

Role pozorovatele v ekfrastických textech

— Stanislava Fedrová —

Z konfrontace verbální a vizuální deskriptivity vyvstává jako podnětná kategorie intermediální poetiky postava pozorovatele a jeho role v textu. Materiálové zúžení na ekfrastické texty, avizované v titulu, umožňuje soustředit se pouze na jeden z kanálů vnímání, a tedy přesněji analyzovat, v čem může být kategorie pozorovatele pro literární vědu užitečná. Ekfráze jsou místem střetu dvou uměleckých forem, dvou médií, znakových systémů či řádů reprezentace. Analogické příklady pozorovatele výjevu či scény ve vizuální reprezentaci i verbálních ekfrázích ukazují, jak tato postava jazykem svého těla, ukazováním či způsobem pozorování vede pozorování diváka i čtenáře, a programuje tak jeho interpretaci. Poetoložka Tamar Yacobi proto o ekfrázi píše jako o hře mezi re-representujícím verbálním rámem a re-representovanou vizuální vložkou, a chápe ji tedy jako zvláštní intermediální způsob odkazování (Yacobi 2004: 69–70). V následujícím textu načrtnu tři možné typy vztahu pozorovatele k samotné reprezentaci, o nichž můžeme uvažovat i jako o bodech na jakési ose možných realizací pozorovatele od zírání přes pozorování k interpretaci.

Pozorovatel jako postava

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

Jako jednoduchý, a tedy instruktivní příklad tu můžeme využít povídku Jaroslava Durycha „Sen Albrechta Dürera“ ze souboru *Obrazy* (1922). Schwarzwaldský uhlíř v ní v lese potká cizí paní na oslíku s dítětem v náručí, nechá ji u sebe přenocovat a slíbí vyvést z lesa do města – ráno ji ještě na památku podaruje kloboukem po své matce („nosí se takhle na zádech, a když je třeba, posadí se na hlavu“), protože německé ženy na cestách klobouky nosí a paní, jak mu řekla, je na cestách, aby synkovi ukázala svět. Více či méně skrytě a více či méně nápaditě se ji pokouší přesvědčit, aby u něj oba zůstali, paní ale trvá na tom, že chlapec otce má a ten že je očekává ve městě v kostele. Uhlíř tam netrpklivě přešlapuje, a když se paní z chrámu dlouho nevrací, vejde dovnitř a hledá ji. Unavený a smutný pak usedne do lavice a –

Ovšem před vyústěním do – nijak překvapivé – pointy zdůrazněme prostorovočasové relace mezi pozorovatelem a pozorovaným, které při přemýšlení o tom, jak se pozorování obráží v textu, nemůžeme pominout.

[...] když však před udílením Nejsvětější svátosti kněz odmykal svatostánek, tu uhlíř, dívaje se znepokojeně za zdvihajícím se rukama, sklouzl pohledem po těch rukou nahoru k plamenům svíc a od nich nahoru k zlatému rámu, pak k obrazu, a náhle se obraz zajiskřil dotykem paprsků červánků, který se prodral malovaným oknem. A tu uhlíř ustrnul.

(Durych 1996: 52–53)

Linie jeho pohledu od svatostánku přes ruce kněze a plameny svíček nahoru k obrazu je přesvědčivě motivována umístěním oltářního obrazu v nadhledu. Uhlíř ovšem primárně nevzhlíží k obrazu, aby si jej prohlédl, z hlediska příběhu netuší, že by se mu zde mohlo osvětlit něco z jeho předchozí zkušenosti. Pouze očima následuje ruce kněze – tedy pozornost je tu směřována *pohybem*. Zaujetí výjevem na obraze se tak odehraje na střetu linie pohledu pohybujícího se prostorem a časového určení chvíle náhlého ozáření obrazu. Vzhledem k vizualizaci okamžiku jako paprsku mezi oknem a obrazem můžeme mluvit i o střetu dvou vizuálně určených pohybů.

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

(Durych 1996: 53)

Vizuálním předobrazem je tu známý Dürerův dřevořez z cyklu *Život Panny Marie* (1504–1505) – právě neobvyklé stylizování postavy Josefa při cestě do Egypta jako venkovana zaalpského pozdního středověku, kontrastující s utvářením krajiny, se Durychovi stalo podnětem k jeho povídce [1]. Pozorovatel-postava tohoto příběhu v samotné ekfrastické pasáži osciluje mezi světem vizuální reprezentace a svým aktuálním světem – motiv klobouku po matce prostředkuje mezi výjevem a existenciální situací.

Psychofyzická postava pozorovatele je součástí příběhu, takže její podání ekfráze je formováno rolí, jakou v příběhu hraje, není a nemůže být nezúčastněným pozorovatelem. Obraz v těchto případech často funguje jako prostředek k pochopení nějaké předchozí či následující události. Naivní postava zírající s údivem na obraz umožňuje v tomto typu někdy dokonce i převrácení fikčního světa příběhu a fikčního světa obrazu, jako je tomu například v Nabokovově povídce „Benátčanka“ (1924) (podrobněji Fedrová – Jedličková 2008: 127–131). V širším pojetí bychom dále mohli analyzovat složitější strukturování postavy pozorovatele a různé mody subjektivizace jeho popisu v české literatuře např. u Arbesova *Svatého Xaveria* (1873), v *Lordu Mordovi* (2008) Miloše Urbana, *Zastřenému obrazu* (1923) Jiřího Karáska ze Lvovic a dalších (srov. Fedrová – Jedličková 2010).

Jako volnou analogii z oblasti výtvarného umění lze vedle tohoto typu postavit především renesanční a barokní princip figury, která svou gestikulací či pohledem komunikuje s divákem a zároveň je více či méně důležitou postavou fikčního světa obrazu. Teoreticky ji zakládá už výklad Leona Battisty Albertiho v pasáži věnované kompozici ve spisu *O malbě* (1435): „Byl bych rád, aby se ve výjevu vyskytl někdo, kdo upozorňuje diváky, rukou je vybízejí, aby se podívali na ony věci, které se tu dějí, nebo, když by chtěl, aby takové jednání bylo tajné, tedy aby hrozil (diváku) krutým obličejem a vytřeštěnými zraky, aby se nepřibližoval nebo aby mu ukazoval, že je tam nějaké veliké nebezpečí nebo cokoli neobyčejného. A aby svými posuňky tě strhoval k pláči nebo ke smíchu“ (Alberti 1947: 77).



[1] Albrecht Dürer: *Cesta do Egypta*, 1504–1505 (www.wga.hu)

Pozorovatel jako zprostředkovatel

Jině utváření představuje typ, v němž pozorovatel není psychofyzickou postavou a ve vztahu ke čtenáři funguje jako zprostředkovatel světa vizuální reprezentace.

Jako profilový příklad můžeme využít pozdně antické *Obrazy* (Eikones) Filostrata staršího, které patří k ustavujícím textům žánru ekfráze. Tento soubor je koncipován jako popis (a zároveň výklad) jednotlivých obrazů v jedné neapolské vile. Autor-průvodce tu provádí malého chlapce, a jak je uvedeno v prologu, popisy mají sloužit „mladým, aby se s jejich pomocí naučili interpretovat obrazy a ocenit na nich to, co je ocenění hodno“ (Konečný 2002: 13). Didaktickou stylizací se Filostratos vymezuje proti starší tradici, v níž ekfráze jako rétorický prostředek měly mít v rámci řeči hodnotu argumentu. Průvodce je tedy především učitel a interpret, postava, která není charakterizována žádnými dalšími vlastnostmi ani rolí v ději. Přesto je z hlediska žánru ekfráze podstatné, že právě skrze ni, skrze její pozorování, její jazyk i tělo je vizuální reprezentace zprostředkována. Ona vede pohled svými gesty a ukazováním (fyzický akt se ve verbální podobě realizuje např. deiktiky: tamhle vzadu, tamten zajíc) a zapojováním nejen zraku, ale i dalších smyslů („jen pohled“, „cítíš tu vůni?“). Tedy pozorování je tu vlastně *předváděno*, a to zároveň ve své časové rovině. Čtenář přitom získává perspektivu spolu-pozorovatele, pozici jakoby za chlapcem, kterému průvodce obrazy ve vile popisuje.

Vizuální analogií velmi blízkou tomuto typu, která je zajímavá pro definování role pozorovatele ve verbálním textu, je tzv. *Rückenfigur*, motiv postavy obrácené zády k divákovi, který ve větší míře nastupuje v romantickém malířství, tak jak jej známe například z obrazů Caspara Davida Friedricha. Rozšíření těchto postav souvisí samozřejmě s romantickým vztahem ke krajině a k cestovatelství či poutnictví, zastupují prvek lidského světa tváří v tvář řádu přírody [2]. Svými expresivními gesty často vyjadřují fascinaci, překvapení nebo i hrůzu vzbuzené pohledem na přírodní scenerii (nezřídka je najdeme ve výjevech s různými extrémními jevy: vodopádem, ledovcem, lavinou, bouří ap.). V souvislosti s tématem článku nás bude zajímat především vztah od této figury směrem ven z obrazu. Obrácení figury do krajiny, respektive obecněji dovnitř obrazu je v podstatě novým typem komunikace s prostorem diváka, který stojí před obrazem. Divák se do hloubky obrazu noří *prostřednictvím* této Rückenfigur, která do něj již vstoupila (srov. Hájek 2008: 25–26). Z jejího oblečení či postoje



[2] Caspar David Friedrich: *Muž a žena pozorující měsíc*, 1824, Berlín: Nationalgalerie (www.wga.hu)

můžeme většinou částečně určit, že se jedná například o poutníka či dívku, ale to je všechno – nevidíme jí do obličeje, zůstává siluetou, *obrysem* s nejistou totožností, a její zapojení do výjevu či emocionální účasti lze odvozovat pouze z gest ukazování (či jejich absence při strnutí v němém úžasu). Podle Wenera Wolfa tyto postavy v sobě nesou subjektivní hledisko aktu deskripce a ovlivňují také pozorování diváka „před obrazem“, neboť mu svými postoji připravují určitý interpretační rámec (Wolf 2007: 47).

Prostředkující roli mezi čtenářem a viděným můžeme ještě podrobněji sledovat ve Vrchlického ekfrastické básni „Triumf jara“ z *Fresek a gobelínů* (1891). Tato oslava návratu jara, bohyně Vesny a jejího doprovodu, je komponována jako obraz či výjev, který obzírá lyrický subjekt a zprostředkovává či ukazuje jej čtenáři. Herta Schmidová o této básni píše, že tu „lyrické já oslovuje čtenáře jakožto ‚ty‘, avšak méně jako čtoucího, spíše jako hledícího [...] řídí oko a jeho směřování jako u obrazu“ (Schmidová 1998: 90). V jiné studii, kde jsem se touto básní podrobněji zabývala, jsem navrhla, že výjev by spíše než jeden obraz mohl představovat piktorální model „vizuálního světa“ básníka

současníka, malíře Arnolda Böcklina (Fedrová 2008: 122–126). Prohlášení obrazu je tu převedeno i do výstavby textu. Těnkavé „vedení oka“ po jednotlivých detailech výjevu, tritonech, faunech, amoretech a dalších účastnících průvodu bohyně teprve postupně doputuje k centrální scéně. Oslovení „vidíš“ na začátku textu se vztahuje ke čtenáři, pak ovšem vedení čtenáře lyrickým subjektem – pozorovatelem – zmizí a vrátí se až v desáté strofě, kdy se poprvé prosazuje postava pozorovatele, který se sám stává součástí dění. Až dosud se průvod výjevu nepohybuje vpřed, ale jakoby zastavený v čase „čeká“, až si divák/čtenář postupně projde všechny detaily, pohybuje se jenom „sám v sobě“. Poté je sugesce zastavení pohybu porušena a celý průvod se znovu dává do pohybu vstříc pozorovateli. Přesněji řečeno průvod ve výjevu stále stojí, ale on je, ve chvíli, kdy jej již celý prohlédl, vtahován dovnitř scény. A v tuto chvíli se také obrací znovu ke čtenáři. Obraz je tak čtenáři prostředkován jeho pozorováním a jeho tělesným zakoušením prostoru a pohybu v něm. Pozorovatel-zprostředkovatel tedy směřuje pozornost a podněcuje smyslové vnímání, verbální reprezentací vyzývá k důkladnému pozorování, případně až ke vstupu do světa reprezentace vizuální.

Pozorovatel jako interpret

Až dosud jsem tematizovala pouze reprezentace tradičního malířství – ekfrastické texty se ve většině případů vztahují k figurativním scénám, případně krajinám či zátiším. V české literatuře můžeme ovšem najít také poměrně výjimečnou ukázkou ekfrastického vztahu k abstraktnímu umění, v níž je rovněž důležité místo určeno pozorovateli. Jedná se o poslední povídku Františka Langera „Muzeum tety Laury“, která uzavírá posmrtně vydané *Malířské povídky* (1966). Prozaik a dramatik s uměleckými počátky ve společenství Osmy a Skupiny výtvarných umělců tu tematizuje abstraktní umění, především v obhajobě proti tehdejší oficiální kritice. V jednotlivých povídkách popisuje nejen obrazy skutečných i fiktivních nefigurativních malířů, ale také proces jejich vytváření i myšlenkové pozadí abstraktního umění. V povídce „Muzeum tety Laury“ obchodník pozve svého známého, abstraktního malíře, aby ohodnotil vžru jeho právě zemřelé tchyně, diletantky, která ve svém pozdním věku propadla abstraktní tvorbě. Malíř prochází jejím ateliérem, podrobně si díla prohlíží a podává jejich ekfráze, ovšem jen ve své mysli. Vidí v nich pouhé nanášení barvy, bez pochopení principů abstraktní malby; nejvíce jej na nich upoutají trojrozměrné

předměty (knoflíky, záclonové kroužky, kousek bílého tylu), respektive způsob, jímž jsou k obrazům připevněny, totiž ne vtlačeny do barvy, jak by to udělal malíř, ale pečlivě přišity desítkami drobných stehů. Jeho negativní hodnocení však naruší tři sousedovy děti, jež se u tety Laury rády dívaly na obrazy a poslouchaly příběhy z jejího života, které jim při malování vyprávěla (tj. ne co je „předmětem“ malovaného obrazu, ale co v minulosti prožila). Malíř je tedy vyzve, aby mu obrazy vyložily, protože si nedokáže vysvětlit, čím vlastně může nejen toto konkrétní dílo, jež se jeho ničím nedotýká, ale šíře i abstraktní tvorba přitahovat malé děti. Teprve díky jejich pozorování a výkladu začne on sám o nich uvažovat jinak a nakonec překvapenému obchodníkovi doporučí, aby žádné obrazy nevyhazoval, naopak otevřel návštěvníkům i historikům umění v ateliéru muzeum a nechal díla projít hodnotícím sítím času.

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

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

Proti tomu ovšem protestuje starší dívka:

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

Dobrá – a ty malé kroužky.

Tedy devče chvíli mlčelo, pak řeklo tiše.

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

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

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

(ibid.: 264)

Žádné z dětí tedy přímo nereprodukuje autorčin výklad tohoto obrazu. Na první interpretaci malého děvčete je pro nás zajímavé, že jako fólii jí podkládá nikoli vizuální zkušenost z reálného světa, ale z jiné vizuální reprezentace. Povídka je totiž časově zasazena do doby souladné se svým vydáním, a tedy dítě může hru s poháněním obruče vizuálně znát pouze takto – bez ohledu na to, zda jde o obraz nebo například ilustraci ve slabikáři. Tomuto výkladu nahrává posléze i autor, když o dětských popisech znovu přemýšlí a spojuje je právě s takovou vizuální reprezentací: „Viděl nyní holčičku s obličejem dopola zastíněným širokým kloboukem a v sukničce nad kolena, jako by ji maloval Monet, jak prohání parkem dřevěnou obruč“ (ibid.: 268). Interpretace staršího děvčete glosuje malíř obecně jako „romantičtější, vůbec asi měla sklon spíše k příběhu než k popisu“ (ibid.: 265). Dívka jim podkládá oproti předchozímu případu fólie narativní, ať už, jako zde, souladné s romantickými vyprávěními malířky Laury, anebo obecněji jakýkoli příběh. Chlapcovy interpretace pak vycházejí na prvním místě ze zaujetí některým z formálních aspektů: tvarem, barvou či její hustotou, vztahem barev k sobě apod. Odtud pak, jako v citovaném příkladu, přechází volnou asociační hrou k jiné formě zkušenosti viděného světa. Alice Jedličková, která tuto povídku i celý Langerův soubor podnětně interpretuje ve vztahu ke konstrukci fikčního světa, píše, že všechny postavy příběhu jsou tu modelovány tak, „aby nějakým způsobem vypovídaly o umění, aby podaly alternativy jeho interpretace [...] dětští účastníci interpretace jsou modelováni zcela podle potřeb této interpretace, interpretace nejsou zásadně podmíněny, nýbrž spíše obohaceny dětskou psychikou“ (Jedličková 2005: 222).

Ekfrastické texty stojí svým způsobem i v počátcích diskurzu dějin umění jako disciplíny, a tedy vztah mezi popisem a interpretací, který je určující pro poslední typ pozorovatele ve verbální reprezentaci jako interpreta, je předmětem i jejich zájmu (k tomu srov. Carrier 1987). Anglický historik umění Michael Baxandall ve své knize *Patterns of Intention* (1985), soustředěně k dějinným proměnám interpretování obrazů, píše, že „deskripcie je vždy spíše reprezentací myšlení o obraze než

reprezentací obrazu samého“ (Baxandall 1985: 5). Baxandall tak reaguje na širší diskusi o vztahu deskripce a interpretace, kterou rekapituluje Werner Wolf v úvodu ke kolektivní monografii *Description in Literature and Other Media* – v humanitních vědách (mimo filozofii) je podle něj deskripce méně často kladena do opozice s výkladem než spíše právě s interpretací (Wolf 2007: 12). Podle krajních názorů této diskuse dokonce deskripce „diktuje interpretaci“ (Pochat 2007: 269). Ekfráze je vždy popisem s určitou intencí a jako taková tedy patrně nemůže být zcela neinterpretativní. Otázka, kdy ekfráze sama explicitně interpretuje a kdy „programuje“ interpretaci, je ovšem spíše tématem dalšího bádání.

Postava pozorovatele, ať už fyzickým procesem dívání se, nebo svou existenciální zkušeností, je pro ekfrastické texty zásadním formujícím elementem. S jistým zjednodušením bych také mohla uzavřít shrnutím, že tři způsoby pozorování, popisování a vykládání obrazů, shrnuté v Langerově povídce, by v zásadě mohly odpovídat základním typům, jimiž pozorovatel formuje ekfrastický text: usouvztažnění s jinou vizuální reprezentací či piktorialním modelem, podložení narativní fólie a asociativní hra s formou viděného.

Prameny

DURYCH, Jaroslav

1996 „Sen Albrechta Dürera“, in idem: *Obrazy* (Olomouc: Votobia), s. 33–53 [1922]

LANGER, František

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

VRCHLICKÝ, Jaroslav

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

Literatura

ALBERTI, Leon Battista

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

BAXANDALL, Michael

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

BRYSON, Norman

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

CARRIER, David

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

FEDROVÁ, Stanislava

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

FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice

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

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

HÁJEK, Václav

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

JEDLIČKOVÁ, Alice

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

KONEČNÝ, Lubomír

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

POCHAT, Götz

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

SCHMIDOVÁ, Herta

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

YACOBI, Tamar

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

WOLF, Werner

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

The role of the beholder in ekphrasis

The status of the observer, whether through the physical process of looking or his existential experience, is a principal formative element in ekphrastic texts. This study defines three possible approaches: in the first the observer is like a character in a fictional world and at the same time a visual representation. This character is part of the story, so this version of ekphrasis is formed by the role played in the story and he is not and cannot be a disinterested observer. Here the image often functions as a means to understand some previous or subsequent event. (Case study: the short story “Sen Albrechta Dürera” – The Dream of Albrecht Dürer by Jaroslav Durych, 1922.) The second type is the character as a mediator of the world of visual experience. As the observer sinks into the depths of the image by means of a Rückenfigur which has already entered it, this observer is a mediator in ekphrasis, thanks to whom the reader acquires the perspective of a joint observer (Case study: the poem “Triumf jara” – Triumph of Spring by Jaroslav Vrchlický, 1891). The third type, the observer as interpreter, is analyzed on the basis of the example of the short story by František Langer “Muzeum tety Laury” (Aunt Laura’s Museum, 1966) – the three methods of observing, describing and interpreting images in this short story correspond to the basic procedures for the involvement of the observer in ekphrasis: correlativization with another visual representation or pictorial model, the grounding of the narrative plain and associative play with the form of the observed.

Keywords

intermedia relations, literature, visual arts, ekphrasis, beholder, representation