



▶ ⏪ 🔊 1:34 / 3:29

🔍 ⚙️ 📺

Já z hvězd svou moudrost nevyčet...

Studentský sborník intermediálních analýz

MASARYKOVA
UNIVERZITA

Já z hvězd svou moudrost nevyčet...

Studentský sborník intermediálních analýz

Seminář Intermediální a adaptační studia, jarní semestr 2021

Alice Jedličková – Stanislava Fedrová (eds.)

Masarykova univerzita

Brno 2021

Lektorovali: Mgr. Jiří Koteň, Ph.D., Mgr. Richard Müller, Ph.D.

Obálka: *Sonnet 14* (Rochelle Slovin)



Kniha je šířená pod licencí

CC BY-NC-ND 4.0 Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

© 2021 Masarykova univerzita

Editors © 2021 Alice Jedličková, Stanislava Fedrová

© 2021 Martina Janáková, Matěj Kos, Michaela Koutská, Veronika Kubecová, Tereza

Nahodilová, Lucie Petreková, Anastasia Syrota, Veronika Šašalová, Šárka Švihálková, Ondřej

Trojan, Adam Vrchlabský

Photos © 2021 New York Shakespeare Exchange

ISBN 978-80-210-8469-8

<https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-8469-2021>

Obsah

Ne, ne, já z hvězd svou moudrost nevyčet.....	5
<i>Alice Jedličková a Stanislava Fedrová</i>	
Fikční světy lyriky a filmové hledisko.....	11
<i>Alice Jedličková</i>	
<i>Ne, ne, já z hvězd svou moudrost nevyčet...</i>	
Shakespearův Sonet 14	15
<i>Veronika Kubecová</i>	
Zachycení toku času	
Shakespearův Sonet 15	18
<i>Matěj Kos</i>	
... a pak jej múza políbila na čelo...	
Shakespearův Sonet 29	21
<i>Ondřej Trojan</i>	
<i>Čím víc je přivírám, tím víc mé oči vidí...</i>	
Shakespearův Sonet 43	24
<i>Šárka Švihálková</i>	
Roz[za]ostření: nestárnoucí láska nestárnoucí technikou	
Shakespearův Sonet 73	30
<i>Anastasiia Syrota</i>	
<i>Kdo má moc ublížit, a neublíží...</i>	
Shakespearův Sonet 94	33
<i>Lucie Petreková</i>	
<i>Kdo má moc ublížit, a přece se jí vzdává...</i>	
Shakespearův Sonet 94	38
<i>Adam Vrchlabský</i>	
<i>Má Múza rodí samá ubožátka...</i>	
Shakespearův Sonet 103	44
<i>Michaela Koutská</i>	
<i>Má láska je jak horečka...</i>	
Shakespearův Sonet 147	49
<i>Martina Janáková</i>	
<i>Znát, co je svědomí, na to je láska mladá...</i>	
Shakespearův Sonet 151.....	53
<i>Tereza Nabodilová</i>	

Letím : moje tělo : které je : také hladové : v zimě : od : tržen : od lovců : se psy : zaostřím : do dálky : spočine : můj pohled.....	57
<i>Stanislava Fedrová</i>	
Způsob využití ekfráze v úvodu Gogolovy povídky Portrét	61
<i>Matěj Kos</i>	
Johannes Vermeer: Mlékařka – Wisława Szymborska: <i>Vermeer</i>.....	64
<i>Veronika Kubecová</i>	
Vítězslav Nezval: Po smršti	67
<i>Lucie Petreková</i>	
Napätie medzi novým a pôvodným: ekfrastická báseň Not my best side.....	71
<i>Veronika Šašalová</i>	
Early Sunday Morning. Efrastické básně Johna Stonea a Roye Scheelea	77
<i>Adam Vrchlabský</i>	
Vybraná literatura k intermediální teorii	84
Summary	87

Ne, ne, já z hvězd svou moudrost nevyčet...

Alice Jedličková – Stanislava Fedrová

... ač ve hvězdách si často čtu a rád... – od titulu ocitovaného ze Shakespearova Sonetu 14 bychom takto docela dobře mohli pokračovat i druhým veršem. Čtení sonetů i básnických ekfrází je totiž často nahlížením do hlubin lidské zkušenosti a čtením hvězdným, povznášejícím. Naše úsudky o nich však opravdu nevyšly z hvězd, ale z aktivního propojení literárněvědných znalostí a nástrojů s těmi intermedialními. A sborník, do kterého právě nahlížíte, nevznikl ani k nějakému výročí, ani jako výsledek studentské konference či soutěže. Vzešel z radosti ze společné interpretační práce studentek, studentů a dvou vyučujících. Zázemí osvojování poznatků a diskusím poskytl seminář [Intermediální a adaptační studia](#), který je zařazen do prvního ročníku navazujícího magisterského studia [Literatura a mezikulturní komunikace na FF MU](#).

V DNA tohoto studijního programu jsou vepsány následující vlastnosti: *interdisciplinární, interkulturní a intermedialní*. Tyto charakteristiky vycházejí z propojení způsobů myšlení z několika disciplín, jako jsou výchozí poetika a literární historie, teorie kultury, translatologie a právě intermedialita. Jejich spojení vytváří podmínky pro orientaci v současné kultuře; mimo jiné dovoluje objasnit, z jakých příčin a jak se v současnosti mění postavení literatury, již mohou jiná média zdánlivě zastíňovat, ale také absorbovat a aktualizovat.

Píšeme „jiná média“ a už tím dáváme najevo, že jedním ze základních parametrů intermedialních studií je chápání literatury – stejně jako dalších „starých“ (malířství) i „novějších“ (film) – umění jako médií, která s těmi „novými“ sdílejí předmět a struktury reprezentace (třeba příběh) a komunikační záměr. Byť se tato reprezentace může realizovat takzvaně „mediálně specifickými prostředky“ a výsledný komunikát může být distribuován zcela odlišným způsobem. Pojem *intermedialita* sám o sobě implikuje zkoumání vztahů mezi médii.

Pro názornost si stačí připomenout, v kolika mediálních realizacích už jsme se setkali s příběhem Persea a Andromedy: v Petiškově převyprávění pro děti; v mnoha renesančních a barokních obrazech; v Ovidiových *Proměnách*; ve filmové verzi a jejím remaku *Souboj titánů*; nebo

v románové sérii pro teenagery, v níž se ukazuje, že být polobůh není ani dnes snadné... Máme před sebou celou galerii médií a jejich žánrů: literaturu (antickou epiku, narativní adaptaci klasického příběhu pro malé čtenáře, volné využití antických námětů v populární próze *young adult*); výtvarné umění s jeho prostorovými možnostmi zobrazení a dobovými principy (přípustnost námětu, kompozice, perspektiva), či filmový žánr transformující v duchu populární kultury hrdiny v superhrdiny, navíc ve dvou verzích realizovaných s časovým odstupem a demonstrujícím proměny filmových technik. Všechna tato díla coby *mediální produkty* vypovídají o tom, co se na tradičním příběhu změní při orientaci na specifické publikum, přizpůsobení žánrovým požadavkům či využití digitálních technologií. Vypovídají tedy nejen o tom, jak je mytologický příběh (re)interpretován, ale také o reprezentačním potenciálu daného média a také o dobových kulturních podmínkách, v nichž vznikly.

Komplexní transformaci obsahů a struktur konkrétního mediálního produktu do jiného média nazýváme *transmediací*. Jak se tento proces konkrétně projevuje, už si čtenář dovede názorně představit na příkladu *Souboje titánů*. A hlavně si může následně ověřit v analýzách filmových transmediací Shakespearových sonetů (ano, opravdu to jde, „zfilmovat sonet“...) nebo v rozbořech literárních ekfrází, tedy básnických či prozaických reprezentací malířských děl.

Intermedialita může mít nejen různé podoby, ale také různé stupně realizace. Jednu oblast těchto jevů můžeme pro zjednodušení připodobnit k vztahům intertextuálním, jako jsou třeba citace či parafráze. Většinou to ale není tak jednoduché: Greenawayův film *Rembrandtova Noční hlídka* (2007) cituje slavný stejnojmenný obraz, inscenuje jeho genezi a současně tento námět rozvíjí v příběh se skandální zápletkou – a tu už vidíme, že nám jednoduché prostředky popisu nestačí. Další podoby intermediality mohou mít povahu imitace jiného média (například když výtvarník Gerhard Richter vytvoří malbu působící jako stará fotografie). Asi začíná být zřejmé, že vděčným předmětem zkoumání budou intermediální variace a transmediace tradičních příběhů a známých děl. Ale neméně zajímavé jsou i jevy synchronní, ba zcela aktuální a efemérní.

Výmluvným dokladem je množství „různomediálních“ žánrů nově vzniklých či adaptovaných během pandemie, jejichž záměrem bylo kompenzovat omezení živé kultury: Přeformátování literárních čtení a dalších podob literárního života do virtuálního prostoru klade otázku, jaký je vliv digitálních médií na cirkulaci literárního textu ve veřejném i soukromém čtenářském prostoru. Ukázalo se také, jak digitální média dovolují nahradit živý kontakt vnímatele s performancí či fyzickým artefaktem: divadlo se vydalo online za divákem například v projektu [100 monologů Městských divadel pražských](#), virtuální inscenaci [Očitý svědek v Národním divadle](#) nebo hybridní performanci [metaBALETKY](#) ad. Klade se otázka, jaké jsou specifické strategie těchto inscenací ve vztahu k traktování dramatického textu; jak se mění postoj vnímatele; lze

tento žánr srovnat s jinými mediálními jevy? Uzavření galerií zase vedlo k dočasné aktualizaci „živého obrazu“, totiž k domácímu inscenování slavné malby či k jejím materiálním transmediacím a jejich sdílení online;¹ tedy k aktivitám, jež jsou za jiných okolností omezené na maličký okruh nadšenců. Na výsledcích tohoto snažení lze velmi dobře sledovat „uživatelskou“ míru osvojení technických principů i sémiotických aspektů daného umění (médií). [Vakcinační spot](#) zaměřený v televizním vysílání na nejširší publikum se pro nás stal příležitostí posoudit, jak se s básnickým dílem zachází jako s prostředkem persváze ve veřejném prostoru. Laické – a to velmi kreativní a vtipné – [reakce na tento záměr v internetové diskusi](#) zase ukázaly širší kulturního a historického kontextu, který se vnímatelům působením spotu otevřel.

K tomu, abychom mohli nejrůznějších umělecké i další mediální produkty sledovat v jejich vzájemných vztazích, ať už genetických či synchronních, je třeba osvojit si určitý způsob pozorování a postupně zavést jazyk, skrze nějž tato pozorování dokážeme sdílet a srovnávat a vyhodnocovat. Metodologickou základnu intermediálních studií tvoří několik konceptů intermediality (historicky opřených zvláště o sémiotiku, teorii vyprávění, dějiny umění a poznatky vizuálních a mediálních studií), které můžeme dnes považovat za kodifikační: pro popis a srovnání jednotlivých médií zavedl jednoduchý a funkční systém Lars Elleström, základní principy intermediality formuloval Werner Wolf a Irina O. Rajewsky je rozvedla ve velmi subtilní škále možných vztahů. (Východiska i náčrt vývoje intermediálního myšlení shrnuly editorky tohoto svazku v obsáhlé studii „Teorie intermediality: zjevnost vztahů, unikavost média“ v kolektivní monografii *Za obrysy média. Literatura a medialita*, 2020.) Zatímco Wolf je spíše reprezentantem *literaturocentrické intermediality*, Rajewsky už nabízí obrácený postup, tedy zaměření *na intermedialitu s orientací k literatuře*. Oscilaci mezi těmito dvěma přístupy čtenář rozpozná i v jednotlivých analýzách filmových sonetů: někteří autoři se věnují výslednému mediálnímu produktu a k básnickému pretextu příležitostně přihlížejí, jiní mu věnují větší pozornost a od významů pretextu odvozují své rozumění transmediací. Aplikaci obou metod jako seminárních alternativ analyzovala Alice Jedličková ve studii „[There and Back Again: From Media Culture to Literature, from Literature to Media Culture](#)“.

Z kanonických systémů lze odvinout soubor nástrojů, které pak uplatníme v pozorování a kritickém posuzování mediálních jevů. Intermediální metodologie však kromě interdisciplinarity (oporou výzkumu jsou teoretizace kultury, jako je koncept *konvergence*, i poznatky kulturní historie,

¹ Iniciovali je jednak profesionálové z galerií (jako londýnské National Gallery nebo Getty Museum), jednak vznikaly a byly šířeny v prostředí amatérských fór: <https://twitter.com/GettyMuseum/status/1242845952974544896>; <https://www.sadanduseless.com/recreated-art/>; <https://www.timeout.com/london/news/national-gallery-staff-have-been-recreating-paintings-from-its-collection-while-in-lockdown-042020>; <https://www.facebook.com/groups/izoizolyacia/>. Většina měla jen krátké trvání během prvního lockdownu na jaře 2020.

teorie fikčních světů či *transmedia storytelling*) vyžaduje také flexibilitu, schopnost reagovat na rychle se proměňující svět multimediální kultury. Proto speciálně pro kurz intermediality vznikl *Intermediální beslář*, který průběžně aktualizujeme. To znamená, že do něj jednak doplňujeme konceptualizace nových jevů, jednak exemplifikace vybrané z různých zdrojů, často z materiálů analyzovaných v daném semestru. To nám totiž usnadňuje tvorbu a udržování onoho společného jazyka, nezbytného vzhledem k diverzitě frekventantů studia.

V semináři se pravidelně scházejí studenti z různých oborů, což může být jak handicap, tak velký potenciál. Nastavení semináře dovoluje využít potenciál: budeme-li zkoumat transmediace Erbenových *Svatebních košil*, frekventant filmových studií vysvětlí, jak popsat Brabcovo vizuální pojetí v hraném filmu; muzikolog přispěje výkladem kantáty v Dvořákově hudebním interpretaci; zástupci různých filologií připomenou další literární realizace příběhu „ženicha ze zászvěti“. Jinak řečeno: na oborovou interdisciplinaritu se v intermediálním semináři mohou operativně a hlavně produktivně napojit diferencované předpoklady jeho účastníků. V jarním semestru 2021, z nějž pocházejí příspěvky ve sborníku, se tentokrát vedle zástupců různých filologií (romanistika, germanistika, bohemistika a učitelství českého jazyka a české literatury) sešli také studenti teorie interaktivních médií, dějin starověku, estetiky, mediálních, kulturních a teritoriálních studií.

Jak už bylo řečeno na začátku, předložené analýzy byly původně psány jako pracovní výstupy, průběžně ověřující osvojení intermediálního myšlení účastníků kurzu. Zdařilé byly všechny, jejich výběr závisel na jediném faktoru – ochotě účastníků zabývat se textem znovu pro potřeby sborníku. Jeho struktura je proto dvoudílná, podle dvou žánrů mediální transpozice literárního textu, jimiž jsme se letos v semináři zabývali – a to jednak jako ilustracemi intermediálních vztahů, ale také jako jedinečnými autorskými díly. První část představují analýzy filmových transmediací Shakespearových sonetů (editorka Alice Jedličková), druhou analýzy převážně básnických ekfrází (editorka Stanislava Fedrová). Záměrně mluvíme o analýzách, tedy o takovém typu výkladu, který je předpokladem – a to zásadním předpokladem – k interpretaci vpravdě komplexní a kontextuální. Mnozí z autorů k ní mají zdárně nakročeno. A hlavně názorně ukazují, čím se v seminářích zabýváme, k čemu směřujeme – a k čemu je to dobré.



Martina Janáková, Literatura a mezikulturní komunikace – Estetika a kulturní studia, 2. semestr,
449850@mail.muni.cz

Matěj Kos, Literárněvědná bohemistika, 5. semestr,
kos.matej@mail.muni.cz

Michaela Koutská, Literatura a mezikulturní komunikace – Informační studia a knihovnictví,
3. semestr, koutskami@gmail.com

Veronika Kubecová, Literatura a mezikulturní komunikace, 2. semestr,
veronika.kubecova@seznam.cz

Tereza Nahodilová, Literatura a mezikulturní komunikace, 2. semestr,
t.nahodilova@gmail.com



Lucie Petreková, Literatura a mezikulturní komunikace – Český jazyk a literatura, 2. semestr,
472213@mail.muni.cz

Anastasiia Syrota, Literatura a mezikulturní komunikace, 4. semestr,
anastasiasyrota@gmail.com

Veronika Šašalová, Literatura a mezikulturní komunikace, 2. semestr,
vera.sasalova@gmail.com

Šárka Švihálková, Literatura a mezikulturní komunikace, 2. semestr,
svihalkovas@seznam.cz

Ondřej Trojan, Dějiny starověku – Literatura a mezikulturní komunikace, 2. semestr,
472459@mail.muni.cz

Adam Vrchlabský, Estetika a kulturní studia – Literatura a mezikulturní komunikace, 2. semestr,
472094@mail.muni.cz

Fikční světy lyriky a filmové hledisko

Alice Jedličková

Shakespearovu sonetu se student humanitního, uměno- či kulturovědného oboru nemohl během svého dosavadního studia vyhnout. Vlastně ani jiný student. Setkání s tímto fenoménem v semináři tak může být příležitostí předvést rozhled anglisty po alžbětinské kultuře, interpretační zdatnost bohemisty, nahradit pozapomenuté školské vědění poučenou četbou, anebo ji individuálně znovu prožít za odlišných okolností.

Setkání s filmovými realizacemi sonetů v projektu nazvaném jednoduše [The Sonnet Project](#) nabízí celý kaleidoskop moderního shakespearovského světa – v duchu toho, co je cílem divadelního spolku [New York Shakespeare Exchange](#), totiž dosáhnout aktivní „výměny“ a nechat slavného básníka co možná rozmlouvat se současníkem (a obráceně). Podnět pro vznik projektu byl původně historický. Jeho tvůrce v čele se zakladatelem NYSX a uměleckým vedoucím Rossem Williamsem totiž napadlo připomenout tímto způsobem 400. výročí básníkovy úmrtí v roce 2016: a zfilmovat všech 154 sonetů ve vybraných – známých i méně známých – newyorských lokalitách. Tuto ambici se jim v daném čase realizovat nepodařilo, ale projekt zůstává otevřený a pokračuje dál. Mimochodem: kdyby se našla skupina filmových a divadelních nadšenců, která by byla připravena zfilmovat vybraný sonet v českém prostředí, vím, že by se u tvůrců projektu setkala s nanejvýš přátelským ohlasem!

Pro lepší porozumění i v zájmu autenticity si dovoluji znovu¹ očitovat slova uměleckého vedoucího projektu Rosse Williamse, který vysvětluje, že každý jednotlivý sonet je samostatný režijní počín vycházející z autorova filmového vidění:

¹ Již citováno v článku z roku 2021: „[There and Back Again: From Media Culture to Literature, from Literature to Media Culture](#)“.

This allows the project to remain solidly planted in cinema, instead of feeling like a theater piece on video. The directors are asked to first interact with Shakespeare's poem in isolation. They study the imagery and begin to determine what their film might entail. Then we assign them a filming location and an actor. At this point they combine the three elements (text, location, actor) into a more fully-formed cinematic treatment. This helps us to keep Shakespeare centered in the work. And the “surprise elements” (location and actor) encourage the director to view the text through an additional lens.²

Dodejme, že text sonetů (až na výjimečné „doslovení“ jednoho z nich) zůstává ve filmových realizacích intaktní. Zato se v nich setkáváme s překvapivými ztělesněními lyrického mluvčího i jeho adresáta (adresátů), s jednáním postav a situacemi, jež mění smysl původní výpovědi, s lokacemi, jež zesilují, rozšiřují nebo aktualizují původní významy textu (Hudson River Park, Wall Street, New Amsterdam Theatre, Old Town Bar/Union Square, Rockaway Beach/Queens...). Zvolená lokace s sebou vždy nese celou řadu konotací pro místní i zkrleslených či dokonce falešných představ pro Evropany a vybízí k zapojení dalšího interpretačního okruhu. Vizuální a audiální (tj. nejen slovní, ale i hudební a „hluková“) složka díla někdy významy projektované textem konkretizují, podtrhují, případně i podstatně reinterpetují. Filmové hledisko (*cinematic POV*) jsem do titulu nevypíchla náhodně: je jedním ze zásadních nástrojů usměrňujících komunikaci postav v představeném světě, prostředkem tvorby významů (skrze subjektivizaci) i řízení vnímatelova rozumění (včetně jeho navádění k mylným hypotézám).³

V analýzách publikovaných ve sborníku se opakuje důraz na to, že nejde o „inscenování recitace“ v nějakých kulisách, nýbrž o komplexní audiovizuální transmediaci sonetů. Nepředpokládám, že mezi jeho čtenáři budou pamětníci pořadu *Nedělní chvílka poezie* zahájené v druhdy ještě černobílém vysílání, jež ve sváteční podvečer nabízela přednes ideově vhodných či nadčasově náladových veršů⁴ ve skromně nasvíceném, někdy náznakově zdůvěrněném televizním studiu. Jako televizní žánr ovšem pronikla na *Youtube* v kompilaci novějších záznamů⁵ i jako rámeček aktuální politické satiry,⁶ a tedy snad i do povědomí mladých současníků. Byla totiž pravým opakem toho, co se děje v inscenaci sonetů. Rozdíl mezi záznamem pro ten účel inscenovaného

² Z e-mailové korespondence. Zároveň Rossovi děkujeme za poskytnutí souhlasu s uveřejněním fotografií z filmových sonetů vzniklých v rámci *The Sonnet Project*.

³ Ilustrativním příkladem je filmový Sonet 93, jehož rozbor najde čtenář v závěru kapitoly „Teorie intermediality. Zjevnost vztahů, unikavost média“ (Fedrová – Jedličková 2020, s. 501–502 a 559–562).

⁴ ČT uvádí na webové stránce „Z archivu“ pouze aktuálně nefunkční (přístup 23. 8. 2021) odkazy na dvě realizace: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/900837-nedelni-chvilka-poezie/27331001593-jan-neruda-romance-stedrovecerni/> a <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10133421292-nedelni-chvilka-poezie-oldrich-mikulasek/369451050900003/>.

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=UhgqahICH2s&list=PLJ9hb1QAHfRYSZ40zLwFhe9AIyvgFL2NE>.

⁶ Andykódy. <https://www.youtube.com/watch?v=wT9dgxmfBs&t=35s>.

přednesu a filmovou transmediací sonetu je na první pohled patrný v tom, že filmová reprezentace nepracuje s lokací jako kulisou, nýbrž jejím bohatým či naopak skromným zalidněním a interakcí postav inscenace rozvrhuje a rozvíjí jeden možný „fikční svět lyriky“, jak bychom mohli říct s Miroslavem Červenkou. Tento filmový fikční svět není jen prostředí – je to právě ona komplexní interakce časoprostoru a subjektů komunikace a jednání.

Bylo by ovšem nadsazené tvrdit, že filmové realizace transformují lyrickou situaci v příběh, byť je to dnes v módě: Pekárny pečou housky s příběhem, což je zcela v nesouladu s naratologickou definicí události coby základu příběhu, jež musí být neopakovatelná. Tekutá komunikace na sociálních sítích má údajně příběh (který se už od Aristotela pozná podle toho, že má zřejmý začátek, prostředek a konec). Žurnalisté zase často používají výraz „nativ“ synekdochicky nikoli pro konkrétní příběh, nýbrž pro označení nějakého přetrvávajícího společenského jevu: tak třeba odmítavý postoj některých politických stran k velmocem je zdůvodněn jejich (často invazivním) ovlivňováním situace v jiných státech, a tento jev je shrnut pod pojmem „geopolitický nativ“. Jak konstatuje naratolog a intermedialista Werner Wolf, v záplavě „nativů“ už je pak nesnadné určit, co je tedy vlastně nenativní.

V *The Sonnet Project* však o změnu druhu literárního, tedy transgenerický přenos, jak by tento proces označil už citovaný Wolf,⁷ rozhodně nejde: Zůstává zachován nejen text, ale i jeho reference k obecně vymezené lidské situaci, jako je smutek nad stárnutím a hledání způsobu, jak mu čelit; bezmoc žárlivosti; nejistota bytí transformovaná v jistotu tvorby, a podobně. To, co filmové sonety opravdu dělají, je, že k veršům přiřazují, či lépe řečeno nabízejí jeden z možných světů – a ten zase vnímateli nabízí určité indicie, na jejichž základě se může dobrat (re)konstrukce příběhu či události, jež mu pomáhají lyrické situaci porozumět.

Filmové sonety jsou tedy nevyhnutelnou konkretizací subjektů a okolností komunikace (jak to vystihl Seymour Chatman, „film nemůže neukazovat“),⁸ mnohost těchto konkretizací ale zároveň dovoluje i poměrně razantní aktualizace smyslu celku, a to za zachování dílčích významů. V tom je velký počin celého projektu i doklad otevřenosti Shakespearových veršů oné „kulturní výměně“, již proponují newyorští divadelníci v názvu svého souboru. Souhru ztělesnění subjektů komunikace a lokace dál vysvětlovat nebudu, ozřejmí se názorně v celé řadě následujících analýz. Řeknu snad jen to, že v těchto transmediacích skutečně funguje kategorie „časoprostoru“, vždy znovu povrchně nadužívaná v literárněvědném diskurzu. Vysvětlím to opisem: někdy je to lyrické „tady a teď náhlého prozření“, uvědomění si celé řady faktorů, jež jsou díky významotvornému POV jak postavě sonetu, tak divákovi názorně, byť třeba synekdochicky (jako záběr žebrající ženy či počítáči v [Sonetu 94](#)) stavěny před užaslé oči. Jindy je to prostor, který,

⁷ Viz: Nünning, Vera – Nünning, Ansgar: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier: WVT, 2002.

⁸ Chatman, Seymour: *Dobodnuté termíny* (1990), Olomouc: UPOL, 2000.

bachelardovsky řečeno, „drží ve svých alveolách stlačený čas“ (jako třeba v [Sonetu 43](#)) – a tím spíše sugeruje určitý typ lidské zkušenosti nebo dodává další indicie k rekonstrukci příběhu jako pomůcky rozumění a empatie.

Účinným interpretačním nástrojem se může stát i rozbor vztahu vybraného překladu k originálu či srovnání vícerych překladů. Smysluplnost respektování mediálních konvencí se ukazuje v pozornosti věnované i rámci díla, jako jsou titulky: i ty se totiž mohou stát prvkem významotvorným a řídicím interpretaci, jak se lze přesvědčit v analýze [Sonetu 29](#). Rozbory tak ve svém celku názorně předvádějí rozpětí kulturního okolí, na něž je třeba brát ohled: literární a kulturní konvence doby vzniku pretextu; autorská poetika a jedinečnost individuálního sonetu; jedinečnost jednoho každého překladu; filmové prostředky a žánrové rámce, ale třeba i aktuální trendy konzumu ([Sonet 151](#)); historie, pověst i aktuální funkce zvolené lokace a další a další.. Rozbory jsou ve sborníku zařazeny podle původního pořadí jednotlivých čísel sonetů. Ale číst lze i na přeskáčku, zkusit vlastní „shakespearovskou výměnu“.

Ne, ne, já z hvězd svou moudrost nevyčet...

Shakespearův Sonet 14

Veronika Kubecová

[Filmová reprezentace Sonetu 14](#) byla natočena 8. května 2013 v lokalitě Far Rockaway (New York, Queens) a režíroval ji R. Jameson Smith. Nejedná se o pouhý záznam recitace sonetu – zabýváme se zde *transmediací*.

Vybraný filmový sonet začíná intrem, kde vidíme mořské vlny (a slyšíme jejich hluk) a zamračenou oblohu, na níž se objevuje nápis „Sonnet XIV“. Jedná se o naše první seznámení s vybranou lokalitou – ocitáme se na opuštěné (nejspíše vzhledem k počasí) pláži Rockaway Beach. Vše je ponořeno do tlumených a temných barevných tónů, kterých se drží celá filmová verze. Úvod na diváka působí jako začátek nějakého hudebního videoklipu či filmu.

Po intru se přidává hudba v pozadí, která zní po celou dobu a doprovází přednes básně. Hudební podkres působí dojmem mrazivosti a pochmurnosti, a tak dokresluje atmosféru, kterou divák už vnímá prostřednictvím do studena laděné barevné škály. Již zmíněný „hluk“ rozbouřeného moře a blížícího se deště („Pointing to each his thunder, rain, and wind,“; Shakespeare 2012: 112) stále zůstává, dosazená hudba je pouze dominantnější.

Nyní se setkáváme s protagonistkou (představuje ji Rochelle Slovin) a zároveň také s jedinou postavou vyskytující se v rámci klipu (kromě několika vzdálených surfařů ve vlnách). Jedná se o starší ženu s bílými vlasy, která zprvu sedí v autě a hledí nahoru na oblohu. Na rozdíl od celkově tlumeného barevného ladění je žena oblečena až zářivě (fialová bunda a žlutý šátek). Stěrače auta jsou zapnuté, i když zatím stále neprší, ovšem dle oblohy je jisté, že déšť přijde, což může naznačovat jistou nevyhnutelnost. Záběr zdálky na auto uprostřed opuštěného parkoviště podtrhuje osamocení postavy.

Žena se následně vydává na pláž, v pozadí jsou slyšet ptáci. Máme možnost vidět ji ze všech úhlů pohledu, její zobrazení je velice osobní a tělesně blízké; (to je zvláště patrné, srovnáme-li tento způsob se zobrazením protagonisty filmového Sonetu 65, u nějž jen podle

oděvu odhadujeme, že se jedná o zaměstnance údržby, zatímco ukázání jeho tváře se oddaluje). Navzdory nepříznivému počasí se žena usmívá a vypadá, že je na onom místě ráda.

Samotný přednes básně začíná až v čase 1:41, což nás udržuje v jistém pozoru a očekávání, kdy se k jazykové složce tohoto zpracování dostaneme – audiovizuální prostředky zatím u nás navozují určitou náladu. Monologický přednes sonetu slyšíme v pozadí obrazu jako *voice-over*, mluvčí ovšem není viditelně zobrazena; mohla by jí být protagonistka, čemuž by odpovídal hlas starší ženy, ale ženu v záběru promlouvat nevidíme.

Stejně jako u převážné většiny filmových sonetů není text Sonetu 14 nijak pozměněn. Pro úvahu nad jeho významy využijeme i komentář Martina Hilského k českému překladu. Hilský tu spojuje renesanční astrologii (sledování oblohy) s předpovědí počasí a prognózami („And yet methinks I have astronomy; / But not to tell of good or evil luck, / Of plagues, of dearths, or seasons' quality;“; *ibid.*). Sonet se pohybuje mezi tím, „co se v Shakespearově době od astrologů očekávalo“ (Hilský 2012: 110), a tím, jak si astrologii vykládá lyrický subjekt („stálicemi platonského vesmíru dobra a krásy nejsou planety, ale oči“; *ibid.*) – druhé pojetí je zde samozřejmě důležitější. Oči jsou tu v rámci básnické konvence v renesanci přirovnány ke hvězdám (milostná tradice – andělskost, nebeskost),¹ které jsou dominantním motivem básně. V souvislosti s předpovědí budoucnosti se v sonetu objevuje téma plození („As truth and beauty shall together thrive / If from thyself to store thou wouldst convert;“; Shakespeare 2012: 112), které můžeme zaznamenat i v jiných básních (např. transmediace [Sonetu 17](#)). Poslední dvojverší („Or else of thee this I prognosticate, / Thy end is truth's and beauty's doom and date.“; *ibid.*) ukazuje, že vše bude odsouzeno k zániku, pokud nebudou zplozeny děti.

Postupem času se obloha a prostředí stále více zatemňuje, v šeru na konci se velice špatně rozpoznávají detaily. Žena je zdálky zachycena, jak jde podél vody – nakonec se usadí na židli na pláži, kde spokojeně odpočívá a dívá se nahoru k obloze, což opět odkazuje k nebeské motivice básně.

Práce kameramana i střiháče je zde na vysoce profesionální úrovni. Ve filmovém sonetu je mnoho scén zabíraných zdálky (panoramatické záběry) – vidíme velký prostor, kde vyznívá ona osamocenosť. Záběry tu máme i bližší či detailní, což odkazuje k osobnímu pojetí (např. tvář ženy). Na konci filmu se kamera postupně přibližuje k ženě sedící na pláži.

Transmediace Sonetu 14 klade velký důraz na počasí, atmosféru prostředí a onu astrologii (obracení se k obloze, ovšem bez hvězd), a dokresluje tak obsah básně. Obracení se ke hvězdám, tedy ke dvěma stálicím na nebi, může ovšem díky ztotožnění očí s hvězdami naznačovat komunikaci směrem k někomu, kdo je jimi zastoupen – třeba k zesnulému partnerovi. Vzhledem

¹ Srov. doprovodný text na <http://sonnetprojectnyc.com/portfolio/play-sonnet-14/>, přístup 10. 4. 2021.

k tematizaci budoucnosti spojované v básni s plozením potomků a se scénami ukazujícími opuštěnost postavy vzniká dojem, jako by žena zůstala sama bez potomků, které text básně tak vyzdvihuje – ovšem šťastná a spokojená, jelikož přece jen „vyčetla svou moudrost z hvězd“.

Literatura

Hilský, Martin

2012 „Komentář“; in William Shakespeare: *Sonety* (Brno: Atlantis)

Shakespeare, William

2012 [1609] *Sonety* (Brno: Atlantis)

Zachycení toku času

Shakespearův Sonet 15

Matěj Kos

Hlavním tématem Sonetu 15 je pomíjivost takřka všeho v toku času. Čas je v sonetu představen jako hlavní činitel, hybatel všehomíra. Jeho důležitost je ve verších zvýrazněna i graficky pomocí využití velkého písmene na počátku slov: v originálu jsou takto zdůrazněna slova „Time“ a „Decay“, což v 11. verši tvoří dvojici podtrhující motiv pomíjivosti.¹ V závěru lyrický subjekt spatřuje šanci na „výhru“ v zápase s časností prostřednictvím možnosti přetrvání veršů. Zároveň jsou v sonetu ve velké míře přítomny přírodní motivy, které tvoří podstatnou část atmosféry. Nalezneme zde jak explicitní generalizaci pomíjivosti všeho živého (první dva verše²), tak i přirovnání k přírodním jevům (pátý verš, v němž „lidé rostou jako tráva“) a metaforu opět pracující s pomíjivostí (sedmý verš, „mládí opadává“).

Právě přírodní motivy jsou ještě zdůrazněny ve [filmu vzniknuvším v rámci *The Sonnet Project*](#) (režie Melissa Crespo, 2013). Inscenace je umístěna do prostředí Osborne Garden, součásti Brooklynské botanické zahrady, která je dle některých typických znaků snadno identifikovatelná: například podle pomníku (stopáž 0:22); „amfiteátru“ a průhledu (stopáž 0:45). Výběr lokace je zajímavý, neboť v Brooklynské botanické zahradě najdeme i Shakespeare Garden: vyvstává proto otázka, proč nebylo video natočeno právě tam. Toto místo však zůstává pouhou konotací a možnou odpovědí na širší volbu lokace je fakt, že součástí Osborne Garden, zahrady v italském stylu s drobnými kamennými stavbami, je i osmnáct bludných balvanů – tedy kamenných pozůstatků dávné ledovcové činnosti. Jedná se o objekty, které z našeho pohledu přetrvaly opravdu dlouhé období bez jakékoliv změny – a působení času tedy odolávají.

¹ V českém překladu Martina Hilského je zdůrazněn ve verších 12 a 13 „Čas“, ve třetím verši je navíc zdůrazněn „Svět“.

² V originálním znění „When I consider everything that grows / Holds in perfection but a little moment“ (Shakespeare 1997: 114), v překladu M. Hilského „Když uvážím, že všechno, co je živé, / rozkveté krátce, pak hned povadne“ (ibid.: 115).

Podobně by mohly být interpretovány i záběry na listy jinanu dvoulaločného dekorující Osbornův památník, kterým je věnována pozornost hned dvakrát (velký detail v 0:17 a detail v 0:20). Jinan je považován za jeden z nejstarších stromů na naší planetě,³ který před miliony let rostl přirozeně i v Evropě a Americe, nakonec se ale zachoval jen v malém množství v Číně a v novější době byl do Evropy a Ameriky reimportován. Máme zde opět odkaz k prvku, který přečkal miliony jednotek onoho všeovládajícího *Času*.⁴

Kontrast mezi svěžestí a působením času je zvýrazněn stříhem mezi záběry na přírodu živou a v rozpuku, především v první polovině filmu (například ptáček koupající se v kašně souběžně s úvodním veršem básně a odlétající v závěru druhého verše, v němž se konstatuje, že vše trvá „a little moment“; rozkvétající barevné květy), jež se prolínají s detailními záběry na tvář staršího muže, jenž sonet přednáší. Pozornost upoutávají především známky stáří na mužově obličej: například vějířky vrásek kolem očí a hluboké vrásky okolo úst (0:26–0:30) spojené s 5. veršem „When I perceive that men as plants increase“. Zde se nabízí jednak tematizace oka jako prostředku vnímání (*perception* – „I perceive“), jednak nás zde může napadnout obrazné spojení mužových hlubokých vrásek se zvrásněnou kůrou stromů, nepřímou odkazující k pretextu; mužova počínající pleš spojená se 7. veršem (0:43), v němž nalezneme odkaz na stárnutí v kontrastu s dřívější mladostí.⁵ Na unikavost mládí nepřímou odkazuje i kratičký záběr (0:40–0:42) z mužovy perspektivy na trávník: zády k němu běží a vzdalují se dvě postavy, patrně otec s maličkým synkem. Kromě využívání tohoto kontrastu je tu zřejmá průběžná snaha o těsné provázání vizuální a verbální stránky filmu.

Jestliže první polovina filmu byla založena na využívání velkých detailů a prostrží mezi velkými záběry promlouvajícího muže a přírodních i umělých prvků parku, ve druhé polovině nalezneme poměrně statický polodetail postavy, jež se nachází v nějakém kamenném altánku či malém amfiteátru. Touto staticností, kdy se kamera prakticky nehýbe a naopak se mírně otáčí postava směrem ke kameře, je docíleno určitého napětí, zdůraznění této chvíle, kdy sonet směřuje k závěrečnému vypočítanému dvojverší. Poslední slova závěrečného verše jsou ale spojena opět s velkým detailem mužových očí a provázena zvukem připomínajícím prolétající tryskové letadlo. Záběr na oči muže může být prostředkem kruhové kompozice, totiž návratem na počátek, neboť podobný velký detail byl i prvním záběrem v celém filmu. Může se ale jednat o další možnost zdůraznění vnímání času a stárnutí jako takového a taktéž o směřování pointy

³ Srov. například např. Envi Web <<http://www.enviweb.cz/73027>>, přístup 27. 7. 2021.

⁴ Navíc dnes je jinan, respektive látka z něj, používán v doplňcích stravy pomáhajících při poruchách paměti. Divákovi, který se v této oblasti dobře orientuje, se tak může motiv jinanu asociovat s uchováváním paměti.

⁵ „Vaunt in their youthful sap, at height decrease“ (Shakespeare 1997: 115).

sonetu k adresátovi – v závěrečných verších sonetu dochází rovněž k obratu k jiné osobě prostřednictvím využití zájmena 2. osoby „you“.

Důvod zakomponování přeletu letadla na závěr celého sonetu nemohu s určitostí nalézt, byť o jeho záměrnosti, případně záměrném ponechání, jsem přesvědčen: nejednalo se o živý vstup, a kdyby tento zvuk nebyl záměrný nebo alespoň v tvorbě významů přijatelný, nic by nebránilo tomu záběr přetočit. Možná se jedná jen o další aluzi na plynutí času, o další konfrontaci motivů trvání a neměnnosti, popsaných v úvodních odstavcích rozboru, s motivem rychlosti, pohybu a proměnlivosti.

Posledním důležitým prvkem, který je třeba zmínit, je pojetí kamery. Jak již bylo naznačeno výše, kamera zabírá především (velké) detaily a polodetaily (celek se objevuje snad jen jednou), přičemž je ale jako videokamera bez stabilizace a možná držena v ruce, neboť zvláště v první části je obraz poněkud roztřesený a může působit jako „amatérský“ (srov. například záběry na památník; 0:18–0:25). Zároveň ale taková kamera může mít funkci subjektivizační, kdy je tímto způsobem zobrazení dodáván aspekt blízkosti mezi mluvčím a jeho vnímatelem – a to jak tím, který jeho promluvu zaznamenává, tak i divákem filmu.

Literatura

Crespo, Melissa

2013 *The Sonnet Project presents Sonnet #15*; Youtube.com,

<<https://www.youtube.com/watch?v=XVtbNW0PFQs/>>, přístup 27. 7. 2021

Envi Web

2008 *O Stromu Ginkgo biloba – jinanu dvoulaločném*; Envi Web, <<http://www.enviweb.cz/73027>>, přístup 27. 7. 2021

Shakespeare, William

1997 *Sonety / The Sonets*; přel. Martin Hilský (Praha: Torst)

... a pak jej Múza políbila na čelo...

Shakespearův Sonet 29

Ondřej Trojan

Podobně jako další z filmových sonetů v rámci *The Sonnet Project* není ani tento (režie John Hayden, 2013) prezentován jako klasická recitace. [Nejdříve zaslechneme hudbu](#). Poté spatříme postavu muže, který nás celým videem provází, jak upřeně a smutně hledí před sebe. My zprvu nevíme na co, jelikož se dívá do míst za kamerou. Zřejmě se vydal na koncert či nějaké jiné představení, protože na dalším záběru muž strhne plakát oznamující zrušení kulturní akce. Jeho další kroky vedou do podniku Old Town Bar. Vzápětí je z něj vyhozen zpátky na ulici. Když se zvedá ze země, poprvé se podívá přímo do kamery. Jako by si všiml, že ho pozorujeme. Jako bychom my sami byli součástí dění, náhodnými kolemjdoucími.

Hudba ztichne, muž se posadí, opět se podívá do kamery a začne svou promluvu; stěžuje si na tíživou situaci. Když zmíní svůj úděl vyvržence, kývne stranou, zřejmě ke dveřím baru. Dořekne „and curse my fate“ a v tom momentu se z podniku ozve smích. Následuje strh a kamera zabírá interiér baru uprostřed shluku bavících se lidí. Vzápětí se dá do pohybu a prodírá se zpět k hlavní postavě stojící venku za oknem. Protagonista odtud smutně pozoruje všechny ty lidi, kteří jsou ve víru zábavy, v centru dění. Obrazně i doslova řečeno nastává situace, kdy muž venku je „out“, oni „in“, a on jim závidí. Během jeho lamentace kamera spolupracuje se slovy a okamžitě zachycuje řečené. Slyšíme „Wishing me like to one more rich in hope“ a vidíme veselou, smějící se dívku, bez jakékoli stopy stesku. Přeje si být „Featured like him,“ když kamera ukazuje, jak pán u baru objednává sobě a vedle sedící ženě nápoj. „Like him with friends possessed“ náleží muži v hloučku jeho přátel. Ten zřejmě ani neví, na koho se má dřív otočit, protože je středem pozornosti. „Desiring this man’s art“ se vztahuje ke skupině sedící v boxu. Kamera se zaměří na dámu, která zrovna mluví. Z kontextu zrušeného představení či se znalostí pověsti baru (viz níže) bychom mohli usuzovat, že se v uvolněné atmosféře debatuje

o uměleckých tématech. Posledním šťastlivcem je muž za barem, který má ze své pozice o všem přehled a svou činností přispívá k všeobecné dobré náladě.

V závěru se kamera opět vrací k hlavní postavě, již odvrácené od okna. Protagonista si posteskuje, že on sám zná pouze pohrdání, a se zavřenýma očima se pohrouží do trudných myšlenek. V tom okamžiku se u něho zjeví půvabná mladá žena hladící jej po tváři. Z tohoto gesta i následných výrazů tváří obou lze usoudit, že se jedná o jeho milovanou. Muž v její blízkosti pookřeje, ale když se ji pokusí políbit, žena jej zarazí a z vnitřní kapsy jeho saka mu vytáhne propisku. Muž na ni chvíli hledí, jako by ani nevěděl, že ji u sebe měl. Na dalším záběru je opět sám s propiskou v ruce. Zvedne zahozený papír s oznámením zrušené kulturní akce a z druhé strany na něj začne něco psát. Během psaní pronáší povzbudivé závěrečné verše sonetu, v nichž si uvědomuje, že je šťastný a s nikým by již neměnil. Tento obrat podpoří úsměvem a posledním veselým pohledem přímo do kamery.

Pokud bychom film sledovali bez přihlížení k souvislostem pretextu, z interpretace by vyčníval motiv osamocení, odcizení s následným obratem, kdy si hlavní postava uvědomí, že její štěstí se může nacházet jinde. Při dalším, ve vícerych kontextech usazeném sledování však vyplouvají na povrch další konotace významů a aluze. První je samotné místo Old Town Bar: na stránkách *The Sonnet Project* se uvádí, že se zde setkávají lidé napříč rozličnými skupinami (od námořníků přes sportovní fanoušky až po umělce). Naše hlavní postava je fyzickým vyřazením z prostoru symbolicky postavena „mimo společnost“.

Další odkazy směřují k samotnému Shakespeareovi. Plakát s oznámením zrušení kulturní akce na něj naráží rovnou dvojnásobem. Jednak jde o podtržený nápis „Johannus Factotum“ označující člověka, který umí vše, ale ve skutečnosti nic pořádně. Shakespeareův současník Robert Greene (oblíbený dramatik a autor četných pamfletů) jej užil k urážlivému komentáři právě na adresu Shakespeara, spojujícího v jedné osobě herce s tvůrcem. Dále jde o usouvztažnění s nepřízní obecnstva i kritiky. Sonet byl natočen v prvotní fázi projektu. V kontextu pandemie koronaviru by pro diváka mohlo být lákavé si s filmem propojit své zkušenosti, kdy v důsledku opatření byl zbaven možnosti účastnit se kulturních akcí, oddělen od společenského života a nucen tyto své potřeby kompenzovat jiným způsobem.

Interpretační kontext v tomto případě sahá za samotný rámec textu a ukazuje, jak mohou být i mediálně specifické prostředky (titulky v závěru filmu) řídit diváckou interpretaci:

V nich je hlavní postava představena jako „the sonneteer“ a jeho milovaná jako „the muse“. Za takových podmínek nabývá závěrečný obrat tvůrčího, uměleckého významu. Nevidíme zlomeného muže utěšeného milou, nýbrž autora sonetů navštíveného múzou. Na druhou stranu papíru, aby zakryl tíživé skutečnosti, začne psát sonet. Kamera zachycuje, jak nad

svůj text píše triumfálně číslo 29, tedy číslo filmem inscenovaného sonetu. Ale zatímco muž recituje závěrečné verše, píše úvodní. To může evokovat, že sonet právě složil, a že dění představené ve filmu jej inspirovalo k tvorbě. Obrat provází také hudební podkres: na začátku zní spíš melancholický náladový jazz, zatímco na konci nadsazeně vítězoslavné tóny skoro jako ve filmové grotesce nebo animovaném filmu.

Oba představené náhledy si divák může propojit nejen s aktuální, ale s jakoukoli jinou tíživou situací. Nemožnost kulturního vyžití či zábavy s přáteli, pocit osamění a nezačlenění nám umožňuje, respektive nás nutí, nalézt jiná východiska našeho štěstí, ke kterým lze přilnout a překonat tak obtížné chvíle.

Čím víc je přivírám, tím víc mé oči vidí...

Shakespearův Sonet 43

Šárka Švihálková

V rámci projektu *The Sonnet Project* byl 22. února 2014 v newyorském Central Parku natočen [Sonet 43](#). Režie filmové transmediace sonetu se ujal Okke Rutte a jeho mluvčím zvolil bezdomovce. Postavu ztvárnil Joe Vincent.

Než se budu věnovat intermediální analýze filmové realizace sonetu, ráda bych ještě upozornila na problém intertextový, resp. translátologický, protože součástí mé interpretace je i úvaha nad českým překladem. Před zhlédnutím filmového sonetu mi byl znám překlad Martina Hilského, který jinak obdivuji – nicméně jeho znění se ukázalo nevhodným pro tento záměr. Ve své analýze proto pracuji s překladem Jana Vladislava, který sice nemá Hilského lyričnost, ale nechybí mu potřebná vizuální přesnost, kterou lze lépe aplikovat na takto transmediovaný sonet. Pro srovnání v příloze uvádím všechna tři znění: originál i oba překlady.

Přestože je ve filmové transmediaci nosných sémiotických systémů několik (obraz, jazyk i hudba), je ze začátku nejvíce využíván obraz. Sonet začíná představením prostředí několika dlouhými záběry na terasu Bethesda z různých úhlů. Nejprve ji vidíme zespodu, poté se skrze její zábradlí díváme na stejnojmennou fontánu, následný záběr se zaměřuje na schody a lidi z nich scházející. Vlastně je nám takto ukázána cesta k hlavní postavě (mluvčímu sonetu), který je představen až v následujícím záběru (stopáž 0:50). Tímto mluvčím je, jak už jsem zmiňovala na začátku, bezdomovec sedící v průchodu pod terasou. Ve své první scéně, kdy průchodem prochází skupinka osob, se nachází pouze v pozadí. Je tu zima a pochmurno: na dalším záběru vidíme zem pokrytou ledem a sněhem s malou louží, do které padají kapky vody. Vidíme něčí botu, jak do kaluže stoupne. Všimneme si, že kamera často zabírá nohy a boty osob. Při scházení ze schodů, v obrazu louže, později i v blízkosti bezdomovce. Také význam záběrů neznámých a pro mluvčího nepodstatných kolemjdoucích je nám odhalen až s pozdějším přednesem veršů. Po celou dobu je obraz doprovázen vcelku hlasitou elektronickou hudbou, jejíž melodie by

izolovaně mohla působit až sféricky, ale spolu s textem a filmovým obrazem přejímá jeho melancholické ladění.

Konečně se kamera zaměřuje více na mluvčího, konkrétně jeho ruce, ve kterých drží medailonek s fotografií dívky. Po střihu a oddálení kamery vidíme celou jeho sedící postavu – starší, vousatý muž s kapucí, přehozený dekou, který pomalými pohyby hladí medailonek. Po několika vteřinách kamera na okamžik snímá jeho boty. Kvůli dosavadnímu důrazu na boty ve snímku bychom mohli předpokládat, že bude mít boty ve špatném stavu, ale místo toho vidíme pevné černé boty připomínající boty vojenské. Následuje asi třicet vteřin dlouhý záběr na mužův obličej, který očima sleduje okolí a obrací je vzhůru mimo ohnisko kamery. Hudba se zpomaluje a zeslabuje. Teprve pak promluví mužský hlas a začne s přednesem sonetu (stopáž 2:01). Vzhledem k povaze hlasu jej přisoudíme právě muži-bezdomovci, byť ten ještě zjevně nepromlouvá. Takové ztvárnění mluvčího nás umisťuje do myšlenek mluvčího, možná spíše vzpomínek – a to může být jedním z faktorů vyvolávajících melancholický dojem. Dalším může být prodleva mezi začátkem filmu a samotným přednesem sonetu, kdy jsme jako diváci postupně situováni blíže k mluvčímu a máme dostatek času reagovat na celkovou atmosféru. Jejímu vytvoření je věnován opravdu velký prostor, uvážíme-li celkovou délku videa. První dvě minuty sledujeme a vnímáme prostředí, následná minuta a půl je vyplněna přednesem sonetu a poslední minuta metráže patří titulům.

Se začátkem promluvy a úvodními verši „when most I wink, then do mine eyes best see“ kamera zabírá zblízka medailonek s dívkou v rukách muže. Díky odrazu v něm víme, že i mužovy oči směřují stejným směrem. Druhý verš „for all the day they view things unrespected“ můžeme vztáhnout k vizualizaci, k užití tolika záběrů neznámých lidí a ruchu a pohybu nohou před začátkem přednesu. Další záběr na mužův obličej nám potvrdí, že je opravdu mluvčím sonetu, neboť verš „but when I sleep, in dreams they look on thee“ slyšíme přímo z jeho úst. V závěru tohoto verše se kamera zaměří na ruch v průchodu a scéna se dále mění během verše pátého (stopáž 2:25) a zůstává stejná až po verš sedmý:

Then thou, whose shadow shadows doth make bright,
how would thy shadow's form form happy show
to the clear day with thy much clearer light.

V této scéně sledujeme v časosběru stmívání nad parkem a pohyb lidí, ze kterých se stávají jen neurčité šmouhy: názorně tak ilustruje jak s obrazem paralelní, tak dříve citované verše. Neurčité, rychle se objevující a mizící siluety lidí mohou také znázorňovat důležitost jedné určité

osoby mezi těmi všemi, zároveň i onu „slepotu“¹ vůči světu (resp. „nezájem“ o druhé) zmiňovanou ve druhém verši. Stejnou funkci může plnit i další scéna, kde kamera z průchodu snímá blízkou fontánu. Mollová melodie je velmi pomalá a jen natolik hlasitá, aby nerušila slova přednesu. Pouze dokresluje, či možná až přebírá náladu smutného, touhou po milované prodchnutého sonetu.

V průběhu devátého verše se kamera opět vrací k rukám s medailonkem „how would, I say, mine eyes be blessed made“ a v jeho průběhu se do záběru dostává mužův obličej. Přestože stále slyšíme řeč, muž tentokrát ústy nepohybuje, jak kdybychom mohli poslouchat jeho myšlenky, možná sny. Muž zavírá oči „by looking on thee in the living day“ a za pomoci stříhu a filtru připomínající starý film spatřujeme průchod pod terasou s procházející dívkou (pravděpodobně jde o fantoma dívky z medailonku). Zajímavým prvkem je i přidání zvuku promítačky, která divákovi pouze potvrzuje, že se ocitl v minulosti nebo v představě o minulosti. Minulost je tu tedy tematizována starým médiem, a to nejen zvukem, ale i obrazem. Ten je neostrý a zabarvený filtrem jako na starých fotkách. Stejná metoda je pak užita i v závěrečných titulcích. Můžeme si všimnout, že i v této scéně sedí v průchodu další člověk, nicméně nemůžeme s jistotou říct, zda se jedná o stejnou osobu či nikoli. Během této scény mužský hlas téměř dokončí sonet „all days are nights to see till I see thee, and nights bright days“. Se slovy druhé části posledního verše „when dreams do show thee me“ jsme navraceni do přítomnosti (jak povahou média, tak dějem) a sledujeme z profilu muže, jak políbí medailon. Těžko se posuzuje, zda závěrečné dvojverší působí smutně, nebo naopak radostně. Vzhledem k formátu anglického sonetu, kdy právě u tohoto dvojverší očekáváme, že bude tematickým zvratem či pointou, mohlo by být za radostné považováno. Na druhou stranu, mluvčímu se na konci zlomí hlas, což může zase evokovat (a do jisté míry i podtrhovat a ohraničovat) smutnou náladu.

Barvy použité ve filmové transmediaci jsou tlumené, paleta je velmi omezená, některé záběry jsou dokonce černobílé. Nejvýraznější, ale přesto tlumenou barvu má deka, kterou má přes sebe muž přehozenou – tmavě vínová. Jak zvolené roční období, barvy i náznak příběhu, vše směřuje ke smutné interpretaci sonetu o lásce: mluvčí nejspíš přišel o svou milou a medailon společně s jeho vzpomínkami na ni jsou tím posledním, co mu zůstalo, když skončil na ulici. Pak můžeme závěrečné dvojverší interpretovat jako radostné či aspoň útěšné, ale to stále nestačí na prolomení smutné atmosféry. Tato nálada se promítá i do hudby, která samostatně melancholickou náladu vyvolávat nemusí. Také dlouhé záběry a odmlky v přednesu stupňují jeho

¹ V originálu „unrespected“, Vladislav používá sousloví „nemá ceny“, Hilský zase „slepotu“. V tomto případě jsem se rozhodla použít výrazu Hilského významově shodným se souslovím Vladislava, abych jednoslovně vyjádřila myšlenku.

vyznění, takže při pozorování nepocítujeme pouze smutek, ale i samotu a odcizení od ostatních lidí.

Filmový sonet by se dal (i díky výše uvedeným argumentům) do určité míry chápat jako konkretizace původního pretextu. Přestože obě varianty (jak film, tak text) jsou sonetem o lásce, jejich významy a vizualizované okolnosti se liší. Zatímco v textovém sonetu lze vnímat zamilovanost a prahnutí po blízkosti toho druhého jako momentální, ale napravitelnou situaci, filmový sonet tuto možnost vylučuje a navádí diváka k představě okolnosti nevratné – smrti milované osoby. Filmový Sonet 43 je tedy jednou z možných konkretizací; obecně se klade otázka, nakolik lze vytvořit audiovizuální transmediaci pretextu a vyhnout se přitom jeho konkretizaci.

Literatura

Shakespeare, William

2011 *Sonety*; přel. Martin Hilský (Brno: Atlantis)

1970 *Sonety*; přel. Jan Vladislav (Praha: Mladá Fronta)



William Shakespeare: Sonnet 43

When most I wink, then do mine eyes best see,
For all the day they view things unrespected;
But when I sleep, in dreams they look on thee,
And darkly bright, are bright in dark directed.
Then thou, whose shadow shadows doth make bright,
How would thy shadow's form form happy show
To the clear day with thy much clearer light,
When to unseeing eyes thy shade shines so!
How would, I say, mine eyes be blessed made
By looking on thee in the living day,
When in dead night thy fair imperfect shade
Through heavy sleep on sightless eyes doth stay!
All days are nights to see till I see thee,
And nights bright days when dreams do show thee me.

Překlad Jana Vladislava

Čím víc je přivírám, tím víc mé oči vidí –
vždyť hledí celý den na to, co nemá ceny;
když ale spím, tu v snách vidí jen tebe z lidí
a temně jasné jsou jasně v tmě obráceny.
Když dovede tvůj stín dát stínům tolik záře
a jasně zaplavil oči, jež přikryl sen,
jak by pak skutečná podoba tvé tváře
musila rozjasnit svým světlem jasný den!
Ach, jak blažené by byly mé oči tím,
kdyby tě vídaly též za bílého dne,
Když celou temnou noc už jen tvůj matný stín
z nich ani na chvíli ve spánku nesejde.
Všechny dny pro mne jsou noc, když tě nevidím,
a noci jasný den, když tě v snách spatřit smím.

Překlad Martina Hilského

Tím víc mé oko zří, čím víc se klíží,
zatímco za den trpí slepotou.

Když usne ale, k tobě ve snu vzhlíží,
a – temně jasné – jasně září tmou.

Stín stínu jsi, co stínem temnot září,
jak rozjasnil bys asi jasný den

skutečným jasnem, co ti září v tváři,
když tvůj stín tak prozářil můj sen?

Jak blažené by byly moje oči, vidět tě v záři živoucího dne,
když už tvůj stín se v černé, mrtvé noci,
i slepým očím září rozžehne.

Bez tebe den je noc, v níž musím bdít,
noc jasný den, když o tobě smím snít.

Roz[za]ostření: nestárnoucí láska nestárnoucí technikou Shakespearův Sonet 73

Anastasiia Syrota

Celý Sonet 73 je nadčasovou úvahou o stárnutí a lásce. [Filmová transmediace](#) (režie Malinda Sorci, kamera Yevgeniy K'banchik, 2013) zprostředkuje poselství sonetu jako vnitřní monolog hlavní postavy, adresovaný partnerovi. Ten se objevuje až na konci filmu a zasazuje reflexi do kontextu jedinečného příběhu. Sebereflexe lyrického subjektu zastoupeného stárnoucím mužem se soustředí na niterné pocity – jak se mu zdá, na brzký konec života, a především na to, jak jeho stárnutí ovlivňuje romantický vztah s mladým partnerem. Děj se odehrává v zahradě newyorského Central Parku v části zvané Wisteria Pergola v chladném ročním období. Zvolená doba a přírodní prostředí tak ladí s četnými motivy veršů; srov. například verše

„When yellow leaves, or none, or few, do hang
Upon those boughs which shake against the cold.“¹

Nejen motivy, ale i básnické tropy jsou ve filmu transponovány doslovně, tj. do vizuální podoby: například v záběrech se zaostřením na objekty podzimní přírody – popraskanou kůru stromů a větví. Ty v obrazné rovině pretextu představují stárnutí a blížící se smrt, o čemž svědčí takové symboly a metafory sonetu jako „black night“ (černá noc), „ashes“ (popel) a „death-bed“ (smrtná postel).

Důležitou součástí vizuální složky filmové transmediace je spektrum barev. Vizuální reprezentace sonetu se vzhledem k tématu vyznačuje tmavou nízkou tonalitou (*low key*) až *noir* rázem, což odpovídá jednomu z klíčových motivů napříč sonety, totiž „twilight“ (soumrak) jako

¹ Český překlad Jana Vladislava: „(...) kdy žloutnou stromy a poslední lístek visí v houštině haluzí, / v nichž sviští drsný mráz“ (Shakespeare 1970: 40).

metafoře blízkého sklonku života a skonu. Film tak působí skoro černobíle, ale lidské tváře si zachovávají přirozenou, i když trochu tlumenější barvu.

Celá inscenace je natočena technikou *pinhole* (Eckel – Babcock – Dewitt – Comerford 2001), kdy je proměnlivé ohnisko umístěno na nezřetelném pozadí, což přispívá k vytvoření určité melancholické atmosféry spojené s náladou fokalizátora, jehož hledisko zprostředkovává kamera.² Vnější skutečnost světa příběhu působí jakoby viděna jeho očima v rámci subjektivního střihu.³ Absence stabilizace filmového obrazu přispívá k dojmu subjektivního pozorování tohoto světa a usnadňuje divákovi empatické ztotožnění s hlavní postavou a její stavem.

Reprezentace soustředění protagonisty na vlastní niterné pocity je dosažena řadou sugestivních postupů, které jsou součástí filmu jako kompozitního média. V této téměř pietní mediální transpozici je důraz kladen na technologickou mediální složku – na metody a způsoby exprese, které vedou k hlubokému filmovému zážitku: střih, zvuková složka, záběr, vizuální tropy a symboly, časoprostorová lokace atd.

Narativní rovina filmu je přitom minimalistická a tvoří ji dvě základní součásti: hlavní statická reflexivní část, v níž se odehrává vnitřní monolog hlavní postavy a pokrývá dvanáct veršů; krátká závěrečná část uvádějící do světa příběhu mladého partnera hlavní postavy obsahuje přednes významově nejdůležitějšího závěrečného dvojverší sonetu:

This thou perceivest, which makes thy love more strong,
To love that well which thou must leave ere long.⁴

V původním básnickém textu toto dvojverší mění ráz sonetu, a to z hořké předtuchy smrti a reflexe starostí v oslavu lásky milence, která není ovlivněna časem a které nezáleží na věku partnera. Ve filmové transpozici však audiovizuální významová složka odporuje verbální složce, a vyvstává tak konflikt mezi textem sonetu a jeho realizací. Film jako celek reinterpretuje původní poselství sonetu a úspěšně ho tvůrčím způsobem mění prostředky výhradně mediálně specifickými, aniž by jakkoli zasahoval do textu. Navíc z technologického hlediska způsobem reinterpretační nebyla změna, ale její absence: střih, hudba a zvukové pozadí se nezměnily v momentě přechodu mezi posledním čtyřverším a dvojverším, kdy se změnil ráz textu.

² V daném případě jde o vnitřní fokalizaci, která je charakteristická tím, že žádná jiná postava nebo hypotetický pozorovatel ve světě příběhu nemůže být svědkem subjektivního zážitku fokalizátora (Branigan 1992: 103).

³ Subjektivní střih je zobrazování příběhu z pohledu každé postavy, totiž distancování se od ideální vypravěčské pozice autora nebo režiséra (Morante 2017: 37).

⁴ V českém překladu Jana Vladislava „To všechno vidíš a přesto dál miluješ,/ láskou vždy prudší to, co ztratíš v brzku též“ (Shakespeare 1970: 40).

Nesmírně důležitá je zvuková složka filmu, která je především zastoupena jazzovou hudbou s doprovodnými tichými a přitom napjatými zvuky, jejichž významotvorný potenciál je jedním z klíčových pro interpretaci spolu se složkou vizuální. Souhra napětí a konotací jazzu jako původního prostředku vyjádření pocitu outsiderství černochů ve společnosti a další populární významy jazzové hudby tak zapojuje inscenaci do celé sítě intertextuálních odkazů a interpretačních možností (blíže k tomu Gioia 2011).

Film explicitně rozvádí původní náznak homosexuality zúčastněných subjektů mluvčího a adresáta pretextu a stává se tak aktualizací tématu. Vzhledem k heteronormativitě alžbětinské kultury nebyla vnější realizace homosexuálního partnerského vztahu možná, přípustná ale byla jeho sublimace právě takovými způsoby, jaké v četných podobách nacházíme v Shakespearových dramatech (těsné přátelství mužů, různé podoby androgynie atd.; Murphy 1996: 2) a v sonetech. Současná destigmatizace genderově podmíněných mediálních reprezentací a uvolnění společenské kontroly nad těmito tématy významně přispívá k rozšíření interpretačního rámce vnímání díla.

Literatura

Eckel, Stephen – Bavcock, Jo – Dewitt, Rita – Comerford, Thomas
2001 „Why pinhole?“, *Afterimage* 28, č. 4, s. 1–4, dostupné online:
<<https://www.proquest.com/scholarly-journals/why-pinhole/docview/212112937/se-2?accountid=16531>>, přístup 25. 8. 2021

Gioia, Ted
2011 *The history of jazz* (Oxford: Oxford University Press)

Morante, Luís Fernando Morales
2017 *Editing and Montage in International Film and Video: Theory and Technique* (New York – London: Routledge)

Murphy, Andrew
1996 „Antonio, Mercutio, and Shakespeare's Portrayal of Homosexuality in Elizabethan England“, *Articulate* 1, č. 1, dostupné online:
<<https://digitalcommons.denison.edu/articulate/vol1/iss1/2>>, přístup 25. 8. 2021

Shakespeare, William
1970 *Sonety*; přel. Jan Vladislav (Praha: Mladá Fronta)

Kdo má moc ublížit, a neublíží...

Shakespearův Sonet 94

Lucie Petreková

Devadesátý čtvrtý sonet vychází z latinského citátu *corruptio optimi pessima* a rozehrává hru protikladů mezi svrchovanou krásou, lidskou skvělostí a vnitřní zkažeností člověka. Člověk, jenž je Bohem obdařen krásou, talentem či mocí a za žádných okolností nezneužívá svých darů pro své vlastní blaho, je dobrým člověkem, jen takový si udrží svou tvář a jen tomu patří svět. Naopak ten, který podlehne svodům, ten, kdo záměrně zneužívá svých darů, aby ublížil druhým a získal nad nimi převahu, je chladný a vypočítavý, je zevnitř zkažený; ač se těší společenskému uznání, nic jej nedokáže zachránit od rozpadu. Od devátého verše sonetu, a zvláště v posledním dvojverší Shakespeare metaforicky pracuje s motivy květin, na nichž výše zmíněný protiklad demonstruje. Jak to v sonetu bývá, toto formálně i vizuálně odlišené dvojverší přináší pointu celého textu: jednoduchost a prostota mohou být někdy cennější a upřímnější než přepych a zdánlivá dokonalost.

Martin Hilský si všímá skutečnosti, že tento sonet je třeba interpretovat v kontextu sonetu předcházejícího, ve kterém je vykreslena obdobná výchozí situace, ale konkrétněji se zaměřením na lidskou krásu, a tedy na osobnější rovinu¹. I díky této paralele se před čtenářem otevírá možnost dalších interpretačních hypotéz. Člověk jako jedinec svými dary, schopnostmi a postavením může působit na druhé a získat nad nimi moc; zvláště nad těmi, kteří ho milují a nekriticky obdivují. Šířeji lze takto chápat i moc politickou, a vztáhnout tyto verše obecně na všechny, kteří vládnou a ovládají druhé. V takovém čtení se nabízí nové možnosti *konkretizace* a otevírá se kritická rovina sonetu zaměřeného vůči soudobé společnosti.

Právě tato možnost čtení byla nejspíše výchozí i pro Sinu Heiss², autorku [filmové verze tohoto sonetu v projektu *The Sonnet Project*](#) (21. dubna 2013). Sina Heiss je známá svým

¹ Shakespeare, William. *Sonety*. [poznámka k překladu sonetu č. 94, Martin Hilský].

² Heiss, Sina. Sonnetproject (NR. 94); dostupné z: <https://www.sinaheiss.com/#/new-gallery/>.

originálním přístupem k látce a novátorským pojetím zpracování filmu, divadelních představení i performancí. Při tvorbě často experimentuje s principy montáže, hrou s barvami a osvětlením (např. *Blank*, inscenace *Platonov* nebo performance *Ping*).³

Již na samém počátku filmové reprezentace Sonetu 94 slyšíme ruch ulice, kroky a nejrůznější šum davů lidí; ten nás po celou dobu bude obklopovat a různě se stupňovat a znovu zeslabovat. Kamera snímá zezadu ženu, která prochází pod lešením a velice rychle míří napříč Wall Street. Díky tomu se recipient může cítit, jako by šel v jejích stopách, sledoval ji. V záběru se po téměř celý čas mísí dvojitá až trojitá expozice, vidíme kráčející ženu, kamenné mrakodrapy a velice dynamický pohyb točících se dveří. To vše v monochromu. Těsně před začátkem recitace se žena – již snímaná zepředu a z výrazného podhledu – rozhlíží (snad zmateně či zklamaně) po prostoru a vše vyvolává velice nepříjemný a stísnující pocit. Můžeme se jen dohadovat, zda je žena například úspěšnou cílevědomou bankéřkou mířící do práce, když ji náhle zastihne chvilka znejistění, určitého zakolísání. Zahlédla snad na ulici něco zneklidňujícího? Došlo jí snad, jak nespravedlivý svět dokáže být? Jak malý se v něm člověk může zdát? Několik souběžných expozic jako by najednou kopírovalo její pohledy včetně pohybů hlavy, otáčení se v prostoru, jež vyjadřuje tápání. Stejně jako v textu básně bylo vizuálně odlišeno poslední dvojverší odsazením, i ve filmu si takové změny můžeme všimnout. Návrat k jediné expozici je i návratem k záběru na ženu a na její odraz ve skleněném obkladu budovy, který odráží své okolí. Obklad, ač dokonale vyleštěný, je časem odřený a zrnitý; na metaforické tváři člověka zůstávají povrchové kazy, stopy času. Princip zrcadlení odkazuje k zrcadlu, velice častému motivu Shakespeareových sonetů, a to zase vede k úvahám nad možnostmi sebereflexe. Celý prostor se zredukuje, zintimní, stane se osobnějším, dojde také ke změně v barevnosti, neboť do černobílé pronikají hnědozlatavé tóny. Až do této chvíle byl také text básně recitován jako *voice over*, jak kdybychom mohli slyšet ženiny myšlenky, její vnitřní monolog; nyní v barevném odraze vidíme ženu, která hledíc sama sobě do očí recituje závěrečné verše. Na směřování k pointě a zatížení významem nás také upozorní přiblížení kamery k detailu jejího obličeje v odraze, jenž se vzápětí prolne do několika dalších výjevů, které mohou zobrazovat důsledky oné zkaženosti systému – podřízenou a nedoceněnou práci, chudobu a bezmoc plynoucí ze sociální nerovnosti. Celý film pak téměř v tichosti končí záběrem, v němž se mísí monochromatické zobrazení již zmíněných točících se dveří s jejich barevným prostríhem, kamera se dynamicky přibližuje k protagonistce stojící venku, postupně se záběr zaostřuje a poprvé v celém filmu žena v polodetailu přemýšlivě a zároveň apelativně hledí přímo do kamery.

³ Sonnet 94; dostupné z: [The Sonnet Project NYC » Play Sonnet 94](#).

Ve filmu dojde k několika *aktualizacím a reinterpretacím* – již tím, že se odehrává na Wall Street na Manhattanu, tedy v ekonomickém tepajícím srdci USA, se významy sonetu více přimykají k nadosobní, spíše systémové rovině, která se kriticky vyjadřuje ke stavu společnosti. Film tak historický kontext Anglie přelomu 16. a 17. století přesouvá do Ameriky 21. století, a logicky tedy míří tedy na současné sociální problémy. Toto je také podpořeno několika historicky ukotvenými symbolickými motivy, které se během celého filmu na scéně objevují – vlajka USA, kamenné mrakodrapy, trojúhelníkový štít Americké burzy, na němž je vyobrazeno jedenáct postav symbolizujících různá odvětví obchodu, stará konzerva na ulici, lidé bez domova. Zajímavým, leč obtížně interpretovatelným symbolem jsou již zmíněné točící se dveře, jež se obvykle spojují se vstupem do budov reprezentujících blahobyť (bank, hotelů či obchodních domů) – asociovat mohou také nejen nezadržitelně uplývající čas, ale mohou být i určitým symbolem protikladnosti, oddělují prostor uvnitř (tedy prostor těch, kdo mají úspěch a moc) a vně (prostor ostatních obyvatel USA), mohou nám také připomínat kolo Fortuny, štěstí a jeho vrtkavost.

Díky *mediálně specifickým prostředkům*, jako je v tomto případě pohyb kamery, zaostření, experimentování s vícenásobnou expozicí, střídání a koláž černobílého a barevného zobrazení, zvukový záznam hluku města v kombinaci s recitací, se do textu dostávají i prvky individuálně expresivní a výrazně apelativní. Závěrem můžeme dojít k zobecnění, že *mediální transpozice* sonetu do filmové podoby pracuje zvláště s akcentováním jedné z možných interpretací, totiž kritiky uplatnění moci, kterou *aktualizuje a reinterpretuje* v kontextu přetrvávajících, a tedy nadále aktuálních společenských problémů.



Sonnet 94 (Lily Dorment)



Sonnet 94



Sonnet 94 (Lily Dorment)

Literatura

Heiss, Sina

„The Sonnet Project“ (NR. 94); sinaheiss.com; <<https://www.sinaheiss.com/#/new-gallery/>>, přístup 17. 7. 2021

Shakespeare, William

2011 *Sonety*; přel. Martin Hilský (Brno: Atlantis)

Kdo má moc ublížit, a přece se jí vzdává...

Shakespearův Sonet 94

Adam Vrchlabský

Shakespearův Sonet 94 vyniká mezi ostatními především svým neosobním, zobecňujícím tónem, pomocí kterého identifikuje morální poklesky a nabízí poučení. V prostředí newyorské Wall Street [ztvárnila jeho látku](#) v dubnu roku 2013 režisérka Sina Heiss. Ve svém rozboru se ve stručnosti nejprve zaměřím na výklad básně, poté na rozbor jejího filmového zpracování a konečně nastíním, k jakým významovým posunům či umocněním v rámci transmediace dochází a jakým způsobem je v ní sonet konkretizován.

V textu Sonetu 94 se objevují ambivalence, které různí interpreti či překladatelé vykládají odlišnými způsoby.¹ Úvodní čtyřverší je věnováno charakteristice chování neznámé skupiny lidí. První verš zobrazuje jejich nečinnost v kladném světle, jako zřeknutí se možnosti ublížovat nebo přímo jako aktivní přemožení nutkání ke zlu. Tento význam je však dále ve čtyřverší umenšován, když jsou zmiňovaní přirovnáváni k nehybnému a chladnému kameni, tedy spíše k sochám než k citlivým a empatickým lidským bytostem. Do obrazu ve třetí verši vstupují také „ostatní“; ti se odlišují svoji schopností být emočně pohnuti a jsou to právě oni „nehybní“, kteří je přitahují a mohou s nimi manipulovat. Poslední verš završuje charakteristiku netečných v takřka obviňujícím tónu a nabízí otázku, zda se ctnost zdrženlivosti může vyskytovat u těch, již jsou z přirozenosti chladní.²

Druhé čtyřverší pak umocňuje výjimečnost zmiňovaných, přičemž metaforicky tematizuje feudální řád – aristokraté zde právoplatně dědí nebeskou milost a hospodaří s dary přírody. „Ti druzí“ pak vystupují jen jako sloužící oproti těm, kteří jsou „pány svých tváří“ – v českých překladech si však můžeme povšimnout odlišných interpretací vazby se zájmenem „their“

¹ Viz připojené překlady sonetu od Jana Vladislava a Martina Hilského.

² Carol Thomas Neely zde poukazuje na podobnost s motivem chladné, krásné ženy u Petrarce (Neely 1977: 83–95). Philipp Martin pak vykládá druhý verš v souvislosti se Sonetem 93, v němž je adresována propast mezi vnější a niternou podobou člověka – může tak být implikováno, že lidé, o nichž Sonet 94 hovoří, ve svých činech nedostávají své vnější kráse (Martin 1969: 88).

v sedmém verši sonetu. V jednom případě mohou být sluhové podřízeni svým pánům, ve druhém pak sloužit vlastní „skvělosti“. Verš tak lze vnímat jako zesílení již dříve nastíněné převahy „nepohnutých“ nad ostatními, nebo jako naznačení obratu v rolích pánů (zahleděných do svých vlastních tváří) a sluhů (neuvědomujících si ve své skromnosti svoji mravní kvalitu)³. Posledních šest veršů názorně rozvíjí toto téma v obrazech z rostlinné říše. Jak si všímá Carol Thomas Neely, z úvodního neživotného prostředí, v němž vynikala krása „nepohnutých“, se zde dostáváme k motivice přírodní, v jejímž okruhu vrcholí morální drama básně. Živoucí krása se posouvá do blízkosti nákazy a zániku, přičemž její styk s nimi osciluje mezi pasivním, nechtěným podvolením a dobrovolně vyhledaným, vzájemným „setkáním se“ (užití slovesa „to meet“), přičemž druhý z významů následně rezonuje v posledních dvou verších zhodnocujících váhu činu (Neely 1977: 86). Prostřednictvím antropomorfizujícího obrazu chřadnoucí lilie je předáno morální ponaučení: *corruptio optimi pessima*. Zkaženost vyniká tím spíše u lepších a jejich dary se tak mohou stát závažnými, která nemusejí být s to unést.

[Filmová transpozice sonetu](#) se vyznačuje zejména prací se dvěma druhy vizuálních efektů: s prolínáním záběrů a manipulací s barevností obrazu. Oba z nich se objevují již v úvodu krátkého filmu. Poté, co jsou v prvním záběru ukázány newyorské mrakodrapy a ve druhém socha George Washingtona, tyčící se nad stánkem s halal občerstvením,⁴ vidí divák v následujícím záběru ulici, ukázanou do půli obrazu v černobílé (jako dosavadní a následující scény) a ve spodní polovině v barevném zrcadlovém odrazu. Následuje sekvence záběrů sledujících z profilu a zezadu protagonistku, formálně oblečenou ženu, kráčející ulicí, přičemž jsou všechny snímky jemně prolunty s dlouhým záběrem pohybu karuselových dveří. Žena posléze začne zpomalovat v chůzi a její pohled k nebi doplňují záběry mrakodrapů. Krouživý pohyb kamery přitom napodobuje předcházející otáčení dveří a je také opět použit efekt dvojité expozice. Se započatím recitace sonetu je znovu detailně zabrána socha George Washingtona a poté také výseče sochařského výjevu z průčelí New York Stock Exchange Building⁵ – montáž zde však ustavuje souvislost mezi Washingtonovou těžce došlapující nohou a postavami schýlenými v rozích průčelí. Také recitovaný závěr prvního čtyřverší zde koresponduje s chladně a anonymně vyhlížejícími okny mrakodrapů. Konec druhého čtyřverší je pak vizuálně doprovázen pohybem

³ V souvislosti s tím P. Martin vykládá verš „They rightly do inherit heaven's graces“ jako ironický a naznačující absurditu dědictví ctnosti (ibid.: 86). Oproti tomu se zdá, že Vladislavův překlad tuto polohu čtení neumožňuje a ambivalence mezi ctností a distancí v něm schází, naproti tomu je však posíleno téma kýžené koherence mezi vnitřní a vnější krásou.

⁴ Ve zkratce je zde nabídnut obraz globalizovaného světa, přičemž se do těsné blízkosti dostávají symboly dějin USA a tradice islámu. Téma politické a mezikulturní tenze, kterou může tato kompozice konotovat, však dále rozvíjeno není.

⁵ Jedná se o dílo John Quincy Adamse Warda *Integrity Protecting the Works of Man: the New York Stock Exchange*, zobrazující personifikaci Jednoty (s atributy Herma, mj. boha hojnosti a zisku), zaštit'ující úspěch lidské práce (Durante 2015).

kamery směrem k protagonistce, která se zahledí do zrcadlového povrchu na zdi budovy, u níž stojí, a začne recitovat následující verše. Odraz se postupně zbarví v oranžových tónech. Na verš o nákaze krásné květiny kamera reaguje přiblížením odrazové plochy a přeostrněním na její nerovný povrch: v důsledku toho se tvář a ústa protagonistky objeví ve zdrsňené podobě. Poté tvář ve dvojité expozici prostoupí sled záběrů na kanál, pelichajícího holuba, metaře a bezdomovkyni, za souběžného přednesu závěrečných dvou veršů sonetu. V závěru tvář protagonistky v odrazu opět „zapadne“ do černobílých tónů. Žena pak upírá zrak do karuselových dveří, ve kterých probleskují barevné odrazy okolí. V posledním záběru se kamera v opačném směru zevnitř dveří přiblíží k jejímu zvažnělému obličejí.

Lze vynést závěr, že filmová transmediace se ujímá svého pretextu kreativně a komentuje s jeho pomocí aktuální problémy. Významy sonetu umocňuje oběma výraznými formálními prvky. Prolínání obrazů může odkazovat k momentům prohlédnutí a rozlišení mezi různými vrstvami (morální) skutečnosti a práce s barvou ve filmu dobře odlišuje dvě roviny, o nichž sonet hovoří: sošnou, avšak bezkrevnou a netečnou vnějškovost – vyjádřenou černobíle – a pravé, morální vidění, které se nekryje s běžným pořádkem fungování a vnímání společnosti – vyjádřeným barevně. Opozice dvou skupin lidí, která je pak v sonetu nastolena, je ztvárněna s větším dramatickým potenciálem – formou obratu ve vnímání a potenciálně i postojí jediné protagonistky.

Důležitá a příhodná je také volba lokace natáčení. Wall Street zůstává dodnes pro mnohé nejen symbolem lidské dovednosti a ctností, jakými jsou píle a pracovitost, ale často symbolizuje zejména chamtivost či sociální nespravedlnost. Nemoc krásné lilie je tak zde znázorněna povahou místa, v němž se mohou na denním pořádku míjet milionáři s pouličními žebráky. Také socha George Washingtona může v tomto novém kontextu upomínat na motiv darovaného bohatství, o němž je v sonetu řeč, a podněcuje tak různé otázky, například: Zacházíme dobře s darem svobody, o níž jsme se sami nemuseli zasadit? Snažíme se jí dále rozšiřovat a dopřát jí také strádajícím? V novém světle se ukazuje i zmiňovaná dvojznačnost „setkávání se s nákazou“. Právě postoj, který kolísá mezi pasivním infikováním a dobrovolným stykem se škodlivým může sloužit jako dobrá metafora pro život člověka ve společnosti, s jejímiž hodnotami a institucemi na jednu stranu přichází nevyhnutelně a neustále do styku a je jimi formován, ovšem na druhou stranu se pro svůj konformní či kritický postoj vůči nim musí rozhodovat vždy zodpovědně sám. Režisérka Sina Heiss ve svém zpracování látky sonetu klade důraz na prohlédnutí *statu quo*. Proces ztvárněný ve filmu nasvědčuje tomu, že protagonistka dospěla k pochopení, že se její život odehrává uprostřed řady nerovností, kterým musejí druzí čelit a k jejichž udržování možná sama svou netečností dává mlčenlivý souhlas. V krátkém filmu je při tom zdůrazněno především téma

nerovnosti ekonomické, které rezonuje zejména se zmíněným (dvojnásobným) motivem dědictví v sonetu samotném.

Konečně lze zmínit ještě další symbol, který transmediace aktualizuje, a sice pohyb karuselových dveří, který nám může připomenout středověké reprezentace kola štěstěny či příslovec boží mlýny. To je v souladu s dalšími významy sonetu, který upomíná na vratkost pozemských jistot a tematizuje střídání rozkvětu a rozkladu, jež v nezjevné, morální rovině může probíhat zcela opačně, než se navenek zdá. K prozření dochází navíc protagonistka v souvislosti s motivem zrcadlení, který je ve filmové transpozici aktualizován a současně ji ukotvuje ve světě Shakespearových *Sonetů* ještě hlouběji.

Literatura

Durante, Diane L.

2015 „Integrity Protecting the Works of Man: the New York Stock Exchange pediment“; in Dianne L. Durante: *Writing Addict + Adept*; <<https://diannedurantewriter.com/new-york-stock-exchange-pediment>>, přístup 30. 7. 2021

Martin, Philip

1969 „Shakespeare's Sonnet 94“; *Critical Survey* 4, č. 2, s. 84–89

Neely, Carol Thomas

1977 „Detachment and Engagement in Shakespeare's Sonnets: 94, 116, and 129“; *PMLA* 92, č. 1, s. 83–95

Shakespeare, William

1956 [1609] *Sonety*; přel. Jan Vladislav (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění)

2012 [1609] *Sonety*; přel. Martin Hilský (Praha: Vyšehrad)



William Shakespeare: Sonnet 94

They that have power to hurt and will do none,
That do not do the thing they most do show,
Who, moving others, are themselves as stone,
Unmoved, cold, and to temptation slow:
They rightly do inherit heaven's graces
And husband nature's riches from expense;
They are the lords and owners of their faces,
Others but stewards of their excellence.
The summer's flower is to the summer sweet
Though to itself it only live and die,
But if that flower with base infection meet,
The basest weed outbraves his dignity:
 For sweetest things turn sourest by their deeds;
 Lilies that fester smell far worse than weeds.

Překlad Jana Vladislava

Kdo má moc ublížit, a přece se jí vzdává,
kdo nikdy nedělá, co stále hrozí v něm,
kdo zmítá jinými a sám vždy odolává
jak skála, nehybný, chladný, všem svůdnostem,
jen ten má právo být dědicem všech krás nebe
a hospodařit zde s poklady přírody,
jen ten je pánem a vlastníkem sama sebe –
ostatní nejsou než správci své podoby!
Každíčká květinka léta je létu milá,
i když jen pro sebe žije a umírá;
jakmile však ten květ nákaza zachvátila,
i sprosté lopusí víc ceny pro ně má.
 Čin může nejsladší věc zvrátit v nejhrubší;
 hniající lilie čpí hůř než lopusí.

Překlad Martina Hilského

Kdo má moc ublížit a neublíží,
kdo nečiní, co říká jeho líc,
kdo, sám jak kámen, chladný ke svým bližním,
jinými hýbe, s ním však nehne nic,
ten darů svých je dobrým hospodářem
a umí těžít z boží milosti,
jen ten je pán a majitel své tváře,
druzí jen slouží jeho skvělosti.
Létu je milá letní květina,
i když jen pořád pro sebe si žije,
nejsprostší plevel však víc ceny má,
než vzácný květ, co nákazou už hnije.
 Výsostnou krásu zničí nízký čin,
 lilie v rozkladu čpí hůř než blín.

Má Múza rodí samá ubožátka...

Shakespearův Sonet 103

Michaela Koutská

[Filmová reprezentace Shakespearova Sonetu 103](#) byla natočena 16. června 2015 v interiéru newyorského hotelu Algonquin na Mahattanu. Ve filmu režírovaném Jonahem Salanderem vystupují Mac Brydon a Jane Cortney.

Úvodnímu záběru předchází elektronická hudba, která na počátku diváka rozrušuje, po zbytek filmu však ustupuje do pozadí vnímání. Úvodnímu rozostřenému záběru dominuje chladná modrá, v níž prosvítají neurčité odrazy z tušených skleněných ploch. Mezi odrazy se rovněž míhají blíže neurčené postavy.

Přednes sonetu začíná až v dalším záběru: v jiné, uzavřené šeré místnosti, které již nevládne modré světlo, přesto působí chladně. Detailnímu záběru z pohledu dominuje tvář muže, jenž pronáší text sonetu sám k sobě a zaujatě přitom popisuje skleněnou plochu. Při každém verši přichází střih, následován změnou úhlu záběru na muže v zrcadlovém prostoru. Mužův hlas postupně zeslabuje až do ztracena. Zastřenost hlasu přitom vyvolává dojem myšlenek pronášených nahlas, jejichž proud muž písemně zaznamenává. Tento – oproti tomu úvodnímu uzavřený – prostor lze interpretovat jako prostor mužovy mysli.



Sonnet 103 (Mac Brydon)

Do přednášeného proudu myšlenek vstupuje v průběhu třetího verše na okamžik obraz ženy zastřený modrým světlem. Rychle procházející ženu, dívající se přímo do kamery, je pro diváka těžké zaostřit, protože jejímu obrazu konkuruje žlutý světelný kotouč v levé části záběru. Pomíjivost tohoto okamžiku vyvrcholí stříhem a návratem do zrcadlové místnosti – muž náhle odvrací zrak od svého psaní a dívá se za sebe, utichá, jako by ženu z předešlého záběru koutkem oka zahlédl spolu s námi – jenže ona už je pryč, unikla. Šlo o vzpomínku na ženu, jejíž krásu chce verši zachytit, o nepolapitelnou myšlenku či inspiraci?



Sonnet 103 (Jane Cortney)

Dosud muž mluvil sám k sobě, po záběru s ženou slyšíme mužův hlas mimo obraz – muž ve filmovém obraze nyní až na občasné zamumlání mlčí, popisuje však zrcadla o to usilovněji. *Voice-over* se vrací zpět k prvnímu verši, začíná tedy od začátku a tentokrát třetí verš nevyznívá do ztracena, ale dochází při něm znovu ke změně prostoru. Záběr se přesouvá do tlumeně modře osvětlené místnosti. Muž zde sedí s pohledem upřeným do dálky. Již jej neobklopují zrcadla, ale popsané, pomačkané a poškrtené papíry. Kontrast teplého a studeného světla se potkává ve tváři muže, který strnule mlčí.

Uprostřed verše se kamera obrací ke skleněnému barovému pultu, na němž vidíme zmačkané papírové koule. Během čtvrtého verše, dosud pronášeného mimo záběr, se směr pohledu obrací, aby nás cesta vyznačená koulemi zmuchlaných papírů dovedla k muži sedícímu u baru, který si opět bere slovo a pátý verš říká přímo do kamery: „O, blame me not, if I no more can write!“¹ Teplé světlo tentokrát táhne oči vnímatele k (prázdnému?) notesu, který muž drží v ruce a z něhož nejspíše pocházejí vytržené listy. Význam řečeného je vizuálně zesílen odhozením další papírové koule. Verš šestý: „Look in your glass, and there appears a face...“² muž pronáší směrem ke skleněnému baru, na němž rovněž stojí sklenice koktejlu. Muž střídavě pozoruje svůj odraz na barovém pultu, střídavě promlouvá ke kameře. Slovo „glass“ zde nabývá několika vizuálních *konkretizací*: skleněného baru, zrcadla i sklenice.



Sonnet 103 (Mac Brydon)

¹ „Nezlob se na mne, nemohu už psát,“ (Shakespeare 2012: 289).

² „Zkus do zrcadla radši pohlédnout,“ (ibid.).

Při přednesu osmého verše se po změně záběru muž v promluvě obrací opět sám k sobě. Má zavřené oči – je možné, že se nachází v oné zrcadlové místnosti z první části filmu? Vidíme ho přes skleněnou zástěnu, záběr sleduje detail jeho obličeje přes zdobenou skleněnou tabule. Teplejší světlo, osvětlující tvář a působící kontrast v záběru, tentokrát vydává svícen, bar je přitom zakrytý plátnem – celá scéna působí jako přenesení v čase, a to patrně do minulosti. Proces psaní je symbolizován perem, se kterým muž gestikuluje při přednesu sám k sobě. Závěr posledního dvouverší: „And more, much more, than in my verse can sit / Your own glass shows you when you look in it.“³ konečně pronáší ke sklenici vína, máme zde tedy další *konkretizaci* významu slova „glass“. Film rámuje tentokrát ostřejší záběr na procházející ženu, jež na okamžik zastavuje a po upřeném pohledu do kamery opětovně mizí.

Martin Hilský píše, že „sonety 100–103 jsou omluvami za básníkovu odmlčení“ (Hilský 2012: 283). *Transmediace* sonetu ukazuje básníka v průběhu neúspěšného procesu psaní, jenž je orámován zjevením ženy-Múzy, kterou zmiňuje v prvním verši. Psaní jako médium je zde přímo *tematizováno*, „ukázáno“. Báseň se vyjadřuje k nemožnosti zachytit krásu dokonale slovy – zrcadlo prý tuto práci odvádí mnohem lépe než jazyk. Právě zrcadlo (*glass*) je ústředním motivem transmediálního zpracování. Nabývá zde mnoha podob – zrcadlová místnost, odlesky ve skle, sklenice, nazírání záběrů přes sklo – a prolíná přitom všemi záběry.

Ke komu lyrický subjekt sonetu mluví? Na základě Hilského úvodu k *Sonetům* vyvozují, že adresátem Sonetu 103 je Shakespearův aristokratický přítel (ibid.: 24), to však nepopírá možnost, že se lyrický mluvčí obrací na svou milou. Ve filmové transmediaci sonetu je totiž *konkretizací* Múzy z prvního verše unikavý záběr ženy rámuující filmový celek. Múza tak může být jak ztělesněním umělecké inspirace, tak konkrétní ženou – symbolizující jednak unikavost inspirace, jednak nezachytitelnost krásy.

Vraťme se ke kontrastu dvou prostorů, ve kterých figuruje muž, spisovatel – sledovali jsme hotelový bar jako prostor inscenace a zrcadlovou místností jako ztělesnění prostoru individuálního, básníkovy myšli. Tyto dva prostory jsou *konkretizací* pomyslného prostoru rozvrženého textem sonetu. Lokace natáčení je další *konkretizací* – Algonquin Hotel je totiž historicky místem, v němž se spisovatelé scházeli a tvořili svá díla.⁴ Druhá polovina videa je pak natáčena v prostoru The Blue Bar. Název se pojí s údajným tvrzením amerického herce Johna Barrymora (pravděpodobně pravidelného návštěvníka zmíněného baru) o větší přitažlivosti lidí

³ „Víc, mnohem víc ti řekne zrcadlo, než ve verších mne říct kdy napadlo.“ (ibid.).

⁴ [K tomu viz komentář k lokaci na webu sonetu](#). Prostor hotelu je spjat s literární tvorbou i zprostředkovaně skrze hotelovou kočku – pokud je kocourem, dostává zpravidla jméno Hamlet – odkazuje tak k autorovi, který místo reálně nemohl navštívit (srov. The Sonnet Project 2013).

v modrém osvětlení (ibid.). Modrým světlem je zahalena i žena ztělesňující Múzu, lokace natáčení tedy pracuje nejen s motivem tvorby, ale také krásy.

Audiovizuální zpracování Sonetu 103 zásadně nemění významy pretextu, ale konkretizuje je, a to volbou prostoru historicky spjatého s literární tvorbou a náznakově i s autorem sonetu. Vizualní zpracování také zesiluje znásobený motiv zrcadla, který jednotlivé záběry propojuje. Hra s časem – záběr se svícnem a neměnnost hudebního podkresu – naznačuje kontinuum, nadčasovost problému – to, čím se trápil básník tehdy za svitu svíčky, nás může trápit i dnes pod barovým LED osvětlením. Téma psaní přenesené do nového kontextu – tj. nejen transmediované, ale také konkretizované, stvrzuje relevanci Shakespearových úvah. Ztělesnění múzy naopak otvírá i další alternativy než jen přítomnost či absenci inspirace.

Literatura:

Fedrová, Stanislava – Jedličková, Alice

2020 „Teorie intermediality. Zjevnost vztahů, unikavost média“; in Richard Müller, Tomáš Chudý a kolektiv: *Za obrysy média. Literatura a medialita* (Praha: Karolinum – ÚČL AV ČR), s. 501–562

Hilský, Martin

2012 „Komentář“; in William Shakespeare: *Sonety* (Brno: Atlantis)

Shakespeare, William

2012 [1997] *Sonety: The sonnets*; přel. Martin Hilský (Brno: Atlantis)

Má láska je jak horečka...

Shakespearův Sonet 147

Martina Janáková

[Sonet 147](#) režisérky Gretchen Egolf z roku 2013 začíná němým záběrem beze slov, přesto velmi dynamicky – vidíme rozhrnující se a ve větru se nadouvající závěsy, slyšíme ruchy města a mezi nimi houkající sirénu sanitky. Hned první záběr je bezpochyby významotvorný. Rozhrnující se závěs nám může připomínat otevírající se oponu na začátku představení, která nám sděluje, že záhy uvidíme něčí příběh a máme se připravit. Zvuky záchranky ovšem záběr značně dramatizují – houkání sirény představuje kulturně pevně ukotvenou reprezentaci situace, kdy se někomu něco stalo a on potřebuje pomoc. První záběr záměrně navozuje tuto „nervózní“ atmosféru.

Hned nato vidíme ve velkém detailu ženská ústa, v nichž si žena právě zapaluje cigaretu, v dalším střihu si neuroticky kouše nehty, pak zase kouří. V napjaté náladě a nervozitě tedy film pokračuje, stále beze slov, bez hudby – slyšíme pouze autentické zvuky, záběry jsou krátké, rozechvělé, kamera se neustále mírně pohybuje. Tato útržkovitá, nevyumělkovaná komunikace (po většinu času celého filmu zcela bez hudby) v nás hned v úvodu může vyvolat dojem jakéhosi „osobního minidokumentu“ v audiovizuální podobě, „filmového selfie“.

Vzápětí slyšíme ženu pronášet slova „My love is a fever, longing still / For what which longer nurseth the disease.“ Během nich vidíme ženino zápěstí, na němž jsou navlečené gumičky, s nimiž se „práská“ do kůže – situace jednoznačně evokuje sebepoškozování, sebemrškačství. V dalším záběru se žena chytá za hlavu, kouří, tře oči... Slyšíme „Feeding on that which doth preserve the ill, / Th' uncertain sickly appetite to please.“ Žena se střetne pohledem s divákem, náhle jakoby zaregistruje kameru a otáčí ji tak, aby ona sama byla mimo záběr – v tu chvíli jako by nechtěla, aby byl divák svědkem jejího stavu. Stejně tak žena nepřednáší verše se záměrem komunikovat s publikem, nýbrž cítíme, že nasloucháme spíš jejímu vnitřnímu, hluboce intimnímu monologu.

Veškeré dosavadní akce tedy korespondují s prvními verši a v tomto novém kontextu náhle získávají další významy. Víme už, že se žena zoufale trápí láskou a že v tom zároveň nachází jakousi zvrhlou rozkoš. Paralelu mezi touto nezdravou „závislostí“ na lásce, která ji trýzní a zároveň těší, můžeme spatřovat právě v kouření cigaret i v rituálu sebepoškozování. Zvuk sanitky nám zase napovídá, že žena potřebuje něčí pomoc, potřebuje lék.

„My reason, the physician to my love, / Angry that his prescriptions are not kept, /Hath left me, and I desperate now approve / Desire is death, which physic did except.“ Kamera v průběhu těchto veršů nejdříve rychle a náhodně snímá místa v ženině bytě. Vidíme zrcadlo na zdi nastavené prakticky přímo proti kameře. Divák se v něm sice nevidí, ale kdyby se jen mírně změnil úhel záběru, měl by možnost se v zrcadle odrazit, stal by se součástí média filmu, součástí ženina příběhu. Zrcadlo tak otvírá nový význam – nejsme vlastně součástí obdobných trápení, jaké žena prožívá? Netýká se nás to taky? Není to i náš příběh? Poté do kamery z boku nahlédne protagonistka, jako by zařízení zkoumala a prohlížela. Kameru pak nejspíš bere do ruky a nám se naskýtá už jen rozostřený, roztřesený pohled napříč pokojem.

V dalších záběrech se mění dosavadní perspektiva. Žena se pravděpodobně zbavila kamery, které dosud dovolila, aby ji sledovala. Teď už divák není žádoucí pozorovatel (ten jako by se do konce příběhu zcela vytratil) a jeho pohled se ztotožňuje s pohledem ženiným – po zbytek filmu sledujeme rozličná zákoutí na Roosevelt Islandu z její perspektivy.

Velice výrazným a jistě významotvorným prvkem jsou troje různě velké a barevné dveře, k nimž žena postupně přistupuje. Sahá na kliku nebo za ni přímo bere, dveře se však ani jednou neotevřou, žena na ně buší pěstí, ale nepřichází žádná odezva. Můžeme to chápat jako znázornění snahy proniknout do jiného světa (či uniknout z toho našeho), nalézt pomoc nebo otevřít cestu za milovanou osobou. Nic z toho ovšem není možné.

V následujícím záběru zazní jen několik tónů (jediná hudba v celém filmu) v dlouhých kakofonických, zesilujících se plochách. Ženin (naš) pohled se upíná na bronzovou sochu nahé ženy u břehu řeky – protagonistka se dotýká jejích prstů, stehen, prsu – tyto doteky představují nejen tělesnost, sexuální touhu a touhu po doteku, ale mohou být i symbolem osamocení a stesku. „Past cure I am, now reason is past care, / And frantic-mad with evermore unrest.“ Žena se dívá skrze mřížový plot, chytá se mříží – plot je jasnou alegorií uvěznění (ve vlastní mysli, vlastním těle, vlastních pudech, vlastním zoufalství). Za mřížemi stojí v dálce spokojený milostný pár, tedy cosi pro ženu nedosažitelného či zapovězeného.

„My thoughts and my discourse as madman's are, /At random from the truth, vainly expressed.“ Žena jde ulicí. Obraz je čím dál tím rozechvělejší, stále „horečnatější“ – zrychluje se tempo, jímž žena jde, slyšíme nesrozumitelné hlasy a hluky, které se zesilují. Vidíme, že žena míjí

ceduli s nápisem *The Octagon*. Jedná se o filmovou citaci textu, z jediného krátkého záběru na nápis se dozvídáme především to, že je žena na cestě k Octagonu, budově někdejší slavné newyorské psychiatrické kliniky. Následně čteme památní desku na kamenných zdech Octagonu. Vidíme ženinu ruku bezmocně tápající a bušící do kamenné zdi. „For I have sworn thee fair, and thought thee bright, / Who art as black as hell, as dark as night.“ Během posledních veršů se ženin pohled obrací k zemi a on pravděpodobně klesá v mdlobách do trávy, kde zůstává nehybně ležet.

Filmové zpracování mísí různé techniky (např. rozličné stylizované postupy záznamu odkazující k dokumentárnímu žánru) a perspektivy. Díky této transmediaci (zfilmování literárního pretextu, práce s obrazem i zvukem) se od prvotního tématu zoufalé zamilovanosti dostáváme až k motivům osamění uprostřed velkoměsta nebo k otázkám genderu či sexuální orientace. Tradiční metafora lásky jako nemoci (či šílenství) tu díky doslovné mediální interpretaci získává existenciální rozměr.

Literatura

Shakespeare, William
2011 *Sonety*; přel. Martin Hilský (Brno: Atlantis)



Sonet 147

Překlad Martina Hilského

Má láska je jak horečka, co jenom touží
co nejvíc tu svou nemoc roznítit.
Radost má z toho, co jí nejvíc souží,
co nejvíc živí zvrhlý apetýt.
Rozum, ten doktor lásky, dostal vztek,
že neléčím, jak řek, tu strašlivou chorobu.
Teď už vím, že když nemám jeho lék,
moje touha přivede mne do hrobu.
Pomoci není, komu není rady,
blábolím, blouzním, blázním, bloudím tmou,
a nevím sám, co to mám za nápady,
nechci znát pravdu, pořád vedu svou:
že krásná jsi a že jsi moje světlo,
když jsi jak noc a černější než peklo.

Znát, co je svědomí, na to je láska mladá...

Shakespearův Sonet 151

Tereza Nahodilová

Shakespearův Sonet 151 z poslední části sbírky adresované „černé dámě“ představuje sonet plný rozporů, touhy, tělesnosti a explicitně eroticky zabarvených metafor, popisující přitažlivost podřizující muže ženě, po které touží. Básník zde oslovuje svou milenkou („sladkou zrádkyní“) a apeluje na ni, aby jej neobviňovala ze hříchů, kterých se sama dost možná dopouští. Zatímco ona nejspíše hřeší tím, že je mu nevěrná, on sám se provinuje tak, že dovoluje svým touhám, svému tělu a chtíči, aby řídily jeho jednání, čímž zrazuje svou duši – své srdce, rozum či svědomí pokaždé, když se nechá touto ženou opět zlákat. Uvědomuje si, že jeho tělesné potřeby jsou schopny zatemnit mu úsudek a že jeho láska je založena čistě na fyzické přitažlivosti. Tělesné opojení ho zcela naplňuje, jak ostatně vyjadřuje synekdocha „mužské pýchy“. Je ochotný se oslovené ženě podrobit, být jejím „ubohým otrokem“, jenom aby ji později mohl získat a ulehnout vedle ní. O svých činech však přemítá a vykresluje tak rozpor mezi hlasem těla a duše.

[Inscenace Sonetu 151](#), jež vznikla v rámci *The Sonnet Project* divadelní společnosti New York Shakespeare Exchange v roce 2013 v režii Stephanie Gardner, se zaměřuje právě na tento rozpor, ačkoliv trochu z jiné strany. Text sonetu přesunuje do naprosto jiného, aktuálního kontextu a k jeho znění připojuje dějovou linku, jež zcela mění žánrové vyznění celku.

Několik úvodních záběrů nás situuje na Coney Island v Brooklynu, do oblasti často spojované se zábavou a nenáročným odpočinkem, před rychlé občerstvení Nathan's Famous specializující se na hot-dogy. Hlavní hrdina se nervózně opírá o jednu z jeho zdí a sleduje mladou dívku, jak vchází dovnitř, toužebně se za ní zadívá ke vchodu do restaurace. Poté se znovu opře a vytáhne z kapsy telefon, na jehož obrazovce vidíme tři poslední zprávy: pisatel sděluje, že míří do Whole Foods (obchodu prodávajícího výrobky neobsahující umělá barviva a dochucovadla, konzervanty atd.), že večere bude v šest hodin a připomíná adresátovi, aby nezapomněl koupit quinou. Podle nabádavého obsahu – a rodových schémat – usoudíme, že zpráva nejspíš pochází

od jeho partnerky. Po krátkém váhání se muž vydá k bistru a sleduje dívku přes sklo. V dalším záběru ho vidíme sedět u vedlejšího stolu před restaurací, zatímco se mladá žena pouští do jídla. Muž nakonec neodolá, zamíří k jejímu stolu a... sebere jí z talíře jeden párek v rohlíku a se značným zadostiučiněním se do něj zakousne. Chvilku nato se objeví jeho rozhořčená přítelkyně, vrazí dívce do ruky letáček *25 důvodů, proč se stát vegetariánem* a odvede si svého partnera pryč.

Tvůrci inscenace se elegantně vypořádali s lascivními narážkami, jež sonet obsahuje, obzvláště vezmeme-li v potaz místo, kde se odehrává. Sice si s jeho dvojsmyslností a lechtivostí místy pohrávají – a to už zapojením motivu párku se všemi konotacemi a přenesenými významy:¹ především když si dívka k jídlu přivoní a poté se kouzelně usměje na hlavního hrdinu, nebo když se konečně do hot-dogu rozkošnický zakousne, což jsou také chvíle, které nás mohou vést k tomu, abychom si mysleli, že předmětem hrdinova zájmu je skutečně dívka, a ne obsah jejího talíře – vymezení hranice mezi dvojsmyslem a možnou obscénností nechávají na divákovi.

Herecký projev hlavního hrdiny můžeme místy považovat až za přehnaný, což ale velmi dobře zapadá do celkového ladění inscenace, jež evokuje grotesku. Na začátku hlavní hrdina prostřednictvím postoje, nervózního bubnování rukou o stehna, svraštělým obočím a těkavým pohledem přesvědčivě vyjadřuje nervozitu, snahu ovládnout se a ony vnitřní rozpory, které hrají i v samotném pretextu zásadní roli. Opravdu až komické jsou potom momenty, kdy se oběma rukama opírá o výlohu rychlého občerstvení a toužebně, s vyvalenými očima sleduje dívku nebo když ji pozoruje při jídle, lítostivě polykaje vlastní sliny a přidržuje se rukama stolu, aby se k ní ihned nerozběhl.

Text sonetu je přednášen jako monolog mimo kameru (*voice-over*) a začíná při prvním detailním záběru na tvář hlavního hrdiny potom, co kolem něj projde dívka. To divákovi naznačuje, že právě on je mluvčím a nejspíš se jedná o jeho vnitřní myšlenky. Přednes samotný je pak procítěný, s náznakem oné rozervanosti, ovšem není nijak přemrštěný, a tak do jisté míry vyvažuje hereckou složku a zabraňuje tomu, aby inscenace vyzněla čistě komicky a tedy prvoplánově.

Celé filmové provedení sonetu provází hudba, která mi ze začátku evokovala jakousi starší komedii či začátek grotesek, ale později se z této skladby vyklubala klasická jazzová píseň *After I Say I'm Sorry*. Zpěvák v ní nechává zaznít své výčitky svědomí a omluvy za svá provinění vůči své milované a ptá se, jak by skutečně mohl dokázat, že lituje toho, co provedl, a tento text zazní poprvé ve chvíli, kdy hlavní postava vstane a rozhodne se „podlehnout své touze“, tedy zakousnout se do párku v rohlíku.

¹ Pripomeňme slangový výraz *sausage party* pro uskupení, v němž výrazně převažují muži.

Inscenaci prozařuje jasné světlo a veselé, výrazné barvy doplňující její lehký tón. Kamera je místy roztřesená a střídá záběry na hlavní aktéry a na lidi proudící kolem, dovnitř a ven z bistra s hot-dogy. S vtipem a hravostí jsou pojaty i některé dílčí záběry, například doslovnost zobrazení: záběr dvou hot-dogů na dívčině talíři vystřídá krátký záběr na dva menší pejsky nebo záběr zblízka na párek v rohlíku ve chvíli, kdy v přednesu zazní spojení „triumphant prize“. Vyvolává to dojem kontrastu mezi rozpolceností, kterou cítí hlavní hrdina, a bezstarostností ostatních, kteří se podobnými výčitkami svědomí netrápí.

Transmediace sonetu tak zahrnuje určitý významový posun v tématu „tužeb těla“ (aniž by zcela vytěsnila asociace s původními, tedy sexuálními), v odlehčené podobě těžší z aktuální otázky udržitelného stravování, které se u některých stoupců může přeměnit v obsesi. Zachovávajíc formu sonetu dodává mu filmovou realizací žánrový rámeček grotesky a naplňuje tak jednu z původních funkcí díla: i Shakespearovy sonety měly čtenáře bavit.



(Richard Price)



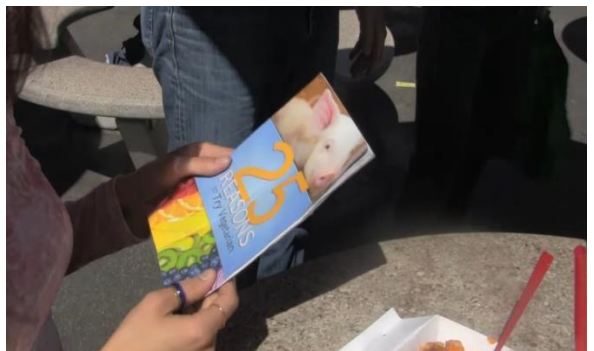
(Richard Price, Alli Caudle)



(Richard Price, Alli Caudle)



(Richard Price, Katie Aymes)



(Alli Caudle)

Sonnet 151

Literatura

Shakespeare, William
1970 *Sonety*; přel. Jan Vladislav (Praha: Mladá Fronta)

Letím : moje tělo : které je : také hladové : v zimě : od : tržen : od lovců : se psy : zaostřím : do dálky : spočine : můj pohled

Stanislava Fedrová

Na rozdíl od sonetů se s ekfrázemi studenti našeho semináře většinou dosud nesetkali; respektive nesetkali se s identifikací a pojmenováním tohoto žánru či postupu. Nicméně po několika názorných ukázkách – ze světové literatury, protože česká tradice je na ekfráze chudá, chudičká – si osvojí principy její realizace a vybaví si její příklady či alespoň náznaky ekfrastického postupu z vlastní čtenářské zkušenosti. S analýzou vývoje ekfráze jako deskriptivního textového typu s narativním potenciálem a jejího vlivu na literární zobrazení se studenti mohou seznámit v několika kapitolách naší spoluautorské monografie *Viditelné popisy* (2016); s jejím významným postavením v dějinách intermedialního myšlení pak v kapitole „Teorie intermediality. Zjevnost vztahů, unikavost média“ kolektivní publikace *Za obrysy média* (2020).

Seminář zaostřený na ekfrázi jakožto specifický intermedialní žánr, popřípadě na ekfrastický postup a reprezentační mechanismy s nimi spjaté jsme odvinuly od vstupní analýzy komplexního multimedialního díla. Stala se jím opera *Violetter Schnee* (premiéra v lednu 2019 v berlínské Staatsoper Unter den Linden). V online realizovaném jarním semestru 2021 se tak zase osvědčily možnosti digitálních technologií a současně i paradoxy uzavřené kultury. Právě technicky brilantní představení opery totiž zásadním způsobem pracuje s materialitou scény a tělesností postav. Analýza tohoto vskutku výjimečného díla nám totiž úvodem umožnila demonstrovat názorně celou škálu intermedialních jevů, konceptualizovat je a postupně zavést do kontextu intermedialní teorie prohlubované v dalších hodinách kurzu.

Hlavním tématem opery je zobrazení světa ve stavu „nouze“, komunikace a chování lidí tváří v tvář hrozící nebo aktuálně probíhající katastrofě. Tvůrci díla je celý tým spoluautorů: skladatel a autor libreta (či autor textu, z něhož libreto zčásti vychází), režisér představení, scénograf, autoři světelného video-designu i autorka kostýmů. Opera je postavena na intertextuálním prolínání odkazů k motivům konkrétních mediálních pretextů (literárních,

výtvarných, filmových) a zároveň vrstvení žánrových schémat, která představují mediálně nespecifické, avšak uměleckou reprezentaci i diváckou interpretaci řídicí matrice: topos dobrodružné cesty, svět daleké budoucnosti v žánru sci-fi, katastrofický či postkatastrofický žánr prozaický i filmový.

Zásadní roli tu mimo jiné hraje také obraz – ne(jen) jako sémiotický systém, ale jako jedna konkrétní malba, zastoupená fyzicky přítomným plátnem a jeho dalšími reprezentacemi. Všeobecně známé dílo Pietera Brueghela st. [Lovci ve sněhu \(1565\)](#) patří k prvním velkoformátovým obrazům, jejichž primárním tématem je zobrazení krajiny. V programu k operě je v rozhovoru s tvůrci díla a připojené interpretaci historika umění obraz odhalen jako jeden ze zásadních mediálních pretextů. Digitální reprodukce obrazu na ploše celé šířky a výšky scény jeviště, tedy mnohonásobně zvětšená oproti prvotní olejomalbě, je jedním z prvních uměleckých efektů, jimiž je vnímatel opery zasažen. A to po hudebním prologu, provázeném inscenací prostoru galerie, která vystavené dílo „kvalifikuje jako výtvarné umění“ (jak by řekl Lars Elleström). Prostředníkem pozorování obrazu se na scéně stává ženská postava, která následně pronáší ekfrázi Brueghelova obrazu – v oné zneklidňující podobě, již jsme citovali v titulu: „Letím : moje tělo : které je : také hladové : v zimě : od : tržen : od lovců : se psy : zaostřím : do dálky : spočine : můj pohled“. Ekfráze ale není jen verbální, ekfrastický postup kopírující/imitující pozorování obrazu je divadelními prostředky vizuálně inscenován.

Tato scéna není ovšem jediným představením obrazu, výtvarné dílo zůstává v různých mediálních podobách integrální součástí celé inscenace. V příběhu postav se objevují narážky na významy, jež bývají interprety obrazu často přisuzovány (past na ptáky jako alegorie nejistoty lidské existence, tzv. malá doba ledová jako klimatická katastrofa ovlivňující zobrazení situace 16. století). Detaily malby jsou opakovaně promítány na transparentní promítací plátno umístěné mezi jevištěm a divákem; tím se stávají součástí světa příběhu nebo se s ním konfrontují a divákovi se nabízejí k úvaze jako „interpretační filtr“. Gesta, postoje a situace figur Brueghelova obrazu jsou v médiu „divadlo“ inscenována pohybem či gestem postavy dramatu. A konečně vizuálně zobrazené figury získávají své „fyzické“ trojrozměrné tělo a vstupují do operního představení. A přestože jen pomalu procházejí a zdánlivě neovlivňují děj samotný, ovlivňují významy díla v celém řetězci reprezentací: materiální/fyzická přítomnost a projekce obrazu, verbální ekfráze a její vizuální inscenace.

Celou síť intertextuálních a intermediálních vztahů, ne nutně genetických, ale paralelních a alternativních, nabízí tištěný program opery jako metatext díla. Najdeme tu mimo jiné báseň Williama Carlose Williamse *Lovci ve sněhu* (1962) nebo odkaz k filmu Andreje Tarkovského *Solaris* (1972). Právě taková síť byla východiskem semináře věnovaného ekfrázi. Předmětem podrobnější

analýzy se v něm staly jednak samotná malba (prostorové uspořádání, prvky kompozice, detaily zobrazených dějů), jednak v zásadě tři typy s ní intermediálně spjatých děl:

Zaprvé je to ekfráze Brueghelova obrazu z libreta rakouského básníka Händla Klause, prezentovaná v opeře v mluveném „ekfrastickém“ partu jedné z postav. Překladem tohoto textu do češtiny i translatologickým komentářem k němu přispěla germanistka, jedna z účastnic semináře a tohoto sborníku. Perspektiva pozorovatelky (mluvčí ekfráze, jež obraz popisuje) se mění: sahá od autoritativní pozorovatelky obrazu zvenčí přes identifikaci mluvčí s pohledem jedné z postav obrazu, lovce, až po perspektivu ptáka prolétajícího krajinou (právě z této pasáže také pochází citát v titulu oddílu). V rozboru jsme řešili i další mediální aspekty: například interpretaci textu v hlasovém podání herečky spolu s průvodní gestikulací, pohybem atd. nebo možnosti zpřístupnění díla a faktory, které ovlivňují jeho recepci: auditivní i vizuální vnímání v průběhu performance; individuální čtení; sledování [videa s ekfrází vyvěšeného na webu](#) berlínské opery (tedy v kontextu „institucionalizovaného média“) a ve sdíleném prostoru na youtube.

Druhou intermediální vazbu analyzovanou v semináři představovala již zmíněná filmová „vizuální ekfráze“ v Tarkovského filmu *Solaris*, realizovaná v imitaci očních pohybů pozorovatele pomocí kamery.

Třetí, poměrně obsáhlou množinu alternativních intermediálních vztahů představují další básnické texty vzniklé k tomuto Brueghelovu obrazu. Jejich výběr určený pro společnou analýzu v semináři zasahuje v podstatě celé 20. století – kromě nejznámější básně Williamsovy, otištěné i v programu opery, to bylo i několik dalších, povětšinou vybraných z literatury nizozemské, anglické a americké, kde je tradice ekfrastických textů velmi bohatá. Jejich autory byli Walter de la Mare (začátek 20. století), John Berryman (1940), Joseph Langland (1956), William Carlos Williams (1962), Rutger Kopland (1987) a Anne Stevenson (1993). Analýza těchto textů, jejich motivů a postupů reprezentace obrazu pak v semináři umožnila definování obecnějších principů a voleb řešení reprezentace obrazu. Patří k nim otázky časové modality vizuálního média a jeho verbálních reprezentace, tradičně zdůrazňované téma utkvění času a jemu vzdorující narativní postupy v ekfrázi, evokační potenciál ekfráze, tedy schopnost textu vyvolat u čtenáře v souladu s prvotním určením žánru mentální vizualizace obrazu. Kolem těchto aspektů ekfráze se její interpretace i teoretizace točí už celá desetiletí nebo chceme-li, celá staletí (protože už staří Řekové...).

Studenti takto byli dostatečně vybaveni na aplikační úkol; jeho náročnost ale spočívala už v prvním kroku – totiž samostatně najít tento typ textu, a současně takový, aby rezonoval s jejich zájmy a byl pro ně skutečnou výzvou. Existuje řada zahraničních antologií či databází básnických

ekfrází, anebo si lze vzpomenout na příklady z individuální četby. O to více mě těšila různorodost výběru, s jakou jsem se ve vypracovaných úkolech setkala – texty starší i nové, méně i více známé, dokonce ukázka ekfrastického principu v próze. A tato různorodost může zaujmout i čtenáře sborníku.

Způsob využití ekfráze v úvodu Gogolovy povídky *Portrét*

Matěj Kos

V úvodu Gogolovy povídky *Portrét* (1835; česky jako *Podobizna* 1847), která je často řazena mezi jeho tzv. *Petrohradské povídky*, můžeme nalézt několik pasáží, které by bylo možné označit jako ekfráze, tedy literární popisy uměleckých děl (blíže k ekfrázi Fedrová – Jedličková 2016). Tato analýza bude věnována právě jim, nejprve se je pokusím krátce uvést a charakterizovat a poté vyvodit obecnější závěry o Gogolově přístupu k ekfrázi.

Již v expozici povídky nalezneme ekfrastické popisy, a to ve chvíli, kdy je popisován krámek s obrazy na Ščukinovském rynku. Jsou poměrně lakonické („Zima s bílými stromy, večer celý dočervena, jako když někde hoří, vlámský venkovan s fajfkou a vymknutou rukou, který vypadal spíš jako rousnatý krocan než jako člověk“; Gogol 2002: 78), ovšem zajímavé je u nich využívání přirovnání. Ta slouží k zpřesnění čtenářské představy – u večera do červena si díky tomu lze například lépe představit obraz využívající typického světla při západu slunce, kdy na vše padá odraz narudlého či oranžovočerveného světla. Podobně by mohlo být čteno i druhé přirovnání u portrétu muže s fajfkou. Zde se dá usuzovat, že je vedeno nutností navodit u recipienta přesnější vizuální představu, jak vypadá typický vlámský venkovan – proto přirovnání k rousnatému krocovi. Rozvíjení stručných popisů obrazů je zde využíváno jen tehdy, kdy je nutné upřesňovat, aby vznikla u čtenáře co možná názorná představa uměleckého díla, především tedy u děl, která nejspíše nebyla dobovým recipientům tolik známá. Tím je možné také vysvětlit, že bližší popis není uveden u kramářských tisků. Již samo zmínění dobově známého a oblíbeného žánru totiž evokovalo poměrně konkrétní představu typického díla podobně, jako když se současným recipientům vybaví typický či modelový obraz, jestliže budeme hovořit například o „krajince s jelenem“.

K většímu a sugestivnějšímu verbálnímu popisu výtvarného díla se vypravěč dostává až na čtvrté straně povídky, ve chvíli, kdy malíř Čartkov nalezne onen obraz, který je titulním motivem díla. Zamysleme se nejprve nad vztahem obou míst. V expozici jsou v podstatě jen

taxativně vyjmenovány obrazy s připojeným minimálním popisem a jejich hlavní funkcí v rámci makrostruktury povídky je uvést čtenáře do prostředí, ve kterém se odehrává. Popisy jsou velmi lakonické a jen stěží by se mohlo mluvit o ekfrázi – spíše o *aluzi* na typické produkty jiného média (olejové obrazy, kramářské tisky). Srovnáme-li s nimi popis stěžejního obrazu v rozsahu a podobě, můžeme sledovat princip ekonomičnosti vyjádření, který se projevuje mimo jiné i zde v míře ekfráze jednotlivých fiktivních výtvarných děl. Obrazu z titulu povídky je věnován samostatný odstavec, přičemž k zevrubnému popisu obrazu samého i estetického účinku jeho působení na recipienta je využito několika různých prostředků, jak ještě uvidíme. Tedy z pohledu škály možných intermediálních vztahů nelze již mluvit o pouhé aluzi, místo ní zde vidíme mnohem *komplexnější reprezentaci* jiného média, která si klade za cíl co nejpřesněji popsat nejen samotnou vizuální stránku díla, ale i to, jak je toto dílo přijímáno recipienty a jaké to v nich vyvolává pocity.

Prostředkem, který je při verbálních reprezentacích obrazů využíván v obou vybraných ukázkách, je *přirovnání* výjevů na obrazech k nějakému jinému jevu. Předpokládám, že právě tento způsob popisu je pro představivost nejjednodušší, neboť na základě vhodné analogie můžeme v naší představivosti vytvořit *mentální obraz* dokonce i v případě díla, které jsme nikdy neviděli a které – jako je tomu v případě portrétu v této povídce – nemusí mít ani žádnou mimoliterární fyzickou existenci. V popisu titulního portrétu vypravěč počíná od tváře portrétovaného, kterou charakterizuje prostřednictvím řetězení několika adjektiv, v jednom případě ve spojení s adverbium („bronzově hnědé tváře, kostnaté a vyzáblé“; Gogol 2002: 81). Dále se ve spojitosti s tváří objevuje přirovnání („Tvář jako by byla zachycena v křečovitém stahu“; *ibid.*), které bylo využíváno i u zmíněných popisů v počátku textu, a dále popis oblečení.

Nejvíce prostoru je však věnováno neobyčejně vyvedeným očím, o kterých vypravěč prohlašuje, že vypadají jako živé, že se oči „doslova dívaly“ (*ibid.*). Dokládá přitom na příkladu ženy, jež po pohledu do očí na obraze vykřikla a ucouvla, že stejný dojem oči přivodily i okolním lidem. Podobný efekt pohledu je zmiňován i dále v povídce, ve chvíli, kdy se Čartkov na obraz znovu podívá v soukromí svého příbytku, kde „dvě hrozné oči se do něho zabodly, jako by ho chtěly pozřít“ (Gogol 2002: 86). Obraz s takovými očima může současnému recipientovi evokovat až klišé spojené s portréty, které sledují návštěvníky všude, kam se pohnou (jedná se o takzvaný *Mona Lisa effect* vytvořený správným umístěním zorniček portrétovaných osob na obraze; viz např. Keener 2019), ovšem pro dobové modelové recipienty se mohlo jednat o motiv takřka hororový, který zapadá do poetiky období vzniku textu i autorské. Motiv oživení postav z obrazu je ostatně v ekfrázích častější – dobově i žánrově blízké je například využití tohoto

motivů v povídce Medailon Edgara Allana Poea, nejznámějším představitelem, byť mnohem pozdějším, je Wildův *Obraz Doriana Graye* (1890, česky 1905).

V úvodu povídky tedy můžeme vidět re-prezentaci obrazu prostřednictvím prostého popisu, dále prostřednictvím přirovnání a sugestivních prvků jako opakování („doslova dívaly, dívaly se dokonce“; Gogol 2002: 81) a dále pomocí popisu toho, jaký dojem obraz udělal na náhodného pozorovatele. Využití všech těchto prostředků si klade za cíl přiblížit čtenáři co nejsugestivněji obraz, který bude hrát velkou roli v dalším vypravování: Právě jeho působení bude mít totiž fatální vliv na život hlavního hrdiny, malíře Čartkova, který končí šílenstvím. Obraz se nakonec odhalí jako dílo, které s sebou nese zlo. Ekfráze tedy není v povídce pouhou artistní ozdobou, ale důležitým stavebním kamenem jeho narativní poetiky.

Literatura

Fedrová, Stanislava – Jedličková, Alice

2016 *Viditelné popisy: Vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripce* (Praha: Akropolis)

Gogol, Nikolaj Vasiljevič

2002 [1835] „Portrét“; in *Petrohradské povídky*; přel. Anna Nováková (Praha: Primus)

Keener, Katherine

2019 *Wait, the Mona Lisa isn't a great example of the Mona Lisa Effect; Art Critique*; www.art-critique.com, <<https://www.art-critique.com/en/2019/07/leonaros-mona-lisa-ironically-lacks-the-mona-lisa-effect/>>, přístup 27. 7. 2021

Johannes Vermeer: Mlékařka – Wisława Szymborska: Vermeer

Veronika Kubecová

Obraz *Mlékařka* od Johannese Vermeera, holandského barokního malíře známého (nejen) díky dílu *Dívka s perlou*, byl vytvořen kolem roku 1660. Právě toto výtvarné dílo je základem pro báseň Vermeer polské básnířky Wisławy Szymborské, která svou ekfrází vydala roku 2009 v rámci sbírky *Tutaj* (česky *Okamžik. Dvojtečka. Tady*, 2009, přeložila Vlasta Dvořáčková).

V analýze a interpretaci ekfráze vycházím především ze studie „To podstatné je čas: temporální transformace v ekfrázi“ Emmy Tornborg, která zde uvádí již klasickou definici Jamese Heffernana o ekfrázi jako „verbální reprezentaci vizuální reprezentace“ (Tornborg 2014: 79). V rámci jeho tezí o ekfrázi je vyzdvižována dynamická povaha, narativita a okamžik „těhotný dějem“, který naznačuje to, co se již odehrálo a co bude následně pokračovat. Jiní badatelé (Wendy Steiner či Murray Krieger) zastávají naopak přesvědčení o statické povaze ekfráze (ibid.: 79–80). Co se týče oné dynamičnosti a staticčnosti, Emma Tornborg na základě bádání kognitivní lingvistky Jany Holšánové rozlišuje dva *popisné styly* – prvním z nich je *statický*, druhý je naopak *dynamický* (ibid.: 78). Podle této perspektivy můžeme báseň Vermeer přiřadit ke statickému popisnému stylu. Postrádáme zde totiž například dynamická slovesa pohybu, která by rozvíjela scénu zachycenou na obraze do příběhu (což spolu s konkrétními podstatnými jmény směřuje k virtuálnímu bezčasí), naopak tu jsou přesné lokalizace (Rijksmuseum, což odkazuje ke kontextu, kde se obraz nachází). Ke statickému popisnému stylu náleží *vizualizátory*, které lze rozdělit na prostorové a objektové či ikonické, přičemž ty prostorové „jsou více zaměřeny na prostorové vztahy, vizualizátory objektové či ikonické sledují spíše tvary, barvy a jemné rozdíly“ (ibid.: 79). U vizualizátorů je (na rozdíl od verbalizátorů) narativita potlačena, a my tak sledujeme popis toho, co vidíme (nikoliv popis „příběhu“).

Materiální podstatu obrazu (jakožto typ *mediální modality*, jak je rozvrhl Lars Elleström), kterou spojujeme se statickým pojetím a jež vychází z otázky „z čeho je mediální produkt vytvořen?“, můžeme sledovat u verše „v namalovaném tichu a soustředěnosti“.

Starší práce intermediálního teoretika Hanse Lunda (1992), na niž práce Emmy Tornborg navazuje (2014), rozlišuje podobně jako zmíněné kognitivní pojetí popisu dva druhy ekfráze: „dynamická, ‚narativní ekfráze‘, a statická, ‚ekfráze ustrnulého okamžiku““ (Tornborg 2014: 80). Na základě těchto rozdělení autorka také představuje čtyři typy vztahů mezi obrazem a textem. Kategorie *ekfrastický text reprezentující [statický zdrojový obraz představující stázi] s výsledným časovým efektem* dle mého názoru nejlépe vystihuje ekfrázi Wisławy Szymborské.

Vermeerův obraz *Mlékařka* zachycuje určitý okamžik činnosti (přelévání mléka) a představuje stázi. Za znázorněné plynutí času na tomto statickém obraze bychom mohli považovat ono mléko přelévající se ze džbánu do misky. Mléko teče slabým proudem a džbán bude zanedlouho prázdný – a na tuto *časovost* se v básni do budoucna odkazuje. Znak temporality, které můžeme v ekfrázi nalézt, jsou spojení „den po dni“ a „konec světa“. Mohou značit něco dlouhotrvajícího, neměnného, a tím pádem i nedynamického (spolu s úvodním slovem „dokud“). Čas zde tedy určitým (věčným) způsobem plyne, avšak nejedná se o výrazný pohyb. Báseň se zčásti pohybuje ve virtuálním bezčase, ale cítíme zde také proudění času, které postupně ekfrázi prostupuje, „aniž by používala narativní techniky“ (Tornborg 2014: 87) či dynamická slovesa.

Lyrický subjekt básně předkládá vizuální reprezentaci s odstupem a mlékařku popisuje ve 3. osobě. Lze tu ovšem přemýšlet i o subjektivitě zpřítomněné především skrze ticho a soustředěnost. Báseň je velice krátká a zaměřuje se pouze na základní prvky vizuální reprezentace – samotný obraz má mnoho detailů, které ovšem ekfráze opomíjí cíleně právě proto, aby zdůraznila *téma ticha*. Ticho spojené se soustředěností může takto plně vyznít, a především u posledních veršů se obrazu dodávají další významy.

V básni Vermeer jsou narativita a dynamika opomíjeny. Vycházíme z docela statického obrazu se strnulou činností, avšak cítíme zde i v ekfrázi jisté nedynamické, dokonce až neměnně trvalé proudění času, které nelze přehlížet.

Literatura

Szymborska, Wisława
2009 [2009] *Okamžik. Dvojtečka. Tady*; přel. Vlasta Dvořáčková (Příbram: Pistorius & Olšanská)

Tornborg, Emma
2014 „To podstatné je čas: temporální transformace v ekfrázi“; in Alice Jedličková (ed.): *O popisu* (Praha: Akropolis), s. 73–93



Johannes Vermeer: *Mlékařka*, kolem 1660

olej na plátně, 45,5 x 41 cm

Amsterdam: Rijksmuseum

<https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/artists/johannes-vermeer/objects#/SK-A-2344,0>

Wisława Szymborska: *Vermeer*, 2009

Dokud ta žena z Rijksmusea
v namalovaném tichu a soustředěnosti
mléko ze džbánu do misky
den po dni přelévá,
nezasluhuje si svět
konec světa.

(Szymborska 2009: 98)

Vítězslav Nezval: Po smršti

Lucie Petreková

Součástí sbírky *Absolutní brobař* (1937) Vítězslava Nezvala je mimo jiné i oddíl Dekalkomanie, v němž můžeme najít sedm dekalků a básní, kromě těchto také dva texty teoretické, z nichž při úvaze o básni *Po smršti* budeme vycházet. *Absolutní brobař* je jednou z posledních Nezvalových sbírek v jeho vrcholném surrealistickém období a uzavírá tak básníkovu triádu *Žena v množném čísle*, *Praha s prsty deště* a *Absolutní brobař*. V teoretickém úvodu Dekalkomanie se o obrazech, které básník vytvořil rok před jejich zbásněním a vydáním, dočteme, že se jednalo o umělecký popud „maniakální“, o dílo náhody, která však byla nutností, o surrealistickou hru s imaginací a dosud netušenou touhou a snem (Nezval 2012: 379). Dekalky jsou spolu s automatickým psaním, technikou frotáže nebo například fototypů neodmyslitelně spojeny se surrealismem a experimentálním obdobím třicátých let 20. století, dle André Bretona jsou dekalky oknem k nejkrásnějším krajinám a světům (Effenberger 1969: 56–57). Tuš rozlitá na hedvábný papír, pomalu rozpitá a obtisklá na druhý povrch, vytvořila natolik podmanivé nahodilé obrazce, že v básníkově mysli rozehrály celou řadu spontánních básnických obrazů, jež následně využil při psaní *Absolutního brobaře*. Sedm z těchto dekalků bylo však natolik svérázných a suverénních, že se ve stejném zápalu pokusil o jejich verbální zpracování. Slovy autora samého jde o „slovní interpretaci“ obrazů, dekalků, které ho vyburcovaly k „aktivnímu a paranoickému myšlení“ (Nezval 2012: 399–400).

Tuto báseň lze považovat za ekfrastickou, neboť splňuje základní definici *ekfráze* jakožto *verbální reprezentace vizuální reprezentace*, jedná se o báseň, která přímo a zcela zřejmě vycházející z látky a materie obrazu, dekalku, a je s ním tedy v *genetické souvislosti* (Fedrová – Jedličková 2016: 18–20). *Po smršti* je však vcelku specifickou ekfrází, a to, domníváme se, ze dvou důvodů – prvním je samotné autorství, jak původní obraz, tak báseň jsou výtvořky téhož umělce; druhý důvod vidíme v surrealistické metodě a poetice, která do velké míry určuje výslednou podobu díla. Geneze obou děl, obrazu i básně, počítá s principem hry, s aktivním zapojením fantazie

a představ autora (následně i recipienta). V souladu se surrealistickou poetikou je vystavena na asociativním myšlení, na bohaté a široce rozbíhavé metaforice při rozvíjení určité výchozí situace a uvolněnosti v oblasti stylistické a obecně jazykové.

V textu se básník snaží o „spontánní a systematickou objektivizaci a konkretizaci iracionálně subjektivních, z asociativního automatismu prýšticích obrazů“ (Voda 2004: 129), se zapojením tvůrčího intereptujícího pohledu odkrývá krajinu dekalku krůček po krůčku, obraz za obrazem přesně tak, jak se básníkovi vyjevují v uvolněné mysli. Základním principem je pak *evokace* těchto obrazů a aktivní *vizualizace* v imaginaci recipienta.

V této konkrétní básni se dostáváme do světa, který se nám zobrazuje jen částečně, vidíme jej zpoza *krajky prachu*, *skrže stíny a dým*. Neustále zde narážíme na polaritu trvání substancí: Na jedné straně jsme ve velmi dynamickém prostoru, který prochází neustálou proměnou. Toho je například docíleno i díky prezentním formám aktivních sloves a jinak naznačeným dějům („zatímco vítr ještě unáší“, „létající ryby se vznášejí“ a jiné). Důležitým dynamickým motivem zdá se být i motiv *nezkerotné přírody* obecně, její životnost s živelností, která je v neustálém pohybu. Na straně druhé vystupuje v kontrastu absolutní bezčasí, krajina statická, téměř neživá a jakoby zasypaná vším, co s sebou přinesla *smršť*, jde o *nalezště*, a tedy o skutečnost patřící do časů minulých. Jde o svět, v němž se spolu s lyrickým subjektem musíme zorientovat, a vyvstává otázka, zda je toto poznání vůbec možné, zda svět není natolik přeměněn, že tvoří zcela nekoherentní masu náhodných předmětů. Lyrický subjekt sice není v textu nikterak explicitně vyjádřený, ale je možné jeho přítomnost shledávat v konstruuujícím pohledu na svět básně. Mohli bychom říci, že ve vizuální reprezentaci dekalku je tato dynamika dílem prvotní náhody, ale utvářejí ji mimo jiné vertikály a horizontály, které jsou v obraze velmi dobře patrné. Napětí mezi státností a dynamičností je nejen dominantou tohoto konkrétního textu, ale je jedním ze stěžejních rysů *ekfráze jakožto žánru*.

V souladu s asociativní metodou surrealistických umělců se zdá být zajímavá také práce s barevností. Volba barev a jejich odstínů může odkazovat na původní dekalk, který ze své materiální podstaty obsahuje pouze bílou a černou barvu, v básni se pak jedná právě o tyto dvě barvy doplněné několika dalšími odstíny monochromatického spektra, o nejrůznější podoby šedé. Bílá *vápencová skaliska*, šedý *prach* a kontrast stínů. Podnětné též může být zamyšlení nad možností *průhlednosti*, neboť hned několik vjemů zůstává pozorovateli téměř skryto a odkrývá se pouze v náznacích (za „rozedranou oponou prachu“ či „dýmem vápencových skalisk“).

Obecně by bylo možné říci, že obě reprezentace pracují s týmiž principy, jako jsou hra, imaginace, asociace, ale pro své vyjádření využívají specifických možností daných médii. Verbální reprezentace v básni zahrnuje jednak ty prvky a motivy zobrazení, které lze pojmenovat

(rozvíjení určitých motivů, metaforika, zachycení daného momentu, různé podoby *objektových* a *ikonických verbalizátorů*), v určitých aspektech nicméně taktéž můžeme sledovat verbální reprezentaci dalších složek obrazu (například odkazy k barevnosti, tedy materii obrazu ve formě *vizualizátorů*). Tento závěr o přenosu sémantických informací mezi dvěma médii pak odpovídá povaze ekfráze coby *transmediace*.

Literatura

Effenberger, Vratislav

1969 *Výtvarné projevy surrealismu* (Praha: Odeon)

Fedrová, Stanislava – Jedličková, Alice

2016 *Viditelné popisy: Vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripce* (Praha: Akropolis)

Nezval, Vítězslav.

2012 *Básně II.*; ed. Milan Blahynka (Brno: Host)

Voda, David (ed.)

2004 *Hra v kostky: Vítězslav Nezval a výtvarné umění*; k výstavě: Muzea umění v Olomouci: 6. 10. – 21. 11. 2004, (Olomouc: MU v Olomouci)



Vítězslav Nezval: Po smršti, 1937

Po smršti
Zatímco vítr ještě unáší
Ohromnou
Místy již rozedranou
Oponu z prachu
V jejichž štěrbinách se vznášejí
Létající ryby
A zatímco krajka
V dým proměněných vápencových skalisk
Je tak průsvitná
Že obráží
Oblačnou stínohru vzdáleného slunce
Je pokryto
Dno
Někdejších jezer
Jemnými homolemi
A lastury
Omleté vodou
Do zázračných tvarů
Tvoří
Zároveň s travinami
Podobajícími se pávímu peří
A s vyschlými rejnoky
Proměněnými v zkamenělinu
Báječné naleziště
Perel
Ale také hlavu koně
Zasypaného na bojišti
Nezkrotných žívlů šalivé přírody



Po smršti

Napätie medzi novým a pôvodným: ekfrastická báseň *Not my best side*

Veronika Šašalová

Ursula Fanthorpeová vytvára ekfrastickú báseň *Not my best side* (*Ne zrovna šik*, prel. Michal Jareš, 2008) obrazu *Sv. Juraj a drak* Paola Uccella z doby okolo roku 1470. Obraz v renesančnom štýle zachytáva triumfálny moment z legendy o svätom Jurajovi, drakobijcovi.

Hoci v celom texte nenájdeme žiadne priestorové indikátory ani odkazy na farby, okrem netvorových zelených šupín, drakova vedomosť, že existuje nejaký maliar, „ten mazal, čo se nimrá jen s kompozicí,“ svedčí o tom, že si uvedomuje, že svet, v ktorom sa nachádza, je len artefakt, na ktorý sa niekto díva.

Postavy tieto obmedzenia maliarovou témou a technikou komentujú zvnútra obrazu a môžeme vidieť, že ich problémy spojené s obrazom posúvajú do osobnej roviny, čím v texte pôsobia plastickejšie. Každá strofa prilieha jednej postave, ktorá sa vyrovnáva jednak so samotným obrazom, jednak so scénou udalosti, ktorá sa na plátne zobrazuje. To môžeme vidieť najmä na postave draka. Hoci to v básni nezaznie explicitne, drak sa sťažuje na renesančnú kompozíciu, kvôli ktorej prišiel o predné nohy. Díva sa na svoju pozíciu očami novodobého diváka, ktorý nechápe renesančné ideály a má pocit, že obraz naruša konvencie mýtov i rozprávok, ako napr. krásu unesenej panny alebo veľkoleposť záchrancu: „A proč, říkám si, má být můj pokořitel / takový nechutný holobrádek? / Navíc na hrbatém šimlovi s kopyty jako krabice?“ Drak sa obáva, že jeho smrť by tak mohla vyznieť bezvýznamne.

Rozrušovanie klasických naratívov pokračuje v druhej strofe, kde postava unesenej panny váha, či vôbec chce byť zachránená. Táto postava sa nerozpadá len kvôli drakovmu spochybneniu jej krásy, rozbíja sa i charakterovo. Unesená panna má neustále sexuálne narážky na draka: „Vypadá dobře, pořádný drápy / a zelená kůže a ten – ehm – ocásek...“ Môžeme vidieť, že ekfráza dosahuje parodický efekt nielen použitím špecifického jazyka, ale i narušením pôvodnej náboženskej či oslavnej funkcie obrazu. Dochádza tu k napätiu medzi pôvodným vnímaním obrazu, ktoré dnešnému divákovi pripadá zvláštne, a modernou kultúrou, ktorá už

nereprodukuje vzorce ani ideály vtedajšej spoločnosti, čo dokladajú v texte aj slová rytiera: „Vy nechcete / splniť si své role, jak vám je / mýtus i věda naordinovaly?“

V rámci básne tak dochádza napríklad k paradoxu, kde je panna síce zachránená, ale zabitie draka vyriešilo jej dilemu medzi zaľúbením a peniazmi. Text tak vykresľuje rozprávkové motívy z perspektívy dnešnej doby. Zatiaľ čo dohodnuté sobášne boli v minulosti spoločensky prijateľné a mali ženám zabezpečiť lepšie sociálne zabezpečenie, so stále silnejúcou emancipáciou žien by sme komentár panny „holka musí myslieť na budúcnosť“ mohli vnímať ako parodovanie patriarchálneho videnia sveta v naratívoch, ktoré ženu stavali do pozície trofeje. Text tým však zároveň poodkrýva novodobú honbu za majetkom bez hlbších ideálov. Môžeme vidieť, že v texte dochádza k posunu od stredovekého archetypu cnostnej panny k novodobému archetypu ženy-dominy s lascívnymi poznámkami. Text sa tak kontextuálne odkazuje k dobe, v ktorej básne vznikla, ale je zasadený do stredovekých kulís pretextu.

Podobný spôsobom sa v básni pracuje s narážkami na priemyselnú dobu, ktoré sa v ekfráze vyskytujú viackrát, najmä v poslednej strofe: „Můj kůň je poslední model: pohon / na všechny čtyři s retro kapotáží“, alebo zmienkou, že ak sa drak nenechá zabiť, spôsobí to prepúšťanie ľudí vo fabrike na kópie. Text tým zároveň odhaľuje novodobé stereotypy muža, ktorý sa vychvaľuje svojou prácou, vozidlom, a znalosťami: „Mám doktorát z dračího / účetnictví a reklamace panen.“ Ekfráza tak nereaguje len na obraz, ale vtáhuje do seba celý žáner legendy, vrátane novodobej legendy o dnešnom ideáli muža.

Ekfráza potláča hrdinskú tematiku obrazu a prináša vlastné významy nie len fokalizovaním rozprávača do postáv na obraze, využíva špecifické verbálne prostriedky literárneho textu pre zapojenie ďalších recipientových zmyslov. Lesklá zbroj, ktorá bola pri rytieroch vnímaná ako symbol mužnosti, dáva priestor k úvahám, čo hrdina ukrýva pod zbrojou: „Možná má akné, nebo snad lupy / kdo ví, páchne mu z úst...“ Tu môžeme vidieť, že sa ekfráza Uccellovho obrazu snaží vyvolať mentálne predstavy, ktoré výtvarné umenie zachytiť nemohlo a ani nechcelo, ako je napríklad zápach. Báseň zároveň podčiarkuje detaily, ktoré recipient pri pozorovaní obrazu možno prehliadol. Opäť sa ale upozorňuje na ich zvláštnosť, napr. nedbalo visiaca retiazka pripevnená k obojku draka či kôň, ktorý je dievčaťom opisovaný ako „desivý“, drak o ňom hovorí ako o „hrbatém šimlovi s kopyty jako krabice.“

Zaujímavé je, že väčšia plasticosť postáv i komický efekt vzniká vzájomným reagovaním hrdinov na seba, pričom ich prehovory bývajú v rozpore s hľadiskom tých ďalších. Môžeme vidieť, že podľa draka je jeho obeť „tak málo hezká – jen sotva k sežrání,“ ale panna má pocit, že drak po nej neustále pokukoval, v origináli sa píše: „He made me feel he was all ready to / Eat me. And any girl enjoys that“ (Fanthorpe 1978). Rovnako tak, obe postavy si utáhovali

z mužnosti rytiera, ktorý, ako bolo naznačené, berie svoju osobu veľmi vážne. Zároveň na originálnom texte môžeme vidieť, že komický efekt vzniká v básni aj presahmi, ktoré nabádajú čitateľa k dopĺňovaniu lascívnejších výrazov.

Hefferman opisuje ekfrázu ako „okamžik tehotný dejom,“ teda útvar, ktorý stvára príbeh, ktorý vizuálne umenie rozpráva len v náznakoch (Tornborg 2014: 79). Ako sme si však ukázali, Fanthorpeová neparoduje len okamih, ktorý stvára výtvarné umenie. Do svojho textu vtáhuje všetky legendy podobného typu, ako i samotné stvárnenie obrazu, a nemalú úlohu v texte hrá aj rozličná doba a kontext, v ktorej sa obe diela objavujú.

Literatúra

Fanthorpe, Ursula

1978 *Side Effects* (United Kingdom: Harry Chambers / Peterloo Poets)

Tornborg, Emma

2014 „To podstatné je čas: temporální transformace v ekfrázi“; in Alice Jedličková (ed.): *O popisu* (Praha: Acropolis), s. 73–93



Paolo Uccello: *Svatý Jiří a drak*, kolem 1470

olej na plátně; 55,6 x 74, 2 cm

London: National gallery

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-uccello-saint-george-and-the-dragon#>

Ursula Fanthorpe: *Ne zrovna šik*, 1975

přeložil Michal Jareš, 2008

I.

Ne zrovna šik, už je to tak.

Malíř mi nedal moc prostoru

na pózování, a tak, vidíte sami:

ten mazal, co se nimrá jen

s kompozicí, mi ufiknul dvě nohy.

No nic, nechci si stěžovat,

(ostatně – co jsou dvě nohy

pro netvora?) Jen trochu lituju,

že jsem tím postaven do špatného světa.

A proč, říkám si, má být můj pokořitel

takový nechutný holobrádek? Navíc

na hrbatém šimlovi s kopyty jako krabice?

A proč je moje oběť

tak málo hezká – jen sotva k sežrání?

A proč si mě – doslova – omotá

kolem prstu? Nevadí, že umřu

podle rituálu, neboť se rodím vždy znovu.

Ale možná tu mohlo být trochu víc krve,

aby se poznalo, že mě berou vážně.

II.

Pro dívku je to vnitřní boj,
být či nebýt zachráněna. Ten drak
je docela fajn. Má to něco do sebe,
když je o vás zájem. Však víte, co chci říct.
Vypadá dobře, pořádný drápy
a zelená kůže a ten – ehm – ocásek...
A jak na mě koukal –
přímo mě hltal pohledem.
Hmmm – úplně by vás to vzalo.
No a když ten hošíček v plné zbroji
vyrazil na tom svém děsivém koni –
neříkám, že bych jásala. Vím,
že takový kyrys může skrýt ledacos.
Možná má akné, nebo snad lupy
kdo ví, páchne mu z úst – Ale drak – –
to stačí jen kouknout, a hned víte,
co je zač. Jenže co s tím?
Ten klučík draka prostě oddělal –
a holka musí myslet na budoucnost.

III

Mám doktorát z dračího
účetnictví a reklamace panen.
Můj kuň je poslední model: pohon
na všechny čtyři s retro kapotáží.
Kopí je ruční výroba na zakázku.
A brnění, co vlastním,
je tajný prototyp. Sotva
můžete být lepší než jsem já.
Mám výcvik jako nikdo z vás.
Ještě nějaké otázky?
Vy nechcete zrušit anebo zachránit
tím nejnovějším způsobem? Vy nechcete

splnit si své role, jak vám je
mýtus i věda naordinovaly?
Nechcete snad vaší vybíravostí
způsobit propouštění
ve státních výrobnách kopí a koní?
A popravdě řečeno – co je mi do vás?
Vy mi tu překážíte.

(Fanthorpe 1978; anglický originál též na:

<http://english.emory.edu/classes/paintings&poems/ucello.html>)

Early Sunday Morning. Efrastické básně Johna Stonea a Roye Scheelea

Adam Vrchlabský

Ve své práci se pokusím analyzovat a porovnat dva ekfrastické texty od básníků Johna Stonea a Roye Scheelea, které reagují na obraz Edwarda Hoppera *Early Sunday Morning*. Nejprve se budu věnovat obrazu samotnému, dále průchodu vybranými básněmi a konečně srovnání obou básní.

Co se týče výchozího obrazu, jedná se o známé dílo, namalované Hopperem v roce 1930, které, jak píše Karal Ann Marling, bylo v době svého vzniku označováno za provokativní kvůli explicitnímu zobrazení americké architektury 19. století i s jejími stinnými stránkami. V následujících dekádách 20. století byl naopak obraz chápán jako výraz sentimentality vůči minulým časům, přičemž nadále dokázal uchvacovat svým minimalismem. Podstatná část Hopperova díla bývá vykládána jako komentář k dění v USA v období hospodářské krize, což platí také pro *Early Sunday Morning* (Marling 1988: 22–30). Po formální stránce jsou dominantním rysem tohoto obrazu horizontální linie (obrubičků, říms, střech), rozrušované nepravidelně uspořádanými vertikálními plochami oken v horní polovině obrazu, kde navíc různé polohy rolet a záclon vytvářejí efekt vlny. Tvarově a barevně rozmanitější je pak spodní polovina obrazu, představující obchodní výklady a ulici před nimi, kde dochází ke kontrastu tmavých ploch s nasvícenými markýzami, holičským stojanem a hydrantem. Důležitá je dále nízká míra detailu, která se projevuje zejména v nečitelnosti nápisů na výlohách jednotlivých obchodů a díky níž může vyniknout jemný, žlutavý opar, navozující atmosféru rozbřesku. Na plátně lze také sledovat bodově naznačenou diagonální křivku stoupající od hydrantu přes holičský stojan a výraznou část okapu k černému čtverci v pravém horním rohu obrazu, ve kterém lze tušit zeď velké budovy, zakrývající z perspektivy nabízené obrazem cíp nebe. Po tematické stránce zachycuje dílo atmosféru městského prostředí, které je zcela zbaveno lidských postav. Díky téměř výhradnímu soustředění na architekturu působí obraz velmi staticky. Případnou dynamičnost však můžeme

spatřovat v zasazení výjevu do ranních hodin¹ a s ním spojeným očekáváním rychlých proměn světelných podmínek v bezprostředně následujících minutách. Tyto změny, jak může divák předjímat, by nejlépe vynikaly právě uprostřed zdánlivé fádnosti a nehybnosti celé scény.

V básni Johna Stonea (ze sbírky *Renaming the Streets*, 1985) vystupuje lidský subjekt, který v obraze není zjevně přítomný, již v první strofě, avšak pouze v rámci negativního vymezení polohy a atmosféry celé scény. Stone do básně také hned zkraje sugestivně vnáší zvukový vjem. Absence jemného zvuku flétny může posilovat pocity strohosti, chudoby či bezútěšnosti daného místa a jak naznačují další dvě strofy, melodie přiléhavé k rannímu rozbřesku by zde mohly vyznít pouze ironicky. Sociální problematiky se Stone dotýká ve druhé a třetí strofě verši „nothing open for business“ a volněji přívlaskem „faceless“, vztaženým k oknům pokojů, které v tomto směru mohou fungovat coby personifikace svých nájemníků, stojících potenciálně blízko okraje společnosti. Ve čtvrté a páté strofě pak dochází ke dvěma zlomům: poprvé se tu ocitáme *před* obrazem díky zmínce o jeho „popředí“ a otevírá se zde také širší dějinný horizont, v němž nadále nefiguruje člověk a předměty jeho denní potřeby po něm ve světě už pouze zbývají. Absence budoucnosti je popisována s ohledem ke sféře velkých (požáry) i detailních dějů (stříhání vlasů). Následující tři strofy dále rozrušují a komplikují počáteční imerzi, přičemž v nich můžeme také číst drobné odkazy k Hopperovu malířství: na jedné straně ve zmínce o „dochvilnosti“ slunce, která (vedle zavedení motivu „fungující“ časovosti denních jevů do dříve naznačeného bezčasí) může být i komplimentem týkajícím se Hopperovy práce se světlem, na druhé straně pak v pochybnostech osmé strofy („I do not believe / the day / is going to be hot“), které mohou odkazovat k chladné atmosféře řady malířových děl. Zdůrazněna je v tomto směru také dominance červené barvy v obraze, lyrický subjekt se k ní ovšem staví s nedůvěrou – s jistou dávkou ironie se tak i červená barva, neschopná navodit pocit horka, stává dalším z nefunkčních nebo nečinných prvků popisovaného prostředí. Právě v osmé strofě se v básni objevuje lyrický subjekt poprvé a vyostřuje napětí mezi děním v obraze a kontemplací obrazu, přičemž upravuje cestu interpretativnímu závěru básně. Zde se Stone soustředí na sjednocení časových rovin („was“ přechází k „is“) v deváté strofě a na vytvoření „typu Edwarda Hoppera“ ve strofě desáté, aby následně přešel k závěrečnému sdělení jedenácté strofy, upomínající na důležitost obyčejného. Poslední strofa pak ve svém paradoxním znění („is what is not“) může sloužit jako popis dynamiky právě vylíčené a pouze zdánlivě prázdné scény.

Báseň Roye Scheelea (uveřejněná v *Prairie Schooner*, 1988), která se k Hopperovu obrazu hlásí již svým názvem ještě zjevněji než Stoneův text, je vystavěna na základě užšího

¹ Vedle názvu obrazu můžeme tuto skutečnost vyvozovat například z výskytu velmi dlouhých stínů a z jasnosti oblohy, které jsou charakteristické právě pro čas východu slunce. Případně by bylo možné podotknout, že je zdroj světla umístěn vpravo, tedy na straně, již si při pozorování obrazu intuitivně můžeme spojovat právě s východem.

metaforického okruhu. Úvodních pět veršů líčí kontrast předmětů vystavených rannímu slunci a potměných výloh, přičemž cípy markýz přirovnává k lodní plachtě. Příklon k oblasti mořeplavectví podporuje rovněž vyzdvížení barev bílé a modré, které zde vystupují v „září“. V dalších šesti verších vystupuje popisovaná ulice jakožto „kotvící“, podobně jako chvění markýz je pak zde naznačen pohyb dlouhých, „přetékaných stínů“, unášených proudem světla. Analogicky se ze stojanu před holičstvím stává bóje, postavená proti hlubinám tmavého interiéru. Tímto obrazem je také ukončen vlnám podobný pohyb prvního souvětí, které vychází od výloh obchodů a opět se k nim navrácí. Druhé souvětí básně přímo adresuje „světlost“, jejímiž nositeli bylo vícero z dříve zmíněných předmětů, tentokrát ji však navíc obohacuje o chuť, případně i vůni a váže ji k přímořským místům vzdáleným od ulic New Yorku, která jsou však zároveň úzce spojena s předlohami dalších Hopperových obrazů.² Poslední čtyři verše pak rozvíjejí závěrečnou metaforu, přiléhající k celkovému „tempu“ obrazu a výše popsaných jevů. Vedle „pěnění“ světla, upomínajícího opět na mořské vlny, se zde objevuje motiv schnutí záclon ze tmy do běloby. Do jednoho básnického obrazu se tak přitom pojí děje rozednívání a usychání, které pro jejich pozvolnost člověk nedokáže vnímat jinak než skokově, a tedy nedokonale. Plně však přísluší pochodům v nehybném světě věcí, který Scheele čtenáři velmi zdařile přibližuje.

Na základě předchozích analýz lze říci, že zatímco Stoneův text čerpá zejména z oscilace mezi imerzí a odstupem od obrazu, mezi skutečností a uměním a mezi různými časovými rovinami, Scheeleův text se snaží o co nejdůkladnější rozvinutí soustředěných metafor, umožňujících především intenzivnější, hmatatelnější prožitek světla a jeho dotyku s předměty v Hopperově obrazu. Za jeho „rám“ Scheele vystupuje pouze při odkazování na další malířova díla, na kterých jsou moře či přístavy skutečně vyobrazeny, a zařazuje tak své originální vidění *Early Sunday Morning* do širšího kontextu Hopperovy tvorby. Stoneův text obraz doplňuje, zasazuje jej do rozlehlejších časových rovin a modalit a v posledku zaujímá k obrazu také interpretační stanovisko: poukazuje k poznání, které může obraz nabídnout těm, kteří jej kontemplují. Rozdílnost textů je patrná také v míře zapojení lidského subjektu, který se v Scheeleho básni omezuje snad jen na přídavná jména „raised“ a „rented“, upomínající na činnosti nepřítomných lidí. Stoneův text naopak usiluje o prolnutí obrazu s osudy subjektů, ať už uvnitř jeho fikčního světa, či vně, v rovině vnímatelova čerpání z uměleckého díla. Stoneova báseň se pak také více blíží sociálnímu rozměru Hopperova obrazu, zatímco u Scheeleho tento aspekt mizí. Obě básně však spějí k typizaci, Scheele hledá v jevech přítomných na scéně určité

² K různým lokalitám v Gloucesteru, Massachusetts, se váže více než stovka Hopperových obrazů:

<<http://gloucester.harborwalk.org/story-posts/sp-28/>>.

Maják Portland Head Light, nacházející se v Portlandu, Maine, je možné vidět ve sbírce MoFA Boston: <<https://collections.mfa.org/objects/150055/lighthouse-and-buildings-portland-head-cape-elizabeth-mai;jsessionid=1FFA738B23DD5A7EA72B663A455DFE0A>>.

typické rysy, které pojí vyobrazenou lokaci s dalšími místy spjatými s Hopperovým působením, zatímco Stone typizuje postavu malíře („every Edward Hopper“) či obecněji pozorovatele tichých a ukrytých dějů. Obě básně rovněž svorně opomíjejí některé ze zajímavých a pro ekfrázi potenciálně nosných prvků obrazu, přičemž za jeden z nich můžeme považovat nezřetelný zbytek přemalované postavy (či „ducha“) v šeru třetího okna zleva (Marling 1988: 27) a za druhý černou čtvercovou plochu v pravém horním rohu (připomínající malevičovskou intervenci v místě, které od dětských let vyhrazujeme na obrazech právě slunci).

Literatura

Gloucester HarborWalk

2019 „28 Edward Hopper“; Gloucester HarborWalk, <<http://gloucester.harborwalk.org/story-posts/sp-28/>>, přístup 30. 7. 2021

Marling, Karal Ann

1988 „Early Sunday Morning“; *Smithsonian Studies in American Art* 2, č. 3, s. 22–53

Museum of Fine Arts Boston

2012 „Lighthouse and Buildings, Portland Head, Cape Elizabeth, Maine“; Museum of Fine Arts Boston, <<https://collections.mfa.org/objects/150055/lighthouse-and-buildings-portland-head-cape-elizabeth-mai;sessionid=1FFA738B23DD5A7EA72B663A455DFE0A>>, přístup 30. 7. 2021

Scheele, Roy

1988 „Hopper's Early Sunday Morning“; *Prairie Schooner* 62, č. 3, s. 86–87

Stone, John

1985 *Renaming the Streets* (Louisiana: LSU Press)

Whitney Museum of American Art

2010 „Edward Hopper Early Sunday Morning 1930“; Whitney Museum of American Art, <<https://whitney.org/collection/works/46345>>, přístup 30. 7. 2021



Edward Hopper: Early Sunday Morning, 1930

olej na plátně; 89,4 x 153 cm

New York: Whitney Museum of American Art

<https://whitney.org/collection/works/46345>

John Stone: Early Sunday Morning, 1985

Somewhere in the next block
someone may be practicing the flute
but not here

where the entrances
to four stores are dark
the awnings rolled in

nothing open for business
Across the second story
ten faceless windows

In the foreground
a barber pole, a fire hydrant
as if there could ever again

be hair to cut
fire to burn
And far off, still low

in the imagined East
the sun that is again
right on time

adding to the Chinese red
of the building
despite which color

I do not believe
the day
is going to be hot

It was I think
on just such a day
it is on just such a morning

that every Edward Hopper
finishes, puts down his brush
as if to say

As important
as what is
happening

is what is not.

(Stone 1985)

Roy Scheele: Hopper's Early Sunday Morning, 1988

The awning raised and peaked above the glass
of the barbershop's dark window, its flaps
bound up into the glare in blue and white
like the tattered ends of a mizzen sail
on a sky now clear: this is the street belayed
as if at anchor, the day returned
in the shadows' westward-brimming swell
along the storefronts, on the tide of light,
the barber pole pitched like a buoy

toward the empty doorway. This brightness
wears the salt look of Portland Head or Gloucester
the smack of something added to the air,
and in the windows of the rented rooms
above the barber's, their shades at different levels,
each farther curtain panel foams with light,
like a net drained of darkness, drying white.

(Scheele 1988: 86–87)

Vybraná literatura k intermediální teorii

Bolter, Jay D. – Grusin, Richard A.

1998 *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, MA: MIT Press)

Clüver, Claus

2017 „A New Look at an Old Topic: Ekphrasis Revisited“; *Dossie* 19, č. 1, s. 30–44

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

2014 *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media* (Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan)

2010 „The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations“; in idem (ed.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (London: Palgrave Macmillan), s. 11–48

Fedrová, Stanislava

„Figura moderní melancholie a její inventář: intermediální interpretace jednoho Jiráskova obrazu“; *Slovenská literatúra* 61, 2014, č. 5, s. 410–428

Fedrová, Stanislava – Jedličková, Alice

2020 „Teorie intermediality. Zjevnost vztahů, unikavost média“; in: Richard Müller, Tomáš Chudý a kolektiv: *Za obrysy média. Literatura a medialita* (Praha: Karolinum – ÚČL AV ČR), s. 501–562

2016 *Viditelné popisy. Vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripce* (Praha: Akropolis)

- 2011 *Intermediální poetika příběhu* (Praha: Akropolis – ÚČL AV ČR)
- 2010 „Narativní scénáře a piktorální modely“; *World Literature Studies* 2 (19), č. 2, s. 20–41
- 2010 „Why the Verbal may be experienced as Visual“; in Ondřej Dadejčík – Jakub Stejskal (eds.): *The Aesthetic Dimension of visual culture* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing), s. 76–88
- Führer, Heidrun – Banaszkiwicz, Bernadette
- 2014 „Trajektorie starověké ekfráze“; in Alice Jedličková (ed.): *O popisu* (Praha: Akropolis), s. 41–72
- Grishakova, Marina – Ryan, Marie-Laure (eds.)
- 2010 *Intermediality and storytelling* (Berlin – New York: de Gruyter)
- Guillory, John
- 2014/2010 „Zrod pojmu médií“; in Richard Müller, Josef Šebek (eds.): *Texty v oběhu. Antologie z kulturně materialistického myšlení o literatuře* (Praha: Academia), s. 462–519
- Hausken, Liv
- 2004 „Coda. Textual Theory and Blind Spots in Media Studies“; in Marie-Laure Ryan (ed.): *Narrative across Media* (Lincoln – London: University of Nebraska Press)
- Chatman, Seymour
- 2000/1990 *Dobodnuté termíny*; přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček (Olomouc: UPOL)
- Jedličková, Alice
- 2021 „There and Back Again: From Media Culture to Literature, from Literature to Media Culture“; *Letras e letras* 37, č. 1 (Literatura, Intermedialidade e Ensino), s. 31–55;
<<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/issue/view/2174>>
- 2017 „Jeden model, různé zájmy. Konvergence a divergence intermediálních studií“; *Bohemica litteraria* 20, č. 1, s. 98–125
- Mitchell, W. J. T.
- 2016/1994 *Teorie obrazu*; přel. Lucie Chlumská, Andrea Průchová, Ondřej Hanus (Praha: Karolinum)

Nünning, Vera – Nünning, Ansgar

2002 *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Trier: WVT)

Paech, Joachim – Schröter, Jens (eds.)

2008 *Intermedialität Analog/Digital. Theorien Methoden – Analysen* (München: Wilhelm Fink)

Rajewsky, Irina O.

2019 „Literaturbezogene Intermedialität“; in Klaus Meiwald (ed.): *Intermedialität. Formen – Diskurse – Didaktik* (Baltmannsweiler: Schneider Verlag), s. 49–76

2010 „Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality“; in Lars Elleström (ed.): *Media Borders, Multimodality, and Intermediality* (Basingstoke: Palgrave Macmillan), s. 51–68

2002 *Intermedialität* (Tübingen: Francke)

Rippl, Gabrielle (ed.)

2015 *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music* (Berlin: de Gruyter)

Ryan, Marie-Laure

2016 „Texts, Worlds, Stories: Narrative Worlds as Cognitive and Ontological Concept“; in Mari Hatavara, Matti Hyvärinen, Maria Mäkelä, Frans Mäyrä (eds.): *Narrative Theory, Literature, and New Media: Narrative Minds and Virtual Worlds* (New York – London: Routledge), s. 11–28

Winter, Tomáš – Machalíková, Pavla – Fedrová, Stanislava – Jordan, Hanuš

2017 *Cirkus pictus – zázračná krása a ubohá existence. Výtvarné umění a literatura 1800–1950* (Cheb: Galerie výtvarného umění)

Wolf, Werner

2019 „Das Feld der Intermedialität im Überblick“; in Klaus Meiwald (ed.): *Intermedialität. Formen – Diskurse – Didaktik* (Baltmannsweiler: Schneider Verlag), s. 23–48

2018 *Selected Essays on Intermediality (1992–2014): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena* (Leiden – Boston: Brill – Rodopi)

2011/2002 „Intermedialita. Široké pole výzkumu a výzva literární vědě“; přel. Zuzana Adamová; *Česká literatura* 59, č. 1, s. 62–85

Not from the stars do I my judgment pluck...

Students' analytical papers on intermediality

The volume consists of two parts, one of which comprises analyses of *filmic transmediations* of Shakespeare's sonnets (*The Sonnet Project*, New York Shakespeare Exchange 2013, artistic director Ross Williams), the other analyses of *literary ekphrases* (by Wisława Szymborska, Ursula Fanthorpe, John Stone and others). It results from an Intermedial studies seminar held within the program *Literature and Intercultural Communication* at Masaryk University, Brno, in spring semester 2021. The original intention was to test the students' competence in selecting and employing analytical tools and approaches, such as identifying transmedial structures and media specific means, taking into account genre and authorial poetics, as well as possible differences between the cultural context of literary pretext (or visual pre-representation in case of ekphrases) and the context that the transmediation process and the resulting media product are embedded in. Nevertheless, the students' efforts led to a number of interesting interpretive outputs backed by further historical inquiry (e.g. into the history of the locations in New York where the films were shot), application of the system of modalities as introduced by Lars Elleström (e.g. while inquiring into the relation of temporality/timelessness in ekphrastic representations), explication of both visual and semantic effects of particular cinematic techniques, and establishing further intertextual relations. The interdisciplinary dimension of the intermedial analyses made it easier to detect the individual aspects of artistic re-interpretations of the original work. Thus, the contributions to the volume display various approaches that fall under two main (and historical in a sense) intermedial methods, that is, *literature-centered* (introduced by Werner Wolf), which focuses primarily on a semantic analysis of the original text, and *literature-oriented* (as suggested by Irina Rajewsky), which respects the transmediation as an autonomous representation and observes its relations to the pretext mainly retrospectively; , and even a comparative one, which involves a translinguistic analysis of translations as intercultural and historical transfers. Therefore, we offer our readers a fully fledged scholarly volume on transmediation, including methodological (self)reflections.

Já z hvězd svou moudrost nevyčet... Studentský sborník intermediálních analýz

Editorky: Alice Jedličková, Stanislava Fedrová

Autoři: Stanislava Fedrová, Martina Janáková, Alice Jedličková, Matěj Kos, Michaela Koutská, Veronika Kubecová, Tereza Nahodilová, Lucie Petreková, Anastasia Syrota, Veronika Šašalová, Šárka Švihálková, Ondřej Trojan, Adam Vrchlabský

Technická redakce: Daniel Kubec

Grafická spolupráce: Anastasia Syrota

Vydala Masarykova univerzita, Žerotínovo nám. 617/9, 601 77 Brno
1., elektronické vydání, 2021
ISBN 978-80-210-8469-8