

To podstatné je čas: temporální transformace v ekfrázi

Emma Tornborg

Už od časů Leonardových *Úvah o malířství* (Paragone) (1492–1499) se diskuze o vztazích mezi různými druhy umění a médií vždy zaměřovaly na rozdíly mezi nimi. To si troufám tvrdit navzdory řadě pokusů o umenšení těchto rozdílů podniknutých v průběhu staletí: vezměme si například piktorialistické hnutí mezi básníky v 18. století, kterému přál Joseph Addison (srov. Lund 1992: 96) a jímž naopak pohrdal Gotthold Ephraim Lessing, nebo romantickou touhu po *Gesamtkunstwerku*¹ v 19. století. Lze říci, že tyto pokusy přemostit rozdíly vnímané jako přirozené – „přirozenost“ ikonického znaku versus konvenčnost znaku symbolického, *stáze* výtvarného umění versus temporalita poezie – měly v mnoha ohledech účinek přesně opačný: šlo totiž o snahy vycházející z předpokladu, že rozdíly mezi různými druhy umění jsou jejich inherentní součástí, a obtíže, které měly být překonány, se tím spíše zvýraznily.

Dnes se to jeví tak, že zkoumání intermediálních vztahů se zaměřuje jinnam: na oblasti, v nichž jsou si různá umění a média podobná. Jedním z prvních moderních zastánců tohoto pohledu na věc je William J. T. Mitchell. Ten v roce 1986 napsal, že „neexistuje žádný *zásadní* rozdíl mezi poezií a malířstvím, tj. žádný rozdíl, který by byl platný na věky věků jakožto důsledek inherentní povahy různých médií, objektů, které reprezentují, nebo

1 Pojem *Gesamtkunstwerk* lze popsat jako přání sjednotit veškeré druhy umění do jednoho jediného (Bisanz 1975: 38); tento žánr také odpovídal touze romantických básníků postihnout vnitřní svět emocí a obrazotvornosti jako celek.

zákonitostí, jimiž se řídí lidská mysl“ (Mitchell 1986: 49; zvýr. WJTM). Dále v eseji „There are no visual media“ (2005) zdůrazňuje, že neexistují žádné stoprocentně čisté mediální produkty, oproštěné od stop jiných médií: „veškeré mediální výstupy jsou smíšené“:

To znamená, že už samotný pojem média a mediace zahrnuje určitou směs smyslových, vjemových a sémiotických prvků. Neexistují ani žádná čistě sluchová, hmatová nebo čichová média. Nicméně z takového závěru nevychází nemožnost rozlišovat jedno médium od jiného. Co naopak rozlišování umožňuje, je přesnější diferenciaci toho, jak jsou namíchaná. Jsou-li všechna média smíšená, nejsou všechna smíšená stejným způsobem, se stejným poměrem různých prvků. (Mitchell 2005: 260)

Rozdíly tedy tkví v tom, jakým způsobem jsou mediální produkty smíšené – o tom, že tomu tak je, není pochyb. Claus Clüver s tím souhlasí a tvrdí, že *intermedialita*

se týká takových transmediálních jevů, jako je narativita, parodie a implikovaný čtenář/posluchač/divák, jakož i intermediálních aspektů intertextualit inherentně přítomných v jednotlivých textech – i nevyhnutelně intermediálního charakteru každého média. (Clüver 2007: 32–33)

Pochopení toho, že všechna média jsou nějakým způsobem smíšená, si podle Jørgena Bruhna žádá nové pojmenování. Protože termín *intermedialita* implikuje, že by se pozornost měla zaměřit na oblast mezi médii, příhodnějším pojmem, umožňujícím soustředit se na vztahy v rámci různých médií nebo mezi různými mediálními produkty, by tudíž podle Bruhna měla být *heteromedialita*:

Tato nová, multimodální definice toho, co je to médium, nevyvolává jen řadu analytických a epistemologických otázek, ale i základní otázku terminologickou: Zůstává „*intermedialita*“ i nadále tím nejlepším výrazem pro popis multimodální povahy všech médií a (vzato do důsledků) *a priori* smíšené povahy všech myslitelných textů? Termín *intermedialita* je příliš omezený na to, aby uspokojil požadavky nové multimodální teorie médií. Proto předkládám návrh nového zastřešujícího termínu, *heteromedialita*,

který umožňuje popsat veškeré myslitelné texty, zatímco intermedialita by v mém pojetí byla vyhrazena pro části heteromediality. (Bruhn 2010: 229)

Co pro oblast výzkumu intermediality vyplývá z toho, že se začneme více zaměřovat na vztahy panující v rámci jednotlivých médií a mediálních produktů a méně na vztahy mezi nimi navzájem? Jednou odpovědí je, že si k tomu, abychom byli schopni tyto vnitřní vztahy postihnout, musíme najít nové analytické nástroje. Čtyři základní *modalities of media* (modalita *materiálová, smyslová, časoprostorová a sémiotická*), jež zavedl a pojmově vymezil Lars Elleström (2010), se osvědčily jako jemně vyladěné nástroje, které vyhovují požadavkům podrobného analytického přístupu. Tyto modalities dávají odpovědi na následující otázky: *Z čeho je určité médium utvořeno? Jak ho zakoušíme? Jak se projevuje v čase a prostoru? Které hlavní znakové systémy využívá?* Pokud pochopíme, jak určitý mediální produkt, například fotografie, funguje na úrovni modalities, snáze nahlédneme, co má s ostatními médii nebo mediálními produkty společného a co ho od nich odlišuje.

Jsem tudíž přesvědčena, že zásadní rozdíly mezi různými médii existují, ale ne vždy tkví v tom, v čem bývá běžně spatřována jejich příčina. To je výchozí bod mé úvahy, v níž podrobím rozboru vztahy mezi dvěma druhy mediálních produktů, a sice mezi produkty vizuálními, statickými, ikonickými, jako jsou např. obrazy nebo fotografie, a verbálním tištěným textem. Zaměřím se též na to, jak se k sobě mají v jednom konkrétním žánru, totiž *ekfrázi*, a v jednom určitém modu, a sice časovém.

Temporalita a stáze

Od té doby, co roku 1766 Gotthold Ephraim Lessing napsal svůj nesmírně vlivný esej *Laokoon čili o hranici malířství a poezie* (česky 1960), se od sebe statická, vizuální, ikonická a verbální, tištěná média rozlišují prostřednictvím časoprostorových údajů, na základě jeho tvrzení, že poezie je časově podmíněná a v čase se rozvíjející umění, zatímco umění vizuální jsou prostorová a manifestují se jako tvary v prostoru. Lessing formuloval problém, s nímž se všichni i nadále musíme vyrovnávat, ať už s ním souhlasíme nebo ne.²

2 Mitchell píše: „Ti, kdo útočí na zmatení žánrů, jež s sebou nese pojem literárního prostoru, se pravidelně odvolávají na Lessingovu autoritu; zastánci prostorové formy mu zase vzdávají hold tím, že z jeho kategorií tvoří základní nástroje své analýzy“ (1986: 97).

Jedna z potíží je způsobena tím, že v diskusi na toto téma se pojem „prostorový“ zdá být výrazem ekvivalentním adjektivu „statický“, jak na to poukazuje Mitchell (1986):

„Prostorová forma“, jak je definována v nedávno vydané antologii k tomuto tématu, „v tom nejjednodušším smyslu označuje techniky, s jejichž pomocí romanopisci narušují chronologické uspořádání inherentně přítomné v narrativu“ – tato definice naznačuje, že „prostor“ znamená jen o málo víc než „atemporalní“, a potvrzuje Lessingovo tvrzení, že chronologie je v literárním umění „inherentně přítomná“. „Prostorová forma“ v tomto smyslu tudíž nemůže mít žádnou větší teoretickou sílu; může být jen tím, čemu Frank Kermode říká „slabé přirovnání“ připomínající určitý druh pozastavené temporality, a nezdá se poskytovat žádné přesvědčivé důvody pro uvažování o tomto fenoménu jako o „prostorovém“. (Mitchell 1986: 96)

Mám proto v úmyslu vyhnout se (chybné) dichotomii *prostor a čas*³ a soustředit se na *čas (časovost)* a *atemporalitu (bezčasí)*. Co se v této souvislosti míní atemporalitou? A co to znamená, když je nějaké médium buď časové, nebo statické? Elleström zdůrazňuje, že z hlediska materiální modalit jsou jak kniha, tak obraz statickými předměty, ale v důsledku „konvenčního sémiotického aspektu jazyka“ – kvůli tomu, že tištěný text dekódujeme v určitém pořadí – je časovost ve čtení automaticky přítomná a má i pevně dané nebo částečně pevně dané pořadí (srov. Elleström 2010: 19). I na úrovni slov se písmena, aby byla srozumitelná, musí číst v určitém pořadí. Vzhledem k tomuto předem stanovenému pořadí, v němž dekódujeme většinu konvenční literatury, existuje časový rozdíl mezi verbálním, tištěným textem a vizuálními, statickými, ikonickými mediálními produkty. Obraz v podstatě lze dekódovat v jakémkoli pořadí, často nemá žádný absolutní začátek nebo konec: Kdy je člověk s nějakým obrazem „hotov“? V jaké chvíli jste z něj už viděli všechno?⁴

3 Chybná je tato dichotomie proto, že prostor a čas nejsou protiklady a protože všechny mediální projevy existují a projevují se jak v prostoru, tak v čase.

4 Samozřejmě existují výjimky, například náboženské ikony mohou reprezentovat několik výjevů v jednom obraze a podávat tak příběh; také v případě simultánní sukcese (Nikolajeva – Scott 2006: 140), která je běžná v dětských obrázkových knížkách, je postava pohybující se prostorem zobrazena na jedné stránce několikrát. Dále je třeba zmínit komiksy; ovšem jak zdů-

To však neznamená, že by obraz nemohl reprezentovat tok času nebo že by báseň nedokázala vyjádřit stázi: různá média disponují různými způsoby vyjadřování nebo reprezentace temporality. Elleström zavádí pojem *virtuálního času*, to jest času, který zahrnujeme do své interpretace daného mediálního produktu: „Interpretace statických zobrazení zpodobňujících to, co z ikonických důvodů považujeme za pohybující se objekty či bytosti, vždy zahrnuje i interpretaci toho, kde tento objekt či bytost byly ‚před‘ nebo ‚poté‘ ve vztahu k zastavenému času obrazu“ (ibid.: 21). Koncept virtuálního času platí také pro „všechny druhy časů reprezentované prostřednictvím verbální narace“ (ibid.: 21). Virtuální čas je tedy něco, co si vyvozujeme ve chvíli, kdy si osvojujeme nějaký mediální produkt.⁵ Představte si, že se díváte na fotografii děvčete, které se nachází nějakých čtyřicet centimetrů nad zemí. Nejspíš vás hned napadne, že nelétá, ani nebudete ze situace vyvozovat, že by stála na nějakém neviditelném předmětu, ale řeknete si, že skáče a že fotografie zachycuje její akci přesně v okamžiku, kdy je ve vzduchu. Když se rozhodnete věřit tomu, že se jedná o zobrazení chvíle výskoku, zahrnete do své interpretace celý akt skoku: odraz od země, okamžik strávený ve vzduchu a opětovný návrat na pevnou zem. Když někdo provádí nějakou akci, nějak jedná, nastává tato činnost v čase: zobrazení určitého okamžiku této činnosti je tedy jeden ze způsobů, jak statický obrázek může zachytit čas.

Statický obraz nemůže na rozdíl od verbálního textu říct, že „čas běží“. Statický obrázek musí plynutí času *znázornit*, a to ukázáním různých činností nebo indexů pohybu, například rozmazaných linií na fotografii (ibid.: 21). Dalšími příklady jsou vysoké vlny na moři nebo stromy ohýbající se v jednom směru; obojí představuje indexy větru, který ve výsledku vytváří pohyb.

Text narativu předpokládá časový tok: stane-li se něco, musí se to stát v určitém časovém rozpětí. Velké množství dějových akcí popsanych rychle po sobě propůjčuje textu dojem spěchu, pohybu, zatímco méně akcí tento

razňuje Elleström, čas komiksu není příkladem času virtuálního, čas je tu reprezentován jako „instance obrazové sekvenciality, která vzniká sloučením konvencí spojených s dekodováním symbolických a ikonických znaků“ (Elleström 2010: 21).

5 Elleström dospěl k tomuto závěru: „o virtuálním prostoru a času lze říci, že se zpřítomňují ve vnímání a interpretaci určitého média, když to, co se považuje za *reprezentovaný* časoprostorový stav, není totožné s časoprostorovým stavem *reprezentující* materiální modalitě posuzované prostřednictvím modalitě časoprostorové“ (ibid.: 21; zvýř. LS).

dojem oslabuje. Pokud však text může zpodobovat pohyb a plynutí času, musí být rovněž schopen reprezentovat stázi a čas, který *neplyne*. Jestliže text zcela postrádá narativní elementy, pokud se nic neděje a nikdo se ani nepohne, lze tu mluvit o *virtuálním bezčase*, tj. zakoušíme tu dojem, že v textu žádný čas neběží. Existuje řada způsobů, jak tohoto efektu v textu dosáhnout: užitím malého počtu dynamických sloves a naopak množství konkrétních podstatných jmen a adjektiv, ale také pomocí různých stylistických prostředků, například opakování, jak si ukážeme později. Dynamické texty, které popisují pohyb, a statické texty, které popisují stázi, jsou dvě hlavní kategorie, na něž se v této úvaze zaměříme.

Dva typy obrazového popisu

Ve svém výzkumu zaměřeném na popis obrazů kognitivní badatelka Jana Holšánová (2008) realizovala pokus, v jehož rámci si dvanáct účastníků nejprve prohlédlo obrázky ze série slavných švédských obrázkových knih Svena Nordqvista o starém panu Pettsonovi a jeho kocouru Findusovi. Poté, co si pokusné osoby obrázky prohlédly, byl odstraněn, a jejich úkolem bylo popsat ho z paměti. Holšánová identifikovala dva různé popisné styly: *statický popisný styl* a *dynamický popisný styl*.⁶ První se mimo jiné vyznačuje „dominancí prostorového vnímání“, „četnými a přesnými lokalizacemi“, „podrobným popisem“, „statickým popisem“, „absencí časových výrazů“, „mnoha přesnými prostorovými výrazy“ a „vysokou četností výrazů označujících výskyt či přítomnost“: „je/jsou/nachází/nacházejí/vyskytují se tam“,⁷ „je to“, „bylo to“ atd., „vysokým výskytem podstatných jmen, slovesa jsou povětšinou pomocná anebo slovesa lokalizační“ (Holšánová 2008: 62).

Druhý jmenovaný styl lze mimo jiné charakterizovat prostřednictvím „dominance časového vnímání“, „četných časových výrazů“, „popisu událostí v určitém pořadí, podle nějakého schématu“, dále pomocí „zaměření na časové odlišnosti v obraze“, „dynamičnosti popisů“, „časových sloves, časových příslovcí, vět podřadných časových, předložek“, „malého množství prostorových pojmů, též méně přesných“, „mnoha dynamických sloves pohybu“ (ibid.: 62).

6 Oba styly se v oblasti výzkumu kognitivních věd zkoumaly a rozebíraly už dříve; viz například Kozhevnikov – Hegarty – Mayer (2002) a Kozhevnikov – Kosslyn – Shephard (2005).

7 Alternativy tzv. existenční vazby „there is“ v angličtině, pozn. překl.

Holšánová spojuje dynamický styl popisu s tím, co nazývá „verbalizátor“, a statický popisný styl s „vizualizátor“, ale také připouští, že existují důkazy hovořící ve prospěch rozlišení mezi *prostorovými* a *ikonickými* (objektovými) vizualizátory:⁸

Kromě rozdělení popisných stylů na styl vyznačující se vizualizátory a styl charakterizovaný verbalizátory je třeba zavést ještě jedno rozlišení, a sice mezi vizualizátory prostorovými a objektovými či ikonickými. Prostorové vizualizátory jsou více zaměřeny na prostorové vztahy, vizualizátory objektové či ikonické sledují spíše tvary, barvy a jemné rozdíly.

Z hlediska modalit lze rozdíl mezi verbalizátory a vizualizátory popsat buď jako zaměření na statickou materiální podstatu obrazu (to, co Elleström nazývá „materiální modalita uvažovaná prostřednictvím časoprostorové modalit“, Elleström 2010: 21), nebo jako zaměření na to, jaký narativní impuls – abychom si vypůjčili výraz Jamese Heffernana – podněcuje vznik obrazu: tj. zda popisujete, „co vidíte“, nebo popisujete „příběh“ na obrazu (virtuální čas obrazu).

Ekfrastická volba

Už dlouho se diskutuje o tom, zda je *ekfráze*, běžně definovaná jako „verbální reprezentace vizuální reprezentace“ (Heffernan 1993: 3), jev spíše statické, nebo dynamické povahy. Heffernan považuje ekfrázi za útvar převážně narativní se zaostřením na okamžik „těhotný dějem“; právě ekfrastická transformace přitom zahrnuje virtuální čas obrazu.

Okamžik „těhotný dějem“ je bod, jenž nejzřetelněji naznačuje, co se dělo předtím a co bude následovat. [...] ekfráze je dynamická a má porodnickou úlohu: příznačné pro ni je, že z *onoho těhotného okamžiku* výtvarného umění vybavuje zárodečný narativní impuls a dává explicitní výraz příběhu, který vizuální druhy umění vyprávějí jen v náznacích. [...] Nestabilita hranic mezi popisem a vyprávěním nám nedovoluje prohlásit ekfrázi za čistý popis, anebo ji jednoduše definovat jako brzdu na vývoji narativu.

(Heffernan 1993: 5, 6)

⁸ V publikaci Kozhevnikov – Kosslyn – Shephard 2005 se nazývají „objektové vizualizátory“, jinde (Kozhevnikov – Hegarty – Mayer 2002, Holšánová 2008) zase „ikonické vizualizátory“. Podle mého názoru oba odkazují k témuž typu.

Jiní vědci, například Wendy Steinerová a Murray Krieger se domnívají, že exfráze je ze své povahy statická, nebo alespoň spěje k stázi:

Vzhledem k tomu, do jaké míry je „okamžik těhotný dějem“ v malířství závislý na svých literárních zdrojích, vyvinul se z něj literární topos: poezie má napodobovat výtvarné umění tím, že zastaví čas, nebo přesněji tím, že odkazuje k nějakému ději prostřednictvím momentky, která tento děj implikuje. Technický termín pro označení tohoto jevu je *ekfráze*, koncentrování děje v jediném okamžiku soustředěné energie, a představuje přímou výpůjčku z oblasti výtvarného umění. (Steiner 1982: 41)

Podle Kriegera je stáze účelem ekfráze: „jde o užití výtvarného objektu jakožto symbolu ustrnulého, pozastaveného světa prostorových vztahů, který je třeba nadřadit cirkulujícímu literárnímu světu, aby ho „utišil““ (Krieger 1992: 266). Hans Lund zase tvrdí, že existují dva druhy ekfráze: dynamická, „narativní ekfráze“, a statická, „ekfráze ustrnulého okamžiku“ (Lund 1992: 186). Souhlasím s Lundem, že ekfrastické texty mohou být jak dynamické, tak i statické; otázkou však je, *proč* jsou některé z nich dynamické a ty ostatní statické. Je to jen záležitost volby, nebo je za tím ještě nějaký jiný důvod? Holšánová ve svém výzkumu deskriptivních stylů uvádí některá kognitivní a kontextově ukotvená vysvětlení rozdílů v různých deskriptivních modech, které nejsou závislé výhradně na osobních sklonech toho, kdo popisuje. Jeden z nich souvisí s tím, co už bylo řečeno dříve, a sice že popisující osoba si může vybrat buď zaměření na materiální stázi daného mediálního produktu, nebo na příběh, který je jím vyprávěn: jde o to, zda účastníci testu verbalizovali „obraz jako reprezentaci“, nebo zda se soustředili na „obsah reprezentované scény“ (Holšánová 2008: 65). Další vysvětlení, které Holšánová nabízí, je obeznámenost s popisovaným obrazem. Pokud účastník pokusu vybraný obrázek nebo zobrazené postavy předem znal, byl jeho popis většinou dynamičtější (ibid.: 65). Důvodem je pravděpodobně to, že dotyčné osobě obraz připomíná, co už o zobrazených postavách a jejich dobrodružstvích ví, a výsledkem je spíše převyprávění příběhu než popis obrázku: „Mohli bychom očekávat, že pokud účastníci pokusu danou knihu četli (ať už sami nebo svým dětem), pak se jim příběh díky obrázku vybaví a projeví se ve stylu popisu, který bude dynamičtější

a narativnější“ (ibid.: 65).⁹ V další části experimentu se zkoumal tzv. *priming*.¹⁰ Účastníci si vypočetli předem nahraný popis obrázku zaměřující se na jeho prostorové vztahy – a to do jisté míry ovlivnilo prostorovost jejich vlastních popisů. Při výzkumu narativního primingu bylo zase úkolem „vyprávět příběh o tom, co se děje na obrázku“ (ibid.: 73). V důsledku narativního primingu narostla temporalita a narativita popisů (ibid.: 75).¹¹

Další možností, kterou je třeba zohlednit, je podle Holšánové povaha popisovaného obrázku: „[...] právě tento konkrétní obrázek se svými opakujícími se postavami mohl mít vliv na způsob, jakým ho dotázaní popisovali“ (ibid.: 65). Podle mého názoru představují různé vlastnosti reprezentovaného obrazu velmi důležitý faktor. Některé vizuální, statické, ikonické mediální produkty obsahují více indexů pohybu a temporality, více virtuálního času než jiné: porovnejme si statickou kompozici da Vinciho *Mony Lisy* (1503–1507) s Degasovým *Koncertem v kavárně Les Ambassadeurs* (1876–1877), kde dáma v červeném kyne směrem k publiku a pohyb její paže je znázorněn pomocí rozostřených linií. Ve srovnání s portréty nebo statickými scénami máme sklon vkládat virtuální čas – a tedy narativizovat svoje popisy – ve vyšší míře do těch obrazů, na nichž se postavy zdají být uprostřed nějaké akce („okamžiku těhotného děje“). Jak však bylo uvedeno výše: ten, kdo popisuje, má na vybranou – může buď popsat obrázek s jeho virtuálním časem, nebo se může zaměřit na jeho materiální stázi. Není tedy správné mluvit o stázi obrazů nebo temporalitě textů, pokud není jasné, jaké modalita jsou zapojeny: rozebírá se virtuální čas daného média (časoprostorová modalita), nebo časové vlastnosti jeho materiální složky (jeho materiální modalita)?

9 Dalším na kontextu založeným vysvětlením vztahujícím se na oba styly je následující možnost: že se vyskytují pouze tehdy, když někdo popisům naslouchá, že jsou dané styly „konverzačně determinované“ (ibid.: 76). Já si však nemyslím, že oba dva tyto styly existují jen tehdy, když někdo poslouchá; nevidím pro tuto hypotézu žádný důvod, ale samozřejmě je třeba ji přezkoumat a potvrdit, nebo vyvrátit.

10 Míra vlivu bezprostředně předcházejícího podnětu či osvojených a aktuálně aktivovaných schémat na pravděpodobné následné jednání, pozn. red.

11 Je otázkou, zda by výsledky dopadly stejně, pokud by zvolený obrázek nepocházel z knihy, která obsahuje jak obrázky, tak i text.

Za účelem popisu různých časových vztahů mezi zdrojovým obrazem a cílovým textem¹² navrhuji model, který zahrnuje různé aspekty celé problematiky:¹³

- 1) Ekfrastický text reprezentující [statický zdrojový obraz představující stázi] s výsledným statickým efektem
- 2) Ekfrastický text reprezentující [statický zdrojový obraz představující stázi] s výsledným časovým efektem
- 3) Ekfrastický text reprezentující [statický zdrojový obraz představující časovost] s výsledným časovým efektem
- 4) Ekfrastický text reprezentující [statický zdrojový obraz představující časovost] s výsledným statickým efektem

V následující pasáži se budu zabývat těmito čtyřmi vztahy a uvedu příklady jejich fungování.

Ekfrastický text reprezentující [statický zdrojový obraz představující stázi] s výsledným statickým efektem

Wisława Szymborská: „Krajina“

V krajině starého mistra
stromy mají kořeny pod olejovou barvou,
stezka s jistotou přivádí k cíli,
stéblo s vážností nahrazuje podpis,
je důvěryhodně pět odpoledne,
máj jemně, ale pevně zadržený v běhu,
a proto jsem se i já zastavila – ano, můj milý,
já jsem tahleta žena pod jasanem.

Pohled, jak daleko jsem ti to odešla,
jaký mám bílý čepec, žlutou sukni,
jak pevně držím košík, aby nevypadl z obrazu,

12 Těmito pojmy označuje dvě základní složky ekfráze Tamar Yacobiová (1998: 25).

13 Je důležité uvědomit si, že ne všechny ekfrastické texty jsou popisné – ať už narativním, nebo statickým způsobem. Některé ekfrastické texty zkrátka zmiňují statické, vizuální, ikonické mediální produkty jen letmo (Elleström 2013: 120, to nazývá „jednoduchou reprezentaci“). V těchto případech je obtížné použít časový model.

jak si tu stojím v cizím osudu
 a odpočívám si od živých tajemství.
 Kdybys zavolal, neuslyším tě,
 a kdybys slyšela, neobrátím se,
 a kdybys snad i udělala ten nemožný pohyb,
 tvoje tvář mi bude cizí.

Znám svět v okruhu šesti mil.
 Znám byliny a zaklínání na bolesti.
 Pánbůh mi ještě hledí na vršíček hlavy.
 Modlím se ještě o nenáhlou smrt.
 Válka je trest a mír je odměna.
 Zahanbující sny jsou satanovo dílo.
 Mám očividnou duši jako švestka pecku.

Neznám hru na srdce.
 Neznám nahotu otce vlastních dětí.
 Nepodezřívám slova Písně písni
 ze škrtů, nejasností, verze nanečisto.
 To, co chci říci, má hotové věty.
 Zoufalství neužívám, není to má věc,
 byla mi jen svěřena do úschovy.

I kdybys mi zastoupil cestu,
 i kdybys mi pohleděl do očí,
 minu tě po okraji propasti tenčí než vlas.

Napravo je můj dům, který znám koldokola
 i s jeho schůdky a se vchodem dovnitř,
 kde se děje to nenamalované:
 kocour si vyskakuje na lavici,
 slunce dopadá na cínový džbán,
 za stolem sedí šlachovitý muž
 a opravuje hodinový strojek.

Báseň Wisławy Szymborské „Krajina“ ze sbírky *K popukání* (1967) představuje – ať už skutečnou nebo fiktivní – krajinu se stromy, ženou a napravo stojícím domem. Protože nejsem obeznámena se zdrojovým obrazem (pokud vůbec existuje), nemohu se samozřejmě s jistotou vyjádřit k jeho temporálnímu aspektu; podle svých zkušeností s klasickou krajinomalbou však soudím, že se vyznačuje statickou kompozicí s několika indexy pohybu. Proto budu tuto báseň považovat za ekfrázi, která reprezentuje statický zdrojový obraz, jenž představuje stázi, a výsledkem je, že sama ekfráze představuje stázi. Nejprve je třeba upozornit, že proti takovému závěru lze vznést jednu námitku, a to je monolog ženské mluvčí: zvuk může existovat a odvíjet se pouze v čase, a je tedy indexem plynutí času. Ve své analýze však stavím ženský hlas na metaúroveň jako součást popisu nebo interpretace daného obrazu: nevychází z *obrazu* samého, ale vystává jako imaginativní hlas, který současně utváří a naslouchá mu lyrické já v roli pozorovatele. Zdůvodnění najdeme také v tom, co o sobě žena prozrazuje: dost jasně tím ukazuje, že jako postava nemá žádnou hloubku; je jen povrchem, olejomalbou na plátně, a takové je i její okolí: „stromy mají kořeny pod olejovou barvou“ a „stéblo s vážností nahrazuje podpis“. Ženina povědomost o možné přítomnosti podpisu na obraze svědčí o tom, že ví, že její svět je jakýsi artefakt. Způsob, jakým sebe sama popisuje, podtrhuje její dvourozměrnost („Mám očividnou duši jako švestka pecku“). Má děti, ale nikdy neviděla jejich otce bez šatů, nežije skutečný život, její tělo není z masa a kostí. Dokonce i její věty jsou jakoby předem dané. Nepotýká se s tajemstvími života nebo s pocity zoufalství. Není to žena: je to reprezentace ženy, která v cílovém textu získává odpovídající vlastnosti, ale namísto v barvách a tvarech jich nabývá pomocí slov.

Tento výjev je umístěn v krajině, v níž je stále mám a pět hodin odpoledne. Žena si je velmi dobře vědoma toho, jak omezený je její svět, že je lapena jak v čase, tak v prostoru, ale nezdá se, že by ji to znepokojovalo: ví, že u ní doma „se děje to nenamalované“. ¹⁴ Obraz však nemůže ukázat běh života, může zachytit pouze jeden pozastavený okamžik, zmrazit čas, a to je právě para-

14 Szymborská je zřejmě fascinována věcmi, jež obrazy neukazují. Například v básni „Rubensovy ženy“ (1997b [1962]: 43) píše: „Jejich hubené sestry vstaly dřív, / nežli se na obraze rozednilo. / A nikdo neviděl, jak husím pochodem / šly pomalu po zadní straně plátna.“ Jak uvidíme později, podobný motiv se vyskytuje v básni „Znehybnění“.

dox ekfráze: je-li žena uvězněna v určitém čase a prostoru, jak může vědět, co se děje v domě? Vždyť není mocna ani pohybu, ani jediného gesta:

Kdybys zavolal, neuslyším tě,
a kdybych slyšela, neobrátím se,
a kdybych snad i udělala ten nemožný pohyb,
tvoje tvář mi bude cizí.

Nenamalovaný život v domě je jediná věc, která nám dovoluje zahlédnout jakýsi záblesk pohybu a času, ale jedná se pouze o abstraktní možnost, o náznak: v básni se jinak nic neděje, nic se nemění, nedochází k žádnému narativnímu vývoji. Dynamická slovesa nenajdeme v textu téměř žádná, většina sloves se vyznačuje nízkou dynamičností, například *zadržet*, *zastavit se*, *odpočívat*, *pohledět*. Nepozorujeme tu žádné časové odlišnosti a jediným příznakem temporality je údaj, že je „je důvěryhodně pět odpoledne“, který jako by platil pro celou věčnost. Nicméně v textu najdeme prostorové výrazy jako například „v krajině starého mistra“, „pod jasanem“ a „napravo“. Virtuální bezčasi, zakoušená stáze, získává na důrazu také použitím anafor, tedy opakováním, které napomáhá vyvolání dojmu nehybnosti. Na tento jev poukazuje Wendy Steinerová v souvislosti s básní Edwarda Estlina Cummingse: „Úsilí o atemporalitu zdůrazňuje tato báseň ještě jedním svým rysem, totiž neustálým opakováním slov, rytmických jednotek a vět podle určitého vzorce, který silně připomíná permutační poezii“ (Steiner 1982: 44). Báseň „Krajina“ končí obrazem muže, který opravuje hodiny: rozbité hodiny jsou dalším znakem toho, že čas se ve světě obrazu zastavil.

Ekfrastický text reprezentující [statický zdrojový obraz představující stázi] s výsledným časovým efektem

Tomas Tranströmer: III. (úryvek), *Baltská moře*

Tady jsou lidé v krajině.

Fotka z roku 1865. Výletní parník u mola v průlivu.

Pět postav. Dáma ve světlé krinólině, jako zvonek, jako květina.

Mužští připomínají statisty ze selské frašky.

Všichni jsou krásní, nejistí, brzy se rozmažou a vytratí.

Na chvílku vystoupí na břeh. A vytrácejí se.
 Parník je vyhynulého typu –
 vysoký komín, plátěná stříška, útlý trup –
 je dokonale odjinud, UFO, které přistálo.
 Všechno ostatní na fotce je děsivě skutečné:
 zčeření hladiny,
 protější břeh –
 mohl bych pohladit ty drsné útesy,
 slyším šumění smrků.
 Je to blízko. Je to
 dnes.
 Vlny jsou aktuální.

(Tranströmer 2002: 178; přel. Ondřej Buddeus)

Básnická sbírka Tomase Tranströmera *Baltská moře* (1974) sestává z řady částí, jež nedělí nadpisy či kapitoly; ovšem ekfráze, kterou zde rozebíráme, ob stojí zcela zřejmě i samostatně. Zdrojový obrázek je neznámý, ale z popisu je zřejmé, že se jedná o fotografický portrét pořízený v roce 1865 a představující skupinu lidí pro tu příležitost slavnostně oblečených. Jak víme, tehdejší fotografické techniky vyžadovaly, aby postavy stály bez hnutí po velmi dlouhou dobu; jinak by se fotografie rozmazala, což je u portrétního snímku nežádoucí. Můžeme tedy konstatovat, že zdrojový obrázek představuje stázi. Jak se s ním zachází v cílovém textu? Báseň začíná uvozením zobrazované scény: „Tady jsou lidé v krajině.“ Pak následuje podrobný popis skupiny: „Pět postav. Dáma ve světlé krinolíně, jako zvonek, jako květina. / Mužští připomínají statisty ze selské frašky“. Použitá přirovnání jsou konkrétní v tom smyslu, že nám poskytují obrazy, jež můžeme přiřadit k popisu; krátké věty nám usnadňují strukturaci vnitřního obrazu – nejsou tu žádné nadbytečné informace.

Další dvě věty se zaměřují na neprostupnost fotografického média. Fotografie je vybledlá, což je známkou plynutí času: ovšem nikoli času zachyceného na fotografii, ale času, v němž snímek fyzicky existuje, našeho času: „Všichni jsou krásní, nejistí, brzy se rozmažou a vytratí. / Na chvílku vystoupí na břeh. A vytrácejí se.“ Jednak tu jde o proces proměny materiální existence fotografie, jednak se do jisté míry mění i její námět: postavy ztrácejí jistotu,

protože se začínají rozmazávat, vytrácet současně s tím, jak jen „na chvilku vystoupí na břeh“ (pravděpodobně kvůli pořízení celého snímku). Poté přichází na řadu popis lodi, která působí jako nějaký vyhynulý zvířecí druh a zároveň UFO: objekt z jiné doby a jiných míst. Lyrický subjekt k ní nedovede najít vztah. Ale potom fotografie ožije:

Všechno ostatní na fotce je děsivě skutečné:
 zčerení hladiny,
 protější břeh –
 mohl bych pohladit ty drsné útesy,
 slyším šumění smrků.
 Je to blízko. Je to
 dnes.
 Vlny jsou aktuální.

Krajina zůstává stejná: přemostjuje čas a dává lyrickému subjektu pocit přítomnosti téměř srovnatelný s příznaky Stendhalova syndromu: může cítit skály, slyší vzdechy ve smrčích a zakouší krajinu tak, jako kdyby byl fyzicky přítomen na místě pořízení snímku. Fotografie ožívá, je plná proudění času, zvuku a pohybu, vlny jsou stejné jako dnes: vyvstává spojení mezi tehdy a dnes, reprezentovaná stáze fotografie se v cílovém textu mění v časovost. Báseň začíná virtuálním bezčasím a rozvíjí se do časovosti, aniž by používala narativní techniky nebo množství dynamických sloves. Temporalita v ekfrázi se však dostavuje v souvislosti s dvěma událostmi, jež v ní nastanou: tou první je časový proces „vymazávání, vytrácení“, který se týká materiální podstaty zdrojového média, druhou zcela opačná zkušenost s fotografií oživující v ruce lyrického mluvčího, který může slyšet a cítit zobrazenou krajinu a zaznamenávat pohyb vln a vlnek na vodě.

Ekfrastický text reprezentující [statický zdrojový obraz představující časovost] s výsledným časovým efektem

Natalie Safírová: „Matissův Tanec“

Přeryv v kolovém tanci obnažených žen,
 puštěné oko mezi rukama

štíhlé postavy, jež se až příliš vypíná,
aby dosáhla na radostné sestry.

Spirály veselí se linou z paží
nejvyšší ženy. Roztáčí
kolo svým zápalem.
Co jen to našla, že jí to
nelze vzít, její trup
jasně zelená pochodeň?

Oblé pahorky trávy zrají,
kde další dvě tančí za blankytem.
Prsa se dmou a násobí a
rytmus sílí v trysk.

Honem se chytí, ty vystrašená – než
oko uteče navždy, než se tanec
rozpáře a prostor ozáří černý vír.

(Safir 1990; přel. Olga Peková)

Překlad temporality obsažené v obraze do temporality v textu je v ekfrázi docela běžný z pochopitelného důvodu: zdrojový obraz, který předvádí pohyb a chod času, zkrátka inspiruje k časově založeným popisům. To můžeme pozorovat v básni Natálie Safirové „Matissův tanec“ (1990, „Matisse’s Dance“), a to i přesto, že báseň začíná jakýmsi „zlomem, přerušením, trhlinou“: „Přeryv v kolovém tanci obnažených žen“. To, že se dvě z tančících žen držících se v kruhu za ruce pustily, je patrně jeden z prvních detailů, jichž si při pohledu na Matissovy obrazy *Tanec 1* (1909) a *Tanec* (1910) všimneme. Toto přerušení je též popsáno jako „oko“ upuštěné v místě, kde se ruce tanečnic vzdalují – jako kdyby se malba srovnávala s pletením. Jedna žena se natahuje k druhé, aby ji opět mohla chytit za ruku, a celá její póza je plná virtuálního pohybu a času: jako kdyby malíř zachytil pohyb této ženy ve chvíli, kdy tanec vrcholí a jeho tempo je tak prudké, že je opravdu těžké udržet ruku v ruce. Úsilí této ženy se v básni zdůrazňuje slovy: „vypíná se až příliš“. U ostatních žen je kladen spíše důraz na jejich veselí, jako by z něj natahující

se žena byla vyloučena: ona snad není šťastná? Možná na to poukazuje právě skutečnost, že se snaží tak usilovně.

Největší z žen, patrně postava nejvíce vlevo, vysílá „spirály veselí“ a má v sobě oheň, který rozpohybuje taneční kruh:

Spirály veselí se linou z paží
nejvyšší ženy. Roztáčí
kolo svým zápaem.

V této sloce je tolik pohybu a života: vysoká žena vyzařuje „spirály veselí“, její oheň „roztáčí kolo“, je plná vnitřní energie a síly, která je znázorněna jako „zelená hořící pochodeň“ v jejím těle. Poslední dvě sloky zesilují pocit pohybu a toku času: „Prsa se dmou a násobí“, „rytmus sílí v trysk“ ve třetí sloce a ve sloce poslední je ta, které se ruka druhé vytrhla, pobízena, aby se jí rychle chopila, „než oko uteče navždy“, tanec se rozpáře a na jeho místě se rozvine černý vír – snad nějaká forma černé díry nebo antihmoty?

Báseň je plná dynamických sloves, jako například *tančit*, *vyplínat se*, *roztáčet*, *chytat*. Jediný prostorový popis se vztahuje k travnatým pahorkům. Časové výrazy v poslední sloce („než oko uteče navždy“, „než se tanec rozpáře“) podporující vzrůstající tempo básně.

Ekfrastický text reprezentující [statický zdrojový obraz představující časovost] s výsledným statickým efektem

Wisława Szymborská: „Znehybnění“

Miss Duncanová, tanečnice,
jakýsi oblak, vánek, bakchantka,
měsíční třpyt na vlnách, kolébání, dech.

Když tak stojí v ateliéru fotografa,
vyňata z pohybu, z hudby – těžce, tělesně,
póze na pospas předhozena
k falešnému svědectví.

Tlusté paže zvednuté nad hlavou,
uzel kolena ční zpod krátké tuniky,
vpřed pokročila levá noha, nahé chodidlo, prsty,
5 (slovy pět) nehtů.

Jeden krok z věčného umění v umělou věčnost –
s obtíží přiznávám, že něco je lepší než nic
a správnější než naprosto nic.

Za paravánem růžový korzet, kabelka,
v kabelce jízdenka na cestu parníkem,
odjezd nazítří, čili před šedesáti lety;
už nikdy, ale přesně ráno v devět.

(Szymborska 1975: 36; přel. Vlasta Dvořáčková)

Báseň „Znehybnění“ (1975) Wisławy Szymborské začíná pojmenováním předmětu zobrazení: „Miss Duncanová, tanečnice“. Isadora Duncanová byla slavná tanečnice, která žila mezi lety 1877 a 1927. Četné snímky ji zachycují vprostřed tance se šály, dlouhými róbami a rozevlátými kusy látky, tedy ve stylizaci vyjádřené i v naší básni: „jakýsi oblak, vánek, bakchantka, / měsíční třpyt na vlnách, kolébání, dech“. Tento popis podle mého mínění odkazuje jak k jejímu vzhledu, tak ke způsobu tance, který byl ve své době neobvyklý a Duncanová pro něj našla inspiraci v helénistických ideálech a myšlence přirozeného pohybu.¹⁵ Ačkoli tedy nemáme k dispozici konkrétní zdrojový obraz, není přehnaně odvážné domýšlet se, že se podobá mnoha jejím tanečním fotografiím, jež sdílejí snahu zachytit pohyb nebo „znehybněný“ okamžik, respektive zachytit pohyb *prostřednictvím* zmrazeného okamžiku. Báseň se nicméně zabývá tím, co se vlastně odehrává v ateliéru, kde je snímek pořizován.

Záměrem popsaného tvůrčího procesu je „polapit“ okamžik, ale my víme, že je to lež: nikdo tu netančí, nehraje hudba:

15 Viz <http://www.isadoraduncan.org/the-foundation/about-isadora-duncan> [přístup 31. 1. 2014].

Když tak stojí v ateliéru fotografa,
 vyňata z pohybu, z hudby – těžce, tělesně,
 póze na pospas předhroza
 k falešnému svědectví.

Celý postoj tanečnice se stává lží, protože je vytržena z přirozeného prostředí, je nucena napodobovat své vlastní pohyby, aniž by se pohybovala. Proto vlastně aparát nezachycuje okamžik v čase, vymaněný z pohybu: zachycuje *nápodobu* takového okamžiku. Zprvu se může zdát, že to není totéž, ale *ve výsledku* se obě situace ztotožňují: výstupem je zobrazení zmrazeného pohybu tanečnice. Domnívám se proto, že je zcela na místě vymezit tuto ekfrázi jako statické zobrazení zdroje reprezentujícího časovost, jež vyúsťuje ve statický efekt. Do naší interpretace takové fotografie bychom rozhodně zahrnuli pohyb a virtuální čas, ale ekfráze sama se zaměřuje na protikladný jev: na stázi celé situace. Dokonce tuto transformaci zdůrazňuje: „Jeden krok z věčného umění v umělou věčnost –“. Báseň tak končí paradoxem, který nasouvá do popředí téma „věčného teď“, jež se často spojuje s fotografií: „odjezd nazítří, čili před šedesáti lety; / už nikdy, ale přesně ráno v devět“. Tento paradox rovněž zvýrazňuje rozpor plynoucí z toho, že časový výraz nepodporuje temporalitu, nýbrž zesiluje stázi.

Báseň postrádá narativní impuls: sestává z popisu, který nejprve pojmenovává téma dané fotografie, poté následují asociace, jež si lyrický mluvčí se snímkem tanečnice spojuje: plující oblak, vlny a měsíční svit atd. Ve třetí sloce se popisuje její držení těla:

Tlusté paže zvednuté nad hlavou,
 uzel kolena ční zpod krátké tuniky,
 vpřed pokročila levá noha, nahé chodidlo, prsty,
 5 (slovy pět) nehtů.

Popis tanečnice je podrobný a poukazuje na její nehybnost: její „tlusté paže“, zdvižené nad hlavu, a vyčnívající kolena či levá noha s pěti nehty (tento konkrétní detail s nehty zdůrazňuje míru podrobnosti fotografie a pravděpodobně nepatří k detailům, jichž bychom si všimli nebo na ně pomysleli při

pozorování Duncanové při tanci¹⁶). Na rozdíl od asociací vybavujících se v první sloce a spjatých s pohybem, s něčím, co je unášeno větrem a co se houpe a kolébá, není ve třetí sloce pohyb nijak reprezentován; tady je již hlavní postava „vyňata z pohybu, z hudby“: fotografie ji změnila ve statický objekt.

Závěrečné poznámky

Je zřejmé, že existují rozdíly mezi různými druhy médií, ale rozdíl mezi verbálním tištěným textem a vizuálními, statickými, ikonickými médii zjevně nespočívá pouze v tom, že by jedno médium bylo časově zaměřené a druhé atemporální. Na úrovni modalit jsou oba tyto druhy co do své materiálové podstaty statické, a oba mohou reprezentovat časovost, byť různými způsoby. Opět je třeba zdůraznit, že jen na tom, kdo popisuje, záleží, zda zvolí statický či dynamický text. Byť jsou některé obrazy možná vhodnější pro narativizovaný popis a jiné se lépe hodí pro popis statický, vždy je tu možnost odolat narativnímu nebo statickému impulzu a jít na věc jinak. Výzkum sice ukázal, že existují i různé typy popisujících subjektů, nemyslím si však, že jsme omezeni jen našimi osobními kognitivními sklony, zvláště pak ne v procesu estetické transformace obrazů do slov.

PRAMENY

Safir, Natalie

1990 „Matisse's Dance“, <http://valerie6.myweb.uga.edu/ekphrasticpoetry.html>

Szyborska, Wisława

1975 „Znieruchomienie“, in eadem: *Wszelki wypadek* (Warszawa: Czytelnik), s. 36

1997a [1967] „Krajina“, in eadem: *Konec a počátek*, přel. Vlasta Dvořáčková (Praha: Mladá fronta), s. 51–52

1997b [1962] „Rubensovy ženy“, in eadem: *Konec a počátek*, přel. Vlasta Dvořáčková (Praha: Mladá fronta), s. 43–44

Tranströmer, Tomas

2002 [1974] *Samlade dikter 1954–1996* (Stockholm: Bonniers), s. 178

LITERATURA

Bisanz, Rudolf M.

1975 „The romantic synthesis of the arts. Nineteenth century German theories on a universal art“, *Journal of Art History* 44, č. 1–2, s. 38–46

16 V originálu je slovo „pět“ v závorkách za číslem 5, což zdůrazňuje zmíněný podrobný charakter fotografie, zachycený také v překladu.

Bruhn, Jørgen

2010 „Heteromediality“, in Lars Elleström (ed): *Media Borders. Multimodality and Intermediality* (Basingstoke: Palgrave MacMillan), s. 225–236

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. 19–37

Elleström, Lars

2010 „The modalities of media. A model for understanding intermedial relations“, in idem (ed.): *Media Borders. Multimodality and Intermediality* (Basingstoke: Palgrave Macmillan), s. 11–48

2013 „Adaptations within the field of media transformations“, in Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik, Eirik Frisvold Hansen: *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions* (London/New York: Bloomsbury), s. 113–132

Heffernan, James A. W.

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

Holšánová, Jana

2008 *Discourse, Vision, and Cognition* (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company)

Kozhevnikov, Maria – Hegarty, Mary – Mayer, Richard E.

2002 „Revising the visualizer-verbalizer dimension. Evidence for two types of visualizers“, *Cognition and Instruction* 20, č. 1, s. 47–77

Kozhevnikov, Maria – Kosslyn, Stephen M. – Shephard, Jennifer

2005 „Spatial versus object visualizers. A new characterization of visual cognitive style“, *Memory & Cognition* 33, č. 4, s. 710–726

Krieger, Murray

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

Lessing, Gotthold Ephraim

2005 [1766] *Laoccon. An Essay Upon the Limits of Paintings and Poetry*, přel. Ellen Frothingham (Mineola, New York: Dover Publications, Inc.)

Lund, Hans

1992 [1982] *Text As Picture. Studies in the Literary Transformation of Pictures*, přel. Kacke Götrick (Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen)

Mitchell, William J. T.

1986 *Iconology. Image, Text, Ideology* (Chicago: The University of Chicago Press)

2005 „There are no visual media“, *Journal of Visual Culture* 4, č. 2, s. 257–266

Nikolajeva, Maria – Scott, Carole

2006 *How Picturebooks Work* (New York: Routledge)

Steiner, Wendy

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

Yacobi, Tamar

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