lépe překládat jako „zjevení“ (*appearance*) nebo jako „předvedení“ (*presentation*) než jako „obraz“ či představa (*image*). Mentální obrazy a vjemy není nutné ostře odlišovat (Thomas 2014).

43 Starověké teorie vidění trvají na přímém spojení mezi pozorovatelem a předmětem s tím, že „viděné rovněž vstupuje do mysli, protože jeho obrazy se nepřestávají opakovat „v oku mysli „i poté, co byla věc spatřena“ (Stansbury-O'Donnell 2006: 64). Francis navíc tvrdí, že „vidění, ať už mentální nebo zrakové, je invazivní a hmatatelné, má charakter otřesu. Jakmile se viděné dotkne mysli, je do ní přijato nebo do ní vtrhne, získává vlastní život (a možná i vůli)“ (Francis 2009: 17).

44 Stoici věřili v „kognitivní představu“ (*fantasia kataléptike*) jako kritérium vědění (Halliwell 2002: 265), neboť nerozlišovali mezi vnímáním a reprezentací. Jediným kritériem pravdy je silná přesvědčivost vyvolaná pomocí skutečných předmětů. „Síla a živost obrazu odlišují tyto reálné vjemy od snu nebo iluze“ (Rubarth 2006).

k iracionalitě, nýbrž chyby v úsudku.⁴⁵ Naproti tomu Platon a Aristoteles vykládají vnitřní konflikty jako boj mezi racionálními a iracionálními složkami duše. Nezávisle na záměrech těla poskytuje vnímání informace, které umožňují vyvozovat úsudky a teorie o světě. Pro moderní kognitivní teorie je zajímavá skutečnost, že peripatetická kognitivní psychologie umožňuje „postulovat zásadně nediskurzivní kognitivní fázi“ (ibid.: 9). Protože se však stoická epistemologická filozofie opírá o jazyk, zamítají stoici peripatetické rozlišování podle míry podrobností (jasnosti) v ekfrastickém popisu. Stručně řečeno, tato konkureční epistemologická pojetí toho, „jak teoretizovat režim vizuálních a řečnických performancí ve společnosti“ (Goldhill 2007: 7) jsou odpovědná za rozdílné typy ekfrází.

Ve stejné době jako Aristoteles, ale odlišně od jeho ideje *fantasia* a *mimésis* učil (podobně jako stoici) řecký filozof Epikuros (341–271 př. Kr.), zakladatel školy epikurejců, že znalosti o světě je možné osvojit si výhradně tehdy, pokud se spolehne na smysly, a že veškeré smyslové dojmy se zapisují do mysli.⁴⁶ V *Listu Herodotovi* (*Epistula ad Herodotum*) definoval *enargeia* v souladu se svými „lingvistickými spekulacemi“ (Zanker 1981: 310) jako „jasný názor“, tj. v úzkém vztahu k jasnosti smyslového vjemu, na kterém „musí být postavena všechna pravdivá mínění“ (*Ep. Hdt.* 52). Jedině pozoruhodný, překvapivý jazyk nadaný evidentní průzračností (*perspicuitas*) sliboval „pravdivá zobrazení“ a také jediná, které jsou dostupná paměti, na rozdíl od „klamných obrazů“ (*visiones inanes*) (Vasaly 1993: 94).

Stejně argumentuje Pseudodemetrius ve své knize o stylech a literární kritice, *De Elocutione*.⁴⁷ Žádá také, aby podrobnosti byly podány v úplnosti, již spojuje se *saféneia* (*clarity of sight*, jasnost vidění, zřetelnost) aby bylo dosaženo *enargeia* a pravdy. Důvodem je podle něj to, že žádná odlišnost nemůže oddělit vnitřní předměty vědomí od vnější reality, a proto „zakládá

45 Landgraf ve své recenzi shrnuje přesvědčivou reinterpretaci Aristotelova pojmu *mimésis*, kterou podává Arbogast Schmitt (in Kablitz – Neumann 1998). Podle Schmitta aristotelská *mimésis* zahrnuje vnímatelovu kreativní subjektivitu a účast na budování skutečností, které jsou reprezentovány jak v aspektech uskutečněných, tak v aspektech potenciality, *dynamis*. V moderním smyslu implikuje *mimésis* takové „chápání skutečnosti, které postuluje skutečné jako dosažitelné pouze v rámci ideálního, nikoli empirického“ (Landgraf 2000: 555).

46 Viz příklad Senekovy stoické ekfráze.

47 Podle Epikura je vnímání „přijetím informace, ale také angažováním se na informaci o tom, co je vnímáno. Vnímání a myšlení tedy nejsou samostatné dovednosti, neboť plně rozvinuté smyslové vnímání zahrnuje úsudek“ (Spruit 1994: 55).

poznání výhradně na mechanismu vnímání“ (Spruit 1994: 54).⁴⁸ Na základě stoického pojetí jazyka jako *mimésis* „obsahuje každá reprezentace (*pasa mimésis*) určitou míru *enargés*“ (Eloc. 219; Walker 1993: 354).

Všechna tato výše uvedená raná pojetí s výjimkou peripatetického (aristotelského) přisuzují zřetelnosti (*saféneia*) odpovědnost za skutečný soulad „*visiones*“ (*fantasiai*) s vnímáním. Jasnost v tomto smyslu je souhrn podmínek, připisovaných danému předmětu a procesu vnímání: takto mluvíme o sdílené smyslové zkušenosti jako o výsledku světelného jasu, věrnosti předmětu, dobře fungujících smyslů nějaké bytosti a podobně. Protože jazyk je chápán jako nástroj k vyvolávání takových „*visiones*“ se stejnou jasností, pojem *enargeia* spojuje smyslové vnímání a pravdu. V moderním diskurzu často následujeme stoické pojetí ontologicky předem dané skutečnosti, ke které by měla verbální reprezentace v mimetickém záměru odkazovat pečlivým popisem realistických detailů požadovaných k rozpoznání ekfráze (Bernhardt 2007: 131n). To je však jen jeden z dalších řečnických stylů závislých na tom, na které funkce a očekávání ekfráze reaguje.

Pravda nebo klam

Jelikož je závislá na tom, jaké pojetí *mimésis* pro ni platí, může být ekfráze chápána jako klam, a to tehdy, porovnáváme-li referenční zdroj s jeho zprostředkovanou reprezentací za současného předpokladu, že objektivní skutečnost dokážeme vnímat. Tento závěr, jehož výsledkem bylo Barthesovo chápání ekfráze ve spojení „efektem reálného“ (Barthes 2006), je postaven spíše na stoickém než na aristotelském pojetí vnímání a *mimésis*. Nicméně po moderním přehodnocení statutu „*reality*“ od objektivně existující danosti směrem k jejímu víceméně konstruktivistickému pojetí také narůstá autonomie *mimésis* ve vztahu k ní. *Mimésis* je pak chápána ve svém zapojení „do výstavby *reprezentovaných skutečností*“ (Landgraf 2000: 554; zvýr. EL). Jelikož obsahy literatury nikdy nejsou jen zdrojem informací a dokladů o společenských podmínkách v minulosti, jakékoli rozlišování mezi ekfrázemi existujícího díla (*factual ekphrasis*) a ekfrázemi díla fiktivního (*notional ekphrasis*), jak ho zavedl John Hollander (Hollander 1988: 209), zakotvené v moderním rozlišování mezi fikcionálním a faktuálním psaním, je neadekvátní různým

48 Pseudodemetrios je autor, kterého lze jen obtížně datovat: žil buď ve 2. nebo 1. století př. Kr., možná až v 1. nebo 2. století po Kr. (Zanker 1981: 305).

filozofickým pojetím, jež se snažily odvodit poznání nebo dokonce pravdu z jazyka (*logos*), smyslové zkušenosti a *fantasia*.⁴⁹

V protikladu k výše uvedeným představám se římský řečník Cicero (106–43 př. Kr.) drží mnohem skeptičtějšího filozofického postoje, spočívajícího v nedůvěře k pravdě nebo znalostem získaným výhradně pomocí smyslů. Jasnost (*clarity*) jako způsob vnímání podle něj už nadále není rozlišovacím kritériem pro reprezentaci skutečnosti. Ekfráze a *enargeia* tedy nejsou omezeny na mimetický realistický popis dokonalého vnímání prostřednictvím *eidóla*. Spíše implikují, jak jsme viděli dříve, vliv a potenciál sdílených konvencí, včetně „soudů a emocí popisujících“ (Becker 1995: 11). Tyto sdílené konvence zahrnují také fiktivní popisy – srovnatelné s tím, jak spolu dnes vedeme debaty o řadě fiktivních příběhů, například hollywoodských trháků, které „viděl každý“. Quintilianus (*Inst.* 8,3,70) vysvětluje: „Pokud se budeme držet co nejblíže reality (*verisimilia*), dosáhneme živé jasnosti, takže smíme vymýšlet fiktivní prvky (*falso adfingere*), které se ve skutečnosti nevyskytly, pokud se běžně vyskytují v situaci, jakou popisujeme“ (Francis 2009: 6). Vzhledem k tomu, že v helénistické a římské kultuře neexistuje novodobé dělení na fikci a non-fikci, chápeme *saféneia* jako označení podmínek pro dokonalé vnímání (ovšem různě definovaných v jednotlivých školách), a *enargeia* jako zdůraznění podmínek pro dokonalou představivost; nebo, jak uvádí Vasaly, *enargeia* je „verbální protějšek smyslového vnímání jasných a působivých obrazů“ (Vasaly 1993: 94).

Seneca (asi 4 př. Kr. – 65 po Kr.), filozof, spisovatel a vychovatel Neronův, uvádí jinou variantu ekfráze, která ukazuje, že vyvolaná mentální představa nutně necílí především na stimulaci emocí. *Enargeia* spíše záleží na funkci ekfráze v textu a kontextu a na spolupráci příjemce, který se má zhostit role opticky i vnitřně nazírajícího subjektu v duchu řečnickova záměru. Stoičká ekfráze, jak dokládá Seneca, je prostředkem didaktické umělecké komunikace. Podobně jako stoičtí filozofové vedli své studenty k tomu, aby se osvobodili od klamu přicházejících dojmů (obrazů) a cenili si úsudků,

49 Předpokládám, že rozlišování mezi ekfrází skutečného a fiktivního díla je pozůstatkem dob, kdy se starověké texty četly spíše jako popis historických událostí nebo jako nástroj k odhalení „estetických norem doby“, jak uvádí Wendy Steinerová (1982: 18). Paradoxní je, že toto novodobé omezení ekfráze, která se soustředí převážně na poezii a figurativní výtvarné umění, odkazuje zpět ke starověkému konceptu *mimésis*. Takovýto referenční výklad není adekvátní ani starověkému, ani postmodernímu pojetí.

cílí Senekova ekfráze spíše na osvobození publika od emocemi zatížených a zvykových způsobů vnímání. Stoici obecně měli za to, že člověk se dokáže naučit udržet pod kontrolou svou citovou reakci a názor vyplývající z určitých vjemů.

Podívejme se, jak Senekova ekfráze Syrakus v díle *Marcii o útěše* (*Ad Marciam de consolatione*) vede čtenáře ke stoickému ukázněnému pohledu: Po tom, co bylo obecenstvo živě osloveno popisem a oslavováním nejvýznačnějších přírodních a uměleckých kvalit krásného a honosného města Syrakus (*Ad Marc.* 17,2–4), se obdiv k líbeznému místu (*locus amoenus*) obrací ve svůj pravý opak, místo se mění ve strašlivé (*locus horribilis*). Publikum je přizváno, aby uvažovalo i o druhé stránce města, tj. připomnělo si osvojené a v paměti uložené představy spojené s tímto místem ve smyslu místa rétorického (*locus*), například nehostinné podnebí či krutost jeho barbarského samovládce Dionysia II., který k sobě pozval a posléze uvěznil Platona (viz Bartsch 2007: 85). Popis se nezaměřuje pouze na obrácení chvály v hanu použitím slov vyvolávajících opačnou emoci a *enargeia* vyvolávající bouři v duši. Je-li vykreslena děsivá podívaná, která u čtenáře obvykle vyvolává silnou emotivní reakci, pak by správná a cílevědomá odezva na stoickou ekfrázi spočívala nejspíše v neutralizaci této emocionality pomocí cílevědomého přezkoumání. Stoická ekfráze se neomezuje na evokaci „subjektu pozorovatele“, ale snaží se „vyvést diváky z jejich běžných předsudků do nové exegetické skutečnosti, pravdy, která přináší spásu“ (Elsner 1995: 47). Seneca tím dává najevo své povědomí o tom, že v ekfrastické performanci, jejímž cílem je vstřebet vizuální objekt, může pohled klamat či selhat (*ibid.*: 68). Navíc se také vyrovnává s intertextuální tradicí velebení Syrakus tím, že do ní implicitně zapojuje svůj náhled na svět navazující na jeho „pedagogický model“ a etický koncept.⁵⁰

Inscenace pohledu při popisu historických událostí

Abychom ukázaly úskalí, jež s sebou nese stanovení ostré hranice mezi skutečností a fikcí, objektivitou a ideologií či řečnickou manipulací, nebo zprostředkovanou a mentální reprezentací, uvedeme jako příklad starověkou

50 Seneca se měří s tradicí tzv. *laus Siciliae*, chválou Syrakus, viz Cicero, *Verr.* 4,117–119, Quintilianus, *Inst.* 4,3,12–14. Spíše než k rivalitě mezi různými druhy umění zve tady ekfráze k intertextuální soutěži, jakou jsme pozorovali v případě popisu štítu.

ekfrázi historiografa Thukydidy (cca 460 – cca 395 př. Kr.). Ačkoli zde můžeme – jako u Homéra v Achilleově štítu – najít podobné řečnické techniky podněcující emoce, účast a mentální obrazivost, tento popis historické události se do moderního pojetí „zdvojené reprezentace“ nezapočítává. Ovšem dějepisný nebo literární text se rozvíjí jako performativní proces, který má podněcovat – použijeme-li moderní terminologii – „intra- i extradiegetické publikum“ k tomu, aby zakusilo dramaticky uspořádanou scénu. Thukydidy drammatizuje akt interpretace vizuálně zarámovaného výjevu stejnou řečnickou technikou, jako helénistické epigramy popisují díla výtvarného umění (srov. Goldhill 2007).

Podle rétorických příruček jsou Thukydidovy popisy námořní bitvy a porážky, kterou Athéňané utrpěli v syrakuském přístavu (Thuc. 7,71) opakovaně citovány a oceňovány jako určitý typ ekfráze. Podáním smyslově vnímatelných detailů o místních okolnostech, aktérech a ději dodává Thukydidy události kognitivní rámec tragické podívané. Ačkoli jsou hráči zapojení do pravidel válečné hry, nejsou si bojovníci vědomi toho, že jsou pozorováni jako herci. Veškeré dění se líčí z různých úhlů pohledu, ze stanovíště na aténském břehu. V důsledku svého omezeného výhledu tito diváci reagují různorodými a silnými emocemi. Poté, co ukázal účastné reakce očitých svědků, nechává vypravěč zaznít další hlasy, aby přiblížil událost v odlišné perspektivě. Posluchač nebo čtenář potom má dvě možnosti: pokud se identifikuje s popsány pozorovateli, může přijmout zkušenost svědků zcela pohlcených živým představením, nebo sledovat vypravěčovy komentáře k hraničním vnímání a autenticitě očitých svědků.

Mimetismus této ekfráze tedy spočívá v tom, že jednak imituje, jednak kóduje vidění (*vision*) vnější reality. Text přitom kombinuje fakta, vizuální vnímání, představivost, emocionální subjektivitu a sebereflexivitu.⁵¹ Na jazykové a sémantické úrovni je tato verbální reprezentace navíc podmíněna teleologickou konfigurací, jako je tomu v případě tragédie,⁵² kódem nebo rámcem, který poukazuje na vědomé smíšení „fakt“ a „fikce“. Pouze čtenář znalý celého textu si navíc může představit tuto scénu retrospektivně

51 „Thukydidy obrací naši pozornost od samotné podívané k psychologii přihlížejících diváků a líčí kontrast nepoměru mezi událostmi (*ergon*) a jejich vizuálním vnímáním (*opsis*)“ (Walker 1993: 356).

52 Již bylo řečeno, že Thukydidova narativní technika „vděčí za více spíše dramatikům z 5. století než jeho předchůdci v téměř žánru, Herodotovi“ (Walker 1993: 356).

jako sebereflexivní *mise en abyme*, „neboť diváci, kteří pozorují scénu (naloďování, nebo lodí v bitvě), jsou sami součástí širší scény, která zahrnuje tu první“ (Walker 1993: 362). Spíše než zřetelný střet a napodobování minulosti nebo fakt přináší tato ukázka z Thukydidovy historiografické práce vhléd do perceptuálně a emocionálně limitované zkušenosti historického výjevu.⁵³ Přestože se tato ekfráze nezabývá konvenčně definovaným artefaktem zprostředkovaným ve statické hmotné podobě, nýbrž performativní událostí zahrámanou určitým viděním, „může upozornit na „umělost“ (a nedostatky) reprezentace, takže vytváří text, který se zabývá diskurzem zaměřeným na reprezentaci i *proti* ní (Walker 1993: 363; zvýr. H. F. – B. B.). Čtenář může vytvářet různé mentální prostory na základě různorodých z vnějšku dodaných prostorů: válečná scéna v simulovaném prostoru minulosti na úrovni reality je překryta simulovaným prostorem zkonstruovaným podle pravidel podívané. Mentální prostor podívané je následně mnohem více určován specifickými žánrovými konvencemi spojenými s tragickým vyústěním děje, které vyžaduje zvláštní emocionální reakci v dalším prostoru mentálního těla. Pokud jsou pečlivě zmapovány, dovolují tyto zvrstvené mentální prostory reflexi imaginárního činu „stvoření světa“ jako formu verbální reprezentace a virtuální obrazivosti.

Stejně jako Achilleův štít je tento příklad vystavěn jako *mise en abyme* a odkazuje sebereflexivně k autorově básnicko-rétorické strategii, jež ho představuje jako tvůrce. Navíc tento příklad ignoruje nejen rozdíl mezi *mimésis* a *diégesis*, ale také mezi různými rétorickými, literárními a dějepisnými žánry.

Rétorická vize a ekfráze v kontextu vztahů mezi uměními

Spíše než z *progymnasmat* odvozuje tradice výběru uměleckých děl (například obrazů nebo soch) pro ekfrastický popis svůj původ z jiných prozaických děl „druhé sofistiky“. Filostratos Starší je nazýván otcem svébytného

53 Walter Bernhart vysvětluje rozdíl mezi popisy z dílny „profesionálních dějepisců a forezních právníků-řečníků zaměřených na pravdivost oproti pravděpodobnosti, po které prahli spisovatelé“ (Bernhart 2007: 130). Četba řeckých a římských dějin autorů jako Thukydides nebo Lukianos, abychom uvedli jen dva, jasně ukazuje, že básnický založení autoři nejen rozostřují moderní hranici mezi skutečností a fikcí, ale také sebereflexivně uvažují o svém způsobu vidění a žánrově příznačném psaní. Velmi dobrý úvod do této problematiky přináší Walker (1993: 353–377). Thukydides je mimochodem z hlediska aristotelského pojetí tragédie dobrým příkladem dramatického podání historie.

„literárního žánru“ díky svým ekfrastickým popisům pětadesáti uměleckých děl (*Eikones*, lat. *Imagines*). Ovšem skutečnost, že si Filostratos k manifestaci své básnické rétoriky vybral malby, nečiní tento typ ekfráze výjimečnějším než jiné typy. Použil techniku *enargeia* shodnou s tou, která se dá ukázat na ekfrázích vztahujících se k městům, zahradám, domům a tak dále. Nicméně způsob, jakým nabídl v úplnosti realizované výjevy, jakým proměnil čtenáře v pozorovatele prostřednictvím *enargeia* a jak představil svou performativní a vzdělávací komunikaci mezi vyučujícím „sofistou“ a dítětem, aby ukázal, *jak se dívat a jak porozumět uměleckému dílu*, splňuje poeticko-rétorická pravidla.⁵⁴ Důležitější je však potenciál a funkčnost, kterou tento typ ekfráze sdílí s jinými. Ekfrázi zpřístupněné formou vloženého a rámcovaného vyprávění může být rovněž v interpretační hře jako *mise en abyme* nebo jako komplexní argumentativní technika přesahující povrch popisu.

Filostratos měl nepopíratelně řadu následovníků soutěžících na stejném poli jako například jeho zetě⁵⁵ Filostrata mladšího (asi 300 po Kr.), autora další verze *Imagines*, či sofistu Kallistrata (4. nebo 3. století po Kr.) a jeho *Descriptions*. Další autoři jako Plinius, Vitruvius, Lukianos nebo Pausanias používali podobným způsobem své řečnické schopnosti k popisu uměleckých děl a začleňovali je do své další argumentace. Souhrn těchto textů je tradičně považován za literární žánr, počátek „římské katalogizace obrazů a římského pozorování obrazů“ (Bryson 1994: 225); předpokládá se, že předjímají diskurz katalogů moderního umění a jejich kritické analýzy (Cheeke 2008: 15).⁵⁶ Shromáždíme-li všechny tyto různorodé texty v jedné sbírce, ať už na základě jejich vztahu k témuž předmětu, nebo v souladu s obecným zájmem na diskusi o znakových systémech obou kontextualizovaných médií, zdá se, že všechny mají ekfrastickou povahu a naplňují tutéž funkci, tj. poskytnout (více či méně podrobný) popis uměleckého díla. Mitchell na-

54 Viz Zeitlin 2013b nebo Miles 2013.

55 Pozn. ed.: Identifikace jejich příbuzenského vztahu se v různých zdrojích liší.

56 Nezávisle na mentálních kvalitách *enargeia* vymezených výše zahrnuje Jaś Elsner všechny – nepochybně navzájem odlišné – verbální projevy ekfráze do kategorie popisu a přesouvá je do oblasti dějin umění (Elsner 2007: 12). Moderní muzejní katalogy mají ovšem zvláštní kulturní funkci odlišnou od literárního žánru: nemusí už vybudit mentální představivost čtenáře/vnímatele stejným způsobem, a to zejména tehdy, pokud vycházejí jako *ikonotexty* (autorka tu přeneseně používá označení specifického žánru, v němž jsou text a obraz jsou vzájemně závislé, ba neodělitelné, pozn. ed.).

víc soudí, že tyto texty mají k uměleckým předmětům, jež zobrazují, principiálně soupeřivý vztah: obraz a slovo jsou pro něj konkurenční mody reprezentace a mluví pak o „ekfrastické naději“, „obavách“ či „lhostejnosti“ (srov. Mitchell 1994: 152–168). V návaznosti na toto moderní zaměření se klíčový akt překladu mentální souvztažnosti do slov a určující akt rétorické persváze a vyvolání potěšení posouvá do vědeckější perspektivy. Jde o to, jak překládat vizuální objekty do verbálních projevů a jak z literárních textů vyvozovat kulturní informace s historickou platností; jako by literatura mohla nabídnout „jednoduché okno do minulosti“ (Stark 1990: 21). Pokud postupujeme takto, ztrácíme ze zřetele různé jazykové styly, různé funkce a žánrová očekávání spojená s texty, stručně řečeno, opomíjíme vzájemný dynamický vztah komunikace a kulturních očekávání. Antická tradice nás poučuje o tom, že ekfráze závisí na rétorické schopnosti *enargeia*, síly, která je oživena jen tehdy, propojí-li se performativně autorovy záměry přisouzené textu s předpokládanými a předjímanými obrazy v mysli čtenáře, které jsou zase určitým způsobem podmíněny, jeho vědomostmi, kulturními kódy a emocemi. Ekfráze a *enargeia* nelze odhalit mechanickým zkoumáním lingvistického materiálu. Relevanci tu mají také interní a extratextový kontext a postulované emoční zapojení vnímatele. Ekfráze není statický rétorický tropus, vztahující se formálně k autonomnímu umění, nýbrž tropus složitě strukturovaný, který v dějinách postupně navrstvovali všichni ti, kdo v komunikačním aktu předpokládajícím odezvu spojovali proces percepce s aktem obrazivým. Řekové shrnuli tuto mentální aktivitu pod pojem *enargeia*.

LITERATURA

Ankersmit, Frank A.

1994 *History and Topology. The Rise and Fall of Metaphor* (Berkeley: University of California Press)

Bakhtin, Mikhail

1993 *Toward a Philosophy of the Act*, přel. Vadim Liapuniv (Austin: University of Texas Press)

Bal, Mieke

2006 *Reader* (Chicago/London: University of Chicago Press)

Barry Peter

2002 „Contemporary poetry and ekphrasis“, *The Cambridge Quarterly* 31, č. 2, s. 155–163

Barthes, Roland

2006 [1968] „Efekt reálného“, přel. Tomáš Jirsa, *Aluze* 10, č. 3, s. 78–81

Bartsch, Shadi

2007 „Wait a moment, phantasia. Ekphrastic interference in Seneca and Epictetus“, in Shadi Bartsch, Jaś Elsner (eds.): *Essays on Ekphrasis. Classical Philology – Special issue* 102, č. 1, s. 83–95

Baxandall, Michael

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

Becker, Andrew Sprague

1995 [1990] *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis* (Lanham, MD: Rowman and Littlefield)

van den Berg, Dirk Jan

2004 „What is an image and what is image power?“, *Image (&) Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*, č. 8, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/issueo8/dirkvandenbergh.htm,chatman79> [přístup 31. 1. 2014]

Bernhart, Walter

2007 „Function of description in poetry“, in Werner Wolf, Walter Bernhart (eds.): *Description in Literature and Other Media* (Amsterdam/New York: Rodopi), s. 129–152

Bram, Shadar

2011 *The Ambassadors of Death. The Sister Arts, Western Canon and the Silent Lines of a Hebrew Survivor* (Sussex Academic Press: Eastbourne)

Bryson, Norman

1994 „Philostratus and the imaginary museum“, in Simon Goldhill, Robin Osborne (eds.): *Art and Text in Ancient Greek Culture* (Cambridge: Cambridge University Press), s. 255–283

Clüver, Claus

2007 „Intermediality and interart studies“, in Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn, Heidrun Führer (eds): *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality* (Lund: Intermedia Studies Press), s. 19–38

D'Angelo, Frank J.

1998 „The rhetoric of ekphrasis“, *JAC* 18, č. 3, s. 339–447

Elleström, Lars

2010 „The modalities of media. A model for understanding intermedial relations“, in Lars Elleström (ed.): *Media Borders. Multimodality and Intermediality* (Basingstoke: Palgrave Macmillan), s. 11–50

Elsner, Jaś

1995 *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity* (Cambridge: Cambridge University Press)

2007 *Roman Eyes. Visuality & Subjectivity in Art & Text* (Princeton: Princeton University Press)

2010 „Art history as ekphrasis art history“, *Art History*, č. 33, s. 10–27

Fowler, Don P.

1991 „Narrate and describe. The problem of ekphrasis“, *The Journal of Roman Studies*, č. 81, 1991, s. 25–35

Francis, James A.

2009 „Metal maidens, Achilles' shield, and Pandora. The beginnings of ekphrasis“, *American Journal of Philology* 130, č. 1, s. 1–23

Genette, Gérard

1969 *Figures II* (Paris: Le Seuil)

Goldhill, Simon

2007 „What is ekphrasis for?“, *Classical Philology* 102, č. 1, s. 1–19

Gonzalez, Jose M.

2006 „The meaning and function of *phantasia* in Aristotle's *Rhetoric* III.1“, *Transactions of the American Philological Association* 136, č. 1, s. 99–131

Haase, Fee-Alexandra

2009 „Style and the ‚idea‘ of the Sophist in the time after Plato. The impact of form typology in Sophistic teaching and writing on interdisciplinary scholarly work“, *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 11, s. 33–54

Hagstrum, Jean H.

1974 [1958] *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (Chicago: University of Chicago Press)

Halliwell, Stephen

2002 *Aesthetics of Mimesis. Ancient Text and modern Problems* (Princeton/Oxford: Princeton University Press)

Hawhee, Debra

2011 „Looking into Aristotle's eyes. Toward a theory of rhetorical vision“, *Advances in the History of Rhetoric* 14, č. 2, s. 139–165

Heath, Malcom

2003 „Theon and the history of the progymnasmata“, *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 43, s. 129–160

Heffernan, James A. W.

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

Hollander, John

1988 „The poetics of ekphrasis“, *Word & Image* 4, s. 209–219

Chatman, Seymour

1978 *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press)

Cheeke, Stephen

2008 *Writing for Art. The Aesthetics of Ekphrasis* (Manchester/New York: Manchester University Press)

Chinn, Christopher

2007 „Pliny Epistulae 5.6 and the ancient theory of ekphrasis“, *Classical Philology* 102, č. 3, s. 1–23

Iser, Wolfgang

1993 „Mimesis and performance“, in idem: *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology* (Baltimore MD: Johns Hopkins University Press), s. 281–295

Jedličková, Alice

2010 „Descriptivity and narrativity. Textual types, functions and representational modes“, in Bohumil Fořt, Alice Jedličková, Jiří Koten, Ondřej Sládek: *Four Studies of Narrative* (Prague: Institute of Czech Literature, ASCR), s. 11–28

2011 „Intermediální poetika příběhu“, in Stanislava Fedrová, Alice Jedličková (eds.): *Intermediální poetika příběhu* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Akropolis), s. 5–25

Kablitz, Andreas – Neuman, Gerhard

1998 *Mimesis und Simulation* (Freiburg i. B.: Rombach)

Klarer, Mario

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

Kremmydas, Christos – Tempest, Kathryn

2013 *Hellenistic Oratory. Continuity and Change* (Oxford: Oxford University Press)

Krieger, Murray

1992 *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign* (Baltimore: Johns Hopkins University Press)

Landgraf, Edgar

2000 „Mimesis und simulation (review)“, *MLN* 115, č. 3, s. 554–560

Lessing, Gotthold Ephraim

1980 [1766] *Hamburská dramaturgie. Láokóon. Stati*, přel. Jiří Stromšík (Praha: Odeon)

Lindhé, Cecilia

2013 „A visual sense is born in the fingertips. ' Towards a digital ekphrasis“, *Digital humanites quaterly* 7, č. 1, <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000161/000161.html#spitzer1962> [přístup 31. 1. 2014]

Mahler, Andreas

2010 „Performing arts ‚New aestheticism‘ and the media“, *AAA – Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 35, č. 1, s. 101–120

Martens, Gunter

2007 „Narrative notability and discourse events between rhetoric and narratology“, *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural narratology*, č. 4, <http://cf.hum.uva.nl/narratology/index.html> [přístup 31. 1. 2014]

Massumi, Brian

2002 *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation* (Durham/London: Duke University Press)

McConachie, Bruce

2010 „An evolutionary perspective on live and mediated popular performance“, *Popular Entertainment Studies* 1, č. 1, s. 26–43

Miles, Graeme

2013 „Genres of painting and genres of text in the Imagines of Philostratus“, in Graeme Miles, Michelle Borg (eds): *Approaches to Genre in the Ancient World* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing), s. 123–142

Mitchell, William J. T.

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

Nagy, Gregory

2010 „Performance and ancient Greece“, expanded online version of an original printed version that appeared as Chapter 34, in George R. Boys-Stones, Barbara Graziosi, Phiroze Vasunia (eds): *The Oxford Handbook of Hellenic Studies* (Oxford: Oxford University Press 2009), s. 417–431

Plett, Heinrich F.

2004 „Pictura rhetorica“ in idem: *Rhetoric and Renaissance Culture* (Berlin/New York: de Gruyter), s. 297–364

Porter, James I.

2012 *Sublime Monuments and Sublime Ruins in Ancient Aesthetics* (London: Routledge)

Rubarth, Scott

2006 „Stoic philosophy of mind“, *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <http://www.iep.utm.edu/s/stoicmind.htm> [přístup 31. 1. 2014]

Ryan, Marie-Laure

2005 „Tellability“, in David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (eds.): *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (London: Routledge), s. 589–591

Sauter, William

2006 *Eventness. A Concept of the Theatrical Event* (Stockholm: STUTS)

Scott, Grant F.

1996 „Shelley, Medusa, and the perils of ekphrasis“, in Frederick Burwick, Jürgen Klein (eds.): *The Romantic Imagination. Literature and Art in England and Germany* (Amsterdam/Atlanta: Rodopi), s. 315–332

Scholz, Bernhard

1998 „Sub oculos subiectio. Quintilian on ekphrasis and enargeia“, in Vallerie Robillard, Els Jongeneel (eds.): *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis* (Amsterdam: Amsterdam University Press), s. 73–99

2007 „A whale that can't be cotched? On conceptualising ekphrasis“, in Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn, Heidrun Führer (eds.): *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality* (Lund: Intermedia Studies Press), s. 283–322

Spengel, Leonardus

1966 [1854] *Rhetores Graeci 3* (Frankfurt a. M.: Minerva)

Spitzer, Leo

1962 [1955] „The Ode on a grecian urn, or content vs. metagrammar“, in Anna Hatcher (ed): *Essays on English and American Literature* (New Jersey: Princeton University Press), s. 67–97

Spruit, Leen

1994 *Species Intelligibilis 1. Classical Roots and Medieval Discussions* (Brill: Leiden)

Stansbury-O'Donnell, Mark D.

2006 *Vase Painting, Gender, and Social Identity in Archaic Athens* (Cambridge: Cambridge University Press)

Stark, Gary D.

1990 „Vom Nutzen und Nachteil der Literatur für die Geschichtswissenschaft. A Historian's View“, *Peer Reviewed Articles*, č. 7, http://scholarworks.gvsu.edu/hst_articles/7 [přístup 31. 1. 2014]

Steiner, Wendy

1982 *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting* (Chicago: University of Chicago Press)

Thomas, Nigel J. T.

2014 „Mental imagery“, in Edward N. Zalta (ed.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/mental-imagery> [přístup 31. 1. 2014]

Vasaly, Ann

1993 *Representations. Images of the World in Ciceronian Oratory* (Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press)

Wagner, Peter

1996 *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality* (New York: de Gruyter)

Walker, Andrew D.

1993 „Enargeia and the spectator in Greek historiography“, *Transactions of the American Philological Association* 123, s. 353–377

Webb, Ruth

1995 „A. S. Becker, *The Shield of Achilles and the poetics of ekphrasis*. Review“, *Bryn Mawr Classical Review* 11, č. 2

2009 *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* (Ashgate: Farnham)

Zanker Graham

1981 „Enargeia in the ancient criticism of poetry“, *Rheinisches Museum* 124, s. 297–311

2013 „Heinrich Plett, *enargeia in classical antiquity and the early modern age*. Review“, *AHB Online Reviews* 3, s. 7–9

Zeitlin, Froma I.

2013a „Figure: Ekphrasis“, *Greece & Rome* 60, č. 1, s. 17–31

2013b „Landscapes and portraits. Signs of the uncanny and illusions of the real“, in Michael Paschalis, Stelios Panayotakis (eds): *The Construction of the Real and the Ideal in the Ancient Novel* (Groningen: Barhuis Publishing /Groningen University Library), s. 61–87