

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav germánských studií
Germánské jazyky a literatury

DISERTAČNÍ PRÁCE

Mgr. Radka Slouková

Ekfráze v díle Karen Blixenové
Ekphrasis in the Works of Karen Blixen

2017

Vedoucí práce: prof. Mgr. Martin Humpál, Ph.D.

Děkuji za podnětné informace a odborné konzultace svému školiteli panu prof. Mgr. Martinu Humpálovi, Ph.D., rodičům za neutuchající víru a Deutsche Bahn za tichý oddíl.

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

Abstrakt

Předložená disertační práce se zabývá analýzou ekfrastických pasáží v povídkách dánské spisovatelky Karen Blixenové. Poukazuje přitom na problematiku různého definování ekfráze, přičemž vychází z širšího pojetí tohoto fenoménu, které se opírá o aktuální diskuze z oblasti intermediality. Rozbor spisovatelčiných textů probíhá na dvou úrovních: 1) Pozornost je věnována ekfrastické tematizaci, tedy přenesení obsahových prvků z výtvarného umění do literatury, a to především s ohledem na žánr krajinomalby, portrétu a zátiší. 2) Dále je analyzována i ekfrastická realizace, tedy je zkoumáno praktické využití malířských technik v literárním textu, jako je volba barev či zobrazení světla. Z provedených rozborů vyplynula rozmanitost podob ekfráze v díle Blixenové, ať již se jedná o rozsah, formu či zapojení do textové struktury, nebo o význam konceptu takzvaného piktorálního modelu v rámci autorčiny poetiky.

klíčová slova: ekfráze - intermedialita - dánská literatura - Karen Blixenová - výtvarné umění - piktorální model - ekfrastická tematizace - ekfrastická realizace

Abstract

This thesis analyses ekphrastic passages in the short stories of the Danish writer Karen Blixen. It points out the various definitions of ekphrasis while drawing on a wider conception of this phenomenon which is based on the current intermediality discourse. The texts are analysed on two levels: 1) Ekphrastic thematization, i.e., the transfer of content elements from visual arts to literature, especially regarding landscape painting, portrait and still life. 2) Ekphrastic realization, i.e., the practical use of painting techniques in literary texts, such as the choice of colours or the depiction of light. The results of the analyses indicate a diversity of forms of ekphrasis in Blixen's works, be it in terms of scope, form or integration into the text structure. The results also point out the importance of the so-called pictorial model concept in the author's poetics.

key words: ekphrasis - intermediality - Danish literature - Karen Blixen - visual arts - pictorial model - ekphrastic thematization - ekphrastic realization

OBSAH

1 Úvod	8
2 Karen Blixenová a výtvarné umění	13
2.1 Studium a odborné vzdělání.....	13
2.2 Vlastní malířská produkce.....	15
2.3 Obdivovatelka umění.....	17
3 Ekfráze: extenze a intenze pojmu	20
3.1 Ekfráze v antice.....	20
3.1.1 Ekfráze jako rétorická kategorie.....	20
3.1.2 Ekfráze jako popis uměleckého díla.....	22
3.2 Novodobé přístupy k ekfrázi.....	24
3.3 Forma ekfráze.....	28
3.3.1 Výtvarné premédium.....	28
3.3.2 Verbální postmédium.....	30
3.3.2.1 Ekfráze a literární druhy.....	30
3.3.2.2 Rozsah ekfráze.....	31
3.3.2.3 Narativní potenciál.....	33
3.4 Ekfráze a fokalizace.....	37
3.5 Kategorie ekfráze.....	38
3.5.1 Model Valerie Robillardové.....	39
3.5.2 Model Laury M. Sager Eidtové.....	41
3.5.3 Srovnání obou modelů.....	43
3.6 Ekfráze jako fenomén intermediality.....	44
3.6.1 Intermedialita, intramedialita a intertextualita.....	45
3.6.2 Rozdělení intermediality podle Wenera Wolfa.....	46
3.7 Návrh typologie ekfráze.....	49
3.8. Závěr teoretické části.....	52
4 Ekfrastická tematizace	54
4.1 Krajinomalba.....	55
4.1.1 Krajinomalba jako malířský žánr.....	55
4.1.2 Karen Blixenová a krajina.....	59
4.1.3 Ekfrastické popisy krajiny v povídce „Vejene omkring Pisa“.....	63
4.1.3.1 Lorrainovský piktorální model.....	64
4.1.3.2 Lorrainovský piktorální model v povídce „Vejene omkring Pisa“.....	67
4.1.3.3 Práce Blixenové s lorrainovským piktorálním modelem.....	75
4.1.4 Ekfrastické popisy krajiny v povídce „En Historie om en Perle“.....	80
4.1.4.1 Národní romantická krajinomalba.....	82
4.1.4.2 Osamělý poutník.....	83
4.1.4.3 Emancipovaná horalka.....	86
4.1.4.4 Svatebčané z Hardangeru.....	88
4.1.4.5 Shrnutí ekfráze v povídce „En Historie om en Perle“.....	91

4.1.5 Ekfrastické popisy krajiny v povídce „Ringen“	92
4.1.5.1 Piktorální model dánské národní krajinomalby	93
4.1.5.2 Piktorální model dánské národní krajinomalby v povídce „Ringen“	94
4.1.5.3 Rokoková hravost.....	99
4.1.5.4 Shrnutí ekfráze v povídce „Ringen“	103
4.1.5.5 Dánská národní krajinomalba nebo Lorrain?.....	104
4.2 Portréty.....	108
4.2.1 Portrét jako malířský žánr	108
4.2.2 Karen Blixenová a portréty	112
4.2.3 Ekfrastické popisy postav v povídce „De standhaftige Slaveejere“	118
4.2.3.1 Courbetovy <i>Tři mladé Angličanky u okna</i> jako předobraz pro vzhled protagonistek.....	119
4.2.3.2 Láokoóntovy dcery.....	122
4.2.3.3 Archetypy podle Edvarda Muncha.....	125
4.2.3.4 Třetí dívka z obrazu <i>Tři mladé Angličanky u okna</i>	132
4.2.3.5 Shrnutí ekfráze v povídce „De standhaftige Slaveejere“	137
4.2.4 Postavy jako karikatury.....	139
4.2.4.1 Vysoké a statné ženy	142
4.2.4.2 Tlustí muži.....	147
4.2.4.3 Zdůraznění jedné části těla a asymetrie	149
4.2.5 Přípodobnění postavy ke konkrétnímu obrazu	152
4.2.5.1 Krása a majestátnost transmediálních postav.....	152
4.2.5.2 Kompoziční rozvržení	156
4.3 Zátíší	157
4.3.1 Zátíší jako malířský žánr	158
4.3.2 Zátíší v povídkách Karen Blixenové.....	159
4.4 Sochy.....	162
4.4.1 Obecná tematizace soch	162
4.4.2 Explicitní reference ke konkrétní soše	165
4.4.2.1 Přímá paralela mezi postavou a sochou.....	165
4.4.2.2 Reference bez přímého přirovnání	168
5 Ekfrastická realizace	171
5.1 Barva	172
5.1.1 Barva v dějinách umění.....	172
5.1.2 Primární a sekundární barvy a jejich komplementárnost	174
5.1.3 Použití barev v povídkách Karen Blixenové.....	176
5.1.3.1 Odstín a sytost.....	178
5.1.3.2 Barevné kontrasty.....	181
5.1.3.3 Analogická harmonie	188
5.2 Světlo a stín	192
5.2.1 Zobrazení světla a tmy ve výtvarném umění.....	192
5.2.2 Zobrazení stínu ve výtvarném umění.....	194
5.2.3 Světlo a stín v povídkách Karen Blixenové	196
5.2.3.1 Statické světlo	197
5.2.3.2 Dynamické světlo.....	202

5.2.3.3 Částečně osvětlená a částečně zastíněná plocha	206
5.2.3.4 Umístění zdroje světla	208
5.2.3.5 Vržený stín.....	211
5.2.3.6 Barevný stín.....	214
5.3 Perspektiva	215
5.3.1 Ekfrastická tematizace perspektivy.....	216
5.3.2 Ekfrastická realizace perspektivy	218
6 Závěr	222
7 Literatura.....	227
8 Přílohy.....	235
8.1 Přehled povídek v jednotlivých sbírkách.....	235
8.2 Paratextové odkazy.....	236
8.3 Obrazová příloha	241

1 Úvod

Ve své disertační práci analyzuji přítomnost ekfráze v díle Karen Blixenové (1885-1962), a to jak z hlediska odrazu konkrétních obrazů, tak i s ohledem na obecnější realizaci výtvarného umění v povídkách této slavné dánské autorky.

Dané téma jsem si zvolila ze tří důvodů: zaprvé je to intermediální potenciál autorčiných textů. Blixenová se řadí k umělcům, kteří oplývali nejen literárním, ale i výtvarným nadáním. Podobně jako August Strindberg nebo Holger Drachmann se Blixenová realizovala v obou uměleckých oblastech a navíc se jí oproti zmíněným kolegům dostalo i teoretického vzdělání ve výtvarném umění. V několika interview pak autorka sama zdůraznila, že ji při psaní povídek inspirovaly malířské artefakty, čímž nepřímou potvrdila přítomnost ekfrastických pasáží ve svých textech. Druhým rozhodujícím faktorem pro výběr tématu práce byla aktuálnost intermediálního bádání. Termíny vizualita, intertextualita a intermedialita se v posledních desetiletích zařadily mezi nejfrekventovanější pojmy v diskuzích o kultuře a literatuře, přičemž se do popředí zájmu dostávají znovuobjevené fenomény týkající se vztahů mezi uměními, jako je právě ekfráze. Tato práce by proto měla nabídnout nejen nové interpretační možnosti díla Karen Blixenové, ale i přispět k obecnějším mezioborovým diskuzím o ekfrázi jako intermediálním fenoménu. V neposlední řadě sehrála důležitou roli při výběru tématu absence podobně rozsáhlé práce v blixenovské sekundární literatuře, například otázka ekfrastické realizace, tedy výstavby popisu podle určitých malířských technik, zůstala dodnes zcela mimo pozornost badatelů.

Hlavním záměrem disertační práce je na základě analýzy ekfrastických pasáží dokázat, že výtvarné umění představuje jeden ze stavebních kamenů autorčiny poetiky a znalost eventuálního výtvarného předobrazu či malířských postupů odkrývá nové interpretační možnosti. V textech Blixenová se jen zřídka setkáváme s ekfrází v tradičním pojetí, tedy jako popisu konkrétního artefaktu existujícího ve fikčním světě. Výraznější prostor získává líčení, které na čtenáře působí, jako by se o malbu jednalo, neboť pracuje s evokacemi obecnějších malířských obsahů či technik. Dílčím cílem disertační práce je proto poukázat na různorodost forem ekfráze, jež se u Blixenové vyskytují, a ozřejmit její roli a funkční motivaci ve vztahu k výstavbě textu, a to především s ohledem na zapojení ekfráze do narativních struktur. Vzhledem ke komplikovanosti

a mnohovrstevnosti textů Blixenové neusilují o zmapování a podrobný rozbor *všech* ekfrastických pasáží, ale snažím se nabídnout dostatek rozmanitých příkladů, z nichž lze vyvodit obecnější závěry týkající se autorčiny poetiky.

Disertační práce se skládá ze dvou hlavních oddílů: teoretické části, která představuje méně známou výtvarnou stránku Karen Blixenové a uvádí do problému ekfráze, a praktické části analyzující vybrané autorčiny povídky z hlediska přítomnosti ekfrastických pasáží.

Teoretická část je rozdělena do dvou kapitol. První kapitola nabízí krátký vhled do vztahu Blixenové k výtvarnému umění, přibližuje její studium na uměleckých školách a vlastní malířskou produkci. Tato část si klade za cíl poukázat na znalosti v oboru výtvarného umění, kterými autorka oplývala, a tak posloužit jako obhajoba oprávněnosti zvoleného tématu a zároveň podložit některé závěry v praktické části. Přílohou této kapitoly je i seznam paratextových odkazů k výtvarnému umění, tedy přehled malířů, výtvarných směrů a artefaktů, které Blixenová zmiňuje v interview nebo dopisech, či o kterých víme ze vzpomínkových knih osob z jejího okolí. Podobný seznam se v sekundární literatuře o Blixenové nikde neobjevuje, přitom se ale jedná o důležité vodítko pro intermediální analýzu autorčiných textů. Druhá kapitola teoretické části je věnována fenoménu ekfráze a jejím cílem je uvést čtenáře do problematiky tohoto žánru a především představit terminologii užívanou v praktické části. V úvodu je v krátkosti nastíněn vývoj ekfráze od antiky, přičemž v centru pozornosti stojí novodobé přístupy, jež pohlíží na ekfrázi jako na popis uměleckého díla. V souladu se studii Tamary Yacobiové je v této práci pojetí ekfráze rozšířeno o piktorální model (souhrn společných rysů typických pro díla určitého malíře nebo uměleckého směru) a zároveň i vznesena otázka schopnosti ekfráze zapojit se do narativní výstavby textu. Jelikož se v sekundární literatuře nevyskytuje uspokojivá a jednotná typologie ekfráze, představuji v závěru teoretické části vlastní návrh její klasifikace, která koresponduje se členěním intermediálních vztahů podle Wenera Wolfa.

Druhá část je věnována praktickému rozboru ekfrastických pasáží v povídkách Karen Blixenové a opět ji můžeme rozdělit do dvou hlavních oddílů. První, rozsáhlejší, se zabývá ekfrastickou tematizací, tedy přenosem obsahů a témat z výtvarného umění do literatury. Tento oddíl je členěn do několika kapitol podle tradičního rozdělení malířských žánrů, které jsou v úvodu kapitol

i krátce představeny. Největší prostor je věnován krajinomalbě, protože popisy přírody představují nejvýraznější součást autorčiných textů. Samostatné kapitoly tvoří také portrét a zátiší. Nezabývám se naopak žánrem historické malby, který je podobně jako náboženská a mytologická malba příliš zatížen implicitní narativní předlohou a patří tak spíše do oblasti transmediality. Poslední dva jmenované typy se navíc dočkaly značné pozornosti ve studiích Ivana Ž. Sørensen. Kapitoly analyzující vliv krajinomaleb, portrétů a zátiší na dílo Karen Blixenové jsou dále děleny na podkapitoly podle jednotlivých piktorálních modelů, které jsou v díle Blixenové nejmarkantnější, či je analyzována konkrétní povídka s ohledem na různé modely, jež se v ní odrážejí. Druhý oddíl se zabývá ekfrastickou realizací a zkoumá práci Blixenové s klasickými malířskými technikami jako je použití barvy, zobrazení světla a stínu a uplatnění zásad perspektivy. Cílem této kapitoly je demonstrovat jiný než tematický vliv výtvarného umění na autorčino dílo, neboť při výstavbě mentálních obrazů, které se zhmotňují před očima čtenářů při četbě konkrétních pasáží, se Blixenová mohla inspirovat i praktickými malířskými zásadami.

Primární literaturu pro analýzu ekfráze tvoří čtyři hlavní povídkové sbírky Blixenové, a to: *Syv fantastiske Fortællinger* (1935), *Vinter-Eventyr* (1942), *Sidste Fortællinger* (1957) a *Skæbne-Anekdoter* (1958). Disertační práce tedy nabídne analýzu přítomnosti ekfráze pouze v autorčiných povídkách, neboť právě tyto jsou považovány za vrchol její tvorby a mají největší intermediální potenciál. Zkoumání ekfráze ve zvolených čtyřech sbírkách zároveň umožňuje provést výzkum z hlediska vývoje spisovatelčiny práce s tímto fenoménem, neboť první a poslední sbírku od sebe dělí více než dvacet let. Po zralé úvaze jsem upustila od zkoumání těch knih Blixenové, které se týkají jejího života v Africe (*Den afrikanske Farm* a *Skygger på Græsset*), protože jsou vhodné spíše pro autobiografické analýzy a popisy místního exotického prostředí a obyvatel zákonitě nevycházejí z evropské malířské tradice. Do penza primární literatury jsem také nezahrnula román *Gengældelsens Veje*, a to především z důvodu jiného uměleckého žánru. Zároveň se jedná o dílo, které autorka psala spíše z komerčních důvodů a nepovažovala je za literárně propracované. Okrajově naopak zohledňuji posmrtně vydanou sbírku *Kongesønnerne og andre efterladte fortællinger* (1985), která obsahuje nepublikované texty Blixenové napříč celým tvůrčím obdobím. Většina textů však neprošla autorčinou závěrečnou revizí, je

pouze fragmentární, nebo byly jejich motivy později rozpracovány do jiné povídky; z těchto důvodů se danou sbírkou při ekfrastické analýze primárně nezabývám. Pozornost věnuji pouze některým vybraným pasážím, které osvětlují použití ekfráze v ostatních autorčiných textech, a tím zajišťují komplexnost zpracovaného tématu.

Jako všichni badatelé zabývající se dílem Karen Blixenové jsem byla postavena před otázku, zda použít jako primární literaturu anglický originál nebo dánskou verzi, kterou ve většině případů autorka sama vytvořila. Vzhledem k tématu a hermeneutické perspektivě práce jsem se rozhodla vycházet z dánského textu, protože tento se vyznačuje mimo jiné bohatší slovní zásobou a rozpracovanějšími myšlenkovými obrazy, které poskytují výraznější indicie pro odhalení výtvarného předobrazu.

Literárněvědecké zkoumání textů Blixenové proběhlo v minulosti v různých vlnách. V dánské literární vědě byl dominantní biografický přístup, v novějším bádání jsou markantní tři oblasti výzkumu, a to feministický, postkoloniální a naratologický. Zkoumání ekfráze popřípadě vlivu výtvarného umění na dílo Karen Blixenové získává pozornost vědců až po roce 2000, což souvisí se vzrůstajícím zájmem o intermedialitu. V dánské literární vědě existují dva rozdílné přístupy k ekfrázi v autorčiných textech. Jeden reprezentuje Charlotte Engbergová, která v průlomové knize *Billedets ekko* (2000) pojímá povídky jako koláž z různých obrazů, které Blixenová viděla. Engbergová svým postojem vylučuje ekfrázi v úzkém slova smyslu a zabývá se spíše obecnějším vlivem výtvarných děl. Ve svých závěrech sice zmiňuje odraz výtvarných žánrů, jako je krajinomalba, renesanční portréty či barokní zátiší v autorčiných povídkách, abstrahuje však od tendence jednotlivé žánry více konkretizovat. Druhý proud je naopak výrazně ekfrastický. Reprezentuje ho Ivan Ž. Sørensen, který spolu s Ole Togebyovou napsal mimo jiné knihu *Omvejene til Pisa* (2001), ve které pojímá povídku „Vejene omkring Pisa“ jako procházku po muzeu Galleria degli Uffizi ve Florencii, přičemž dokládá vybrané věty z textu konkrétními obrazy visícími v galerii. V mé práci bych chtěla najít střední cestu mezi těmito dvěma přístupy. Podobně jako Engbergová považuji většinu popisných pasáží v díle Blixenové za koláž z vícera obrazů, které je však podle mého názoru záhodno v duchu Sørensenova pojetí konkrétněji rozebrat. Oproti oběma těmto přístupům pak operuji se zmíněným pojmem piktoriální model, ve

kterém se spojuje jak myšlenka koláže, tak konkrétnosti malířských rysů, přičemž se stále nacházíme na poli ekfráze. Věřím, že mnou navržené spojení obou těchto přístupů a inovace v terminologii je optimálním řešením, díky kterému může být vliv výtvarného umění na dílo Karen Blixenové důkladněji analyzován, a tak vést ke komplexnějším výsledkům.

2 Karen Blixenová a výtvarné umění

2.1 Studium a odborné vzdělání

Ačkoliv se Karen Blixenová proslavila jako spisovatelka, bylo to právě výtvarné umění, v němž zpočátku spatřovala největší možnosti seberealizace. Láska k malířství se zrodila v roce 1899, kdy rodina v té době čtrnáctileté Blixenové na čas přesídlila do Švýcarska, aby se děti naučily francouzštinu a vzpamatovaly se z ničivého požáru, který postihl rodný Rungstedlund. Blixenová zde spolu se sestrami poprvé začala navštěvovat skutečnou školu; o výchovu a vzdělání se do té doby soukromě starala pouze matka s babičkou. Vedle francouzštiny dívky absolvovaly hodiny kreslení a malování, při kterých se prokázal zatím skrytý talent Blixenové, a vzklíčila její doživotní láska k výtvarnému umění. Zbylý čas ve Švýcarsku tak mladá malířka strávila pozorováním a skicováním krajiny okolo Ženevského jezera a později italské přírody z oblasti Lago Maggiore, kam rodina pokračovala ve své cestě po Evropě.¹

Zápal pro malování Blixenovou neopustil ani po návratu do Dánska a rodině navzdory se rozhodla vystudovat umění.² Odborné vzdělání získala nejprve na soukromé výtvarné škole Charlotte Sodeové a Julie Meldahlové, kde se připravovala na přijímací zkoušky na Dánskou královskou akademii výtvarných umění, které v roce 1903 úspěšně složila. Je však třeba podotknout, že v té době nebylo typické, aby žena studovala, takže Blixenová v podstatě ani nenavštěvovala Akademii, ale placené kurzy pro ženy. Na počátku 20. století byla představa ženy-umělkyně nereálná a více než talent bylo důležité, zda je studentka schopna zaplatit požadovaný finanční vklad, ze kterého pak Akademie fungovala.³ Blixenová si této skutečnosti byla dobře vědoma a po konfrontaci se stylem výuky v mužské třídě si uvědomila nízký zájem a minimální inspiraci ze strany učitelů pro ženskou skupinu, což nakonec vedlo k rozhodnutí po pěti semestrech studia zanechat.⁴ Sama autorka později jako důvod svého odchodu

¹ Srov. Thurman, *Karen Blixen*, s. 66.

² Frans Lasson interpretuje rozhodnutí Blixenové stát se malířkou především jako revoluční snahu vymanit se z aristokraticky-morálního a konvencemi svázaného světa, který mladou umělkyni obklopoval a se kterým se nechtěla identifikovat (srov. Lasson, „Malerinde Karen Blixen“, s. 20).

³ Srov. Lasson, „Malerinde Karen Blixen“, s. 26.

⁴ Srov. Thurman, *Karen Blixen*, s. 93.

avedla „manglende Tillid til mine egne Evner, og maaske ogsaa manglende Opmuntring fra mine Omgivelsers Side.“⁵

K odbornému vzdělání v oblasti malby se Blixenová znovu vrátila v roce 1910, kdy spolu se sestrou Eou, nadějnou zpěvačkou, odjela do Paříže, aby zde obě rozvinuly své talenty. Zatímco Ee se podařilo svůj sen splnit, protože pilně studovala u vyhlášených operních pěvců, pro Blixenovou byl pařížský pobyt z hlediska teoretického studia velkým zklamáním. Jak se můžeme dočíst v jejím deníku z této doby, obtížný výběr vhodné umělecké školy ji pouze přivedl k závěru, že „det er ingen nytte til at gå på en malerskole.“⁶ Nakonec se však přece jen zapsala na soukromou uměleckou školu vedenou francouzskými malíři Lucienem Simonem a Reném Menardem, ovšem na hodiny chodila nejdříve nepravidelně, a potom už vůbec.⁷ Blízký přítel Karen Blixenové a pozdější vydavatel jejích esejí a malířských reprodukcí, Frans Lasson, zmiňuje v této souvislosti nedostatek výdrže a ctizálosti, který byl pro mladou Karen typický: „Men så snart hun stødte på den mindste modstand eller ikke blev opmuntret af sine omgivelser, opgav hun slaget, inden det for alvor var begyndt. [...] Modløsheden og den psykiske kapitulation var i ungdommen en træk hos hende.“⁸

Labutí písní malířského vzdělání Blixenové byl pobyt v Itálii, kam odjela v roce 1912 odhodlaná rozvinout svůj talent při studiu umění. Z této doby se bohužel nezachoval žádný deník, takže máme o životě v Itálii jen kusé informace. V esejí „Til fire kultegninger“ autorka sice zmiňuje, že navštěvovala malířskou školu v Římě a ve Florencii, z ostatního paratextového materiálu však vyplývá, že italský pobyt byl podobně jako pařížský spojen především s bohatým kulturním a společenským životem, kterého se účastnila spolu se sestřenicí a zároveň nejlepší přítelkyní Daisy.⁹ Po návratu z Itálie začala nová kapitola v životě Blixenové související se zasnubami a cestou do Afriky. K metodicky vedenému teoretickému studiu umění se naposledy vrátila velmi krátce v roce 1920, kdy ji během rekonvalescenčního pobytu v Dánsku vyučovala v kresbě a malbě dánská

⁵ Blixen, „Til fire kultegninger“, s. 19.

⁶ Deníkový záznam ze 4. 4. 1910, citováno podle Thurman, *Karen Blixen*, s. 125.

⁷ Srov. Thurman, *Karen Blixen*, s. 127.

⁸ Lasson, „Malerinden Karen Blixen“, s. 20. Dalším důvodem nevydařeného pařížského pobytu byla i nešťastná láska k Hansi Blixenovi, na kterého se zde snažila zapomenout (srov. Thurman, *Karen Blixen*, s. 121).

⁹ Srov. tamtéž, s. 137.

malířka Bertha Dorphová.¹⁰ Po návratu z Afriky v roce 1931 však Blixenová zcela opustila myšlenku realizovat se jako malířka a začala se naplno věnovat literatuře.

2.2 Vlastní malířská produkce

Dochovaná malířská produkce Karen Blixenové není rozsáhlá, protože během stěhování z Afriky autorka většinu děl rozdala nebo se ztratily. V současné době jsou její nejznámější malby a skici vystaveny v Muzeu Karen Blixenové v Rungstedlundu a velká část z nich vyšla po autorčině smrti v knize Franse Lassona *Karen Blixens Tegninger*.

Obrazy Blixenové bychom mohli rozdělit na raná díla, díla z akademického období a díla z Afriky.¹¹ Rané kresby nemají výraznější uměleckou hodnotu, podávají nám ale přesvědčivý důkaz o autorčině rozsáhlé fantazii, obrazotvornosti a tendenci propojovat výtvarné umění s literaturou, neboť se často jedná o ilustrace ke knihám, které Blixenová zrovna četla.¹² Z doby příprav na přijímací zkoušky a následného studia na Akademii se zachovalo několik portrétů a skic, které svědčí o vývoji techniky mladé malířky. K nejslavnějším z nich patří čtyři kresby uhlem, jež autorka sama okomentovala v eseji „Til fire kultegninger“.¹³

Za vrchol malířské produkce jsou považovány obrazy, které Blixenová namalovala v Africe. Autorka se vrátila k malování v roce 1917, kdy čelila řadě tragických situací: farma se dostala do existenčních problémů, její švagr a dávná láska Hans Blixen zahynul při leteckém neštěstí a nejlepší přítelkyně Daisy spáchala sebevraždu. Smutek se Blixenová rozhodla ventilovat skrze výtvarné umění a poprvé od příjezdu do Afriky začala znovu malovat. S potěšením zjistila,

¹⁰ Umělecká realizace Karen Blixenové jako malířky mimo jiné ztroskotala na skutečnosti, že se nikdy nesetkala s učitelem, který by pochopil její osobnost a rozvinul její umělecký talent správným směrem. Výuka, kterou absolvovala na malířských školách či Akademii, jí přišla neinspirativní a příliš tradiční. Sama autorka v interview v roce 1956 prohlásila, že jediný, kdo se jí pokusil správně inspirovat a posunout dále, byla právě zmíněná Bertha Dorphová (Karen Blixen v interview 10. 6. 1956, citováno podle Brundbjerg (ed.), *Samtaler med Karen Blixen*, s. 197).

¹¹ Existuje i několik málo skic z doby po návratu z Afriky zpět do Dánska, které mají většinou podobu jednoduchých náčrtů portrétů nebo se podobně jako v raném období jedná o ilustrace. Tyto skici nelze umělecky hodnotit, vypovídají ale o neutuchajícím zájmu Blixenové o malířství. Frans Lasson vzpomíná, že ještě tři měsíce před smrtí vytvořila již vyčerpaná autorka jednoduchou karikaturu svého psa Peppera (Lasson (ed.), *Karen Blixens Tegninger*, s. 17).

¹² Např. v 15 letech ilustrovala Shakespearovu komedii *Sen noci svatojánské* (srov. Lasson (ed.), *Karen Blixens Tegninger*, s. 12).

¹³ Jedná se o čtyři portréty vytvořené ve druhém ročníku na Akademii, kdy se studenti učili malovat portréty. Blixenová vzpomíná, že v té době vytvořila 25 portrétů, 21 z nich se ale během pobytu v Africe ztratilo a zbyly jí pouze tyto čtyři (srov. Blixen, „Til fire kultegninger“, s. 23).

že jí to jde lépe, než kdy dřív: „Hun mærkede, at hun havde langt bedre sans for form og farve, end da hun var yngre.“¹⁴ Během pobytu v Africe tak za obtížných podmínek vznikla řada dnes ceněných portrétů místních obyvatel a dále i zátiší a krajinomalby.¹⁵

Je těžké zhodnotit Karen Blixenovou jako malířku. V oficiálních protokolech z doby studia na Akademii je uvedeno, že žádná z aspirantek na malířské umění se pravděpodobně slavnou malířkou nestane,¹⁶ jinými slovy, žádná z nich neprokázala dostatečný talent. Frans Lasson, který zpětně hodnotil výtvarná díla Blixenové, vyzdvihuje především rané kresby, které svědčí o přirozeném talentu a citu pro barevnou souhru. Bezprostřednost kreseb se však podle Lassona pozvolna ztrácí, a to především díky chybějící podpoře okolí a s tím související nalomené sebedůvěře mladé umělkyně. Obrazy z akademického období pak hodnotí slovy: „Hvorvidt den metodiske undervisning og de bundne opgaver bidrog til at udvikle eller stække hendes spontane tegnelyst, kan man ikke vide i dag. Noget umiddelbart i tegnetalentet er dog gået tabt på vejen.“¹⁷ K podobnému závěru došel i Bente Scavenius, podle nějž díla z akademického období vyjadřují nejistotu a přílišnou opatrnost, s níž se Blixenová potýkala. Výrazně zdařilejší jsou pouze kresby tvořené podle skutečných mužských modelů.¹⁸

Obrazy z Afriky tvoří umělecky vyvrálenější protipól předchozích výtvarných pokusů. Odborníci na těchto malbách pozitivně hodnotí především cit pro barvy, kontrast a vzhledem k autorčinu životu v Africe i pochopitelnou absenci vlivu avantgardně-experimentálních směrů dvacátých let.¹⁹ Ceněny jsou především zdařilé portréty místních obyvatel, které nejsou primárně etnografické, ale zračí se v nich respekt malířky vůči modelům stejně jako specifická mezilidských a mezikulturních vztahů, které Blixenová s Masaji navázala.²⁰

¹⁴ Thurman, *Karen Blixen*, s. 194.

¹⁵ Malování v Keni bylo obtížné z více důvodů: především byl problém sehnat základní malířské vybavení jako barvy a plátno, které si Blixenová musela nechávat zasílat z Evropy. Dále autorka bojovala s nedostatkem času na malování, protože se v době sezóny plně věnovala chodu farmy. V neposlední řadě ji v Africe chyběla zpětná vazba – z okruhu lidí kolem ní nikdo nedokázal pochopit a ocenit její obrazy (srov. např. Dinesen, *Tanne*, s. 70).

¹⁶ Srov. Lasson, „Malerinde Karen Blixen“, s. 26.

¹⁷ Lasson (ed.), *Karen Blixens Tegninger*, s. 14.

¹⁸ Srov. Scavenius, „Karen Blixen som maler“, s. 14.

¹⁹ Srov. Lasson, „Malerinde Karen Blixen“, s. 32.

²⁰ Srov. Asmussen, „Karen Blixens Kunst“, s. 7. Vztah Blixenové ke svým modelům byl dozajista vřelý, bylo pro ni ale velice obtížné zklidnit masajský temperament a přinutit je k tomu, aby při malování zůstali v klidu sedět. V dopisu matce Ingeborg z 28. 10. 1923 autorka popisuje, jak při

Krátce po svém vzniku však africké malby nebyly takto pozitivně hodnoceny. Blixenová v roce 1924 zaslala čtyři portréty a jedno zátiší na jarní výstavu v Charlottenburgu, přijímací komise však její obrazy odmítla.²¹ Podle Benta Scavenia byl důvodem zamítnutí na jednu stranu příliš exotický námět a na druhou stranu příliš konzervativní umělecká komise.²²

Jako malířka se Blixenová prezentovala veřejnosti znovu až v roce 1950, kdy už byla uznávanou spisovatelkou. Nejprve vyšly dva africké portréty jako ilustrace ke knižně vydané rozhlasové přednášce o Faraovi, které vzbudily značnou pozornost veřejnosti. Blixenovou velmi potěšil zájem čtenářů o další její výtvarná díla a ve stejném roce zveřejnila v *Berlingske Aftenavis* krátkou esej „Til fire kultegninger“ doprovázenou několika kresbami z akademického období. Blixenová si však byla dobře vědoma skutečnosti, že uznání, které se jí jako malířce dostává, je ovlivněno jejím spisovatelským renomé. Další obrazy už nechtěla vystavovat a veřejnost se tak s celou malířskou produkcí mohla seznámit až po autorčině smrti.

2.3 Obdivovatelka umění

Karen Blixenová nebyla pouze aktivní malířkou, ale především celoživotní obdivovatelkou výtvarného umění. V autorčiných paratextech nacházíme řadu zmínek o konkrétních dílech nebo výstavách, které během svých cest po Evropě a později i Americe navštívila a které se jí nesmazatelně zapsaly do paměti.²³

Její oblíbeným cílem cest za evropským uměním byl Řím, Londýn a Paříž.²⁴ Právě zmíněný pařížský pobyt z roku 1910 sehrál důležitou roli ve vztahu Blixenové k výtvarnému umění. Svůj podíl na tom měl Mario Krohn, kunsthistorik a pozdější ředitel Thorvaldsenova muzea, se kterým se Blixenová seznámila během studia na Akademii a se kterým se znovu setkala daného roku

portrétování mladé dívky musela sáhnout až ke krajnímu řešení a svůj model donutila zůstat v klidu pomocí pistole (srov. Lasson (ed.), *Karen Blixen. Breve fra Afrika 1914-31*, s. 220). V eseji „Til fire kultegninger“ pak Blixenová uvádí, že důvodem neklidu Masajů byl vrozený strach z příliš zdařilého portrétu; věřili totiž, že pokud se jim bude obraz výrazně podobat, vysaje z nich sílu a duši (srov. Blixen, „Til fire kultegninger“, s. 34).

²¹ Srov. Scavenius, „Karen Blixen som maler“, s. 15. Konkrétně se jednalo o *Stilleben med udstoppet Næsehornsflugl, Hoved af gammel Kikuyu, Hoved af ung Kikuyu Pige, Hoved af Somali-Dreng, Hoved af ung Somali med gul Turban*. První čtyři jmenované jsou dnes považovány za vrchol autorčiny tvorby, poslední jmenovaný se ztratil při stěhování z Afriky (srov. Scavenius, „Karen Blixen som maler“, s. 16).

²² Srov. Scavenius, „Karen Blixen som maler“, s. 16.

²³ Srov. seznam paratextových odkazů k výtvarnému umění, příloha 8.2.

²⁴ Srov. např. Selborn, *Notater om Karen Blixen*, s. 105ff.

v Paříži. V eseji „Til fire kultegninger“ komentuje přátelství s Krohmem následovně:

Jeg havde det store Held, at min gode Ven, Mario Krohn, var i Paris paa samme Tid som jeg selv. Han tog mig med paa Samlinger, der ikke var aabne for Offentligheden, og gjorde sig Umage for, med sin sjældne Kendskab til og Indsigt i Kunst, at vejlede en Begynder.²⁵

Pozoruhodné je, že se Blixenová v tomto citátu označuje za začátečníka, ačkoliv měla za sebou již pět semestrů studia na Akademii. Nepřímo tak vyslovuje kritiku malířského vzdělání, kterého se jí dostalo; během pařížského pobytu se díky praktickému styku s uměním naučila víc než při dosavadním teoretickém studiu.²⁶

Mario Krohn Blixenové otevřel oči pro estetickou hodnotu výtvarných artefaktů. Po pobytu v Paříži autorka přestala usilovat o malířské vzdělání a naopak začala malovat pro vlastní potěšení. Na nový přístup k umění mohla zapůsobit i samotná francouzská metropole, která se v době přítomnosti Blixenové stala zásadní kolébkou avantgardních výtvarných proudů a autorka tak vzhledem ke svému čilému společenskému životu byla ve středu uměleckého dění. Paříž pro Blixenovou navždy symbolizovala Mekku umění, do které se s oblibou vracela i v pozdějších letech. Během afrického pobytu se jí velmi stýskalo po evropské kultuře, což sama potvrdila například v rozhovoru z roku 1937: „Længtes De aldrig efter Danmark, baronesse? – Jo, De kan tænke Dem, hvad det vil sige, at man i tre år ikke har set et maleri.“²⁷ Při svých cestách do Evropy se tak zpravidla zdržela několik týdnů v Paříži, aby se prošla po Louvru a potěšila se pohledem na konkrétní malby, o kterých v Africe snila.²⁸ Ač milovnice obrazů, vůči muzeím a galeriím obecně však měla Blixenová již od mládí výhrady: uměle uzavřené prostory jí jako kulisy pro výtvarné artefakty

²⁵ Blixen, „Til fire kultegninger“, s. 23.

²⁶ Mario Krohn byl uznávaným odborníkem na francouzské umění 18. a 19. století a úspěšně Blixenovou zasvětil především do impresionistického malířství. Snažil se ji nadchnout i pro realismus barbizonské školy, ovšem jak Blixenová sama zmiňuje v eseji „Til fire kultegninger“, Millet ji k srdci nikdy nepřiostl (srov. Blixen, „Til fire kultegninger“, s. 24).

²⁷ Interview pro *Uge Journalen* z 10. 10. 1937, citováno podle Brundbjerg (ed.), *Samtale med Karen Blixen*, s. 63.

²⁸ V eseji „Til fire kultegninger“ Blixenová uvádí konkrétní obrazy, kvůli kterým se při cestě do Dánska vypravila do Louvru: „Jeg ved, at det eet Aar var Rembrandts ‚Bathseba‘ og et andet Manet’s ‚Frokosten‘, - og i det hele taget Impressionisterne, som dengang endnu var paa Louvre, men senere er kommet til Orangiet“ (Blixen, „Til fire kultegninger“, s. 24).

přišly doslova odporné a Louvre dokonce ve svém deníku označila za „balsamering, kongen skulle være der“²⁹. Jak bude demonstrováno v následujících kapitolách, ozvuk tohoto přístupu k umění nacházíme i v literární produkci: autorka ve svých povídkách nepopisuje nehybné obrazy visící na stěně, ale malby se naopak stávají živou součástí vyprávění, ať již jako kulisy pro příběh či impuls pro dějovou složku

Příkladů ilustrujících lásku Blixenové k výtvarnému umění je celá řada, na tomto místě bych však chtěla vyzdvihnout právě pařížský pobyt roku 1910, který podle mého názoru představuje důležitý a sekundární literaturou často opomíjený mezník v autorčině uměleckém vývoji. Význam dalších konkrétních setkání s výtvarnými díly je možno vyčíst z přehledu paratextových odkazů uvedených na konci této práce (příloha 8.2). Z nich je více než patrné, že výtvarné umění sehrálo zásadní roli v životě Blixenové a do literární tvorby se tak mohly promítnout nejen praktické znalosti nejslavnějších artefaktů, ale i rozsáhlé teoretické vědomosti z oblasti kunsthistorie.

²⁹ Thurman, *Karen Blixen*, s. 125.

3 Ekfráze: extenze a intenze pojmu

Ekfráze patří k obtížně uchopitelným a různorodě definovatelným pojmům. Podobně jako u ostatních intermediálních fenoménů je tato nejednoznačnost částečně dána samotnou mezioborovou podstatou, která v sobě spojuje kunsthistorický přístup k výtvarnému umění a literárněvědnou teorii textu. Zásadní problém v nejasném vymezení ekfráze se však rodí především z diachronní perspektivy, neboť význam pojmu prošel v dějinách podstatným vývojem.

3.1 Ekfráze v antice

3.1.1 Ekfráze jako rétorická kategorie

Termín ekfráze pochází z řeckého výrazu *ékphrásein*, který je tvořen slovesem *phrásein* znamenajícím „ukázat“ či „znázornit“ a předponou *ék*, která naznačovala směr - „ven“, „ pryč“, „z“. Klasičtí filologové se přitom shodují, že kompozitum neodkazuje pouze ke změně stavu, tedy k přenesení obsahu, „ pryč“ do jiné formy. Předpona *ék* totiž může naznačovat i kvantitu daného přenosu: znázornění má být úplné, beze zbytků, zcela vystihující.³⁰

V českém kontextu stál termín i žánr ekfráze dlouhou dobu mimo pozornost badatelů, rozsáhlejší výklady se objevily až po roce 2000, a to ve studiích Alice Jedličkové a Stanislavy Fedrové. Vzhledem k etymologii zavádí Fedrová dva možné překlady pojmu ekfráze: „úplně a bezzbytku ožřejmit/ukázat“³¹ a „přivést (obraz) k řeči“³². Především druhou variantu bychom však spíše než jako překlad měli označit za výklad termínu, protože verbální proces se v původním řeckém slovesu *phrásein* přímo nevyskytuje, je pouze jednou z variant jeho významu. Problematika jednoznačného etymologického překladu se objevuje i v jiných jazycích a souvisí s rozdílnými formami a přístupy k ekfrázi: anglo-americká literární věda operuje se spojeními „to speak out“ a „to tell full“³³, v německém prostředí se etymologický překlad zpravidla omezuje

³⁰ Etymologii pojmu ekfráze se podrobně věnuje Fritz Graf ve studii „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike“, ve které definuje původní význam jako „ein völlig und restlos deutlich Machen“ (Graf, „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike“, s. 143).

³¹ Fedrová, *Ekfráze jako modus reprezentace*, s. 10.

³² Fedrová, „Ekfrastické postupy v lyrice a epice: případ Vrchlický“, s. 108.

³³ Otázku etymologického překladu slova ekfráze do angličtiny osvětluje Ruth Webb v knize *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* (srov. Webb, s. 74ff).

pouze na výraz „Beschreibung / Erklärung“³⁴, můžeme se ale setkat i s přístupy zohledňujícími úplnost zobrazení, jako například „erschöpfend deutliches Aussprechen“³⁵.

Z etymologie pojmu ekfráze je patrné, že její původní význam byl oproti dnešnímu pojetí velmi široký, nejednalo se o popis konkrétního uměleckého díla, ale o obecnou rétorickou kategorii. Ekfráze představovala jedno z přípravných řečnických cvičení, takzvaných „progymnasmat“, při kterých se měli adeпти rétoriky zdokonalovat ve svém verbálním projevu.³⁶ Fritz Graf v podrobné studii o vývoji ekfráze v antice upozorňuje na původní rozdílný přístup v řecké a římské rétorice: zatímco v římské tradici nebyla ekfráze vnímána jako samostatné cvičení, ale spíše jako synonymum pro jakýkoliv popis, řeční rétorové věnovali ekfrázi ve svých učebnicích rozsáhlé kapitoly a zpřesňovali její význam. Cílem ekfrastického cvičení bylo vytvořit natolik živý a zřetelný popis, aby se sdělovaný obsah znovu zhmotnil před očima posluchače.³⁷

Ekfráze se v tomto přístupu velmi úzce pojí s konceptem *enargeia*, který se objevuje již v Aristotelově *Rétorice*, i když není takto konkrétně pojmenován.³⁸ *Enargeia* znamená právě názornost a zřejmost ekfrastického popisu, čímž ho odlišuje od neutrálního líčení. Ve své podstatě se tedy jednalo o speciální vlastnost řeči, která se nevztahovala pouze k ekfrázi, ale byla využívána i při jiných rétorických dovednostech.³⁹ Římský řečník Quantilianus spojuje *enargeiu* i s otázkou citu a za vrchol rétorického umění považuje takový živý popis, který posluchače emočně zasáhne. Aby byl řečníkův projev náležitě působivý, musí pracovat s vlastní obrazotvorností a představit si popisovanou skutečnost co nejintenzivněji. Vyvolá tak v sobě odpovídající city, které během ekfrastického líčení dokáže předat posluchači.⁴⁰

Pojem *enargeia* se u jednotlivých rétorických mistrů lišil, s tímto termínem se setkáváme například v Theónových *Progymnasmatech*, zatímco Cicero ve svém latinském spise hovoří spíše o různých druzích *enargeiy*, když zavádí

³⁴ Nünning, *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, s. 163; stejně tak Rajewsky *Intermedialität* s. 199.

³⁵ Pfisterer, *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, s. 76.

³⁶ Srov. Graf, „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike“, s. 144.

³⁷ Srov. tamtéž.

³⁸ Srov. především 3. knihu v Aristotelově *Rétorice*.

³⁹ Srov. Hagstrum, *The Sister Arts: the Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, s. 12.

⁴⁰ Srov. Quantilianus, *Základy rétoriky*, s. 284.

termíny *perspicuitas* (jasnost), *inlustratio* (názornost) a *evidentia* (zřejmost).⁴¹ Společné pro jednotlivé výrazy je ale vizualita, o kterou enargeia ekfrastický popis obohacuje, neboť umožňuje vytvořit konkrétní myšlenkový obraz pomocí slov, a tím udělat z posluchače diváka. Ekfráze v tomto ohledu ovlivnila i dobové diskuze o hranicích a možnostech výtvarného a verbálního umění: například u Diona Chrysostoma vítězí slovo nad obrazem, protože pohled na zobrazený objekt divákovi zprostředkovává pouze jeho vzhled, zatímco popis založený na enargeie podněcuje fantazii a přesahuje rámec materiální skutečnosti.⁴²

Ekfráze se v klasickém a helénistickém období tedy zatím nevztahovala pouze k uměleckému dílu, ale k jakékoliv skutečnosti. V již zmíněných *Progymnasmatech* Ailia Theóna z 1. století p. n. l., ve kterých se termín ekfráze objevuje vůbec poprvé,⁴³ ji autor kategorizuje podle typu popisovaného objektu a rozlišuje líčení živých tvorů, událostí, míst a doby - umělecké dílo se zde neobjevuje ani jako možná kategorie či podkategorie.⁴⁴ Označit však tento typ ekfráze jako „antický“ by nebylo zcela přesné, protože pojem ekfráze se ve vztahu k popisu konkrétního uměleckého díla objevuje již v pozdní antice. V literární vědě se proto v posledních letech prosadila tradice označovat tuto variantu ekfráze, tedy živý popis jakékoliv skutečnosti, jako ekfrázi rétorickou. Je však třeba poukázat na skutečnost, že rétorická ekfráze hrála pouze okrajovou roli v celém řečnickém umění a zmíněná cvičení byla drobným doplňujícím tréninkem pro samotný komplexní verbální projev.⁴⁵

3.1.2 Ekfráze jako popis uměleckého díla

Z dochovaných pramenů není možné přesně určit, kdy došlo k zúžení pojmu ekfráze na popis uměleckého objektu. Podle některých badatelů tento zlom nastal již v 1. století našeho letopočtu,⁴⁶ jiní datují zrod ekfráze v úzkém slova

⁴¹ Srov. Graf, „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike“, s. 145, české termíny vycházejí z Quintiliánových *Základů rétoriky* (srov. s. 284).

⁴² Srov. Graf, „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike“, s. 147.

⁴³ O prvním použití termínu se vedou spory, Fritz Graf uvádí právě Theóna (srov. Graf, „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike“, s. 144) zatímco například Irina Rajewska nachází první použití ve spisech Dionýsa z Halikarnássu (srov. Rajewsky, *Intermedialität*, s. 196).

⁴⁴ Graf, „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike“, s. 144. Podle Rolanda Barthese je absence uměleckého díla jako možné kategorie ekfrastického popisu v antice pouhým opomenutím a nelze z toho vyvozovat obecný závěr, že ekfráze se v rané a vrcholné antice k uměleckému dílu vůbec nevztahovala (srov. Webb, „Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre“, s. 8).

⁴⁵ Srov. Klarer, *Ekphrasis*, s. 5.

⁴⁶ Srov. Webb, „Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre“, s. 8.

smyslu až do 3. a 4. století. V této době se totiž výrazně zvyšuje zájem veřejnosti o umělecká díla, což se odráží i v řečnických spisech.⁴⁷ Jedno z prvních použití pojmu ekfráze ve vztahu ke konkrétnímu uměleckému dílu nacházíme ve spise Filostrata Staršího s názvem *Eikones* (česky překládán jako *Obrazy*, sepsán kolem r. 230 n. l.), ve kterém je ekfrastický popis samostatným jevem, netvoří tedy pouze část jiného textu, ale je základem celého díla. *Eikones* se skládá z popisů/výkladů 65 skutečných či podle některých badatelů i fiktivních artefaktů z neapolské vily. Spis je doplněn ještě o prolog, ve kterém autor naznačuje didaktický záměr svého díla: jedná se o vzorové texty pro výuku řečnictví, které mají zároveň studenty naučit správně vnímat a interpretovat obrazy. V centru pozornosti tedy stále ještě nestojí samotný artefakt, ale způsob jeho zprostředkování.⁴⁸ Přesto lze Filostratovu sbírku považovat za inovativní, protože se zde ekfráze profiluje z původního obecně zaměřeného ekfrastického cvičení v samostatnou řečnickou kategorii týkající se uměleckého díla. Mění se tím i forma enargeiy: požadované živosti popisu rétor dosahuje nejen stylistickými prostředky, ale i doplňujícími informacemi o autorovi artefaktu, jeho umělecké motivaci nebo pocitech, které pohled na dílo vyvolává. Ekfráze je v úzkém pojetí tedy obohacena o nové rétorické dovednosti jako argumentace, interpretace a rozvinutí příběhu.⁴⁹ Obsahově velmi podobné dílo představuje spis řečníka Callistrata s řeckým názvem *Ekphraseis*, který je známý také pod latinským názvem *Statuarum descriptiones* a je datován do přelomu 3. a 4. století. Callistratus sepsal sbírku čtrnácti popisů antických uměleckých děl (třinácti soch a jednoho obrazu) s mytologickou tematikou. Stejně jako Filastros nepsal Callistratus svůj spis s cílem přiblížit čtenáři daný artefakt, ale jako rétorické cvičení.⁵⁰

Důležitý mezník v přístupu k ekfrázi v pozdní antice tvoří spis *Progymnasmata* řečnického mistra Nikolaose z Myry z 5. století, ve kterém se rétorická ekfráze výrazně dotýká uměleckého díla, a to dokonce dvěma způsoby: nejen že se autor zabývá artefaktem jako objektem ekfrastického popisu, ale zároveň předkládá umělecké dílo jako vhodný předobraz pro líčení skutečnosti. Řečník, který chce rétoricky ztvárnit například živého člověka, by se měl pro

⁴⁷ Srov. Graf, „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike“, s. 152.

⁴⁸ Srov. tamtéž, s. 153.

⁴⁹ Srov. Fedrová, *Ekfráze jako modus reprezentace*, s. 16.

⁵⁰ Srov. Bäbler, Nesselrath, *Ars et verba*, s. 10-11.

dosažení co nejpůsobivějšího popisu inspirovat jeho uměleckým ztvárněním. Nikolaos proto nabízí praktické typy, jak postupovat při líčení sochy: začít od hlavy a pokračovat jednotlivými končetinami. Oproti ostatním *Progymnasmatum* se tento spis vyznačuje výrazným didaktickým aspektem, při kterém autor přenáší pozornost řečníka na artefakt a zároveň nabádá k jeho systematickému pozorování.⁵¹ Enargeia v Nikolaosově přístupu získává stejnou formu jako u Filastrota, dokonce je i teoreticky popsána, když autor vyžaduje práci s kontextovými informacemi o artefaktu.⁵² Důležitou roli zde nabývá i interpretační prvek, jenž je u úzkého pojetí ekfráze v antice výrazně přítomný: popis uměleckého díla je z velké části ovlivněn řečnickovým subjektivním výkladem, který je posluchači předáván jako objektivní líčení.

Zúžení pojmu ekfráze v pozdní antice tak s sebou přináší i změnu její role. Z rétorické kategorie se pozvolna stává literární žánr, proto bývá tento typ ekfráze nazýván také jako literární. V souvislosti s vyprofilováním pojmu dochází i k posunutí významu termínu enargeia, který začíná být používán jako synonymum pro rétorickou ekfrázi obecně a ne jen jako označení její specifické vlastnosti.⁵³ Obě varianty ekfráze vedle sebe v antice dlouho koexistovaly a vzájemně se doplňovaly, jak jsme viděli na předchozích příkladech řečnických spisů, ve kterých určila literární ekfráze předmět a rétorická ekfráze formu popisu. Zároveň je třeba zdůraznit, že hovoříme o zlomu v teoretickém přístupu k ekfrázi, samotný popis uměleckého díla se objevuje již v dřívější básnické praxi. Jako jeden z prvních příkladů bývá v sekundární literatuře uváděn kanonizovaný popis Achillova štítu v 18. zpěvu Homérovy *Iliady* spolu s vylíčením Aeneova štítu ve Vergiliově eposu *Aeneis*.⁵⁴

3.2 Novodobé přístupy k ekfrázi

Ačkoliv byla ekfráze hojně využívána spisovateli a básníky ve všech literárních obdobích, významná teoretická pojednání o ní se objevují až ve 20. století.⁵⁵ Samotná otázka vztahu mezi literaturou a výtvarným uměním sice byla

⁵¹ Srov. Graf, „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike“, s. 148.

⁵² Srov. tamtéž, s. 148f.

⁵³ Srov. Klarer, *Ekphrasis*, s. 2.

⁵⁴ Ke srovnání ekfráze u Homéra a u Vergilia srov. např. Graf, „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike“, s. 150.

⁵⁵ Již předtím se objevovaly studie o odrazu výtvarného umění v literatuře, ale žánr ekfráze v nich nebyl konkrétně pojmenován, nebo se operovalo s obecným pojmenováním, jako např. „Kunstbeschreibung“ či „Bildbeschreibung“ (tento výraz použil pro ekfrastické texty Evan Paul

obširně rozebírána v teoretických diskuzích (za všechny zmiňme například Lessingův *Laokoon oder über die Grenze der Malerei und Poesie* jako reakci na převládající Horatiův koncept *ut pictura poesis*), termín ekfráze a jeho vymezení ale přitom stály mimo pozornost badatelů. Za určitou předzvěst přicházejícího zájmu o tento intermediální fenomén můžeme považovat spis Friedricha Matzeho *De Philostratorum in describendis imaginibus fide* z roku 1867, ve kterém se autor zabývá již zmíněným Filostratovým dílem a za ekfrastické považuje pouze ty popisy, jež se týkají uměleckých děl.⁵⁶

Novodobé dějiny ekfráze se začaly psát až o necelých sto let později, v roce 1955, kdy Leo Spitzer publikoval text o básni Johna Keatse „Ode on a Grecian Urn“ a navrátil pojem ekfráze do současné literární vědy.⁵⁷ Spitzer definuje ekfrázi jako „the poetic description of a pictorial or sculptural work of art“,⁵⁸ jako většina dalších badatelů ji tedy chápe především v úzkém slova smyslu jako popis uměleckého díla. Zohledňuje ale i rys ekfráze v původním širokém smyslu: nejedná se o jakýkoliv popis, ale o popis *poetický*. Právě prolínání rétorické a literární ekfráze a oscilování mezi dvěma extrémními póly (jakýkoliv živý popis versus popis uměleckého díla) můžeme označit za typické znaky novodobých definic.

Spitzerův přístup byl po dlouhou dobu normativní, časem se však objevila celá řada revizí a upřesnění. Tendence k znovurozšíření pojmu směrem k rétorické ekfrázi je znatelná v přístupu Murraye Kriegera, jehož stěžejní dílo *Ekphrasis: The Illusion of The Natural Sign* bylo sice vydáno až v 90. letech minulého století, některé své závěry však autor publikoval v eseji o třicet let dříve. Kriegerův přístup vychází z konfrontace s Lessingovým spisem *Laokoon* a jeho pojetím literatury jako časového fenoménu, čímž se vymezuje vůči výtvarnému umění, které se realizuje v prostoru. Poezie však podle Kriegera pracuje s uměleckými prostředky, jež vytvářejí vizuální obrazy a zastavují tak lineární tok řeči. Na ekfrázi zde není nahlíženo jako na specifický žánr, který se objevuje v některých básních, ale jako na obecný princip poetiky uplatnitelný v každé básni.⁵⁹ Předmět ekfráze je výrazně rozšířen ve směru původního rétorického přístupu a je

Friedländer – srov. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, s. 33).

⁵⁶ Srov. Webb, „Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre“, s. 15.

⁵⁷ Srov. Irsigler, *Beschreibene Gesichter*, s. 41.

⁵⁸ Spitzer, „The ‚Ode on a Grecian Urn,‘ or content vs. metagrammar“, s. 72.

⁵⁹ Srov. Krieger *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, s. 284.

definován jako „the sought-for-equivalent in words of any visual image, in or out of art.“⁶⁰ Ekfráze podle Kriegera tedy zahrnuje jak úzké pojetí (vizuální obrazy zprostředkující výtvarné umění), tak široké pojetí (vizuální obrazy zprostředkující jakoukoli skutečnost) a stává se z ní „all word-painting“.⁶¹

Většina pozdějších přístupů se výrazně vymezuje vůči Kriegerovu příliš zobecňujícímu pohledu na ekfrázi a zužuje její význam ve směru popisu uměleckého díla. Pravděpodobně nejslavnější a nejvlivnější definice pochází z pera Jamese Heffernana, podle něhož je ekfráze „the verbal representation of visual representation.“⁶² Heffernanova definice zdůrazňuje především pohled na ekfrázi jako na mimezi druhého řádu: je to verbální reprezentace skutečnosti, která je již vizuálně reprezentovaná. Ekfráze se tedy nemůže vztahovat na jakékoliv umělecké dílo, ale pouze na to, které je mimetické.⁶³ James Heffernan se ve svém přístupu zároveň zasazuje o odlišení ekfráze od piktorialismu a ikoncity, které vychází právě z podstaty ekfráze jako reprezentace jiné reprezentace: ekfráze popisuje malbu (= ekfráze v úzkém slova smyslu), zatímco piktorialismus zprostředkovává skutečnost tak, jako by se o malbu jednalo (= ekfráze v širokém slova smyslu). Ikoncity pak představuje vizuální poezie, tedy případ, kdy se grafická reprezentace básně snaží vypadat jako obraz. Jednotlivé kategorie se však mohou doplňovat a koexistovat, například ekfrastická báseň může využívat postupy piktorialismu a zároveň být vytištěna v grafickém stylu upomínajícím na obraz.⁶⁴ Heffernanův text nejen že rehabilitoval úzké pojetí ekfráze, protože pevněji stanovil její hranice, ale je i významným příspěvkem k současným debatám o narativním potenciálu ekfrastických pasáží (diskuze o narativním impulzu skrývajícím se v ekfrázi přibližují v kapitole 3.3.2.3).

Velké pozornosti se ekfrázi - potažmo výzkumu v oblasti vztahů mezi obrazem a textem - dostalo v severské literární vědě, a to především v publikacích Ully-Britty Lagerrothové či v pozdějších studiích Hanse Lunda. S knihou *Texten som tavla* Lund předběhl svou dobu a již na počátku 80. letch přišel s návrhem typologie a terminologie vztahů mezi obrazem a textem, které se do centra pozornosti mezinárodní literární vědy dostaly až s intermediálním obratem

⁶⁰ Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, s. 9.

⁶¹ Tamtéž.

⁶² Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, s. 3.

⁶³ Heffernanova definice tak neumožňuje vnímat jako ekfrázi například popis abstraktního malířského díla.

⁶⁴ Srov. Heffernan, „Ekphrasis and Representation“, s. 300.

o několik let později. Podle Lunda lze vztahy mezi textem a obrazem rozdělit do tří kategorií, a to kombinace (koexistenční výskyt), integrace (výtvarné elementy ovlivňují vizuální vzhled textu) a transformace (texty různou formou referují k výtvarným dílům).⁶⁵ Ve vztahu k ekfrázi pak Lund poukazuje především na nevyřešené terminologické problémy týkající se úzkého a širokého pojetí ekfráze a při tom zdůrazňuje interpretační roli tohoto fenoménu, neboť ekfrastické texty by se podle něj neměly nazývat jako „bildbeskrivande“, ale jako „bildtolkande“, protože každé líčení uměleckého díla je zároveň jeho interpretací.⁶⁶ Podobné myšlenky nacházíme i v nejnovějším severském přínosu do diskuze o ekfrázi, ve studiích Matse Janssona, který se mimo jiné zabývá vztahem mezi ekfrází a hermeneutikou a zdůrazňuje, že každé umělecké dílo nabízí velké množství interpretací, přičemž ekfráze je literární realizací pouze určité interpretace.⁶⁷

V krátkém přehledu významných současných pohledů na ekfrázi by neměl chybět přední teoretik vizuálních studií William J. T. Mitchell, který do literární vědy zavedl pojem „pictorial turn“, tedy návrat k obrazům.⁶⁸ Ve svém pojetí ekfráze se Mitchell blíží Heffernanovu přístupu, neboť se také vymezuje vůči Kriegerovu širokému konceptu. Heffernanovu kanonickou definici dokonce doslovně přebírá, neboť podobně jako on hovoří o ekfrázi jako o verbální reprezentaci vizuální reprezentace.⁶⁹ Mitchell navíc rozlišuje tři základní fáze pochopení ekfráze, které reflektují obecnou filozofickou otázku o vztahu mezi textem a obrazem. První fázi označuje jako *ekfrastickou lhostejnost* („ekphrastic indifference“), ve které dominuje rozumový předpoklad, že ekfráze je ze své podstaty nemožná, protože slovesná reprezentace nikdy nemůže zcela autenticky odpovídat vizuální reprezentaci. V rámci literární vědy však může být použita jako označení literárního žánru, který zastřešuje básně popisující vizuální umělecká díla. S druhou fází přichází *ekfrastická naděje* („ekphrastic hope“), tedy víra, že text je přece jen schopen zhmotnit svými prostředky popisovaný vizuální

⁶⁵ Srov. Lund, *Texten som tavla: studien i literär bildtransformation*, s. 13. Lundovo rozdělení do určité míry koresponduje s typologií intermediality vytvořené současnými badateli z oblasti německé literární vědy, Wernerem Wolfem a Irinou Rajewskou.

⁶⁶ Srov. tamtéž, s. 19.

⁶⁷ Srov. Jansson, „Ekfras som poetisk modus“, s. 61.

⁶⁸ Mitchell ve svém pojmosloví reaguje na termín „linguistic turn“ (obrat k jazyku či jazykový obrat) Richarda Rortyho, který pojmenoval tendenci některých filosofů 20. století řešit filosofické otázky analýzou jazyka. Podle Mitchella je v posledních letech patrný podobný obrat k vizuálním vjemům, při kterém jsou obrazy znovuobjeveny a fascinují především díky tomu, že nejsou plně vysvětlitelné na základě textových modelů. Obrat k obrazu je tak postlingvistickým fenoménem spojeným s novými moderními vizuálními médii (srov. Mitchell, *Picture Theory*, s. 16f).

⁶⁹ Srov. tamtéž, s. 152.

vjem, například při využití metafor a básnických obrazů. Tato kategorie vrcholí Kriegerovým generalizujícím přístupem k ekfrázi jako k poetickému principu, který nabývá modelového jevu. Poslední fázi pak Mitchell nazývá *ekfrastický strach* („ekphrastic fear“), jedná se o moment, kdy se začneme obávat, že se ekfrastická naděje doslovně vyplní a hranice mezi textem a obrazem se zcela zruší. Ztrácí se tak napětí mezi verbalitou a vizualitou a ekfráze tím v podstatě přichází o tvůrčí podstatu. Zatímco ekfrastická lhostejnost vychází z přirozeného, objektivního uvažování, je ekfrastický strach morálním a estetickým produktem. Jako příklad proto Mitchell uvádí Lessingův spis *Laokoon*, ve kterém se autorův strach ze splynutí obou umění projevuje tendencí vytyčit jasné hranice mezi nimi.⁷⁰

3.3 Forma ekfráze

V současné literární vědě se ustálilo pojetí ekfráze jako popisu uměleckého díla. Pozornost již není tolik zaměřena na napětí mezi rétorickou a literární variantou, ale spíše na modifikace předmětu úzkého pojetí ekfráze a také její formy. Z novějších významnějších příspěvků do mezinárodní debaty vynikají studie izraelské poetoložky Tamary Yacobiové. Autorka ve svých pracích poukazuje na problémy předchozích vymezení a zavádí dva základní pojmy, se kterými bude operováno i v této práci, a to je *piktoriální model* a *narativní ekfráze*. Kritika, které Yacobiová podrobuje dosavadní bádání, se týká především dvou oblastí: vymezení výtvarného premédia a možností jeho realizace ve verbálním postmédium.

3.3.1 Výtvarné premédium

Aktuální úzké pojetí ekfráze vychází z výtvarného díla jako předobrazu literárního zpracování. Okrajově se objevují i přístupy, které zohledňují jiné umělecké projevy, například Claus Clüver považuje hudbu a tanec za možné premédium pro verbální text a definuje ekfrázi jako „the verbal representation of real or fictitious texts composed in a non-verbal sign system.“⁷¹ Clüver využívá

⁷⁰ Srov. Mitchell, *Picture Theory*, s. 151-155. Za určitý projev ekfrastického strachu bychom mohli považovat i současné diskuze o narativním potenciálu ekfráze, které vycházejí z prostorového ukotvení obrazu a časového ukotvení textu. Pojetí narativní ekfráze, jak bude představeno v následujících kapitolách, naopak usiluje o smývání těchto striktních hranic a vrací proto ekfrázi zpět do stádia ekfrastické naděje.

⁷¹ Clüver, „Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representation of Non-Verbal Texts“, s. 26.

ekfráze spíše jako zastřešujícího termínu pro různé intermediální vztahy, jejichž výstupem je slovní vyjádření. Drobné difference se objevují i v přístupech, které vycházejí z výtvarného díla jako premédia ekfrastického textu. Ve většině případů je za předobraz ekfráze považován konkrétní, reálně existující artefakt, zpravidla se jedná o obraz nebo sochu, objevují se ale i přístupy zohledňující architektonické stavby a fotografie. John Hollander ve své studii „The Poetics of Ekphrasis“ rozšiřuje premediální základnu i o fiktivní artefakty; podle něj se ekfrastické popisy mohou vztahovat i k dílům, která existují pouze v mysli autora. Pro tento případ zavádí termín *notional ekphrasis*, jenž je koncipován jako protipól pojmu *actual ekphrasis*, který se naopak týká existujících uměleckých děl.⁷² Je třeba podotknout, že i takové kanonické ekfrastické pasáže jako je Homérův popis Achillova štítu vycházejí právě z fiktivního uměleckého předobrazu, takže by (ne)existence artefaktu neměla být kritériem pro definici ekfráze.

Tamar Yacobiová se ve svém přístupu nezabývá fiktivností či reálnou existencí artefaktu, ale především jeho unikátností. Ekfráze totiž bývá tradičně chápána jako reprezentace *jediného* výtvarného díla. Toto pojetí má kořeny v původní rétorické funkci ekfráze v antice, kde jedna konkrétní situace byla zpodobněna jednou verbální realizací. Mimetický přístup „jedna ku jedné“ byl dlouhou dobu normativní a objevuje se například ve zmíněných definicích Spitzera nebo Heffernana. Podle Yacobiové však lze o ekfrázi uvažovat jako o produktu vztahu „více ku jedné“, kde předobrazem pro verbální realizaci není jen jedno konkrétní dílo, ale množina děl, jež se vyznačují stejnými prvky a utvářejí tak takzvaný *piktoriální model*.⁷³ Může se jednat o často se vyskytující výtvarné téma, specifickou kompozici, kulturně tradovaný námět nebo rysy typické pro určitého malíře či pro celý umělecký směr (jako příklad uvádí autorka „úsměv Mony Lisy“ nebo „lorrainovskou krajinu“).⁷⁴

⁷² Srov. Hollander, „Poetics of Ekphrasis“, s. 209.

⁷³ Ve studii „Pictorial Models and Narrative Ekphrasis“ vládne pro čtenáře nepřijemná nejednotnost v označování tohoto jevu. Ačkoliv je, jak je již z názvu patrné, dominantní používání termínu „pictorial model“, v textu se později tento fenomén vyskytuje pod výrazy „ekphrastic model“ či „visual model“.

⁷⁴ Srov. Yacobi, „Pictorial Models and Narrative Ekphrasis“, s. 603 a 629. Především první příklad lze však považovat za rozporuplný, na což poukazují Fedrová a Jedličková ve své společné studii „Narativní scénáře a piktoriální modely“, podle které je třeba odlišovat aluzi piktoriálního modelu od tematizace vizuálního klíše, přičemž úsměv Mony Lisy je právě již zavedené vizuální klíše (srov. Fedrová, Jedličková, „Narativní scénáře a piktoriální modely“, s. 40).

Koncept piktorálního modelu umožňuje označit takové pasáže textu jako ekfrastické, které ve své primární rovině umělecké dílo přímo nezmiňují, a čtenář si tak reference k výtvarnému umění často ani není vědom. Vypravěč piktorální model zpravidla nezprostředkovává v celé jeho šíři, ale vyzdvihuje nejvýraznější rysy, jež přispívají k identifikaci (například výrazná práce s šerosvitem může odkazovat k Rembrandtovu piktorálnímu modelu). Piktorální model tedy nepředpokládá znalost určitého artefaktu, ale apeluje na obecnou kulturní paměť.⁷⁵

3.3.2 Verbální postmédium

Řada nejasností panuje i kolem vymezení verbálního postmédia. Témata současných diskuzí o realizaci ekfráze v literárním díle můžeme shrnout do tří otázek, které se vzájemně prolínají a ovlivňují:

- 1) Vyskytuje se ekfráze pouze v lyrice, nebo je realizovatelná i v próze?
- 2) Můžeme za ekfrázi označit i aluzi, nebo se musí jednat o delší text?
- 3) Je ekfráze popis, nebo ovlivňuje i narativní složku díla?

3.3.2.1 Ekfráze a literární druhy

První otázka je následkem badatelské tradice, ve které byla ekfráze spojována převážně s poezií, a to především s ucelenou básní inspirovanou jedním konkrétním obrazem. Příkladem takového přístupu je definice Georga Kurmana, podle něhož je ekfráze „the description in verse of an object of art.“⁷⁶ Kurmanovo pojetí je diskutabilní nejen ve vztahu k formě verbálního zpracování (ekfráze je spojena pouze s poezií), ale i k podobě tohoto zpracování (jedná se o popis, k této problematice viz níže) a v neposlední řadě i ve vztahu k výtvarnému předobrazu (ekfráze vychází z jednoho uměleckého objektu). Ostatní badatelé sice považují ekfrázi především za lyrický žánr, nebrání se ale jejímu výskytu v próze. Přesto většina příkladů ve vědeckých spisech o ekfrázi pochází z oblasti poezie.⁷⁷

⁷⁵ Srov. Yacobi, „Pictorial Models and Narrative Ekphrasis“, s. 631.

⁷⁶ Kurman, „Ekphrasis in Epic Poetry“, s. 1.

⁷⁷ Srov. např. Mitchell: *Picture Theory*, s. 151 – 182. Z nejnovějších přístupů k ekfrázi jako čistě lyrickému žánru srov. například sbírku esejí *Ekfrasens former. Billeder i tekst*, která začíná větou „Ekfrasen, det billedbeskrivende digt, [...]“ (Harrits, Troelsen: *Ekfrasens former. Billeder i tekst*, s. 7).

Tamar Yacobiová jako jedna z prvních předkládá práci zaměřenou na přítomnost ekfrastických postupů v prozaických textech a své závěry demonstruje na vybraných příkladech z oblasti moderní prózy, konkrétně z díla Vladimira Nabokova a Isaka Dinesena, tedy Karen Blixenové. Zaměření pozornosti k prozaickým textům modifikovalo současné diskuze o ekfrázi, neboť se do centra pozornosti dostává narativní potenciál ekfráze a její role ve vztahu k makrostruktuře díla. Ekfráze se stejně dobře může projevit i v dramatických textech, ve kterých je díky pozdějšímu scénickému zpracování možné ještě výrazněji rozvinout intermediální potenciál tohoto fenoménu. Výskyt ekfráze tedy není omezen literárním druhem, její forma a role však zákonitě získávají v jednotlivých druzích specifickou podobu.

3.3.2.2 Rozsah ekfráze

Problematika rozsahu ekfráze se týká lyrických i prozaických textů. Jak již bylo zmíněno, za prototyp ekfráze bývá považována báseň, která se celá věnuje zprostředkování uměleckého díla. Již při klasickém popisu Achillova štítu se však setkáváme pouze s vloženou ekfrastickou pasáží, takže vymezení ekfráze by nemělo být ovlivněno jejím rozsahem. Extrémní situaci nastiňuje Tamar Yacobiová, která za ekfrázi považuje i krátkou aluzi v podobě zmínění autora, názvu díla či odkazu k piktorálnímu modelu.⁷⁸ Yacobiová ve svém přístupu více zohledňuje existenci mentálních vizuálních obrazů asociovaných pouhým názvem a zároveň předpokládá čtenářovy vědomosti, na základě kterých by měl být schopen si zmíněný obraz sám vybavit. Je nutno podotknout, že tento přístup znovustvoření malby může dobře fungovat pouze u velmi známých artefaktů, v ostatních případech je vizuální obraz přístupný pouze znalým čtenářům nebo badatelům, kteří s textem detailněji pracují a předobraz si dohledají.

Rozsah ekfráze polarizuje zainteresované badatele, s propojením ekfráze s pouhým názvem obrazu nesouhlasí například James Heffernan, jenž svůj přístup vystavěl na mimetické podstatě ekfráze, kterou aluze nemůže zprostředkovat.⁷⁹ Proti teorii Tamary Yacobiové se výrazně vymezuje i Claus Clüver v článku

⁷⁸ Srov. Yacobi, „Verbal Frames and Ekphrastic Figuration“, s. 42.

⁷⁹ Srov. Heffernan, „Ekphrasis and Representation“, s. 303. Při srovnání ekfráze s názvem obrazu však Heffernan připouští určitou podobnost, která vychází z narativního potenciálu některých titulů, jež mohou fungovat podobně jako ekfráze jako kritika dané reprezentace (například název slavného obrazu René Magritteho *Ceci n'est pas un pipe*) (srov. Heffernan, „Ekphrasis and Representation“, s. 304).

„Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis“, v němž předkládá podobné argumenty jako James Heffernan. Z jedné strany připouští inovativní rozšíření výtvarné základny o piktorální model, odmítá však přijmout aluzi jako formu ekfráze. Podle autora je sice název díla ve své podstatě verbální reprezentací daného výtvarného díla, nelze ho však označit za ekfrastický z důvodu ztráty enargeiy, která by stále měla být hlavní podstatou ekfráze: „It is an allusion and as such a form of quotation, but the absence of *Anschaulichkeit* in the verbal representation would not lead me to think of this as an *ekphrasis*.“⁸⁰ Jak však Yacobiová podle mého názoru zdařile demonstruje na příkladu povídky Karen Blixenové „Ehregard“, i pouhá aluze k piktorálnímu modelu Clauda Lorraina funguje ve službách ekfráze stejným způsobem, jako kdyby byl na daném místě textu lorrainovský piktorální model podrobně vylíčen.⁸¹

Vzhledem k rozsahu ekfráze je třeba zmínit i výzkum autorské dvojice Fedrová - Jedličková, které přebírají koncept piktorálního modelu a aplikují ho na řadu českých i světových textů, přičemž se podobně jako Yacobiová věnují prozaickým dílům.⁸² Autorky vyzdvihují především potenciál konceptu piktorální model, jenž se snaží překlenout limitovanost ekfráze, a to mimo jiné tím, že umožňuje identifikovat vizuálně založené evokace, které by se jinak nehodily do oblasti ekfráze jako specifického deskriptivního žánru.⁸³ Ve studii „Narativní scénáře a piktorální modely“ badatelky analyzují Nabokovu povídku „Jaro ve Fialtě“ z hlediska přítomnosti ekfráze a soustředí se mimo jiné na významotvorné zapojení piktorálního modelu do výstavby textu. Docházejí přitom ke zjištění, že „reprezentace piktorálního modelu nemusí být koherentní, ale může se realizovat souborem v textu rozptýlených, ovšem dostatečně signifikantních atributů modelu.“⁸⁴ Ekfráze tedy nevyžaduje realizaci v podobě jasně ohraničené pasáže, ale může se prolínat celým textem, různě se zapojovat do jeho struktury a být identifikovatelná až z pohledu na text jako celek.

S rozsahem ekfráze souvisí i otázka intenzity popisu a jeho transparentnosti. Z dějin filosofie víme, že dokonalý převod znaků mezi obrazem

⁸⁰ Clüver, „Quotation, Enargeia, and Ekphrasis“, s. 42.

⁸¹ Srov. Yacobi, „Pictorial Models and Narrative Ekphrasis“, s. 629.

⁸² Srov. článek „Narativní scénáře a piktorální modely“, dále články zabývající se ekfrází bez polemizace k teorii Tamar Yacobiové, např. „Obraz v příběhu, ekfráze ve vyprávění“ nebo článek pouze Fedrové „Ekfrastické postupy v lyrice a epice: případ Vrchlický“ a především nejnovější společnou publikaci *Viditelné popisy* z roku 2016.

⁸³ Srov. Fedrová, Jedličková, *Viditelné popisy*, s. 189.

⁸⁴ Fedrová, Jedličková, „Narativní scénáře a piktorální modely“, s. 27.

a textem není možný, a to nejen kvůli problematice časové a prostorové realizace, ale i kvůli nemožnosti předat stejný estetický vjem. Novodobé ekfrastické texty neusilují o identické znovustvoření artefaktu před čtenářovými očima, jako tomu bylo v případě původního rétorického pojetí v antice. Ekfrastický popis tak bývá zpravidla krátký a neúplný, líčený artefakt však musí být stále dostatečně rozpoznatelný. Samotná volba konkrétních rysů uměleckého díla nebo piktorálního modelu, které autor ve své referenci použije, mohou sloužit k interpretaci textu; vyzdvihnutí určitého aspektu artefaktu může například předznamenat děj nebo posloužit jako charakterizace postavy.

3.3.2.3 Narativní potenciál

Obrácení pozornosti k ekfrázi v próze rozpoutalo debatu o jejím podílu na narativní složce a o její roli v makrostruktuře textu. Za dominantní rys ekfráze je považována deskripce, což souvisí s prvotním úkolem přesvědčivě líčit a vyvolávat imaginární obrazy. Problematika deskripce a narativu je obšírně diskutovaná v obecné naratologii, okrajově jen zmiňme, že deskripce byla dlouhou dobu považována naratology za opozici k naraci, za sekundární jev, jenž se vyznačuje neodmyslitelnou staticností a funguje jako narativní pauza v ději. Časem se však objevují teorie, které předpokládají rovnost obou textových typů, za všechny uvedme například přístup Seymoura Chatmana. V jeho pojetí se smývají strnulé hranice mezi deskriptivem a narativem a oba textové typy pracují ve vzájemných službách. Popis rozeznatelný v povrchové rovině zároveň ovlivňuje podpovrchovou strukturu, kde se může projevit jako narativ a obráceně.⁸⁵

O podobné situaci můžeme uvažovat i v případě ekfráze. Většinou neslouží jako vypravěčská pauza, která má zpomalit děj a kterou může čtenář s čistým svědomím přeskočit. Už v antice byla ekfráze zasazena do kontextu celé řeči, měla za úkol zintenzivnit vyprávění a oživit znázorněnou scénu.⁸⁶ Narativní potenciál ekfráze v úzkém slova smyslu vyzdvihuje James Heffernan, podle kterého v sobě ekfráze spojuje oba textové typy, tedy popis i vyprávění. Označuje ji dokonce za narativní odpověď na strnutí obrazu, protože ekfrastická pasáž dokáže převyprávět příběh, který je v obrazu zachycen v ustrnulé a nerozvitě

⁸⁵ Srov. Chatmann, *Dohodnuté termíny*, s. 14ff.

⁸⁶ Srov. Irsigler, *Beschreibene Gesichter*, s. 40.

podobě.⁸⁷ Heffernanova teorie „narativního impulzu“, tedy schopnost ekfráze rozvinout příběh z obrazu, se dočkala různorodých kritik, a to především z důvodu zvolených příkladů. Autor analyzuje ekfráze, které se vztahují k mytologickému či náboženskému obrazu, jenž sám o sobě odkazuje k jinému verbálnímu pretextu. Obraz je tak spíše pouhým mezičlánkem ve vztahu mezi obecně známým a tradovaným příběhem a jeho konkrétní realizací v nové textové podobě.

Heffernanovu myšlenku o ekfrázi jako narativním impulzu je však možno aplikovat i na ekfrastické pasáže, které odkazují k artefaktům bez verbálního pretextu. Usiluje o to například Tamar Yacobiová, podle níž může ekfrastický popis ovlivnit narativní stránku textu.⁸⁸ Nejedná se přitom pouze o oživení a rozvedení situace zachycené v obraze, ale vizuální zdroj může vstoupit do vypravěčské struktury také například jako charakteristika postavy, jak bylo zmíněno na konci předchozího oddílu. Ekfrázi s širší textovou rolí než jen zprostředkování vizuální stránky předobrazu označuje Yacobiová jako *narativní*.⁸⁹ Podobně se o očistění nevábné pověsti popisu zasazují i Stanislava Fedrová a Alice Jedličková v článku „Konec literárního špenátu aneb Popis v intermediální perspektivě příběhu“, jehož základní myšlenky autorky rozpracovaly v nejnovější knize *Viditelné popisy*. V jejich přístupu je jasně zamítnuto „naratologické klišé“, podle kterého má být popis přerušením nebo brzdou vyprávění, a argumentace pro narativní potenciál ekfráze vychází z pohledu na dílo jako celek - autorky tedy kritizují analýzy popisu bez vazeb na epickou makrostrukturu textu.⁹⁰ Fedrová a Jedličková poukazují především na důležitou motivační funkci některých popisů, která je na stylistické a textologické rovině často opomíjena. Například popis krajiny podávaný literární postavou funguje v důsledku perspektivizace, tedy výběru a hodnocení popisovaných předmětů, jako implicitní charakteristika

⁸⁷ Srov. Heffernan, *Museum of Words*, s. 4-5.

⁸⁸ V některých pracích Yacobiové se však objevují příklady ekfráze, která se také pojí s verbálním pretextem, na což upozorňují Fedrová a Jedličková v článku „Narativní scénáře a piktorální modely“, kde se kriticky staví k autorčině analýze Nabokovy povídky „Jaro na Fialtě“ (srov. Fedrová, Jedličková, „Narativní scénáře a piktorální modely“, s. 25).

⁸⁹ Yacobiová obhajuje právě narativní potenciál samotné aluze, když tvrdí: „[T]he departicularized allusion then sheds its original descriptive thrust to gain narrative maneuverability, in the service of plot dynamics and/or point of view. For example, such allusion may retain enough accord with ongoing developments to foreshadow the sequel – possibly behind the characters’ backs and against their expectations – or enough discord to ironize the hero’s view (“modeling”) of himself in its terms“ (Yacobi, „Pictorial Models and Narrative Ekphrasis“, s. 633).

⁹⁰ Srov. Fedrová, Jedličková, *Viditelné popisy*, s. 16.

dané postavy a význam popisu se tím zvyšuje.⁹¹ Vzhledem k propojení ekfráze s narací autorky zdůrazňují nejen samotný narativní potenciál ekfráze, jež se může stát samostatnou dějovou mikrostrukturou, ale odkazují také k její možné roli při propojení s makrostrukturou, kdy se ekfráze zapojuje do celkové výstavby epického díla. Tento typ ekfráze, jejíž definice vychází z její funkce, pak nazývají jako ekfrázi *epizovanou*.⁹²

Při analýze ekfráze a jejího možného vztahu k narativní rovině díla je tedy třeba zohlednit nejen napětí mezi deskripcí a narací v samotné ekfrastické pasáži, ale i vztah dané pasáže k celému textu. Dynamický popis artefaktu může zároveň fungovat jako mikropříběh, který se vztahuje k hlavnímu ději a tím dopomáhá k interpretaci na rovině makrostruktury. Zpravidla se jedná o vztah analogie nebo kontrastu, v obou případech reflektuje vložený popis smysl celého rámcového příběhu, či dopomáhá k jeho vyložení jako významotvorný symbol. Pokud je význam ekfrastické pasáže zástupný pro význam celého textu, bývá funkce ekfráze označovaná jako *synekdochická*.⁹³ Ekfráze ale může být ve vztahu k makrostruktuře použita i ironicky, odvádět pozornost od hlavního příběhu a úmyslně narušovat jednotné vnímání.⁹⁴ Ekfrastická pasáž realizovaná na mikrostruktuře textu může mít tedy různorodý vztah k příběhu jako makrostruktuře a její funkce vyplývá až z analýzy konkrétních příkladů.

Koexistenci deskripce a narace se pokusil systematizovat D. P. Fowler ve studii s příznačným názvem „Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis“. Autor rozlišuje tři způsoby, jak se vztah mezi popisem a narací může v rámci ekfráze realizovat. V prvním případě se jedná o vzájemnou symbiózu obou textových typů. Popis však není nadbytečný, i když zdánlivě neovlivňuje vypravěčskou složku díla. Podle autora se zde aktivuje původní role *enargei* v ekfrastickém popisu, tedy požadavek názornosti líčeného. Zapojení oddechové pauzy do rychlého děje působí realističtěji a odpovídá reálnému životu, ve kterém se také objevují tiché momenty. Navíc jsou zpravidla líčeny předměty či postavy, které jsou vnímány jako konvenční (například vzhled krajiny podle nám známých

⁹¹ Srov. Fedrová, Jedličková, „Konec literárního špenátu aneb Popis v intermediální perspektivě příběhu“, s. 32.

⁹² Srov. Fedrová, Jedličková, *Viditelné popisy*, s. 182.

⁹³ Srov. Wandhoff, *Ekphrasis*, s. 9.

⁹⁴ Srov. tamtéž, s. 12.

krajinomaleb, popis postavy na základně tradičního portrétového zobrazení), a tím věrněji referují k reálnému světu.⁹⁵

Zbylé dvě možnosti vztahu mezi popisem a narací označuje sám autor za významnější. V prvním případě se jedná o integraci deskripce do narace. Jako příklad je uvedeno Homérovo líčení Achillova štítu. Řecký básník totiž nepopisuje štít jako statický artefakt, ale přibližuje ho čtenáři skrze popis jeho výroby - jedná se tedy o popis dynamický. Podobně se může deskripce integrovat do narace v makrostrukturu celého díla, a to když jsou výjevy popisovány v rychlém sledu za sebou, takže působí jako plynulý děj a ovlivňují zápletku.⁹⁶ Poslední možnost společného výskytu deskripce a narace označuje Fowler jako spojení na psychologické rovině. V tomto případě se jedná o narativní potenciál ekfráze, jak ho známe například z přístupu Tamary Yacobiové či autorského dua Fedrová-Jedličková. Popis může být aplikován jako implicitní charakteristika postavy, může reflektovat její vnitřní svět a zároveň být propojen se zápletkou jako prefigurace.⁹⁷

Realizace ekfráze v próze a její napojení na narativní strukturu textu tedy může být velmi rozličná. Současné přístupy k literární ekfrázi výrazně rozšiřují její formu (od aluze po podrobný popis) i motivaci pro zapojení do textu (od popisu jako pauzy ve vyprávění přes prefiguraci až po rozvedení situace v obraze a splynutí s narací) a distancují se tak od tradičního pojetí ekfráze jako ucelené básně popisující jeden konkrétní artefakt. Ve všech přístupech je ve větší či menší míře poukazováno na interpretační význam ekfráze pro daný text. Podle D. P. Fowlera je právě tendence vykládat a analyzovat ekfrastické pasáže dána popisem jako základním textovým typem ekfráze. Pauza na rovině vyprávění - byť s hlubokým zakořeněním v narativní složce textu - není čtenářem vnímána funkčně, protože si při čtení nevytvářejí kauzální vztahy podstatné pro pochopení děje. O to víc je podněcována čtenářova tendence interpretovat zdánlivě tiché momenty ve vztahu k dalšímu vývoji.⁹⁸

⁹⁵ Srov. Fowler, „Narrate and Describe“, s. 26-27.

⁹⁶ Srov. tamtéž, s. 27.

⁹⁷ Srov. tamtéž.

⁹⁸ Srov. tamtéž.

3.4 Ekfráze a fokalizace

Při analýze ekfráze v prozaických textech je třeba zohlednit i její vztah k vypravěčské instanci, tedy k tomu, kdo čtenáři popis obrazu zprostředkovává. Ekfrastická pasáž se může objevit v promluvě vševědoucího vypravěče, kde získává objektivní ráz a dopomáhá k vykreslení prostředí či postav. V daném případě se do popředí dostává především popisná role ekfráze, i když může odkazovat k narativu například jako prefigurace nebo jako charakteristika postavy zásadní pro vývoj zápletky. Interpretativní potenciál ekfráze se výrazněji rozvíjí v situaci, kdy je ekfrastická pasáž součástí promluvy personálního vypravěče či vypravěče v první osobě. V tomto případě je třeba ekfrázi analyzovat jak ve vztahu k předmětu výpovědi, tak k instanci, která artefakt líčí. Způsob výstavby popisu a obrácení pozornosti k určitým aspektům uměleckého díla může čtenáři odkrýt vnitřní svět vypravěče a posloužit jako implicitní charakteristika. Ekfráze se také může objevit v promluvě postavy, kde hraje obdobnou roli.

Zajímavý aspekt v interpretaci ekfrastických pasáží představuje analýza ve vztahu k fokalizaci, tedy narativní instanci zprostředkování. Tento pojem zavedl do teorie vyprávění Gérard Genette, který rozlišuje mezi vyprávěním („Kdo mluví?“) a úhlem pohledu, tedy fokalizací („Kdo vidí?“, respektive „Kdo vnímá?“). Ačkoliv se obě kategorie často překrývají, může nastat i situace, kdy vypravěč zároveň není tím, kdo situaci pozoruje a vnímá.⁹⁹ Obraz tedy může být zdánlivě popsán vypravěčem příběhu, přičemž je ale hledisko pohledu omezené postavou a ekfráze tedy nabývá subjektivního vyznění. Rolí pozorovatele v ekfrastických textech se zabývá Stanislava Fedrová, která se zaměřuje na postavení pozorovatele ve fikčním světě, způsobem pozorování a jeho realizací v textu. Pojmenovává přitom tři speciální vztahy pozorovatele k reprezentaci:

a) Pozorovatel jako postava

Pozorovatel je postavou fikčního světa a zároveň i postavou ve vizuální reprezentaci - figura z obrazu tedy ožívne v textu. Artefakt je přitom popsán právě z pohledu oživlé postavy, a její líčení se tedy vyznačuje velkou mírou subjektivizace. Popis obrazu zde zpravidla funguje jako prostředek pro pochopení nějaké předchozí či následující události. Jako analogii ve výtvarném umění uvádí

⁹⁹ Srov. Nünning, *Lexikon teorie literatury a kultury*, s. 239.

autorka renesanční a barokní figury, které gestikulací či pohledem komunikují s divákem.

b) Pozorovatel jako zprostředkovatel

V druhém případě není pozorovatel psychofyzickou postavou, není charakterizován žádnými vlastnostmi a rolí v ději, přesto je vizuální reprezentace podaná skrze něj. Jako vzorový příklad uvádí autorka Filostratovy *Eikones*, kde postava-vypravěč provádí chlapce galerií a komentuje obrazy. Pozorování je zde tedy předváděno a čtenář má perspektivu spolu-pozorovatele, přitom se ale ekfrastická pasáž nevztahuje ke konkrétní postavě. Vizuální analogii tvoří obrazy s takzvanou Rückenfigur, jak je známe například z maleb Caspara Davida Friedricha.

c) Pozorovatel jako interpret

Jak z názvu této kategorie vyplývá, pozorovatel artefakt nepopisuje, ale nabízí jeho interpretaci. Podle autorky je ale v podstatě každá ekfráze popisem s určitou intencí a jako taková nemůže být zcela neinterpretativní. Do dané kategorie zařazuje především situace, kdy je umělecké dílo pozorovatelem jednoznačně subjektivně vykládáno a úmyslně podáváno jako interpretace.¹⁰⁰

Stanislava Fedrová zde nastiňuje některé aspekty ekfráze, které je třeba zohlednit při její interpretaci v textu. Ve všech případech se však jedná o situaci, kdy se výtvarné dílo v textu fyzicky vyskytuje (nebo jeho postava, která oživne), stranou tedy zůstávají artefakty či piktorální modely, které jsou zapracovány do fikčního světa, aniž by se v něm konkrétně vyskytovaly. Právě tato situace se velmi často objevuje v díle Karen Blixenové, daný případ ekfráze ve vztahu k focalizaci je podrobněji komentován v praktické části na základě konkrétních příkladů z autorčiných textů.

3.5 Kategorie ekfráze

V sekundární literatuře chybí jednotná a systematická kategorizace ekfráze, což je dáno různorodými přístupy k tomuto fenoménu. Z významnějších pokusů o typologii vyniká model navržený Valerií

¹⁰⁰ Srov. Fedrová, „Role pozorovatele v ekfrastických textech“, s. 247-258.

Robillardovou a jeho modifikace v přístupu Laury M. Sager Eidtové. Každý z modelů zohledňuje jiný aspekt ekfráze, přičemž ale autorky operují s podobnou terminologií. Homonymní použití pojmů pro odlišné kategorie představuje další z problémů v bádání o ekfrázi, a proto bych se na oba modely chtěla podrobněji zaměřit. Tvoří navíc důležitou bázi pro mou vlastní typologii ekfráze, navrženou v kapitole 3.7.

3.5.1 Model Valerie Robillardové

Impulzem pro rozšíření pojmu ekfráze a jeho kategorizaci jsou pro Valerii Robillardovou dva extrémní případy, které by v řadě přístupů ještě nebyly brány v úvahu jako ekfráze. První případ se týká zprostředkování abstraktního umění, kdy text nereflakuje (pouze) vizuální stránku artefaktu, ale především myšlenky, které se za ním skrývají. Kubistický obraz se tak může promítnout do textu jako roztržštěná perspektiva vyprávění, kdy je situace zobrazena z více úhlů a stejně tak může nápadně dynamický postup při popisu předmětu odkazovat k futuristické malbě zachycující předmět v pohybu v takové rychlosti, až se blíží neurčitému abstraktnímu objektu. Ekfráze tedy nemusí být pouze převzetí vzhledu či tématu z vizuálního umění do verbálního, ale i výstavba textu podle struktur a technik typických pro výtvarné umění. Druhý případ, který Robillardovou přivedl na myšlenku inovativního přístupu k ekfrázi, je to, co později charakterizovala Tamar Yacobiová jako piktorální model. Ekfráze tedy nemusí odkazovat ke specifickému obrazu, ale k obecným rysům, které jsou typické pro dílo jednoho umělce.¹⁰¹

Kvůli širokému rozpětí ekfráze neusiluje Robillardová o její charakteristiku skrze definici, ale skrze vlastnosti, které mohou ekfrastický text určovat. Opírá se přitom o teorii intertextuality, především o systematizaci Manfreda Pfistera, a navrhuje dvoufázový model: skalární a diferenciatní. V rámci skalárního modelu popisuje šest kritérií, která ovlivňují stupeň přítomnosti ekfráze v textu, a v souladu s Pfisterem rozlišuje *komunikativnost* (intenze zapojení výtvarného díla do textu), *referencialitu* (extenze zapojení), *strukturalitu* (imitace výtvarného předobrazu ve struktuře textu), *selektivitu* (výběr rysů výtvarného díla), *dialogičnost* (významový vztah mezi ekfrází a textem), *autoreflexivitu*

¹⁰¹ Robillardová oproti Yacobiové uvažuje zatím pouze o piktorálním modelu určitého malíře, ne o piktorálním modelu určitého malířského období, kompozice nebo žánru (srov. Robillard, „In Pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach)“, s. 54-55).

(autor sám tematizuje přítomnost ekfráze v textu).¹⁰² Pomocí skalárního modelu analyzuje Robillardová kvalitativní i kvantitativní stránku vztahu mezi ekfrází a textem, nejedná se však o její typologii. Tu představuje až diferenciální model, v rámci něhož autorka rozlišuje tři hlavní kategorie a další subkategorie:

a) Zobrazující ekfráze

Jedná se o texty, které nejbližší odpovídají definicím ekfráze založeným na přítomnosti enargeiy. Umělecké dílo je tedy intenzivně zobrazené a v textu dobře rozpoznatelné. Robillardová rozlišuje dvě subkategorie: *analogická strukturalizace* a *popis*. V prvním případě se jedná o texty, v nichž autor imituje postupy výtvarného umění, a tak artefakt zobrazuje, v druhém případě probíhá vizualizace uměleckého díla skrze jeho popis. Ten se může týkat jak části artefaktu, tak jeho celého vzhledu.

b) Atributivní ekfráze

Atributivní ekfrázi považuje Robillardová za centrální kategorii navržené typologie. Vychází z předpokladu, že každá ekfrastická pasáž odkazuje k určitému artefaktu. Reference však nemusí být nutně rozsáhlý popis, jako tomu je v případě znázorňující ekfráze, ale i jednoslovný odkaz. Proto autorka rozlišuje podkategorie *zmínění*, tedy případ, kdy je název uměleckého díla zmíněn v titulu nebo v samotném textu, *aluzi* k malíři, stylu nebo žánru a tzv. *nejasně označení*, kdy čtenář sice mlhavě tuší přítomnost artefaktu, musí mít o něm ale určité vědomosti, aby ho v textu správně rozpoznal. Ekfrastická reference se přitom může vyznačovat pouhou malou měrou komunikativnosti, tedy intenzí odkazu.

c) Asociativní ekfráze

Ekfráze v této kategorii odkazuje ke konvenčním idejím, které daný artefakt asociuje, přičemž k němu ale není odkazováno strukturálně, tematicky ani teoreticky. Text tedy pouze nadnáší například otázku kubismu a futurismu, ale explicitně ji nezpracovává. S největší intenzí je zde zastoupena dialogičnost a autoreflexivita. Autorka v rámci asociativní ekfráze rozlišuje podkategorie *umělecký styl* a *mýtus / topos*, které ale blíže nekomentuje.

¹⁰² Srov. Robillard, „In Pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach)“, s. 57-59.

Výhodou diferenciálního modelu je podle Robillardové rozšíření přístupu k ekfrázi od tradičního pojetí jako popisu uměleckého díla až po texty, které artefakt tak jasně nezobrazují, přesto k němu určitou mírou odkazují. Model je zároveň navržen jako odstupňování ekfrastické síly textu, od nejvýraznějšího případu (zobrazující ekfráze, podkategorie analogická strukturalizace) až po na první pohled nejasnou přítomnost ekfráze (asociativní ekfráze, mýtus / topos). Jak však upozorňuje Stanislava Fedrová, diskutabilní je v tomto modelu především poslední typ, kde asociativní reference k artefaktu splývá s aluzí, která patří do předchozího druhu. Zároveň je zde uvažováno o mýtu a toposu jako o ekfrastické kategorii, přičemž není brán zřetel na verbální pretext, na základě kterého umělecké dílo vzniklo.¹⁰³ Tyto výtky se proto snažím zohlednit v modelu, který navrhuji v kapitole 3.7, a spíše než z intertextuality vycházím z teorie intermediality, která verbální předlohy artefaktů zobrazených v ekfrastické pasáži jasněji tematizuje.

3.5.2 Model Laury M. Sager Eidtové

Model Valerie Robillardové se dočkal výraznější modifikace skoro o deset let později v disertační práci Laury M. Sager Eidtové, která následně vyšla jako monografie pod názvem *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*. Autorka se zde snaží postihnout do té doby značně opomíjenou oblast bádání, a to filmovou ekfrázi. Své závěry však stejnou měrou demonstruje i na literárních dílech, takže je její model možno aplikovat napříč uměními. Podobně jako Valerie Robillardová operuje i Eidtová s pojmy *atributivní ekfráze* a *zobrazující ekfráze*, obsahově se však dané kategorie zčásti rozcházejí. Rozhodujícím kritériem pro typologii je zde míra zapojení ekfráze do textu, autorka tedy také vytvořila model založený na odstupňování ekfrastické síly.

a) Atributivní ekfráze

Nejnižším stupněm zapojení do textu se vyznačuje ekfráze atributivní. Eidtová zde do velké míry přebírá pojetí první kategorie v modelu Robillardové a považuje za atributivní ekfrázi slovní aluzi nebo konkrétní zmínění názvu artefaktu. Zásadní roli přitom hraje skutečnost, že reference k uměleckému dílu

¹⁰³ Srov. Fedrová, *Ekfráze jako modus reprezentace*, s. 32.

není dále rozvinuta. Atributivní ekfráze tak nemá žádný další zásadní význam pro text, její funkce je jednoznačná. Doprovází pouze zobrazovanou scénu jako ilustrace, může případně naznačovat ideový záměr a přispívat k charakteristice postavy.

Atributivní ekfráze v pojetí Eidtové zahrnuje asociativní kategorii, jak ji známe z modelu Robillardové. Podle autorky totiž právě tento stupeň ekfráze oplývá nejvýraznější asociativní silou. Zmínění artefaktu či aluze odkazuje mimo text, umělecké dílo není v textu stvořeno, ale je zde pouze referováno k asociacím, které se k artefaktu pojí. Atributivní ekfráze proto podle autorky často referuje ke konceptu piktorálního modelu, například když je v textu zmíněn obraz, který stojí jako *pars pro toto* celého umělcova díla.¹⁰⁴

b) Zobrazující ekfráze

Druhý stupeň ekfráze je nejbližší tradičnímu pojetí jako popisu uměleckého díla. Obraz získává v textu větší prostor, je popsán, diskutován a reflektován. Eidtová zároveň klade požadavek na úplnost popisu a jako příklad uvádí básně, které se celé věnují jednomu uměleckému dílu. V případě prózy, ve které se podle autorky popisná ekfráze vyskytuje mnohem častěji, požadavek úplnosti ve vztahu k rozsahu textu odpadá, popis uměleckého díla však musí být detailní, artefakt musí být v textu popisem znovustvořen a hrát zásadní roli pro zápletku. Podle autorky se tento typ ekfráze objevuje především v řeči vypravěče.

Eidtová zde opět používá stejnou terminologii jako Robillardová, její pojetí dané kategorie je však modifikováno. Jak bylo řečeno výše, Robillardová k zobrazující ekfrázi řadí i strukturní výstavbu textu, která je analogická k uměleckému dílu. V tomto bodě se oba modely rozcházejí a v přístupu Eidtové je zobrazující ekfráze chápána pouze jako podrobné objektivní vylíčení artefaktu.

c) Interpretativní ekfráze

Zobrazující ekfráze je často doprovázena interpretací malby - v tomto případě se tedy již nejedná o objektivní popis uměleckého díla, a tedy i o jinou kategorii. V rámci ní rozlišuje Eidtová dvě možné formy: v první řadě subjektivní verbální reflexi artefaktu, která je oproti popisné ekfrázi obohacena o přidaný

¹⁰⁴ Eidtová uvádí jako příklad básně Gottfrieda Benna „Gewisse Lebensabende“, která sice obsahuje aluzi k pozdnímu portrétu Rembrandta, tato reference však zároveň směřuje obecně k Rembrandtovu piktorálnímu modelu (srov. Eidt, *Writing and Filming the Painting*, s. 47).

interpretativní význam a je do textu výrazněji transformována. Odlišení zobrazující a interpretativní ekfráze je tedy kvalitativního rázu, rozsah a detailnost popisu nehraje významnější roli. Důležitý je právě přidaný interpretativní prvek. Ekfráze se v textu pojí s myšlenkami, které objektivní pozorování malby nevyvolává, představuje určitý výchozí bod pro rozvinutí tématu. Často se vyskytuje v řeči postav, které artefakt interpretují, či v jejich fokalizaci.

Podle Eidtové je tento typ ekfráze typický především pro poezii a s tím souvisí i druhá možná forma interpretativní ekfráze, která odpovídá popisné ekfrázi u Robillardové: jedná se o strukturní imitaci malířského stylu. Ekfráze se zde stává vizuálně-verbální kategorií, přičemž se jazyk snaží zpracovat specifickou techniku jiného uměleckého druhu. Může se jednat například o popis scény, při němž autor důmyslně pracuje s kontrastem světla a tmy a obecně šerosvitem, který je vlastní malířské tvorbě.

d) Dramatická ekfráze

Poslední kategorie se vyznačuje největší mírou sebereflexivity, nejvýraznější vizualizací a přítomností enargeiy. Ekfrastická pasáž obsáhne zpravidla všechny podstatné detaily obrazu a dosáhne tak oživení a znovustvoření artefaktu ve čtenářově mysli. Zároveň ale dramatická ekfráze využívá postupů interpretativní ekfráze a svévolně rozvíjí myšlenky zakódované v díle. V tomto případě se již nemusí jednat o celý výjev, ale ekfráze se může týkat pouze části artefaktu či může nechat oživnout postavu z obrazu ve zcela novém kontextu. Od interpretativní ekfráze se dramatická odlišuje stupněm významu pro text. V tomto případě se jedná o centrální zápletku díla a ekfráze - například oživením postavy - se prolíná celým příběhem, či minimálně jeho velkou částí.¹⁰⁵

3.5.3 Srovnání obou modelů

Následující tabulka nabízí přehlednější pohled na výše představené pojetí jednotlivých kategorií ekfráze u Robillardové a Eidtové:

¹⁰⁵ K celé kategorizaci ekfráze srov. Eidt, *Writing and Filming the Painting*, s. 44-63.

Model Robillardové		Model Eidtové	
1. Zobrazující	- analogická strukturalizace - popis	1. Atributivní	- zmínění, aluze, asociace = reference v textu není dále rozvinuta
2. Atributivní	- zmínění - aluze - nepřímé označení	2. Zobrazující	- detailní / úplný popis = významná role pro zápletku
3. Asociativní	- umělecký styl - mýtus / topos	3. Interpretativní	- popis je výrazněji transformován do textu, přidává interpretativní prvek - strukturní imitace
		4. Dramatická	- artefakt ožívá a představuje centrální téma textu

Model Eidtové je možno chápat jako zpřesnění modelu Robillardové, a to především sloučením atributivní a asociativní kategorie a přidáním dvou nových skupin. Přesunutí analogické strukturalizace do kategorie interpretativní je obhajitelné, neboť text, který ve své struktuře imituje malířské umění, tak činí z určitého důvodu, jenž může být zásadní pro jeho význam. Model Eidtové se zcela distancoval od problematické asociativní subkategorie mýtu a toposu, která by si však určitého zohlednění v ekfrastickém přehledu přesto zasloužila. Ne zcela jasné je podle mého názoru vymezení hranice mezi interpretativní a dramatickou kategorií, neboť rozhodnutí o stupni významu ekfráze pro text je diskutabilní. Z výše uvedených důvodů navrhuji vlastní typologii, která sice vychází z modelu Eidtové, zároveň však výrazněji zohledňuje pohled na ekfrázi jako produkt intermediálních vztahů.

3.6 Ekfráze jako fenomén intermediality

Ekfráze je výsledkem vzájemné kooperace dvou médií, obrazu a textu, a proto spadá pod zastřešující pojem intermedialita. Tato nově se rozvíjející vědní disciplína si v současné době získává stále větší pozornost badatelů, samotný termín intermedialita se však v uměleckých diskuzích objevuje až v 90. letech minulého století. Vzestupný zájem lze vysvětlit mimo jiné tendencí propojovat

více vědních disciplín a využít poznatků z různých odvětví k mezioborové spolupráci.¹⁰⁶

Různorodost oborů zabývajících se intermedialitou však s sebou přináší úskalí v podobě rozmanitých definic a především nejednotné terminologie. Z oblasti literární vědy vynikají především práce německých badatelů Wenera Wolfa a Iriny Rajewské, jejichž přístup a pojmosloví převzala a do českého kontextu zavedla Alice Jedličková.¹⁰⁷ Pojetí intermediality podle Wolfa tvoří teoretickou bázi i této práce, neboť jeho systematizující přístup nejen přehledně zprostředkovává obtížně uchopitelný fenomén, ale upozorňuje i na rozmanitost a značné rozpětí intermediálních subkategorií, jako je právě ekfráze.¹⁰⁸

3.6.1 Intermedialita, intramedialita a intertextualita

Jak je již z názvu patrné, intermedialita zahrnuje *inter*-mediální vztahy, tedy vztahy mezi jednotlivými médii. Právě médium je jeden ze základních pojmů intermediálního bádání. Obecný význam jako prostředek a zprostředkovatel bývá používán především ve smyslu komunikační médium, tedy to, co zprostředkovává někomu nějaké sdělení. Werner Wolf se ve své definici média nesoustředí pouze na komunikační funkci a charakterizuje ho jako komunikační dispozitiv, který je určován specifickým užitím sémiotického systému (nebo kombinací vícero znakových systémů) k přenosu kulturních obsahů.¹⁰⁹ Vedle samotné otázky přenosu informací tedy Wolf tematizuje i problematiku různorodých znakových systémů, kterými média disponují. Intermedialitu proto charakterizuje jako „překračování hranic mezi komunikačními médii, jež jsou konvenčně chápána jako distinktivní; k tomu dochází jak *uvnitř* jednotlivých děl nebo znakových komplexů, tak i *mezi* nimi navzájem.“¹¹⁰

Distinkce jednotlivých médií je zásadním faktorem pro rozlišení intermediality a intramediality, které ve svých pracích zdůrazňuje jak Werner

¹⁰⁶ Alice Jedličková ve svém článku „Podoby transmediality: verbální a piktorální vyprávění“ uvozuje intermedialitu jako svod tří podnětů: dynamického technologického rozvoje médií jako nosičů informace, tendence moderního umění ke kombinování postupů z různých uměleckých oblastí a v neposlední řadě rozvinutí teorie intertextuality na bázi sémiotiky (srov. Jedličková, „Podoby transmediality: verbální a piktorální vyprávění“, s. 14).

¹⁰⁷ Srov. např. Jedličková: *Intermediální poetika příběhu*.

¹⁰⁸ Werner Wolf a Irina Rajewská vytvořili velice podobnou typologii intermediality, která se liší pouze v některých termínech a subkategoriích. Jelikož však Wolfova terminologie byla díky Alici Jedličkové zavedena do českého kontextu a je podrobnější než terminologie Rajewské, bude tvořit výchozí bázi i této práce.

¹⁰⁹ Srov. Wolf, „Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě“, s. 63.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 65.

Wolf, tak Irina Rajewská. Pod pojmem intermedialita se tedy rozumí mediální produkty, které vznikly překročením hranic mezi dvěma a více médii disponujícími rozdílnými znakovými systémy, tedy například mezi obrazem a textem. V případě intramediality se naopak jedná o vzájemný vliv stejných médií, k čemuž bychom mohli přiřadit intertextualitu nebo například interhudební a interfilmové vztahy.¹¹¹

3.6.2 Rozdělení intermediality podle Wenera Wolfa

Typologie intermediality patří k ústředním tématům současného teoretického bádání v této oblasti. Tendence k systematizování a kategorizování vztahů mezi médii souvisí se snahou vymezit se vůči intertextualitě, která mimo jiné vytvořila teoretickou bázi pro intermedialitu. V centru Wolfovy pozornosti přitom stojí především způsob, kterým spolupráce jednotlivých médií probíhá, stejně jako fyzická přítomnost či nepřítomnost znakového systému premédia v postmediálním produktu.

Jak již bylo řečeno, intersémiotické vztahy můžeme s ohledem na znakový systém jednotlivých médií rozdělit na *intramediální* a *intermediální*. V rámci intermediality pak můžeme rozlišovat mezi dvěma typy: *relační* a *strukturní*. Relační intermedialitu lze identifikovat nikoliv uvnitř jednoho znakového komplexu, ale jen ve srovnání mezi díly či znakovými komplexy. Jednou z jejích subforem je *transmedialita*, která se týká mediálně nespécifikovaných jevů objevujících se ve více médiích, může se jednat například o užívání návratných témat v hudbě, filmu, obrazech, není však rozeznatelné (a ani to pro pochopení smyslu díla není relevantní), z jakého média do jakého byla tato témata přenesena.¹¹² Druhým typem relační intermediality je *intermediální transpozice*,

¹¹¹ Pohled na intertextualitu jako na subkategorii intramediality vychází z předpokladu, že chápeme text v jeho minimalistickém pojetí jako autonomní, jazykem fixovaný celek. Intertextualita pak zkoumá vztahy mezi konkrétními texty, přítomnost jednoho textu v jiném, zabývá se tedy vztahy mezi médii disponujícími stejnými znakovými systémy. Vedle toho však existuje maximalistické pojetí textu, jehož základy položila Julia Kristeva, a které své uplatnění našlo především v poststrukturalistických teoriích. Na text je zde nahlíženo jako na otevřenou a proměnlivou veličinu, která vzniká spojením různých citátů a transformací z jiných textů, které však nelze konkrétně doložit. Intertextualita tedy představuje ontologickou dimenzi textu, je jeho nutnou vlastností. Jelikož se v takto pojaté intertextualitě nezohledňují jen konkrétní psané či jinak jazykově fixované texty, ale i například filmové či divadelní „texty“, zahrnuje v sobě široce pojatý pojem intertextualita i vztahy mezi různými médii. Z tohoto důvodu bylo podle některých literárních vědců zbytečné zavádět pojem intermedialita (tento názor zastává například Horst Zander ve své práci „Intertextualität und Medienwechsel“, s. 178-196).

¹¹² Jako projev transmediality bychom tedy podle Wolfa mohli chápat i určité obsahy, například mýty (srov. Wolf, „Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě“, s. 67).

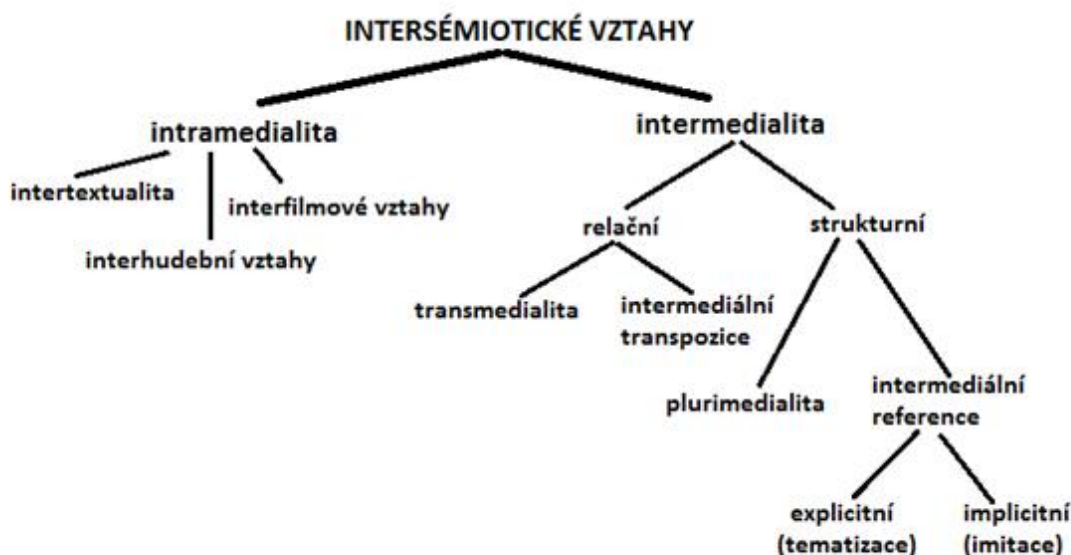
kteřá disponuje prokazatelnou souvislostí mezi premédium a postmédium, přičemž však Wolf upozorňuje na skutečnost, že v rámci intermediální transpozice dochází k přenosu na rovině signifikátů a tyto signifikáty mohou pocházet jak z obsahové, tak z formální sféry premédia, pro porozumění dílu však není nutná jejich předchozí znalost. Jako příklad Wolf uvádí zfilmování literární předlohy, kde je intermediální vztah v postmédium zachycen jen okrajově, často až v titulcích.

Druhý typ intermediality je tzv. *strukturní*, ve které lze doložit přítomnost více než jednoho média uvnitř jednoho díla. Důležité je, že autor či umělec zapojuje médium vědomě a přispívá tím k pochopení významu. Toto pojetí intermediality bývá proto považováno za intermedialitu v užším smyslu. V rámci strukturní intermediality můžeme opět rozlišovat mezi dvěma typy: *plurimedialitou* neboli otevřenou intermedialitou a *intermediální referencí* neboli skrytou intermedialitou. Rozdíl mezi nimi je dán rovinou, na které se přítomnost média projevuje. U plurimediality je premédium patrné již v povrchové vrstvě, ve které jsou přítomny minimálně dva rozdílné znakové systémy. Více původně distinktivních médií se tedy nachází v jednom díle a jejich koexistence se může projevit jako kombinace médií (např. výskyt textu i obrazu v ilustrovaných románech) nebo jako míšení těchto médií (příkladem může být opera nebo film, který spojuje v jeden celek obraz, text a hudbu). Za intermediální referenci Wolf naopak považuje monomediální díla, která zůstávají monomediálními i při využití jiného média. Premédium totiž není v díle přítomno vlastním znakovým systémem, ale je integrováno pomocí znakového systému postmédia a tím nerozrušuje homogenitu povrchové vrstvy daného díla. Intermediální reference se může objevit v podobě explicitní reference na jiné médium, často ve formě *tematizace*¹¹³, která odkazuje na cizí médium svými obvyklými prostředky, ale bez ikonické imitace (např. tematizace hudby na obraze zobrazením aktu provozování hudby). Druhá možná forma reference je implicitní a Wolf ji nazývá *imitací*. Postmédium tedy imituje znaky premédia pomocí svých vlastních, většinou formálních prostředků a tím na ně ikonicky odkazuje. Důležitou roli zde tedy hrají signifikanty, jejichž povaha a struktura je předmětem přenosu. Proto je

¹¹³ Je třeba poukázat na homonymní použití pojmu tematizace v rámci intermediálního bádání. Ve Wolfově přístupu odpovídá tematizace pojmu reference nebo citátu a stojí v protikladu k imitaci, zatímco opozice tematizace a realizace používaná při typu přenášených informací v rámci ekfráze vychází mimo jiné z článku Aageho Hansen-Löveho, kde znamená přenos obsahové stránky artefaktu (více k tematizaci a realizaci v podkapitole 3.7).

v případě imitace důležité záměrné zachování stop a relevancí, aby mohl recipient správně dešifrovat smysl díla.¹¹⁴

Vycházejíce z Wolfovy typologie bychom mohli intersémiotické vztahy znázornit takto:



Werner Wolf sám upozorňuje, že jeho klasifikace slouží hlavně pro orientaci a musíme počítat s možnými problémy, které vzniknou při zařazování konkrétních případů. Autor připouští existenci přechodných forem, možnost klasifikovat stejný jev několika způsoby a přítomnost vícera typů intermediality v jednom díle.¹¹⁵ Příkladem takového jednoznačně nezařaditelného jevu je i ekfráze, která se může v literárním díle projevit jako intermediální tematizace, imitace, transpozice i transmedialita.¹¹⁶

¹¹⁴ Pro celé rozdělení intermediality podle Wernera Wolfa je možné nahlédnout do české verze jeho studie, která vyšla v časopise *Česká literatura* pod názvem „Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě“. Typologie Iriny Rajewské se od Wolfovy liší v několika ohledech, badatelka rozlišuje tři rovnocenné subformy intermediality: 1) mediální transpozice (u Wolfa intermediální transpozice), 2) kombinace médií (u Wolfa plurimedialita) a 3) intermediální reference (stejná jako u Wolfa) (srov. Rajewsky, *Intermedialität*, s. 14f.). V sekundární literatuře se dále můžeme setkat s členěním intermediálních referencí na referenci (literární text cituje obrazy) a performaci (literární text inscenuje obrazy) (srov. Frauke, *Intertextualität*, s. 169).

¹¹⁵ Srov. Wolf, „Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě“, s. 71.

¹¹⁶ V přístupu Iriny Rajewské je ekfráze pouze fenoménem intermediální reference (srov. Rajewsky, *Intermedialität*, s. 18f).

3.7 Návrh typologie ekfráze

Jak bylo demonstrováno v předchozích kapitolách, přístupy k ekfrázi se v teoretických pracích výrazně rozcházejí, s čímž souvisí i různá terminologie spojená s jejími formami. Proto jsem se rozhodla navrhnout vlastní typologii, která zasazuje ekfrázi do intermediálního modelu podle Wenera Wolfa a zároveň zohledňuje kategorie z modelů Robillardové a Eidtové. Usiluji přitom o vytvoření jednodušší a přehlednější kategorizace, než jsou výše představené. Proto je kritériem pro jednotlivé typy především forma ekfráze v povrchové rovině a zároveň je zohledněna i její role v rámci intermediálních vztahů. Jednotlivé kategorie pojmenovávám terminologií známou z intermediálního bádání, abych se vyhnula dalšímu homonymnímu použití pojmů *atributivní* či *zobrazující*. Oproti modelu Eidtové navíc nerozlišuji kategorie primárně podle přítomnosti významotvorného kritéria, neboť vycházím z předpokladu, že *každá* ekfrastická reference je záměrným odkazem na mikroúrovni textu a na této rovině je významotvorná. Ve vztahu k makrostruktuře se však vyznačuje interpretativním potenciálem, který nemusí či může být rozvinut v různé intenzitě. Rozlišuji tedy následující kategorie:

a) Ekfráze jako explicitní reference

Jedná se o přímý odkaz k výtvarnému umění v podobě zmínění autora či díla nebo média výtvarného umění obecně. Kritériem pro danou kategorii je formální rozsah, tedy pouhá zmínka v povrchové rovině.

b) Ekfráze jako implicitní reference

Ekfráze tentokrát proniká hlouběji do textové struktury, protože literární postmédium svými prostředky zpracovává znaky výtvarného premédia. Rozlišuji přitom dvě hlavní možnosti tohoto zpracování:

b1) *obsahová imitace* (tematizace)

b2) *strukturní imitace* (realizace).

Obsahová imitace představuje popis, jehož rozsah se může pohybovat od krátkých odkazů k různým aspektům artefaktu po detailní celkové vyličení - intenzita a transparentnost zde tedy nepředstavuje distinktivní kritérium. Od explicitní reference se obsahová imitace tedy odlišuje rozsahem, přičemž ji lze vzhledem k stejné podstatě také nazvat tematizací. Strukturní imitace je typ

ekfráze, při které text usiluje o napodobení struktury artefaktu či specificky pracuje s technikou typickou pro výtvarné umění, jako je například šerosvit, perspektiva či použití barev.

c) Ekfráze jako intermediální transpozice

Jedná se o přenesení určitých obsahových nebo formálních konceptů z výtvarného umění do literatury, oproti předchozí kategorii je zde ale kladen důraz na celistvost ve vztahu k postmédiu. Podobně jako v příkladu zfilmování knihy je zde celý text koncipován jako znovustvoření daného artefaktu, typickým příkladem může být ekfrastická báseň, která detailně popisuje výtvarný předobraz či text, který má svým vzhledem formálně na určitý výtvarný předobraz poukazovat (spadala by sem tedy i vizuální poezie). Explicitní a implicitní reference se oproti tomu objevují pouze jako součást textu a vztah k výtvarnému předobrazu je zde rozpoznatelný, úmyslný a interpretovatelný. Při intermediální transpozici je naopak umělecké dílo znovustvořeno, aniž by přitom byla znalost výtvarného média předpokládána, vyžadována nebo nutná pro pochopení smyslu samotného textu.

d) Ekfráze jako jev transmediality

V literárním díle se mohou objevit obecné principy či obsahy, které se vyskytují i ve výtvarném umění, přičemž tyto artefakty vznikly na základě určitého verbálního pretextu (například mýtu nebo biblického příběhu). Výtvarné dílo a jeho verbální odraz tak stojí v nepřímém vztahu, pokud není možné na základě určujících znaků (např. kompozice, rozestavení postav, charakteristické barvy) stanovit konkrétní výtvarné dílo či piktorální model, který posloužil jako předobraz (v daném případě by se pak jednalo o ekfrastickou referenci). Literární text totiž může při zpracování daného obsahu vycházet přímo z původního verbálního pre(pre)textu a jeho realizaci v konkrétním výtvarném díle vůbec nezohledňovat, neboť daný artefakt slouží pouze jako zprostředkovatel informací mezi dvěma pretexty.

Jako ve většině typologií se i v této mohou objevit různé hraniční případy či situace, kdy je obtížné přiřadit danou ekfrázi ke konkrétnímu typu. Velmi úzká hranice je především mezi ekfrází jako implicitní intermediální referencí a ekfrází

jako intermediální transpozicí. Werner Wolf při rozlišování intermediální transpozice a implicitní reference poukazuje na dvě základní kritéria, a to *samostatnost*, neboť zatímco reference je vždy jen nesamostatnou částí většího celku, pomocí transpozice vzniká zpravidla dílo autonomní. Druhým kritériem je *utváření smyslu*, reference přispívá k výstavbě smyslu a může se stát jako dílčí jednotka součástí širší významové souvislosti díla, smysl díla vzniklého transpozicí nevyvstává z intermediálního vztahu, protože se jedná o samostatné jednotky s vlastním uzavřeným významem.¹¹⁷

Výhodou modelu je podle mého názoru přehlednost a absence subjektivního kritéria významotvornosti jako rozhodujícího měřítka. Oproti ostatním modelům jsou zde transmediální případy zohledněny v samostatné kategorii, což vychází z kritiky pojetí mýtu a toposu v modelu Robillardové. Jsem si vědoma existence různých problematických krajních případů, které je těžké zařadit do jedné z navržených čtyř kategorií. Jedná se například o formu dramatické ekfráze podle Eidtové, kdy postava z obrazu ožívne a stává se postavou v textu. Rozhodující je v tomto případě míra zapracování postavy do příběhu: pokud je postava pouze zmíněna a není dále charakterizována a nezapojuje se do děje, jedná se o explicitní referenci. Je-li postava charakterizována a prochází příběhem, není však jeho hlavní postavou a příběh není vystavěn pouze kolem ní, jedná se o implicitní referenci. A pokud je celý text pojat jako oživení postavy obrazu a tedy přenesení daného obsahu (postava a asociace s ní spojené) do nové formy, blížíme se kategorii intermediální transpozice.

Z představeného modelu vyplývá, že je jako ekfráze chápána nejen reference k obsahové stránce výtvarného premédia, ale i ke strukturní výstavbě díla. Na tomto místě bych chtěla poukázat na terminologii typickou pro německou literární vědu, kde je v rámci intermediálního bádání rozlišováno mezi *tematizací* a *realizací* výtvarného premédia ve verbálním postmédiu.¹¹⁸ Při tematizaci dochází k přenosu obsahové stránky výtvarného díla, která se v povrchové rovině textu zpravidla projevuje jako popis daného obrazu, může se jednat například o vyličení krajiny, které koresponduje se zobrazovanými přírodními objekty,

¹¹⁷ Srov. Wolf, „Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě“, s. 70-71.

¹¹⁸ Určující pro diskuzi o tematizaci a realizaci byl především článek Aageho Hansen-Löveho „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne“ z roku 1983, ve kterém autor poprvé použil výraz intermedialita v literárněvědném kontextu a zároveň poprvé popsal zmíněnou dichotomii tematizace a realizace.

nastoluje stejnou atmosféru či zprostředkovává samotné téma obrazu. Za realizaci se naopak považuje přenos formální stránky artefaktu, kdy se text snaží vlastními prostředky „realizovat“ specifický znakový systém obrazu, jako je malířská technika, práce s perspektivou, světlem a stínem nebo úmyslné použití kontrastních barev. Při popisu výtvarného díla se obě kategorie mohou prolínat, malířskou techniku však může autor aplikovat i při popisech, které obsahově nemají konkrétní výtvarný předobraz, v tomto případě se jedná o čistou realizaci.

3.8 Závěr teoretické části

Náhled do teorie ekfráze potvrdil, jak široce a různorodě může být tento fenomén chápán. Ve svém navrženém přístupu vycházím z moderního pojetí ekfráze jako literární kategorie, která zahrnuje různou formu vztahů mezi výtvarným předobrazem a jeho verbální realizací v textu. Zohledňuji přitom typ přenesení znaků z výtvarného umění do literatury (tematizace x realizace) a zároveň rozšiřuji formu ekfráze: v souladu s přístupem Tamary Yacobiové považuji za ekfrázi jak jednoslovnou aluzi v podobě zmínění autora či názvu artefaktu, tak dlouhý podrobný popis a všechny jevy oscilující mezi těmito dvěma krajními póly. Od izraelské poetoložky přejímám i koncept piktorálního modelu, od intermediálního bádání jsem si naopak vypůjčila terminologii při rozřazení ekfráze do kategorií explicitní reference, implicitní reference, transpozice a transmediální jev.

V centru pozornosti mého praktického výzkumu stojí především první dva druhy ekfráze, tedy oba typy ekfrastické reference, protože oproti ostatním výrazněji přispívají ke konstituování smyslu literárního díla. Intermediální transpozice se u Blixenové v čiré podobě nevyskytuje, neboť žádná povídka není koncipována jako originální převedení konkrétního obrazu či piktorálního modelu.¹¹⁹ V řadě povídek je sice rozpoznatelný dominantní vliv jednoho modelu, jak však bude demonstrováno v následujících kapitolách, daný model slouží spíše jako referenční objekt, který přispívá k celkovému vyznění textu a vyznačuje se tedy značným interpretačním potenciálem typickým pro ekfrastické reference. Ekfráze jako jev transmediality přitom v mém výzkumu zůstává stranou, neboť

¹¹⁹ Je možno diskutovat, do jaké míry je povídka „De standhaftige Slaveejere“ intermediální transpozicí, neboť autorka sama zdůraznila, že text vychází z konkrétního obrazu Gustava Courbete. Do povídky Blixenové se však tato malba promítla pouze částečně a zároveň spolu s jinými artefakty a piktorálními modely, podle mého názoru proto působí spíše jako implicitní reference (srov. podkapitolu 4.2.3).

rozbor popisů odkazujících k transmediálním uměleckým tématům otevírá spíše otázky o autorčině vztahu ke křesťanství či k mytologii a jeho realizaci v textech. Obrazy s mytologickou a křesťanskou tematikou se navíc v sekundární literatuře o Blixenové dočkaly již značné pozornosti badatelů, a to především ve studiích Ivana Ž. Sørensen.¹²⁰

¹²⁰ Ke komplikovanému vztahu Blixenové ke křesťanství srov. především studii Svenda Bjerga *Karen Blixens teologi*, ve které autor nejen osvětluje otázku autorčiny víry, ale nabízí i interpretace vybraných povídek se zřetelem na náboženskou dimenzi textu. Přitom analyzuje určité pasáže s odkazem ke konkrétním výjevům z biblických příběhů, čímž v podstatě provádí transmediální rozbor, ovšem neuvažuje při tom o výtvarných prostředcích. Ivan Ž. Sørensen ve svých studiích naopak usiluje o stanovení konkrétních obrazů pro mytologické a biblické odkazy v autorčiných povídkách, přičemž se však podle mého názoru v některých případech snaží o příliš konkrétní zpodobnění daného výjevu, který nabývá spíše podoby transmediality, neboť nelze z textu vždy jednoznačně vyčíst, zda předobrazem pro mytologickou referenci bylo umělecké ztvárnění právě daným malířem, či zda se jedná o obecné transmediální téma (srov. např. rozbor povídky „Heloise“ v knize Ivana Ž. Sørensen a Johna Rosdahla *At læse Karen Blixen*, s. 113-144).

4 Ekfrastická tematizace

V povídkách Karen Blixenové se můžeme setkat s různými typy ekfráze, ať již se jedná o tematizaci či realizaci výtvarného díla. Analýzu ekfrastické tematizace strukturují podle výtvarných žánrů, přičemž pozornost je věnována především silně zastoupené krajinomalbě, dále i portrétům a sochám a jen okrajově zátiší, které v autorčiných povídkách nenachází výraznější odezvu. Rozbor textů Blixenové ve vztahu k jednotlivým malířským žánrům představuje nový postup, neboť odborné studie jsou v tomto ohledu koncipovány převážně jako uzavřené analýzy konkrétních povídek bez kontextuálního přesahu.

Než přejdu k analýze jednotlivých žánrů, chtěla bych poukázat na specifickou tematizaci výtvarného umění obecně, k níž se Blixenová ve svých textech několikrát uchyluje. Projevuje se v pojetí Boha jako malíře či sochaře, jenž tvoří vzhled postav a formuje jejich osud jako umělecké dílo. „Vort Liv er et Mosaikværk, som Skaberen fylder ud Stykke for Stykke“¹²¹, filosofuje stará dáma v pomyslném epilogu v povídce „Vejene omkring Pisa“. Mozaika zde funguje jako metafora, odkazuje ke komplexnosti lidského osudu, jehož význam nejsme schopni rozpoznat z jednotlivých událostí, ale pouze s odstupem, při pohledu na Stvořitelovo dílo jako celek. Ve stejném textu nacházíme také myšlenku o Bohu jako tvůrci artefaktů, neboť sochař je pouze jeho nástrojem:

Menneskene, de er jo den almægtige Guds Ler, hans Materiale, og vi, Kunstnere, vi er hans Værktøj, hans Spatel og Mejsel, og naar endelig Statuen står færdig i Marmor eller Bronze, hvad han nu vil have den i, da slaar han os alle i Stykker og fejer os tilside [...].¹²²

V povídce „Syndfloden over Norderney“ se metafora Stvořitele pojí s autorčíným oblíbeným motivem masky, když portrétista žádá své modelky, aby se odličily, protože pokud se samy malují, nemůže je namalovat on; tu pravou masku jim stejně již nasadil Bůh, a jen při pohledu na přirozenou tvář se může malíř nechat vést božskou rukou. V neposlední řadě je metafora uměleckého Stvořitele aplikována při líčení postavy, a to především v povídce „De standhaftige Slaveejere“, která je i z tohoto pohledu rozebrána v kapitole

¹²¹ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 68.

¹²² Tamtéž, s. 37.

o portrétech,¹²³ a dále pak i v povídce „Ib og Adeleide“. Zde se však odkláníme od metafory vztahující se k Bohu a blížíme se spíše k přirovnání postavy k výtvarnému dílu, neboť při popisu Adeleide se dočítáme, že její tvář se vyznačovala „buede Øjenbryn, der saa ud som om de var blevet malede med en gammel Kinesers allerfineste Pensel“¹²⁴.

Ve všech zmíněných případech lze hovořit o ekfrázi, a to konkrétně o explicitní intermediální referenci, která se sice netýká specifického artefaktu, ale vztahuje se k výtvarnému umění obecně. V textu funguje jako osobitý stylistický prostředek, jako určitá forma metafory, která na sebe váže další významy (komplexnost osudu, nesmrtelnost artefaktů, nasazování masek) či obohacuje líčení postav a přispívá tak k poetizaci jazyka. Oproti následně rozebíraným příkladům tematizujícím krajinomalbu a portréty se však jedná o okrajovou formu ekfráze, jež však zároveň obecně podtrhuje význam výtvarného umění v literární tvorbě Blixenové.

4.1 Krajinomalba

Krajinomalba patří k základním výtvarným žánrům, který sice neoplývá tak rozsáhlou tradicí jako historická či křesťanská malba a v dějinách umění na něj bylo dlouhou dobu nahlíženo jako na druhořadý, díky svému pozitivnímu estetickému působení na diváka si však nakonec vydobyl zásadní místo mezi ostatními žánry - a ve vztahu k ekfrázi v povídkách Karen Blixenové dokonce místo nejpřednější.

4.1.1 Krajinomalba jako malířský žánr

Pod pojmem krajinomalba se ve výtvarném umění rozumí zobrazení skutečné nebo fantastické krajiny, konkrétního výseku přírody nebo ideálního krajinného seskupení.¹²⁵ Jedná se o malířský žánr s nejkratší uměleckou tradicí:

¹²³ K metafoře Boha-Stvořitele a jeho použití v popisu postav v dané povídce srov. především oddíl 4.2.3.1.

¹²⁴ Blixen, „Ib og Adeleide“, s. 227.

¹²⁵ Srov. Blažiček, Kropáček, *Slovník pojmů z dějin umění*, s. 110. Při vymezení a používání pojmů příroda a krajina vycházím z pojetí filosofa Karla Stibrala, který v knize *Proč je příroda krásná?* definuje krajinu jako konkrétní prostorovou formu suchozemské přírody. Pojem příroda je tedy nadřazený krajině, protože příroda vytváří krajině pozadí, díky němuž může být vnímána jako estetický objekt. Krajina ve své podstatě tedy nezahrnuje to, co je pro estetický zážitek z ní naprosto zásadní: nebe, vzduch, mraky a světlo (srov. Stibral, *Proč je příroda krásná?* s. 13). Ve vztahu k výtvarnému umění však pojem krajina rozšiřuji, protože krajinomalba jako produkt estetického vjemu krajiny dané přírodní pozadí musí nutně zpracovat.

námět krajiny s figurálními stafážemi se sice objevuje již v antice, až do renesance však přírodní objekty slouží především jako kulisy pro mytologický či biblický výjev a jejich zobrazení se řídí jasně danými formálními a barevnými pravidly.¹²⁶ Podružná role krajiny v antickém a středověkém umění souvisí s dobovým nezájmem o přírodu, který filosof Karel Stibral vysvětluje tím, že člověk ještě nebyl vytržen z přírody, neuvědomoval si její odlišnost, a proto nedokázal esteticky zhodnotit její podstatu.¹²⁷ Výjimku tvoří helénistické a římské období v antice, ve kterém jsou pod vlivem bukolické poezie zobrazovány idylické výjevy z poklidného života pastýřů v harmonii s přírodou.¹²⁸

Pozitivní estetické ohodnocení krajiny se objevuje až v rané renesanci, kdy se se vzrůstajícím zájmem o přírodu zvyšuje i podíl krajinné složky na obrazech. Dokonce se v této době vynořují první ojedinělé tendence potlačit figurální stafáže a učinit krajinu hlavním námětem malby.¹²⁹ Ke zrodu krajinářství však dochází až v 17. století, kdy se dovršil pozvolný přechod mezi estetickým oceněním jednotlivých přírodních objektů ke vnímání krajiny jako celku. Zásadní roli při tom sehrálo holandské malířství, ve kterém krajinomalba poprvé získává status samostatného malířského žánru. Rozmach krajinářství právě v Holandsku 17. století bývá vysvětlován přijetím protestantství, které s sebou mimo jiné přineslo eliminaci některých tradičních námětů, především obrazů svatých, což vedlo k uměleckému obratu ke krajině. Vzhledem k sílící snaze Holandska o osamostatnění sloužilo zobrazení domácí přírody také jako nástroj národní identifikace.¹³⁰

I když se krajina stává dominantní částí obrazu, neznamená to, že by se nově se rekrutující žánr dočkal pozitivního přijetí a automaticky se zařadil po bok ostatních žánrů, například v té době velmi oblíbené historické malby. Realistické zobrazení krajiny, kterým se první holandské krajinomalby vyznačovaly, bylo zprvu vnímáno negativně a spojováno se sociálně nižší vrstvou. Kořeny nelibosti vůči věrohodnému ztvárnění přírody nacházíme již v renesanční scénografii:

¹²⁶ Srov. Stibral, *Proč je příroda krásná?* s. 32-33.

¹²⁷ Srov. tamtéž, s. 25.

¹²⁸ Srov. tamtéž, s. 17.

¹²⁹ Za první známý pokus malby s krajinou jako hlavním námětem je označován obraz italského malíře Ambrogia Lorenzettiho *Město u moře*, které však zprostředkovává spíše architektonický výjev. Mezi zaalpskými umělci se za průkopníka krajinného námětu bez lidských prvků považuje holandský malíř Hieronymus Bosch (především jeho obraz *Tisíciletá říše*) (srov. Stibral, *Proč je příroda krásná?* s. 34).

¹³⁰ Srov. Klien, *Der Siegeszug der Landschaftsmalerei*, s. 9-11.

zatímco při tragédii jako vyšším žánru dominovaly scéně honosné architektonické objekty, komedie se odehrávaly ve značně umírněnějších městských kulisách. Satyrské hry, které byly určené pro venkovské publikum, pak využívaly dekorace věrně zachycující pro diváky známé prostředí, tedy lesy a venkovské výjevy.¹³¹ Z daného důvodu byly první krajinomalby považovány za podřadný žánr a v uměleckých kruzích jim nebylo věnováno příliš pozornosti. Krajinařům bylo vyčítáno, že pouze napodobují přírodu, zobrazují materiální stránky světa, a tak neodkazují k duchovním sférám, nechávají se příliš zaslepit vnějším barevným leskem, místo aby směřovali k pravé podstatě věci.¹³²

Anglická estetika 18. století a především novověký obrat k přírodě pod taktovkou Jeana Jacquese Rousseaua představuje novou kapitolu v dějinách umění, neboť krajinomalba poprvé dosahuje postavení plnohodnotného žánru. Oblibu si získala především v romantismu, kde příroda odrážela stav rozbouřené duše, stejně tak i v realismu 19. století, který usiloval o přesvědčivé vystižení hmot a atmosféry určitého krajinného úseku. Nejoblíbenějším tématem se zobrazení přírody stalo v impresionistickém malířství, protože krajina představovala vhodný námět pro malířské studium světelných proměn. Impresionisté také zavedli malování v plenéru, čímž značně obohatili tematiku krajinomalby. V následujících generacích se zobrazení přírody pozvolna dostává do pozadí zájmu a ustupuje moderním abstraktním uměleckým proudům.¹³³

Krajinomalby bývají ve výtvarném umění různě děleny, většinou podle motivu (např. krajina horská, lesní, říční, pobřežní nebo mořská) nebo podle ročních a denních dob (např. krajina letní, zimní nebo noční).¹³⁴ Vzhledem k mimetickému zobrazení skutečnosti rozlišujeme dva základní typy krajinomaleb, a to takzvanou *realistickou* a *ideální*.¹³⁵ Toto rozdělení vychází z rozdílných estetických přístupů k přírodě v 17. století: první proud reprezentují doboví holandské mistři, kteří vycházeli z reálné scenerie a snažili se ji věrně zpodobnit. Minimalizovali přitom veškeré symbolické a metafyzické rysy

¹³¹ Srov. Bush, *Landschaftsmalerei*, s. 14.

¹³² Srov. tamtéž.

¹³³ Srov. Mráz, Mrázová, *Encyklopedie světového malířství*, s. 311.

¹³⁴ Srov. Blažiček, Kropáček, *Slovník pojmů z dějin umění*, s. 110.

¹³⁵ Srov. Mráz, Mrázová, *Encyklopedie světového malířství*, s. 311. Výraz „realistický“ je v tomto případě chápán v širším slova smyslu jako „obecný pojem estetiky a teorie umění, odrážející vztah umění k vnější i vnitřní skutečnosti a zobrazování skutečnosti v smyslově postižitelné podobě“ (Blažiček, Kropáček, *Slovník pojmů z dějin umění*, s. 175) a ne v úzkém slova smyslu jako produkt konkrétního uměleckého směru 19. století.

a zobrazovali to, co v přírodě viděli, a ne to, co o ní věděli, nebo co za ní tušili.¹³⁶ Tímto přístupem ke krajině se později nechali inspirovat realističtí malíři druhé poloviny 19. století (především představitelé barbizonské školy) a ve své podstatě i impresionisté, kteří usilovali o věrné zachycení přírody v konkrétním okamžiku.¹³⁷ Druhý typ krajinomalby, ideální, vychází z pojetí krajiny jako bájně Arkádie, kde člověk může žít v harmonii s přívětivou, idylickou přírodou.¹³⁸ Cílem krajinářů tvořících tento typ malby není ukázat přírodu takovou, jaká je, ale vědomě proměněnou a uspořádanou umělcem. Malíři proto zavádějí do krajiny přísný a logický řád a idealizují ji.¹³⁹ Největšího rozmachu dosahuje ideální krajinomalba u francouzských klasicistů Nicolase Paussina, který vytvářel tzv. heroickou krajinu s antickými motivy, a Clauda Lorraina, představitele idylické krajinomalby.¹⁴⁰ Pokud krajinomalba idealizuje pastýřský život a venkovskou krajinu (byť často s ruinami antických staveb), hovoříme o krajinomalbě pastorální.¹⁴¹

Důležitým rysem především ideálních krajinomaleb je jejich důkladně promyšlená kompozice. I realističtí krajináři musejí brát kompozici v potaz, rozvržení základních přírodních objektů se však striktně řídí reálným předobrazem a požadované kompoziční schéma vzniká spíše vhodně zvoleným úhlem pohledu. Základním prvkem v kompozici krajinomalby je umístění horizontu: pokud leží příliš vysoko, vznikne velká plocha krajiny a působení hloubky a dálky se tak stává jemnějším a plynule stupňovaným. Nízký horizont naopak zesiluje působení hloubky a zvětšuje rozdíly ve velikosti mezi jednotlivými prvky v krajině.¹⁴² Především staří mistři, realističtí krajináři a dokonce i řada impresionistů využívala klasickou kompozici, která vychází z jednoho základního tvaru, většinou se jedná o diagonálu, přímkou nebo parabolu.¹⁴³ Z dějin umění ale známe i originální kompozice tvořené křivkami,

¹³⁶ Srov. Weber, *Die literarische Landschaft*, s. 334.

¹³⁷ Srov. Stibral, *Proč je příroda krásná?*, s. 52 a 115ff.

¹³⁸ Arkadská krajina bývá zpravidla tvořena zvláštěm až kopcovitým terénem a zahrnuje jak travnaté pastviny, tak lesíky a stromy s plody. Jedná se o krajinu, která na první pohled nabízí dostatek vody i potravy a zároveň se v ní nacházejí zbytky antické architektury či dokonce mytologické bytosti – arkadská krajina v sobě spojuje utopickou představu rajské zahrady s renesančním steskem po antickém světě (srov. tamtéž, s. 44 – 45).

¹³⁹ Srov. Sturgis, Clayson, *Jak rozumět obrazům*, s. 174-175.

¹⁴⁰ Srov. Mráz, Mrázová, *Encyklopedie světového malířství*, s. 311.

¹⁴¹ Srov. Blažíček, Kropáček, *Slovník pojmů z dějin umění*, s. 86 a 155.

¹⁴² Srov. Parramón, *Základní malířské motivy*, s. 26. Umístění horizontu, které ovlivňuje velikost krajinných prvků, se proto odráží v zásadách perspektivy (více k perspektivě viz kapitola 5.3).

¹⁴³ Srov. tamtéž.

kosočtverci nebo kružnicemi, jejichž použití vrcholí v Cézannově analytické technice.¹⁴⁴

4.1.2 Karen Blixenová a krajina

Popis krajiny tvoří nedílnou součást řady povídek Karen Blixenové. Autorka byla známá svou láskou k přírodě, což dokládají pasáže v dílech s autobiografickým základem *Den afrikanske Farm* a *Skygger på Græsset*,¹⁴⁵ stejně jako poznámky v dochované korespondenci či vzpomínky blízkých.¹⁴⁶ V neposlední řadě svědčí o autorčině zájmu o přírodu i samotné okolí rodného Rungstedlundu, které díky iniciativě Blixenové bylo již za jejího života přetvořeno v ptačí rezervaci.¹⁴⁷ I přes nadšení pro přírodu se však Blixenová při psaní více než o vlastní zkušenost opírala o vjemy zprostředkované krajinomalbou:

Jeg har altid haft svært ved at se, hvordan et Landskab egentlig så ud, hvis jeg ikke af en stor Maler har fået Nøglen til det. Jeg har inderligst følt og erkendt et Lands særegne Natur dér, hvor den er blevet mig fortolket af en Maler. Constable, Gainsborough og Turner har vist mig England. Da jeg som ung Pige rejste i Holland, forstod jeg alt, hvad Landskabet og Byerne sagde, fordi de gamle hollandske Malere venligt tjenstgjorde som Tolke, og i det blå Umbrien omkring Perugia blev jeg i Giotto's og Fra Angelico's Hænder ganske stille helliggjort.¹⁴⁸

Uvedený citát z eseje „Til fire kultegninger“ obsahuje řadu zajímavých indicií, které nám umožní lépe porozumět vztahu Blixenové ke krajině a krajinomalbám. Předně je to národnostní aspekt, podle kterého autorka rozlišuje krajinu anglickou, holandskou a italskou. Do velké míry tak kopíruje tradiční

¹⁴⁴ Srov. Parramón, *Základní malířské motivy*, s. 26.

¹⁴⁵ V obou knihách vzdává Blixenová hold africké přírodě a všímá si především rozdílů mezi africkou a evropskou krajinou, čímž dokazuje svůj pozorovací talent a cit pro popis přírodních objektů.

¹⁴⁶ Např. Judith Thurman s odkazem na Parmeniu Migel uvádí, že první vzpomínka Blixenové se týkala právě přírody. Otec ji prý vzal za ruku a vyvedl na vysoký kopec a odtud jí ukázal jedinečný výhled do kraje (srov. Thurman, *Karen Blixen*, s. 43). Lásku Blixenové k přírodě zmiňuje ve vzpomínkové knize i její bratr Thomas Dinesen (srov. Dinesen, *Tanne. Min søster Karen Blixen*, např. s. 35).

¹⁴⁷ K vytvoření ptačí rezervace přispěly i ekonomické důvody, protože Blixenová přestávala mít dostatek finanční prostředků na správu přilehlých lesů a luk a obávala se, co bude s Rungstedlundem a okolím po její smrti. Založila proto Rungstedlundský fond, z jehož příspěvků byl dotován provoz rezervace (srov. Selborn, *Notater om Karen Blixen*, s. 137).

¹⁴⁸ Blixen, „Til fire kultegninger“, s. 26 a 28.

rozdělení evropských kultivovaných krajin na italské a zaalpské, tedy severské.¹⁴⁹ Italská krajina je v dějinách umění ztotožňována s ideální, geometrizovanou přírodou, zatímco severská krajina se vyznačuje divokostí a nepravidelností.¹⁵⁰

Konkrétně jmenovaní malíři pak představují slavné národní umělce a zároveň zastupují různé epochy a styly. Z anglických krajinářů je v eseji zmíněn John Constable, Thomas Gainsborough a William Turner, tedy stylově i tematicky značně různorodí umělci 18. a 19. století, kteří však patří k nejslavnějším ve svém oboru a jsou velmi úzce spjati s Anglií.¹⁵¹ Za staré holandské mistry Blixenová považuje s největší pravděpodobností malíře stojící na počátku vzniku krajinomalby jako uměleckého žánru, tedy umělce kolem Jacoba van Ruisdaela zprostředkující neidealizovanou holandskou krajinu v 17. století.¹⁵² Italskou přírodu pak Blixenové měli ukázat umělci ze 13. a 14. století, předchůdce renesance Giotto di Bondone a malíř rané renesance Fra Angelico. Tento výběr však podle mého názoru není úplný, protože, jak se pokusím dokázat v následujícím oddíle, základem popisů italské krajiny se stalo spíše dílo Clauda Lorraina.

Uvedení umělci autorce nejen že ukázali typické přírodní objekty své národní krajiny, ale zároveň je libovolně interpretovali. Pro tento proces používá Blixenová výraz „fortolke“ nebo spojení „som Tolke“.¹⁵³ Nejde při tom jen o formální zpracování malby, ale především o atmosféru a náladu, kterou s sebou subjektivně znázorněná krajina přináší. Tak se například italská krajina díky návaznosti na tradici arkadské krajiny stává na obrazech Clauda Lorraina idylickým, snovým místem, zatímco Turnerovy malby dynamických

¹⁴⁹ V dějinách umění se pod pojmem „severské malířství“ nerozumí pouze umění skandinávských zemí, ale veškeré umění severně od Alp, tedy především malířství západoevropské a středoevropské (srov. Mráz, Mrázová, *Encyklopedie světového malířství*, s. 533). Pojem „severské malířství“ bude používán v daném významu i v této práci a pro malířství ze skandinávských zemí využívám výraz „skandinávské malířství“.

¹⁵⁰ Srov. Stíbal, *Proč je příroda krásná?*, s. 41-42. Tento kontrast se projevuje nejen v malířství, ale především v zahradní architektuře, kde proti sobě stojí italský renesanční park spolu s francouzským parkem z dob klasicismu proti anglickému parku oblíbenému především v romantismu (srov. tamtéž, s. 45, 59 a 70).

¹⁵¹ Vzhledem k anglickým krajinářům bych chtěla poukázat na svůj vlastní článek „De engelske landskabsmalere som inspirationskilde for Karen Blixen“, ve kterém analyzuji právě odraz obrazů Constabla, Gainsborougha a Turnera.

¹⁵² Charlotte Engbergová ve svém článku „Karen Blixen – en moderne samler“ také dochází k názoru, že pod pojmem starí holandsťáci myslí Blixenová malíře ze 17. století (srov. Engberg, „Karen Blixen – en moderne samler“, s. 33).

¹⁵³ Dánský internetový výkladový slovník ordnet.dk uvádí jako první význam pojmu *at fortolke*: „opfatte eller forstå fx en tekst, en situation eller en oplevelse på en bestemt måde og evt. fremlægge denne opfattelse eller forståelse for andre“ (<http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=fortolke&tab=for>, 28. 6. 2017).

atmosférických změn nad anglickou krajinou jsou nositeli divokých citů. Tento doprovodný aspekt zprostředkovaných krajin je pro analýzu vlivu krajinomaleb na dílo Karen Blixenové zásadní. Z autobiografických materiálů víme, že autorka hodně cestovala a spatřenou krajinu esteticky doceňovala, rozdíl mezi popisem přírody založeným na vlastní zkušenosti a popisem podle krajinomalby tvoří právě zmíněná přidaná hodnota, tedy osobitá malířská interpretace, která je základní složkou umělcova piktorálního modelu.

Povídky Karen Blixenové můžeme vzhledem k výskytu pasáží popisujících krajinu (tedy jak přírodní objekty, tak živly jako nebe a vzduch) rozdělit do tří skupin: 1) povídky, ve kterých se popisy krajiny vůbec nevyskytují, 2) povídky, které obsahují malé množství popisů krajiny a 3) povídky, ve kterých se popisy krajiny vyskytují ve vysokém počtu či ve vztahu k délce textu ve velmi rozsáhlé pasáži. Podíl krajinné složky v jednotlivých povídkách je přehledně znázorněn v následující tabulce.¹⁵⁴

	SFF	VE	SF	SA
Bez popisu krajiny	→ Den gamle vandrende Ridder	→ Den unge Mand med Nelliken → En opbyggelig Historie	→ Kardinalens første Historie → Kappen → Nattevandring → To gamle Herrers Historier → Samtale om Natten i København	
Malé množství popisů krajiny	→ Et Familieselskab i Helsingør	→ Skibsdrengens Fortælling → Heloïse	→ Om Hemmeligheder og om Himlen → Kardinalens tredie Historie → Det ubeskrevne Blad → Ekko	→ Dykkeren → Storme → Den udødelige Historie → Babettes Gæstebud
Velké množství popisů krajiny	→ Vejene omkring Pisa → Aben → Syndfloden over Norderney → Drømmerne → Digteren	→ En Historie om en Perle → De standhaftige Slaveejere → Det drømmende Barn → Fra det gamle Danmark → Alkmene → Peter og Rosa → Sorg-Agre	→ Karyatiderne → En Herregaardshistorie → Ib og Adelaide	→ Ringen

¹⁵⁴ SFF je zkratkou pro sbrku *Syv fantastiske Fortællinger*, VE pro *Vinter-Eventyr*, SF pro *Sidste Fortællinger*, SE pro *Skæbne-Anekdoter*. Pořadí sbírek je dáno datem vydání.

Absenci či naopak výrazný výskyt popisů přírody v jednotlivých povídkách ovlivňuje bezesporu místo děje, neboť například povídky „Den gamle vandrende Ridder“ či propojené povídky „Den unge Mand med Nelliken“ a „En opbyggelig Historie“ se odehrávají ve městě a jsou pojaty spíše jako filosofická zamyšlení. Přesto bych na tomto schematickém rozdělení chtěla poukázat především na velmi vysoký výskyt pasáží o přírodě ve sbírkách *Syv fantastiske Fortællinger* a *Vinter-Eventyr*. Povídky ze sbírky *Sidste Fortællinger*, které jsem přiřadila do skupiny s vysokým výskytem popisů přírody, jsou navíc z těch částí knihy, které autorka sama nazvala jako „Nye fantastiske Fortællinger“ a „Nye Vinter-Eventyr“. Popis krajiny se také stává důležitým spojovacím prvkem mezi sbírkou *Sidste Fortællinger* a sbírkami předchozími. Popisy přírody se naopak vyskytují velmi sporadicky ve *Skæbne-Anekdoter*. Sbíрка zaujímá v autorčině tvorbě zvláštní místo, neboť až na povídku „Storme“ se jedná o texty psané pro americké časopisy a v nich také poprvé publikované. Tato skutečnost ovlivnila rozsah a částečně i tematiku, která musela být pro čtenáře daného časopisu dostatečně atraktivní.¹⁵⁵ *Skæbne-Anekdoter* vyšly brzy po sbírce *Sidste Fortællinger* a sama Blixenová svému nakladateli napsala, že se povídková sbírka podle ní liší od předchozího díla:

Also I want the Last Tales to be published *first*. I hope you will understand my view: that I do not want after such a long silence to reappear, to my readers with *Anecdotes of Destiny*, - the which, although I do not really consider this book to be of lower literary quality than *Last Tales*, to me myself is played on a different kind of instrument to *Last Tale*, and does carry less weight.¹⁵⁶

Autorka sice zdůrazňuje, že sbírku nepovažuje za literárně méně kvalitní, je si ale dobře vědoma rozdílu oproti již publikovaným povídkám. A tento rozdíl se projevuje mimo jiné v absenci propracovanějších popisů přírody. Krajina hraje významnější roli pouze v závěrečné krátké povídce „Ringen“, kterou jsem se z tohoto důvodu rozhodla zařadit do množiny textů podrobněji analyzovaných v této kapitole. Vedle ní bych chtěla zaměřit pozornost na povídku „Vejene

¹⁵⁵ Například povídka „Babettes Gæstebud“ prý vznikla na popud přítele Blixenové, Američana Geoffreyho Gorera, který ji doporučil, aby napsala povídku o jídle, neboť Američané milují jídlo a její povídka by tak měla větší šanci být otištěná. Po původním zamítnutí v *Saturday Evening Post* pak byla povídka poprvé publikována v časopise *The Ladies Home Journal*, kde právě díky danému tématu sklídila obrovský úspěch (srov. Thurman, *Karen Blixen*, s. 418 a 419).

¹⁵⁶ Citováno podle Langbaum, *The Gayety of Vision*, s. 202.

omkring Pisa“ ze sbírky *Syv fantastiske Fortællinger* a povídku „En Historie om en Perle“ z *Vinter-Eventyr*. Jedná se o texty, které se vyznačují vysokým výskytem popisů krajiny, odehrávají se v různých zemích a odkazují tak i k různým piktorialním modelům. Povídky navíc pocházejí z různých sbírek a vznikly s dostatečným časovým odstupem („Vejene omkring Pisa“ vznikla na začátku 30. let, „En Historie om en Perle“ na začátku 40. let a „Ringen“ na začátku 50. let), takže je v nich možno sledovat autorčinu práci s ekfrází ve vývoji.

4.1.3 Ekfrastické popisy krajiny v povídce „Vejene omkring Pisa“

Povídku „Vejene omkring Pisa“ lze považovat za určitou vstupní bránu do tvorby Blixenové, neboť patří k jejím nejstarším publikovaným textům a autorka ji v dánské verzi sbírky *Syv fantastiske Fortællinger* dokonce zařadila na první místo.¹⁵⁷ Příběh se odehrává v Itálii a právě místní idylická krajina hraje v povídce důležitou roli. Italská krajina je považována za jednu z nejkrásnějších krajin vůbec, díky své estetické hodnotě má nejbližší arkadskému typu krajiny, což s sebou přineslo tendenci k idylickému zobrazování v umění.¹⁵⁸ I Karen Blixenová byla Itálií okouzlena, v jednom z dopisů z Afriky píše:

[...] jeg vilde ønske at jeg kunde gøre en rigtig Tur i Norditalien, næste Gang jeg kommer hjem; [...] der er ikke noget Land i Verden som har saa meget Charme for mig; forresten synes jeg at Naturen ligner dette Land, især Farverne, det er nok mest Olivenskovene, som gør det.¹⁵⁹

Jak již bylo zmíněno, ačkoliv Blixenová v eseji „Til fire kultegninger“ označuje Fra Angelica a Giotta za zprostředkovatele italské krajiny, byl to spíše francouzský klasicista Claude Lorrain, se kterým sdílela pohled na italskou přírodu. Svědčí o tom zmínka v jiném dopise z Afriky, ve kterém Blixenová okouzlena výletem na safari píše: „Der er saa smukt, et aldeles henrivende

¹⁵⁷ V anglické verzi bylo oproti autorčinu přání pořadí povídek změněno a sbírku otevírala podle nakladatelů nejvýznamnější povídka „Syndfloden over Norderney“ a povídka „Vejene omkring Pisa“ se nacházela přesně uprostřed sbírky (srov. např. Henriksen, *Blixikon*, s. 274).

¹⁵⁸ Karel Stíbrál, vycházející z vlastní zkušenosti, označuje především toskánskou krajinu za jednu z nejkrásnějších krajin vůbec a podotýká, že je na jaře opravdu arkadská. Velkým obdivovatelem italské krajiny byl vedle řady jiných i papež Pius II., o kterém se vypráví, že se jako starý a nemocný nechával vynést do krajiny, aby se jí kochal a nabíral sílu (srov. Stíbrál, *Proč je příroda krásná?*, s. 47).

¹⁵⁹ Dopis pro Ingeborg Dinesenovou z 29. 4. 1923, citováno podle Lasson (ed.), *Karen Blixen. Breve fra Afrika 1914-31*, s. 195-196.

„romantisk' Landskab, som Claude Lorrains, med blaa kuplede Bjærge, lange brune Sletter og brede, strømmende Floder, hvoromkring der er en Rigdom af Palmer og store grønne Træer.“¹⁶⁰ Blixenová zde v podstatě definuje lorrainovský piktorální model, byť s africkým vlivem, neboť palmy nejsou typickým motivem Lorrainových obrazů. Africká krajina upomíná Blixenovou na Lorraina nejen kvůli podobným přírodním objektům, ale především díky idylické, či podle Blixenové romantické atmosféře, kterou se malby tohoto francouzského klasicisty vyznačují.

4.1.3.1 Lorrainovský piktorální model

Claude Lorrain je v některých přístupech považován za vůbec největšího krajináře, neboť se spolu s Nicolasem Poussinem výrazně podílel na rehabilitaci krajinomalby v 17. století.¹⁶¹ Ačkoliv jsou jeho obrazy založeny na přesném a realistickém pozorování přírody, nesnažil se napodobit konkrétní scénérie, a naopak vytvářel malby snových, ideálních a majestátních jižních krajů s idylickou absencí bolesti, zla, ošklivosti a neladu.¹⁶² Lorrain tak bývá označován za lyrického malíře, protože krajina na jeho obrazech působí poeticky, harmonicky a velmi smyslově, a také za malíře světla, protože právě měkká světelnost je charakteristickým rysem jeho tvorby.¹⁶³

Lorrain s oblibou zobrazuje krajinu za rozbřesku nebo při západu slunce, čímž vynikne dominantní role světla. Ranní slunce přichází obvykle zprava a je malováno ve stříbrných a chladných tónech, zatímco večerní výjev je osvětlen zleva zlatými a teplými slunečními paprsky.¹⁶⁴ Světlo je v harmonii s krajinou, postavy i příroda se k němu obracejí podobně, jako se obrací květina ke slunci; hovoří se dokonce o takzvaném specifickém heliotropismu na Lorrainových obrazech.¹⁶⁵ Světelnost maleb ještě podtrhuje vysoké nebe, které díky nízké položené horizontální hranici nabývá až monumentálních rozměrů.¹⁶⁶ Idyla vládoucí na zemi se zároveň odráží i v počasí: světle modré nebe je bez mráčku nebo s mírumilovně působícími pásy oblačnosti, jejichž četnost zesiluje směrem

¹⁶⁰ Dopis pro Ingeborg Dinesenovou z 14. 2. 1918, citováno podle Lasson (ed.), *Karen Blixen. Breve fra Afrika 1914-31*, s. 92.

¹⁶¹ Srov. Štíbral, *Proč je příroda krásná?*, s. 56.

¹⁶² Srov. tamtéž.

¹⁶³ Srov. Klien, *Der Siegeszug der Landschaftsmalerei*, s. 55.

¹⁶⁴ Srov. tamtéž, s. 55.

¹⁶⁵ Srov. Daniel, *Claude Lorrain*, s. 82.

¹⁶⁶ Srov. tamtéž, s. 84.

k vzdáleným horám v pozadí. Vedle této světelnosti se Lorrainovy malby vyznačují i vzdušností; podle kunsthistorika Ernsta Hanse Gombricha nořil Lorrain vše do zlatistého světla a stříbřitého vzduchu.¹⁶⁷ Vzdušného dojmu dosahoval především střídajícími se proudy světla a stínu a také lazurní malířskou technikou,¹⁶⁸ která kromě prostorových účinků působila i jako jedinečný náladotvorný činitel a přispívala tak k celkovému idylickému vyznění obrazu.¹⁶⁹

Dalším charakteristickým rysem lorrainovského piktorálního modelu je tajemně působící krajinná hloubka, kterou malíř vytvářel již zmíněným střídáním osvětlených a zastíněných pásů, tentokrát v rámci terénního členění. Efekt nekonečného prostoru mu pomohly vytvořit i sbíhající se linie, které po přiblížení se středu malby ztrácejí na jasnosti a nakonec zanikají v proudech světla.¹⁷⁰ Lorrainovy obrazy tak tematizují vedle harmonické idyly i nenaplněnou touhu po tajemných dálkách.¹⁷¹ Dojem prostorové hloubky je ještě zdůrazněn výraznými krajinnými prvky na periferiích malby: na jedné straně obrazu se zpravidla nachází skupina vysokých stromů s úzkými kmeny a košatými korunami, kterým na druhé straně sekunduje podobné přírodní seskupení nebo římská ruina.¹⁷² Okraje obrazu tak připomínají divadelní kulisy uměle postavené pro komorní biblický či mytologický výjev v přední části; o krajinné kompozici na Lorrainových obrazech se proto hovoří jako o divadelní.¹⁷³

Krajina ve spodní části obrazu je vykreslena většinou jednoduše, s pravidelným členěním, oblíbenými motivy jsou vodopády, mosty a zmíněné antické stavby. Oproti dominantnímu, sluncem prozářenému nebi je krajinné popředí velmi tmavé, podané v teplých hnědých a zelených odstínech. V tomto prostoru na obraze se nacházejí i figurální stafáže, většinou se jedná o biblické nebo mytologické postavy, které však nejsou nosným prvkem malby a pouze dokreslují idylický a často pastorální výjev.¹⁷⁴ Spojnici mezi scénou odehrávající se v popředí a tajemnými horami v dálce tvoří vodní živel, ať již se jedná o moře,

¹⁶⁷ Srov. Gombrich, *Příběh umění*, s. 396.

¹⁶⁸ V olejomalbě znamená lazura tenkou průsvitnou barevnou vrstvou nanesenou na suchý spodní barevný nátěr. Lazura tak působí jako barevný filtr, lomí světelný paprsek, který se odráží od spodního barevného nátěru, ztemňuje jeho barevnost a vytváří tak dojem jakéhosi hlubokého barevného média (srov. Mráz, Mrázová, *Encyklopedie světového malířství*, s. 327-328).

¹⁶⁹ Srov. tamtéž, s. 347.

¹⁷⁰ Srov. Daniel, *Claude Lorrain*, s. 88.

¹⁷¹ Srov. Klien, *Der Siegeszug der Landschaftsmalerei*, s. 57.

¹⁷² Srov. tamtéž, s. 56.

¹⁷³ Srov. Daniel, *Claude Lorrain*, s. 108.

¹⁷⁴ Srov. Klien, *Der Siegeszug der Landschaftsmalerei*, s. 56.

řeku nebo jezero. Důležitější než samotný příběh, ke kterému odkazují postavy v popředí, je však celková atmosféra, jež se Lorrainova malba snaží zprostředkovat. Na obrazech je zachycena ideální, krásná, klidná příroda, ve které protiklady splývají v harmonickou jednotu. Idylicky jsou zde spojeny různorodé přírodní objekty, lidský a krajinný prvek, blízkost a nekonečná dálka nebo přítomnost a minulost, v tomto případě zastoupená antickými ruinami.¹⁷⁵ Snové výjevy mimořádně krásné přírody v sobě ale zároveň obsahují zárodek nostalgie, protože zobrazení arkadské krajiny vyvolává stesk po antickém světě a po rajské zahradě.¹⁷⁶

Karen Blixenová byla s dílem Clauda Lorraina dobře obeznámena, neboť se s jeho obrazy mohla setkat prakticky v každé světové galerii, kterou navštívila.¹⁷⁷ Vedle zmíněného dopisu z Afriky o znalosti lorrainovského piktorálního modelu svědčí i explicitní intermediální reference v povídce „Ehregard“, ve které pan Cazotte v dopise líčí zámek Rosenbad:

Kæreste veninde og velgørerinde, De beder mig om en beskrivelse af Schloss Rosenbad. Forestil Dem, at De ganske stille træder ind i et Maleri af Claude Lorrain, og at Landskabet omkring Dem bliver levende, balsamiske vinde vifter, og violer forvandler bjergskråningerne til lange, blide bølger af blåt! Og forestil Dem, midt i dette yndige landskab, vort lille lykkens tempel.¹⁷⁸

Podobně jako v dopise z Afriky zde Blixenová pomocí ekfráze jako explicitní reference odkazuje k malíři, jehož piktorální model zároveň skrze obsahovou implicitní referenci krátce přibližuje. Z krajinných prvků přitom zmiňuje vítr a v dálce se vlnící modré hory, které korespondují s vzdušností typickou pro lorrainovské krajinomalby. Autorka však nepopisuje jeden konkrétní Lorrainův obraz, ale využívá neurčitý člen *et Maleri*, aby v mysli čtenáře vyvolala *některý* z malířových obrazů. Malby Clauda Lorraina si jsou velmi podobné, a pokud je vystavíme vedle sebe, na první pohled vynikne jejich formální, kompoziční i tematická příbuznost (srov. obrazy č. 1 - 3 v příloze 8.3). Uvedený citát je tak typickým příkladem literární práce s piktorálním modelem určitého

¹⁷⁵ Srov. Daniel, *Claude Lorrain*, s. 98.

¹⁷⁶ Srov. Stibral, *Proč je příroda krásná?*, s. 45.

¹⁷⁷ Lorrainovy nejslavnější malby se mimo jiné nacházejí v Louvru, Národní galerii v Londýně, Rijksmuseum v Amsterdamu nebo ve slavné florencké a Blixenovou s oblibou navštěvované galerii Galleria Degli Uffizi.

¹⁷⁸ Blixen, *Ehregard*, s. 35.

malíře – ne náhodou si právě tuto pasáž vybrala Tamar Yacobiová pro demonstraci svých teorií, které se týkají piktorálního modelu a narativního potenciálu v něm obsaženém.¹⁷⁹

Povídka „Ehrengard“ se díky explicitní referenci ke Claudiu Lorrainovi dočkala z hlediska rozboru ekfrastických pasáží značné pozornosti badatelů. Vedle kratších analýz u Engbergové a Sørenseny bych chtěla zmínit článek Anny Marie Di Pascaleové „I begyndelsen var fablen“, ve kterém si autorka všimá nejen odrazu Lorrainových obrazů v povídce, ale i v jejím filmovém zpracování z roku 1982. Poukazuje přitom na dojem divadelní scény, který popis krajiny v textu i filmu vyvolává, a především na idylickou snovost líčené scenérie, jež stojí v tradici Lorrainových krajinomaleb. Podobně jako Sørensen považuje Pascaleová ekfrastické popisy za úmyslné zdržení proudu vyprávění, ke kterému se Blixenová v tomto případě uchyluje pro nastolení atmosféry věčnosti, tedy prostoru odehrávajícího se mimo běh času.¹⁸⁰ Jak bych však chtěla demonstrovat v následujícím rozboru ekfrastických pasáží v povídce „Vejene omkring Pisa“, autorčina motivace k použití lorrainovského piktorálního modelu může mít i hlubší kořeny v narativní struktuře textu. Zvolená povídka je pro analýzu vlivu lorrainovského modelu velmi vhodná, neboť se odehrává v Itálii a popisy místní krajiny zde oproti jiným textům nabývají značného prostoru.

4.1.3.2 Lorrainovský piktorální model v povídce „Vejene omkring Pisa“

Jak je již z názvu patrné, dějištěm příběhu je okolí italského města Pisa, kde v hostinci pobývá dánský hrabě Augustus von Schimmelmann, který se sem uchýlil před žárlivou manželkou. Melancholický hrabě svádí vnitřní boj o další vývoj svého vztahu a snaží se dopsat dopis příteli do Německa, ve kterém filosofuje o pravdě a reflektuje manželství. Aby si utřídil myšlenky a zformuloval stanoviska, vyrazí na procházku. Italská večerní krajina je čtenáři zprostředkována takto: „Solen var næsten nede, dens lange, gyldne Straaler faldt ind mellem de høje Popler langs Vejen. Luften var varm og klar og rig paa Duft af Løv og Græs, og utallige Svaler krydsede højt og lavt deri, som for at faa det mest mulige ud af

¹⁷⁹ Srov. Yacobi, „Pictorial Models and Narrative Ekphrasis“, s. 599-649.

¹⁸⁰ Srov. Pascale, „I begyndelsen var fablen“, s. 37-43.

denne sidste Times Dagslys.“¹⁸¹ Citovaný popis krajiny vykazuje několik rysů typických pro lorrainovský piktorální model. Předně je to využití slunečního světla a vzduchu jako dominantních prvků: slunce je těsně před západem a ozařuje krajinu zlatými paprsky, díky nimž působí vzduch jasně a teple – stejně tak je západ slunce na Lorrainových obrazech malován ve zlatých a teplých tónech. Vlaštovky se podobně jako postavy a příroda u Lorraina obrazejí heliotropicky ke světlu a snaží se z něj získat co nejvíce. Jejich křížování nebe vysoko a nízko zároveň připomíná techniku horizontálních terénních pásů, které malíř používal pro vytvoření dojmu krajinné hloubky. Cestu, po které Augustus kráčí, lemují vysoké topoly, v nichž můžeme spatřit paralelu ke skupinám štíhlých stromů na periferiích Lorrainových obrazů. Poeticky líčená krajina působí poklidným a idylickým dojmem, což je také důvod, proč se hrabě Augustus na procházku vypraví; doufá totiž, že se přírodní idyla přenese i na něj. Poprvé se tak objevuje důležitý charakteristický rys v práci Blixenové s lorrainovským piktorálním modelem: využívá ho k líčení idyly, která však stojí v kontrastu k dramatickému ději či pocitům postav.¹⁸² V tomto případě se jedná o protiklad Augustova vnitřního zmatku a rozčarování tváří v tvář italské idylické přírodě.

Světlo, potažmo slunce hraje důležitou roli i při prvním dějovém zvratu: během procházky je hrabě vyrušen ohlušujícím řevem, a když se otočí, je oslepen sluncem: „Han snurrede sig rundt og fik den synkende Sol lige i Øjnene, saa at Verden i nogle Øjeblikke forvandlede for ham til lutter Guld, Sølv og Flammer.“¹⁸³ V duchu lorrainovského modelu zde autorka poukazuje na sílu slunce, které dokáže nejen měnit ráz krajiny, ale zároveň zmást lidské smysly. Výrazně zářícího slunce na Lorrainových obrazech si všímá i sekundární kunsthistorická literatura, například Rolf H. Johannsen v této souvislosti uvádí: „Obzvlášť ve svých obrazech přístavů stojí slunce zpravidla těsně nad nízkým horizontem a zrcadlí se na vodní ploše – ‚oslepenému‘ divákovi se scenerie rozplývá ve světle.“¹⁸⁴

¹⁸¹ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 9.

¹⁸² Else Brundbjergová poukazuje ve své knize *Kvinden, kætteren, kunstneren Karen Blixen* na idylické úvody, které jsou pro povídky Blixenové typické. Brundbjergová tuto idylu sice nedává do souvislosti s Claudem Lorrainem a krajinomalbou, zdůrazňuje ale její zlom, který nastane později v příběhu: „Hun begynder gerne så fredeligt og idyllisk, men længere henne i teksten falder så pointerne, og de er hverken fredelige eller særlig idylliske“ (Brundbjerg, *Kvinden, kætteren, kunstneren Karen Blixen*, s. 31).

¹⁸³ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 14.

¹⁸⁴ Johannsen, *Slavné obrazy*, s. 108.

Původcem hluku, kvůli kterému se Augustus vystaví oslepujícím slunečním paprskům, je neovladatelný kočár se splašeným koňským spřežením. Pohotový hrabě přispěchá otřeseným cestujícím na pomoc a seznámí se tak s hraběnkou Carlottou di Gampocorta, která mu později vypráví o svém sporu s vnučkou Rosinou. První manželka hraběněna muže stejně jako její dcera zemřely při porodu, a aby ochránila svou nevlastní vnučku před stejným osudem, provdala ji proti její vůli za starého, impotentního prince Potenzianiho. Rosina se ale vzepřela, skandálem si zajistila anulování manželství, uprchla a vzala si svého milovaného bratrance. Carlotta by se chtěla s vnučkou usmířit, zranění po nehodě kočáru ji však připoutá na lůžko. Galantní hrabě Augustus na sebe vezme její úkol a vypraví se do Pisy najít Rosinu. Další popis krajiny, který Blixenová čtenáři nabízí, je podvečer, kdy Augustus přijíždí do hostince před Pisou:

Mørket var ved at falde paa. Enkelte Stjerner sprang ud paa den dybe, blaa Himmel, en svag Aftenbrise gik gennem Luften. [...] Lysskæret og den blandede Lugt af Brænderøg, Fedt og Ost, som slog ham imøde fra Værtshuset, tog ham forunderlig sødt om Hjertet. Det var, som om i denne klare Aften paa Pladsen foran Osteriet selve Italiens fortryllede Luft nu kom imod ham fra fjerne Bjerge og over mange Floder, for blidt at bade hans Ansigt.¹⁸⁵

Podobně jako úvodní popis krajiny působí i tento velmi smyslově, autorka čtenáři zprostředkovává nejen to, co hrabě vidí, ale i to, co cítí. Opět je vykreslena podvečerní krajina, tentokrát však výrazněji přecházející v noc. Nebe je modré a v duchu lorrainovského piktorálního modelu je zdůrazněna jeho hloubka. Ústředním elementem je světlem a vůněmi prosycený vzduch, který zde navíc získává tajemné konotace spojené se vzdálenými horami. Tento čarovný vzduch přichází od dalekých vrcholů a musí překonat spoustu řek, aby se dostal až na dotek k hlavní postavě – kompozice, která výrazně připomíná Lorrainovy obrazy, kde je prostor mezi vzdálenými horami v krajinné hloubce a figurálními stafážemi v popředí obrazu vyplněn různými formami vodních živelů. Tajemné dálky jsou ještě jednou zmíněny, a to když Augustus zasedne v hostinci k večeři a dívá se z okna: „Hans Blik søgte ud ad Vinduet imod det fjerne. Paa den blaa Foraarshimmel straaede Venus klar som en Diamant.“¹⁸⁶

¹⁸⁵ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 26.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 31.

Krajina při Augustově příjezdu do hostince a i při následném pohledu z okna je idylická jako předchozího večera, lze tedy očekávat charakteristický dějový zvrat. K němu dochází, když hostinec navštíví princ Potenziani. V rozverné společnosti svých přátel vypráví příběh o najatém vrahovi, který je zároveň alegorií zrahy, což dobře rozpozná jeden z posluchačů, princův přítel Giovanni zvaný Nino. Z pozdějšího vývoje děje se dozvídáme, že Potenziani Ninovi zaplatil, aby znásilnil Rosinu, přivedl ji do jiného stavu, a tím zabránil anulování manželství pro jeho nenaplnění. To se však podle Potenzianiho nestalo, protože Rosina na základě potvrzení lékařů doložila své panenství a dosáhla zrušení svazku. Aby očistil své jméno, vyzve ponížený Nino Potenzianiho k duelu. Sekundantem při tom bude Augustus a záhadná mladá žena, se kterou se seznámil toho večera v hostinci, a kterou všichni považují za muže, protože je v přestrojení. Ráno před duelem vstane Augustus velmi brzy a na terase, kde se má duel odehrát, je jako první. Krajina před rozbřeskem slunce je vylíčena takto:

Solen var endnu ikke oppe, men der var et underfuldt Løfte om Lys i Luften og ikke en Sky paa Himlen. Terrassens Sten var endnu vaade af Dug, først een Fugl og saa en anden tog til at synge i Havens Buskadsler, og fra Landevejen lød Raab fra Vognmændene, der var tidligt paaferde og vandrede afsted ved Siden af deres langhornede Okser. [...] Augustus inddrak den kølige Morgenluft, frisk som et Glas Vand, og mærkede Duften af let, fin Røg, blomstrende Træer og Støv fra Vejen.¹⁸⁷

Blixenová zde opakuje již zavedený vzorec při popisu krajiny v této povídce: začíná tematizací světla, vůně ve vzduchu a modré oblohy. Navíc je opět čtenáři nabízen smyslový prožitek Augusta jako pozorovatele výjevu, který vdechuje a rozpoznává jednotlivé nuance vůní. Poprvé se však objevuje pastorální motiv podtrhující nastolenou idylu. Dlouhorohé býky lze interpretovat různými způsoby, například jako symbol sexuality¹⁸⁸ nebo smrti, která na jednoho z účastníků duelu čeká, a na kterou Augustus toho rána také myslí.¹⁸⁹ Hnání býků

¹⁸⁷ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 53.

¹⁸⁸ Literární vědec Dag Heede vystavěl své interpretace povídek Karen Blixenové na sexuálních motivech a hlavním tématem povídky „Vejene omkring Pisa“ je podle něj (im)potence. Argumentem pro to je nejen jméno Potenziani, ale i řada falických symbolů, které se v povídce objevují. Podle Heedeho podobně funguje dokonce i samotná šikmá věž v Pise (srov. Heede, *Det Umenneskelige*, s. 43 a „Vejene omkring Penis“, <https://www.information.dk/kultur/2011/01/vejene-omkring-penis>, 7. 7. 2017).

¹⁸⁹ Lexikon literárních symbolů nabízí několik možných interpretací symbolu býka, především se jedná o symbol síly a plodnosti, zároveň ale i o symbol démonické sexuality a pudovosti

po cestě vinoucí se krajinou ale můžeme považovat i za pastorální motiv, jak ho známe například z obrazu Clauda Lorraina *Krajina s Apollónem a Merkurem* (1645, obraz č. 4 v příloze).¹⁹⁰ Idylická pastorální atmosféra je ještě zdůrazněna v následujícím popisu inkriminovaného rána před duelem, kde jsou zmíněny ovce, zvířata typická pro pastorální krajinomalby:

Luften syntes langsomt at fyldes og mættes med Lys. Fuglesangen steg pludselig høj, klar og henrykt deri. Om et Øjeblik, følte de alle, ville der ske noget skønt. En Flok Faar blev højtbrægende drevet forbi paa Vejen i en Sky af Støv, der allerede var randet med Guld.¹⁹¹

Citovaný popis krajiny je vystavěn paralelně k předchozímu, příroda se nachází jen o krok blíž k východu slunce a vzduch je světlem prozářenější. V duchu lorrainovského piktorálního modelu je opět zdůrazňován prosvětlený vzduch a zlaté paprsky. Zároveň zesiluje kontrastní paralela k blížícímu se dramatickému souboji, citované pasáži totiž předchází Augustovo dumání o smrti a příprava duelu; na terase jsou již rozestavěny všechny potřebné rekvizity a přítomni jsou všichni aktéři, až na starého prince Potenzianiho. „Om et Øjeblik, følte de alle, ville der ske noget skønt,“¹⁹² poznamená vypravěč při líčení východu slunce. Zájmena „de alle“ odkazují k ptákům, jejichž zpěv se s příchodem slunce stává výraznějším, a pod výrazem „noget skønt“ se skrývá očekávaný rozbřesk. Východ slunce tak splývá s dějovým vrcholem celé povídky, tedy s duelem. Zároveň je idylickým opakem dramatického příběhu: zatímco ptáci netrpělivěji čekají, až se za chvíli stane něco krásného, postavy na terase – stejně jako čtenář – očekávají, že se za chvíli stane něco tragického.

Tragičnost je nakonec nahrazena dramatičností, protože těsně před vypuknutím duelu vystoupí převlečený mladík a odhalí svou totožnost: jedná se o Agnese, nejlepší přítelkyni Rosiny. Inkriminovaný večer, kdy Giovanni vstoupil do Rosiny ložnice, se v ní nacházela právě ona, protože se vydávala za Rosinu, která v té době měla tajnou schůzku s bratrancem. Agnese převyprávěním svého

a v neposlední řadě symbol nebezpečí a smrti (srov. Butzer, Jacob, *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, s. 426-427).

¹⁹⁰ Známé pod anglickým názvem jako *Landscape with Apollo Guarding the Herds of Admetus and Mercury Stealing Them* (1645). Tématem obrazu je sice příběh z řecké mytologie, jako u většiny obrazů Clauda Lorraina jde však o krajinomalbu pouze doplněnou postavami, přičemž jejich mytologická konotace je často rozpoznatelná jen z názvu obrazu.

¹⁹¹ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 55.

¹⁹² Tamtéž.

příběhu očistí Giovanniho jméno a duel se nekoná. Potenziani ovšem pod tíhou šokujících informací umírá. V době jeho smrti již slunce vyšlo a vypravěč beze změny stylu pokračuje v idylickém líčení krajiny kolem princovy mrtvoly: „Solen steg højere paa den klare, skyfri Himmel og lagde et fint og blødt Skær omkring de tunge, flaskegrønne Kurver i den gamle Prins Legeme, hvor han laa ubevægelig paa Stenterassen.“¹⁹³

Při srovnání posledních tří citovaných popisů přírody vynikají určité společné prvky: prvním vnímaným elementem je slunce nebo světlo a v závěru se přidává nový motiv, který se v předchozích popisech přírody ještě neobjevil, konkrétně býci, ovce a princova mrtvola. Přítomnost všech tří působí zcela přirozeným dojmem, jedná se pouze o drobné prvky v impozantní sluncem prozářené krajině. Stejně tak přenechávají postavy a zvířata na obrazech Clauda Lorraina hlavní pozornost monumentální přírodě a pouze ilustrují náladu, kterou se malba snaží zprostředkovat. Společným jmenovatelem všech citovaných popisů je pak vedle zmiňované idyličnosti v kontrastu i denní doba, kterou Blixenová líčí, neboť podobně jako Lorrain zde zachycuje krajinu pouze z rána nebo z večera.

Povídka „Vejene omkring Pisa“ je obohacena ještě o jakýsi epilog: Augustus krátce pobyl v Pise, a potom je pozván na návštěvu k hraběnce Carlottě, která se smířila s vnučkou a žije s celou rodinou na zámku u Pisy. Cestou Augusta zastihne bouřka:

Da han allerede var nær ved sit Bestemmelsessted brød det Uvejr løs, som i tre Dage havde hængt over Pisa. En sælsom, svovlagtig Farve og Lugt fyldte Luften, og de høje, mørke Træer langs Landevejen bøjedes imod Jorden under heftige Vindstød. Et Par vældige Lyn slog ned tæt ved hans Kalechevogn, og efterfulgtes øjeblikkelig af lange, øredøvende Tordenbrag. Saa kom Regnen, tilgavns, i tunge lunkne Draaber, og i Løbet af et Minut tilsløredes hele Landskabet af dens lange, lysende, graa Striber. Idet de kørte over en Stenbro med en lav Balustrade, saa han, hvorledes Regnen slog ned i den mørkebrune Flod som mange Hundrede Pilespidser. Vognen fulgte med Besvær Vejen op ad en lang Bakke, der var glat og strømmede med Regnvand, og holdt udfor en høj Stentræppe foran Villaen [...].¹⁹⁴

Jedná se o jediné líčení krajiny v celé povídce, kde není jasná obloha a idylická, slunečná atmosféra. Popis se v podstatě skládá ze dvou obrazů –

¹⁹³ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 61.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 67.

nejprve je líčen pohled na krajinu velice podobný prvnímu analyzovanému citátu, kde se Augustus prochází po cestě lemované vysokými stromy, tentokrát je však příroda proměněna bouří. Druhý obraz pak představuje Augustův vůz jedoucí po kamenném mostě. Tento výjev vzdáleně připomíná Lorrainovu malbu *Krajina s imaginárním výhledem na Tivoli* (1642, obraz č. 5 v příloze), která však zachycuje jezdce na koni a ne v kočáře. Společná je ale kompozice: pohled na kamenný most, pod kterým divoce vře řeka, a nad ním se tyčí antická stavba. Od mostu ji odděluje strmá skála, po které stéká voda; jedná se o jakýsi vodopád, který by odpovídal formulaci „en lang Bakke, der var glat og strømmede med Regnvand.“¹⁹⁵ Tento Lorrainův obraz není zcela typický, sice je zachováno klasické rozvržení, ale právě divoká voda a velmi temné popředí malby, ve kterém ovce a krávy dokonce splývají s kamennými břehy, mírní očekávanou idylickou atmosféru.

Podobným způsobem naruší autorka převládající idylické zobrazení přírody, když pomocí bouřky změní ráz krajiny. Pokud budeme vycházet z dosavadních závěrů, tedy že Blixenová využívá idylický popis krajiny pro vytvoření kontrastu k blízkému dějovému zvratu či k pochmurnému psychickému rozpoložení postav, můžeme dojít k úvaze, že bouřka a deštivé počasí naopak věští pozitivní vývoj příběhu.¹⁹⁶ A přesně k tomu dochází při závěrečném setkání, při kterém se až pohádkově uzavírá více dějových linek. Nejen že se hraběnka zázrakem uzdraví ze smrtelných zranění, ale smíří se i s vnučkou, která přežije porod a navíc porodí syna, čímž se odvrátí prokletí žen jejich rodu. Život v hraběnčině vile je tak prosycen harmonií a štěstím. I postava Augusta se dočká pozitivního vývoje. Velký podíl na tom má lahvička ve tvaru srdce, kterou hrabě nosí v náprsní kapse a o které se dozvídáme v úvodu povídky:

Det var en Lugteflaske, af den Slags, som Damerne for halvhundrede Aar siden havde brugt, og den var lavet i Form af et Hjerte. Paa den hvide Porcelænsgrund var malet et Landskab med store Træer og en buet Bro, som førte over en Flod. Paa den anden Side af

¹⁹⁵ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 67.

¹⁹⁶ Tuto myšlenku také potvrzuje vztah Blixenové k dešti jako vytoužené záruce úrody, který si vytvořila v Africe. Období velkých dešťů přicházelo zpravidla dvakrát do roka a zcela zásadně rozhodovalo o úrodě a tím v podstatě i o přežití: „Et Aar slog den store Regn fejl. Det er en tragisk, forfærdelig Oplevelse, og den Farmer, som har gennemlevet den, glemmer det aldrig. Mange Aar efter, langt borte fra Afrika, i et nordisk Klima, farer han op om Natten ved Lyden af et pludseligt Regnskyl og siger: .Endelig. Endelig.“ (Blixen, *Den afrikanske Farm*, s. 45).

Floden stod et rosenrødt Slot med et Taarn paa en høj Klippe, og paa et bølgende Baand under det hele var der prentet: „Amitié sincère“.¹⁹⁷

Lahvička dříve patřila Augustově pratetě, která kdysi navštívila Itálii a byla hostem v na flakónku vykresleném růžovém paláci. Místní kraj si velmi zamilovala a obrázek na lahvičce pro ni představoval vzpomínku na šťastná léta. Na tomto místě bych chtěla poukázat na paralelu k již zmíněnému popisu zámku v povídce „Ehrengard“. Podobnost je dána nejen názvem, na lahvičce se nachází „et rosenrødt Slot“ a Canozetti popisuje „Schloss Rosenbad“, ale především skrze stejně idylickou atmosférou, kterou obě sídla konotují. Původcem idyličnosti je lorrainovský piktorální model, v povídce „Ehrengard“ v podobě ekfráze jako explicitní reference a v povídce „Vejene omkring Pisa“ jako reference implicitní. Růžový zámek na lahvičce představoval svatyni štěstí nejen pro Augustovu pratetu, ale i pro samotného Augusta, který ovlivněn pratetním vyprávěním odmala snil, že jednou onu krajinu se zámkem spatří. Jeho zdánlivě bezcílné toulky světem jsou tak nevědomky hnány touhou najít vysněný zámek a tím své blaho.

Pozorný čtenář při popisu Augustovy cesty za hraběnkou Carlottou již tuší paralelu k obrázku na lahvičce - krajina je sice líčena za bouře, krajinné prvky však evokují malbu z flakónku. Ekfráze zde odkazuje k artefaktu v rámci fiktivního světa příběhu a pomáhá interpretovat citové rozpoložení protagonisty při pohledu z okna zámku: „Der var noget mærkelig velbekendt ved Landskabet dernede, som et Øjeblik fik det til at svimle for ham.“¹⁹⁸ Krajina z obrazu tedy oživne v textu, přičemž si je této skutečnosti vědom zatím jen čtenář, který dostává indicie od vševědoucího vypravěče. Diskrepanční informovanost mezi čtenářem a postavou se rozplyne v okamžiku, kdy stará dáma podaruje Augusta stejně tvarovanou lahvičku, na které je však vykreslena dánská krajina s jeho vlastním zámkem Lindenberg. Augustova prateta totiž byla přítelkyní hraběnky a tato hra osudu je zázrak, který v úvodu povídky Augustus ve své pochmurnosti vzýval: „Jeg ved ikke, hvad jeg skal gøre med mig selv eller stille op med min Tilværelse. Kan det tænkes, at jeg for en eneste Gangs Skyld tør tro paa Mirakler, og paa, at Skæbnen vil række mig en hjælpende Haand?“¹⁹⁹ Z povídky přímo

¹⁹⁷ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 13.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 69.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 12.

nevyplývá, jakým směrem se nyní bude Augustova cesta ubírat, lze však očekávat, že nalezení vysněné krajiny a potvrzení idylických představ o tajemném italském zámku hrabě vnímá jako znamení osudu, který mu podává požadovanou pomocnou ruku a přivádí ho na správnou cestu.²⁰⁰

Povídka „Vejene omkring Pisa“ skrze epizodu s lahvičkou tematizuje představy, které si člověk o různých věcech, a tedy i krajinách, vytváří. Augustus byl od mala ovlivněn obrázkem z lahvičky a podvědomě hledal jeho reálný předobraz. Povídka je sice líčena vševědoucím vypravěčem, Augusta lze však jako protagonistu často považovat za fokalizující instanci, skrze jejíž vnímání je krajina zprostředkována. Přehnaná idyličnost ekfrastických popisů tak může být zapříčiněna Augustovou posedlostí idylickou krajinou a jeho nevědomou touhou po oživení obrazu z lahvičky. Příklad pro zkreslenou představivost najdeme i v epizodě v hostinci, když se Augustus seznamuje s Agnese, kterou jako ostatní zprvu považuje za mladého muže. Jejich rozhovor se stočí k Dánsku a Agnese nadšeně vypráví o Hamletovi, který pro ni tuto severskou zem ztělesňuje: „[...] forsikrede Augustus, at han selv tit i Tankerne havde staaet paa Fjeldets rædselsfulde Tinde, som luder over Havet ved dets Fod. Augustus vilde ikke berøve ham hans Illusioner ved at fortælle ham, at Kysten ved Helsingør er ganske flad [...].“²⁰¹ Agnese si tedy stejně jako Augustus skrze umělecké dílo, v tomto případě literární, vytvořila zkreslenou představu o skutečné krajině: pobřeží u Helsingøru je ploché a italská krajina může být za bouře značně nehostinná. Blixenová zde v podstatě odhaluje vlastní přístup k přírodě, jejíž podstatu nejlépe vnímala pomocí osobité - a tedy i zkreslující - interpretace krajinářů.

4.1.3.3 Práce Blixenové s lorrainovským piktorialním modelem

Dosavadní analýza ekfrastických pasáží v povídce „Vejene omkring Pisa“ prokázala výrazný vliv lorrainovského piktorialního modelu. Z hlediska zapojení této ekfráze do textu a především ve vztahu k jejímu narativnímu potenciálu je

²⁰⁰ Postava dánského hraběte Augusta von Schimmelmanna se ale objevuje ještě v povídce „Digteren“ ze sbírky *Syv fantastiske Fortællinger*, tvoří tak určitý rámec této knihy, neboť povídka „Vejene omkring Pisa“ je v dánské verzi sbírky úvodní povídkou a povídka „Digteren“ závěrečnou. Hrabě von Schimmelmann se pak vyskytuje i v krátké anekdotě v knize *Den afrikanske Farm* (srov. Blixen, *Den afrikanske Farm*, s. 249-251).

²⁰¹ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 29.

třeba rozlišovat mezi výstavbou samotného popisu v mikrostruktuře textu a celkové role v kontextu makrostruktury.

V konkrétních pasážích se ekfráze realizuje především jako popis, autorka zprostředkovává vzhled krajiny v paralele s lorrainovským modelem, který je zastoupen řadou více či méně odhalitelných implicitních referencí, které k němu odkazují v různé délce a detailnosti a v pravidelných sekvencích provázejí protagonistův příběh. Odpovídají tak teorii Fedrové a Jedličkové a možnosti rozptýlení piktorálního modelu ve více částech textu, přičemž tento model vystupuje do popředí především při pohledu na text jako celek. Zároveň je těžké model vždy přímo odhalit a označení některých pasáží za ekfrastické může působit diskutabilně, neboť tyto nejsou zcela transparentní. Určení modelu je však legitimizováno s ohledem na explicitní referenci v povídce „Ehregard“ a i jeho definováním ve zmíněných biografických pramenech. Vedle statických popisů idylické italské krajiny se objevuje určitý narativní potenciál v samotné mikrostruktuře; krajina doprovází procházející postavu a směřuje její pohyb (Augustus se otáčí ke slunci) a zároveň je indicie pro odhalení ekfráze zapracována i do směru větru, jež prolétá statickou obrazovou kompozicí. Již na této úrovni však Blixenová s modelem pracuje velmi volně a osobitě, neboť dokonce zcela změnil jeho vyznění s ohledem na počasí, když nechá lorrainovskou krajinu zmítat se v bouři. V neposlední řadě je zajímavé si povšimnout role postavy jako zprostředkovatele výjevu. Ačkoliv je popis podáván vševědoucím vypravěčem, je Augustus často fokalizující instancí, což je v textu aktivováno především zmínkami o smyslových vjemech postavy. Opakovaně idylické líčení přírody tak nemusí být motivováno pouze snahou vypravěče nastolit požadovanou bezstarostnou atmosféru, ale může také implicitně charakterizovat protagonistu, neboť odhaluje jeho nadšení a lásku k italské krajině, kterou tak zprostředkovává subjektivně, příkrášleně a ze své podstaty malebně, neboť ji vnímá prizmatem známé krajinomalby z lahvičky. Poetická a na citech založená percepce přírody zároveň může korespondovat s některými novějšími interpretacemi povídky, které vycházejí z hypotézy týkající se Augustovy homosexuality.²⁰²

Narativně ještě významnější roli hraje ekfráze ve vztahu k makrostruktuře díla, neboť v kontextu celého textu je patrné, že Blixenová pouze nepřejímá rysy

²⁰² Srov. především analýzy Daga Heedeho *Det Umenneskelige* a „Vejene omkring Penis“ (<https://www.information.dk/kultur/2011/01/vejene-omkring-penis>, 7. 7. 2017).

lorrainovského modelu, ale vstupuje s ním do dialogu. Výrazně idylickou atmosféru, kterou Lorrainovy malby zprostředkovávají, staví do přímého kontrastu s dramatickým dějovým zvratem. Ekfráze se tak spojuje s narativní složkou díla, protože v kontextu celého textu není pouhým ohraničeným a k vypuštění vhodným popisem, ale skrývá svůj interpretativní potenciál v perspektivizaci děje - po odhalení způsobu aplikace modelu může čtenář při každém idylickém popisu podvědomě očekávat přicházející dramatickou situaci.

Práci Blixenové s lorrainovským piktorialním modelem bychom v některých uvedených příkladech dokonce mohli považovat za ironickou. Svědčí o tom i paralelní výstavba samotných popisů, ve kterých autorka zdůrazňuje stále stejné prvky typické pro Lorrainovy malby, čímž dané líčení působí až monotónně. Autorčino literární pojetí lorrainovského modelu koresponduje s jejím skutečným vztahem k uměle vytvářeným, přehnaně idylickým situacím. Clara Selborn ve knize *Notater om Karen Blixen* vzpomíná:

Pater Otto mødte vi engang i haven i lange søstøvler og med fiskegarn over armen. Sådanne 'poetiske' situationer stemte altid Karen Blixen venligt overfor et menneske men kun når der var tale om en ægte situation. Noget tilstræbt poetisk, idyllisk, hyggeligt eller sødt var hende imod.²⁰³

Negativní vztah k nepřirozené idyličnosti může být i důvodem, proč Blixenová nezmiňuje Clauda Lorraina mezi ostatními malíři, kteří ji měli ukázat Itálii. Zdá se, že se autorka s lorrainovským pojetím italské krajiny zcela neztotožňovala. Bližší jí podle vlastních slov byla Itálie zprostředkovaná renesančními umělci Giottem a Fra Angelicem. Ani jednoho z těchto velikánů italského malířství však nelze považovat za krajináře, protože krajina na jejich obrazech tvoří často pouze pozadí pro náboženský výjev a řídí se tradičními schémata. O to více je tvrzení Blixenové o krajinné inspiraci u Giotta a Fra Angelica zarážející. Italská krajina je na obrazech obou umělců redukována na opakující se přírodní objekty: příkré hory připomínající skály a vysoké, úzké stromy s košatou korunou. Krajinné kulisy zároveň oplývají symbolickou funkcí vzhledem k náboženskému výjevu v popředí; jelikož k oblíbeným tématům patří Kristovo ukřížování či scéna ze života trpících světců, působí i okolní příroda velmi pustě a nehostinně. V tomto ohledu se vymyká prosluněným, idylickým

²⁰³ Selborn, *Notater om Karen Blixen*, s. 76.

italským scénériím, tak, jak je Blixenová líčí ve svých povídkách. Giotto a Fra Angelico sice autorce ukázali typické italské přírodní objekty (hory, štíhlé stromy, cesta klikatící se v krajině), při jejich popisu a především symbolickém využití jako nositelů nálady se však Blixenová prokazatelně inspirovala u Clauda Lorraina.²⁰⁴ Využití lorrainovského piktorálního modelu Blixenové umožnilo především vytvořit úmyslnou kontrastní opozici mezi přírodou a dějem a tím obohatit text o další významovou rovinu.

Takto výrazný výskyt implicitních referencí k jedinému modelu v rámci jedné povídky je ojedinělým případem v díle Karen Blixenové. Dominantní přítomnost Lorrainových obrazů můžeme podle mého názoru vysvětlit mimo jiné s odkazem na skutečnost, že autorka psala povídku „Vejene omkring Pisa“ ještě během svého pobytu v Africe. Jak již bylo zmíněno, africká krajina upomínala Blixenovou na krajinu z obrazů Clauda Lorraina především díky své idyličnosti. Během psaní povídky tak byla autorka lorrainovským piktorálním modelem doslova obklopena. V pozdějších povídkách dochází ke zdatnému oslabení výskytu ekfrastických pasáží, které by referovaly k Lorrainovým malbám. Ze sbírky *Vinter-Eventyr* stojí za zmínku pouze povídka „De standhaftige Slaveejere“, ve které autorka překvapivě popisuje prizmatem lorrainovského piktorálního modelu krajinu německou:

Til dette Lysthus kørte han om Søndagen ud i en Droske fra Byen, for i Ensomhed at samle sine Tanker, og skrive et Frierbrev til Mizzi. Eftermiddagen var gylden og blikstille, han følte, at han blev kørt lige ind i et Maleri, et klassisk, italiensk Billede, der var i god Harmoni med hans Sindsstemning, og Fyrretræernes fine, bitre Terpentinluft forhøjede Illusionen. Heroppe skuffed Udsigten ham, for Træerne omkring det var vokset op, og skjulte den. Men idet han saa lige i Vejret, var Sommerhimlen over hans Hoved klar og blaa, med lette hvide Skyer. [...] Det var som en Drøm at sidde heroppe, og hele Verden syntes uendelig fjern.²⁰⁵

Situace koresponduje s úvodní pasáží v povídce „Vejene omkring Pisa“, ve které se Augustus vydává na procházku, aby si utřídil myšlenky a mohl tak napsat důležitý dopis; idylická příroda je v povídkách Blixenové tedy

²⁰⁴ Zmínění Giotta a Fra Angelica také můžeme vysvětlit věhlasem a důležitostí těchto malířů pro rozvoj italské renesance, která byla jednou z oblíbených epoch Blixenové. Giotto byl zároveň veleben již za svého života v literárních dílech současníků jako Danta Alighieriho, Francesca Petrarkey a Giovanniho Boccaccia (srov. Dvořák, *Louvre*, s. 32), tedy v dílech, které Blixenová dobře znala a ráda četla.

²⁰⁵ Blixen, „De standhaftige Slaveejere“, s. 65.

uklidňujícím místem vhodným pro duchovní aktivitu. Klasický italský obraz, ke kterému autorka odkazuje, je zářným příkladem piktorálního modelu: Blixenová nemá na mysli konkrétní malbu, ale souhrn rysů typických pro italské klasické (či klasicistní) krajinomalby. Jejich nejslavnějším představitelem je právě Claude Lorrain a vzhledem k již analyzovaným ekfrastickým pasážím se můžeme domnívat, že má autorka na mysli především jeho tvorbu. Blixenová zde při práci s lorrainovským modelem opět spojuje explicitní a implicitní intermediální referenci, neboť krajinu „popíše“ pouze ne zcela konkrétním explicitním odkazem k italským klasickým malbám, typickou oblohu na těchto malbách však zprostředkuje implicitně, tedy popisem daného modelu; s podobnou situací jsme se setkali například při již zmíněném vylíčení zámku v povídce „Ehregard“. Krajina v této povídce je navíc stejně jako v „De standhaftige Slaveejere“ krajinou ne-italskou, v tomto případě opět německou. Na základě těchto zjištění můžeme dojít k závěru, že autorka využívala ekfrázi v podobě implicitní intermediální reference při popisu italské krajiny, zatímco při aplikaci lorrainovského modelu (či modelu italských klasických krajinomaleb obecně) na ne-italskou přírodu si kýžený výsledný dojem pojistila ještě referencí explicitní.

Vzhledem k italské krajině však existuje značný rozdíl mezi povídkou „Vejene omkring Pisa“ a ostatními povídkami odehrávajícími se v Itálii. Italská krajina je u Blixenové sice vždy konotována idylou, tento dojem však autorka v pozdější tvorbě již nevyvolává popisem přírody, ale přímým definováním. Příklad nacházíme mimo jiné v povídce „Kardinalens første Historie“ ze sbírky *Sidste Fortællinger*, ve které mladá manželka odjíždí po náročném porodu do vily v italských horách, aby si v místní krajině odpočinula: „Et Par Uger blomstredede den genforenede Families Hjemliv uventet op til en Idyl,“²⁰⁶ komentuje vypravěč dění, aby později kontroval sarkastickými slovy: „Ak, Idyllen blev ligesaa kortvarig, som den var fuldkommen.“²⁰⁷ Ačkoliv italská příroda v tomto případě není vůbec líčena, vyvolává Blixenová přesto idylické konotace typické pro tento typ krajiny a krajinomalby.²⁰⁸ V autorčině práci s lorrainovským piktorálním

²⁰⁶ Blixen, „Kardinalens første Historie“, s. 18.

²⁰⁷ Tamtéž, s. 19. Na sarkasmus a ironii vševědoucího vypravěče v této povídce upozorňuje např. Grethe F. Rostbøll ve své sbírce analýz povídek Karen Blixenové *Længslens vingeslag* (srov. s. 196 a 198).

²⁰⁸ Podobný příklad ve vztahu k italské krajině nacházíme i v povídce „Drømmerne“: „Jeg købte en Villa til hende i Nærheden af Milano. [...] Her gik vi, naar hun ikke øvede sig, sammen i Haven Arm i Arm og lo, og lavede Epigrammer over Verden og dens Daarskab“ (Blixen, „Drømmerne“, s. 403). Italská idyla je však narušena požárem divadla, při kterém přijde protagonistka

modelem aplikovaným na italskou krajinu tak můžeme pozorovat zřetelný ústup od popisné implicitní intermediální reference k pouhé zmínce o idyle, která v primární rovině textu k výtvarnému předobrazu vůbec neodkazuje a bez znalosti popisů italské krajiny v dřívějších textech bychom dané pasáže s ekfrází primárně nespojovali.

4.1.4 Ekfrastické popisy krajiny v povídce „En Historie om en Perle“

Předmětem druhé analýzy je povídka „En Historie om en Perle“, která vyšla ve sbírce *Vinter-Eventyr*. Tato sbírka bývá označována za nejvíce dánské dílo Blixenové,²⁰⁹ protože se sedm z jedenácti povídek odehrávají ve Skandinávii a celou knihu výrazně prostupuje autorčina láska k severské přírodě. Podle některých badatelů je umístění příběhů do převážně dánských reálií motivováno touhou zajistit si úspěch u domácího publika, které první sbírku Blixenové nepřijalo s nadšením, podle jiných se v oslavě dánské přírody zrcadlí autorčina solidarita s okupovaným Dánskem, neboť povídky vznikly převážně na počátku 40. let.²¹⁰

Protagonisty povídky „En Historie om en Perle“ jsou čerstvě oddaný pár Jensine a Alexander, kteří odjedou na svatební cestu do Norska. Jensine je bohatá, měšťanská dívka, zatímco Alexander je voják ze starého rodu – podle místních klepů se ona provdala kvůli titulu a on kvůli penězům. Jak bylo zvykem v 19. století, mladá žena svého muže před sňatkem pořádně neznala a o lásce věděla pouze z romantických knih. Erotické zážitky, které prožívá během svatební cesty, tak v puritánsky vychované Jensině vzbudí nečekané pocity a změní její vztah k Alexanderovi. Uvědomí si, že se jejich pohledy na svět značně rozcházejí a že prvotní zamilovanost byla pouze produktem vzájemné neznalosti. Důležitou roli v povídce hrají perly: před odjezdem na svatební cestu do Norska dostane Jensine od svého muže náhrdelník s 52 perlami, který se jí však na líbáncích podaří

o hlas: „Saaledes levede vi,' forstatte Jøden, 'i den hvide Villa i Milano, indtil Ulykkens Timer slog“ (tamtéž s. 409). Podobně funguje zmínka o Itálii také v povídce „Den unge Mand med Nelliken“. Zde krajina není vůbec popsána, jen je zmíněna cesta do Itálie, kde se chce protagonista usadit a napsat pokračování svého románu. Atmosféra situace příjezdu je líčena následovně: „Alt dette var tilsyneladende i bedste Orden, en fuldkommen Idyl. Men det var ikke i Virkeligheden, hvad det saa ud til at være. Ingenting var nogensinde, tænkte han med Bitterhed, i Virkeligheden hvad det saa ud til at være“ (Blixen, „Den unge Mand med Nelliken“, s. 16-17).

²⁰⁹ Srov. např. Thurman, *Karen Blixen*, s. 374.

²¹⁰ Oba přístupy zmiňuje Judith Thurman ve své biografii *Karen Blixen*, přičemž za představitele prvního proudu uvádí slavného amerického badatele Roberta Langbauma. Sama pak zastává druhý přístup a s oblibou poukazuje na autorčinu lásku k vlasti, jež se v povídkách zrcadlí (srov. Thurman, *Karen Blixen*, s. 374).

nešťastnou náhodou přetrhnout. Nechá si ho tedy spravit u místního ševce. Alexander na ni později naléhá, aby si perly přepočítala, ale Jensine mu zatvrzele vzdoruje a perly si spočítá až několik měsíců po návratu domů. Ukáže se, že na šňůrce je o jednu perlu víc, a ta je navíc stejně cenná jako všechny ostatní dohromady. Daná perla odkazuje nejen na poctivost obyčejných lidí, ale i na – jak můžeme z některých náznaků tušit – Jensinino těhotenství.

Zásadního významu v povídce nabývá norská příroda. Poprvé je v textu vylíčena v dlouhé popisné pasáži:

Det fremmede, vilde Højland, hvori hun nu selv lærte Lidenskabens Væsen at kende, syntes hende at slaa sig sammen med den, for at overvælde og tilintetgøre hende. Det norske Landskab var ved Midsommer vidunderlig dejligt, Himlen var blaa, Hægen stod i Blomst overalt og fyldte Luften med sød og bitter Duft, og Sommernætterne var saa lyse, at man kunde se at læse ved Midnatstid. I Krinoline, og med en Alpe stok i Haanden, besteg Jensine mange stejle Fjelde ved sin Mands Arm eller alene, for hun var stærk og letfodet. Hun stod oppe paa Tinderne, mens Blæsten sled i hendes Klæder og svøbte dem omkring hende, og undrede sig, og undrede sig igen. Hun havde hidtil levet i Danmark, og i et Aarstid i en Pension i Lübeck, og hun var vant til at Jorden udbredte sig horizontalt, flad eller bølgende for hendes Øjne. Men her i Bjergene syntes alt paa forunderlig Vis at staa lodret op, som et stort Dyr, der rejser sig paa Bagbenene, - og man kan ikke vide, om det er for at lege eller for at sønderknuse. Hun var højere oppe i Æteren end hun nogensinde før havde været, og Luften gik hende til Hovedet som Vin. Der var ogsaa, hvorhen hun end saa, en Mangfoldighed af Vandløb, der styrtede sig himmelhøjt oppe fra ned i Fjorde og Søer. Set paa Afstand var de som et fint Aarenet af Sølv i Fjeldsiderne, men nærved sang og tordnede de i bratte, skummende Vandfald, hvorover Regnbuen tronede, - det var, som om hele Naturen skoggerlo, eller hulkede højt.²¹¹

Blixenová při popisu přírody útočí na všechny čtenářovy smysly: před očima nám vyvstává obraz krásné norské krajiny, cítíme sladkohořkou vůni ptáčnic, slyšíme šumění řítících se vodopádů a o kůži se nám otírá silný horský vítr. Intenzivní prožitek a okouzlení krajinou do určité míry konotuje romantické pojetí přírody. Ačkoliv dílo Blixenové nespadá do romantické literární epochy, nacházíme v jejích textech odraz řady myšlenek typických právě pro romantismus, a proto se můžeme domnívat, že se do popisů krajiny promítly malby i z tohoto období. Romantismus se vyznačuje značnou rozmanitostí svých

²¹¹ Blixen, „En Historie om en Perle“, s. 40.

rysů a patří tak k nejrozporuplnějším uměleckým směrům,²¹² na rovině výtvarného umění však můžeme uvažovat o - byť velmi obecně pojatém - romantickém piktorialním modelu, který v různých konkrétních formách akcentuje dobové myšlenky jako například oduševnělost přírody, význam iracionálního citu, utrpení individua nebo budování národní identity skrze patriotické zobrazení krajiny.

4.1.4.1 Národní romantická krajinomalba

Zásadní vliv na dílo Karen Blixenové měly dánské národní krajinomalby z doby takzvaného „guldalder“, tedy zlatého věku. Jedná se o období první poloviny 19. století, kdy dochází k výraznému rozvoji v různých oblastech dánské vědy a kultury.²¹³ Vzhledem k dějišti povídky „En Historie om en Perle“ je však v tomto případě třeba zaměřit pozornost na norské krajinomalby, které svůj vrchol nacházejí právě v romantismu.

K nejslavnějším výtvarným opěvovatelům norské přírody patří Johan Christian Dahl, který je považován za průkopníka skandinávské krajinomalby a za prvního mezinárodně uznávaného norského malíře. Typickým motivem jeho maleb jsou dramatické hory západního Norska, které se staly synonymem národní přírody. Dahlovy krajinomalby jsou sice velmi detailní a vycházejí z podrobných skic vytvořených v plenéru, z většiny je však nelze považovat za realistický typ malby, neboť malíř v řadě prací úmyslně měnil kompozici a akcentoval vybrané přírodní prvky, aby lépe odpovídaly patriotickému pohledu na národní krajinu.²¹⁴

Výše uvedený popis norské přírody z povídky „En Historie om en Perle“ upomíná především na Dahlův slavný obraz *Ze Stalheimu* (1842, obraz č. 6 v příloze). Může za to nejen podobná kompozice přírody jako v citované pasáži (dominantní hory, vodní živel jako stříbrné žilky v podhůří, trůnící barevná duha), ale i stejná perspektiva (pohled z dálky, z vyvýšeného místa). Dahlův obraz z roku 1842 je romantickou oslavou norské přírody, malbou, v níž se autor snažil zachytit typické rysy rodné krajiny, aby tím podtrhl její jedinečnost oproti sousedním státům a tím zvýšil pošramocené národní sebevědomí Norů. Dominantní částí obrazu jsou proto až realisticky a do detailů vykreslené

²¹² Dokonce se v některých případech nehovoří o romantismu, ale o romantismech – srov. např. knihu Zdeňka Hrbaty a Martina Procházky *Romantismus a romantismy*.

²¹³ K vlivu dánských národních krajinomaleb na dílo Blixenové srov. především následující kapitulu 4.1.5.

²¹⁴ Srov. Murray, *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760–1850*, s. 252-253.

nebezpečné horské vrcholy, které v rovné dánské krajině nelze najít. V souladu s výtvarným romantismem je však horám ubráno na realističnosti skrze použití barev. Skály totiž odrážejí fialovo-růžové světlo, které v přírodě není příliš typickou barvou a navíc vzhledem k tmavé zatažené obloze nemůže přirozeně vzniknout. Podobný barevný odstín se objevuje i u Blixenové, a to v podobě všudypřítomných rozkvetlých ptáčnic (= plané třešně). Dahlovův obraz v sobě spojuje nebezpečí a krásu: hory divákovi nahánějí strach, jejich fialovo-růžové vystínování je však zkrášluje a působí na nás uklidňujícím dojmem. Stejně protichůdně pojímá krajinu i Blixenová v uvedeném citátu, kdy po úvodní větě o nebezpečných, divokých horách následuje malebné líčení krás norské přírody. Ekfráze jako implicitní reference tak propůjčuje líčení vizuální stránku a zároveň se myšlenkově promítá do interpretace krajinných prvků.

Horské vrcholky jako typický rys norské krajiny totiž hrají důležitou roli nejen na Dahlově obraze, ale i v povídce „En Historie om en Perle“. S jejich využitím autorka přírodu výrazně erotizuje: Jensine je nezkušená a velice puritánsky vychovaná dívka z plochého Dánska, vysoko se vypínající hory, které na ni na líbáncích v Norsku čekají, můžeme proto interpretovat jako falický symbol. K podobnému čtení přímo vybízí úvodní věta citované pasáže, která v sobě spojuje divoká horstva s vášnivými pocity, a tím svádí k erotickému výkladu: „Det fremmede, vilde Højland, hvori hun nu selv lærte Lidenskabens Væsen at kende, syntes hende at slaa sig sammen med den, for at overvælde og tilintetgøre hende.“²¹⁵ Jemný erotický nádech se později mění ve výrazně sexuální podtext: víchř omotává Jensině šaty kolem těla a tím dává na odiv její siluetu, příroda stojí kolmo vzhůru, vodní toky burácejí v prudkých zpěněných vodopádech a příroda hlasitě vzdychá. Norská krajina je tak pro Jensinu při prvotním setkání na jednu stranu romanticky krásná, na druhou stranu ale i erotická a vášnivá, a proto strach nahánějící. Jensine je rozpolcená mezi svými pocity a zmíněná duha jako by symbolicky spojovala všechny části dívčiny rozervané duše v jeden celek.

4.1.4.2 Osamělý poutník

Dahlova krajinomalba akcentuje především národnostní aspekt romantického piktorialního modelu, tedy hrdý obdiv k specifickým rysům domácí

²¹⁵ Blixen, „En Historie om en Perle“, s. 40.

přírody. V analyzovaném líčení krajiny však nacházíme i jiný motiv typický pro romantické krajinomalby. Jedná se o pasáž, kde autorka popisuje Jensinu na vrcholku příkré hory jako vítěznou postavu, která pokořila nebezpečný sráz a nyní zde hrdě stojí s šaty rozevlátými ve větru. Tato scéna připomíná romantické malby osamělých poutníků, k jejichž nejznámějším zpracováním patří obraz *Poutník nad mořem mlhy* (1818, obraz č. 7 v příloze) slavného německého romantického malíře Caspara Davida Friedricha. Malba zobrazuje muže na vrcholu nebezpečné hory, který shlíží do divoké, nekonečné krajiny, kde z moře mlhy vyčnívají hrozivě ostré špičky skal. Friedrich ve své tragickým tónem vyznívající kompozici vyjádřil pocit osamocení, který člověk pociťuje tváří v tvář nekonečné a majestátní přírodě. Zpodobnil tak základní myšlenku romantismu ve vztahu ke krajině: je zrcadlem našich pocitů. Lidská postava na obraze však nemá pouze znázorňovat malost člověka ve srovnání s mocnou přírodou, ale poutník na vrcholku hory je zároveň i určitým prostředníkem mezi divákem a krajinou.²¹⁶ Daný dojem vyvolává kompozice podobných obrazů, kdy se divák nachází kousek za postavou a pohled do krajiny vnímá jakoby jejíma očima.

V tomto duchu lze interpretovat přírodu i v povídce Karen Blixenové. Popis krajiny je úzce spjat s postavou Jensiny, na některých místech je fokalizace dokonce i explicitně zmíněna, příroda je čtenáři zprostředkována Jensininými očima, nebo spíše skrze její pocity: „Det fremmede, vilde Højland, hvori hun nu selv lærte Lidenskabens Væsen at kende, syntes hende at slaa sig sammen med den, for at overvælde og tilintetgøre hende.“²¹⁷ Kompozice osamělého poutníka na vrcholku hory je natolik známým malířským toposem, že bychom mohli uvažovat i o samostatném piktorálním modelu. Ačkoliv se zde nejedná o konkrétní postavu, která by ožila z malby, zaujímá Jensine její postavení, a tak se dle terminologie Fedrové stává pozorovatelem a zprostředkovatelem krajiny - ekfráze se v podstatě promítá do vypravěčské struktury, neboť umístění postavy na obraze koresponduje s fokalizující instancí.

Friedrichova malba, stejně jako ostatní podobné malby osamělých poutníků, v divákovi probouzí vedle melancholie i strach, neboť mužská postava sice stojí sebejistě na vrcholku hory, jediný chybný krok by ji však mohl uvrhnout do smrtící propasti. Nebezpečná krajina kolem tak funguje jako memento mori

²¹⁶ Srov. Mráz, Mrázová, *Encyklopedie světového malířství*, s. 191.

²¹⁷ Blixen, „En Historie om en Perle“, s. 40, kurzíva RS.

a odpovídá romantickému pojetí přírody jako mocné a člověka přesahující veličiny, před kterou je nutno mít pokoru. Tuto myšlenku tematizuje Blixenová popisem Jensiny jako maličké postavy v rozlehlé dominantní krajině: „Den unge Kone vandrede ved saadanne Lejligheder i Omegnen, i en skotskternet Kjole, som en ganske lille Skikkelse imellem Bjergene.“²¹⁸ Vztah mezi Jensinými pocity a okolní přírodou je ale možno chápat i recipročně: vysoké hory a řítící se vodopád v ní vyvolávají strach, ale zároveň odrážejí její divoké pocity spojené s novými erotickými zážitky: „Men her, midt i det vilde, ukendte *romantiske* Landskab, og overrumplet og tvunget i Knæ af de vilde, ukendte og frygtelige Kræfter i sin egen Natur, svimlede hun, og saa sig forfærdet omkring efter et Støttepunkt [...]“²¹⁹

Jensine se sžila s místní krajinou a chová k ní přirozený respekt, o to silněji pak na ni působí Alexandrův pyšný egoismus a jeho absence strachu jako základního lidského pudu. Mladá manželka se rozhodne zabojovat a zachránit vztah s Alexandrem tím, že se pokusí přiblížit jejich pomalu se odcizující světy: během vycházek začne podnikat riskantní kousky, aby se Alexander začal bát alespoň o ni. Záměr se však zcela nezdaří, Alexander si sice s nadšením všimne přeměny své ženy, považuje ji ale za produkt manželství a spokojeně si sám připisuje zásluhy. Jensině se tak potvrzuje to, co tušila, tedy že svého muže vlastně vůbec nezná a že jejich pohledy na svět jsou příliš rozdílné, než aby s ním mohla být šťastná. Trpké zklamání s sebou přináší pocit osamocení – další z prožitků, který v nás vyvolává pohled na Friedrichovu malbu. Podmiňuje ho nejen postava jediného člověka obklopeného nekončící přírodou, ale i ve své době oblíbené zobrazení zády k divákovi. Lze předpokládat, že takto otočena zády stojí i citově osamocená Jensine, když před Alexandrem balancuje na vrcholcích s nadějí vzbudit v něm strach.

Výsledkem Jensinina snažení je pouze odcizení, které se naplno projeví, když si dívka definitivně uvědomí, že nechce být v přírodě spolu s Alexandrem, a na toulky začne chodit sama. Příroda se tak pro ni opět proměňuje, tentokrát zosobňuje klid, místo, kde je možno nerušeně přemýšlet a dospět k zásadním rozhodnutím. Blixenová zde tematizuje další romantický přístup k přírodě, a to jako k refugiu, tedy místu samoty, kde se člověk může skrýt před civilizací.

²¹⁸ Blixen, „En Historie om en Perle“, s. 43. K použití perspektivy při znázornění postav srov. kapitolu 5.3.

²¹⁹ Tamtéž, s. 40-41, kurzíva RS.

Osamocený poutník v krajině není vlastně nikdy úplně sám, protože pobyt v přírodě je pro něj mystickým zážitkem a krajina je plná přesahujícího metafyzického principu, který ho obklopuje. Díky hloubavým procházkám v horách tak Jensine dospěje k zásadnímu rozhodnutí: zůstane sice ve svazku bez lásky, který jí připomíná válku dvou individualit žijících ne spolu, ale vedle sebe, citově i fyzicky se však od manžela odpoutá. Vzájemný odstup je opět vyjádřen obrazně pomocí perspektivy, kdy Jensine v postavení Friedrichova poutníka shlíží do nekonečné krajiny, kde se nachází nepatrná manželova postava: „Fra den Højde, hvor hun stod, kunde hun med Øjnene følge sin Mands fjerne lille Skikkelse.“²²⁰

4.1.4.3 Emancipovaná horalka

Jako inspirace pro rozhodnou a sebejistou Jensinu na vrcholku hory mohla posloužit i ženská postava na obraze *Horalka* (1904, 1912, obraz č. 8 v příloze) dánského expresionistického malíře Jense Ferdinanda Willumsena. Ze své podstaty se sice jedná spíše o portrét či žánrovou malbu, ale vzhledem ke komplexnějšímu rozboru této povídky bude analyzován zde v rámci kapitoly o krajinomalbě. Obraz z roku 1904 existuje ve dvou verzích, přičemž jedna z nich je umístěna v muzeu Statens Museum for Kunst v Kodani, jež Blixenová často navštěvovala, takže je více než pravděpodobné, že se s ním setkala. Ve své době vyvolala malba velkou debatu, představuje totiž ženu v typickém volnočasovém, až sportovním úboru, která stojí na okraji srázu a zamyšleně pozoruje okolní horská panoramata. Zároveň se – podobně jako Jensine – opírá o vycházkovou hůl. Tématem obrazu nejsou jen romantické pocity, které se odrážejí v okolní horské krajině (v odborné diskuzi bývá často zmiňováno, že předobrazem Willumsenova obrazu byl právě Friedrichův *Poutník*), ale především ženská otázka. Malíř v souladu se silícím dobovým feminismem a touhou po zrovnoprávnění pohlaví zobrazil ženu jako silnou a sebevědomou samostatnou osobnost, která nezná strach a ve všem se vyrovná muži. Ve Willumsenově muzeu se k tomuto obrazu dočteme:

Med *En bjergbestigerske* fra 1904 har J.F. Willumsen skabt en moderne, fri kvinde som med en imponerende selvfølelse står i et bjergmassiv og måler sig med tinderne. Med

²²⁰Blixen, „En Historie om en Perle“, s. 44. K použití perspektivy při znázornění postav srov. kapitolu 5.3.

styrke som en moderne Venus fra Milo har hun erobret hele verden [...]. Hun er billedet på den frigjorte kvinde, der bryder med tidens traditionelle kønsfremstillinger. I pressen udløste hun heftig debat, og hun blev kaldt for både en „Mod-Madonna” og en „Valkyrie i Uldtrøje” [...] *En bjergbestigerske* fremstiller en epokegørende, positiv version af Nora fra den norske forfatter Henrik Ibsens moderne drama *Et dukkehjem* fra 1879, hvor temaet er en undersøgelse af kvindens bundne forhold i det borgerlige samfund.²²¹

Horalka se tak v povídce „En Historie om en Perle“ neodráží pouze ve strukturní rovině jako inspirace pro vnější popis Jensiny (osamělá ženská postava v horách, v krinolině a s vycházkovou holí), ale svým tématem zasahuje i do hlubších tematických dimenzí textu, a proto můžeme říci, že zde ekfráze oplývá výrazným interpretativním potenciálem, a to ve směru feministického výkladu. Jensine je stejně jako postava na malbě ženou toužící po emancipaci. Když se zhatí plán na přeměnu Alexandra, „følte hun Harme og Bitterhed mod sig selv og mod alle Kvinder, og ynkede ham og alle Mænd.“²²² Blixenová tak skrze postavu Jensiny vyvolává otázku o postavení ženy ve společnosti a v manželství a zároveň kriticky poukazuje na pasivitu žen. Kořeny hledá v příliš moralistické výchově, které se hlavní hrdince – i Blixenové – dostalo. Povídka „En Historie om en Perle“ byla mimo jiné napsána jako reakce na slavný román Sigrid Undsetové *Kristin Lavransdatter* (1920-1922), ve kterém sympatie autorky směřují právě k ženské postavě a její přísné výchově a nepřímo odsuzují volnomyšlenkářského a vášnivého Erlenda. Blixenová román znala a obdivovala, s Undsetovou ale nesouhlasila.²²³ Z povídky „En Historie om en Perle“ je patrná autorčina výtka, že u Jensiny (a tedy i u Kristýny) mohlo být vše jinak, kdyby je výchova připravila na vášeň a silné pocity, které je v manželství čekají. Jensine se tedy v určité chvíli podobá ženskému ideálu na Willumsenově obraze, výchova a společnost ji však natolik determinovaly, že její plná emancipace není možná.

Na konci líbánek se Jensinin pohled na Alexandra a na jejich společný život zcela mění, což se opět odráží i v zobrazení přírody. Je stále krásná, není však již citově podbarvená, divoká a nebezpečná, ale naopak klidná. Podobným uklidňujícím dojmem na nás může působit krajina na Willumsenově obraze: autor pracuje s příjemnými teplými odstíny pastelových barev, nebezpečné vrcholky jsou decentně zahaleny mraky, tahy štětce jsou pravidelné, jako by vyjadřovaly

²²¹ <http://www.jfwillumsensmuseum.dk/index.php?id=163> [28. 11. 2016].

²²² Blixen, „En Historie om en Perle“, s. 43.

²²³ Srov. např. Henriksen, *Budbringersken: samlede essays om Karen Blixen 1952 til 2008*, s. 43.

souznění člověka s přírodou. Tvář Willumsenovy *Horalky* se zároveň od diváka odvrací, postava upírá zamyšlený pohled do dálky, jako by rozjímal nad budoucností. A vstříc novým časům hledí i Jensine, když opouští Norsko. Už není tím, kým byla dříve – to se ukáže, když odmítne spočítat perly na opraveném náhrdelníku, ačkoliv si je dobře vědoma, jak je to pro Alexandra důležité. Jensinin vzdor je výsledkem jejího vnitřního odpoutání se od manžela. Cestou domů sedí vedle něj v kočáře, sebejistě rozjímal nad svým malým vítězstvím a cítí se doslova jako triumfátor.²²⁴

4.1.4.4 Svatebčané z Hardangeru

Poslední výraznější ekfrastická pasáž v této povídce nás opět vrací k romantickému piktorálnímu modelu. Citát se sice objevuje až v druhé polovině textu, tedy po návratu novomanželů zpět do Kodaně, významově ale odkazuje ještě k pobytu v Norsku. Jedná se o zdánlivě nevinné věty: „Hendes Hus laa ved Kanalen, og havde Udsigt over til Thorvaldsens Museum. Her stod hun mange Gange i Vinduet, saa paa Baadene i Kanalen, og tænkte paa Hardanger.“²²⁵ Již samotnou zmínku o Thorvaldsenově muzeu bychom mohli charakterizovat jako ekfrázi ve formě explicitní reference, kdy je výtvarné dílo, výtvarné umění obecně nebo v tomto případě konkrétní muzeum v textu přímo zmíněno. Zároveň se zde ale nenachází náhodou, protože tato ekfrastická reference oplývá značným interpretativním potenciálem: slavný dánský sochař Bertel Thorvaldsen žil a tvořil v Římě, kde se svého času setkal i s Johanem Christianem Dahlem. Jeho díla se mu natolik zalíbila, že některá z nich koupil – včetně již zmíněné pocty norské krajiny s názvem *Ze Stalheimu*. Po Thorvaldsenově smrti se jeho sbírka přeměnila v muzeum vystavující mimo jiné i Dahlovy malby. Jensine tak při pohledu na muzeum nemusí vnímat pouze samotnou budovu a instituci, ale v myslí jí mohou vyvstat i za zdmi skryté výtvarné poklady, tedy také Dahlova krajinomalba a díky ní i vzpomínky na krásnou norskou přírodu a svatební cestu.²²⁶

²²⁴ „Hun sad ved Siden af ham i Kariolen, som en Triumfator i sin Vogn. Nu vidste hun, hvordan en Triumfator føler“ (Blixen, „En Historie om en Perle“, s. 48).

²²⁵ Tamtéž, s. 49.

²²⁶ Za zmínku stojí, že Blixenová měla Thorvaldsenovo muzeum velmi v oblibě, mimo jiné proto, že její přítel z mládí Mario Krohn byl po určitou dobu ředitelem této instituce. V paratextových odkazech nacházíme zmínku jak o samotném Thorvaldsenově muzeu, tak i o pravděpodobně nejslavnější Thorvaldsenově soše Krista (srov. citáty 16 a 27 v příloze 8.2 Paratextové odkazy). Tato socha existuje ve více autorských verzích, přičemž se jedna nachází právě v Thorvaldsenově muzeu a jiná v kodaňském kostele Vor Frue Kirke, který je v povídce „En Historie om en Perle“ také zmíněn, neboť jsou zde Jensine a Alexander oddáni.

Vedle Thorvaldsenova muzea mohou být vzpomínky evokovány i plovoucími čluny na kanálu. Podle mého názoru zvolila Blixenová Hardanger jako lokalitu pro líbánky úmyslně. Jak se z textu dozvídáme, není to zrovna typické místo pro dovolenou kodaňské šlechty:

Efter Brylluppet, der stod i Frue Kirke en smuk Dag i Juni, sejlede de nygifte paa Bryllupsrejse til Norge, saa langt nordpaa som til Hardanger. Dengang var en saadan Rejse et romantisk Foretagende, og Jensines Veninder spurgte hende, hvorfor hun dog ikke havde valgt at rejse til Paris eller Italien i Stedet. Men hun selv var glad ved at begynde sit Ægteskab i Naturen, og alene med sin Mand.²²⁷

Jensinino rozhodnutí je na přenesené rovině vítězstvím romantismu nad klasicismem – oproti dobovému očekávání se novomanželé rozhodnou pro romantickou výpravu za krásami norské přírody, místo aby obdivovali klasickou jihoevropskou architekturu.²²⁸ Starobylé město Hardanger poblíž stejnojmenného fjordu konotuje znalcům umění především slavný obraz norských malířů Hanse Gudeho a Adolpha Tidemanda s názvem *Svatební průvod v Hardangeru* (1848, obraz č. 9 v příloze).²²⁹ Podobně jako u malby *Ze Stalheimu* se jedná o jedno ze stěžejních děl norského výtvarného romantismu. Zobrazuje svatební průvod po obřadu plovoucí na lodích přes fjord. Nevěsta a ženich sedí v hlavní královské lodi, v dálce pak rozeznáváme několik dalších člunů se svatebčany. Obraz zachycuje klasickou scénu z norského venkova: novomanželé jsou oblečeni v lidových krojích, nevěsta má tradiční svatební korunu a slavnostní doplňky. Okolní příroda je ztvárněna v duchu dobových krajinomaleb jako divoká a nebezpečná. Svatební průvod však zároveň odkazuje k národnímu charakteru norského romantismu, který zdůrazňuje nejen již zmíněnou specifickou krásu přírody, ale i bohatost lidových tradic a rozmanitost folklóru.

²²⁷ Blixen, „En Historie om en Perle“, s. 39.

²²⁸ Karel Stíbrál ve své knize mapující vývoj estetického vztahu člověka k přírodě označuje první polovinu 19. století právě jako boj mezi romantismem a klasicismem, přičemž vítězem se ale nestane ani jeden z těchto směrů. Ve své studii Stíbrál poukazuje na důležitou paralelu v chápání krajiny v obou epochách: je nositelkou ideje a zároveň poukazuje k nitru umělce (Stíbrál, *Proč je příroda krásná?*, s. 115).

²²⁹ Existuje i film stejného názvu, dílo Rasmuse Breisteina z roku 1926, které zavedlo národní romantismus do norské kinematografie. Tento němý film vychází z povídky Kristofera Jansona *Marit Skjølte* a vypráví klasické romantické drama o mladých lidech, kterým v lásce brání rozdílný společenský stav. Dílo tedy není tematicky spřízněno se stejnojmenným obrazem ani povídkou Blixenové, nelze proto předpokládat, že by bylo pro autorku inspirací. Blixenová navíc nebyla zrovna nadšenou filmovou divačkou a o kinematografii se – kromě filmu podle vlastní povídky – v podstatě vůbec nezajímala (srov. např. Keller, *Karen Blixen og filmten*).

V povídce „En Historie om en Perle“ je norská lidová tradice tematizovaná skrze postavu starého ševce, který Jensině opravuje perlový náhrdelník. Jeho životní příběh je dramatický a koresponduje se stále přítomným nebezpečím, jež norská příroda zosobňuje. Jensine se dozvídá, že švec zamlada zabloudil v horách a než ho zachránili, přišel o obě nohy. Jeho malá chudá světnička symbolizuje spokojený život prostých lidí a mladé novomanželce je sympatičtější než honosný kodaňský byt:

Hun følte, med mærkelig Styrke og Klarhed, at hun her var kommet hjem. En ærlig Mand, der var blevet haardt prøvet, havde levet sit kummerfulde Liv i dette lille Værelse. Det var et Sted, hvor Mennesker arbejdede, og tog imod Skæbnen med Taalmodighed, i Bekymring for det daglige Brød.²³⁰

Jedinou výzdobou místnosti jsou náboženské obrázky na stěnách, které v textu nejsou konkretizovány. Přesto je ale můžeme považovat za explicitní intermediální referenci v širším slova smyslu. Nemají sice hlubší význam pro celý příběh, autorka jich však využívá pro vystižení atmosféry, která panuje ve světničce během Jensininy návštěvy. Svaté obrázky odkazují k prostému životu chudých lidí, jejichž jediným společníkem a utěшитelem je právě víra.

Cestou od ševce Jensine potká menšího podsaditého muže v černém kabátě s širokým, těžkým, soustředěným obličejem a nabroušenýma, jasnýma očima – je to sám Henrik Ibsen. Směje se, když zjistí, že Jensine byla u ševce, aby mu dala perly, protože on se z něj naopak nějaké „perly“ snaží dostat. Perla tak metaforicky odkazuje ke starým národním pokladům jako lidové pohádky a písně.²³¹ Karen Blixenová na tomto místě vzdává hold norskému folkloru,

²³⁰ Blixen, „En Historie om en Perle“, s. 51.

²³¹ Za zmínku stojí, že Karen Blixenová v tomto případě vychází ze skutečné události, neboť Henrik Ibsen opravdu podnikl v roce 1862 cestu do Hardangeru, aby zde sbíral lidovou slovesnost. Největšího úspěchu při tom dosáhl ve městě Solnør, kde žil místní sběratel a amatérský historik Peder Fylling, kterého Ibsen přesvědčil, aby mu část svého materiálu vydal. Tento materiál byl pak vytištěn v *Illustreret Nyhedsblad*, avšak bez uvedení Fyllingova jména (srov. Figueiredo, *Henrik Ibsen – Mennesket og masken*, s. 170-181). Příběh tak do určité míry odpovídá situaci v povídce „En Historie om en Perle“, kde se Ibsen snaží získat od ševce Peitera Vikena jeho znalosti o norské lidové slovesnosti. V povídce je také zmíněno, že tento švec kdysi snil o tom, že se stane učencem a spisovatelem, čímž se výrazně blíží svému pravděpodobnému předobrazu v historické postavě Pedera Fyllinga.

protože ho přirovnává k perle, která v jejím díle symbolizuje něco nenahraditelného, nepřístupného a velmi krásného.²³²

4.1.4.5 Shrnutí ekfráze v povídce „En Historie om en Perle“

Povídka „En Historie om en Perle“ ožívuje skrze líčení přírody především romantický piktorální model a jeho různé varianty. Nejvýraznější ekfrastický popis norské přírody v textu představuje dlouhá implicitní reference akcentující národní aspekt romantických krajinomaleb, jak ho známe například z obrazů Johana Christiana Dahla. V daném ekfrastickém popisu je zároveň zakomponována i krátká implicitní reference ke krajinomalbám s poutníky na vrcholcích hor aktualizovaná popisem protagonistky. Osamocená ženská postava na vrcholku může zároveň svým vzhledem, postojem a názory upomínat na slavnou Willumsenovu malbu *Horalka*.

V těchto případech se jedná o smíšení tří implicitních referencí do jednoho ekfrastického popisu. Dominantní je přitom Dahlova krajinomalba, která zajišťuje vnější podobu líčené přírody, k Friedrichovu obrazu na povrchové rovině odkazuje pouze kompoziční umístění postavy na vrchol hory, Willumsenovu malbu zase přibližuje popis protagonistky - v tomto ohledu plní ekfráze svou roli v mikrostruktuře textu jako popis. Dahlův a Friedrichův obraz můžeme zařadit k romantickému piktorálnímu modelu, přičemž u prvně jmenovaného vzhledem ke konkrétním paralelám je možno uvažovat o vlivu právě tohoto obrazu, zatímco Friedrichova malba je spíše prototypem podobných romantických krajinomaleb s osamocenými poutníky a stejně rozvrženou kompozicí. Ve směru romantického piktorálního modelu odkazuje i implicitní ekfrastická reference k obrazu *Svatební průvod v Hardangeru*, která však není jako ostatní evokována popisem obsahové stránky obrazu v povrchové rovině textu, ale spíše jeho lokací, neboť koresponduje s místem konání líbánek. Willumsenův obraz však patří k expresionismu – analyzovaná ekfrastická pasáž tak svědčí o rozmanitosti výtvarných předobrazů, které autorka dokázala zakomponovat do jedné jediné pasáže. Výsledek rozšířování možných ekfrastických předobrazů a modelů tak zcela koresponduje s obecným přístupem Charlotty Engbergové, která hovoří

²³² Vedle povídky „En Historie om en Perle“ se symbol perly objevuje také např. v povídce „Dykkeren“ či „Det drømmende Barn“, ve které je přímo zmíněno, že muž miloval svou ženu víc než perly (srov. Blixen, „Det drømmende Barn“, s. 102).

o popisech Blixenové jako o koláži složené z různých uměleckých vjemů, kterým byla autorka vystavena.²³³

Rozpoznatelnost ekfráze v této povídce je v některých případech obtížná a předpokládá čtenářovy znalosti, obzvlášť z oblasti skandinávského malířství. Jak již bylo zmíněno, *Vinter-Eventyr* představují „nejdánštější“ dílo Blixenové, takže autorka mohla sama předpokládat znalosti domácího umění u svých severských čtenářů. Z hlediska narativního potenciálu ekfráze je třeba poukázat na její roli jako významotvorného činitele, neboť obrazy a piktorální modely korespondují s motivy a myšlenkami v textu a podtrhují tak jednotlivé možné interpretační varianty povídky.

Výskyt obecného romantického piktorálního modelu je dominantní právě ve sbírce *Vinter-Eventyr*, což je dáno dobou vzniku, místem děje většiny povídek a zmíněnou snahou opěvovat dánskou krajinu jako literární protest vůči německé okupaci. Určité prvky romantického piktorálního modelu, jako je pojetí přírody jako zrcadla pocitů nebo zdůrazňování typických rysů národní krajiny, se promítlo i do jiných povídek v této sbírce, například „Sorg-Agre“ nebo „Det drømmende Barn“. V daných případech bychom ale mohli uvažovat spíše o piktorálním modelu dánských národních krajinomaleb - jenž bude představen v následujícím oddíle - neboť vnější stránka modelu koresponduje s klasickými idylickými obrazy z doby dánského zlatého věku a abstrahuje více či méně od motivů osamocení a individuality vztahující se spíše k romantickému piktorálnímu modelu obecně.

4.1.5 Ekfrastické popisy krajiny v povídce „Ringen“

Třetí analýza ekfrastických pasáží v díle Karen Blixenové se týká povídky „Ringen“ ze sbírky *Skæbne-Anekdoter*. Jak již bylo zmíněno v úvodu této kapitoly, popisy krajiny jsou v dané sbírce velmi sporadické, a povídka „Ringen“ v tomto ohledu činí výraznou výjimku. Podle některých badatelů povídka stojí blíže sbírce *Vinter-Eventyr*, což je dáno právě rozsáhlým úvodním popisem dánské přírody, který upomíná na líčení krajin typické pro povídky z této sbírky. Podobnou myšlenku vyjádřila například Tone Selboeová:

²³³ Engbergová k technice koláže u Blixenové přímo říká: „Dette resulterer i særegne litterære billeddannelser, hvis deler [...] skurrer mod hinanden og tilsammen skaber et dissonant, umanerligt totalbillede“ (srov. Engberg, *Billedets ekko*, s. 16).

Den korte historien ‚Ringen‘ runder av samlingen Skæbne-Anekdoter. Der den innledende tekst ‚Dykkeren‘ i sin form og sin fantastikk trekker linjer tilbake til debutboka, SFF, er ‚Ringen‘ snarere et Vinter Eventyr: den foregår i det samme danske landskapet og på samme tidspunkt, og den trekker op et lignende gullalderperspektiv som vi så f.eks. i ‚Sorg-Agre‘.²³⁴

Vytyčená paralela ke sbírce *Vinter-Eventyr* je podle mého názoru velmi trefná, neboť, jak bych chtěla poukázat v následujícím rozboru, ekfrastické popisy přírody v povídce „Ringen“ jsou vystavěny mimo jiné na základě modelu dánských národních krajinomaleb, který vychází z romantického piktorálního modelu a je typický právě pro sbírku *Vinter-Eventyr*.

4.1.5.1 Piktorální model dánské národní krajinomalby

Krajinomalba se v Dánsku podobně jako v jiných zemích dočkala výraznější pozornosti až v druhé polovině 18. století a svého vrcholu dosáhla v době romantismu. O prosazení krajinomalby jako žánru se zasloužili zejména malíři z doby takzvaného zlatého věku (*guldalderen*),²³⁵ kdy sílící národní tendence ovlivňovaly i malířství a zobrazování domácí krajiny tak získalo politický rozměr. Umělci této doby se vykreslením přírodních krás dánské krajiny snažili posílit národní identitu Dánů, která byla oslabena vývojem událostí po napoleonských válkách.²³⁶

Synonymem dánské národní krajinomalby jsou především díla malířů Johana Thomase Lundbyeho, Petera Christiana Skovgaard, Dankvarta Dreyera a Christiena Købkeho. Jejich obrat k domácí přírodě způsobila mimo jiné průlomová přednáška kunsthistorika Nielse Lauritse Høyena z roku 1844, ve které apeloval na dobové malíře, aby se zabývali národní krajinou a jejími obyvateli a nejezdili hledat inspiraci do Itálie, jak tomu bylo v této době jinak typické.²³⁷ Zmíněná malířská čtveřice tak patří k prvním a nejvýznamnějším autorům dánských krajinomaleb, kteří se obdivně obracejí k do té doby značně opomíjené domácí přírodě.

Pod vlivem národního romantismu tito malíři neusilovali o detailní zprostředkování přírody a své kompozice často skládali z různých spatřených

²³⁴ Selboe, *Kunst og erfaring*, s. 138.

²³⁵ Nejvýznamnější osobností doby zlatého věku ve výtvarném umění je bezesporu slavný a zde již zmíněný sochař Bertel Thorvaldsen (1770-1844), který tvořil pod vlivem neoklasicismu.

²³⁶ Srov. Saabye, *Dansk kunst i 100 år*, s. 83.

²³⁷ Srov. Andersen, *Dansk billedkunst*, s. 73.

krajinných prvků; z tohoto hlediska patří jejich tvorba spíše k ideálním krajinomalbám. Důraz byl kladen obzvláště na malebnost obrazů, skrze které se snažili v Dánech probudit lásku k vlastní přírodě. Vše, co bylo pro dánskou krajinu typické, tedy zelené vlnící se kopce, údolí, bukové lesy a v dálce se rozprostírající moře, často spojili do jednoho výjevu, který je v duchu lorrainovské ideální malby zalit sluncem.²³⁸ Poetiku romantických malířů oslavujících dánskou přírodu shrnul ve svém deníku Johan Thomas Lundbye:

Hvad jeg som Maler har sat som mit Livsmaal er: at male det kjære Danmark, men med al den Simpleshed og Beskedenhed, som er så characteristisk for det. Hvilken Skjønhed er der ikke i disse fine Linjer i vore Bakker, der ere så yndig bølgedannede, at de synes at være dukkede op af Havet, i det mægtige Hav, ved hvis Bredder de steile, gule Klinter staar, i vore Skove, Agre og Heder?²³⁹

Za piktorální model dánské národní krajinomalby tak můžeme považovat idylické znázornění zmíněných přírodních prvků typických pro dánskou krajinu se zdůrazněním její zvládnutosti, přehlednosti a pravidelné členitosti vytvořené střídajícími se poli a lesy. Jednotliví malíři pak měli v oblibě různé přírodní prvky a s tím souvisí i nejednotná kompozice v rámci tohoto piktorálního modelu. Například Peter Christian Skovgaard často zachycoval bukové lesy z pohledu diváka nacházejícího se uvnitř lesa, zatímco námětem obrazů Johana Thomase Lundbyeho byla dánská krajina v její otevřené šíři. Právě dílo posledních dvou zmíněných krajinářů tvoří esenci dánských národních krajinomaleb a jejich odraz je v díle Karen Blixenové nejmarkantnější.

4.1.5.2 Piktorální model dánské národní krajinomalby v povídce „Ringén“

Povídka „Ringén“ patří v kontextu díla Blixenové k těm kratším, rozprostírá se pouze na osmi stranách, přesto si získala značnou pozornost publika a představuje jeden z autorčinných neanalyzovanějších textů.²⁴⁰ Příběh se odehrává v Dánsku na počátku 19. století a jeho protagonisty jsou mladí

²³⁸ K vlivu Clauda Lorraina na malby dánského zlatého věku srov. Colding, *Dansk guldalderkunst: maleri og skulptur 1750-1850*, s. 446, k problematice odlišení lorrainovského modelu a modelu národních krajinomaleb v povídkách Blixenové srov. podkapitolu 4.1.5.5.

²³⁹ Lundbye, *Et aar af mit liv*, s. 47.

²⁴⁰ Zmíňme například analýzu Leifa Søndergaardova „Syv fantastiske analyser af Karen Blixens „Ringén““.

novomanželé Konrad a Lise. Svůj sňatek si museli vyvzdorovat na rodičích, protože Lisina rodina má vyšší společenské postavení a větší majetek, takže tento sňatek považují zamilovaní novomanželé za vrchol svého štěstí. Celý úvod je protkán zdůrazňováním novomanželské idyly a zamilovanosti: „De Nygifte var over al Beskrivelse lykkelige. [...] de skulde spadsere og køre saaledes til deres Dages Ende. Deres fjerne, uopnaelige Paradis var nedsteget til Jorden.“²⁴¹ Radostné a šťastné pocity novomanželů se v duchu romantismu odrážejí i v okolní krajině, která je líčena velmi idylicky:

Det var en dejlig Junimorgen. Lette hvide Lammeskyer svævede højt paa Himlen, og Luften var fyldt med frisk, sød Duft. Lise havde en hvid, klar Kjole paa, og en stor italiensk Straahat med lyseblaa Baand. Hun og hendes Mand fulgte en romantisk slyngt Vej gennem Haven og Parken, den blev til en Sti der førte over Engen, mellem Grupper af store Træer, over en Bæk og langs en lille Skov, ud til Faarefoldene. Konrad havde sat sig for idag at vise Lise sine Faar. Derfor havde hun ogsaa for een Gangs Skyld ladet sin lille hvide Hund, Bijou, blive hjemme, for den vilde bjæffe ad Lammene og maaske komme i Klammeri med Hyrdehundene.²⁴²

V popisu krajiny Blixenová tematizuje všechny přírodní prvky typické pro dánské národní krajinomalby: rozlehlé louky, kopcovitý terén a malý lesík. Cestu vlnící se těmito kulisami nacházíme například na obraze Johana Thomase Lundbyeho *Sjællandská krajina* (1840, obraz č. 10 v příloze) a na řadě jiných dánských národních krajinomaleb. Typickým odkazem k danému piktorálnímu modelu je i zmínka o lehkých, bílých obláčkách, které dánskou krajinu zpravidla doprovázejí - jako na pravděpodobně nejslavnější dánské národní krajinomalbě vůbec, Lundbyeho obrazu *Hankehøj* (1847, obraz č. 11 v příloze). Idylická atmosféra, kterou s sebou tato ekfrastická pasáž přináší, upomíná na piktorální model Clauda Lorraina. Na první pohled znatelný rozdíl je však z hlediska popisovaných přírodních objektů a i zmíněných obláčků, neboť tyto se u Lorraina objevují většinou pouze u horizontální linie kolem vzdálených hor a jak jsme se přesvědčili v předchozích kapitolách, při aplikaci lorrainovského piktorálního modelu při popisu krajiny je u Blixenové nebe čistě modré.

Podobně jako u lorrainovského piktorálního modelu zde autorka pracuje s kontrasty, neboť idylická vycházka je narušena setkáním s ovčákem

²⁴¹ Blixen, „Ringens“, s. 221.

²⁴² Tamtéž, s. 222.

Matthiasem, který Konradovi vypráví o vraždícím zloději ovcí. Lisu příběh zaujme, protože jí připomíná pohádku o Červené Karkulce; zmínku o této pohádce můžeme vedle intertextového odkazu interpretovat také jako paralelu k romantismu, pro který byl návrat k lidové slovesnosti typický, stejně jako strašidelné historiky o lupičích a vrazích. Nečekaný zvrát během idylické procházky Lisu rozruší a Konrad ji raději pošle zpět domů:

Mens hun gik, blev hun mere og mere fyldt af den store Lykke at være alene, ganske alene, endogsaa uden Bijou. Hun kunde ikke huske at hun nogensinde før havde gaaet en Tur ganske alene. Landskabet omkring hende var lysende stille, ligesom fuldt af Forjættelse, og det var hendes. Selv Svalerne, som krydsede højt oppe i Luften, var hendes. For de var hans, og han var hendes.²⁴³

Osamělý pobyt v krajině známe z povídky „En Historie om en Perle“, kde příroda v jedné fázi také slouží jako refugium. Lisa si užívá samoty v krásné, klidné dánské krajině a pokračuje po harmonicky se vlnící zelené stezce, po které přišla s Konradem. Z náhlého popudu se však rozhodne zahnout z bezpečné cestičky do sousedního lesa, aby zmizela „fra Jordens Overflade, naar han om et Øjeblik, endelig engang træt af tale om Faar, med Hjertet fuldt af Længsel efter hende, kom ilende ad Stien.“²⁴⁴ Zde je znatelná další paralela k povídce „En Historie om en Perle“, neboť Lisa se také snaží v manželovi vyvolat strach. Její čin je tentokrát motivován žárlivostí na ovce, kterým podle ní Konrad věnuje příliš pozornosti a které u něj stojí vždy na prvním místě.

Z idylické dánské krajiny tak Lise odbočí do lesa a přijde na malou paseku, kterou už jednou navštívila se svým psíkem Bijou. Toto prostranství v lese je v povídce označeno jako „en Alkove med gyldengrønne Omhæng“²⁴⁵. Lisa se zde cítí jako v srdci vlastního království a doufá, že se jí podaří znovu najít „det hellige, hemmelighedsfulde Sted“²⁴⁶. Les tedy nabývá role chrámu či posvátného místa, což je typický prvek v romantickém chápání přírody jako místa s nejvíce zřejmou přítomností duchovního principu.²⁴⁷ Lisina cesta z otevřené, přehledné krajiny do malého prostranství uvnitř lesa představuje změnu perspektivy, kterou vnímáme například při srovnání obrazů Johana Thomase

²⁴³ Blixen, „Ringene“, s. 225.

²⁴⁴ Tamtéž.

²⁴⁵ Tamtéž.

²⁴⁶ Tamtéž, s. 225-226.

²⁴⁷ Srov. Stibral, *Proč je příroda krásná?*, s. 99.

Lundbyho a některých lesních maleb Petera Christiana Skovgaard, například jeho nejslavnějšího díla *Bukový les v květnu* (1857, obraz č. 12 v příloze). Les se ve Skovgaardově podání vypíná vysoko k obloze a tvoří zelenozlatou kupoli podobně jako zmíněný altánek či chrám.²⁴⁸ Malba *Bukový les v květnu* není klasickou krajinomalbou, protože je pozornost věnována i postavám v popředí, konkrétně ženě s dětmi a psem, čímž můžeme obraz zařadit i k zvláštnímu typu portrétu či k žánrové malbě. Dominantním prvkem obrazu přesto stále zůstává les a netypické místo, odkud je výjev ztvárněn, neboť jak se dočteme v sekundární literatuře, Skovgaard rád zachycoval „de steder, hvor man er drejet fra alfarvej“²⁴⁹.

Stejně tak zahne Lise z hlavní cesty a dostane se do svého zeleného chrámu. Ve skrýši ji však čeká překvapení v podobě mladého muže, který má ruce od krve, je zraněný a bosý. Lise brzy pochopí, že se jedná o zmíněného zloděje ovčí, překvapivě však necítí strach a zůstává naprosto klidná: „Hun tog Manden foran sig i Øjesyn, saadan som hun vilde have taget en pludselig opdukkende Skovdæmon i Øjesyn: ikke den Fare og Gru som han kan tænkes at bringe, men selve Synet af ham, forvandler Verden for det Menneske, der møder ham.“²⁵⁰ Setkání v lese představuje vrchol této krátké povídky a můžeme na něm dobře pozorovat propojení piktorálního modelu dánské národní krajinomalby s širším romantickým piktorálním modelem. Beze slov se zde odehraje krátké drama, při kterém zloděj namíří nůž na dívčín krk, Lisa si sundá snubní prsten a podá mu ho. Při tom ztratí kapesníček, který zloděj zvedne, omotá si ho kolem čepele a zasune do pouzdra, a prsten, který mu leží u nohy, odkopne. Tuto situaci je možno interpretovat jako symbolický sexuální akt, k čemuž vybízí nejen tradiční využití meče jako falického symbolu, ale i popis lesa, kde je „jordbunden blød og

²⁴⁸ V povídce „Digteren“ se nachází velmi dlouhá pasáž, ve které autorka v duchu romantismu oslavuje dánský les: „Saa pludselig, i Løbet af nogle faa Dage, hvælver *Maj* Maaned en Kuppel over vore Hoveder, og skaber et Tilflugtssted, et lønligt Fristed for alle Menneskehjertes. Det unge lyse, silkefine Løv springer ud hist og her som smaa Dun, hele nyudsprungne Grene stikkes ud som lette Flag, der vajer, smaa Vinger, som Skoven prøver - „Skoven flyver“. [...] Enhver lodret Linie kan give os Indtryk af enten et Fald eller en Stigning. Herinde ikke blot løfter *Bøgetræernes* tingraa Søjler sig frit og rankt op fra Jorden og imod Rummet, mod Æteren, Solen, hvorom Jorden foraaarsgrøn svinger sig, men de løfter og bærer det luftige Tempels høje Loft“ (Blixen, „Digteren“, s. 458, kurzíva RS). Tento popis dánského lesa obsahuje romantické myšlenky o přírodě jako místa refugia a božího chrámu stejně jako zrcadlí autorčinu lásku k dánské přírodě. Kompozice navíc výrazně připomíná Skovgaardův obraz, což indikuje i samotný popis bukového lesa v květnu. Můžeme se tedy domnívat, že podobný les má Blixenová na mysli i v povídce „Ringen“.

²⁴⁹ Nørregård-Nielsen, *Dansk kunst: tusind års kunsthistorie*, s. 632.

²⁵⁰ Blixen, „Ringen“, s. 227.

fugtig“²⁵¹. Líčení přírody s erotickým podtextem opět představuje paralelu k povídce „En Historie om en Perle“ a podtrhuje vliv romantického pojetí přírody u Blixenové. Po němém setkání v lese se Lisa otočí a vrátí na hlavní pěšinu, kde ji brzy dostihne Konrad a vypráví jí novinky o ovcích. Zamklá Lisa mu jen suše sdělí, že ztratila snubní prsten, což manžel přejde sdělením, že jí nechá udělat nový. Příběh jako řada dalších povídek končí otevřeně, což dalo vzniknout různorodým interpretacím a podnítilo zájem badatelů o text.²⁵²

Povídka „Ringen“ bývá ve vztahu k ději dělena na tři části, a to na úvodní situaci, změnu jako vrchol povídky (epizoda v lese) a závěrečnou situaci.²⁵³ Podle mého názoru lze toto členění demonstrovat i ve vztahu k ekfrastickým pasážím. Popisy přírody v úvodní části jsou vystavěny na piktorálním modelu dánské národní krajinomalby a v jejím duchu zprostředkovávají krásnou a idylickou dánskou krajinu. V pojetí přírody v prostřední části se naopak více zračí obecné romantické myšlenky, přičemž popisu přírody ubývá. V závěrečné situaci, kdy se protagonistka vrátí do stejné krajiny, je tato líčena velmi sporadicky a vypravěč se omezuje pouze na zmínky doprovázející spíše narativní strukturu textu: „Hendes Mand var endnu ikke drejet forbi Skovpynten. Nu svingede han rask ad Stien [...]. Stien var her saa smal, at han maatte holde sig halvt bagved hende, uden at tage hendes Arm.“²⁵⁴ Krajina tak ztrácí roli ideálního místa pro zamilované novomanžele, a tím i prostor v textu. Je pouhou nenápadnou kulisou, která je svědkem odcizení obou mladých lidí, kteří tentokrát kráčí za sebou místo vedle sebe a nevedou se za ruku. Změna v popisu přírody tak naznačuje význam prostřední situace, po které projde proměnou nejen Lisa, ale i okolní krajina.²⁵⁵

²⁵¹ Blixen, „Ringen“, s. 226. Interpretaci této scény jako symbolického sexuálního aktu nacházíme často i v sekundární literatuře, srov. například Rostbøll, *Længslens vingeslag*, s. 299, Hansen, *Babette og det aristokratiske univers*, s. 152 nebo zíměnou studii Leifa Søndergaard *„Siv fantastiske analyser af Karen Blixens ‚Ringen‘“*, ve které se eroticky podmíněná interpretace dané scény objevuje ve většině z jeho sedmi analýz dané povídky. To naopak kritizuje Mogens Pahuus v kapitole „Hermeneutisk tolkning af en novelle. Karen Blixen: ‚Ringen‘“ z knihy *Litteratur og Billedkunst*.

²⁵² Na otevřenost příběhu při lineárním čtení upozorňuje Mogens Pahuus ve zmíněné knize *Litteratur og Billedkunst* a poukazuje při tom na důležitost aplikace hermeneutického kruhu při analýze této povídky (srov. Pahuus, *Litteratur og Billedkunst*, s. 169).

²⁵³ Toto členění se objevuje např. v analýze Ivana Ž. Sørensen a Johana Roesdahla v knize *At læse Karen Blixen* (srov. s. 79).

²⁵⁴ Blixen, „Ringen“, s. 229.

²⁵⁵ Podobnou situaci nacházíme například i v povídce „Karyatiderne“, kde je v první části líčena krajina pomocí lorrainovského modelu a modelu dánských národních krajinomaleb jako slunečná a velmi idylická, vrchol povídky pak představuje tajemná scéna ve starém mlýně, po které se protagonistka vrátí zpět do krajiny, jež je tentokrát proměněná, vybledlá a celá zešedlá. Autorka tak zdůrazňuje význam události v mlýně, která změnila protagonistin pohled na svět.

4.1.5.3 Rokoková hravost

Vedle piktorálního modelu dánské národní krajinomalby a částečně i romantického piktorálního modelu obecně se v povídce „Ringens“ objevuje vliv jiných výtvarných děl, a sice z doby rokoka. Podobně jako na rokokových portrétech venkovské šlechty, které stojí na pomezí mezi krajinomalbou a portrétem, je i zde krajina líčena spolu s protagonisty. Na hravost známou z rokokové žánrové malby zároveň upomíná i Lisina bezstarostnost a rozpustilost stejně jako bílý psík, který býval oblíbeným společníkem dam z rokokových portrétů. Konkrétní paralelu by přitom podle mého názoru šlo vytyčit k dvěma uměleckým dílům či piktorálními modelům: ke krajinným portrétům slavného anglického malíře Thomase Gainsborougha a jeho dánského následovníka Jense Juela.

Thomas Gainsborough patří k trojici velkých anglických malířů, které Blixenová přímo uvádí jako inspirační zdroj při vnímání anglické krajiny. Gainsborough přitom není typický krajinář, proslavil se především svými portréty, kterými si snažil vydělat peníze na malování oblíbených krajinomaleb.²⁵⁶ Podařilo se mu však obrátit spojil oba žánry, protože portrétované šlechtice umisťoval před venkovské krajinné pozadí, a tak vytvořil syntézu z pojetí krajiny u holandských krajinářů 17. století a francouzských rokokových portrétů.²⁵⁷

Malířský styl Thomase Gainsborougha je nejvýrazněji ovlivněn právě rokokem. Díky tomu, že často portrétoval manželské a milenecké páry, mohl obdařit okolní přírodu tajemnou smyslností a rozechvělou poetičností, kterou se naučil u slavného francouzského rokokového malíře Antoina Watteaua.²⁵⁸ Rokoko se jako umělecký žánr těšilo rozkvětu za Gainsboroughova života a v jeho díle zanechalo nesmazatelné stopy. Je charakterizováno zálibou v intimnosti, hravosti a preciznosti, oblíbenými náměty jsou pastýřské idyly,

²⁵⁶ Srov. Klien, *Der Siegeszug der Landschaftsmalerei*, s. 64 a Mráz, Mrázová, *Encyklopedie světového malířství*, s. 197. V sekundární literatuře je s oblibou citován malířův výrok odrážející jeho vztah k těmto dvěma žánrům: „Pořád po mně chtějí portréty, a já jsem přece jenom krajinář“ (citováno podle Pijoan, José, *Dějiny umění*, svazek 8, s. 75).

²⁵⁷ Srov. Mráz, Mrázová, *Encyklopedie světového malířství*, s. 198.

²⁵⁸ Malíř Antoin Watteau bývá zmiňován v souvislosti s Karen Blixenovou díky obrazu *Pierot*, neboť jak známo, Blixenová měla tuto postavu z Comedia del'arte velmi v oblíbeně, v kostýmu pierota pořádala slavnostní večere a nechala se v něm i vyfotografovat (srov. Brundbjerg, *Kvinden, kætteren, kunstneren Karen Blixen*, s. 117f). V povídce „Karneval“ psané původně pro sbírku *Syv fantastiske fortællinger*, vydané ale až v posmrtné sbírce *Efterladte fortællinger*, je tento obraz přímo zmíněn, když autorka popisuje karnevalovou společnost: „Selskabet bestod, for at tage damerne først, af: Pierrot à la Watteau, Harlekin, den unge Søren Kierkegaard [...] og Camelia“ (Blixen, „Karneval“, s. 57). K obecnému vlivu pierota jako masky na dílo Blixenové srov. Brundbjerg, *Kvinden, kætteren, kunstneren Karen Blixen*, s. 118.

venkovské radosti a především slavnosti lásky, *fêtes galantes*, tedy věčné komedie o pomíjivé lásce a jaru.²⁵⁹ Pomocí lehkých pastelových barev se tak tento galantní a hravý umělecký styl snaží zachytit prchavé okamžiky lidského štěstí, přičemž někdy zachází až do mravní frivolnosti a obscénní erotičnosti.²⁶⁰ Gainsborough působí novátorsky i vzhledem ke kompozici krajiny, neboť upouští od klasického třístupňového rozvržení přední tmavá část, střední zelená a zadní světlá, jak je známe například z Lorrainových obrazů. Krajina na jeho malbách není takto pravidelně členěna, ale naopak spojována pomocí takzvané „struktury S“. Řeky a cesty se vlní krajinou až k horizontu, přičemž malíř akcentuje právě jejich dvě dlouhé a pomalé zatáčky.²⁶¹

Spojení krajinomalby a portrétu je patrné i v povídce „Ringen“, kde jsou v úvodní pasáži protagonisté líčeni spolu s krajinou. Lisa přitom připomíná postavu z rokokové malby, k čemuž odkazuje pastelová barva oblečení, neboť bílá a modrá jsou typickými barvami na šatech šlechticů z Gainsboroughových portrétů,²⁶² a i malý bílý psík s francouzským jménem Bijou, tedy šperk nebo klenot, který často představoval doplněk rokokových dam. Procházející se pár líčený v úvodu povídky „Ringen“ tak upomíná například na Gainsboroughovu malbu *Ranní procházka* (1785, známá také pod názvem *Pan a paní Hallettovi*, obraz č. 13 v příloze), s níž koresponduje ve více konkrétních bodech (procházející se dvojice, barevné rozvržení, bílý pes, ranní atmosféra), zároveň se však liší například v dobové módě.

Bílý pes v povídce „Ringen“ odkazuje nejen k rokokovému stylu, ale symbolicky i k Lisině nevinnosti, dětskosti a naivitě, která koresponduje se zmíněnou rokokovou hravostí. V úvodu povídky se dozvídáme, že novomanželský život je plný „Leg og Gækkeri“²⁶³ a to především pro Lisu, která – byť devatenáctiletá – působí zprvu velmi dětinsky a bere manželství i život na venkově jako hru:

²⁵⁹ Srov. Benešová, *Malířské umění od A do Z*, s. 612.

²⁶⁰ Srov. Mráz, Mrázová, *Encyklopedie světového malířství*, s. 501.

²⁶¹ Srov. Paulson, *Literary Landscape*, s. 55. Vedle struktury S se ve výtvarném umění hovoří také o struktuře C, která byla obzvláště využívána v době před Gainsboroughem (nacházíme ji například v díle anglického krajináře Richarda Wilsona), a struktuře O, která je typická pro dílo Williama Turnera (srov. tamtéž).

²⁶² Srov. například Gainsboroughovy malby *Žena v modrém*, (mezi roky 1770 a 1780), *Modrý chlapec* (1770), *Sophia Charlotte*, *Lady Sheffield* (1785-1786) nebo *Mary*, *Lady Bate-Dudley* (1787). Modrá barva navíc v době rokoka patřila k nejoblíbenější oděvní barvě vůbec (srov. Pastoureau, *Modrá. Dějiny jedné barvy*, s. 125).

²⁶³ Blixen, „Ringen“, s. 221.

Det var ikke længe siden at hun havde leget med Dukker -, naar hun nu selv børstede sit smukke Haar, ordnede sit Linnedskab og satte sine Blomster i Vand, var hun med eet kommet tilbage til sin Barndoms lykkelige Verden: man udførte alting med dyb, gravitetisk Alvor og højtidelig Omhu, - og hele Tiden var man ganske klar over, at man legede.²⁶⁴

Za Gainsboroughův nejznámější portrét manželského páru v krajině a celkově i za jeho nejslavnější malbu je považován obraz *Pan a paní Andrewsovi* (1748-1749, obraz č. 14 v příloze). Je typickým příkladem Gainsboroughova piktorálního modelu, a proto bych chtěla poukázat na konkrétnější paralely mezi tímto obrazem a citovanou pasáží z povídky „Ringen“. Malba zachycuje manžele Andrewsovy před zemědělskou krajinou skládající se z louky, pole se sklizenou pšenicí, pastvinou plnou ovcí a tmavými ostrůvky lesů. Stejně jako v povídce „Ringen“ se manželský pár v krajině nachází osamocen, i když by byla přirozenější přítomnost rolníků či pastýřů pracujících na jejich pozemku. Gainsboroughova ideální malba anglického venkova zároveň v sobě zahrnuje prvky typické pro dánskou krajinu, a sice vlnící se louky, pole a les, což můžeme vysvětlit podobností těchto typů krajin a samotnou ideálností Gainsboroughova výjevu. Cesta, která se v povídce kroutí „over Engen, mellem Grupper af store Træer, over en Bæk og langs en lille Skov, ud til Faarefoldene“²⁶⁵, je patrná i na obraze, kde vytváří zmíněnou strukturu S, prvek typický pro Gainsboroughovy malby. Vyskytují se však i rozdíly, a to především ve vztahu k obloze – nad krajinou vyličenou v povídce se vznášejí jen lehké bílé mráčky, zatímco na obraze se nacházejí skupiny černých mraků věštících déšť. Při popisu oblohy jsou tedy dominantním piktorálním modelem dánské národní krajinomalby se svými nadýchanými obláčky.

Ženská postava na Gainsboroughově obraze je oděna do modrobílých šatů a klobouku a do určité míry tak svým oblečením odpovídá postavě Lisy. Gillian Rose ve své knize *Feminism & Geography* poukazuje na genderové vyznění obrazu, protože je z něj jasně patrné rozdělení mužské a ženské role. Podle Rose se v postoji zobrazené dvojice zrcadlí odlišný vztah manželů k zemědělské půdě a celkově k životu na venkově. Zatímco přístup pana Andrewse je aktivní, má s sebou loveckou zbraň a psa, je tedy připravený k činorodému životu v přírodě,

²⁶⁴ Blixen, „Ringens“, s. 222.

²⁶⁵ Tamtéž.

postoj paní Andrewsové je pasivní, protože v krajině pouze odevzdaně sedí s rukama v klíně. On je vlastník a ochránce půdy, ona je jeho kořistí a vlastnictvím podobně jako hospodářská zvířata v pozadí. Gainsboroughova krajinomalba tak v sobě podle Rose zahrnuje třídní i genderové rozdíly.²⁶⁶ Stejně tak nastiňuje Karen Blixenová v povídce „Ringen“ nejen tematiku třídní (Lisina rodina je bohatší, což představuje problém pro uskutečnění sňatku), ale i genderovou. Lise se po svatbě přistěhovala do Konradova skromného venkovského sídla a teprve se sžívá s okolím. Konrad je naopak líčen jako zkušený velkostatkář, jehož největší chloubou jsou ovce, jejichž chov studoval mimo jiné i v Anglii. Když při ranní procházce vypráví o jejich chovu, jde jeho manželka poslušně jako ovce vedle něj, naslouchá mu a s obdivem si pomyslí: „Hvor forstandig og lærd han dog er! Hvor han dog ved Besked med mange Ting.“²⁶⁷ Jedním dechem však Blixenová Lisin bezmezný obdiv k manželovi tlumí, protože dívčiny myšlenky pokračují zcela jiným směrem: „Hvor er han dog en Dreng, en lillebitte Dreng – han med sine Faar! Jeg er hundrede Aar ældre end han.“²⁶⁸ Autorka tak do postavy Lisy zapracovává svou oblíbenou ambivalentnost a obohacuje ji podobně jako například postavu Jensiny z povídky „En Historie om en Perle“ i o feministické rysy, k jejichž interpretaci odhalení ekfrastického předobrazu ještě více svádí.

Scénu v lese lze s ohledem na rokokové malby chápat jako symbolickou ztrátu Lisiny nevinnosti, dětскosti a hravé zamilovanosti. Lisa, která v úvodu naivně věřila v upřímný vztah s Konradem, ve kterém se bude mluvit o všem a nebude existovat tajemství, mu následně lže o ztrátě prstenu. Skrze epizodu v lese dívka přichází nejen o prsten, ale i o růžové brýle zamilovanosti a hořce si uvědomí, že snubní prsten ji nezavazuje pouze k životu s Konradem, ale také „til Fattigdommen, Fredsløsheden, den fudkomne Forladthed. Til hele Verdens Synd og Sorg“²⁶⁹.

V závěru analýzy povídky „Ringen“ bych chtěla zmínit jiný možný předobraz manželského páru v krajině, a sice malbu dánského malíře Jense Juela *Niels Ryberg se synem Johanem Christianem a snachou Engelke, roz. Falbe* (1797, obraz č. 15 v příloze). Tento obraz umístěný v Statens Museum for Kunst

²⁶⁶ Srov. Rose, *Feminism & Geography: The Limits of Geographical Knowledge*, s. 91ff.

²⁶⁷ Blixen, „Ringen“, s. 222.

²⁶⁸ Tamtéž.

²⁶⁹ Tamtéž, s. 230.

v mnohém připomíná Gainsboroughovu podobiznu manželů Andrewsových, která je navíc považována za Juelův inspirační zdroj. Sdílí s ním především rokokovou hravost a i klikatící se cestu, po níž manželé přicházejí. Chybí zde sice odkaz k ovcím a neodpovídá ani oblečení postav, na obraze se ale vyskytuje bílý pes a další figura, a to otec mužské postavy, kterou bychom však bez znalosti názvu či rodinných vztahů klidně mohli interpretovat jako ovčáka z povídky Blixenové. Stejně jako na Gainsboroughově obraze je zde znatelné genderové rozdělení rolí, protože zatímco mužské postavy diskutují a gestikulují, ženská postava svírá šál a paraple a bez zájmu o okolní rozhovor hledí přímo na diváka. Je více než pravděpodobné, že Blixenová znala obě díla, je však obtížné s jistotou určit, které z nich se mohlo stát předobrazem pro úvod povídky „Ringen“, neboť oba obrazy si jsou ve své tematice i stylu velmi podobné a následují stejný piktorialní model.

Zmínka o Juelově obraze se objevuje i v blixenovské sekundární literatuře, která je jinak na stanovení konkrétních předobrazů pro popisy krajiny v autorčině díle velmi skoupá. Ve své studii „Karen Blixen som maler“ dává Bente Scavenius Juelův obraz do souvislosti s úvodní pasáží povídky „En Herregaardshistorie“, která je podobná úvodu povídky „Ringen“ - čtenář je zde také seznámen s procházejícím se mileneckým párem, zároveň s okolní přírodou a odpovídá i podobné oblečení postav. Podle Scavenia úvodní popis krajiny připomíná obrazy Lundbyeho a Skovgaard, popis postav pak právě Juelův portrét rodiny Rybergů. Inspirace tímto portrétem je však podle mého názoru markantnější právě v povídce „Ringen“, neboť lépe vystihuje atmosféru novomanželské harmonie, protože v povídce „En Herregaardshistorie“ se v lese procházejí nevěrní milenci. Povídka „Ringen“ také výrazněji využívá rokokové bezstarostnosti skryté v Juelově portrétu, která v povídce „En Herregaardshistorie“ není vůbec tematizována.²⁷⁰

4.1.5.4 Shrnutí ekfráze v povídce „Ringen“

Povídka „Ringen“ obsahuje pouze jednu výraznější ekfrastickou pasáž vztahující se ke krajinomalbě, můžeme ji však analyzovat s ohledem na piktorialní model dánské národní krajinomalby a zároveň i na model rokokových portrétů

²⁷⁰ Ačkoliv jsou v některých přístupech Juelovy malby díky ideální krajině v pozadí považovány za obrazy z doby zlatého věku, vzhledem k době jejich vzniku a zprostředkování šťastného, bezstarostného manželského života se řadí spíše k osvícenství, či k malířskému rokoku (tento přístup nacházíme např. v dějinách dánského malířství *Dansk billedkunst* (srov. Andersen, *Dansk billedkunst*, s. 55)).

v krajině. Prvně zmíněný přitom slouží především jako inspirace pro vnější popis přírody a vykreslení harmonické a idylické atmosféry, která koresponduje s procházejícími se postavami a úvodním dějem. Ekfráze v dané pasáži zdánlivě plní pouze roli popisu, který primárně neovlivňuje dějovou složku. Tu může ovlivnit pouze v kontextu celého autorčina díla, neboť idylická dánská krajinomalba je v některých případech stejně jako lorrainovský model pouhou předehtou k dramatickému ději a pro čtenáře obeznámeného s autorčinou poetikou je tak v idylickém popise již obsažen očekávaný zvrat. Smysl úvodního líčení krajiny ve vztahu k ději vynikne při srovnání popisů přírody v jednotlivých částech textu, neboť výrazný úvodní popis a jeho absence v závěrečné části akcentuje význam události v lese.

Úvodní popis krajiny zároveň můžeme interpretovat s odkazem na rokokový piktorální model, který se promítá do Lisina rozpustilého chování. V případě bílého psíka můžeme dokonce uvažovat o oživení „postavy“ obrazu, protože není popsán jako statický doprovod své paní, ale jeho nevychovanost je vylíčena pomocí dynamického popisu, když vypravěč vysvětluje, že Lisa nechala tentokrát Bijou doma, „for den vilde bjæffe ad Lammene og maaske komme i Klammeri med Hyrdehundene.“²⁷¹ Z analýzy popisů krajiny v textu navíc vyplývá podobnost s povídkou „En Historie om en Perle“, která vychází ze stejného romantického pojetí přírody, a tím se ještě více potvrdila domněnka o příbuznosti povídky „Ringene“ se sbírkou *Vinter-Eventyr*.

4.1.5.5 Dánská národní krajinomalba nebo Lorrain?

Jak odhalily předchozí analýzy, Karen Blixenová při popisu přírody neusilovala o co nejvěrnější ztvárnění některého z piktorálních modelů, ale spíše je vzájemně propojovala. Problematika rozlišení vyvstává především v případě dvou velmi podobných modelů, a to dánské národní krajinomalby a obrazů Clauda Lorraina. Pro oba je typická idylická atmosféra podporovaná modrou oblohou a výraznou rolí slunce. Modely se však liší zobrazenými přírodními objekty, protože typická dánská krajina je v díle Blixenové tvořena vlnícími se poli a tmavými lesy. Rozdíl se týká i kompozice, Lorrainovy obrazy se vyznačují hloubkou výhledu ohraničeného na boku stromy či stavbami, zatímco piktorální model dánské národní krajinomalby zpravidla zachycuje krajinu v její šíři

²⁷¹ Blixen, „Ringene“, s. 222.

a přehlednosti. Dalším kritériem je země, ve které se příběh odehrává, neboť model dánské národní krajinomalby je ve své klasické podobě aplikován pouze při popisech dánské krajiny. Jak bylo zmíněno v oddíle o lorrainovském modelu, v jeho případě není výskyt svázán pouze s italskými kulisami, ale spolu s explicitní referencí je použit i při líčení krajiny německé. Zásadnějším rozlišujícím kritériem je proto výskyt ironického podtextu v případě popisů přírody odkazujících k obrazům Clauda Lorraina, i když je tento často znát až v kontextu celého příběhu. Dánská krajina oproti tomu zůstává pro Blixenovou spíše nostalgickým prostorem, jehož idyličnost je sice také často vystavěna nečekanému dramatickému zlomu, ten však není nikterak ironizován.

Často se můžeme setkat s propojením obou modelů, a to ve dvojí podobě: výrazně lorrainovský popis krajiny je narušen kompozičním prvkem typickým pro dánské krajinomalby, konkrétně širokým výhledem do otevřené krajiny, anebo je ekfrastický popis připomínající dánskou národní krajinomalbu překvapivě doprovázen zironizovanou idyličností. V prvním případě se jedná o specifickou skupinu popisů krajiny, v nichž Blixenová líčí situaci v duchu lorrainovského modelu, využívá i stejných přírodních objektů, ovšem kompoziční rozvržení neodpovídá Lorrainovým malbám. Jedná se zpravidla o pohledy z vyvýšeného místa, nejčastěji z konce terasy luxusní italské vily a charakteristickým rysem tohoto výhledu, který ho právě vymaňuje z jednoznačného zařazení k Lorrainovi, je širokost a otevřenost krajiny typická pro dánskou přírodu. Tradiční krajinomalby Clauda Lorraina oproti tomu zdůrazňují hloubku a výšku a vzhledem k pevně daným kulisám na periferiích obrazu nabízejí jen úzký výsek výhledu tvořící písmeno „u“. Široký výhled do krajiny se objevuje například v již analyzované povídce „Vejene omkring Pisa“. Ráno před duelem se Augustus projde na konec terasy, odkud se mu otevře prostorný výhled do kraje:

Tanken om Døden voksede i hans Sind, mens han gik op til Ende af Terrassen. Derfra var der vid Udsigt udover Landevejen, hvor den imellem to Rækker Træer vandt sig op og ned i Landskabet. I Horisonten skimtede han en brudt, blaa Linie, hvorover en lille Sky svævede. Naar Solen kom op, tænkte han, vilde det maaske vise sig at være Pisa.²⁷²

V povídkách Blixenové bychom našli i další příklady pro podobně vystavěné popisy, které obsahově i motivačně upomínají na lorrainovský

²⁷² Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 54.

piktoriální model, kompozičně s ním však nekorespondují. Můžeme zde uvažovat o využití kompozice z dánského modelu, neboť Blixenová své inspirační vlivy libovolně kombinuje, zároveň se však nabízí ještě jiná interpretace. Pro vysvětlení širokosti výhledu je třeba zaměřit pozornost k místu, odkud je krajina pozorována. Zpravidla se podobný ekfrastický popis široké krajiny objevuje jako interní fokalizace skrze postavu stojící na okraji terasy venkovské vily.²⁷³ Italské renesanční vily tvoří důležitou složku novověké jihoevropské architektury, stavěly se v takzvané druhé vlně výstavby vil a symbolizovaly luxus a pozlátko života svých majitelů. Byly situovány mimo město a umístěny na nejvyšší místo v krajině, protože právě působivý výhled na idylická a malebná italská panoramata byl jednou z hlavních podmínek, na které tehdejší zadavatelé stavby úzkostlivě trvali. Od vily se ze svahu rozprostírala symetricky terasovitá zahrada s vodními a sochařskými prvky, která se v zahradní architektuře označuje jako italská zahrada skládající se ze tří částí: květná zahrada, tvarovaný sad a les.²⁷⁴ Vily tvoří nedílnou součást italské scenérie a objevují se i na Lorrainových obrazech, kde připomínají zašlou slávu antických staveb. Blixenová jako by umístila postavu popisující široký výhled do kraje právě na toto místo v obraze, čímž dosáhla změny kompozice při zachování všech ostatních prvků lorrainovského piktoriálního modelu.²⁷⁵ Široký výhled do italského kraje se objevuje několikrát pouze ve sbírce *Syv fantastiske Fortællinger*, což souvisí s výrazným vlivem lorrainovského modelu na tuto sbírku a absencí renesančních vil jako kulis pro děj v ostatních sbírkách.

Příklad pro možný opačný vliv daných modelů, tedy využití dánské krajinomalby pro vnější stránku přírody a specifické aplikace lorrainovského modelu pro tematizaci nepřírozené idyly nacházíme také v povídce „Digteren“. Ta

²⁷³ Souvislost výše položeného místa a šířky výhledu krajiny vychází nejen ze zákonů fyziky, ale v povídce „Det ubeskrevne Blad“ je tato situace přímo tematizována. Jedná se o kostel vystavěný na vrcholu hory, ke kterému směřuje stará šlechtična: „Idet hun stiger op moc Klostret, bliver Udsigten omkring hende, til alle Sider, videre“ (Blixen, „Det ubeskrevne Blad“, s. 93).

²⁷⁴ Srov. Blažíček, Kropáček, *Slovník pojmů z dějin umění*, s. 90.

²⁷⁵ Změna místa pohledu na obraz je explicitně tematizována v povídce „Karyatiderne“, kde se protagonistka zahledí do kouzelného mlýnského kola a vidí před sebou obraz krajiny, přičemž však není pouhým divákem před tímto obrazem, ale je umístěna přímo do něj a navíc do zcela netypického místa pohledu: „Det var endnu en Gang Skoven, og Billedet var dunkelt. Hun kunde kun opfatte Skovdybet, og de høje Træers Stammer, ved at lade Blikket følge det klarere grønne i Underskoven og Skovbunden. Det var enten lige efter Solnedgang, eller ganske tidligt om Morgen, endnu inden Solen var staaet op. Lige foran hende, mellem Skoven og hende, laa et stort Vandspejl, hvorpaa en mælkeagtig Taage svævede. Hun hørte Vildænder inde mellem Sivene, noget borte. Alt vaar taaget og uklart omkring hende, som en stor Buket Løv, der spejler sig i et tykt Sølvfad. Men hun selv? – For at se Landskabet, saaledes som hun gjorde, maate hun jo selv være i Vandet, med Overfladen af det lige op til Hagen“ (Blixen, „Karyatiderne“, s. 133).

se odehrává v Dánsku, a většina popisů krajiny je zprostředkována skrze piktorální model dánských národních krajinomaleb. Při některých líčení je však patrný právě lorrainovský vliv, či přesněji autorčina specifická práce s daným modelem. Jako příklad si můžeme uvést pasáž, v níž se primárně nejedná o popis přírody, ten se objevuje v jiných částech textu, přesto se zde autorce podařilo nastolit typickou lorrainovskou idylu:

Naar Vejret om Aftenen var smukt, drak de alle tre deres Aftenhe paa Terrassen, og Fransine anrettede smaa, italienske Retter, der mindede Justisraaden om andre Tider og andre Ting. Naar han da, i det milde rige Aftenlys [...] iagttog de to Unge, [...] følte Justitsraaden sig saa lykkelig og saa fuldt i Harmoni med Universet, som han aldrig før havde gjort. Det vilde være vanskeligt, tænkte han, at forestille sig en mere fuldkommen Idyl. 'Ogsaa jeg,' sagde han da til sig selv, 'har været i Arkadien'.²⁷⁶

Výjev se odehrává v dánském prostředí, několik konotací nás však přenáší do kulis italské, idylické krajinomalby. Vnímá to i samotný rada, kterému myšlenky na Itálii vnukne servírované jídlo, zapadající slunce a zamilovaná dvojice. Zcela se tak nabízí přirovnání k Arkádii, která byla typickým námětem pastorálních krajinomaleb. Večerní idyla je však autorkou zároveň ironizována, což vyvstává až zapojením daného výjevu do kontextu celého příběhu. Líčená situace tematizuje nepřirozenou idylu, neboť harmonie je pouze umělým produktem starého rady, který manipuluje se svou snoubenkou a mladým básníkem, zaslepí se zdánlivou idylou a přehlédne tak možná rizika své osudové inscenace.

Povídka „Digteren“ disponuje nejvýraznějším výskytem obou modelů současně. Celkově můžeme říci, že model dánských národních krajinomaleb se ve sbírce *Syv fantastiske Fortællinger* ještě neobjevuje ve své „čisté“ a rozvinuté podobě, neboť Blixenová sice popisuje typické přírodní objekty a idylickou atmosféru, ta je ovšem na řadě míst prizmatem lorrainovského modelu podrobena kritice. V souvislosti se slábnoucím odrazem italských scenérií v autorčiných povídkách se tak do popředí dostává právě dánská krajina a jí odpovídající model. Na rozdíl od ekfráze vztahující se k Lorrainovým obrazům se ve všech případech piktorální model dánské národní krajinomalby vyskytuje v podobě implicitní intermediální reference, což můžeme vysvětlit odkazem k faktu, že tento model je

²⁷⁶ Blixen, „Digteren“, s. 477.

aplikován pouze na dánskou krajinu. Autorka tedy nemá potřebu přirovnání, jako tomu bylo u explicitních referencí k lorrainovskému modelu, které se v této podobě objevovaly pouze při popisu jiné než italské krajiny. Diferenci nacházíme i z hlediska rozsahu konkrétních ekfrastických pasáží; zatímco u lorrainovského modelu jsme definovali posun od popisnosti ke krátkým aluzím, v případě dánských krajinomaleb nelze hovořit o vývoji, neboť tyto se objevují pouze u povídek zařazených do skupiny s velkým výskytem popisů přírody a vždy jsou tedy aplikovány v delších popisných pasážích. Rozsah ekfráze tak neovlivňuje její význam pro narativní složku díla, neboť i krátká aluze k lorrainovskému piktorálnímu modelu oplývá stejně silným zapojením do makrostruktury textu jako delší implicitní reference.

4.2 Portréty

Vedle popisů krajiny se v textech Karen Blixenové můžeme setkat i s vyličením postav, které nápadně připomíná figurální malbu či odpovídá tradičním principům ztvárnění figury ve výtvarném umění. Při analýze odrazu portrétů v autorčiných povídkách se zaměřuji nejen na tematickou souhrnu vyplývající z inspirace konkrétním artefaktem nebo piktorálním modelem, ale i na specifické popisy postav, při nichž autorka zdůrazňuje jeden nápaditý vzhledový rys, čímž se blíží technice typické pro karikaturu. Vedle těchto ekfrastických implicitních referencí či realizací se v díle Blixenové ve vztahu k verbálnímu vyličení portrétu často můžeme setkat i s referencemi explicitními, při nichž je postava přímo připodobněna k figuře z obrazu a je tak skrze něj nepřímo charakterizována.

4.2.1 Portrét jako malířský žánr

Portrét se v sekundární kunsthistorické literatuře potýká s problémem jednoznačného definování. Zobrazení určité osoby je totiž nedílnou součástí většiny dalších žánrů, ať již se jedná o historickou malbu, žánrovou malbu nebo křesťanský a mytologický výjev. Dokonce i na řadě krajinomaleb jsou přírodní panoramata často obohacena o lidské postavy, čímž vznikají hybridní formy jako například v předchozí kapitole analyzovaný portrét šlechty před venkovskou krajinou. Za portrét v úzkém slova smyslu je proto považován pouze

ten typ malby, na kterém figura zaujímá dominantní část prostoru, nejvýrazněji upoutává divákovu pozornost a tvoří tak jednoznačný ústřední motiv obrazu.²⁷⁷

Oproti krajinomalbě doprovází portrétní malba západoevropskou civilizaci již od počátků, což souvisí s odvěkým přáním lidí uctít památku živých i mrtvých prostřednictvím jejich vyobrazení.²⁷⁸ Ačkoliv víme o existenci reliéfů a podobizen v egyptském a antickém umění, jediným dochovaným artefaktem tohoto typu jsou freskové podobizny z Pompejí z 1. století. Ve středověku a gotice vznikaly portréty velmi zřídka a zpravidla ve službách křesťanského malířství, o rané portrétní malbě proto hovoříme až od 14. století, kdy se prosazuje tendence k realistické podobizně. Z počátku se jedná o zobrazení z profilu, a to pouze hlavy a části ramen, zachycení rukou se objevuje až v 15. století a s celou postavou se setkáváme až ve století šestnáctém.²⁷⁹ Portrét zpravidla plnil oslavnou a reprezentativní funkci, s čímž souvisí tendence k idealizování skutečného vzhledu portrétovaného. Od 18. století se však pozornost pozvolna odklání od čistě mimetické podstaty portrétu a do popředí se dostává samotná malířská technika, problém světla a barvy stejně jako zobrazování bez jakéhokoliv přikrašlování. Od poloviny 19. století pak portrétní umění získává zdatnou konkurenci v podobě daguerrotypie a pozdější fotografie, která zcela přejímá zobrazovací funkci. S tím také souvisí změna podstaty portrétu a jeho využití pro vyjádření psychických stavů jedince, o čemž se můžeme přesvědčit na malbách v rámci avantgardních uměleckých směrů, jako je například expresionismus.²⁸⁰

Více než v jiných malířských žánrech zde hraje důležitou roli otázka nápodoby skutečnosti, neboť většina portrétů v úzkém slova smyslu vznikala na zakázku s cílem zachytit model v dohodnuté podobě. Při zobrazení fyzického zjevu se však malíři neubránili tendenci zveličovat určité asymetrie a dominantní rysy portrétovaného, což podobně jako v karikatuře, kterou můžeme považovat za typ portrétu, umožňovalo nejlépe vystihnout vnější podobu modelu. Často se také můžeme setkat se snahou zušlechtit zachycenou skutečnost, aby se výsledný obraz co nejpřesněji shodoval s vysněnou představou zadavatele.²⁸¹

Základní vlastností portrétu je proto referencialita, čili úmyslné odkazování k existujícím prvkům v realitě, která portrétu zajistila jedinečné

²⁷⁷ Srov. Sturgis, Clayson, *Jak rozumět obrazům*, s. 137.

²⁷⁸ Srov. Tamtéž, s. 138.

²⁷⁹ Srov. Mráz, Mrázová, *Encyklopedie světového malířství*, s. 460.

²⁸⁰ Srov. Tamtéž, s. 462.

²⁸¹ Srov. Sturgis, Clayson, *Jak rozumět obrazům*, s. 141.

postavení a dlouhodobou oblibu v konkurenci ostatních malířských žánrů.²⁸² Referencialita však zároveň sváděla uměleckou kritiku k nedocení či dokonce opovrhování portrtním uměním, které podle ní pouze plní předem danou povinnost nápodoby, aniž by dostatečně využívalo malířovy invence.²⁸³ Je však třeba zdůraznit, že portrtnisté se nezaměřovali pouze na fyzické vzezření jedinců, ale usilovali i o zprostředkování samotné esence postavy. Využívali proto různé vizuální prostředky, často symbolického charakteru, pro znázornění statusu, vlastností nebo momentálního duševního rozpoložení modelu.²⁸⁴ Výše zmíněné vlastnosti portrétního umění nejlépe shrnuje definice z pera kunsthistorika Hermanna Deckerta, podle kterého je portrtn:

[...] abbildende Darstellung einer bestimmten Person mit höherem oder geringerem, mehr oder weniger stark erstrebtem und erreichtem Grad physiognomischer Ähnlichkeit; diese Darstellung sollte die Person nicht nur stellvertretend vergegenwärtigen, sondern möglichst auch ihr Wesen verstehend deuten.²⁸⁵

Deckertova definice však jako většina jiných nezohledňuje typ portrétního umění, který není nápodobou skutečného, tedy v historickém čase prokazatelně existujícího a vědomě portrtnovaného modelu. S tímto typem malby se hojně setkáváme například v křesťanském malířství, kde obrazy svtců splňují kritérium pro portrtn v tom smyslu, že postava je dominantním motivem malby, ovšem referenční funkce je značně oslabena či dokonce zcela zaniká, neboť fyziognomie postavy je malířovou vlastní představou a identitu zobrazovaného umožňuje rozpoznat oblečení a insignie.²⁸⁶ Navíc vzhledem k transmediálnímu obsahu, které tyto malby zpravidla přinášejí, je příhodnější podobná díla zařadit do samostatné kategorie nazývané v kunsthistorické literatuře jako malby s křesťanskou a mytologickou tematikou.

Pokud odhlédneme od problematiky podoby portrtnovaného a portrétního umění, hrají při analýze tohoto typu malby zásadní roli tři kritéria, která malíři umožňují vystihnout vnitřní svět portrtnovaného. Jedná se o pózu, výraz a prostředí. Při interpretaci malby vycházíme z předpokladu, že póza, ve které je postava znázorněna, je pro daného člověka typická. Tento dojem zesiluje především na

²⁸² Srov. Preimesberger, *Porträt*, s. 17.

²⁸³ Srov. Tamtéž, s. 18.

²⁸⁴ Srov. Sturgis, Clayson, *Jak rozumět obrazům*, s. 137.

²⁸⁵ Deckert, „Zum Begriff des Porträts“, s. 261f.

²⁸⁶ Srov. Mráz, Mrázová, *Encyklopedie světového malířství*, s. 460-461.

obrazech, na kterých postava přímo nehledí na diváka, a je zachycena ve chvíli, kdy o malíři zdánlivě neví, čímž malba působí intimně a upřímně. Typičtější pózou na portrétech především 15. a 16. století je však natočení postavy směrem k divákovi a zachycení přímého pohledu. Vzhledem k tomu, že tvorba portrétu v minulosti trvala minimálně několik hodin, neuplatňují se zde dynamické pózy, ale spíše poloha, v níž portrétovaný mohl delší dobu setrvat. Dalším indikátorem vlastností a postavení portrétovaného je samotná řeč těla či umístění diváka, neboť například na portréty panovníků se zpravidla díváme z podhledu.²⁸⁷

Největší pozornost je v portrétu logicky věnována obličeji, který představuje „pars pro toto“ celého lidského vzezření. Je nejen zásadním klíčem k identifikaci postavy, ale zároveň i nejdůležitějším prostředkem komunikace.²⁸⁸ Při zobrazení výrazu tváře může malíř vyjádřit charakter a momentální náladu portrétovaného především skrze oči a úsměv. Nejvíce nám toho sděluje okolí očí, tedy obočí a víčka, a směr, kterým postava hledí. S jednoznačně čitelným výrazem tváře se v portrétu příliš často nesetkáme, neboť například široký úsměv se při zobrazení často mění v grimasu, protože se jedná o záležitost okamžiku, která se však na plátně stává nepřírozeně trvalou veličinou. Především v renesanci pak hrálo důležitou roli čelo, které se na portrétech úmyslně protahovalo, neboť vysoké, nasvícené čelo svědčilo o inteligenci portrétovaného.²⁸⁹

Vykreslení prostředí a oblečení pak umělci slouží pro načrtnutí společenského postavení a majetnosti zobrazené postavy. Objevují se ale i portréty zachycující jedince před tmavým či zcela neutrálním pozadím; podobné malby sice umožňují věnovat větší pozornost samotné postavě, často ale vznikaly především z ekonomických důvodů, neboť byly levnější. Pozadí portrétu také může být doplněno o atributy odkazující k povolání portrétovaného a i o obecnější symbolické předměty připomínající například pomíjivost pozemského života.²⁹⁰

Pod pojmem portrét se vedle znázornění jedné osoby rozumí i takzvaný dvojportrét nebo skupinový portrét. V těchto případech může malíř naznačit vnitřní svět portrétovaného jak skrze vztah k divákovi, tak i v kontrastu k ostatním postavám na obraze. Tyto portréty také výrazněji využívají kompoziční postupy, které jsou navíc z většiny formalizované, například na manželských portrétech se

²⁸⁷ Srov. Sturgis, Clayson, *Jak rozumět obrazům*, s. 142.

²⁸⁸ Srov. Preimesberger, *Porträt*, s. 15.

²⁸⁹ Srov. Sturgis, Clayson, *Jak rozumět obrazům*, s. 144-145.

²⁹⁰ Srov. Tamtéž, s. 146-147.

od renesance až do 19. století umisťoval muž vlevo a výše než jeho žena. Především dvojportréty pak symbolicky promlouvají nejen rozmístěním postav na plátně, ale k charakterizování modelů využívají i výrazně kontrastního vykreslení daných postav.²⁹¹ Malíř skupinových portrétů pro zajímavost a pestrost výjevu s oblibou zasazuje postavy do kontextu události a opouští statičnost typickou pro individuální portrét a dvojportrét ve prospěch zachycení postav v pohybu, čímž se však blíží žánrové malbě.²⁹²

4.2.2 Karen Blixenová a portréty

S portrétním uměním se Blixenová důkladně seznámila během svého studia na Akademii, kde se studenti ve druhém ročníku věnovali výhradně tomuto typu malby. V eseji „Til fire kultegninger“ vzpomíná na 25 portrétů, které vytvořila právě v daném studijním roce, 21 z nich se však během afrického pobytu ztratilo.²⁹³ Blixenová nechala čtyři portréty otisknout v novinách *Berlingske Aftenavis* spolu se zmíněnou esejí, jejíž název odkazuje právě k daným kresbám uhlem. Vedle vztahu Blixenové k výtvarnému umění obecně odkrývá esej i zákulisí vzniku portrétů, což nám umožní vyvodit několik závěrů týkajících se uměleckého ztvárnění postav v autorčině malířské a potažmo i literární produkci.

Všechny čtyři názvy portrétů jsou nekonkrétní ve vztahu k modelu, který je však ve třech případech definován určitým charakteristickým rysem, ať již se jedná o oblečení nebo vzhled: *Gammel mand med skæg*, *Ung pige med højhalset bluse*, *Ung mand med sydvest* a *Ung pige*.²⁹⁴ Podobné pojmenování portrétů není nic neobvyklého, vzpomeňme třeba na slavnou Leonardovu *Dámu s hranostajem* nebo Liotardovu *Dívku s čokoládou*. Stává se, že tyto portréty bývají pojmenovány až zpětně a jejich nekonkrétnost při označení daného modelu je dána nedostatkem dochovaných informací o obraze, který své jméno tak získává

²⁹¹ Srov. Sturgis, Clayson, *Jak rozumět obrazům*, s. 151.

²⁹² Srov. tamtéž, s. 152.

²⁹³ Tato autorčina informace však není zcela pravdivá, z doby studií, tedy z let 1904-1906 se zachovalo celkově 10 portrétů. Všechny jsou kresleny uhlem a jsou si velmi podobné v kompozici a zpracování, zároveň však svědčí o vývoji a zrání Blixenové jako malířky. Portréty je možno si prohlédnout v Muzeu Karen Blixenové v Rungstedlundu či v muzejní publikaci *Karen Blixens Kunst: Tegninger og malerier*.

²⁹⁴ Ostatních šest portrétů z doby studií je pojmenováno následovně: *Portræt af modellen Maria Grazie Giaconelli*, *Portræt af mand med skæg og krøllet hår*, *Portræt af ældre mand med vest og jakke*, *Portræt af kvinde med glorie*, *Portræt af yngre mand med overskæg* a *Portræt af kunstnerens søster, Ellen Dinesen* (srov. obrazy 47-56 v katalogu Asmussen, Stenkjær, *Karen Blixens kunst = The art of Karen Blixen*). Názvy portrétů byly stanoveny samotným muzeem a liší se tak od ostatních čtyřech portrétů, které pojmenovala sama autorka ve zmíněné esejí.

právě podle znázorněného dominantního rysu ve tváři, oblečení či rekvizitě portrétovaného. V případě Blixenové se však můžeme domnívat, že autorka pracuje s konkrétností a nekonkrétností v názvu záměrně, neboť se s ní můžeme setkat i v jejích literárních textech. V obou uměleckých ztvárněních totiž postavy spíše připomínají obecné typy než individuality a jejich neutrální vzhled je s oblibou konkretizován jedním neobvyklým fyziognomickým prvkem nebo módním doplňkem.²⁹⁵ Názvy kreseb zároveň připomínají tituly některých autorčiných povídek, jako například „Den unge Mand med Nelliken“, „Den gamle vandrende Ridder“, „Den fede mand“ nebo „Den stolte dame“ - právě tyto povídky jsou však paradoxně na popis postav uvedených v názvu velmi chudé.

Ze čtyř portrétů Blixenové z doby studií bych se chtěla krátce zastavit u posledních dvou jmenovaných, neboť komentáře, kterými je autorka obdařila, je možno vztáhnout i k její literární produkci. Obraz *Ung pige* (obraz č. 16 v příloze) znázorňuje mladou dívku, která se opírá o pokrčenou ruku a zamyšleně hledí vzhůru na neviditelný bod. Blixenová o této kresbě napsala: „Jeg husker, at den unge Pige fængslede mig ved noget yndefuldt, ligesom aldeles udtryksløst, som et ubeskrevet Blad Papir.“²⁹⁶ Autorka tak podobně jako v povídce „Det ubeskrevne Blad“ nechává výrazný prostor divákově fantazii a tematizuje význam nevyřčeného – v povídce chybí očekávaná skvrna na bílém prostěradle ze svatební noci a pod kresbou marně hledáme dovětek odkazující k charakteristickému rysu portrétované, který by alespoň částečně osvětlil její zamyšlený pohled mimo divákovu zorné pole. Při analýze popisů postav v textech Blixenové je proto třeba věnovat pozornost právě i absenci určitých popisů, za kterou se může skrývat hlubší úmysl. Téma anonymity a tajemnosti vyvolané nedostatkem informací bylo pro autorku celkově velmi přitažlivé, o čemž svědčí i následující citát ze vzpomínkové knihy *Skygger paa Græsset*:

Det hænder os, at vi går gennem et langt Galleri af historiske Portrætter: Portrætter af Konger, Dronninger og Paver, af store Statsmænd, Digtere og Søfarere, og at mellem alle de berømte Ansigter et enkelt anonymt Ansigt fængsler os, en ung eller en gammel Mand der hviler i sig selv, sit eget Væsen tro og uafhængig af andres. Kataloget, som vi slaar op i, oplyser kort: „Portrait of a Gentleman“.²⁹⁷

²⁹⁵ Tento rys souvisí s autorčinou tendencí ke karikaturování postav - více v kapitole 4.2.4.

²⁹⁶ Blixen, „Til fire kuldegninger“, s. 23.

²⁹⁷ Blixen, *Skygger paa Græsset*, s. 18. V knize se tento úryvek objevuje v souvislosti s postavou somálského sluhy Faraha, kterého autorka porovnává právě s anglickým gentlemanem.

Zatímco v případě obrazu *Ung pige* Blixenová podněcuje fantazii diváka, komentář, který přidala ke kresbě *Ung mand med sydvest* (obraz č. 17 v příloze), svědčí naopak o tvůrčí invenci samotné autorky: „Den unge Mand var ikke i Virkeligheden Sømand, det var mig, der, inspireret af noget i hans Ansigt, fik laanet en Sydvest og fik ham til at tage den paa.“²⁹⁸ Můžeme se domnívat, že podobně pracuje Blixenová i při zapracování portrétu do literárního textu: přijme sice do určité míry vzhled portrétovaného, nechá se jím ale dále inspirovat pro vlastnosti a povolání postavy a rozvíjí tak zároveň i dějovou linku příběhu. S ohledem na závěry předchozí kapitoly je možné na tomto místě vznést hypotézu, že i v případě ekfrastického odrazu portrétů se spíše než o detailní nápodobu malby bude jednat o ideový impulz, na základě kterého autorka asociativně rozpracuje postavu portrétovaného.

Vedle dochovaných uhlových kreseb z dob studií je Blixenová také autorkou několika barevných portrétů afrických obyvatel, které jsou považovány za její nejzdařilejší výtvarná díla. Vzhledem k exotickému námětu a realistickému stylu však nejsou pro rozbor ekfrastické tematizace ve vztahu k povídkové tvorbě relevantní, neboť se v ní africké obyvatelstvo neobjevuje jako literární postava. Za zmínku naopak stojí často opomíjené ilustrace, kterými Blixenová v mládí obohacovala přečtené knihy, a které vyšly v roce 1969 ve sbírce *Karen Blixens Tegninger* uspořádané Fransem Lassonem. Jedná se především o ilustrace k Shakespearově hře *Sen noci svatojánské*, jež měla Blixenová (stejně jako samotného Shakespeara) velmi v oblibě. Tyto kresby z roku 1904 jsou důkazem autorčiny bohaté fantazie a vizuální představitosti při výtvarném znázornění literárních postav. Frans Lasson v komentáři k jedenácti zachovaným ilustracím zdůrazňuje právě význam fantazie v mladých letech Blixenové, kterou podněcovala četba klasiků podobně jako malířský svět a která pro citlivou dívku představovala kýžený únik před šedivostí všedního dne.²⁹⁹

Z výtvarného hlediska bych chtěla poukázat na tři základní rysy zmíněných ilustrací, které se zrcadlí i v zobrazení literárních postav v povídkách Blixenové. V prvním případě se jedná o abnormální zdůraznění určité části fyziognomie, pro které nacházíme příklad v první ilustraci série s názvem *Titania* (obraz č. 18 v příloze). Tato kresba tužkou představuje Shakespearovu královnu

²⁹⁸ Blixen, „Til fire kultegninger“, s. 23.

²⁹⁹ Srov. Lasson, „Malerinde Karen Blixen“, s. 21.

víl z profilu, jak sedí pravděpodobně na trůně, který je však zcela zakryt jejími šaty. Dominantním prvkem kresby však není postava, ale obrovská motýlí křídla, která zabírají více než polovinu plochy a ve srovnání s křehkou královnou působí velmi majestátně.³⁰⁰ Ve skice tak můžeme rozpoznat pozdější tendenci Blixenové zdůrazňovat jeden konkrétní rys ve vzezření literárních postav, což potvrzuje i další skica, která zachycuje Vindsela jako korpulentního muže a připomíná typ tlustých mužů, jako například Augustus nebo Potenziani v povídce „Vejene omkring Pisa“.³⁰¹ Další paralelu mezi autorčinými ilustracemi a povídkovou tvorbou představuje motiv barevného kontrastu. V textech Blixenové se velmi často setkáváme s ženskými postavami v bílých nebo světlých šatech, které pak představují výrazný protiklad k tmavému prostředí nebo k jiné, tmavě oděné postavě. Stejným způsobem vystihla Blixenová dvojici Titania a Vindsel na jedné ze svých ilustrací (obraz č. 19 v příloze). Kresba opět zobrazuje velmi éterickou Titanii (tentokrát však bez křídel), jejíž kontury jsou pouze znázorněny tužkou, postava není vystínovaná a působí tak velmi světle. To se však netýká Vindsela, jenž drží Titanii mohutnou rukou kolem pasu a jeho zvířecí hlava i oblečení je vystínováno a propracováno natolik výrazně, že působí tmavým dojmem. Oba protiklady se ale dokonale doplňují a splývají v harmonickou jednotu. Poslední rys, který nabízí paralelu mezi ilustracemi a literárním ztvárněním postav v textech Blixenové, představuje použití barev. Všechny kresby jsou provedeny tužkou, některé postavy jsou ale zvýrazněny drobnými tahy pastelky či barevným vystínováním určité plochy. Zajímavé je, že autorka přitom používá pouze tři barvy: červenou, zelenou a žlutou (v jediném případě pak i modrou), tedy z většiny primární a částečně i komplementární barvy, které jsou dominantní i v literárních textech a promítly se do nich nejen na symbolické rovině, ale o jejich použití lze uvažovat i jako o ekfrastické realizaci.³⁰²

Ve vztahu Karen Blixenové k portrétům bych v závěru chtěla zmínit dvě krátké přednášky, které autorka pronesla pro Dánský rozhlas v lednu roku 1951 a které byly ve stejném roce vydány knižně pod názvem *Daguerrotypier*. Název odkazuje k prvnímu v praxi využívanému způsobu fotografování, který spočíval

³⁰⁰ Křídla jsou oblíbeným literárním motivem v textech Blixenové, který konotuje volnost a únik do fantazie, výrazně je tento motiv rozvinut například v povídce „Dykkeren“ nebo v básni „Vinger“.

³⁰¹ K typu tlustých mužů stejně jako ke karikatuře postav obecně více v kapitole 4.2.4.

³⁰² K použití barev a kontrastů v textech Blixenové více v kapitole 5.1.

v zachycení negativního obrazu na desce potažené jodidem stříbrným.³⁰³ Blixenová tento neobvyklý název zvolila ze dvou důvodů: zčásti proto, že se ve svém vyprávění snaží přiblížit příběh dvou lidí, kteří již patří minulosti, stejně jako tento průkopnický typ fotografie. Pojmenování eseje však odkazuje především na fakt, že text není zamýšlen jako literární dílo, ale jako věrná nápodoba vyprávění, které autorka slyšela a nepozměněné ho předává dál. Typické pro daguerrotypy totiž byla jedinečná možnost zachycení skutečnosti – do té doby byli lidé zvyklí na interpretující portréty, s prvními fotografiemi však přichází odhalení surové podstaty. Autorka k tomuto tématu dodává: „Og det var vistnok kun sjælden nogen egentlig glædelig Overraskelse for Folk, som var vokset op med Portrætmalernes Menneskefortolkning, at se sig selv i Fotografens Gengivelse.“³⁰⁴ Blixenová si tedy byla dobře vědoma interpretační síly portrétu, kterou využívala právě ve své literární tvorbě: v řečnické eseji *Daguerrotypie* se věrná podstatě principu prvních fotografií snaží podat portrét dvou lidí zcela bez vlastního přikrašlování a symbolických popisů, ve svých beletristických textech však této techniky mistrně využívá.

Zatímco popis krajiny lze v literárním textu považovat za fakultativní jev, neboť vylíčení prostředí není bezpodmínečně nutné pro narativní složku díla, antropomorfní a jednající postava naopak představuje jedno z předpokládaných kritérií narativity.³⁰⁵ Více či méně rozvedený popis postavy bychom proto mohli najít v každém textu Karen Blixenové. Podobně jako v případě líčení krajiny je však možno jednotlivé povídky odstupňovat vzhledem k výskytu popisných pasáží, přičemž však ne vždy platí, že povídky s vysokým počtem popisů krajiny se budou zákonitě vyznačovat i podrobným vylíčením protagonistů. Toto logické pravidlo se do velké míry naplňuje především v případě sbírky *Syv fantastiske Fortællinger*, ve které je ve většině povídek věnováno hodně pozornosti jak prostředí, tak postavám, sbírky *Skæbne-Anekdoter*, kde jsou čtenáři nabízeny pouze základní informace o krajině a aktérech, a v případě sbírky *Sidste Fortællinger*, jejíž část „Kapitler af Romanen Albondocani“ je na jakékoliv popisy velmi skoupá (až na povídku „Om Hemmeligheder og om Himlen“, kde se

³⁰³ Srov. Barták., *Nový slovník cizích slov pro 21. století*, s. 70.

³⁰⁴ Blixen, „Daguerreotypier“, s. 23.

³⁰⁵ Tradičně bývá narativita definována ve vztahu k ději jako přítomnost minimálně dvou dějů nebo událostí v časovém sledu, jako další kritéria jsou uváděny právě jednající postavy, které jsou antropomorfní, je zachována jejich kontinuita, známe jejich motivy, záměry a cíle (srov. Fludernik, *Erzähltheorie*, s. 176).

objevuje jak krátký úvodní popis krajiny, tak konkrétnější přiblížení postav). Překvapivou výjimku tak tvoří sbírka *Vinter-Eventyr*, kde popisy krajiny zaujímají dominantní součást textu, zatímco popisům postav je až na povídku „De standhaftige Slaveejere“ věnován minimální prostor. Tento jev můžeme vysvětlit právě důležitou rolí přírody v daných povídkách, kterou jako by autorka nechtěla zastínit podrobnějším vylíčením postav.

V mnoha případech pak popis postavy explicitně či implicitně vychází z konkrétního výtvarného předobrazu nebo je vystavěn na základě určitého piktorálního modelu. V případě implicitních intermediálních referencí je však odhalení výtvarného premédia velmi obtížné, neboť texty Blixenové zpravidla neoplývají dlouhými popisnými pasážemi, ve kterých by byl detailně vylíčen vzhled postavy ve statické póze. Čtenář se naopak často dozvídá o vzhledu protagonistů jen z roztroušených přívlastků či při líčení dramatické situace, která ani v nejmenším nepřipomíná poklidnou pózu známou z portrétů. Autorka se totiž danou malbou s oblibou inspirovala pouze v zárodku své práce a podobně jako u zmíněného portrétu námořníka vzhled postavy mění, aby odpovídal zamýšlenému příběhu. Ve dvou případech však Blixenová sama poskytla vodítko pro konkrétní předobrazy pro postavy ve svých povídkách, a to když v eseji „Til fire kultegninger“ napsala:

Jeg kunde nævne ganske bestemte Malerier, som for mig har omsat sig i ganske bestemte Fortællinger. Courbet's to unge Engländerinder paa en Balkon er saa at sige Grundmotivet i ‚De standhaftige Slaveejere‘. Og et gammelt Maleri paa Kunstmuseet i København, af en Maler hvis Navn jeg nu ikke engang husker, blev med det samme til ‚En opbyggelig Historie‘ [...].³⁰⁶

Zatímco druhý příklad zůstává částečně nejistý, neboť se v daném muzeu vyskytuje více maleb, které mohly autorku inspirovat, zmínka o Courbertově portrétu je pro ekfrastickou analýzu velmi cenná. Stoprocentní znalost výtvarného premédia umožňuje soustředit se při rozboru na postup a metodu, kterou autorka využívá při převodu obrazu do implicitní intermediální reference, a kriticky se tak vyjádřit k předložené domněnce týkající se tendence Blixenové využívat portréty pouze jako inspirativní odrazový můstek k dalším asociacím.

³⁰⁶ Blixen, „Til fire kultegninger“, s. 26.

4.2.3 Ekfrastické popisy postav v povídce „De standhaftige Slaveejere“

Povídka „De standhaftige Slaveejere“ se v mnohém rozchází s poetikou sbírky *Vinter-Eventyr* a v některých rysech se blíží spíše předchozí sbírce *Syv fantastiske fortællinger*, neboť je také zasazena do mezinárodního prostředí, tentokrát se děj odehrává v německém lázeňském městě Baden-Badenu. Do tohoto vyhlášeného přímořského letoviska se vypraví mladý dánský šlechtic Axel Leth, aby se vzpamatoval z nešťastné lásky. Během večerního společenského rozhovoru vstoupí do místnosti dvě dámy, přičemž jedna z nich okamžitě získá pozornost všech přítomných. Zdánlivě se jedná o dívku z vyšších vrstev, byť na svůj věk příliš dětsky nastrojenou, a její nenápadnou společnici. Pozvolna se roznese fáma, že krásná dívka jménem Mizzi má zlou macechu, která ji úmyslně směšně obléká. Pohádkový příběh ještě více povzbudí zájem místních mužů, takže Mizzi získá řadu nápadníků, mezi nimiž figuruje i Axel. Jednoho dne se dánský šlechtic uchýlí do tichého altánku v lese, aby napsal Mizzi dopis, ve kterém jí chce vyznat svou lásku. Náhodou se však stane svědkem rozhovoru mezi vyvolenou dívkou a její společnicí, ze kterého vyplýne, že obě dívky jsou sestry, jejichž otec prohrál všechnen majetek a výlet do Baden-Badenu je labutí písni společenského života, neboť příští rok už Mizzi z posledních krásných šatů vyroste. Pod světlem nových informací přestane Axel o Mizzi usilovat, prokáže jí však svůj respekt tím, že v den odjezdu obou sester přijde převlečený jako jejich věrný sluha, aby je doprovodil na cestě domů. Dívky musí přistoupit na jeho hru, protože nechtějí být před ostatními hosty prozrazeny. Axel sžitý se svou rolí jede s dívkami až do Stuttgartu, kde je opustí, aby zabránil trapnému oficiálnímu rozloučení a prozrazení jejich poměrů, a tajně se vrátí zpět do Baden-Badenu.

Povídka „De standhaftige Slaveejere“ se od ostatních z dané sbírky neliší pouze jednoznačným situováním mimo Dánsko, potažmo Skandinávii, ale především výrazným výskytem popisných pasáží. Nejvíce pozornosti je přitom věnováno právě ženským protagonistkám, jejichž předobrazem se podle slov Blixenové měla stát Courbetova malba.

4.2.3.1 Courbetovy *Tři mladé Angličanky u okna* jako předobraz pro vzhled protagonistek

Blixenová ve výše citované eseji hovoří o „Courbet's to unge Englænderinder paa en Balkon“³⁰⁷, na mysli má při tom ale Courbetův obraz, který můžeme nalézt v kodaňské Glyptotéce pod názvem *Tre unge englænderinder ved et vindue* (1865, obraz č. 20 v příloze). Tento specifický skupinový portrét zachycuje tři rusovlasé dívky u okna či balkónu, nejmladší z nich se naklání přes zábradlí, zatímco zbylé dvě hledí s nepřítomným výrazem na moře. Původně však byla dívka u zábradlí zamalována a malba tedy opravdu znázorňovala pouze dvě postavy. Právě tyto dvě se měly podle autorky stát předobrazem pro vylíčení Mizzi a její sestry Lotti, alias guvernanky Fräulein Rabe.

Dominantní postavou na Courbetově obraze je mladší dívka, která sedí otočená zády k divákovi. Obličej má však zobrazen z mírného profilu, takže vidíme alespoň část tváře a nos. Jejím výrazným rysem jsou velmi bohaté zrzavé vlasy, které jsou v zátylku sepnuty sponou a v mírných loknách spadají na záda a dosahují až k sukni. Překvapivě široká a nadýchaná šedomodrá sukně zabírá celou spodní polovinu obrazu a je částečně zakryta opěradlem židle s přehozeným červeným kabátem. Druhá dívka je naopak zachycena z jasného profilu. Svým vážným výrazem působí výrazně starší, což umocňuje i tmavší tón zrzavých vlasů, které jsou navíc těsně nad rameny přísně zastřiženy. Je oblečená do černých šatů, avšak z jejího těla nevidíme skoro nic, protože je zakryta první dívkou a její sukni. Na první pohled tak vyniká odlišnost obou postav: mladší dívka na sebe strhává veškerou pozornost diváka, je spojena s barevnými atributy (na klíně má navíc bílého pejska), její dlouhé, vlnité a částečně rozpuštěné vlasy vyjadřují určitou divokost a nespoutanost a nadýchaná sukně vyvolává dojem přepychu. Druhá dívka je naopak výrazně upozaděna, a to nejen vzhledem k prostoru, který jí je na malbě věnován, ale také kvůli černému oblečení a přísnému až asketickému vzhledu. Courbert tak obratně pracuje s kontrastním zobrazením postav, které je pro skupinové portréty velmi typické.

Vizuální vjem, jež z obrazu získáváme, se přímo promítl do textu Karen Blixenové v podobě implicitní intermediální reference při úvodním líčení sester, a to co se týče jak vzhledu, tak jejich kontrastního popisu. Vstup dívek na scénu

³⁰⁷ Blixen, „Til fire kultegninger“, s. 26.

zabírá několik stran textu, čímž se stává jedním z nejdelších popisů postav u Blixenové vůbec. Nejprve zaujímá pozornost společnosti Mizzi. Vedle krásy autorka zdůrazňuje nejasný pocit soucitu a výsměchu, který způsobuje její oblečení, jež stojí v rozporu se skutečným věkem. Úvodní vylíčení ústí až k připodobnění dívky k loutce a panence; tento dojem však Courbetova malba nevyvolává. Autorka tedy ekfrastické reference využívá spíše jako impulzu a rozšiřuje ji přidáním dalších vlastních postřehů, které jsou motivovány hlavní zápletkou: Mizzi působí jako panenka, což na jednu stranu posiluje zájem mužů, kteří chtějí bezbrannou dívku ochránit, zároveň však tato informace předjímá pravdu o sestřích, protože Mizzi jako loutka pouze hraje svou roli, na které se se sestrou dohodly. Poté je čtenáři předkládán konkrétní vzhled postavy, jenž je však nejdříve protkán metaforickým obrazem:

Den unge Pige var i sig selv snarere stor end lille, en højstammet Rose. Man kunde, naar man betragter hende, tænke sig at hun, i det Øjeblik, da hendes Skaber var færdig med hende, og stolt holdt hende op til Beskuelse, var gledet gennem hans mægtige Haand, og i Farten havde faaet alle sine unge Former skudt lidt opefter.³⁰⁸

Odkaz k procesu stvoření postavy jako výtvarného díla se objevuje i na jiných místech v textech Karen Blixenové a krátce je nastíněn v úvodu kapitoly 4. této práce. I v daném případě autorka využívá výtvarného umění pro poetizaci jazyka, zároveň je ale ekfráze motivována i charakteristikou postavy a naznačuje propojení s Courbertovou malbou. Dojem výše posazené části těla totiž může vyvolat vzosná dívčina sukňe na obraze. Její šedá barva probleskuje mezi kadeřemi a při detailním pohledu odhalíme, že sahá až do poloviny zad. Vzhledem k použité perspektivě se dokonce můžeme domnívat, že sukňe dosahuje až k horní části opěradla židle, na které dívka sedí. Pravděpodobně se jedná o dobovou módu, takto vysoce posazený pas však zároveň působí asymetricky, jako by dívka měla horní polovinu těla kratší, na což Blixenová ve svém textu naráží. Následující část popisu je pak zcela v kompetenci autorčiny fantazie, neboť čtenáři líčí dívčinu hrud', boky, stehna a lýtka, které na obraze nelze spatřit. Zpět k malbě nás však přivádí zdůraznění bohatých, korálově červených vlasů, které má Mizzi upraveny stuhou, na obraze je tato nahrazena sponou. I když je postava na malbě zobrazena jen z lehkého profilu, popis obličeje

³⁰⁸ Blixen, „De standhaftige Slaveejere“, s. 56.

z většiny odpovídá vylíčení v povídce – dívka má krásnou pleť bez jediné vrásky a bez stopy líčení, tvář je zbarvena lehkým ruměncem a upoutají na ní vysoké lícní kosti a nos s lehce zvednutou špičkou. Barva očí a úst je opět produktem autorčiny fantazie, neboť pozorovatel obrazu je o tyto vjemy ochuzen.

Naprostý odklon od malby pak představuje popis oblečení, neboť Mizzi je oděna do krátkých bílých šatů a bílých punčošek. Volba bílé barvy oděvu je motivována autorčíným záměrem ještě více zdůraznit protiklad mezi oběma sestrami - druhá je, věrna obrazu, oděna v černém hedvábí. Podobně jako na malbě je této dívce věnován výrazně menší prostor v textu. Autorka sice postavu obohatí o černé brýle, v ostatním popisu se však s výtvarným předobrazem shoduje, a to i při líčení přísnosti, klidu, rozhodnosti a přitom kočičí pružnosti, která ze starší dívky vyzařuje. Na závěr je pozornost věnována i vlasům starší dívky, které jsou zčesané a stejného červeného nádechu, jako má Mizzi. Blixenová tak opět lehce pozmění popis obrazu a přizpůsobí ho příběhu: na Courbetově malbě mají vlasy druhé dívky výrazně tmavší zrzavý odstín. Sjednocením barvy autorka předjímá budoucí pointu, kdy Axel odhalí pravý vztah mezi protagonistkami: nejedná se o paní a její služebnou, ale o sestry. Tento drobný odklon od implicitní intermediální reference je zároveň opět doprovázen přímým odkazem k výtvarnému umění, blixenovskou tradiční metaforou k umělci-Stvořiteli: „Det var som om Kunstneren, efter at han havde malet Pigens Haar, paa sin Palet havde fundet en lille Smule af Farven glemte og ikke havde villet lade noget af en saa genialt udtænkt Nuance gaa til Spilde.“³⁰⁹

V úvodním popisu sester získává čtenář veškeré informace o jejich vzhledu, které později v textu již nejsou dále rozvedeny, autorka pouze znovu zdůrazňuje Mizzinu krásu a dětskost. Ve vztahu k vnější stránce je výrazněji rozpracován pouze motiv červeného ruměnce na tváři mladší dívky, který je lehce znatelný i na Courbetově malbě. Zardívání je častým jevem u protagonistek v povídkách Blixenové, podle některých výkladů je ho možno interpretovat jako pozitivní projev štěstí či smíření se s vlastním osudem a ne jako červenání se z hanby.³¹⁰ V případě povídky „De standhaftige Slaveejere“ však lze červenání

³⁰⁹ Blixen, „De standhaftige Slaveejere“, s. 58.

³¹⁰ Podobně interpretuje červenání blixenovských postav například Frantz Leander Hansen, který poukazuje především na skutečnost, že se nejedná o projev stydlivosti nebo studu, ale o projev štěstí (srov. Hansen, *Babette og det aristokratiske univers*, s. 147) či Ivan Ž. Sørensen, podle kterého je červenání „et udtryk for kræfterne i deres natur, deres instinkt, deres begær (Sørensen, „Tizians Gudinder i Karen Blixens fortællinger“, s. 18).

spojit i s výraznou zrzavě-rudou barvou, která je dominantním barevným vjemem při pohledu na Courbetův obraz. Blixenová navíc červenání popisuje takto:

[...] hændte det, at en langsom, ubetvingelig Flammebølge steg op i hendes Ansigt, fra Kravebenet til Haarroden, og fik det til at gløde og brænde, som om hun havde staaet under et rødt Kirkevindue – indtil den igen langsomt sank, og døde bort. [...] Vilde hun, mens hun sad ved Vinduet med sit Broderi, eller spadserede med sin Mand, og stod stille for at se paa Udsigten, pludselig lue som en tidlig Morgenhimmel? Og hvad havde da hendes Rødme at sige den, der iagttog den?³¹¹

Červenání tedy vzestupuje jako vlna, což upomíná na bohaté vlnité vlasy tvořící jednoznačně nejvýraznější motiv Courbetovy malby; autorka navíc při popisu zmiňuje červenání právě u kořínků vlasů. Mizzi je zároveň metaforicky zasazena pod červené kostelní okno a u okna se nachází i v pozdějších Axelových představách, což koresponduje s názvem obrazu *Tři mladé Angličanky u okna*. Závěrečnou otázku „Og hvad havde da hendes Rødme at sige den, der iagttog den?“³¹² lze interpretovat nejen jako řečnický obrat v rámci Axelova vnitřního monologu, ale i jako odkaz k mimojazykové skutečnosti, k reálnému pozorovateli Courbetova obrazu, který si prohlíží dívčino červenání a interpretuje ho - stejně jako Blixenová - podle vlastního uvážení.

4.2.3.2 Láokoóntovy dcery

Courbetova malba se stala důležitým předobrazem pro úvodní vnější popis protagonistek. Později se však v textu objevuje scéna, která explicitně odkazuje k jinému uměleckému dílu, a to ke slavnému sousoší *Láokoón a jeho synové* (mezi 200 p. n. l. a počátkem 1. století n. l., obraz č. 21 v příloze). Ačkoliv se jedná o jiný umělecký žánr, tedy sochařství, jemuž se věnuji v separátní kapitole, pro komplexnost rozboru povídky „De standhaftige Slaveejere“ je odkaz k soše Láokoóna analyzován v této části práce. V příběhu se nacházíme v situaci, kdy Axel ukrytý v lese vyslechl rozhovor sester a po jejich odchodu si v myšlenkách reflektuje spatřenou scénu:

Han var Kunstelsker og Kunstkender. De to tragiske Søstre i Skoven, med det røde Haar tændt i Flammer, hvor Eftermiddagsolen faldt ind mellem Træerne, havde i selve deres

³¹¹ Blixen, „De standhaftige Slaveejere“, s. 61.

³¹² Tamtéž.

Krampetrækninger været saa harmonisk skønne, at han nu, næsten med Andagt, saa dem som en klassisk, monumental Gruppe, to jomfruelige Laokooner, lige saa dødeligt sammenknuget af hinandens Arme som af selve Slangens Bugtninger. Han var selv forundret over, at det i dette Øjeblik var Lotti, der mest beskæftigede hans Sind. Men i Virkeligheden skulde han nu aldrig mere se dem adskilte. Mizzi kunde vel et Øjeblik dreje sit vredglødende, skrækslagne unge Ansigt om imod ham, i en klassisk Forvridning, - hendes Arme, hendes Favntag var dog fra nu af Lottis. En Kærlighedshistorie med en af de to vilde være lige saa forrykt, og lige saa uanstændig, som et Kærlighedsforhold til en af de siameske Tvillinger. Slangens Ringe holdt dem jo sammen.³¹³

Odkaz k uměleckému zobrazení příběhu o trojském knězi bychom mohli považovat za obecný projev transmediality vztahující se k mytologické látce. Příběh Láokoóntovy smrti byl však umělecky zpracován v jednom z nejslavnějších sochařských děl vůbec, a to v sousoší *Láokoón a jeho synové*, které můžeme obdivovat ve Vatikánském muzeu. Hypotézu, že se Blixenová v dané pasáži odvolává právě k tomuto konkrétnímu antickému artefaktu, potvrzuje i slovní spojení objevující se ve vztahu k Láokoóntovu sousoší: „sit vredglødende, skrækslagne unge Ansigt [...] i en klassisk Forvridning.”³¹⁴ Do dějin umění se tato více než dvoumetrová socha totiž zapsala především osvícenskou diskuzí mezi Johannem Joachimem Winckelmannem a Gottholdem Ephraimem Lessingem. Jádrem sváru byla mimo jiné otázka Láokoóntova výrazu, neboť oba učenci vykládali absenci očekávaného bolestivého zkřivení kněžovy tváře různě: podle Winckelmanna Láokoón nekřičí, protože jeho znázornění odpovídá antickému ideálu tiché a veliké duše, podle Lessinga se jedná o estetické důvody a dále o nemožnost výtvarného umění zachytit jedinečný okamžik.³¹⁵ Lessing, který nerozlišuje mezi malířstvím a sochařstvím, tak v podstatě zdůrazňuje obecnou vlastnost portrétů, které zpravidla nezachycují emoce, protože se jedná o krátký výjev, jehož trvalé zvěčnění působí nepřírozeně.³¹⁶

Zmínku o klasickém šklebu, kterou Blixenová umístila do přímé souvislosti s Láokoóntovým sousoším, je tedy možno chápat jako konkretizaci transmediálního obsahu. Autorka však využívá ekfrastické reference s velmi specifickým účelem: neodkazuje ke vzhledu daného uměleckého díla, to znamená, že nepopisuje postavu umírajícího Láokoóna a jeho synů, ale tematizuje pouze

³¹³ Blixen, „De standhaftige Slaveejere“, s. 68.

³¹⁴ Tamtéž.

³¹⁵ Srov. Lessing, *Laokoon čili o hranicích malířství a poezie*, s. 13, 24 a 28.

³¹⁶ Srov. Sturgis, Clayson, *Jak rozumět obrazům*, s. 144.

kompozici sousoší, ve které jsou muži vzájemně pevně spojeni tlustými hadími těly. Mizzi a Lotti si tedy ponechávají podobu známou z Courbetovy malby, jejich póza je však inspirována právě antickým artefaktem. Do jedné ekfrastické pasáže se tak promítá více vizuálních pretextů, které spolu v reálném světě nesouvisí. Zároveň se v povídce odráží samotná podstata estetické diskuze, která se pojí s daným uměleckým dílem a skrze ekfrázi je tak aktivována: ačkoliv se jedná o tragický výjev protkaný zoufalstvím obou sester, vnímá ho Axel jako harmonicky krásný. Právě harmonie byla jedním z důležitých pojmů ve Winckelmannově estetice, kterou popsal ve vztahu k Láokoóntovu sousoší: Láokoón sice nesmírně trpí, velikost jeho duše však vyváží tuto bolest a vytvoří harmonii, která se projeví navenek pouze jako mírný vzdech umírajícího. Podobná harmonie pak nastává i při pohledu diváka na jiná díla prodchnutá velkou bolestí, protože ty se v rámci vyvážení harmonie stávají projevem největší krásy.³¹⁷ Axel, který se považuje za znalce a obdivovatele výtvarného umění, tak spatřený výjev v lese vnímá právě prizmatem Winckelmannovy estetiky a v tragickém osudu sester spatřuje harmonické umělecké dílo. Podobně pak vyznívá závěrečná scéna povídky, kdy Axel pozoruje vodopád, který se zdánlivě nemění, takže působí jako „et harmonisk blivende Kunstværk“³¹⁸. Přesto však znázorňuje dramatickou situaci, řítící se vodu padající do propasti; autorka dokonce používá slova jako „en forsæt Tilintetgørelse, en konstant Hvirvel, en uafledelig Katastrofe“³¹⁹.

Else Brundbjergová v knize *Kvinden, kætteren, kunstneren Karen Blixen* také poukazuje na filosofickou myšlenku, která se skrývá za autorčinou zmínkou o Láokoóntově sousoší. Povídka však podle Brundbjergové nedává jednoznačnou odpověď na klasickou otázku týkající se problematiky harmonického zachycení bolestivého výrazu či naopak realistického zobrazení emocí; příklon k jednomu z těchto pojetí je prý dán konkrétním vztahem člověka ke svému životu a jeho osobitým vnímáním skutečnosti.³²⁰ Brundbjergová svou myšlenku dále nerozvádí, pravděpodobně však poukazuje na Axelovu tendenci zušlechtovat a harmonizovat dramatické výjevy. Sestry si jsou také dobře vědomy tragičnosti situace a snaží se před ostatními vytvářet ideální, harmonický svět; ve chvíli beze svědků ale mohou

³¹⁷ Srov. Winckelmann, *Dějiny umění starověku: Stati*, s. 223.

³¹⁸ Blixen, „De standhaftige Slaveejere“, s. 76.

³¹⁹ Tamtéž, s. 77.

³²⁰ Srov. Brundbjerg, *Kvinden, kætteren, kunstneren Karen Blixen*, s. 128.

dát průchod bolesti, která má k ušlechtilému Láokoóntovu smrtelnému vzdechu daleko.

4.2.3.3 Archetypy podle Edvarda Muncha

Vedle Láokoóntova sousoší můžeme uvažovat i o jiném uměleckém díle, které by odpovídalo jak popsané kompozici, tak zároveň obecně reflektovalo i vzhled sester. Výrazné zrzavé vlasy a kontrastní užití černě a bíle oděných postav se objevuje na obrazech slavného norského malíře Edvarda Muncha. Bílá a černá jsou v umělcově poetice zpravidla používány symbolicky pro zdůraznění ženských archetypů, které souvisejí s fázemi lidského života. Příklad nacházíme mimo jiné na obraze *Žena ve třech etapách* (1894, obraz č. 22 v příloze), kde dívka v bílém zastupuje mladou, nevinnou pannu, vedle ní stojí nahá žena zosobňující sexuální chtíč a trojici uzavírá černě oděná postava, která působí jako mrtvý přízrak. Podobně odstupňovaná je i barva vlasů, nejmladší dívka má blond'até až lehce nazrzelé vlasy, prostřední výrazně rudé a poslední žena má vlasy tmavé a nevýrazné. Se stejně použitou symbolikou se setkáme i na slavnějším obraze *Tanec života* (1899-1900, obraz č. 23 v příloze), kde tančící rudovlasou ženu v červených šatech pozoruje z jedné strany bílá postava, kterou lze vzhledem k atributům květin interpretovat jako šťastnou jarní pannu a symbol mládí, a z druhé strany přihlíží smutná žena v černém konotující smrt.³²¹

I Karen Blixenová se při líčení postav často uchyluje k symboličnosti. V povídce „De standhaftige Slaveejere“ je krásná, nevinná a mladinká Mizzi oděna v bílých šatech, zatímco přísná, tajemná a podle zamilovaných nápadníků zlá guvernanta Fräulein Rabe je černým přízrakem.³²² Obě ženy jsou však obdařeny stejnými rudými vlasy; ve vztahu k zobrazení ženy podle Edvarda Muncha tak můžeme vyvodit, že se přibližují stádiu dospělé, sexuálně aktivní ženy, pro kterou jsou právě zrzavé vlasy typické. Zatímco kolem Mizzi se vytvoří zdatný okruh nápadníků, Lotti je ze zájmu mužů zcela vyloučena, což přirozeně vyplyne z role guvernanky. Ačkoliv se snaží vystupovat jako starší a sexuálně neatraktivní žena, její rudé vlasy prozrazují nejen příbuzenský vztah s Mizzi, ale i skutečný, velmi mladý věk. Autorka tedy pracuje se základní symbolikou barev podobně jako Munch, je však třeba připomenout, že se jedná o pokřivené

³²¹ Srov. Inglesová, *Munch*, s. 176.

³²² Symbolické použití barev koresponduje i se jménem „Fräulein Rabe“, tedy v překladu „Slečna Havranová“.

zobrazení skutečnosti ve fikčním světě: obě dívky jsou s danými barvami spojeny pouze v naaranžované realitě, kde hrají své naučené role. Samy se záměrně uchylují k symbolickému použití barev, aby u lázeňské společnosti vyvolaly kýžený kontrastní dojem. Po skončení pobytu v Baden-Badenu opustí bílou a černou barvu a místo toho obléknou stejné, chudé šaty. Zrzavé vlasy jim ale zůstanou, protože svou ženskost a rozvíjející se sexualitu nemohou potlačit.

Edvard Munch na svých obrazech s barevně odstupňovanými postavami žen netematizuje pouze tradiční zobrazení lidského věku, ale také rozpolcenost ženy na tři bytosti. K stáří ženy se totiž pevně váže i role, která vyplývá z jejího vztahu k muži: je nevinnou pannou, erotickou pokušitelkou či přímo běhnou a ztrácející se babiznou.³²³ Ačkoliv jsou figury žen na obrazech s touto tematikou kompozičně striktně odděleny, lze je zároveň vnímat jako tři tváře jedné a téže osobnosti. Svědčí o tom i jedna z poznámek, která se zachovala v Munchově objemné a rozmanité literární pozůstalosti: „[...] Kvinden, der i sin Fjorskjelligartethed [sic] er er [sic] for Manden et Mysterium – Kvinden der på engang er Helgen – Hore og en ulykkelig hengiven.“³²⁴ V podobném duchu tak můžeme interpretovat již zmíněný obraz *Žena ve třech etapách*, neboť malíř jako protiklad ke třem rozdílným ženským postavám umístil pouze jedinou, homogenní postavu muže. Osamocený muž je na obraze přemožen rozmanitostí ženské osobnosti a otáčí se k ní v obranném gestu zády.³²⁵

Otázka identity je jedním z typických témat v díle Karen Blixenové, které se často pojí s motivem masek, převleků a přijímaných rolí. Člověk dokáže být sám sebou pouze ve chvíli, kdy je schopen si uvědomit všechny jednotlivé identity, které jsou projevem jeho osobnosti.³²⁶ V textech Blixenové se tak setkáváme s postavami, jež pomocí převleků či skrze své proměňující se chování představují různorodé identity v nich ukryté. Ve vztahu k ženským protagonistkám v povídce „De standhaftige Slaveejere“ je však možno uvažovat i o jednodimenzionálních postavách, které představují pouze určitou vrstvu

³²³ Srov. Inglesová, *Munch*, s. 168. V Munchových deníkových záznamech a poznámkách se označení stádií žen různě mění, ve vztahu k obrazu však postavy konkrétně nazval Světlovlasou jarní ženou, Děvkou a Žalem (srov. Urban, Vrba, Vrbová, *Edvard Munch: Být sám*, s. 104).

³²⁴ Digitální záznam č. MM N 30, http://emunch.no/HYBRIDNo-MM_N0030.xhtml#ENo-MM_N0030-00-01r [7. 7. 2017]. Ženou, která v sobě spojovala všechny tyto archetypy, byla pro Muncha především jeho druhá velká osudová láska Tulla Larsenová, která se pyšnila právě výraznými rudými vlasy a jejíž podoba se tak odráží v řadě rusovlasých postav na Munchových obrazech (srov. Inglesová, *Munch*, s. 176).

³²⁵ Tuto interpretaci postav nacházíme např. v Schneede, *Edvard Munch*, s. 67.

³²⁶ Srov. Hansen, *Babette og det aristokratiske univers*, s. 27.

komplexní lidské osobnosti, jinými slovy řečeno, Mizzi a Lotti symbolizují dvě tváře jedné ženy.³²⁷ Obě zchudlé sestry zabírají v galerii postav Karen Blixenové zcela jedinečné místo právě z důvodu výrazného kontrastního vylíčení, které ústí v závěrečné figurální sjednocení. K jejich úvodnímu oddělenému vnímání přispívá vedle symbolických barev i vypravěčská technika: ačkoliv je příběh podán auktorialním vypravěčem, fokalizující instancí při líčení sester je Axel. Příchod dívek na scénu tak vnímáme mužským pohledem, který veškerou pozornost věnuje roztomilé Mizzi, tedy krásné a eroticky přitažlivé stránce ženy, zatímco zdánlivě neatraktivní Fräulein Rabe je upozaděna. Poté, co se Axel stane svědkem rozhovoru v lese a vnímá dívky jako jeden celek, jeho zamilovanost zcela zmizí. Důvodem není odhalení majetkové situace sester, ale právě uvědomění si neoddělitelného propojení obou stránek ženy do jednoho celku. Nikdy nebude mít pouze krásnou Mizzi, neboť se v ní vždy bude nacházet i temná Fräulein Rabe: „Men i Virkeligheden skulde han nu aldrig mere se dem adskilte.“³²⁸ V tomto směru asociuje vztah Mizzi a Lotti nejen archetypální pojetí jednotlivých stránek žen v díle Edvarda Muncha, ale na transmediální rovině i filosofický koncept jin a jang, tedy pevné spojení dvou protikladných principů. Světlý, optimistický a aktivní princip (Mizzi) je doplňován tmavým, pesimistickým a pasivním principem (Lotti), v každém z nich se však skrývá sémě toho druhého, neboť je od sebe nelze oddělit.

Vedle barev můžeme spatřovat spojitost mezi textem Blixenové a tvorbou Edvarda Muncha i z hlediska figurální kompozice, která koresponduje s těsným propojením postav. K dojmu jednotitého tvaru více figur na Munchových obrazech přispívají často právě rudé vlasy, které zahalují a spojují obě těla. Příklad nacházíme na obraze *Vampyr* (1893-1895, obraz č. 24 v příloze), inspirovaným v té době oblíbeným motivem ženy vysávající z muže krev, nebo na

³²⁷ Takto postavy interpretuje i Else Brundbjergová v knize *Kvinden, kætteren, kunstneren Karen Blixen*: „Der er svage spor i fortællingen af, at de to søstre måske skildrer to sider af den samme person [...]“ (Brundbjerg, *Kvinden, kætteren, kunstneren Karen Blixen*, 126). Interpretace postav jako identit patřící jedné osobnosti se objevuje i v obsáhlé knize *Dianas hævn* autorů Marianne Juhl a Bo Hakona Jørgensena, kteří však takto analyzují například i povídku „Et Familieselskab i Helsingør“, ve které sesterská trojice složená z chytré a bystré Fanny, zcestovalého Mortena a milovnice krásy Elizy má představovat tři dimenze osobnosti Blixenové (srov. Juhl, Jørgensen, *Dianas hævn*, s. 212) nebo povídku „Samtale om Natten i København“, kde je možno považovat Yorika a krále za jednu a tu samou osobu. Samotná Blixenová pak dokonce měla potvrdit, že některé její postavy jsou zamýšleny jako dílčí části větší identity, neboť podle Aage Henriksena okomentovala povídku „Syndfloden over Norderney“ slovy: „De har velsagtens forstået, at de to skikkelser Kardinalen og Kaspersen, det er én og samme person.“ (srov. Henriksen, *Budbringersken*, s. 96).

³²⁸ Blixen, „De standhaftige Slaveejere“, s. 68.

dřevorytu *Mužova hlava v ženských vlasech* (1896, obraz č. 25 v příloze), na kterém je černobílá hlava muže až rdousivě obmotána splývajícími rudými vlasy ženy. Podobný obraz se naskýtá Axelovi, když shlédne na dívky ze své skryté pozorovatelný v altánku: „De sad paa Bænken, med Ryggen til ham og Armene om hinanden. Mizzi havde lagt Hovedet paa Lottis Skulder, hendes Hat laa paa Sædet, hendes dejlige Haar flød ud over den andens smalle Ryg og dækkede den næsten.“³²⁹

Ve vztahu k povídce „De standhaftige Slaveejere“ bych chtěla načrtnout podrobnější paralelu k jednomu konkrétnímu obrazu Edvarda Muncha, a to ke grafice *K lesu II.* (1915, obraz č. 26 v příloze). Malíř využil vlastního dřevorytu jako tiskařského nástroje, takže existuje více obrazů s daným motivem, které se liší následně použitými barvami a mírou propracování neotištěných ploch. Grafika zachycuje dvě postavy zády k divákovi, které spolu odcházejí k lesu. Postava vlevo je celá oděná v bílém (na grafice *K lesu I.* je pravděpodobně nahá), druhá postava je celá černá. Dominantním prvkem bílé postavy jsou rudé vlasy (na některých verzích světlé), zatímco vlasy tmavé postavy korespondují s barvou jejího oblečení. Kompozice postav naznačuje jejich velmi těsné objetí a působí tak ve vztahu k okolní krajině jako jeden celek. Vzhledem k Munchovým oblíbeným tématům se pravděpodobně jedná o milenecký pár, to však není na první pohled patrné, neboť tmavá postava je zahalena do dlouhých šatů sahajících až na zem. Stejný barevný tón oblečení a vlasů navíc vytváří dojem dlouhých splývajících tmavých kadeří, které dopadají na záda podobně jako u světlé postavy. Zobrazená scéna tak v hrubých obrysech odpovídá výjevu, který spatří Axel ze svého tajného místa v altánku: „Alligevel stod de snart efter op fra Bænken og gik bort ad Skovstien. Da han havde set dem forsvinde ind i Fyrreskoven tæt omslyngede, lagde Axel Armene paa Bordet og Hovedet ned paa dem.“³³⁰ Odcházející postavy na Munchově obraze korespondují se vzhledem sester v povídce, tedy co se týče oblečení a vlasů, neboť na Munchově grafice nevidíme tvář. Kolem pasu každé z postav se obtáčí ruka té druhé, přičemž je vykreslená v kontrastní barvě: bílá postava je tedy ovinuta širokou černou paží, zatímco volný šat tmavé postavy je v pase stažen úzkou bílou rukou, která spíše upomíná na pásek nebo světlý provaz zavázaný kolem tmavé mnišské kutny. V povídce Blixenové se tento vjem zrcadlí

³²⁹ Blixen, „De standhaftige Slaveejere“, s. 67.

³³⁰ Tamtéž, s. 68.

ve výrazu „tæt omslyngede“³³¹, který vypravěč použije při popisu odcházejících sester. Zároveň odpovídá kompozici již analyzovaného sousoší *Láokóon a jeho synové*, kde právě hadi tvoří spojující prvek mezi figurami. Lze uvažovat i o paralele k úvodní části textu: při prvním popisu oblečení Mizzi se totiž dozvídáme, že má na bílých šatičkách kolem pasu uvázanou širokou hedvábnou šerpu. Jak již bylo zmíněno, černý hábit druhé postavy na Munchově obraze připomíná mnišskou kutnu; přímé označení Fräulein Rabe jako jeptišky se v povídce sice neobjevuje, ale vzhledem k jejímu oblečení a vystupování se tato asociace nabízí.

Po odchodu dívek si Axel položí hlavu na ruce v gestu značícím únavu a zoufalství – výjev, který také známe z některých Munchových obrazů. Skloněná hlava se vyskytuje již na malířově průlomovém díle *Nemocné dítě* (1885-1886, obraz č. 27 v příloze), kde zdrcená matka sklání hlavu pod tíhou bolesti u lůžka umírající dcery, nebo na již zmíněné malbě *Vampýr*, který bez znalosti názvu působí jako dojemná scéna, při níž dívka konejší schouleného muže spočívajícího na jejích rukách. Ve vztahu k povídce „De standhaftige Slaveejere“ lze z hlediska popsaného gesta uvažovat o paralele s obrazem *Popel* (1894, obraz č. 28 v příloze), který Munch zařadil do cyklu *Vlys života* a v roce 1902 ho v rámci tohoto cyklu vystavil pod názvem *Po hříchu*.³³² Zobrazuje rusovlasou ženu s částečně rozepnutými bílými šaty, která hledí přímo na diváka, zatímco v levém rohu obrazu rozpoznáváme schoulenou tmavou mužskou figuru. Muž se odvrací od ženy i od pozorovatele, pokládá hlavu na ruce a schovává si tvář. Jediný kontakt mezi nimi tradičně představují rudé vlasy, které zůstaly zachyceny na mužově rameni. Jak je z názvu patrné, scéna představuje dvojici po milostném aktu, přičemž plamen lásky už vyhasl a zbyl z něj jen popel. Mužovo gesto odkazuje k bolestnému stavu po hříchu, k propukající nenávisti mezi milenci a ke ztrátě iluzí, které muž o ženě a lásce jako takové měl.³³³ Stejně tak si pokládá Axel hlavu na ruce, když se dozvídá pravdu o sestřích, čímž se mu rozbíjí jeho iluzorní představa o krásné Mizzi. Bezprostředně po této scéně však v textu stojí: „Sidenefter vidste han ikke, om han, i denne Stilling, havde leet eller grædt i sine egne Arme.“³³⁴ Na Munchových malbách mají mužské postavy položenou hlavu

³³¹ Blixen, „De standhaftige Slaveejere“, s. 68.

³³² Srov. Schneede, *Edvard Munch*, s. 60.

³³³ Srov. tamtéž.

³³⁴ Blixen, „De standhaftige Slaveejere“, s. 68.

a jsou zobrazeny v úhlu, který pozorovateli zabraňuje spatřit výraz jejich obličeje; nemůžeme tedy odhadnout, zda se postava směje nebo pláče, i když vzhledem k malířově poetice je druhé řešení pravděpodobnější. To samé platí i pro Axela: pokud by se v dané chvíli opravdu smál, jedná se o značně nečekanou reakci, protože vzhledem k prodělané ztrátě iluzí a trpkému konci lásky k Mizzi by pro citlivého dánského šlechtice byl přirozenějším projevem pláč jako výraz duševní bolesti. Citovaná pasáž může na jednu stranu obecně podtrhovat dopad události, která Axelovi způsobila takový šok, že si zpětně již nedokáže vybavit, co bezprostředně poté dělal, tedy jestli se smál nebo plakal. Situaci však lze interpretovat i z jiného úhlu, a to jako autorčinu tendenci zmírnit sentimentální vyznění spatřené scény a poukázat na komicnost skrývající se v tragickém osudu sester.

Na propojení tragičnosti a komicnosti v povídkách Blixenová poukazuje i Else Brundbjergová, která tuto antitezi reflektuje slovy: „Det tragiske og det komiske ligger meget nær hinanden i Karen Blixens digtning. Der skal mod til at behandle det tragiske, så det kan opstå i en humoristisk, undertiden komisk form [...]“.³³⁵ Pravda o Mizzi a Lotti tedy v Axelovi vyvolá oba dva pocity: je si vědom tragické situace dívek, které ne vlastní vinou přišly o všechnen majetek, zároveň si však zpětně uvědomuje komicnost celé situace, která se zrcadlí v Mizziných příliš malých šatech a ve všech dalších lžích, jako například zdravotně nařízených procházek, kterými sestry zakrývají nedostatek peněz na kočár. A komicnou postavou je tak do určité míry i sám Axel, který dívkám uvěřil, a tak se podílel na jejich vylhaném příběhu. Protagonistky v povídce tedy přetvářejí tragickou situaci v komicnou, i když si to sami neuvědomují. Jak zdůrazňuje Else Brundbjergová, blixenovské postavy, které se na podobném přerodu podílí, se vždy vyznačují velkou odvahou. A právě odvaha je to, co si Axel na dívkách zpětně cení, a jeden z důvodů, proč se rozhodne s nimi hrát dál jejich hru a přijmout roli věrného sluhy.

V závěru části o vlivu Edvarda Muncha na povídku „De standhaftige Slaveejere“ bych chtěla poukázat na obecnou paralelu mezi munchovským piktorialním modelem a dílem Karen Blixenové. Ačkoliv se autorka v rozhovorech a úvahách o umění o tomto velíkánovi severského malířství nikdy nezmínila a nemáme tedy k dispozici žádné hmatatelné důkazy potvrzující vliv

³³⁵ Brundbjerg, *Kvinden, kætteren, kunstneren Karen Blixen*, s. 34.

Munchových obrazů na její dílo, je více než pravděpodobné, že Blixenová jeho malby dobře znala. Při četbě Munchových částečně fiktivních deníků a poznámek se objevují drobné paralely ve filosofickém pojetí světa obou umělců a určitá blízkost jejich poetik. Ve vztahu k povídce „De standhaftige Slaveejere“ stojí za zmínku krátký deníkový zápis Edvarda Muncha, ve kterém se zračí řada malířových oblíbených motivů, jež probleskují i v analyzovaném textu Blixenové:

Dybviolet mørket sænket sig over al jorden – jeg sad under et træ, hvis blade begyndte at gulne – Hun havde siddet ved siden af mig – Hun havde bøiet sit hoved over mit – hennes blodrøde hår var havde filtret sig om mig – det havde snoet sig om mig som blodrøde slange – dets fineste tråde var viklet sig ind i mit hjerte – så havde hun reist sig – jeg ved ikke hvorfor – langsomt bevæget hun sig væk mot havet – længer og længer væk – da var det underlige kommet – jeg følte som var der usynlige tråde mellem os – jeg følte som usynlige tråde af hendes hår fremdeles omsnoet mig - og selv da hun helt forsvandt der over havet – da følte jeg endnu hvor det smertede der hvor mit hårtråde om mit mit hjerte blødede – fordi trådene ikke kunde overrives.³³⁶

Propojené postavy v jeden celek, rudé vlnité vlasy omotávající těla jako had a obraz odcházející ženy, který v pozorovateli vyvolává melancholii a bolest – to je specifická literární verze munchovského piktorálního modelu definovaná samotným malířem, jež vykazuje značnou paralelu s výjevem odcházejících sester v povídce „De standhaftige Slaveejere“. Karen Blixenová citovanou pasáž z Munchova deníku pravděpodobně neznala, malíř zde však pouze teoreticky popsal to, co se pokusil umělecky ztvárnit na řadě svých obrazů, a autorka tak mohla čerpat přímo z praktické realizace.

Osu Munch – Blixenová je však v této souvislosti možno rozšířit ještě o jednu uměleckou osobnost, a to Henrika Ibsena. Edvard Munch totiž vzpomíná, jak jeho slavného norského krajana zaujal právě již zmiňovaný obraz *Žena ve třech etapách*. Když Ibsen navštívil Munchův ateliér a nápadně se zajímal o tuto malbu, její autor mu ji sám detailně interpretoval. Jednotlivé postavy mu přitom popsal jako idealistickou ženu, milovnici života a bledou ženu-jeptišku. Dva roky nato Ibsen dokončil svou poslední hru *Když my mrtví procitneme* a při její četbě došel Munch k názoru, že Ibsen našel inspiraci právě při pohledu na obraz *Žena*

³³⁶ Digitální záznam MM N 614, http://www.emunch.no/HYBRIDNo-MM_N0614.xhtml#ENo-MM_N0614-00-01r [7. 7. 2017].

ve třech etapách.³³⁷ Hlavní postavou je totiž umělec, v tomto případě sochař, který je obklopen třemi ženami: živočišnou manželkou Majou, dále Irenou, mystickou ženou v bílém, která mu před mnoha lety stála modelem pro životní dílo, a v neposlední řadě její průvodkyní, černě oděnou bezejmennou jeptiškou. Ačkoliv Ibsen Munchův vliv nikdy nepotvrdil, v jeho symbolicky laděných postavách lze dobře rozpoznat všechny tři Munchovy ženské archetypy. Jak jsme se přesvědčili v analýze povídky „En Historie om en Perle“, Karen Blixenová byla s životem a dílem Henrika Ibsena dobře obeznámena, a proto lze v souvislosti s povídkou „De standhaftige Slaveejere“ uvažovat nejen o intermediálním vlivu Edvarda Muncha, ale i o možných intertextuálních paralelách k Ibsenově poslední hře.

4.2.3.4 Třetí dívka z obrazu *Tři mladé Angličanky u okna*

Vraťme se však zpět ke Courbetově malbě, neboť představuje pro daný text autorčin nejvýznamnější inspirační zdroj z oblasti výtvarného umění a také nejsilněji legitimizovanou ekfrázi. Courbetův skupinový portrét se stal předobrazem pro vnější stránku protagonistek, zároveň ale můžeme uvažovat i o vlivu na abstraktnější rovině: Blixenová totiž v eseji „Til fire kultegninger“ hovoří o „Courbet's to unge Englænderinder paa en Balkon“³³⁸, i když se v muzeu pod obrazem dočteme název *Tre unge englænderinder ved et vindue*. Umístění dívek před balkón místo před okno je možno chápat jako neúmyslnou chybu, protože široké a otevřené okno na malbě opravdu spíše připomíná francouzské okno do terasy nebo okraj balkónu a autorka si mohla celý název chybně zapamatovat. Zarážející však je, že Blixenová zmiňuje pouze dvě postavy, i když jsou na malbě zobrazeny tři mladé dívky. Samozřejmě se stejně jako v případě slůvka „balkón“ může jednat o drobnou nepřesnost ze strany Blixenové. Jelikož však z paratextových odkazů předpokládáme, že Blixenová obraz dobře znala, je relativně zarážející, že by jednu postavu jednoduše opomněla. Vycházejme tedy spíše z předpokladu, že zmínění pouze dvou dívek je autorčíným záměrem, který však můžeme chápat různorodě. Narážku na dvě Angličanky například nemusíme vnímat explicitně jako referenci k názvu obrazu, ale jako odkaz ke dvěma figurám z malby, které se staly předobrazem pro Mizzi a Lotti; této hypotéze by

³³⁷ Srov. Urban, Vrba, Vrbová, *Edvard Munch: Být sám*, s. 113.

³³⁸ Blixen, „Til fire kultegninger“, s. 26.

odpovídalo i malé písmo u domnělého jména artefaktu. K obrazu se však váže příběh, který nás přivádí na myšlenku jiného možného výkladu dané pasáže, který koresponduje s důležitým motivem úmyslné absence v textech Blixenové.³³⁹

Gustave Courbet namaloval tento obraz v roce 1865 a předlohou mu byly tři dcery anglického milionáře Johna G. Pottera. Nejpozoruhodnějším jevem na skupinovém portrétu je mistrovská práce s barvami, které malíř použil pro pleť a vlasy dívek; dokonale totiž odstupňoval barevné tóny podle věku sester, přičemž tyto drobné barevné nuance spolu naprosto harmonizují.³⁴⁰ Malba se poprvé objevila v Dánsku v roce 1914 v rámci výstavy francouzského umění ve Statens Museum for Kunst a ve stejném roce ji koupil Ny Carlsbergfondet a věnoval kodaňské Glyptotéce. Na obraze se však v té době nacházely pouze dvě dívky. Courbet totiž své dílo namaloval pravděpodobně bez konkrétní domluvy s dívčíným otcem, nebo byl tento zadavatel natolik nespokojen, že za malbu odmítl zaplatit. Obraz se tedy dostal do volného prodeje, kde se mu moc nedařilo, takže se malíř rozhodl výjev upravit a zamaloval nejmladší sestru a bílého psa po jejím boku. Třetí dívku se podařilo odkrýt až v roce 1930, kdy byla malba v Kodani restaurována, a k překvapení všech došlo k tomuto legendárnímu objevu. Jak zdůrazňuje Else Brundbjergová, když Blixenová odjížděla do Afriky, obraz se v Dánsku ještě nenacházel. Když se vrátila z Afriky, byly na obraze již tři postavy.³⁴¹ Ačkoliv během této doby Blixenová několikrát navštívila Dánsko kvůli léčení, je pravděpodobnější, že na vlastní oči spatřila až restaurovaný obraz se třemi postavami. Zároveň se můžeme domnívat, že autorka znala okolnosti restaurování obrazu. Nejen že se Blixenová přirozeně zajímala o umělecké dění v Dánsku a podobná zpráva jí tedy nemohla uniknout, ale máme i hmatatelnější důkaz: v roce 1931 vydal restaurátor Haavard Rostrup článek „Den tredje Englænderinde“, ve kterém detailně popisuje příběh kolem odkrytí třetí postavy na obraze. V dané době již Blixenová byla zpět z Afriky, takže ji tento senzační článek nemohl minout. Rostrupův příspěvek navíc vyšel v uměleckém časopise *Tilskueren*, o němž víme, že ho Blixenová pravidelně četla.³⁴² Její zmínku o pouze

³³⁹ Motiv absence hraje významnou roli např. v povídce „Det ubeskrevne Blad“, kde právě nepřítomnost rudé skvrny na zarámovaném prostěradle podněcuje fantazii a naznačuje nečekaný příběh, či na zmíněném autorčině obraze *Ung Pige*.

³⁴⁰ Srov. Riat, *Gustave Courbet*, s. 229.

³⁴¹ Srov. Brundbjerg, „Inspirationens veje“, nečíslováno.

³⁴² Else Brundbjergová navíc upozorňuje na fakt, že v daném ročníku časopisu vyšla i báseň Paula la Coura *Sorgagre*, která vychází ze staré jutské pověsti, již se Blixenová inspirovala pro svou

dvou sestrách jako inspiračním zdroji tak můžeme také interpretovat jako úmyslný, skrytý odkaz k původní kompozici obrazu, neboť absence třetí dívky lehce mění vyznění malby (srov. obraz č. 29 v příloze).

Zatímco obě starší sestry shodně klidně sedí a bez náznaku pohybu hledí z okna, nejmladší dívka s nimi v tomto ohledu nekoresponduje a působí spíše jako rušivý efekt. Stojí u zábradlí a opírá se o ně, přičemž má hlavu položenou na ruku v gestu, které nás může upomínat na Axelovu hlavu v dlaních. Velmi zvláště působí dívčiny oči, které jsou pouze bíle vymalované a postrádají zorničky. Vlasy dívky mají o stupeň světlejší nádech než bohaté vlny prostřední sestry a jsou typicky dětsky neupravené. Dívčino tělo nevidíme, protože je zakryto malým bílým psíčkem, kterého na klíně drží prostřední dívka a který byl také zamalován. Vyobrazení všech tří dívek v některých rysech připomíná Munchovy ženské archetypy: nevinnost nejmladší dívky je symbolicky podtržena bílým psíčkem, dominantním prvkem prostřední dívky jsou bohaté rudé vlasy a nejstarší dívka je pouze tmavou a nevýraznou siluetou. Přítomnost nejmladší dívky dodává starším sestrám na dospělosti, protože působí jako její ochránkyně a chůvy, zároveň ale připomíná jejich dřívější dětstnost, kterou přechodem do dospělosti právě ztrácejí. Pohled obou starších dívek při plné kompozici nesměruje pouze na moře, ale koutkem oka hlídají nejmladší sestru, která se naklání přes poměrně nízké zábradlí. Zamalováním nejmladší dívky a bílého psa tak zorný úhel zbylých dvou sester ztrácí tento pevný bod a jejich pohled působí více zasněně a smutně. S dívkou a psem zároveň mizí atributy rozverně dětstnosti, což sestrám přidává na vážnosti a hrdosti. Mnohem výrazněji také vyniká kontrast mezi postavami, protože jsou to již pouze dvě figury, které pozorovatel obrazu srovnává. Dlouhé vlasy prostřední dívky se tak stávají dominantnějšími, protože jim sekundují pouze tmavé krátké vlasy starší sestry.

Karen Blixenová se při svých návštěvách v Glyptotéce mohla zastavit před Courbetovým obrazem a znala příběhu se zamyslet nad rolí nejmladší dívky na malbě. Její absence totiž dokáže změnit vyznění obrazu, a to nejen z hlediska kompozice, ale ovlivňuje i pozorovatelovo vnímání zbylých postav. V jednom z interview týkající se povídky „De standhaftige Slaveejere“ autorka prozradila, že „de to søstre vist er virkelighedsfjerne mennesker, men denne, som andre af

stejnomenou povídku. Je tedy velmi pravděpodobné, že četla i Rostrupův článek (srov. Brundbjerg, „Inspirations veje“, nečíslováno).

mine fortællinger, har jo en mening bag handlingen. Denne fortælling skulle vise, hvor nær knyttet et menneske er til sit miljø, til sin hele opdragelse.”³⁴³ Mizzi a Lotti se díky výchově a prostředí staly hrdými a vznešenými dívkami, které stojí mimo realitu a jejich největší obavou je možné prozrazení skutečné majetkové situace. Pohled dívek na Courbetově obraze a výraz jejich tváře výrazněji vyjadřuje hrdost, zamyšlenost a určitou vznešenost, která vyniká právě při absenci nejmladší sestry. Když autorka v eseji později zmíní pouze dvě Angličanky, může tím odkazovat nejen ke dvěma ze tří postav na obraze, ale právě i ke kompozici obrazu v případě, kdy třetí postava není přítomná. Ekfráze zde nabývá velmi osobité formy, neboť se nevztahuje k aktuální podobě artefaktu, ale tematizuje jeho specifickou podobu při úmyslném deformování výjevu.

V sekundární literatuře si vztahu mezi malbou *Tři mladé Angličanky u okna* a povídkou Blixenové podrobněji všímá pouze Else Brundbjergová, která však nastiňuje obecnější souvislost mezi artefaktem a autorčinou tvorbou. Analyzuje ho totiž z autobiografického pohledu ve vztahu k životu Blixenové: třetí dívka byla sice skrytá pod novou vrstvou malby, přesto se však na obraze stále nacházela stejně jako v mysli umělce, který ji vytvořil. Podle Brundbjergové tak skrytá třetí dívka symbolizuje autorčino tajemství týkající se mateřství, protože dítě sice nikdy neměla, ale v myšlenkách se jím zevrubně zabývala a v jejím díle je téma mateřství také často skryté mezi řádky. V dochovaných dopisech z Afriky se zrcadlí touha Blixenové po dítěti s Denysem Finchem Hattonem, která je však vystřídána existenčním strachem a rozhodnutím nepřivést potomka do poválečného a ekonomicky nestabilního světa. Brundbjergová tak ve své eseji využívá Courbetova obrazu spíše jako oslího můstku pro poutavé vyprávění o vnitřním boji a bolesti, kterému byla Blixenová kvůli nenaplněnému mateřství vystavěna. Autorka mimo jiné líčí vzpomínku švagrové Blixenové, která teprve později pochopila, proč se slavná autorka na svého synovce přišla podívat až půl roku po porodu; byl to pro ni totiž příliš bolestivý zážitek.³⁴⁴ Nenaplněné mateřství je dozajista jedním z důležitých motivů v tvorbě Karen Blixenové, ve vztahu ke Courbetově obraze bych se však klonila k textově více orientované interpretaci opírající se právě o konkrétní povídku, k níž nám spisovatelka sama podala ekfrastický klíč.

³⁴³ V interview pro *Tidens Kvinder* č. 49/1942, citováno podle Brundbjerg, „Inspirations veje“, nečíslováno.

³⁴⁴ Srov. Brundbjerg, „Inspirations veje“, nečíslováno.

V závěru bych chtěla upozornit ještě na jednu postavu v povídce, kterou lze vztáhnout ke Courbetově malbě. Mezi lázeňskými hosty se totiž nachází stará anglická lady. V textech Blixenové jsou postavy pocházející z Anglie zpravidla starší lidé (např. starý lord v povídce „Den udødelige Historie“) nebo tajemné přízraky, které jsou jen zmíněny ve vzpomínkách (např. tajemná anglická dáma v povídce „Om Hemmeligheder og om Himlen“). Ve většině případů přitom Angličané představují osudové postavy, které hýbou vývojem událostí a pro vyznění textu získávají zvláštní význam.³⁴⁵ V povídce „De standhaftige Slaveejere“ je anglická dáma strůjcem seznámení mezi Axelem a Mizzi: v lázních se totiž stará lady projeví jako nejlepší taktik a přes přátelství s Lotti se jí podaří dostat se k Mizzi a ujme se úlohy kuplířky. Ne zcela bezděčně představuje Mizzi vybrané mladíky a mezi první nápadníky se tak dostane právě Axel. Anglická lady se stává ženskou postavou, která má k sestřím nejbliže. Na přenesené rovině o ní proto můžeme uvažovat jako o reinkarnaci třetí dívky z Courbetova obrazu. Přitom představuje postavou zcela opačnou: zatímco dívka na malbě je nejmladší z trojice sester a působí velmi dětsky, je anglická lady v textu přímo nazývána jako „den gamle Engländerinde“³⁴⁶. Neurčité pojmenování postavy bez udání jména je jedním z typických rysů, který se v povídkách Blixenové objevuje a na který jsem již upozornila v souvislosti s paralelou mezi některými názvy autorčiných povídek a portrétů. Spojení „den gamle Engländerinde“ zároveň výrazně připomíná samotný název Courbetova obrazu *Tři mladé Angličanky u okna*. Třetí dívku a starou lady přitom nedělí jen věk, ale i vlastnosti

³⁴⁵ Význam anglických postav lze do jisté míry interpretovat také biograficky, podobně jako otázku autorčiny dvojjazyčnosti. Blixenová se v Africe pohybovala mezi anglickými přáteli, které obdivovala a milovala, s nimiž však po odchodu z Afriky vesměs ztratila kontakt (a řada z nich zemřela). V jejích vzpomínkách tak byli obklopeni nostalgickou aurou a zároveň si Angličanů jako národa velmi cenila, o čemž svědčí například jeden z dopisů z Afriky, který napsala přítelkyni Ellen: „Alligevel kan jeg sige, hvad der maaske vil forbavse Dig, at jeg er ganske enig med Dig i, hvad Du skriver om Frankrig og England. Jeg har jo nu levet mellem Englændere i ti Aar og tror, at jeg er kommet til at forstaa dem, og at jeg vilde forstaa England gennem dem. Jeg tror ikke at der er nogen anden Nation, som jeg nu vilde kunne sætte helt paa Højde med dem. De har efter min Mening saadanne store rolige Linjer i deres Naturel; naar man har vænnet sig til at leve med dem, synes man at der er saa meget unødigt Spræl med andre Nationer. At leve sammen med de bedste af dem, synes jeg er som at komme op i lidt højere Luftlag; de er „rene“ paa samme Maade som man taler om ren Luft, og uden at være meget „begavede“ har de mere Overblik og mere virkelig Fordomsfrihed, end jeg har truffet hos nogen anden Nation, jeg har kendt til, - og jeg synes en storslaaet naturlig Uselvskhed. Ogsaa den særlige engelske Skønhedssans har virkelig noget imponerende; uden noget „fuss“ faar de alt saa smukt og harmonisk. Dette er nu, som sagt, om de bedste af dem, men man maa vel altid bedømme en Nation gennem dem, for jeg synes der er en engelsk „middleclass“, som er grulig giftig.“ (Lasson (ed.), *Karen Blixen. Breve fra Afrika 1914-31*, s. 206-207).

³⁴⁶ Blixen, „De standhaftige Slaveejere“, např. s. 54.

a vystupování: anglická dáma je spojena se starými principy, přísným aristokratickým vychováním a určitou vrozenou vznešeností, která stojí za jejím neotřesitelným místem v lázeňské společnosti. Nejmladší dívka je naopak zachycena na obraze jako rozverné, neposedné dítě bez vychování a zásad, neboť stojí v přímé konfrontaci se způsobně sedícími zbylými dvěma dívkami. Obě figury však na druhou stranu pojí odstup od erotičnosti, neboť malá dívka do stádia erotického objektu ještě nedospěla a stará dáma je od jakýchkoliv podobných konotací již oproštěna. Právě proto si se sestrami tolik rozumí a v příběhu přejímá roli ochranářské kuplířky. V textu se objevuje i skrytá kritika Blixenové směřující na namyšlené aristokratické dámy, protože stará lady působí povýšeně až nafoukaně, když si neodpustí zrudlé výrazy směrem k lázeňským hostům, kterými pohrdá. Spojnici mezi mladým rozverným dítětem a starou namyšlenou dámou můžeme vnímat nejen jako kontrastní spojení, ale také jako určitou výstrahu a předzvěst, jak se dívčin příběh může vyvinout do budoucna: jednou může skončit právě jako stará lady, pokud zůstane v područí aristokratické výchovy, která na ni čeká.

4.2.3.5 Shrnutí ekfráze v povídce „De standhaftige Slaveejere“

Povídka „De standhaftige Slaveejere“ je z hlediska ekfrastických pasáží velmi komplexní dílo, neboť se v něm zrcadlí vliv vícera uměleckých stylů a artefaktů. Pro vzhled sester Mizzi a Lotti sehrála rozhodující roli Courbetova malba, která se v textu objevuje jako implicitní intermediální reference. Má však formu sinusoidy: popisy jasně odkazující na obraz jsou pravidelně střídány tvůrčí invencí autorky. Reference tedy v povrchové rovině textu nepředstavuje plynulý, ohraničitelný oddíl, ale spíše se prolíná celým úvodním popisem protagonistek. Analýza tak podobně jako v případě krajinomaleb potvrdila teorii Fedrové a Jedličkové o ekfrázi, která může být v textu rozptýlená. Tato implicitní reference však u Blixenové není střídána dějovou složkou, jako je tomu v případě příkladů, jež ve svých studiích rozebírají zmíněné badatelky, ale je protkána autorčinými asociacemi, v nichž čtenáři přibližuje ty části těla postavy, jež na malbě nelze spatřit. Ekfrastická pasáž je tak obohacena o vlastní interpretaci, která však zároveň působí jako součást skutečné ekfráze a bez znalosti předobrazu bychom neočekávali, že například tvář protagonistky na malbě není zcela zřetelná. Autorka dotváří vzhled protagonistek podle vlastní fantazie nejen za účelem

komplexnosti popisu, ale rozvinutí ekfráze je motivováno i korespondencí s dějovou zápletkou, jež naznačuje: ať již se jedná například o srovnání barevných odstínů vlasů, které prozrazují příbuznost dívek, či zdůraznění asymetrie částí těla Mizzi, které asociují její roli loutky. Nemůžeme proto jednoznačně tvrdit, že vzhled sester v povídce Blixenové *zcela* odpovídá zobrazení dívek na Courbetově obraze; s tímto výrokem se setkávám například u Brundbjergové, která v článku „Inspirationens veje“ uvádí: „De to søstres udseende på maleriet svarer *helt* til skildringen af søstrene i Karen Blixens fortælling“.³⁴⁷ Vzhled dívek je sice jednoznačně inspirován Courbetovými postavami, výtvarný předobraz zde ale opět funguje spíše jako ideový impulz pro rozpracování dalších charakteristických rysů, byť tentokrát je oproti jiným případům ekfrastický vztah mezi obrazem a textem velmi autenticky realizován.

Z analýzy dané povídky také vyplynulo, že se Blixenová výtvarnými předobrazy neinspiruje pouze pro popis vzhledu svých postav, ale literárně zpracovává i kompozici a pózu; v tomto případě vyniká především úzké spojení postav v Láokoóntově sousoší či na některých obrazech Edvarda Muncha. Daná výtvarná kompozice se v textu zrcadlí v konkrétní situaci, kdy sestry sedí v objetí na lavičce a později odcházejí k lesu. Autorka s kompozicí operuje i na metaforické rovině, neboť harmonizující spojení do té doby vládnoucích protikladů představuje zásadní moment v příběhu, při kterém se odhalí pravda a děj tak nabírá jiný směr. Každý artefakt či piktorální model zároveň obohacuje text vedle své vnější stránky i o filosofický či umělecký koncept, který se za ním skrývá: Blixenová tak s odkazem na Láokoónta nechá svou postavu zamyslet se nad harmonizujícím vnímáním tragické scény a s využitím piktorálního modelu Edvarda Muncha zesiluje motiv ženských archetypů. Ekfráze se tedy v textu Blixenové realizuje v širším kontextu než jako pouhý popis portrétu, jenž má za úkol čtenáři zhmotnit vnější vzhled postavy, ale s pohledem na povídku jako celek vystupuje do popředí i její význam v makrostruktuře textu.

Všechna zmíněná umělecká díla se v povídce odrážejí jako implicitní intermediální reference, i když v případě Láokoóntova sousoší lze argumentovat i ve směru reference explicitní, neboť je umělecké ztvárnění transmediálního příběhu přímo zmíněno. Jedná se přitom zdánlivě o artefakty ze zcela rozdílných epoch a stylů, analýza ekfrastických pasáží ale odhalila konkrétní provázanost

³⁴⁷ Brundbjerg, „Inspirations veje“, nečíslováno, kurzíva RS.

mezi díly: dominantním vjemem z Courbetovy malby jsou zrzavé vlasy, jež se staly i významným motivem v autorčině textu. Ty ale zároveň tvoří i základ Munchova piktorálního modelu, stejně jako spojení propletených postav v jeden celek. Nejtypičtějším příkladem pro stejnou kompozici je pak slavné sousoší *Láokoón a jeho synové*. Můžeme se pouze dohadovat, zda v myslí Blixenové došlo ke stejnému řetězci asociací mezi artefakty, když pracovala na povídce „De standhaftige Slaveejere“. V každém případě se však opět jedná o hromadění různorodých vizuálních předobrazů, které navíc nejsou tradičními portréty a ani tak nejsou v rámci ekfráze realizovány.

4.2.4 Postavy jako karikatury

Vedle portrétů lze z oblasti výtvarného umění uvažovat i o jiném uměleckém stylu, který se promítl do popisů postav v textech Karen Blixenové, a sice o karikatuře. Jako karikaturu označujeme výtvarné dílo, které úmyslně zveličuje a zvýrazňuje některé markantní rysy zobrazené osobnosti či objektu. Zvýraznění přitom zpravidla vychází z tělesné podoby nebo z psychiky osoby a je motivováno eticky, sociálně kriticky, satiricky nebo pouze humorně.³⁴⁸ O tom, že Blixenová jako malířka měla ke karikaturám blízko, jsme se přesvědčili již při rozboru ilustrací k Shakespearovým dramatům.

V autorčině literární produkci se karikatura objevuje na dvou rovinách. V prvním případě se jedná o drobný motiv, který je přímo zmíněn v povrchové rovině textu a můžeme o něm proto uvažovat jako o explicitní intermediální referenci. Výstižným příkladem je úryvek z povídky „En opbyggelig Historie“, kde protagonista, spisovatel Charlie, rozmlouvá v hospodě se svým přítelem mimo jiné o vztahu mezi uměleckým dílem a publikem, přičemž rozvádí tuto myšlenku:

[...] - hvert eneste Kunstværk er paa samme Tid sin egen Idealisation, og sin egen Karikatur, et Vrængbillede af sig selv! Og det er Publikum, der hvert Øjeblik, afgør, hvilket af de to, det skal være. Naar Publikums Hjerte bevæges og rystes af Værket, saa at de med Taarer af Stolthed og Sønderknuselse udraaber det som et Mesterværk, da bliver det, hvad det jo altid har været, et Mesterværk. Naar de fornægter det som flovt og

³⁴⁸ Srov. Baleka, *Výtvarné umění: výkladový slovník*, s. 164.

værdigløst, da kommer Karikaturen deraf grinende frem, da er det i samme Øjeblik, hvad det altid har været, flovt og værdigløst.³⁴⁹

Karikatura tedy v poetice Blixenové představuje opak idealizace a je konotována negativními přívlastky jako trapný a bezcenný. Tato opozice je však v harmonii, protože dané umělecké dílo může být v jednom okamžiku obojím a záleží pouze na publiku či pozorovateli, ke které interpretaci se přikloní. Stejně tak je samotný žánr karikatury založen na konfrontaci mezi idealizací a skutečností a je přitom vázán právě na schopnost publika porozumět výtvarné stylizaci a zobrazené zkratce.³⁵⁰ Blixenová tedy nevnímá karikaturu ve své konkrétnosti jako satirický výtvarný žánr, ale orientuje se spíše na samotnou podstatu karikatury týkající se vztahu mezi skutečností a uměleckým dílem, o jehož povaze rozhoduje publikum. V podobném duchu můžeme interpretovat jinou zmínku o karikaturních rysech, tentokrát v souvislosti s popisem ženské postavy v povídce „Et Familieselskab i Helsingør“:

Tiden havde taget haardt paa Frøken Fanny. En lille Skævhed i Trækkene, der engang havde været et henrivende Pikanteri, tog sig nu ud som en uhyggelig lille Vanførhed, hendes fordums fagleagtige Lethed var karikeret i pludselige og umotiverede smaa Sæt og Ryk. Men hun havde endnu sine straalende, mørke Øjne og gjorde alt i alt en distingveret, halvvejs rørende Figur.³⁵¹

Fanny se tedy s blížícím se stářím stává karikaturou svého dřívějšího vzhledu. Podobně jako v případě uměleckého díla v předchozím citátu je v ní přítomná jak krásná idealizace v podobě jiskrných očí, tak ošklivá karikatura jejích pohybů; ambivalentnost se projevuje i v závěrečné charakterizaci jako napůl dojemné a napůl distingované ženy. Jestli se však Fanny stane čistou idealizací nebo čistou karikaturou, rozhoduje publikum, tedy okolí, které ji pozoruje. Citovaná pasáž se v textu objevuje ve chvíli, kdy Fanny a její sestra Eliza, dvě kodaňské staré panny, pořádají večírek pro zestárlou aristokratickou společnost. Motiv pomíjivosti života a ztráty půvabu je všudypřítomný a sama Fanny v duchu nazývá hosty jako „tørre, gamle Legemer“³⁵². Neuvědomuje si ale, že ona sama se již stala jedním z nich a je tedy vnímána jako karikatura ztracené krásy. Idealizace

³⁴⁹ Blixen, „En opbyggelig Historie“, s. 242.

³⁵⁰ Srov. Baleka, *Výtvarné umění: výkladový slovník*, s. 164.

³⁵¹ Blixen, „Et Familieselskab i Helsingør“, s. 291.

³⁵² Tamtéž, s. 290.

naopak přichází ke slovu později v textu, když se Fanny a Eliza setkají s příznakem dávno mrtvého bratra Mortena, který v jejich rysech vidí hlavně původní krásu. Karikatura je tak v tomto případě úzce spojena s tematickou rovinou příběhu, neboť ústřední konflikt vzniká z konfrontace mezi krásným a ideálním životem sourozenců v Helsingøru v době jejich mládí, který je v povídce vyličen velmi idealizovaně, a současným stavem věcí, kdy se obě sestry staly samotářskými starými pannami a bratr byl popraven jako zločinec. Nejen Fannina krása, ale celý jejich tehdejší život se tedy proměnil v současnou karikaturu.

Vedle tematické roviny karikatura nabývá v textech Karen Blixenové ještě další, významnější role: stává se metodou výstavby literárního popisu. Blixenovské postavy jsou totiž často charakterizovány jedním dominantním vnějším rysem, který je zveličen na úkor informací o jiných částech těla. Může se jednat například o výraznou výšku a mohutnost ženské protagonistky, její bledou až průhlednou kůži, rafinovaně formovanou lebku či velký a zahnutý nos. Zvláště při fyziognomickém popisu postav u Blixenové si všímá například i Charlotte Engbergová, která zdůraznění části těla či jeho formy dává do obecné souvislosti s portréty jako předobrazy blixenovských postav a proces výstavby popisu označuje jako „en særlig fetichistisk fokusering i personbeskrivelsen“³⁵³. Engbergová dále poukazuje na typizaci a depersonalizaci postav, které postrádají psychologickou hloubku, jež jen částečně získávají skrze své jednání.³⁵⁴ Autorka tuto myšlenku nedává do přímého vztahu k výtvarnému umění, pouze při demonstraci anekdotického rázu povídek Blixenové vidí jeden z důvodů právě v postavách, které mají „karakter af typer malet op med grov pensel og holdt ud i strakt arm“³⁵⁵. Podle mého názoru je možno vytyčit méně metaforickou spojnicí mezi výtvarnou technikou a depersonalizovanými blixenovskými postavami, a to právě díky karikaturním postupům aplikovaným v literárním textu. Z hlediska ekfráze se pohybujeme v oblasti strukturní imitace, tedy realizace, jíž je později věnována samostatná kapitola této práce. Jelikož se však v tomto případě realizace podílí pouze na utváření vzhledu postav a stojí tak blízko portrétnímu umění, rozhodla jsem se analyzovat ji v rámci kapitoly o portrétech. Určité charakteristické znaky, kterými konkrétní postava vyniká a skrze které je

³⁵³ Engberg, *Billedets ekko*, s. 17.

³⁵⁴ Srov. tamtéž, s. 93.

³⁵⁵ Tamtéž, s. 92.

definována, se často objevují i u postav z jiných povídek. Srovnáním významu daného charakteristického znaku v jednotlivých textech tak můžeme odhalit a blíže specifikovat archetypální rysy blixenovských hrdinů a hrdinek.

4.2.4.1 Vysoké a statné ženy

Jedním z nejnápadnějších fyziognomických znaků, kolem kterých je u Blixenové vystavěn popis postavy, je abnormální výška a statnost. Příklady nacházíme především u ženských hrdinek, jako veliká a kyprá dívka je charakterizována například Jensine v povídce „En Historie om en Perle“, překvapivě velká je na svůj věk i dívka Rosa z povídky „Petr og Rosa“ a i Malli z povídky „Storme“.

Velmi výrazně se tento rys objevuje v povídce „Aben“ u postavy Athény, která je při příchodu do místnosti charakterizována slovy: „Athene var en kraftig, ung Kvinde paa 18 Aar, seks Fod høj og tilsvarende bred, med et Par Skuldre, der kunde løfte og bære en Tønde Hvede. Ved de fyrre vilde hun nok blive kolossal, men endnu var hun for ung til Fedme og saa rank som et Lærketræ.“³⁵⁶ Jediné, co se o dívčině vzhledu dále dozvídáme, je, že se pyšní ryšavými vlasy, ušlechtilým čelem, pihami, světlou pokožkou, tmavším kruhem kolem duhovky a kulatým obličejem. Žádnému z těchto rysů však není věnován větší prostor než pouhé zmínění v textu, takže se právě výška stává karikaturním rysem, který Blixenová zvolila jako dominantní pro svou protagonistku. V návaznosti na popis se v textu dokonce objevuje přímé srovnání Athény s obryní, neboť její zjev konotuje hlavnímu hrdinovi Borisovi starou baladu o obrově dceři, která by byla schopna umačkat člověka. Výška a mohutnost Athény koresponduje i s její povahou, je totiž velmi silná a emancipovaná žena, je republikánka a odmítá manželství. Zde se nabízí první charakteristický rys vysokých a statných žen v povídkách Blixenové: jejich vnější fyziognomie je odrazem velké a sebevědomé duše, která se často vymyká dobové představě o ženě. Platí to pro Jensinu, jež se v manželství jen těžko podřizuje, pro Malli, která předvedla svou vnitřní sílu ve chvíli ničivé bouře, i pro Rosu, která byť velmi mladá již zdatně manipuluje s muži kolem sebe.

³⁵⁶ Blixen, „Aben“, s. 132.

Vysoké a statné ženy tak u Blixenové vyvolávají určité maskulinní konotace. Propojení s mužským principem je přímo tematizováno v povídce „Karyatiderne“ u postavy Childerique, o jejímž dospívání se dozvídáme:

Childerique var paa denne Tid beruset af sin Frihed, men paa ingen Maade af sin Magt. Hun havde som Barn sørget over, at hun ikke var en Dreng. [...] Hun var ogsaa, da hun var sytten Aar, trykket af, at hun var saa høj af sin Alder. Det var da, som om hun resolut traf sit Valg overfor begge de to Problemer i sin Tilværelse: da det nu engang ikke kunde være anderledes, saa maatte Verden hellere straks faa Ulykken at se i hele dens Udstrækning. Hun holdt sig meget rank, som for at vise sig i sin fulde Højde, og hun hengav sig med al sin Kraft til sin Skæbne som Pige, - ligesom paa Trods fulgte hun alle sin Naturs mest kvindelige Luner, og undgik ganske aabenhjertigt alle mandlige Væsener, undtagen sin lille Broder.³⁵⁷

Dospívající dívka se tedy nápadnou výškou trápí stejně jako tím, že není chlapcem. Je však vnitřně natolik silná, že se s oběma problémy dokáže vyrovnat a zdánlivý hendikep naopak ještě zdůraznit. Oproti Athéně se jedná o vdanou ženu, její manželství je sice klidné a na první pohled bezproblémové, v průběhu děje však čtenář může z dialogů a komentářů vypravěče vyvodit, že je dívka nešťastně zamilovaná do svého bratra. Bojovnost, zápal a odhodlání jednat se jako charakteristický rys archetypu vysoké ženy projevuje ve chvíli, kdy se Childerique dozví o bratrově zasnoubení a pokusí se mu zabránit.

Paralela mezi vnějším vzhledem a vnitřní silou pak dosahuje vrcholu v postavě Lady Flory Gordonové z povídky „Kardinalens tredie Historie“. Nejdříve se čtenář dozvídá o jejím obrovském bohatství, načež vypravěč pokračuje: „Dog, - ogsaa af andre Grunde maatte den skotske Dame gøre Indtryk paa enhver, med hvem hun kom i Berøring.“³⁵⁸ Charakteristickým poznávacím znakem Lady Flory je totiž její výška. Blixenová zde více než v jiných textech přímo zdůrazňuje mohutnost protagonistky: „Thi hun var en Kæmpekvinde, større end nogen af dem jeg som Barn har set fremvist paa Markeder. Hvor hun kom, ragede hun et Hoved op over de Mænd, med hvem hun underholdt sig. Hun var tilsvarende skulderbred og hofstærk.“³⁵⁹ V dalším popisu postavy se zřetelně objevuje paralela k Athéně, neboť i Lady Flora má zrzavé vlasy, lehce pihatou pleť a je velmi nepřístupnou ženou, jejíž vztah k mužům pramení z její výšky: je

³⁵⁷ Blixen, „Karyatiderne“, s. 110-111.

³⁵⁸ Blixen, „Kardinalens tredie Historie“, s. 70.

³⁵⁹ Tamtéž, s. 70-71.

o hlavu větší než oni, takže na ně shlíží svrchu. Lady Flora zůstala neprovdaná, k mužům se chová velmi rezervovaně a vzpírá se jakémukoliv lidskému dotyku, i když se jedná jen o zdvořilé podání ruky.

Abnormální výška protagonistky představuje významný charakteristický rys, který je navíc podtržen intertextovým odkazem. Podobně jako v případě Athény je totiž v povídce vytyčena paralela k jinému literárnímu textu, tentokrát je však reference konkrétnější, neboť je zde přímo zmíněn anglický básník Jonathan Swift a jeho nejslavnější dílo *Gulliverovy cesty*:

Kender De, mine elksværdige Tilhørere, Navnet paa den store engelske Digter og Filosof Jonathan Swift? Han var uden Tvivl en genial Aand. Men han var opfyldt af et sælsomt, et for os Katolikker uforklarligt, Had til Verden og til Menneskene. I sin berømteste Bog „Lemuel Gullivers Rejser“ har han, med næsten dæmonisk Indsigt og Kløgt, formaaet at latterliggøre menneskelige Forhold og Funktioner, blot ved at forrykke disses Format. Den militære Tapperhed og Gloire, Valpladsernes Højhed og Pathos, udleverer han til Latteren ved at lade Officerer og Soldater, Heste og Kanoner, optræde en miniature, paa Størrelse med Knappenaale og Fingerbøl.³⁶⁰

Explicitní intertextová reference k Jonathanu Swiftovi a jeho slavným příběhům z liliputího a obřího světa podtrhuje přístup Lady Flory ke svému okolí; je osamoceným obrem v zemi trpaslíků, takže nemá potřebu stát se součástí jejich společenství. Zároveň shlíží na ostatní lidi značně posměšně, představují pro ni jen bezvýznamné miniatury a ve své podstatě tedy určité karikatury, neboť si je zobecňuje s ohledem na jeden charakteristický rys. Reference k Jonathanu Swiftovi a jeho románu zároveň do textu přináší otázku ateismu a víry. Citovanou pasáž pronáší v povídce kardinál Salviati a je z ní patrný přístup katolíků ke Swiftovu dílu, které zesměšňuje člověka jako dokonalé boží dílo. Revolta vůči Bohu provází i Lady Floru, která odmítá nejen lidské společenství, ale i vyšší mocnosti a především Ježíšovu oběť na kříži: podle ní by člověk neměl čekat na vyúčtování svých hříchů v nebi či na zástupnou oběť božského syna, ale sám by měl stát za svými činy a nést za ně zodpovědnost. I v otázce víry se tedy zrcadlí sebevědomí skotské dámy. Podobně jako Athéna, jejíž hrdost padne po vynuceném polibku s Borisem, projde i Lady Flora zkouškou, která změní její povahu: otec Jacop se ji během jejího pobytu v Římě snaží přivést zpět k víře, mimo jiné prezentací nádherných křesťanských památek. Zdá se, že jeho snažení

³⁶⁰ Blixen, „Kardinalens tredie Historie“, s. 73.

zůstane zcela bez odezvy, v náhlém popudu myslí však Lady Flora při poslední návštěvě Svatopetrského chrámu políbí nohu sochy svatého Petra a nakazí se tak syfilidou. Když se s ní pak kardinál Salviati náhodou setká rok poté, má co do činění se stále vysokou, avšak lidskou a milou osobou, která je součástí společnosti lázeňského městečka a dokonce disponuje ženským šarmem. Mění se tedy povaha a působení, fyziognomie zůstává. Hrdou a sebevědomou Lady Floru nezkroutil muž jako Athénu, ale nemoc.

Lady Flora představuje oproti ostatním protagonistkám v povídkách Blixenové velmi rozpracovanou postavu, neboť se dozvídáme informace o jejím zevnějšku, zároveň můžeme z chování a vystupování odvodit vnitřní charakteristiku a navíc jsou čtenáři nabízeny informace i o jejích rodičích. Ovšem i tyto jsou motivovány karikaturní tendencí zdůraznit velikost jako abnormální rys: „Denne Moder havde været lige saa høj og havde vejet lige saa meget som sin Datter. Lady Floras Fader derimod [...] havde været under Middelhøjde og spædt bygget.“³⁶¹ Rodiče Lady Flory tak představují diametrálně rozdílné protiklady, které se rozcházejí v jednom základním charakteristickém ryse, a to ve výšce: matka je vysoká, obrovská žena a otec malý, drobný muž. Zatímco při analýze povídky „De standhaftige Slaveejere“ jsme se přesvědčili o tendenci Blixenové harmonizovat protiklady a nechávat je splynout v jednolité celek, v tomto případě je autorčina idea v podstatě opačná. Na vině je při tom druhý zásadní vzhledový rys Flořina otce, neboť je nesmírně krásný a žádná žena mu neodolá. Flořina matka, která ho bezmezně miluje, tak prožívá nešťastné manželství plné žárlivosti a bolesti. Manželství rodičů proto na Floru působí jako odstrašující příklad a má za následek její negativní vztah k mužům. Zároveň lze příběh o nezdařeném manželství mezi velkou ženou a malým mužem interpretovat jako obecnou předzvěst a varování pro všechny podobné blixenovské postavy. Vysoké a statné hrdinky totiž nejsou stvořeny pro manželství, neboť by se tak provinily proti své přirozenosti. Svazky mezi velkou ženou a malým mužem jsou proto v povídkách Blixenové vždy provázeny komplikacemi.

V problematickém manželství se ocitá i Charles a Laura v povídce „Den unge Mand med Nelliken“. Protagonistou příběhu je však tentokrát muž, nadějný spisovatel, který po obrovském úspěchu své první knihy trpí existenciální krizí pramenící z uměleckého bloku. Odjíždí proto do Itálie, kde chce pokračovat

³⁶¹ Blixen, „Kardinalens tredie Historie, s. 72.

v psaní. Se svou ženou, která mu má při pobytu dělat společnost, se má setkat až v hotelu. Shodou okolností však Charles zamíří do špatného pokoje a po několika hodinách bezesného převalování ho vyruší mladík s karafiátem, který zaklepe u jejich dveří. Mladíkovo nadšení a energie pramení z naplánované tajné schůzky se ženou, která ležela v posteli, když Charles přišel, a kterou on tedy automaticky považoval za svou manželku. Mladík se zmateně omluví a odejde, aura štěstí, která ho obklopuje, však v Charlesovi odstartuje touhu změnit svůj prázdný život. V dopise se s manželkou rozejde a odchází do přístavu. Po noci ve společnosti námořníků se vrátí, aby se s manželkou rozloučil důstojněji než jen krátkým vzkazem na papíře. Laura však o ničem neví, neboť celou dobu spala v jiném pokoji a myslí si, že Charles teprve přijel. Charles pochopí události minulé noci a z jeho závěrečného rozhovoru s Bohem můžeme vydedukovat, že se rozhodne pokračovat v psaní knih a zůstat tedy s manželkou.

Blixenová v povídce naznačí výšku svých postav - Charles je „en spinkel og tynd Mand, en ganske lille Skikkelse i den lange Gade“³⁶² a jeho žena Laura je „en høj, ung kvinde“³⁶³. Laura však typickým velkým blixenovským hrdinkám zrovna neodpovídá. Představuje spíše bojácnou a přecitlivělou ženu, která je plně oddaná svému muži a bezmezně ho miluje. Pro tento výrazný odklon od archetypu vysokých a tedy emancipovaných žen jako je Athéna či Lady Flora lze podle mého názoru najít více vysvětlení. Jedním z nich je samotná kompozice povídky, jejímž tématem je existenciální krize Charlese jako umělce, a Laura ani není hlavní postavou. Je tedy výrazně upozaděna a objevuje se kromě závěrečné scény pouze v Charlesových myšlenkách. Zároveň její výška není příliš zdůrazňována a je pouze jedním z předložených charakteristických rysů, který je ve vztahu k Lauře zmíněn. Více než archetyp veliké a silné ženy tak Blixenová rozehrává motiv nevyrovnaného manželství mezi výškově nejednotnými jedinci. Svazek mezi Charlesem a Laurou tak v některých rysech upomíná na manželství rodičů Lady Flory: žena potlačila svůj potenciál a bezmezně se zamilovala do svého muže, kterému je zcela oddaná. Ten však její lásku neopětuje stejným způsobem a je zdrojem ženiny bolesti a utrpení: Flořin otec matku podváděl, Charles se chystá ženu opustit. Laura přitom představuje zástupnou postavu pro celé publikum, reprezentuje měšťáckou veřejnost, která dychtivě čeká na další

³⁶² Blixen, „Den unge Mand med Nelliken“, s. 19.

³⁶³ Tamtéž.

Charlesovu knihu. Zamilovala se do něho již jako do známého spisovatele, a proto ztělesňuje právě ten život, od kterého chtěl Charles ve své depresi utéct. Závěrečné rozhodnutí vrátit se k dráze spisovatele tedy můžeme interpretovat jako rozhodnutí vrátit se k Lauře. Návrat ale není motivován láskou k ženě, nýbrž zmíněným rozhovorem s Bohem, ve kterém Bůh Charlesovi sdělí, že knihy nepíše pro publikum nebo pro recenzenty, ale píše pro Boha, protože právě jeho záměrem je, aby Charles byl spisovatelem.

Ze své role oddané a nade vše milující ženy se však Lauře podaří vystoupit, což se dozvídáme v závěrečné povídce „En opbyggelig Historie“ ze sbírky *Vinter-Eventyr*, která je koncipovaná jako pokračování Charlesova příběhu. Charlesovo setkání s přítelem Æneasem je pouze rámcovým příběhem pro filosofickou až alegorickou rozmluvu. Z textu se však mimo jiné dozvídáme, že Laura Charlese opustila. Vysoká žena tedy nakonec dostala svému předurčení být sebevědomou a emancipovanou osobností, která může žít dobře i bez muže.

4.2.4.2 Tlustí muži

Kromě výšky Blixenová ve vztahu k tělesným proporcím často zmiňuje i váhu hrdinů. V případě ženských postav se většinou nejedná o zásadní karikaturní rys, neboť protagonistky (pokud nejsou zrovna statné v souvislosti s jejich výškou) jsou zpravidla přirozeně štíhlé. V některých popisech je uvedena i pružnost, jako například u postav Philippy a Martiny z povídky „Babettes Gæstebud“, o nichž se jako první informaci dozvídáme, že jsou „høje, slanke og bøjelige“³⁶⁴. Žádná z těchto charakteristik přitom není později výrazněji tematizována a netvoří tedy karikaturní rys, skrze který by byla postava definována.³⁶⁵ V případě mužských figur se ale vedle štíhlosti často objevuje i tloušťka, která působí jako abnormální rys. V 19. století, ve kterém se převážná část povídek odehrává, byla ideálem aristokracie štíhlá postava, zatímco s tělnatostí bylo spojováno především měšťanstvo.³⁶⁶ Zdá se, že autorka s touto opozicí také pracuje. Hrdinové oplývající kilogramy tuku jsou zpravidla šlechtici,

³⁶⁴ Blixen, „Babettes Gæstebud“, s. 31.

³⁶⁵ Stefanie von Schnurbein ve svém článku „Genuss und Gefahr. Essen und Körper in ‚Babettes Gæstebud‘“ analyzuje právě podobu těla obou sester ve vztahu k tématu povídky a zdůrazňuje přitom význam náboženského asketismu stejně jako dobové módy (srov. Schnurbein, „Genuss und Gefahr“, s. 138).

³⁶⁶ Srov. tamtéž.

takže jejich tloušťka jde proti dobovému vkusu, a proto se také dočká zdůraznění a negativních konotací.

Příklad nacházíme již v úvodní povídce „Vejene omkring Pisa“. Hrabě Augustus je v první větě popsán slovy: „en tungsindigt anlagt ung dansk Adelsmand, som vilde have set overmaade godt ud, hvis han ikke havde haft nogen Tilbøjelighed til Fedme [...]“.³⁶⁷ Tloušťka je v tomto případě jediný vzhledový rys, kterým je postava Augusta charakterizována. Zároveň je negativně hodnocena, neboť je přímo řečeno, že hrdinovi ubírá na kráse. Podobná situace nastává i v případě prince Potenzianiho ze stejné povídky, který je při vstupu do hostince líčen jako „meget høj og umaadelig svær“³⁶⁸. Po krátkém popisu elegantního oblečení, obarvených vlasů a napudrovaného čela se popis postavy opět stočí k váze: „Tiltrods for sin enorme Fedme og det stramme Korset, hvori han var snøret ind, bevægede han sig med ubeskrivelig Ynde, som om han havde en egen Rytme i Kroppen.“³⁶⁹ Princova tloušťka je tentokrát enormní a tvoří tak jeho jednoznačný karikaturní znak. Koresponduje s bohatstvím a mocí, kterým postava disponuje, zároveň ale opět představuje esteticky negativní vzhledový rys. Augustus princův zevnějšek komentuje slovy: „hvis man kunde komme helt bort fra det konventionelle Begreb om, hvordan et Menneske skal se ud, maatte han siges at være en Genstand af stor og sjælden Skønhed, som vilde gøre Indtryk, hvor den blev sat, og f. Eks. være et overmaade virkningsfuldt Afgudsbillede.“³⁷⁰ Princova tloušťka tedy není vyloženě na překážku jeho pohybu ani kráse, zásadně však neodpovídá dobovému vkusu.

Oproti vysokým ženám není archetyp tlustého muže u Blixenové tak podrobně rozpracován. Do určité míry koresponduje s bohatstvím a mocí, ještě výrazněji je však spojen právě se šlechtickým titulem. Tloušťka tak nenaznačuje vlastnosti a smýšlení postavy, ale dokresluje spíše dobovou atmosféru a estetické hodnoty společnosti. Svědčí o tom například figura prince ve vloženém příběhu v povídce „En opbyggelig Historie“, o kterém se dozvídáme, že „led desuden af urimelig Frygt for at blive fed, for Fedme laa til hans Moders Slægt. Han overholdt bestandig en streng Diæt, og nægtede undertiden ganske at spise“³⁷¹. Princův vztah k jídlu koresponduje s jeho postavením, neboť si velmi zakládá na

³⁶⁷ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 9.

³⁶⁸ Tamtéž, s. 35.

³⁶⁹ Tamtéž.

³⁷⁰ Tamtéž.

³⁷¹ Blixen, „En opbyggelig Historie“, s. 248.

svém stylu vlády, který s sebou přináší i požadavek esteticky přijatelného vzhledu.

Zmínka o stravovacích návycích prince z povídky „En opbyggelig Historie“ zároveň upomíná na poruchu příjmu potravy, která se stala často diskutovaným fenoménem v biografické sekundární literatuře o Karen Blixenové. Zdá se velmi pravděpodobné, že autorka sama ve svém životě považovala tloušťku za esteticky negativní fenomén, v souladu s článkem Stefanie von Schnurbeinové „Genuss und Gefahr“ bych ale chtěla poukázat na skutečnost, že silné či naopak výrazně štíhlé postavy nejsou pouze projevem vkusu samotné Blixenové, ale mají vlastní estetickou funkci v rámci textu.³⁷² Zatímco Schnurbeinová svou tezi rozpracovává ve vztahu k symbolice jídla a výstavbě textu povídky „Babettes Gæstebud“, v kontextu celého autorčina díla vynikají podle mého názoru naopak paralely týkající se použití karikaturních postupů a odosobnění postav ve směru archetypů definovaných výškou a váhou.

4.2.4.3 Zdůraznění jedné části těla a asymetrie

Vedle fyzických rozměrů se vypravěč v povídkách Blixenové při líčení postavy často zaměřuje na jednu konkrétní část jejího těla, a to především z oblasti obličeje. Jako příklad si můžeme uvést popis Mizzi z povídky „De standhaftige Slaveejere“. V předchozím oddíle již byl analyzován vzhled figury, jež vychází z Courbertovy malby, obličej dívky je však invencí samotné autorky, neboť se postava na obraze odvrací od diváka a je zachycena jen z mírného profilu. Popis dívčiny tváře v textu nejdříve působí zcela neutrálně, Mizzi má světlý obličej bez make-upu a bez vrásek, tmavě modré oči s černými řasami a vysoké lícní kosti. Pak se však vypravěč začne zabývat dívčínými ústy: „Men hvad der først og sidst tiltrak sig Opmærksomheden i hendes unge Ansigt var Munden, - en tyk, overmodig, barnlig, flammende Mund, saa rød som en Rose. Ja, man kunde tro, at hele den ranke, stolte Skikkelse var skabt for paa værdig Maade at bære denne blussende Mund om i Verden.“³⁷³ Ústa se tak stávají dominantním rysem nejen dívčina obličeje, ale v podstatě i jejího celého těla. S obdobným způsobem výstavby popisu se setkáme i u postavy Mortena v povídce „Et Familielskab i Helsingør“. Tentokrát je však vyzdviženo mladíkovo čelo:

³⁷² Srov. Schnurbein, „Genuss und Gefahr“, s. 135.

³⁷³ Blixen, „De standhaftige Slaveejere“, s. 57.

Hans Næse og Mund var skaaret ud med en grovere Haand. Men han havde den mest uforlignelige klare og rene Pande. Naar Folk talte med ham, løftede de uden at vide det Øjnene op til denne brede, ædle Pande, som om den havde straalet under en Kejsers Krone eller en Helgenglorie.³⁷⁴

Podobně jako v prvním příkladě se nejdříve jedná o neutrální popis, který se následně zaměří na jednu specifickou část obličeje, jež tvoří jeho dominantní rys. Široké a urozené čelo nám navíc může konotovat portrétní umění z doby renesance. Zobrazení vysokého a výrazného čela bylo v té době velmi oblíbené a protažená část mezi obočím a vlasy symbolizovala chytrou a urozenou portrétovanou osobu. Mladíkovo specifické čelo tak tematicky koresponduje s textovým odkazem k císařské koruně a hrdinné auře. Postava Mortena je v povídce navíc přímo spojena s hrdinstvím a dobrodružstvím: byl námořníkem, účastnil se lodních bitev, stal se pirátem a nakonec byl pověšen v exotické Havaně. Vrátil se ale jako duch, se kterým se sestry po třiceti letech znovu setkávají. Při líčení Mortenova současného vzhledu se vypravěč opět výrazně pozdrží u mužova čela. Zatímco ve vztahu k ostatním částem tváře se pouze dozvídáme, že obličej zbledl a rysy ztvrdly, čelo si v podstatě zachovalo svůj vzhled:

Men hans ædle Pande var undergaaet en Forandring. Det var ikke fordi den nu var gennemfuret af en Mængde smaa, horisontale Linier, for det Marmor, den var hugget i, var for haardt til at kunne lide ved et saadant overfladisk Slid. Men Tiden havde aabenbaret dens sande Karakter. Den var ikke mere den lysende Tiara, som over de mørke Bryn engang havde fanget alles Øjne. Den var nu alvorlig og oprigtig uden Forbehold som et Kranium. Denne Straaleglans tilhørte ikke en Mand som beherskede Verden, men en, der ejede Graven og Evigheden. Nu, da det mørke Haar havde trukket sig tilbage fra den, stod den rene og enkle Sandhed at læse i den [...].³⁷⁵

Místo původní hrdinské konotace evokuje čelo nyní spíše záhrobní a posmrtný svět, neboť celý obličej připomíná lebku. Stále však zůstává dominantním znakem postavy, kterým se vypravěč při popisu podrobně zabývá, zatímco ostatní části těla zůstávají zcela upozaděny.

Na tomto místě bych chtěla okrajově poukázat na zajímavý rys týkající se líčení jednotlivých částí těl postav v textech Blixenové. Autorka si při popisech

³⁷⁴ Blixen, „Et Familieselskab i Helsingør“, s. 273.

³⁷⁵ Tamtéž, s. 309.

vedle obličejů s oblibou všimá i rukou. V povídce „Vejene omkring Pisa“ jsou dokonce tematizovány rozdíly mezi národy právě skrze ruce jejich obyvatel. Augustus, který stále ještě Agnese považuje za italského chlapce, pronese s pohledem na její ruce: „Det maatte ganske sikkert tage tusind Aar at forme en Haand og et Haandled som disse. I Danmark har alle Folk tykke Haandled og Ankler, og jo højere man kommer op i Samfundet, jo tykkere bliver de.“³⁷⁶ Zde se explicitně nejedná o karikaturní popis, neboť vylíčení rukou není zdůrazněno na úkor jiných částí těla, ale svědčí spíše o autorčině zaujetí právě těmito končetinami.³⁷⁷

Poslední příklad karikaturního popisu, který však oproti předchozím není v povídkách Blixenové tolik zastoupen, představuje zdůraznění asymetrie panujících mezi jednotlivými částmi těla líčené postavy. Například o Lauře z povídky „Den unge Mand med Nelliken“ se dozvídáme, že

hendes Ansigt vilde have været klassisk skønt, hvis den øverste Del af det ikke havde været lidt for kort og smalt i Forhold til Underansigtet. Det samme Træk gik igen i hele hendes Legeme, Overkroppen var lidt for lille og spinkel i Forhold til Hofter og Ben.³⁷⁸

Asymetrie ve vztahu k jednotlivým částem těla tedy u Blixenové představuje negativní vzhledový rys, který neumožňuje rozvinutí potenciální krásy. Podobně působila i Mizzi v povídce „De standhaftige Slaveejere“, jejíž věkově nevhodné šaty vytvářely dojem příliš krátké horní části těla oproti dominantnímu zbytku.

Asymetrický protiklad však nemusí být konotován pouze negativně, o čemž svědčí popis Adelaide z povídky „Ib og Adelaide“: „Hun havde mørkebrunt Haar og store, meget mørke Øjne, hendes korte, runde Hage dannede en mærkeligt fængslende pikant Modsætning til hendes klassiske Overansigt med dets marmorglatte Pande [...]“³⁷⁹ Krátká brada sice tvoří nerovnoměrný protiklad

³⁷⁶ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 29.

³⁷⁷ Ruce hrají významnou roli například v popisu kardinála Salvatiho v povídce „Kardinalens tredie Historie“, neboť se díky své kráse staly inspirací pro malířské dílo (příklad je konkrétněji rozebrán v oddíle 4.2.5.1). V líčení umírajícího Mr. Claye v povídce „Den udødelige Historie“ je tematizována spojnice mezi obličejem a rukama: „Den gamle Mands Øjne var ganske lidt aabne - matte som Smaasten ved Stranden - men hans tynde Læber var lukkede i et skævt Smil. Hans *Ansigt* var graat som de benede *Hænder* der hvilede paa Knæene. Hans Slaabrok hang om ham i saa dybe Folder at der næppe saa ud til at være en Krop indeni, som kunde danne Forbindelse mellem dette *Ansigt* og disse *Hænder*“ (Blixen, „Den udødelige Historie“, s. 212, kursiva RS).

³⁷⁸ Blixen, „Den unge Mand med Nelliken“, s. 19.

³⁷⁹ Blixen, „Ib og Adelaide“, s. 227.

ke klasickému, tedy vysokému čelu, tento rozdíl je však v rámci celého obličeje vypravěčem hodnocen jako pozitivní a dodává postavě na kráse.

Analyzované příklady demonstrovaly specifickou formu ekfráze, která se realizuje při samotné výstavbě popisu a podílí se tak na stvoření postav, jež se stávají zástupnými typy pro ostatní stejně vylíčené figury. Karikaturní technika u Blixenové však není motivována ironií či satirou, jak je tomu převážně u kreslených karikatur, ale slouží právě k odosobnění postav a symbolicky reflektuje a předjímá jejich určitý povahový rys (vysoká žena je automaticky silnou osobností).

4.2.5 Přípodobnění postavy ke konkrétnímu obrazu

V závěru kapitoly o portrétech bych chtěla poukázat na použití explicitních ekfrastických referencí při charakterizaci postavy, která je pomocí literárního srovnání konotována konkrétní malbou.³⁸⁰ Často se sice nejedná o tradiční portrétní umění, ale jelikož odkazy také slouží k charakterizaci postavy, zahrnuji jsem analýzu do této kapitoly. Výzkum ekfráze s ohledem na explicitní reference ke konkrétním malbám se v blixenovské sekundární literatuře dočkal nejvýraznější pozornosti, neboť se reference objevují v povrchové rovině textu a jsou proto dobře rozpoznatelné. Zpravidla se přitom jedná o malby s mytologickou tematikou, proto se analýzy daných pasáží koncentrují především na transmediální příběh, který obraz s sebou přináší, a vykládají text skrze tematizovaný mýtus. Ve svém rozboru ekfráze bych se zde chtěla zaměřit spíše na literární funkci těchto přirovnání a abstrahovat od interpretování znázorněného mytologického či biblického příběhu, neboť ten je již podrobně analyzovaná v jiných pramenech.³⁸¹

4.2.5.1 Krása a majestátnost transmediálních postav

Většina explicitních referencí ke konkrétním obrazům je do textu zapracována s jasným účelem: zdůraznit krásu či majestátnost postavy, ke které se vztahují. Vzhledem ke stylistické výstavbě textu se přitom můžeme setkat se třemi možnými postupy:

³⁸⁰ V textech Blixenové se objevují i odkazy k sochám, které jsou vystavěny na stejném principu. Tyto jsou však rozebírány v samotné kapitole věnované právě ekfrázi vztahující se k sochám - viz. kapitola 4.4.

³⁸¹ Srov. především publikace Ivana Ž. Sørensen.

- 1) postava povídky je přirovnána k figuře z malby,
- 2) postava stála/by mohla stát modelem při vzniku obrazu,
- 3) postava působí, jako by vystoupila z malby.

První varianta se objevuje například při charakterizaci protagonistky Heloïse ze stejnojmenné povídky, která je „i Slægt med Tizians og Veroneses Gudinder“³⁸², či v povídce „Vejene omkring Pisa“, kde je majestátnost prince Potenzianiho podtrhnuta poznámkou, že vypadá jako „et skønt og strengt, gammelt Afgudsbillede, udført i en Mosaik af Guld, Elfenben og Ibenholt“³⁸³. Při líčení chlapce v povídce „Det drømmende Barn“ aplikuje Blixenová tento postup dokonce v negativním principu, když podotýká, že „Jens var et smalt, mørkhaaret Barn, og havde ikke, undtagen i selve sit Format, megen Lighed med de klassiske Billeder af Cupido [...]“³⁸⁴. Přirovnání vystavěných na ekfrastické referenci nacházíme v textech Blixenové ještě více, často se přitom jedná o ne tak konkrétní odkazy, neboť autorka pracuje s uměleckými ztvárněními krásných mytologických bohů a bohyň spíše jako s piktorialním modelem, o čemž svědčí i právě citované příklady. Všechny Tizianovy a Veronesovy bohyně oplývají výraznou ženskou krásou, všechny staré mozaiky trůnících bohů konotují mocnost těchto vládců a amorkové jsou tradičně vyvedeni jako obzvlášť roztomilé děti; autorka tedy necílí na konkrétní ztvárnění, ale spíše na archetypální konotace. Dokladem je například i zmínka o vzhledu Rosiny, která na Augusta působí tak půvabně jako „nogen Madonna, han havde set i Italien“³⁸⁵. Není při tom důležité, o jaké konkrétní ztvárnění Madony se jednalo, protože veškerá tradiční umělecká zpodobnění Madony oplývají ženským půvabem.

Stejnou měrou se v textech objevuje charakteristika postavy, jež je založená na pojetí figury jako modelu pro vznikající obraz. Jedná se přitom jak o skutečné sezení modelem, tak o využití tohoto metaforického obrazu pro zdůraznění vnější stránky dané postavy. Například o Ninovi z povídky „Vejene omkring Pisa“ se dozvídáme, že byl již jako dítě tak krásný, že si ho slavný umělec vybral jako model pro ztvárnění malého Ježíška, a podobně seděla dívka Petra v povídce „Ib og Adelaide“ modelem malíři, který pracoval na obraze

³⁸² Blixen, „Heloïse“, s. 81.

³⁸³ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 58.

³⁸⁴ Blixen, „Det drømmende Barn“, s. 110.

³⁸⁵ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 68.

„Susanne i Badet“. V tomto případě není skrze referenci tematizována pouze krása, ale do textu je vnášen i erotický motiv, neboť lze očekávat, že dívka seděla před malířem nahá a vypravěč si neodpustí poznámku, že se následně stala vyhledávaným modelem pro další umělce v Kodani. Nyní navíc v příběhu figuruje jako protagonistova milenka, ke které má však pouze erotický vztah. V obměněné formě se motiv modelu objevuje v povídce „Digteren“, kde je použit v negativním významu a navíc se jedná pouze o hypotetické sezení modelem. O básníkovi Andersovi si lidé myslí, že nevypadá zrovna dobře, ale „paa samme Tid kunde maaske en Kunstner, der vilde male et helligt Billede og søgte en Model til en ung Engels Ansigt, have fundet det i hans“³⁸⁶. Nejedná se zde o primárně krásný obličej, ale spíše o zajímavý a originální vzhled, který by se i tak dobře hodil do křesťanského obrazu.

Analyzované příklady ekfrastických referencí se realizují především na stylistické rovině a slouží jako přirovnání. Skrze transmediální příběhy skryté ve zmíněných artefaktech se sice otevírá možnost interpretovat postavu či zápletku ve vztahu k danému mytologickému či biblickému příběhu, který je zmínkou o malbě v textu aktivován, z hlediska narativního potenciálu ekfráze je však zajímavější si povšimnout třetího možného způsobu. Jedná se o situaci, kdy postava metaforicky vystoupí z obrazu. S tímto příkladem se setkáváme v povídce „Vejene omkring Pisa“. Zdůraznění krásy již zmiňovaného okouzujícího Nina je rozvedeno dalším ekfrastickým odkazem, či spíše odkazy. Pozorovatelem situace, ve které se Nino poprvé objeví, je Augustus:

Han [Augustus] havde i Italien besøgt mange Malerigallerier, og det slog ham straks, at en skøn Yngling fra et af dem, Johannes Døberen, næret af vild Honning og Græshopper, den unge St. Sebastian fuld af Pile, eller selv en Engel fra den aabnede Grav kunde været traadt ud af sin Ramme, have klædt sig paa med skødesløs Elegance, og set nøjagtig saaledes ud. Han havde endogsaa i en hel Skala af brune Farvetoner i Lød, Lokker og Øjne, noget af de gamle Maleriers Patina, og dertil det særegne Udtryk af ikke at tænke paa nogen Verdens Ting, som maa passe i Paradis, hvor Tænkning er overflødiggjort.³⁸⁷

Citovaná pasáž svědčí o Augustově znalosti výtvarného umění. Konkrétní obrazy, ze kterých Nino mohl vystoupit, jsou opět spíše piktorálními modely tradičních ztvárnění křesťanských mučedníků jako krásných trpitelů s výrazem

³⁸⁶ Blixen, „Digteren“, s. 439.

³⁸⁷ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 36.

smíření a odpuštění. Odkazem k hnědým barevným tónům autorka model ohraničuje ke starým mistrům, tedy malířům 14. -18. století, pro které byly právě hnědé barvy typické. Ekfrastická reference je zde použita pro charakterizaci postavy, zároveň však v sobě zahrnuje akt pohybu, protože Nino vypadá, jako by vystoupil právě z těchto obrazů. Později v textu se Blixenová k tomuto narativnímu prvku již nevrací, funguje tedy pouze ve výstavbě Ninova popisu. Přesto svědčí o narativním potenciálu ekfráze, která v sobě může zahrnovat dějový prvek, i když tento zůstává pouze v povrchové rovině a nepromítá se jako impulz do hlubších dějových složek celého textu.

V analyzovaných příkladech se jednalo o ekfrastickou referenci ke konkrétní figuře a jejímu ztvárnění jako celku. Při analýze se však objevily i případy, kdy Blixenová odkazuje pouze k částem těla dané postavy. Nejvýrazněji se s tímto postupem setkáváme v povídce „Kardinalens tredie Historie“, kde je v úvodním popisu líčen kardinál Salviati, jak sedí v křesle a chystá se vyprávět příběh o Lady Floře. Obličej s jizvou má ukrytý ve stínu a světlo dopadá pouze na jeho ruce, „hvis Skønhed den store Maler Camuccini har udødeliggjort i sin bedende Christus i Gethsemane have“³⁸⁸. V tomto případě tedy autorka udává konkrétního malíře, italského neoklasicistního mistra Vincenza Camucciniho, který se zabýval malbou antických a biblických témat. Ve sbírce jeho děl sice nenacházíme obraz nazvaný Kristus v Getsemanské zahradě, ale kresbu *Kristus na hoře Olivetské* (nedatováno, obraz č. 30 v příloze), která s biblickým výjevem koresponduje, neboť Getsemanská zahrada se nachází právě na úpatí hory Olivetské. Zobrazení rukou hraje významnou roli nejen na Camucciniho kresbě, ale i při zachycení zmíněného motivu u jiných malířů.³⁸⁹ Pokud tedy odhlédneme od transmediální interpretace této ekfráze, můžeme referenci analyzovat právě na stylistické rovině a považovat ji za odkaz aplikovaný pro zdůraznění krásy kardinálových rukou, která stojí v kontrastu ke zjizvenému obličejí.

Ve vztahu k portrétnímu umění bych zde chtěla ještě okrajově poukázat na slavnější Camuccinův *Portrét papeže Pia VII.* (1815, obraz č. 31 v příloze), který

³⁸⁸ Blixen, „Kardinalens tredie Historie“, s. 70.

³⁸⁹ Srov. například Dürerovy rytiny, malbu od Paula Gauguina či Mistra třeboňského oltáře. Zdůraznění Kristových rukou v těchto výjevech je dáno situací, neboť Kristus přichází na horu Olivetskou, potažmo do Getsemanské zahrady, aby se modlil. Typickým rysem při zpracování daného biblického příběhu jsou proto sepnuté ruce, které nacházíme na vyobrazení od výše uvedených umělců.

patří k nejoceňovanějším malířovým dílům. Obraz kompozičně upomíná právě na popis kardinála Salviatiho, který se usadí v křesle a své krásné ruce položí na opěradla židle. Ve stejné póze je zachycen i papež na portrétu a navíc je část jeho obličeje také ukrytá ve stínu. Ztvárněná póza je sice typická pro řadu portrétů papežů a králů, reference k Camuccinioví však v mysli vyvolá právě tento konkrétní obraz a můžeme proto hypoteticky uvažovat i o promítnutí dané malby do kompozičního uspořádání vylíčené situace.

4.2.5.2 Kompoziční rozvržení

Explicitní ekfrastické reference se objevují i při popisu rozestavení postav v dané situaci. Dva příklady nacházíme v povídce „Vejene omkring Pisa“, která je celkově na výskyt přímých odkazů velmi bohatá. Po dramatickém souboji, který se nakonec nekonal, ale při kterém pod tíhou šoku princ Potenziani stejně umírá, se vypravěč soustředí na popsání kompozičního rozvržení postav kolem mrtvoly:

De blev staaende ganske stille omkring den Døde. Den gamle Prins var bestandig saa fuldstændig Midtpunktet i deres Kreds [...]. Kun Nino var paa en Maade udenfor det hele, ligesom paa de gamle Altertavler, der forestillede store hellige Begivenheder, Portrættet af den Mand, som har skænket Billedet til Kirken, og som er sat ind i et Hjørne uden ret at have Del i, hvad der foregaar.³⁹⁰

Blixenová zde tematizuje tradiční kompoziční schéma známé ze skupinových výjevů s náboženskou tematikou, kdy je mecenáš a zadavatel obrazu zvěčněn jako pozorovatel výjevu na okraji malby. Stejně tak byl i Nino strůjcem dané situace: to on vyzval prince na souboj (i když ten ho k tomu úmyslně vyprovokoval) a zároveň hraje hlavní roli v Agnesině přiznání, které přivodí princovu smrt. Otřesen vývojem událostí Nino ustoupí do pozadí a ve výjevu, který je silně nábožensky konotován a připomíná smrt Ježíše Krista, zaujímá pouze okrajovou roli. Explicitní reference zde neslouží k charakterizaci postav jako v předchozích příkladech, ale k ztvárnění jejich postavení v rámci kompozičního rozvržení. Obohacuje stylistickou rovinu textu a zároveň tematizuje motiv původce výjevu, neboť Nino je do určité míry osnovatelem dané situace, stejně jako je zadavatel mecenášem pro vznik malby.

³⁹⁰ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 60.

Stejnou motivaci pro použití reference ve vztahu ke kompozici nacházíme i ve druhém případě, který se objevuje v závěru textu. Augustus přijede navštívit hraběnku, její vnučku a čerstvě narozené pravnuče, k jejichž šťastnému usmíření velkou měrou přispěl. Zatímco hraběnka a její vnučka Rosina hrály významnou roli v příběhu a vypravěč čtenáři nabídl řadu informací o jejich životě a smýšlení, postava Rosinina bratrance a otce jejího dítěte byla zcela upozaděna. A stejně tak je i ztvárněna na metaforické rovině při popisu kompozice skupinového portrétu, který se Augustovi naskytne: „[...] og den unge Fader kom ind, blev forestillet og sluttede sig til Selskabet. Han indtog dog ingen mere fremtrædende Plads i Billedet end den, som kunde være tilfaldet den yngste af de hellige tre Konger; den gamle Grevinde havde selv overtaget Josephs Rolle.“³⁹¹ Rozvržení postav svědčí o dominantní roli hraběnky, která zaujímá roli otce dítěte (při prvním zmínění v příběhu ji dokonce Augustus považoval za muže) a zároveň o podřadné roli skutečného otce, který v dané pasáži ani nemá jméno. Je přirovnán k nejmladšímu ze tří králů, Baltazarovi, jenž je na křesťanských malbách nejvýrazněji upozaděn a často pouze sleduje klanění ostatních dvou králů. Podobně jako v předchozím případě zde Blixenová ekfrasticky odkazuje k biblické malbě, přičemž využívá nejen její tematické podobnosti, ale i jejího typického kompozičního uspořádání, skrze nějž osvětluje role svých postav.

4.3 Zátíší

Již z prvního čtení textů Blixenové je patrné, že oproti krajinomalbě a portrétům se zátíší jako malířský žánr odrazil v autorčině tvorbě jen velmi okrajově, proto ani zde nebude výrazněji teoreticky pojednán. Absence zátíší u Blixenové si všimá i Charlotte Engbergová, podle níž se malířské předobrazy do autorčina díla promítly především s ohledem na galerii postav a popisy krajiny.³⁹² Engbergová však nastiňuje zajímavou metaforu, v níž vychází právě ze zátíší: pokud se podíváme na povídky jako na celek, můžeme o textech uvažovat jako o literárním zátíší, neboť stejně jako tento malířský žánr jsou nadčasové, nedají se zasadit do konkrétní umělecké epochy, vyznačují se montážovou kompozicí a představují tak určité ustrnutí v čase.³⁹³

³⁹¹ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 69.

³⁹² Srov. Engberg, *Billedets ekko*, s. 17.

³⁹³ Srov. tamtéž, s. 18.

4.3.1 Zátíší jako malířský žánr

Zmíněný filosofující pohled na zátíší není zcela mimo kunsthistorický přístup, neboť právě u zátíší jako malířského žánru je zdůrazňován jeho sociální a psychologický přesah, protože výběr předmětů a jejich podání odráží dobové společenské procesy a vztah malíře k vnějšímu světu.³⁹⁴ Toto specifické postavení však zátíší získává až v 16. a 17. století, kdy nastává jeho vrcholné období, a to především v holandském a vlámském malířství. Zobrazení neživých předmětů původně sloužilo jako dekorace a výzdoba a až postupně získávalo autonomnější význam v rámci náboženských obrazů. K rozkvětu dochází v době baroka, kdy aranžované objekty nabývají symbolického významu a jsou dramatinovány kontrastním šerosvitem.

V zátíší ještě výrazněji než v ostatních malířských žánrech vyniká motiv ustrnutí v čase, který se zrcadlí již v samotném názvu, jenž evokuje ticho. Podobně tomu je i v jiných jazycích, v angličtině *stillife*, v němčině *Stilleben*, francouzský a italský termín *nature morte/natura morte* (mrtvá příroda) tuto ustrnulost dokonce spojuje se smrtí.³⁹⁵ Adjektivum mrtvý přitom odkazuje i k neživosti předmětů, které jsou na zátíší zobrazeny. Velmi často se jedná o věci denní potřeby, jídlo, květiny či objekty mimořádně těsně spjaté s běžným životem, zároveň se však objevují i výjevy s kontrastními exotickými předměty. V rámci kompozice může být zátíší tvořeno prostým aditivním řazením řady předmětů, či naopak pracovat se složitějším kompozičním rozvržením, které často nabývá symbolické funkce. V 17. století se rozvinula specifická forma zvaná *trompe l'oeil*, která cílí na smyslový klam a usiluje o iluzivní napodobení předmětů, skrze které by divák získal klamnou představu, že nejde o obraz, ale o samotnou skutečnost.³⁹⁶

V jednotlivých malířských epochách a školách se můžeme setkat s různorodými provedeními stejného motivu, ať již se rozdíly týkají množství předmětů, barevného kontrastu či dynamiky plynoucí ze vztahu mezi jednotlivými objekty. Všechny typy však odrážejí vztah člověka ke konkrétním věcem a i obecný vztah k hmotě; proto se zátíší jako malířský žánr vyznačují mimořádnou citlivostí ke zrakovým a hmatovým hodnotám, jež se projevují

³⁹⁴ Srov. Baleka, *Výtvarné umění: výkladový slovník*, s. 388.

³⁹⁵ Srov. tamtéž.

³⁹⁶ Srov. Mráz, Mrázová, *Encyklopedie světového malířství*, s. 624 a Baleka, *Výtvarné umění: výkladový slovník*, s. 388.

v samotné kompozici či ve využití komplementárnosti barev. Charakteristickým rysem a úkolem zátiší je tedy vyvolat v divákovi smyslový zážitek z krásy předmětů a nehybnosti času.³⁹⁷

4.3.2 Zátiší v povídkách Karen Blixenové

Jak již bylo zmíněno, v autorčiných textech se jen výjimečně setkáváme s popisem vícera objektů, které by tvořily kompozici a šlo by je tedy označit za možnou ekfrastickou tematizaci zátiší jako určitého výtvarného předobrazu či piktorálního modelu. Na některých místech textu sice Blixenová zmiňuje několik předmětů, ty však nejsou zasazeny do společného výjevu a slouží tak spíše symbolicky či tvoří prostou součást příběhu. Jako příklad si můžeme uvést pasáž z povídky „Det drømmende Barn“, ve které se objevuje pro Blixenovou jinak netypický výčet předmětů:

Men da Jens var seks Aar gammel, døde Jomfru Ane, og efterlod ham sine faa jordiske Ejendele: et tyndsslidt Sølvfingerbøl, en fin, stor, skarp Skrædersaks og en lille sort Stol, bemalet med Roser. Jens satte disse Besiddelser meget højt og betragtede dem hver Dag med Kærlighed og Ærefrygt.³⁹⁸

Ane byla švadlenou, odtud pochází tematická propojenost zmíněných tří předmětů. Ty představují veškeré pozemské vlastnictví malého chudého sirotka a odkazují k přátelství a speciálnímu poutu, které mezi Ane a Jensem vzniklo. Zároveň předjímají i chlapcův osud, neboť právě Ane byla švadlenou bohatých dam a pohybovala se ve společnosti, kam bude Jens nakonec adoptován. Z hlediska vztahu k zátiší zde však Blixenová vůbec nepracuje s výtvarným ztvárněním, předměty jsou vyjmenovány a nejsou zakotveny v prostoru. Pouze chlapcovo pozorování předmětů může naznačovat vizuální kontext, neboť si můžeme představit, že si Jens zaranžoval své malé bohatství a prohlížel si ho v určité kompozici; to vše je však pouze produktem čtenářovy fantazie.

V textech Blixenové lze vystopovat dvě tematické oblasti, které určitým způsobem evokují atmosféru zátiší a abstrahují od jednoznačně symbolického využití líčených objektů. V prvním případě se jedná o popis interiéru, jenž ve výtvarném umění často tvoří součást žánrové malby, portrétů či obrazů

³⁹⁷ Srov. Baleka, *Výtvarné umění: výkladový slovník*, s. 388.

³⁹⁸ Blixen, „Det drømmende Barn“, s. 98.

s biblickou tematikou. Nejedná se tedy o typické zátiší z hlediska umístění neživých předmětů do centra pozorování, konkrétní pasáže v textech Blixenové s ním však korespondují právě strnulostí a naaranžovanou kompozicí. Působí tak například tajemný podkrovní pokoj v povídce „Karyatiderne“, který slouží jako odkladiště nepoužívaných předmětů:

Han kom op i det øverste Værelse, saa sig om mellem de gamle Møbler, Spejle, Billeder, Bøger og Papirer, der var stillet til Side her, og satte sig til Rette i Stuens Halvlys for i en Timestid at gennemgaa en Mængde gulnede Breve og Papirer, som laa spredt mellem de andre Sager.³⁹⁹

Vyjmenované předměty v místnosti jsou velmi nekonkrétní, vytvářejí však dojem plného, neuspořádaného prostoru, který se vyznačuje určitým ustrnutím v čase. Právě zde pak dochází k zásadnímu dějovému zvratu, neboť se Philippe z jednoho starého milostného dopisu dozví pravdu o svém příbuzenském vztahu s vlastní manželkou. V tomto ohledu popis místnosti evokuje až barokní zátiší s jeho skrytým posláním odkazujícím k smrtelnosti ve stylu motivu vanitas, neboť odložené předměty několika generací rodu všechny přežily své původní majitele.

Podobných popisů interiérů nacházíme v povídkách Blixenové ještě několik, se zátiším korespondují ve zmíněném ustrnutí času a v symbolickém vyznění předmětů. To druhá tematická oblast zachycených neživých předmětů má k zátiší blíže. Jedná se o popisy vztahující se k prostřené tabuli. Autorka často nelíčí, jak postava jí a pije, tedy nespojuje jídlo a pití s dynamickým procesem požití těchto potravin, ale popisuje stůl a naservírované pokrmy jako určitou formu zátiší. V krátké povídce „Om Hemmeligheder og om Himlen“ se tak dočítáme, že před hosta byl postaven „en Bakke hvorpaa hun havde Vin, Ost og Brød og en kold Høne“⁴⁰⁰. Samotné předměty připomínají jídelní zátiší, které bylo vzhledem k zachycení předmětů denní potřeby velmi oblíbené. Autorka však nevytváří propracovanou kompozici, pokrmy pouze vyjmenuje bez zasazení do vzájemného vztahu. Konkrétněji je popsána tabule v povídce „Aben“: „Bordet var smukt pyntet med Kamelier fra Klosters Drivhuse, og paa den snehvide Damaskesdug mellem det klare Krystal kastede de gamle, grønne Rhinskvinsglas smaa, fine, grønne Skygger, der mindede om den aromatiske Luft i en

³⁹⁹ Blixen, „Karyatiderne“, s. 111-112.

⁴⁰⁰ Blixen, „Om Hemmeligheder og om Himlen“, s. 55.

sommerlig Fyrreskov.⁴⁰¹ Popis se zde soustředí pouze na tři předměty: kamélie, bílý ubrus a krystalové sklenice, jejich vyličení však působí jako zátiší, kde jsou tentokrát objekty uspořádány do kompozice a jsou zmíněny i stíny mezi skleničkami. V kontextu tohoto zátiší je dobré si povšimnout zmínky o hmotě, dozvídáme se nejen barvu sklenic a ubrusu, ale i jejich materiál či typ. V naaranžované kompozici Blixenová pracuje s barevným rozvržením a vrženým stínem, což upomíná na ekfrastickou realizaci malířských technik, která je rozebírána v následující kapitole a která tak podtrhuje vizuální dojem popsaného výjevu.

Analyzované příklady demonstrují minimální výskyt ekfráze jako obsahové imitace vztahující se k zátiší v tvorbě Blixenové. Některé povídky s popisem neživých předmětů se sice vyznačují několika rysy typickými pro tento malířský žánr, nejsou však výrazněji rozpracovány. Absenci rozsáhlejšího líčení neživých objektů naaranžovaných do úmyslné kompozice můžeme vysvětlit dynamikou autorčiných textů: jako by popisy krajiny a postav byly dostatečnými (z hlediska narativity však pouze zdánlivými) tichými momenty ve sledu událostí a zaměření se na popis předmětů by vyprávění brzdilo. Na druhou stranu je také možno uvažovat o určité antipatii autorky k zátiší jako žánru, neboť v paratextových odkazech nenacházíme zmínky o konkrétních malbách s touto tematikou, či o autorech, kteří by se danému tématu výrazněji věnovali. Jako by Blixenovou zátiší nelákalo právě kvůli přílišnému zastavení v čase, jež jí neposkytuje výraznější impulz, který by mohla rozpracovat ve svých textech. Ve vlastní malířské produkci však několik zátiší nacházíme, k nejslavnějším patří obraz s vycpanou sovou, či s papouškem a knihou, které vznikly v Africe, a dále i drobné malby květin naaranžovaných ve váze. K dekorování květin měla Blixenová velmi blízko i ve skutečném životě, lidé z jejího okolí vzpomínají na barončinu lásku ke květinovým kyticím, které aranžovala nejen z květin, ale i zeleniny a různých rostlin, které měla v okolí Rungstedlundu k dispozici.⁴⁰² Svědci se shodují, že Blixenová z květin v podstatě vytvářela umělecká díla, která však existovala pouze jeden den.⁴⁰³

⁴⁰¹ Blixen, „Aben“, s. 144.

⁴⁰² Srov. především knihu *Karen Blixens Blomster: natur og kunst paa Rungstedlund* obsahující krátké vzpomínkové eseje Steena Eilera Rasmussena, Franse Lassona, Lisbeth Hertelové a Sven-Ingvara Anderssona. Všechny se týkají vztahu Blixenové ke květinám.

⁴⁰³ Srov. Rasmussen, „De skønne blomsters velkomst“, s. 12.

4.4 Sochy

Vedle malířství se v povídkách Blixenové setkáváme i s odkazy týkající se sochařství. Obecně však můžeme říci, že ve srovnání s malbami sochy nehrají tak významnou roli, což pravděpodobně koresponduje s autorčinou preferencí malířského umění, ať již se to týká aktivní tvorby či pasivního obdivování umění. V povídce „Aben“ pronese převorka tuto větu: „Jeg for mit Vedkommende foretrækker afgjort Malerkunst fremfor Skulptur.“⁴⁰⁴ Uvedený citát je součástí filosofické diskuze o omezeném, dvojdimenzionálním pohledu na svět a redukci možností pouze na jedno nutné východisko; odkaz k jednotlivým uměním je tedy spíše metaforický. Přesto ho můžeme považovat za ekfrastickou referenci k malířství a sochařství obecně, která má navíc autobiografický základ.

Ekfráze týkající se soch se v díle Blixenové objevuje ve dvou hlavních variantách: zaprvé se setkáváme s referencemi k sochám obecně, k jejich materiálu či formě, přičemž daný artefakt není konkrétně pojmenován. Zároveň se však v textech vyskytují i explicitní reference, které odkazují právě k určitému dílu, jež často existuje v reálném, mimoliterárním světě.

4.4.1 Obecná tematizace soch

Široké pojetí ekfráze zohledňuje i odkazy k umění a uměleckým produktům obecně. V případě soch můžeme za určitý hraniční fenomén dokonce považovat metaforické použití materiálu, jako je kámen nebo mramor; právě k němu se Blixenová často uchyluje, když popisuje vzhled svých postav. Věrná zálibě v protikladech líčí autorka tmavé oči či dominantní obočí v kontrastu k mramorově bílé tváři. Tak je například Alkmene při první zmínce vykreslena následovně: „Af Kulde og Træthed var hendes lille Ansigt, med de vældigt svungne Øjenbryn, saa hvidt som Marmor.“⁴⁰⁵ Podobné odkazy však nehrají významnější roli pro interpretaci textu či charakterizaci postavy a odklánějí se tak od ekfráze ve směru tradičního literárního přirovnání.

Kromě materiálu tematizuje Blixenová i formu sochy, a to když své postavy nechává ustrnout v pohybu a čase. V povídce „Samtale om Natten i København“ se o osamocené figuře ve tmě dozvídáme následující: „Han holdt med Lidenskab fast ved den, han blev her, i Mørket, til en Statue af sig selv,

⁴⁰⁴ Blixen, „Aben“, s. 117.

⁴⁰⁵ Blixen, „Alkmene“, s. 150.

marmor-ren, i eet eneste Stykke, usaarlig og uforgængelig. Men efter en Tids Forløb begyndte han at sitre indtil Tænderne klaprede i Munden paa ham.⁴⁰⁶ Protagonista se na okamžik stává nepohyblivým pozorovatelem, který z úkrytu ve tmě reflektuje dění ve svém okolí. Podobá se soše, nehybná póza však nemá nekonečné trvání, neboť se projeví lidská přirozenost, jež má za následek rozklepání zubů. Strnutí sochy v protikladu k přirozenému pohybu je tematizováno i v popisu Agnese v povídce „Vejene omkring Pisa“: „Der fulgte en lang og dyb Stillhed. Man kunde have taget hende for en lille Statue i Haven, hvis det ikke havde været for Morgenvinden, som legede med, og løftede hendes Haar.“⁴⁰⁷ Chvilkové proměnění postavy v sochu je stylistickým prostředkem, s jehož použitím Blixenová dokresluje požadovanou atmosféru líčené situace: v prvním případě zesiluje intimitu výjevu, v druhém pak podtrhuje dramatičnost, neboť postava je přirovnána k soše ve chvíli, kdy dochází k rozřešení pointy příběhu.

Za mezistupeň mezi odkazem k obecným vlastnostem sochy a tematizací jednoho konkrétního artefaktu bychom mohli považovat reference k určitému druhu soch. V textech Blixenové se objevují tři příklady: socha ležící postavy, která zdobí víko rakve, karyatida a galionová figura. O všech třech můžeme hovořit jako o typu, neboť nejsou přesně pojmenovány a představují pouze druh sochy. První z nich se vyskytuje v povídce „Aben“, kde je líčen násilný boj Athény a Borise, který vyvrcholí polibkem, po němž dívka omdlí:

Han kom op paa Knæ og tænkte at hun var død. Da han saa, at det ikke var Tilfældet, betænkte han sig et Øjeblik. Saa løftede han hende møjsommeligt op og lagde hende paa Sengen. Nu lignede hun i Sandhed den hvilende Statue paa en Stensarkofag af en ung, panserklædt Ridder, som er faldet i Kamp. Hendes Ansigt havde bevaret sit Udtryk af dødelig Modvilje. Han stod en Stund og betragtede hende, selv næsten lige saa ubevægelig. Han vidste ikke, at hans eget Ansigt havde samme Udtryk som hendes.⁴⁰⁸

Explicitní přirovnání postavy k soše na sarkofágu vnáší do textu motiv smrti. Athéna je velká a silná žena, která statečně bojuje o svou samostatnost a důstojnost, ale nakonec ji Boris přece jen přemůže. Padne tedy v boji jako hrdinka, která by si zasloužila stejný ozdobný sarkofág jako mladý rytíř ve zbroji,

⁴⁰⁶ Blixen, „Samtale om Natten i København“, s. 284.

⁴⁰⁷ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 62.

⁴⁰⁸ Blixen, „Aben“, s. 161.

kterého připomíná. Fyzicky Athéna neskoná, ale symbolicky umírá určitá část v ní: skrze polibek s Borisem mizí její vzdor spojený s mužským principem a naopak se probouzí ženskost a tedy i slabost. Smrtný výraz vzdoru ve tváři je labutí písní silné dívky, jež se snažila polibku vzdorovat. Zároveň se zde opět objevuje motiv ustrnutí v čase, z Borise se na okamžik také stává socha, když nehnutě pozoruje ležící dívku. Sdílí přitom stejný výraz v obličejí, neboť i on jedná proti svému přesvědčení a vůli; nutně musí dívku svést, aby si ho vzala a tím ho zachránila od společenského skandálu.

Symbolika sochy je ještě více rozpracována v případě karyatid ze stejnojmenné povídky. Karyatida je druh sochy, která znázorňuje ženu a zároveň slouží jako dekorativní a nosný sloup v architektuře. Karyatidy tak na svých hlavách a ramenou nesou tíhu dané části stavby, čehož je v literatuře s oblibou využíváno v přeneseném významu. Ve fikčním světě povídky „Karyatiderne“ se socha přímo nenachází, je však tematizovaná v řeči Childerique, která obhajuje ženskou otázku: „Skal det da altid, i al Evighed, være Kvindernes Lod at holde Husene oppe, ligesom de Figurer af Sten, som de kalder Karyatider?“⁴⁰⁹ Ekfrastický odkaz k artefaktu na pomezí sochařství a architektury zde funguje především v symbolických službách, neboť autorka metaforicky využívá praktické funkce sochy. Zároveň je ze samotného názvu povídky patrné, že karyatidy tvoří nosný motiv celého textu a do určité míry i poetiky Blixenové jako takové (připomeňme postavy silných žen, které se objevují v různých autorčiných povídkách, jsou popsány s pomocí karikaturní techniky a stejně dobře by mohly být charakterizovány jako karyatidy).

V případě galionové figury, tedy sochy ženy umístěné na přídi lodi, je rozpracován motiv podobnosti mezi člověkem a sochou. V povídce „Peter og Rosa“ se objevuje vložený příběh o námořníkovi, který nechal vytesat galionovou figuru podle své krásné ženy. Ta však na sochu žárlila, a když námořník dal soše vsadit na místo očí dva krásné modré diamanty, vyměnila je za obyčejná sklíčka. Sama pak po čase začala ztrácet zrak a její muž zemřel při ztroskotání, kdy loď nepochopitelným způsobem najela na zcela viditelnou skálu. Alegorický příběh koresponduje s rámcovým příběhem o lásce, žárlivosti a zradě. Z hlediska ekfráze je zajímavé propojení mezi sochou a skutečnou ženou. Figura oplývá výraznými antropomorfními rysy a navíc ji čeká stejný osud jako její ženský předobraz: ztratí

⁴⁰⁹ Blixen, „Karyatiderne“, s. 120.

zrak. Propojení sochy a živé postavy se objevuje již dříve, v rámcovém příběhu povídky, kdy je mladík Petr okouzlen Rosou, která podle něj vypadá tak nádherně jako galionová figura. Vedle podobnosti zde hraje symbolickou roli i funkce lodní figury; tato měla ochránit námořníky před nástrahami moře. V rámcovém příběhu stejně jako ve vloženém příběhu však oba muže čeká smrt, kterou ženské postavy podobné galionovým figurám nepřímo zapříčiní.

4.4.2 Explicitní reference ke konkrétní soše

Explicitní intermediální reference k sochám nabývají v díle Blixenové dvojí podobu, a to buď přirovnání postavy ke konkrétní soše, skrze niž je tak charakterizována, nebo reference, jež se přímo nevztahují k vnější stránce postavy, i když se s ní konstelačně pojí.

4.4.2.1 Přímá paralela mezi postavou a sochou

S využitím artefaktu pro charakterizaci postav se setkáváme především v případě maleb, jak bylo podrobně analyzováno v kapitole 4.2.5. Stejně postupy aplikuje autorka i v případě sochařských artefaktů, přičemž se objevuje jak přímé přirovnání, tak motiv sezení modelem. V některých analyzovaných případech týkající se malířského umění je navíc ne vždy zcela jasné, zda autorka odkazuje k obrazu či soše, například když byl Nino v povídce „Vejene omkring Pisa“ vybrán jako model pro ztvárnění malého Ježíška. Vzhledem k silnému odrazu právě malířského umění v této povídce, stejně jako k ostatním rozpracovaným referencím týkající se srovnání s obrazy, lze však spíše očekávat, že se jedná o výtvarné zpracování. V tvorbě Blixenové nacházíme dostatek příkladů jasného přirovnání postav k sochařským artefaktům, jako například v povídce „Karyatiderne“, kde šťastné, hrající si děti „ligner de Amoriner, der paa gamle Relieffer fremstilles ridende paa en Løve [...]“⁴¹⁰. Nejedná se zde sice o tradiční sochu, ale o plastický reliéf, který však také považujeme za produkt sochařského umění. Přirovnání dětí k amorkům se objevuje již v odkazech k malbám a slouží jako stylistický prostředek pro znázornění nejen vnější stránky postav, ale i navození radostné a bezstarostné atmosféry, kterou dovádějící amorce na hřbetě lva konotují.

⁴¹⁰ Blixen, „Karyatiderne“, s. 102.

Motiv postavy sedící jako model pro vznikající umělecké dílo, v tomto případě sochy, se objevuje v povídce „Kappen“. Příběh sám se odehrává v uměleckém prostředí, jeho protagonistou je nadějný sochařský učeň Angelo, který naváže vztah s manželkou svého mistra. Klíčící poměr mezi Lucrezií a Angelem je mistrovi částečně dáván za vinu, neboť pěl neustále ódy na krásu své ženy a nakonec přiměl Angela využít půvabné ženy jako modelu:

Mens han brugte den unge Kone som Model til sin dejlige og udødelige Psyke med Lampen, bød han Angelo ved hans Side i Atelieret at forsøge sig med den samme Opgave, ja han afbrød sit Arbejde for at udpege Skønhederne i det levende, aandende og rødmende Gudindelegeme foran dem, saa betaget og inspireret som nogensinde overfor et klassisk Kunstværk.⁴¹¹

Socha *Psyché s lampou* představuje explicitní ekfrastickou referenci, která míří přes hranici intermediality do oblasti transmediality, neboť odkazuje k mytologickému příběhu o krásné dceři anatolského krále, který byl mnohokrát různorodě ztvárněn v uměleckých dílech již od středověku. V daném kontextu však primárně nejde o samotný mytologický příběh, milostný trojúhelník mezi mistrem, jeho ženou a učněm nevykazuje výraznější paralely k mýtu o Amorovi a Psyché. Autorka pouze využívá krásy jako typického rysu nádherné Psyché, aby skrze něj charakterizovala vzhled Lucrezie. Opět se zde objevuje propojení sochy a živé postavy, přičemž je žena z masa a kostí v očích sochaře krásnější a inspirativnější než její umělecké ztvárnění.

Nápadnou paralelu mezi použitím explicitních referencí k malbám pro charakterizaci postav a odkazů k sochám se stejnou motivací podtrhuje i zaměření pozornosti na část těla artefaktu. V kapitole věnující se připodobnění postav k obrazům byl analyzován popis rukou kardinála Salvatia, jež zvěčnil malíř Camuccini. Ve stejné povídce, tedy „Kardinalens tredie Historie“, se objevuje i popis Lady Flory s odkazem pouze k části artefaktu. „Hendes Hænder og Fødder, i sig selv smukke, var af Format som Marmorenglenes i mit eget Kapel,⁴¹² pronášá kardinál Salviati při prvním líčení vzhledu skotské dámy. Už svou výškou a strnulostí připomíná Lady Flora sochu, vypravěč se však při srovnání zaměřil pouze na ruce a nohy. Podobně jako u stejně motivovaných odkazů k malbám se zde nejedná o konkrétní umělecké dílo, ale o sochy andělů

⁴¹¹ Blixen, „Kappen“, s. 31.

⁴¹² Blixen, „Kardinalens tredie Historie“, s. 71.

obecně, které však primárně nejsou svázány se speciálními konotacemi. Z textu ale odvozujeme, že se bude jednat o velké údy; přirovnání s andělskými dimenzemi je tedy spíše negativního rázu a podtrhuje atypickou velikost popisované figury.

Jako třetí postup při autorčině práci s podobnými referencemi týkající se obrazů jsme uvedli oživení postavy z malby, která jako by z ní vystoupila. Motiv paralely mezi postavou a sochou se objevuje již při obecné tematizaci, kde se však jedná spíše o ustrnutí do podoby sochy než naopak její oživení. Pro tento proces ale nacházíme v autorčině díle také konkrétnější příklad, a to v povídce „Vejene omkring Pisa“. Jedná se o situaci, která zde již byla nastíněna: Agnese po souboji hovoří s Ninem a dvojice si objasňuje svůj vztah. V souladu s dramatickým vrcholem povídky je Agnese přirovnána k soše v zahradě, jejíž živost prozrazují jen vlající vlasy. V závěru dané epizody Agnese odchází a setkává Augusta, který vnímá její proměnu: „Hendes Holdning var forvandlet, hun var som en Statue, der er vakt op til rigt Liv.“⁴¹³ Ustrnutí sochy a její znovuoživení tvoří rámec rozhovoru mezi Agnese a Ninem. Probuzení sochy k životu je konotováno pozitivně, ozřejmením situace a přiznáním své role v příběhu se Agnese zbavila výčitek svědomí, pomohla své přítelkyni a optimisticky tak kráčí vstříc novému životu. Ekfrastický odkaz s narativním potenciálem sice neslouží k charakterizaci vzhledu postavy, jako tomu bylo v případě analyzovaného příkladu z oblasti malby, ale koresponduje spíše s vnitřním světem figury a předjímá její další pravděpodobný vývoj, byť s ním čtenář již nebude seznámen. Na tomto místě bych chtěla poukázat na částečně rozdílnou interpretaci stejné scény ve studii Charlotte Engbergové.⁴¹⁴ Dříve citovaná pasáž o strnulé Agnese s vlajícími vlasy je v jejím přístupu analyzována ve vztahu k loutkám, jež bezesporu tvoří důležitý motiv povídky „Vejene omkring Pisa“, neboť právě loutkové představení je večer předtím v hostinském sálu kočovnou společností odehráno. Loutka a socha spolu ze své podstaty souvisejí, obě představují lidskou postavu v ustrnulé póze. Ve vztahu k dílčímu milostnému příběhu mezi Agnese a Ninem můžeme uvažovat o významu manipulace a nechání se manipulovat jako loutka, neboť Agnese i Nino svolí k milostné noci jen kvůli oddanosti ke svým přátelům. V literárním ztvárnění konkrétní situace se však podle mého názoru Agnese více blíží soše než

⁴¹³ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 63.

⁴¹⁴ Srov. Engberg, *Billedets ekko*, kapitola 3, s. 87-112.

loutce, což je zdůrazněno při zmíněném setkání s Augustem, kdy opět ožívá ze své ustrnulosti. K této pasáži se však Engbergová ve své analýze již nevrací.

4.4.2.2 Reference bez přímého přirovnání

Ne všechny explicitní ekfrastické reference, které se vztahují k sochám, se v textech vyskytují v přímém přirovnání k postavě či k části jejího těla. Týká se to i nejmarkantnější, a proto i nejčastěji analyzované sochy v povídkách Blixenové, a sice sochy svatého Petra, která hraje zásadní roli v zápletky povídky „Kardinalens tredie Historie“. Ve fikčním světě a i v tom skutečném je daný křesťanský artefakt jednou z ozdob Svatopetrského chrámu ve Vatikánu (socha je z 13. století, obraz č. 32 v příloze). Právě sem zavede kněz Jacobo Lady Floru v naději, že by vzpurná a domýšlivá žena mohla najít pokoru a víru. Vznosná architektura na Floru neudělá žádný velký dojem, ale překvapivě vzklíčí sympatie právě ke zmíněné soše. Jejich první setkání je vylíčeno následovně:

Endelig standsede hun foran Billedstøtten af Sankt Peter selv, og blev i lang Tid staaende stille foran den. Hun skænkede ikke de Andægtige, der passerede hende for at kysse dens Fod, den ringeste Opmærksomhed. Hun løftede sit Blik imod Apostelfyrstens Hoved, og saa ham en Stund alvorligt i Ansigtet. Derefter sænkede hun Øjnene til den Bronzehaand, som omslutter Himlens Nøgler, og det saa for Fader Jacopo ud som om hun sammenlignede den med sin egen.⁴¹⁵

Konkrétní zmínění sochy představuje explicitní ekfrastickou referenci, zároveň je však tato popsána a proniká tak hlouběji do textu, čímž se mění na referenci implicitní. Zajímavé je povšimnout si způsobu popisu sochy. Pozorovatelem je Lady Flora a pro čtenáře je i fokalizující instancí, neboť socha je přiblížena skrze její pohled. Nejdříve začíná s pozorováním u hlavy, obličej a přechází k rukám. Postup popisu je zcela v duchu prvních teoretických spisů o ekfrázi v antice (například *Progymnasmat* Nikolaose z Myry), ve kterých je při líčení soch zdůrazněna právě cesta od hlavy ke končetinám. Lady Flora při svém pozorování reflektuje pouze obličej a ruce. Jak již bylo zmíněno ve vztahu ke karikaturním popisům, právě těmito dvěma částem těla věnuje Blixenová zvláštní pozornost při vylíčení vzhledu postav. Socha svatého Petra je tak přiblížena na obdobném principu jako jiné živé figury fikčního světa. Analogii mezi postavou

⁴¹⁵ Blixen, „Kardinalens tredie Historie“, s. 82.

a sochou potvrzuje i zmínka o rukách, které Lady Flora pozoruje a porovnává je se svými vlastními. V textu se socha svatého Petra objevuje ještě jednou, a to v závěru povídky. I zde je zajímavé si povšimnout antropomorfních tendencí v popisu artefaktu. Lady Flora vypráví o své osudové proměně, kterou způsobila nemoc. Před odjezdem z Říma se ještě naposledy zastavila v chrámu a spontánně políbila nohu sochy svatého Petra, čímž se nakazila syfilidou.

Kirken var tom og næsten mørk, foran Peters Statue brændte der Lys. Den tog sig i Dunkelheden meget stor ud. Jeg betragtede den længe, i Tanken om, at dette var vort sidste Møde. Da jeg havde staaet der i nogen Tid, begyndte et af Lysene at blafre en Smule. Det saa ud, som om Apostlens Ansigt forandredes og som om hans Læber bevægede sig og skiltes ganske lidt.⁴¹⁶

Socha na Lady Floru působí ohromně a oživle, což můžeme interpretovat jako určitou analogii ke vzhledu abnormálně vysoké Flory. Konečně tak našla sobě rovného protihráče, který jí dokáže imponovat a zvrátit negativní pohled na křesťanství. Z hlediska ekfráze je zajímavé si povšimnout právě zdánlivého oživnutí sochy, k čemuž dopomáhá nejen světelný klam, ale i samotná literární technika popisu, který je aplikován stejně na živé postavy jako na neživé artefakty.

Druhou explicitní referenci ke konkrétní soše nacházíme v povídce „Vejene omkring Pisa“. Krása dívky Anny je zdůrazněna touto větou: „Denne lille Pige, Anna, var saa yndig, at jeg med mine egne Øjne har set St. Josephs Statue i Basilicaen dreje Hovedet efter hende, saa levende mindede hun ham om den hellige Jomfru i deres Forlovelsestid.“⁴¹⁷ Podobně jako v předchozím případě se zde setkáváme s motivem oživlé sochy, jejíž zlidštění vnímá jedna z postav - zde prý proměnu na vlastní oči viděla dívčina matka, která danou pasáž v textu i vypráví. Pohybu sochy je využito pro charakterizaci postavy, neboť je motivován právě krásou mladé dívky. Vzhled sochy je přitom zcela upozaděn, spíše se jedná o projev transmediality, neboť artefakt je zde pouze zástupným symbolem pro biblický příběh Josefa a Marie. Podobný transmediální potenciál se ve své podstatě skrývá i v soše svatého Petra, která je pouze jedním z možných ztvárnění samotného apoštola. V případě obou soch bych však chtěla poukázat na jejich roli v textu, která se neomezuje pouze na explicitní referenci bez výraznější

⁴¹⁶ Blixen, „Kardinalens tredie Historie“, s. 89.

⁴¹⁷ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 17.

motivační funkce, ale ekfráze zde slouží i jako prostředek charakterizace a dokonce i narativity, neboť polibek sochy svatého Petra je strůjcem pointy celého příběhu.

5 Ekfrastická realizace

Malířské nadání Karen Blixenová se do literární tvorby promítlo nejen jako inspirace vzhledem k obsahové stránce vybraných artefaktů, ale i jako ekfrastická realizace, tedy využití malířských technik či postupů v textu. Blixenová přitom mohla dobře těžit z teoretických znalostí a praktických zkušeností nabytých během kunsthistorického studia a zároveň i z aktivní malířské tvorby a celoživotního pasivního obdivování výtvarného umění. Ve vztahu k výtvarné technice se ekfráze může realizovat v literárním díle především při použití barev a zobrazení světla. V případě Blixenové je za určitou formu realizace možno považovat i využití karikaturní techniky při popisu postav, která byla rozebrána v části věnované portrétům. V neposlední řadě je také zajímavé zaměřit pozornost na osobitou práci s perspektivou, kterou autorka s oblibou obohacovala o symbolický význam.

Ve výtvarném umění rozlišujeme tři základní principy výstavby obrazu, které vycházejí z použití barev a práce se světlem. V první řadě se jedná o *koloristický princip*, při kterém je dominantní komponentou malby barva. S její pomocí malíř vytváří požadované kontrasty a zvyšuje sytost a výraznost tónu pomocí viditelného ohraničení od jiných barev. Světlo je v tomto případě jen přirozenou součástí barvy a není mu věnována speciální pozornost. Druhý princip výstavby obrazu se nazývá *luministický*. Podstata malby je zde dána působením světlých a tmavých ploch, které jsou kontrastní. Barvy jsou přítomny, ale na výstavbě obrazu se nepodílí zásadním způsobem, nejsou odstupňovány a spíše splývají. Poslední princip, *chromatický*, představuje syntézu obou předchozích. Malíř se snaží vytvořit světelný efekt pomocí barevných kontrastů, čehož může dosáhnout například jemným odstupňováním, prací s tóny jedné barvy nebo aplikováním barevných skvrnek.⁴¹⁸ Analýza použití barev a zobrazení osvětlených a tmavých ploch v povídkách Blixenové by měla odhalit, který z principů byl autorce nejbližší. Ve vlastní malířské tvorbě dominuje princip koloristický, a to především v obrazech z Afriky, jež lze považovat za vrchol autorčina výtvarného díla. Nemusí tomu však nutně být i v případě ekfrastické realizace v literárních textech.

⁴¹⁸ Srov. Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, s. IX-X.

5.1 Barva

Pojem barva je rozebírán v různých vědních oborech - od fyziky přes výtvarné umění až po psychologii. Z tohoto důvodu se můžeme setkat s nejednotnou terminologií a zcela rozdílným vymezením podstaty. V současné době převládá optický přístup, který popsal již Isak Newton, a podle kterého barva vlastně neexistuje, protože barevný vjem vzniká až v mozku, kam odešlou impulz zrakové orgány, které zareagovaly na světlo.⁴¹⁹ V rámci výtvarného umění však barva představuje významnou součást estetického působení artefaktu. Malíři mohou s její pomocí věrně zobrazit okolní svět a zároveň ji subjektivně využít k vyjádření pocitů, k dokreslení požadované atmosféry nebo ke zdůraznění konkrétní části obrazu.

5.1.1 Barva v dějinách umění

V dějinách umění je barva považována za jeden ze základních prvků, který spolu s linií a světlem tvoří malbu. Již řada prehistorických jeskynních maleb byla vyvedena v barvách, od starověku se pak setkáváme i s kunsthistorickým teoretickým přístupem, který usiloval o rozřídění barev do určitého schématu. Původní rozdělení barev vycházelo ze surovin, z nichž se daný odstín míchal - například v antice se rozlišovalo mezi ideálními barvami (bílá, černá, červená a okrová), které šlo vytvořit z v okolí dostupných přírodních zdrojů, a neideálními barvami (například purpurová, rumělková), jejichž suroviny bylo nutno dovážet z daleka.⁴²⁰ Nedostupnost a nákladnost některých materiálů dala vzniknout vzácným a legendami opředeným barvám jako například ultramarín, který se získává z polodrahokamu lapis lazuli, jenž se těžil na území dnešního Afghánistánu. Součástí evropského malířství se tak ultramarínová barva stala až v době renesance, kdy se otevřely obchodní cesty přes středozevní moře.⁴²¹

Používání konkrétních barev ovlivňovala i použitá malířská technika. Například ve středověkých freskových malbách převládaly především světlé tóny okrové, modré a červené, které se vytvořily ze surovin vhodných pro zásaditý povrch fresky, zatímco přechod k olejovým barvám umožnil práci i s jinými barevnými variantami, protože se barva tak rychle nevsakovala do podkladu

⁴¹⁹ Srov. Dannhoferová, *Velká kniha barev*, s. 13.

⁴²⁰ Srov. Welsch, Liebmann, *Farben*, s. 43.

⁴²¹ Srov. tamtéž, s. 45.

a vyznačovala se do té doby nevídanou sytostí a leskem.⁴²² Vedle praktických kritérií, jako je dostupnost a fyzická vlastnost barvy či podkladového materiálu, ovlivňovalo použití barev i jejich obliba v dané umělecké epoše. V antickém malířství převládal koloristický princip, který byl omezený na čtyři základní barvy: černou, bílou, červenou a žlutou a jejich smíšeniny. Barvy se přitom používaly jako relativně realistický odraz skutečného zabarvení předmětu. Středověké malířství bylo naopak svázáno pevně danými normami, ve kterých byly barvy používány symbolicky a abstrahovaly od skutečnosti. Velký prostor byl přitom věnován zlatu či zlaté barvě, která často tvořila pozadí celého výjevu, čímž mu propůjčovala nejen lesk, ale i hodnotu.⁴²³ S příchodem renesance dochází k rozvoji na poli optiky, který se promítl i do používání barevných schémat v malířství. Barvy získávají na světlosti a ustrnulý středověký kánon diktující jejich použití ustupuje do pozadí. Symbolické aplikování barev se však znovu vrátí v baroku, malbám té doby dominují základní barvy modrá, červená a žlutá, které se staly součástí křesťanské ikonografie. Malíři rokoka se naopak orientovali na lehké, pastelové tóny a s oblibou se uchylovali k bílé, stříbrné, růžové a jemným odstínům modré.⁴²⁴ Ne každá umělecká epocha však stavěla na koloristickém principu, s luministickým principem vycházejícím z působení světelných a tmavých ploch se setkáme například v holandském malířství 15. století nebo v dílech Caravaggia a Rembrandta.⁴²⁵ V 19. století je pak patrný vývoj od luministického principu k chromatickému (například tvorba Delacroixe a Turnera) nebo opět koloristickému (van Gogh, Cézanne).⁴²⁶ Můžeme tedy konstatovat, že rozdílné používání barev existuje i u malířů v rámci jednoho období, takže stanovení konkrétních barevných tónů oblíbených v určité epoše lze načrtnout pouze v hrubých obrysech. Výrazný zlom v používání barev přichází s impresionismem, který díky malbě v plenéru osvobodil výtvarné umění od

⁴²² Srov. Welsch, Liebmann, *Farben*, s. 45. Použití barev lze také ohraničit regionálně, například ve středověkém malířství se fresky ve Francii malovaly především s využitím okrové, tyrkysové, rumělkové a jen velmi málo zelené, zatímco v Itálii ve stejné době patřily k oblíbeným freskovým barvám okrové tóny, modrá, černá a bílá (srov. tamtéž, s. 44).

⁴²³ Srov. Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, s. 2-7.

⁴²⁴ Srov. Welsch, Liebmann, *Farben*, s. 45ff.

⁴²⁵ K luministickému principu srovnej následující podkapitulu 5.2.

⁴²⁶ Srov. Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, s. 262-263. V případě chromatismu v tvorbě Delacroixe a Turnera je třeba poukázat na fakt, že každý z nich si interpretovat chromatický princip pod vlivem jiného z principů - Delacroixe a francouzské dobové malířství vycházelo z koloristického chromatismu, který stále ještě kladl důraz na každou načrtnutou barevnou plochu, zatímco pro Turnera je typický spíše luministický chromatismus, který naopak pracoval se splývavými barvami a tím jím propůjčoval subjektivnost (srov. tamtéž, s. 272).

konvenčních barevných vzorců, a dále i s abstraktními a subjektivními uměleckými směry 20. století, jež pojaly barvu jako samostatný výrazový prostředek.

Při zkoumání ekfrastické realizace je třeba abstrahovat od barevné ikonografie. Symbolické použití barev v literárních textech totiž většinou neodkazuje k určité výtvarné tradici, neboť barvy představují samostatný a rozvinutý symbol ve všech kulturách. Z hlediska ekfrastické realizace je proto zajímavější zaměřit pozornost na samotnou podstatu teorie barev, která pojednává o komplementárnosti a kontrastnosti jednotlivých barevných odstínů, a tím malířům „diktuje“ nebo spíše doporučuje jejich použití na plátně.

5.1.2 Primární a sekundární barvy a jejich komplementárnost

Rozdělení barev na primární a sekundární (případně ještě na terciární) vychází z podstaty barvy, konkrétně je dána komponenty, ze kterých může vzniknout. *Primární* barvy nelze získat z jiných barev, zatímco sekundární barvy lze vytvořit právě spojením barev primárních. Je však třeba upozornit na rozdílný přístup ve fyzice a ve výtvarném umění, ve kterých se v obou hovoří o primárních a sekundárních barvách, rozumí se přitom ale různé odstíny. V případě fyziky vycházejí primární barvy z teorie odrazu světelných paprsků z barevného povrchu. Každý paprsek se skládá z barevných pigmentů, které však daná konkrétní barva povrchu buď částečně pohltí, nebo naopak odrazí. Skrze optické pokusy došli vědci k závěru, že základními světelnými barvami jsou červená, modrá a zelená, protože právě tyto jsou spolu schopny vytvořit bílé světlo. Ve výtvarném umění jsou za primární barvy naopak považovány červená, modrá a žlutá, jejichž spojení vytvoří barvu černou. Smícháním výtvarných primárních barev vznikají *sekundární* (podvojně) barvy - červená a žlutá tvoří oranžovou, modrá a žlutá zelenou a modrá a červená fialovou. Spojení primární a sekundární barvy pak vytvoří *terciární* barvu (v analogii k předchozím bývá také označována jako potrojná), která představuje speciální odstín dané primární nebo sekundární barvy (např. smaragdově zelená nebo tmavě modrá).⁴²⁷

Černá a bílá nejsou ve výtvarném umění ani v optice považovány za barvy v klasickém slova smyslu, dokonce někdy bývají přímo označovány jako „nebarvy“. V odborném názvosloví se hovoří o achromatických barvách, protože

⁴²⁷ Srov. Dannhoferová, *Velká kniha barev*, s. 23 a 89.

chromatičnost představuje právě barevnost světla, kterou černá a bílá postrádají. Totéž platí i pro šedou barvu, všechny tyto tři (ne)barvy nedisponují stupněm sytosti (pouze světlosti), nejsou pestrými barvami a nevyskytují se v barevném spektru. Pro svou dobrou kombinovatelnost s ostatními chromatickými barvami bývají také pojmenovány jako barvy neutrální. Z hlediska aplikace v rámci barevného výjevu mají však svůj význam: pokud se achromatická barva vyskytuje v blízkosti chromatické, ovlivňuje její světlost (například modrá barva na bílém pozadí působí světleji než na černém).⁴²⁸

Vzájemnou koexistenci primárních a sekundárních barev se obšírně zabývali především umělci a filosofové 19. století, kteří zkoumali změny v intenzitě a působení jednotlivých barev, pokud se vedle nich vyskytuje barva jiná. Teorii v praxi proměnil mezi prvními Eugène Delacroix, který je znám výrokem, že nahou Venuši klidně namaluje barvou bláta, pokud bude moct na pozadí umístit tóny podle vlastního uvážení.⁴²⁹ K nejslavnějším grafickým zobrazením vzájemného vlivu barev patří takzvaný Ittenův dvanáctidílný barevný kruh. Jedná se o kruh s dvanácti různě barevnými poli, který navrhl švýcarský malíř a teoretik Johannes Itten v první polovině 20. století, a který přehledně demonstruje vznik sekundárních a terciárních barev a vzájemný vliv jednotlivých barevných odstínů.



430

⁴²⁸ Srov. Dannhoferová, *Velká kniha barev*, s. 79.

⁴²⁹ Srov. Parramón, *Teorie barev*, s. 8. Z teoretických prací zmiňme Johanna Wolfganga Goetheho a jeho studii *Farbenlehre* nebo jeden z prvních rozpracovaných grafických návrhů, barevnou kouli Philippa Otta Rungeho (srov. Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, s. 326ff).

⁴³⁰ Ittenův barevný kruh, obrázek převzat z https://cs.wikipedia.org/wiki/Johannes_Itten. Dalším známým grafickým znázorněním komplementárních barev je např. Goethův barevný trojúhelník nebo Rungeho barevná koule, oproti těmto však Itten rozšiřuje barevnou základnu na 12 odstínů.

Uprostřed kruhu se nachází rovnostranný trojúhelník tvořený třemi primárními barvami: žlutou, červenou a modrou. Stěny trojúhelníku jsou základnou pro tři sekundární barvy vzniklé smíšením obou barev základny; jedná se tedy o oranžovou (žlutá + červená), zelenou (žlutá + modrá) a fialovou (modrá + červená). Z trojúhelníku lze vyčíst i terciární barvy, které vzniknou smíšením sousední sekundární a primární barvy a leží v kruhu v polích mimo vrcholy pětiúhelníku. Barvy, které se v kruhu nacházejí přímo naproti sobě, jsou barvami *komplementárními*. Ve výtvarném umění se jako komplementární barvy tradičně používají dvojice žlutá-fialová, modrá-oranžová a červená-zelená. Jedná se tedy vždy o jednu primární a jednu sekundární barvu, které vznikly smícháním dvou zbylých primárních barev. Pokud se tyto barvy na obraze vyskytují vedle sebe, hovoříme o komplementárním kontrastu, který má za následek zesílení intenzity obou barev.⁴³¹ V rámci barevného souladu působí barvy z kruhu naproti sobě nejvýrazněji a vytvářejí nejjasnější kontrast, proto bývají také nazývány jako *kontrastní*. Barvy, které v Ittenově kruhu leží vedle sebe, se nazývají jako barvy *analogické* a *harmonické*. Tyto barvy se k sobě dobře hodí a vytvářejí harmonii, pokud se na obraze objeví vedle sebe, zeslabují si vzájemně intenzitu a vnímáme je proto jako tlumené. Čím více se barva odklání od komplementárního protějšku ve směru analogické barvy, tím slábne její intenzita a v pozorovateli probouzí subjektivní pocit menší barevnosti.⁴³²

Johannes Itten podrobně popsal i další principy, na základě kterých barvy kontrastují. Zesílení barevnosti může podle něj způsobit vedle komplementárnosti i světlost (světlá barva se vedle tmavé zdá ještě světlejší), teplota (studená barva vedle teplé působí chladněji), sytost (skrže sytější barvu vyniknou jemnější tóny), a i kvantita použitých barev.⁴³³ Kontrast přináší oživení barevné kompozice, prakticky se využívá především pro zdůraznění určitých obsahů - například předmět zobrazený v teplých barvách na obraze vystupuje do popředí, pokud je obklopen studenými barvami, které se tím upozadují.

5.1.3 Použití barev v povídkách Karen Blixenové

V sekundární literatuře je barva v textech Blixenové analyzována pouze na symbolické rovině, a to především s důrazem na modrou barvu, která je v textech

⁴³¹ Srov. Dannhoferová, *Velká kniha barev*, s. 120.

⁴³² Srov. tamtéž, s. 156.

⁴³³ Srov. tamtéž, s. 99.

nejmarkantnější. Zvláštní pozornosti se dočkala například ve studii Marka Mussariho „Karen Blixen og den universelle fantasi“, ve které autor vyzdvihuje spojení modré barvy a touhy jako literárního motivu. Podle Mussariho mají modré kulisy kolem postav mimo jiné odkazovat na vášeň a touhu, která mezi nimi panuje, ačkoliv to z jejich chování a replik není na první pohled patrné.⁴³⁴ Při analýze ekfrastické realizace se však snažím odhlédnout právě od primárně symbolického použití barev a zaměřit se především na jejich aplikaci podle výtvarných principů. Tedy pokud by se například ve zmíněném případě vyskytovala jako další barva žlutá, pracovala by Blixenová s komplementárním kontrastem, a tak zdůraznila význam žlutého předmětu nebo postavy vyskytující se na modrém pozadí. Stejně tak je třeba se oprostít od asociativního působení barev, kdy je barva pevně spojena s určitým typickým předmětem - slunce je žluté, moře je modré, les je zelený.⁴³⁵ Tyto barvy nás z hlediska ekfrastické realizace zajímají pouze v případě, kdy je jejich barva nápadně zdůrazňována anebo jsou doplněny předmětem či postavou v jiném barevném tónu, který není asociativní.

Blixenová si byla dobře vědoma fyzikální podstaty barev a ve svých textech několikrát tematizovala proces oživení barvy pomocí světla. Jako příklad můžeme uvést pasáž z povídky „Digteren“:

Det var i den Time lige før Solopgang, hvori Verden synes ganske farveløs, ja, hvori den ligger som en Fornægtelse af al Farve. Nattens rige Farvetoner er forsvundne, har trukket sig tilbage som Bølgerne fra en Kyst under Ebe, og Dagens Farverigdom slumrer endnu i Lanskabet, ligesom Farverne i Pottemagerleret, der alle er lergraa, indtil de kommer frem i Brændeovnen. Og denne farveløse Verden indeholder et mægtigt Løfte, en alvorsfuld, henrykkende Forjættelse.⁴³⁶

Popsaná situace se odehrává přesně v přechodu mezi nocí a dnem, kdy je světlo příliš slabé, aby dalo vzniknout barvám. Blixenová zde odkazuje k samotné paradoxní podstatě teorie barev: barva vlastně neexistuje, protože se vytváří jen díky světlu. Podobná situace se objevuje při líčení západu slunce v povídce

⁴³⁴ Srov. Mussari, „Karen Blixen og den universelle fantasi“, s. 22.

⁴³⁵ Termín asociativní působení barev je převzat z knihy Jany Dannhoferové, která v úvodu rozlišuje čtyři základní působení barev: fyzikální (pojetí barvy jako fyzikální veličiny vznikající skrze světelné paprsky), fyziologické (působení světla na lidský organismus), psychologické (účinky barev na psychiku, speciální kategorií je právě asociativní působení) a vizuální (projev barvy v ploše nebo prostoru) (srov. Dannhoferová, *Velká kniha barev*, s. 14).

⁴³⁶ Blixen, „Digteren“, s. 453.

„Karyatiderne“: „Solen gik ned. Idet den sank, skiftede Højene Farve, de havde blusset i dens sidste vandrette Straaler med en blød, graaviolet Glans, nu kølnedes og formørkedes de med eet, som glødende Staal, der trækkes ud af Smelteovnen.“⁴³⁷ U Blixenové však není noc negativně konotována ani co se týče barev - stejně jako slunce má i měsíc moc aktivovat barvy, propůjčuje jim ale melancholičtější ráz. Tuto myšlenku autorka rozvádí později v povídce „Digteren“: „Alle Dagens Farver laa i dette Landskab, ikke mindre stærke end ved Dagslys, men anderledes, som om de nu udtrykte en ny Side af deres Væsen, som om den hele Farververden var blevet sat om fra Dur til Mol.“⁴³⁸

Obecně však můžeme konstatovat, že texty Blixenové barevnými popisy obzvlášť neoplývají. Podobně jako u líčení krajiny a postav je barev nejvíce využíváno ve sbírce *Syv fantastiske Fortællinger* a jejich použití s každou další sbírkou slábne až k poslední sbírce *Skæbne-Anekdoter*, která je na charakterizaci pomocí barev (a celkově na jakoukoli rozpracovanější charakterizaci) velmi chudá. Skrže sporý výskyt barevných elementů v některých povídkách však mohou tyto naopak získávat na významu, neboť ojedinělé zmínky o barvě předmětu či postavy mají tendenci upoutat čtenářovu pozornost výrazněji než rozsáhlé popisy referující detailně k barevnému rozvržení.

5.1.3.1 Odstín a sytost

S barvami se u Blixenové nejčastěji setkáme při líčení přírody a oblečení postav, přičemž autorka pracuje s relativně chudou paletou, kterou často používá asociativně a zdánlivě mechanicky - v řadě povídek najdeme stejné barevné rozvržení nebo stejně oděné figury. K nejpoužívanějším barvám patří zelená, modrá, červená a žlutá, tedy všechny primární a jedna sekundární barva. Vedle jednoduchých barev je v některých případech definován i jejich specifický odstín - v textech se tak objevují barevné tóny jako „karmoisinrød“⁴³⁹, „skarlagenrød“⁴⁴⁰, „flaskegrøn“⁴⁴¹, „grønliggrå“⁴⁴² nebo „støvgrå“⁴⁴³. Blixenová přitom nepoužívá takto ojedinělý tón konkrétní barvy z důvodu, aby ho odlišila od příbuzného odstínu, ale daná barva je jediným barevným prvkem ve vylíčeném obraze -

⁴³⁷ Blixen, „Karyatiderne“, s. 123.

⁴³⁸ Blixen, „Digteren“, s. 489.

⁴³⁹ Blixen, „Et Familieselskab“, s. 307 nebo „Drømmerne“, s. 333.

⁴⁴⁰ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 43.

⁴⁴¹ Tamtéž, s. 55.

⁴⁴² Blixen, „Om Hemmeligheder og om Himlen“, s. 52.

⁴⁴³ Tamtéž.

karmínové zabarvení tedy není distinktivní vlastností červené barvy, která by ji měla odlišit od například šarlatově červené, ale karmínově červená je jedinou barevnou komponentou popsaného výjevu. Využití podobných složenin tak spíše podtrhuje poetičnost jazyka literárních děl Blixenové, zároveň však může dokazovat i její specifické vnímání barevných nuancí a znalost výtvarného názvosloví. Tuto hypotézu potvrzuje pasáž v povídce „Ib og Adelaide“, kde je jednou z postav malíř. Zatímco ve výše uvedených případech se odstínované barvy vyskytují pouze v promluvě auktorálního vypravěče, zde jsou použity v přímé řeči umělce:

Hvor i Verden skulde jeg vel, hvis det ikke var saaledes, til mine Billeder skaffe mig den rette sorte Farve, for hvilken de er saa berømte? mit *noir d'ivoire*, mit *noir de fumée* og mit velsignede *noir de pêche*? Se paa mit sidste Silleben, det skønneste Billede jeg nogensinde har malet [...] og sig mig, hvorledes det vilde have været muligt for mig at føre de sorte Toner ind i mine Hummeres højrøde, carmoisinrøde og rosenrøde, eller i mine Østers' liggrønne Skaller, ifald jeg ikke havde kunnet kaste Blikket rundt og til alle Sider have mødt det samme Syn: Tragedien.⁴⁴⁴

Francouzská terminologie a osobité nuance konkrétních barev se tak stávají charakteristickým rysem spjatým s postavou malíře a tím nepřímou i s výtvarným uměním obecně. Když se Karen Blixenová ve svých popisech uchýlí právě k podobně vystavěným označením barev, dostává se tak do popředí její malířské vidění skutečnosti, které se nespokojí pouze se základním odstínem červené, ale vyžaduje i konkrétnější výtvarnou specifikaci.

Vedle tónů si autorka všímá i světlosti či sytosti, podobně jako u barevných odstínů však nevyužívá záměrného kontrastu světlých a tmavých variací jedné barvy. Odstupňovaný barevný tón se v mentálním obraze často nachází jako ojedinělá barevná komponenta či ve spojení s barvami, jejichž světlost či tmavost vůbec není zmíněna. Obzvlášť světlé a pastelové barvy se objevují například v povídce „Digteren“. Postava mladé vdovy Fransiny, kterou protagonista i jeho svěřenec obdivují, je v úvodu přirovnána k loutce a při prvním výstupu popsána takto: „Hun havde for første Gang lagt Sørgedragten, da det nu var et Aar siden, at hendes gamle Mand var død, og var i en lysegraa Kaabe og en lyseblaa Hat. Hun var saa lykkelig som en Ringdue i et grønt Træ, og udstraalede

⁴⁴⁴ Blixen, „Ib og Adelaide“, s. 245.

en Livsglæde [...].⁴⁴⁵ Později v textu je ještě jednou zmíněno Fransinino oblečení, tentokrát se jedná o „lyserød Kjole“⁴⁴⁶, které při odchodu z domu doplní růžovým kloboučkem, „gennem hvis Skygge Solen farvede hendes lyse Ansigt fint rosenrødt“⁴⁴⁷. Postava Fransiny se zde explicitně pojí se světlými, pastelovými barvami, které byly v dějinách umění obzvlášť oblíbené v období rokoka. Autorka tak pomocí barev konotuje vzhled ženské protagonistky, jak ho známe například ze slavného dobového obrazu *Houpačka* (1767, obraz č. 33 v příloze) od Jean-Honoré Fragonarda, na kterém je postava také oděna do růžových šatů a barevně sladěného kloboučku. Podobně jako rokokové figury oplývá Fransina lehkostí a životní radostí, která se zračí v působivé baletní scéně, při níž může mladá vdova v soukromí odhodit závoj smutku a dát vyniknout svému půvabu. Použitím pastelových barevných tónů autorka podtrhuje mladost a krásu Fransiny a zároveň i nastiňuje erotické konotace, které byly typické pro rokokové obrazy: okouzující dívka se stane múzou a objektem milostného vzplanutí mladého básníka a zároveň snoubenkou stárnoucího soudního rady, který se s ní pokouší manipulovat právě jako s rokokovou panenkou. Osudově se však spletl v dívčině nevinnosti, neboť poté, co ho opilý a žárlivý básník postřelí, odplíží se zraněný rada k Fransině, jež však prohlédla jeho manipulativní hru a místo pomoci ho uhodí kamenem a tím mu zasadí poslední smrtelnou ránu.⁴⁴⁸

Bledost barev je v povídkách Karen Blixenové tematizována i na symbolické rovině - jako konkrétní příklad můžeme uvést popis červeného pokoje v povídce „Et Familieselskab i Helsingør“. Pokoj se kdysi pyšnil karmínově rudými zdmi, jež však nyní vybledly: „Stuens Vægge havde engang været jævnt karmoisinrøde, men i Tidens Løb var Farven bleget og havde antaget en Rigdom af Nuancer som en Skaal visnende røde Roser.“⁴⁴⁹ Stejný osud potkal i zdi modrého pokoje v povídce „Digteren“, který „var malet i en himmelblaa Farve, der i Aarenes Løb var falmet og bleget“⁴⁵⁰. Ztráta barevné sytosti symbolizuje zašlou slávu daného domu a zároveň odkazuje i k promarněnému

⁴⁴⁵ Blixen, „Digteren“, s. 447.

⁴⁴⁶ Tamtéž, s. 473.

⁴⁴⁷ Tamtéž, s. 475.

⁴⁴⁸ K dalšímu příkladu vlivu rokoka na povídky Karen Blixenové srov. kap. 4.1.5.3.

⁴⁴⁹ Blixen, „Et Familieselskab“, s. 303.

⁴⁵⁰ Blixen, „Digteren“, s. 453

životu jeho obyvatel.⁴⁵¹ V případě druhého příkladu navíc ještě více podtrhuje odkaz k rokokovým malbám, neboť vybledlá modrá barva tím získává pastelový ráz a tvoří příznačné kulisy pro Fransinino baletní vystoupení.

Světlost či spíše nevýraznost barev spolu s jejich teplotou je zmíněna v povídce „Ekko“, ve které je v závěrečné dramatické scéně vylíčena krajina následovně: „Et blegt sølvagtigt Solskin kom frem paa Himlen, de mange graa og svagt brune og gule Farvetoner i Husene omkring hende i Landskabet under dem traadte tøvende frem. Den flygtende Drengs Halstørklæde løb som en rød Plet i det kølige Billedet.“⁴⁵² Autorka zde opět využívá světla jako aktivátoru barvy, tentokrát však celý mentální obraz působí velmi mdle. Barevné pozadí je tvořeno bledými tóny stříbrné, šedé a nevýraznými odstíny hnědé a žluté. Představují tak příhodné kontrastní kulisy pro červený šátek, který se stává dominantní barevnou komponentou vylíčeného výjevu. Ačkoliv je žlutá primárně teplou barvou, v oslabené intenzitě působí celá paleta zmíněných barev studeným dojmem, a proto vystupuje právě teplá červená do popředí. Aplikování výtvarného principu pomáhá autorce zdůraznit motiv prchajícího chlapce a vyzdvihnout tak jeho význam - pro protagonistku, která chlapce pronásleduje, je okolí naprosto nepodstatné, protože právě chlapec představuje středobod jejího vesmíru.

5.1.3.2 Barevné kontrasty

V povídkách Karen Blixenové se můžeme setkat s řadou osamocených barev, které v daném mentálním obraze nejsou doplněny jinou komplementární nebo analogickou barvou, a proto je můžeme interpretovat především symbolicky či asociativně. Někdy se však barva objeví v souvislosti s jinou, která má tendenci zesilovat či zeslabovat její působení. Nejdříve zaměříme pozornost právě na komplementární a výrazně kontrastní odstíny, jež vytvářejí barevný protiklad, a tím podle výtvarných zásad zdůrazňují znázorněné objekty.

K často se vyskytujícím barvám v textech Blixenové patří červená a zelená, tedy tradiční komplementární dvojice z Ittenova kruhu.⁴⁵³ Setkáváme se

⁴⁵¹ Podle Charlotte Engbergové je právě melancholie jedním z hlavních témat povídky „Et Familieselskab i Helsingør“, přičemž se však badatelka ve své studii otázkou barevných odstínů u Blixenové přímo nezabývá (srov. Engberg, *Billedets ekko*, s. 137-157).

⁴⁵² Blixen, „Ekko“, s. 164.

⁴⁵³ Červená barva patřila k oblíbeným barvám Blixenové jako malířky. V dopise z Afriky líčí, jak maluje portrét kikujské dívky a nemůže ho dokončit, protože jí došla právě červená: „Jeg haaber at Thomas har husket mine Farver fra Frankrig; jeg har ikke mere rødt, og det er en grulig Handicap.“

s nimi ale převážně osamoceně, ve vzájemném působení se objevují spíše sporadicky. Jeden z příkladů nacházíme v povídce „Vejene omkring Pisa“, kde se však nejedná o komplexní mentální obraz, ve kterém by byly obě barvy umístěny vedle sebe v těsném kontaktu, ale jejich komplementárnost lze analyzovat až z pohledu na text jako celek. Zápletka povídky vychází ze vztahu mezi dívkou Rosinou a starým princem Potenzianim.⁴⁵⁴ Když Rosina přijde hraběnce sdělit, že si prince nevezme, protože je zamilovaná do svého bratrance, je oblečená do šatů z výrazně červeného atlasu („højrodt Atlask“)⁴⁵⁵. Do této doby se v textu nevyskytuje zmínka o barvě šatů ostatních postav, takže použití dominantní červené zákonitě přitahuje pozornost čtenáře. Odkaz k červené barvě můžeme na tomto místě v textu interpretovat symbolicky, podtrhuje vášnivé vzplanutí a vzdor mladé dívky a konotuje osudový význam přednesené zprávy. Postavy, které se v povídce později objevují, nejsou oblečeny do jakkoliv výrazných barev - princ je při prvním výstupu oděn do černých šatů, stejně jako protagonista Augustus či tajemná dívka Agnese, která je převlečená za muže. Popsán je i vzhled Nina, pozdějšího princova vyzyvatele, jehož oblečení se vyznačuje hnědými tóny. Ve všech případech se tedy jedná o nevýrazné, z velké části asociativní barvy. O to více vynikají šaty, které si princ obleče na závěrečný dramatický souboj a ve kterých také zemře - jedná se o již zmíněný barevný odstín „flaskegrøn“⁴⁵⁶. Podobně jako červené šaty bychom zelený oděv mohli v daném popisu analyzovat vzhledem k barevné ikonografii (zelená jako barva naděje a především jako barva přírody, jejíž součástí se mrtvé princovo tělo ve vylíčeném obraze stává), s ohledem na malířské principy si však povšimněme komplementárního kontrastu červené a zelené, který vynikne až ve chvíli, kdy pohlédneme na text z širší perspektivy. Tím, že autorka oblékla obě postavy právě do těchto barev, zdůraznila jejich vzájemný vztah a zásadní propojení - zápletka celé povídky je vystavěna právě na Rosinině odmítnutí prince. Zároveň je ale skrze kontrast daných barev podtrhnut protiklad obou figur, ať již se jedná o propastný rozdíl ve věku nebo životních představách. Obě barvy jsou navíc jedinými v celé povídce, u nichž je konkrétněji specifikován odstín, což opět odkazuje k jejich významu a propojení. Jak již bylo řečeno a dokázáno v rámci kapitoly o ekfrastické

I Nairobi kan man ikke faa andet end Skidt“ (dopis Ingeborg Dinesenové, 9. 4. 1923, citováno podle Lasson (ed.), *Breve fra Afrika 1914-31*, s. 193).

⁴⁵⁴ Děj povídky a jednotlivé postavy jsou podrobně představeny v kapitole 4.1.3.

⁴⁵⁵ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 19.

⁴⁵⁶ Tamtéž, s. 55.

tematizaci, ekfráze se v textu může realizovat i rozptýleně, tedy nebýt koncentrovaná jen v jednom ohraničeném mentálním obraze. Stejně tak zde vyniká ekfrastická realizace až při abstrahování od jednotlivých popisů a pohledu na text jako celek - podobně jako je pozorovatel malby často nucen udělat několik kroků vzad, aby lépe vnímal barevnou souhru v rámci celého plátna.

V textech Blixenové se objevuje i řada úmyslných barevných kontrastů, které nevycházejí z teorie o komplementárních barvách, ale spíše ze samotné podstaty výrazného barevného přechodu. S touto situací se můžeme setkat v povídce „Aben“, ve které autorka operuje především s výraznou červenou barvou. Tentokrát se však nejedná o popis oblečení postav, ale o zařízení místnosti. Většina děje se odehrává v klášteře, kam přijíždí Boris navštívit svou tetu, převorku. Hned v úvodu se dozvídáme, že podlaha v knihovně kláštera je pokryta černými a bílými mramorovými dlaždicemi. Převorčina pracovna je naopak nazývána „červený salón“, je tedy vymalován červenou barvou, stejně jako tomu bylo v povídce „Et Familieselskab i Helsingør“. Obě úvodní zmínky o barevném uspořádání místností, které přitom nejsou dány do přímé souvislosti, můžeme považovat za předzvěst kontrastního zlomu, ke kterému dochází při pozdějším dramatickém vrcholu. Borisovi hrozí zavržení u královského dvora kvůli zvěstem o homosexualitě, je proto nutné, aby se oženil. Athéna, dcera ze sousedního hrabství, však jeho nabídku odmítne a trvá na svém rozhodnutí i po společné večeři, kterou převorka zorganizuje. Když Athéna odejde spát do pokoje pro hosty, posilní teta zoufalého synovce tajemným nápojem lásky, načež se Boris vydá za dívkou a pokusí se ji svést. Při vášnivém a zuřivém boji se mu nakonec podaří Athénu políbit, což vede k jejímu nečekanému podvolení. Z hlediska ekfrastické realizace je zajímavé zaměřit pozornost na popis Borisovy cesty do hostinského pokoje, která je vylíčena následovně:

Han gik ned igennem den lange, brede Korridor, som førte til Athenes Værelse. Her havde han paa venstre Haand en Rad Portrætter af henfarne Klosterdamer og paa højre en Række høje Vinduer. Gulvet var kvadreret i sort og hvidt, og hele Rummet saa alvorligt paa ham i den natlige Dæmring. [...] Han var kommet til Døren. Han drejede Haandtaget om og gik ind. Af alle Indtryk fra denne Nat, som Boris sidenhen bevarede i Erindringen, var Overgangen i Farver og Lys fra Korridoren til Athenes Værelse det, som satte sig dybest fast i ham. [...] Hele Værelset var tapetseret med rosa Silke, og inderst inde glødede Himmelsengens højrrøde Forhæng. To Lamper med bleggrøde Kupler var tændt af Priorindens Kammerjomfru. Paa Gulvet var der et vinfarvet Tæppe med et Mønster af

smaa Rosenknopper, der i Nærheden af Lamperne ligesom indsugede Lyset, men længere borte tog sig ud som et purpurfarvet Hængedynd.⁴⁵⁷

Diskrepance mezi chodbou a Athéniny pokojem je zdůrazněna právě použitím barev. Černobílá mozaika koresponduje s chladnou klášterní chodbou, teplá červená barva, která Borise oslepí, je naopak symbolem vášně, jež se v krvi zoufalého mladíka naplno rozhoří. Navíc to není ojedinělý případ, kdy Blixenová zmiňuje černobílé dlaždice ve vztahu k interiéru - stejné nacházíme v již zmíněné knihovně nebo při popisu klášterní chodby v povídce „Det ubeskrevne Blad“. Ve všech případech se jedná o místnosti, které konotují tradiční normy a askezi (klášter) a pojí se s rozumem a vzděláním (knihovna).⁴⁵⁸ Červené místnosti jsou naopak svědky vášnivého, dramatického a impulzivního chování - v Athénině pokoji dojde ke scéně, která se blíží znásilnění, pracovní samotné převorky svědčí o jejích potlačených živočišných pudech, které se naplno rozvinou skrze postavu opice, v níž se nakonec právě v červené pracovní přemění, a v neposlední řadě se dramatické setkání sester s duchem mrtvého bratra v povídce „Et Familieselskab i Helsingør“ odehrává právě v červené místnosti. Borisův přechod z chodby do pokoje je tak přechodem mezi dvěma rozdílnými světy; mezi rozumem a vášní, které jsou symbolicky konotovány různými barvami. Právě význam barev a světla je v textu přímo tematizován, vedle citovaného příkladu se objevuje i později v líčení souboje mezi Athénou a Borisem, který připomíná býčí zápas: „Saaledes var han nu selv slynget fra den kølige, sorte og hvide Korridors rolige Maanelys ind i den mangfoldigt rødglødende Atmosfære.“⁴⁵⁹ Černá a bílá jsou barvy achromatické, takže by ze své podstaty neměly vytvářet tak výrazný kontrast k červené. Blixenová zde však nevyužívá klasického malířského principu, podle kterého by černá barva ztmavovala a bílá barva zesvětlovala působení vedlejší červené. Tyto dvě „nebarvy“ totiž sama rovnou spojuje do kontrastu, a tím ještě více poukazuje na význam motivu barevného protikladu. Bílá a černá skrze svou nebarevnost, tedy neschopnost vyjádřit teplé a odstupňované tóny, navíc

⁴⁵⁷ Blixen, „Aben“, s. 156-157.

⁴⁵⁸ Spojení černé a bílé a klášterního prostředí se objevuje i v povídce „To gamle Herrer Historier“, ve které je líčena a kritizována výchova dívky v klášteře: „Spisesalen og Sovesalen, Trapperne og Nonnernes smaa Celler er alle hvidkalkede, Nonnerne er klædt i sort og hvidt, og de unge Elever er stukket i graa Skolekjoler, som om der i hele Verden kun fandtes de to strenge Farver og den nidkære Blanding af dem“ (Blixen, „To gamle Herrer Historier“, s. 63).

⁴⁵⁹ Blixen, „Aben“, s. 157.

nechávají vyniknout sousední barvě, kterou autorka líčí v různých specifických příbuzných odstínech od růžové přes vínově červenou po purpurovou.

V povídce „Aben“ se bílá a černá vyskytují v rámci jednoho celku, který se vymezuje vůči jiné barvě, v ostatních autorčiných textech se setkáváme spíše s použitím bílé a černé jako samostatných, na sebe působících kontrastních veličin - dokonce můžeme konstatovat, že se vzhledem ke kontrastu jedná o nejčastěji používané (ne)barvy. Velmi často se jedná spíše o symbolické použití, autorka skrze ně poukazuje na rozdílné povahy postav, myšlenkové neshody či jiné binární protiklady. Z výtvarného hlediska tedy není jejich primárním úkolem zesvětlení nebo ztmavení přilehlých chromatických barev, ale podobně jako u komplementárních dvojic zdůrazňují diskrepanci líčených předmětů či postav.

Tradiční kontrastní použití černé a bílé se objevuje například v povídce „Dykkeren“. Příběh softy Saufeho je rozdělen do dvou částí: nejdříve se setkáváme s mladým idealistickým studentem teologie, který obdivuje ptáky a věří na anděly a rozhodne se sestrojít si křídla. Královi ministři se začnou obávat jeho úspěchu, který by mohl přivodit neklid mezi lidmi, a proto přinutí krásnou tanečnici Thusmu, aby se vydávala za anděla. Dívka se ale do softy zamiluje a přizná mu svou pravou identitu; zdrcený mladík pak bloumá ulicemi města a nemůže dojít klidu: „Paa denne Maade vandrede den ulykkelige unge Softa om i et Aar. Jeg selv har som lille Dreng mødt ham i Gaderne, hyllet i en luvslidt sort Kappe og i en endnu sortere Kappe af uendelig Ensomhed.“⁴⁶⁰ Černá barva je zde spojena s negativními konotacemi smutku, zrady a osamělosti. Objevuje se jak na konkrétní rovině v podobě kápě, kterou má softa na sobě, tak i v abstraktnější rovině jako aura, která ho provází. Druhá část příběhu se odehrává s odstupem dvanácti let. Vypravěč se znovu setkává se softou, tentokrát na zcela jiném místě a za zcela jiných okolností: „Men det skete tolv Aar senere, mens jeg som ung Mand først begyndte at fortælle Historier for at gøre Verden lykkeligere og visere, at jeg rejste ud til Havet og til den milelange, hovedskalhvide Forstrand.“⁴⁶¹ Výrazná bílá barva písečného pobřeží není typicky asociativním fenoménem a je později při rozhovoru vypravěče se softou ještě jednou zmíněna: „Og idet jeg sluttede den, paa den hvide Strandbred, for een eneste Tilhører, var mit Ansigt

⁴⁶⁰ Blixen, „Dykkeren“, s. 18.

⁴⁶¹ Tamtéž.

badet i Taarer.“⁴⁶² Softa se již nejmenuje Saufe, ale lidé ho překřtili na Elnazreda, což znamená šťastný člověk. Je totiž nejúspěšnějším lovcem perel a jeho tvář vyjadřuje rovnováhu a štěstí. Stejný symbolický význam získává i bílá barva písčitého břehu, na kterém Elnazred vypráví svůj příběh. Ekfrasticky realizovaný kontrast černé a bílé se zapojuje do samotné výstavby textu, neboť podtrhuje binární rozdělení povídky, která je vystavěna právě na protikladu obou světů.⁴⁶³

Samotná černá barva zaujímá v povídkách Blixenové speciální místo, ve dvou textech je dokonce explicitně tematizovaná ve vztahu k výtvarnému umění. Jedná se o zmíněnou řeč malíře v povídce „Ib og Adelaide“ a ještě výrazněji v povídce „Karneval“. Ta představuje z hlediska analýzy ekfráze nejvýznamnější povídku z posmrtně vydané sbírky *Efterladte fortællinger* (případně z její pozdější rozšířené verze vydané pod názvem *Kongesønnerne og andre efterladte fortællinger*). Blixenová text „Karneval“ napsala již ve dvacátých letech a plánovala ho vydat v úvodní sbírce *Syv fantastiske Fortællinger*. Nakonec však povídku do knihy nezařadila, a to nejen kvůli změně konceptu (rozhodla se snížit počet povídek), ale také z toho důvodu, že ji nepovažovala za zcela dokončenou. Některé motivy později využila v jiných textech, jako právě oslavu černé barvy, ke které se znovu vrátila v povídce „Ib og Adelaide“. V „Karnevalu“ můžeme pozorovat ekfrázi na více rovinách, v textu se například objevuje explicitní reference, když je jedna z postav na maškarním bále oblečena jako pierot ze stejnojmenného obrazu Antoina Watteaua, ke kterému je přímo přirovnána.⁴⁶⁴

⁴⁶² Blixen, „Dykkeren“, s. 21.

⁴⁶³ V povídce se objevují i další výrazné kontrastní prvky. Zatímco v první části je pozornost zaměřena na vzduch, v druhé části je dominantním živlem voda. Při stavbě křídel se softa inspiruje ptáky a tráví nekonečné hodiny jejich pozorováním, při potápění pro perly se učí od ryb. V závěrečném monologu je však binární protiklad vzduchu s ptáky a vody s rybami rozšířen o zemi s lidmi. Člověk je na tom vzhledem ke svému živlu nejhůře: pohybuje se pouze na jedné rovině a je nastálo připoután k zemi, která ho však podpírá pouze plochou pod jeho chodidly. Ptáci jsou na tom lépe, i když i je může zradit jejich živel, pokud nevloží veškerou sílu do úderů křídel. Ryba je na tom nejlépe a jako jediná spočívá v živlu bezpečně a harmonicky. Pomyslná hierarchie země s lidmi, vzduchu s ptáky a vody s rybami jako by se rozprostírala na pólu od černé barvy k bílé: smutný až tragický úděl lidí si softa prožil po zradě Thumsu a příznačně byl při tom zahalen do černé barvy. Ptáci se pohybují mezi oběma póly a jejich úděl není šťastný ani nešťastný – ač to v povídce není explicitně vyjádřeno, lze s nadsázkou říci, že je jejich život šedý. Šťastný rybí svět se rozprostírá v kulisách bílých písčinych pláží a softa sem patří proto, že se nepovažuje za člověka, ale sám sebe označuje za rybu. Vzhledem ke křesťanské symbolice je možno uvažovat o rybě jako o symbolu Krista, přičemž poeticky líčený podmořský svět představuje nebeské království, pro které je bílá barva také typická. V křesťanském výtvarném umění je navíc bílá barva často použita pro zobrazení božského světla. Kontrast potměšlé lidské existence a zářícího nebeského království je dokonce explicitně zmíněn v úvodu povídky: „Men Guds stærke, lyse Engle færdes frit mellem hans straalende Himmelsale og vore mørke og lave Huse og Skolestuer“ (Blixen, „Dykkeren“, s. 9).

⁴⁶⁴ Daný úryvek textu je citován a komentován v kapitole 4.1.5.3.

Vedle toho je zmíněná samotná výtvarná technika použití barev, v tomto případě se nacházíme v oblasti implicitní reference, jež v daném případě sice netematizuje obsahovou stránku artefaktu, ale konkrétní malířskou techniku. Teorie barev je v textu vyjádřena ústy starého malíře Rosendahla, který si hostitelce stěžuje, že žádný z hostů není oděn v černé a rozhovoří se o své lásce k této barvě:

Jag ved, at der et eller andet sted er en teori om, at sort gør ens farvevirkning tung. Det er en meget stor fejltagelse. Tværtimod: det giver lethed og fjerner det præg af noget fedtglinsende, som er den største fare for en maler. Leret er, som De ved, inden brænding også fedtet, blødt og tungt, men ved brændingen bliver lertøjet sort og på samme tid hårdt, tørt og let. Det samme med livet. Det er nødvendigt på en eller anden måde at få sort ind i det.⁴⁶⁵

Černá barva získává u Blixenové zvláštní konotace něčeho vzácného, nepochopeného a podceňovaného. Ústy malíře Rosendahla je napadána jedna ze základních pouček teorie barev, tedy že černá jako achromatická barva ztmaví, a zatíží barvu s ní sousedící. Černá je zde naopak vzývána v pravém opaku jako zdroj lehkosti, který souvisí se samotnou technikou výroby plátna. Tento vzdor teorii barev můžeme chápat jako poctu černé barvě, ke které tíhla Blixenová i jako malířka. Na jejích obrazech nehraje černá nijak výraznou roli, své zaujetí touto barvou však autorka připouští v dopise přítelkyni Karen Sassové z roku 1938:

Hvad Kunst angaar, saa tror jeg virkelig, at „Sindlaget“ kan siget at være af afgørende Betydning, og at al Kunst virkelig er „en Forkyndelse“. Men der er saa mange Ting, som kan forkyndes. Jeg kan huske et Billede af Degas, - før paa Luxembourg og nu paa Louvre, - det er én stor Forkyndelse af, hvor herlig, dyb, guddommelig *sort*, - den sorte Farve, - er. Det har været mig til stor Glæde og Trøst i Livet.⁴⁶⁶

Citovaná pasáž podtrhuje význam ekfrastické realizace v autorčiných textech, neboť svědčí o schopnosti Blixenové abstrahovat pouze od tematické inspirace a všímat si naopak i výtvarné techniky. Nejsou to typické baletky, které autorku okouzlí na Degasových obrazech, ale zaujme ji naopak malířova osobitá práce s černou. Této barvy však Degas nevyužíval nadměrně, ale šetřil si ji

⁴⁶⁵ Blixen, „Karneval“, s. 146.

⁴⁶⁶ Engelbrecht, Lasson, *Karen Blixen i Danmark - Breve 1931-1962*, svazek 1, s. 278. Stejnou myšlenku Blixenová pak vyjádřila i v interview pro Politiken z roku 1942: „Da jeg i Paris så Degas' billeder, syntes jeg, at de viste mig, hvor dejligt, hvor rigt og levende sort er - det er jo også en forkyndelse, en åbenbaring af én side af livet“ (Brundbjerg, *Samtale med Karen Blixen*, s. 95).

především na úzké stuhy uvázané a vlající kolem krku tanečnic, které vynikají právě díky výraznému kontrastu k bělostné šíji. Oslavovat černou barvu ve vztahu k Degasovým obrazům není zrovna typické, existuje řada jiných malířů, kteří využívají luministického principu a pracují s výraznými černými plochami (jako například Caravaggio nebo Rembrandt). Blixenovou ale zaujala černá právě na Degasových obrazech, kde sice nezískává tak výrazný prostor, je však nápaditě kontrastní. Degasova práce s černou barvou tak koresponduje s použitím barev v textech Blixenové, která jich sice využívá sporadicky, ale dopomáhá si jimi k důmyslně propracovaným kontrastům.

V povídce „Karneval“ je myšlenka o černé barvě vložena do úst malíři a stejně je tomu i v pozdějším zpracování v povídce „Ib og Adelaide“. Můžeme zde přitom uvažovat o určité paralele mezi postavou malíře a samotnou autorkou, kteří sdílejí stejný pohled na teorii barev. Později v textu je však malířova myšlenka tlumena ústy vypravěče poznámkou, že nemělo smysl se s umělcem přít, protože si často sám protiččil a velmi rychle měnil názory. Autorčina láska k černé barvě tím však neztrácí na významu a výrazně se projeví i při znázornění nočních scén a při popisu osvětlených a tmavých ploch.

5.1.3.3 Analogická harmonie

Vedle kontrastní práce s komplementárními barvami a achromatickým protikladem se v povídkách Blixenové můžeme setkat i s použitím analogických barev, které se doplňují a vytvářejí poklidnou harmonii. K podobné dvojici patří kombinace zelené a žluté, jež se v autorčiných textech pojí především s idylickými přírodními konotacemi. Tyto dvě barvy se často objevují při líčení poklidné dánské krajiny (zelené lesy prozářené zlatými slunečními paprsky), zde se však jedná o primárně asociativní použití.⁴⁶⁷ Na pole ekfrastické realizace se dostáváme teprve skrze aplikaci barev při popisu jiných než přírodních objektů,

⁴⁶⁷ Popis zeleného lesa ozářeného zlatým sluncem zapadá především do piktorálního modelu dánských národních krajinomaleb. Výrazně jsou tyto dvě barvy používány například při úvodním líčení přírody v povídce „En Herregaardshistorie“: „Der løb en Sti indenfor Hegnet, i Vesterkanten af en Skov. Udenfor Skoven laa Landskabet stille og *gyldent*, allerede mærket af Efteraaret. [...] Langt borte, paa en Markvej, rullede et sidste Læs imod Laden i en Sky af *Guldstøv*. De fjerne Skove i Nord og Vest stod *brungrønne*, med en blid Patina, en alvorsfuld *Forgyldning* eller Rust af lange Sommerdages Sol [...]. Men Skovdybet selv var endnu *grønt*, et Sommerhvalv, og hvor Eftermiddagssolens Straaler bævende faldt gennem Løvet, lyste dette saa skært og løndomsfyldt som Majløv“ (Blixen, „En Herregaardshistorie“, s. 173, kurzíva RS).

i když - jak uvidíme - s krajinnými komponenty jsou přitom dávány do přímé souvislosti.

V povídce „Vejene omkring Pisa“ je propojení žluté a zelené barvy tematizováno ve scéně, v níž princ Nino vzpomíná na noc strávenou s Agnese, o které si myslel, že se jedná o Rosinu:

Men da jeg kom til Døren vendte jeg mig om. De sad op i Sengen. - Dit Ansigt var i Skygge, men Lampen lyste over Din Ryg og Dine Skuldre. Du var nøgen, jeg havde jo revet Dine Klæder af. Sengen havde gyldne og grønne Gardiner, som en Skov, som en af mine egne Skove i Bjærgene, og Du, Du var Daphne paa mit Billede, der vender sig bort og forvandles til et Laurbætræ. Og jeg stod i Mørket!⁴⁶⁸

Vylíčená situace se vyznačuje dvěma znaky ekfrastické realizace: vedle samotných harmonických barev je to především použití světla a stínu, kterému se podrobně věnuji v následující kapitole. Oba ekfrastické prvky však přispívají k navození stejného dojmu, tedy aby scéna působila jako výtvarný výjev. Nino je pozorovatelem obrazu, stojí ve stínu a hledí na nahou Agnese, přičemž světlo ozařuje nejdůležitější komponenty artefaktu, tedy její tělo. Dívčin obličej skrytý ve stínu koresponduje s konotovanou mytologickou scénou, ve které se Daphne odvrací od diváka, takže nevidíme její tvář. Čas pro Nina ustrnul, vnímá výjev jako malbu a je uchvácen harmonií a idyličností situace, kterou podtrhuje právě spojení zlaté a zelené barvy na závěsech kolem postele, jež vytváří dojem přírodních kulis. Pokud by Blixenová zvolila pro popis závěsů kontrastní barvy, narušila by tím poklidnost scény a nedosáhla by stejného působení líčeného výjevu. Žluté a zelené jako analogických barev tedy využívá pro navození požadované harmonicky krásné atmosféry, neboť barevné odstíny se vzájemně tlumí a vyvolávají tak subjektivní pocit menší barevnosti a odstínové vyrovnanosti.

Velmi podobný příklad nacházíme v povídce „Syndfloden over Norderney“, kde je navíc žlutá a zelená opět spojena i s mytologickým výjevem. Dívka Calypso, která vyrůstala se strýcem a byla vychovávána jako chlapec, si poprvé uvědomí svou ženskost při pohledu na mytologickou malbu s motivy nymf, faunů a kentaurů, kteří se pohybují v krajině plné zlaté, modré, hnědé a zelené barvy. Po noci strávené pozorováním obrazu se Calypso rozhodne

⁴⁶⁸ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 63.

vyprostit se ze strýcovy dominantní nadvlády a přichází proto za ním do ložnice, aby si s ním promluvila o svém dalším životě. Scéna je popsána následovně: „Der laa han mellem de gule Silkeforhæng med lukkede Øjne og Næsen i Vejret, hvid i sin fine, hvide Natskjorte. Den unge Pige havde beholdt en gyldengrøn Brokadeskjole paa, og hun stod ved hans Sengekant som et blomstrende Lindetræ, som Psyke ved Eros Leje.“⁴⁶⁹ Situace v ložnici částečně upomíná na první zde zmíněnou scénu z povídky „Vejene omkring Pisa“, kde přichází Rosina v červených šatech do hraběčiny ložnice a tato místnost je tedy také kulisou pro vyřčení zásadní zprávy. Vzhledem k uvedeným barevným tónům však nacházíme paralelu spíše k druhému výjevu ze stejné povídky, při kterém Nino pozoruje Agnese na lůžku - opět se zde objevuje harmonické spojení zlaté a zelené. Použití těchto barev přitom odkazuje k dříve vylíčenému mytologickému obrazu, který Calypso umožnil prozření; žlutá a zelená jsou tedy spojovány s přírodou a mytologií. Tuto hypotézu podtrhuje i přirovnání, kterého se ženské postavy zasazené do žluto-zelených kulis dočkají: Agnese je přirovnána k Dafne a Calypso k Psyché. Zároveň jsou obě scény provázeny i erotickým podtónem, v prvním případě je Agnese objektem erotické touhy, v druhém si Calypso uvědomí svou sexualitu a rozhodne se obléci šaty právě v těchto barvách. Spojení zelené a zlaté na Calypsině oděvu podtrhuje harmonii a klid, který se v ní rozprostírá, neboť konečně našla své pravé já, prozřela a pochopila samu sebe.

Jako poslední demonstraci harmonického spojení žluté a zelené, které je doprovázeno podobnými konotacemi jako v právě analyzovaných pasážích, můžeme uvést úryvek z povídky „Alkmene“. Její protagonistka je divoké dítě, které se nehodí do spořádaného, zbožného domova, kam je adoptována. Ve vztahu k oblečení se dozvídáme, že pro ni nehraje žádnou roli, chová se k nedělním, svátečním šatům stejně jako ke všednímu oděvu. Zcela ji však uchvátí zvěsti o šatech Vilhelmovy matky, které jeho otec po manželčině smrti uchovává na půdě a nechce je kvůli bolestným vzpomínkám ani vidět, zároveň ale ani nikomu darovat. Alkmene Vilhelma tak dlouho přemlouvá, až jí podlehne a šaty jí ukáže:

Hun bredte dem ud foran sig, én for én og sad længe tavs og saa paa dem. Tilsidst bad hun mig give hende en af dem. Det var en Kjole af tykt, grønt Silketøj med et gult

⁴⁶⁹ Blixen, „Syndfloden over Norderney“, s. 228-229.

Mønster i. Naar jeg nu tager den frem og ser paa den, ser den, i mine Øjne, ud som et blomstrende Lindetræ.⁴⁷⁰

Krásné hedvábné zelenožluté šaty si však Alkména nevezme slavnostně do kostela, jak by Vilhelm očekával, ale obleče si je při zcela jiné a konvečně nevhodné příležitosti - na procházku do lesa. Její vzhled komentuje Vilhelm slovy: „Hun havde ikke ordnet sit Haar eller vasket sine Hænder, og dog tror jeg aldrig jeg har set nogen se mere fri og dejlig ud end hun da gjorde.“⁴⁷¹ Ačkoliv jsou šaty pro dospívající Alkménu příliš dlouhé a kvůli svému přepychovému stylu se naprosto nehodí do přírodních kulis, je Vilhelm dívkou okouzlen a její zjev mu přesně zapadá do pozorovaného výjevu, protože šaty barevně korespondují s okolní krajinou: „Mig selv syntes det ogsaa naturligt og rimeligt, at hun skulle vandre om saaledes, i saa stor Pragt. Der var stille og svalt i Lunden, hvor Solen faldt gennem Løvet, blev det grønt og gyldent som hendes Kjole [...]“⁴⁷² Když pak Vilhelm spolu s Alkménou stojí na vyvýšeném místě na konci lesa a pozorují zelené kopce v zapadajícím zlatém slunci (!), prožívají oba okamžik dokonalého štěstí. Barvou šatů zde Blixenová odkazuje k přirozené povaze Alkmény, která miluje volnost a přírodu, ve svém okolí však zůstává nepochopená. Zároveň se jedná o situaci, kdy Vilhelm poprvé v dívce uvidí ženu a oceňuje její půvab. Všechny tři uvedené příklady dokazují autorčinu práci se žlutou a zelenou jako s analogickými barvami, jejich asociativní konotace s přírodou s sebou přináší i propojení s mytologií a erotickým nádechem. V případě Alkmény není mytologický přesah tak explicitní, samotné jméno hrdinky a její příběh je však možno vztáhnout k řecké mytologii, což je s oblibou praktikováno v sekundární literatuře.⁴⁷³

Závěrem tedy můžeme říci, že Blixenová na některých místech pracuje s úmyslným barevným rozvržením, které odpovídá teorii komplementárních a analogických barev. Její texty jsou však chudé na popisy skládající se z více barevných tónů, které by navíc nebyly asociativní, proto je na tomto místě již jasné, že koloristický princip netvoří zásadní výstavbu líčených výjevů a výraznější barvy jsou použity spíše v symbolickém vyznění - objevuje se tedy

⁴⁷⁰ Blixen, „Alkména“, s. 159.

⁴⁷¹ Tamtéž, s. 160.

⁴⁷² Tamtéž.

⁴⁷³ Alkména je v řecké mytologii matkou Hérakla, kterou lstí svedl Zeus. Význam mytologického příběhu ve vztahu ke stejnojmenné povídce Blixenové je tematizován např. v Engberg, *Billedets ekko* (s. 189) či Brundbjerg, *Kvinden, kætteren, kunstneren Karen Blixen* (s. 69).

výrazná diskrepance v použití barev u Blixenové jako malířky a jako spisovatelky. Přesto analyzované příklady dokazují přítomnost ekfrastické realizace ve vztahu k použití barev, neboť autorka pracuje se specifickými barevnými odstíny a v uvedených příkladech i dodržuje malířské zásady. O tom, že se při aplikování barev zamýšlela nad zvolenými tóny prizmatem výtvarného umění, svědčí úryvek z povídky „Karneval“, kde již zmíněný malíř kritizuje příliš barevné oblečení přítomných postav a prohlásí: „I berøver Gud den ene af hans farver efter den anden, indtil han ikke har andet på sin palet end blegrødt og himmelblåt, til at male små bonbonnierer med.“⁴⁷⁴ Vzhledem k tomu, že danou pasáž pronáší postava malíře, s jehož pohledem na umění se autorka prokazatelně ztotožňovala, mohli bychom i daný úryvek vztáhnout k poetice samotné Blixenové: při vylíčení a vykreslení daných scén a vzhledu svých figur se raději vzdá přílišné barevnosti a správné barevné tóny si tak může uchovat pro zdůraznění podstatných objektů - podobně jako obdivovaný Edgard Degas si nechal černou pro sametky svých tanečnic.

5.2 Světlo a stín

Spolu s aplikací barev a využití perspektivy je technika znázornění světla a stínu jedním z nejlepších prostředků pro dosažení iluze třetího rozměru, takzvaného *modelování*.⁴⁷⁵ Z fyzikálního hlediska bychom dokonce mohli konstatovat, že světlo je důležitějším faktorem pro percepci okolního světa než barevné spektrum - teprve díky jeho účinkům může lidské oko vnímat tvary a barvy. Zobrazení zdroje světla, upozadění temnoty a zpodobnění stínů se ve výtvarném umění objevuje až s přicházející renesancí, pozvolna se však stává zásadní součástí malířské práce, která výrazně uspořádala vývoj výtvarného umění a dokonce se podílela i na oddělení jednotlivých kunsthistorických epoch.⁴⁷⁶

5.2.1 Zobrazení světla a tmy ve výtvarném umění

V historii malířství jsme se až do 14. století mohli setkat především s plochými, jednodimenzionálními postavami striktně ohraničenými od jednobarevného pozadí. Figury ještě nebyly osvětleny konkrétním zdrojem světla, a tak se ani nevyznačovaly prostorovým zobrazením. S příchodem renesance se ke

⁴⁷⁴ Blixen, „Karneval“, s. 149.

⁴⁷⁵ Srov. Parramón, *Světlo a stín*, s. 26.

⁴⁷⁶ Srov. tamtéž, s. 7-10.

slovu dostává nová výrazová technika zvaná *sfumato*, jejímž tvůrcem je Leonardo da Vinci. Název techniky je etymologicky odvozen od italského adjektiva „smíšený“ nebo „kouřový“ a odkazuje tak k pozvolnému přechodu mezi barevnými tóny a mezi světlými a ztemněnými plochami. Malíři začali smývat ostré kontury mezi postavou v popředí a vykresleným pozadím, čímž získala figura na prostorovosti.⁴⁷⁷ Kouřový dojem vyvolává i samotné splývavé zobrazení pozadí, které nedisponuje jasnějšími hranicemi mezi přírodními předměty, a tím dává vyniknout ostřejšímu výjevu v popředí. Da Vinci umně uplatnil *sfumato* i při malbě portrétů, kde pomocí této techniky zmírnil příliš kontrastní odlesky světla, a tak zjemnil vyznění tváře portrétovaného.⁴⁷⁸

V době baroka se začíná rozvíjet speciální výtvarná metoda pro zobrazení světla zvaná *temnosvit*, která je v kunsthistorii známá také pod pojmem *tenebrismus*. Základem této metody je výrazný kontrast mezi světlými a tmavými plochami, přechod mezi ozářenou postavou v popředí a tmavým pozadím je násilný a velmi ostrý. Velkou část obrazu přitom zabírá právě temná plocha, z níž vystupuje zachycený výjev, jako by byl ozářen svíčkami. Samotný zdroj světla však není na malbě viditelný a výjev působí velmi intimně. Kontrastní přechod spolu se zacílením pozornosti diváka na napětí mezi postavami zobrazeného výjevu obohacují scénu o dramatickost, která tak byla využívána především v barokním zobrazení náboženských motivů.⁴⁷⁹ *Temnosvit* můžeme považovat za radikální formu takzvaného *šerosvitu* neboli *chiaroscuro*. V tomto případě je sice malba také tvořena velkými plochami světla a stínu, přechod mezi nimi je však jemnější a malíři neusilovali o jeho kontrastní zobrazení. Temnota neozářených ploch přitom není tvořena černou barvou, ale také obsahuje určitý podíl světla. Zatímco v *temnosvitu* byla scéna ozářena neviditelným zdrojem žlutého světla, který výjev doslova vytrhával z tmavého pozadí, vyznačuje se světlo v *šerosvitu* často zlatavou barvou, která zalévá předměty a propůjčuje jim tělesnost.⁴⁸⁰ Metoda *šerosvitu* se odrazila v pozdějších uměleckých směrech jako například *manýrismus*, s příchodem *impresionismu* a *malbou v plenéru* jsou však temné

⁴⁷⁷ Srov. Parramón, *Světlo a stín*, s. 12.

⁴⁷⁸ Nejznámějším příkladem techniky *sfumato* je slavný Da Vinciův portrét *Mona Lisa*.

⁴⁷⁹ Srov. Parramón, *Světlo a stín*, s. 13.

⁴⁸⁰ Metodu *šerosvitu* využíval i Caravaggio, nejvýrazněji se však prosadila v malbách Rembrandta van Rinja (srov. tamtéž, s. 14, 27).

plochy na obrazech upozaděny, světlo a stín přestávají být primárně světlé a tmavé, ale stávají se kontrastem živých barev.⁴⁸¹

Klasici výtvarného umění byli dobře obeznámeni s fyzikálními a psychologickými aspekty světla. Jak již bylo řečeno, právě světlo umožňuje lidskému oku vnímat tvar a velikost předmětu a zároveň může být využito i jako prostředek výrazu - jeho ostrost, intenzita, měkkost nebo monotónnost se podílí na dosažení požadované atmosféry výjevu, jako například intimita, štěstí nebo stísněnost.⁴⁸² Vztah mezi osvětlenými a tmavými plochami ovlivňuje i množství a kvalita světla - silné světlo zvyšuje kontrast přechodu, zatímco slabé nechává hranici mezi světlem a temnotou působit ve smyslu šerosvitu a propůjčuje tmavým tónům spíše šedavé barvy. Vzhledem ke kvalitě světla rozlišujeme mezi přímým a rozptýleným osvětlením. V prvním případě se jedná například o konkrétní pruh světla přicházející do ztemnělé místnosti oknem nebo výjev bezprostředně ozářený světelným zdrojem, jako je oheň či žárovka. Přímé světlo zostrňuje kontrasty a potlačuje šerosvit - v souladu s tradicí temnosvitu se používá toto zobrazení pro zdůraznění dramatickosti výjevu. Rozptýlené světlo naopak harmonizuje kontrasty a zjemňuje přechod mezi osvětlenými částmi a stínem. Setkáme se s ním například při zobrazení krajiny za pošmourného dne, nebo když do potměšlé místnosti sice přichází světlo oknem, ale nesvítí do něj přímo slunce.⁴⁸³

5.2.2 Zobrazení stínu ve výtvarném umění

Pokud na předmět dopadá světlo, zákonitě se vytváří stín - tato fyzikální poučka se promítla do výtvarného umění s příchodem renesance a její zobrazení se vyvíjelo ruku v ruce se zachycením světla. Přitom je třeba rozlišovat dva druhy stínů: *skutečný stín*, který se objevuje přímo na modelu a vzniká osvětlením z jedné strany, čímž působí strana protilehlá zdroji světla tmavším dojmem, a *vržený stín*, který je patrný na povrchu, na němž je předmět umístěn a kopíruje jeho obrysy. Vržený stín však není přesným protějškem siluety modelu, je deformován do šířky a délky podle typu světla a závislosti na poloze světelného zdroje.⁴⁸⁴

⁴⁸¹ Srov. Parramón, *Světlo a stín*, s. 16.

⁴⁸² Srov. tamtéž, s. 20.

⁴⁸³ Srov. tamtéž, s. 26-29.

⁴⁸⁴ Srov. tamtéž, s. 21.

Vzhledem k typu světla si povšimněme rozdílů mezi přirozeným světlem, které je společným světelným zdrojem pro celý výjev a deformace stínů tak probíhá u všech předmětů podle stejného pravidla, a umělým světlem, které se může nacházet v různých vzdálenostech k zachyceným předmětům, a proto jim propůjčovat různé stíny (například muž stojící pod lampou bude mít jiný tvar stínu než chodec na konci ulice). Pro zobrazení vrženého stínu je vedle vzdálenosti zdroje světla od zachyceného předmětu důležitá i poloha pozorovatele osvětleného výjevu. V teorii výtvarného umění se přitom hovoří o takzvané *perspektivě stínů*: pokud je stejná scéna pozorovaná z různých míst, bude mít předmět i rozdílné stíny. Posledním rozhodujícím faktorem pro formu stínu je poloha světelného zdroje vzhledem k zachycenému předmětu. Světlo může dopadat na předmět v následujících směrech:

- zepředu - tzv. *frontální osvětlení*, stíny jsou skryté, objem a hloubka předmětu se vyjádří barvou,
- ze strany - tzv. *laterální osvětlení*, druhá strana zůstává ve stínu,
- částečně ze strany - tzv. *laterálně frontální osvětlení* v úhlu 45°, nejčastěji používáno pro portréty, protože jemný stín vytváří dokonalý dojem objemu a hloubky,
- zezadu - kontury modelu získávají charakteristickou světelnou svatozář, objem předmětu je potlačen, hloubka je zdůrazněná,
- seshora - předmět vrhá dlouhé skutečné stíny, směr světla snižuje zřetelnost rysů,
- zezdola - předmět vrhá dlouhé skutečné stíny směřující vzhůru, směr světla vytváří nereálné tvary.⁴⁸⁵

Kvalita stínů souvisí i s kvalitou světla; při přímém osvětlení je stín výrazný a odpovídá ostrým kontrastům, v rozptýleném světle získává jemnější charakter a působí klidnějším dojmem.⁴⁸⁶ Vzhledem k výtvarnému zobrazení stínů je třeba poukázat i na jejich barevná znázornění - stín na realistickém obraze by neměl vždy být jen černý, či být vykreslen pouhou směsicí barvy předmětu s černou, jak by většina laiků očekávala. V malířství se uplatňuje speciální

⁴⁸⁵ Srov. Parramón, *Světlo a stín*, s. 20-25.

⁴⁸⁶ Srov. tamtéž, s. 28-29.

pravidlo pro namíchání správné barvy stínu, které zní: modrá barva + tmavší tón skutečné barvy předmětu + komplementární barva k barvě skutečné.⁴⁸⁷ Modrá je ve stínu vždy přítomna, protože ubývající přirozené světlo automaticky propůjčuje všem barvám modrý nádech. Vedle tmavšího tónu vlastní barvy získáme správný odstín stínu předmětu přimícháním i doplňkové, tedy komplementární barvy, jak ji známe z Ittenova kruhu.⁴⁸⁸ Například stín zeleného předmětu by měl být proto vytvořen smícháním modré, tmavší zelené a červené barvy. Ne všechny umělecké směry se však podobnými zákonitostmi řídily, pro postimpresionistická díla je naopak typické vykreslení stínů přímo doplňkovou barvou k barvě předmětu (tedy zelený předmět má červený stín), čímž jsou barevné kontrasty vystupňovány do extrému.

5.2.3 Světlo a stín v povídkách Karen Blixenové

V úvodu je třeba konstatovat, že zmínka o světle se objevuje takřka ve všech povídkách Blixenové. Pokud jsme o ekfrastickém použití barev hovořili jako o sporadickém, v případě zobrazení světla je tomu přesně naopak, neboť autorčiny texty nabízejí velké množství příkladů. Často se přitom jedná o přirozené denní světlo, které probouzí ranní krajinu, a o měsíční noční světlo, jež doprovází líčenou situaci.⁴⁸⁹ Z hlediska ekfrastické realizace nás však více než práce s přirozeným světlem zajímá použití umělého světla, protože úmyslně ozařuje určitý výjev nebo jeho část a tím směřuje pozornost čtenáře k důležitým scénám. Lze přitom rozlišovat mezi dvěma formami umělého světla, které Blixenová ve svých textech využívá, a to mezi statickým světlem, tedy stálým a nepohyblivým, jež ozařuje všechny postavy či objekty stejnou měrou v závislosti na vzdálenosti od zdroje, a dynamickým, které se během výjevu pohybuje a mění tak intenzitu či objekt ozáření. V některých příkladech autorka dokonce tematizuje umístění zdroje světla a všímá si i stínu, který postava či předmět vrhají.

⁴⁸⁷ Srov. Parramón, *Světlo a stín*, s. 69.

⁴⁸⁸ Srov. tamtéž.

⁴⁸⁹ Role světla při ekfrastických popisech krajinomalby je analyzována již v kapitole 4.1 především ve vztahu k lorrainovskému piktorálnímu modelu a modelu dánských národních krajinomaleb.

5.2.3.1 Statické světlo

Povídky Karen Blixenové se odehrávají převážně v 18. a 19. století a zdrojem umělého světla je proto oheň v různých podobách - od zapálené svíce na stole přes dominantní hořící lustr u stropu místnosti po otevřený krb propůjčující prostoru vedle tepla i světlo. Nápaditá tematizace statického světla ozařující konkrétní výjev často vyvolává dojem osvětlené divadelní scény, kterou čtenář sleduje jako divák z potmělého sálu. Na tuto myšlenku nás přivádí právě popis divadelního představení v povídce „Vejene omkring Pisa“:

Stuen var halv fuld af Folk og kun svagt oplyst af et Par Lygter, som hang i Loftet. Men omkring selve Scenen trak Rampens smaa Vokskjerter en magisk Halvcirkel af Lys og lod den ganske Regnbue af rosenrødt, brandgult, grønt og violet i de smaa Skuespilleres Kostumer, - der vel ved Dagens Lys var falmede og døde, - straae, spille og gløde som en hel Haandfuld Juveler. Paa det snavsede, hvide Bagtæppe figurerede deres Skygger, mange Gange større end de selv.⁴⁹⁰

Zachycení scény koresponduje s malířskými zásadami zobrazení osvětleného výjevu a stínů postav. Blixenová přitom pracuje spíše s technikou šerosvitu než s výrazně kontrastním temnosvitom, protože sál není zcela potmělý, ale je lehce osvětlen několika svíčkami. Přesto je veškerá pozornost směřována k ozářenému jevišti, na kterém se příběh odehrává. Výrazné umělé osvětlení navíc propůjčuje barvám ojedinělý a nápadný vzhled, který by za přirozeného světla nebyl patrný. Popis scény je velmi statický, připomíná tím malířský výjev, který úmyslně pracuje s principem zobrazení osvětlené plochy, jež přitahuje pozornost pozorovatele, a zároveň propůjčuje zachycené situaci kýženou dramatičnost. Roli světla v kontextu teatrální motivace okrajově zmiňuje i Charlotte Engbergová, která podotýká, že „i det sorte rums stoflige og uendelige følelse af dybde træder signifikante scener frem i et teatralisk, forførende lys“⁴⁹¹. Stejně jako ostatní badatelé se však zobrazením světla v díle Blixenové blíže nezabývá a spokojí se pouze s tímto obecnějším konstatováním.

S podobně vystavěným líčením se setkáváme i v jiných textech Blixenové, nápadně zvýšený výskyt se objevuje v povídce „Digteren“. Divadelní konotace evokuje již zmíněná a analyzovaná baletní scéna, v níž Fransina tančí ve vybledlém modrém pokoji a starý rada ji pozoruje skrytý za oknem. Výjev je

⁴⁹⁰ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 49.

⁴⁹¹ Engberg, *Billedets ekko*, s. 95.

tentokrát ozáren lustrem uprostřed místnosti: „Der var kun faa Møbler i Stuen, og de, der fandtes, var blevet skudt tilbage imod Væggen. Men fra Loftet midt i Rummet hang en prægtig gammel Lysekrone, og den straaledede nu i fuld Glans, hvert Lys i den var tændt.“⁴⁹² Popsaná scéna s tančící dívkou je přímo připodobněna k baletnímu představení a dominantní lustr u stropu tak slouží jako úmyslná rekvizita podtrhující umělecký dojem, stejně jako tomu bylo v předchozím příkladě. Po dokončení vystoupení, byť primárně neurčeného pro diváky a jen náhodou pozorovaného postavou z úkrytu, mizí i osvětlení výjevu: „Saa tog hun en lang Lyseslukker og slukkede Lysene i Lysekronen eet for eet, aabnede Døren og var borte.“⁴⁹³ V povídce se objevují i další pasáže s výrazně tematizovaným zdrojem statického světla, které se přitom vyznačují stejným prostorovým rozvržením: postava se ukrývá ve stínu a pozoruje osvětlený výjev. Příklad nacházíme ve vzpomínce starého rady, který jako malý chlapec nemohl spát a šel si lehnout do stodoly ke krávě. Do stavení pak vstoupila krásná dívka, kterou si skrytý mladík prohlíží v měsíčním světle:

Da han kiggede over Rosas Ryg, kunde han utydeligt i det svage Maanelys se den lille Pige komme ind i Stalden. [...] Maanen skinnede igennem det lille Staldvindue, og den kalkede Mur farvedes mælkevid der, hvor Maanestraalerne ramte den. Pigens lyse Haar glimtede i Maaneskinnet. Men han selv var inde i Mørket og holdt sig meget stille der, som en Flygtning, der frygter Opdagelse.⁴⁹⁴

Sice se tentokrát nejedná o umělé, ale o přirozené světlo, svou kompozicí však výjev připomíná scénu, kdy starý rada pozoruje tančící Fransinu. Zároveň je zde předjímana hned následující situace, při které je protagonista svědkem dostaveníčka Fransiny a svého svěřence: „Den unge Mand sad ubevægelig paa Bænken, hun stod op lige overfor ham med Ryggen mod en Søjle, og Maanen skinnede paa dem. Men den gamle Justitsraad stod i sit Skjulested i dyb Skygge.“⁴⁹⁵ Povídka „Digteren“ oplývá neobvykle velkým počtem podobných scén, v nichž je protagonista přítomen výjevu ozářeného konkrétním zdrojem přímého světla, přičemž on vše pozoruje z úkrytu ve stínu. Zvýšený výskyt těchto scén bychom mohli interpretovat v souvislosti se samotnou manipulativní

⁴⁹² Blixen, „Digteren“, s. 453.

⁴⁹³ Tamtéž, s. 455.

⁴⁹⁴ Tamtéž, s. 492.

⁴⁹⁵ Tamtéž, s. 493.

povahou starého rady a jeho touhou být režisérem lidských osudů - je pozorovatelem, který z temnoty hlediště přihlíží dění na jevišti, jež sám naaranžoval. Důmyslné zobrazení osvětlených a zastíněných ploch tedy autorka využívá pro nepřímou charakteristiku postavy. Z hlediska zapojení podobných pasáží do textu je zajímavé povšimnout si vypravěčské instance, neboť ačkoliv vypravěč zůstává auktorální, líčená situace je z velké části reflektována postavou pozorovatele, autorka tedy uplatňuje metodu interní fokalizace. Ekfrastická realizace se zde promítá do hlubších struktur textu, neboť zobrazení světla a stínu je použito v přímé souvislosti s určením fokalizující instance.

Jako další příklad skrytého pozorovatele můžeme uvést pasáž z povídky „Ekko“, kde je světlo důležitým prostředkem informovanosti jak postavy, tak i čtenáře. Protagonistka povídky, bývalá operní zpěvačka Pellegrina, kráčí ztemnělým městem a nevědomky začne sledovat muže před sebou:

Det gik her op for hende at hun i nogle Minutter var fulgt i Hælene paa en stor Skikkelse, en Mand i en Kappe. Han sagtnede sin Gang og standsede ud for en lille Bagerbutik, der var aaben til Gaden og paa hvis Disk en Olielampe stod og brændte, og hun indhentede ham og blev staande som han. Inden Manden traadte ind i den lille Lyskreds sukkede han dybt, væsensløs i Mørket. Men da Lampelyset faldt paa ham saa hun at han var en meget gammel Mand, sværlemmet, med et Ansigt der ikke var rynket men hærdet og bonet som en stor gulnet Knokkel og med blege Øjne.⁴⁹⁶

V temnotě města považuje Pellegrina vysokého muže za mladšího, teprve světlo ji vyvede z omylu a prozradí skutečný věk. Zajímavé je povšimnout si role vypravěče, neboť zde opět dochází k oslabení auktorálního vypravěče ve prospěch fokalizující instance - vypravěč abstrahoval od informací týkající se věku či vzhledu muže, kterého Pellegrina sleduje, a nechal jeho odhalení proběhnout až s pohledem Pellegriny - čtenář tedy získává pouze ty informace, které protagonistka vidí díky světlu v místnosti. Světlo se přímo pojí s vnímáním fokalizující postavy a vytyčuje prostor pro poznatky, které jsou čtenáři předány. Toto rozvržení výrazně upomíná na šerosvitové a především temnosvitné malby, které divákovi umožňují spatřit pouze ozářený výjev, přičemž vše ostatní je zahaleno tmou. Blixenová však nenaplnuje ekfrázi v celé její podstatě, protože

⁴⁹⁶ Blixen, „Ekko“, s. 139-140. Podobnou situaci Blixenová naznačila již v raných povídkách a to v textu „Eneboerne“, ve kterém je zmíněno, že se protagonista posadí k ohni, a pak teprve uvidí, že je druhá postava mladá (s. 12).

netematizuje přechod mezi světlou a tmavou plochou; nevíme tedy, zda jsou kontrasty ostré či zjemnělé přirozeným měsíčním světlem. Opírá se více o symbolické použití malířské techniky při zobrazení osvětlených ploch než o její přesnou nápodobu. I tuto realizaci však ze své podstaty lze považovat za ekfrastickou.

Karen Blixenové ve svých textech také operuje se světlem redukováným na konkrétní pás - tento příklad se objevuje v již citované pasáži o měsíčním světle, které přichází do stodoly oknem a ozařuje tak pouze vstupující dívku. Autorka přitom pracuje se světlem na podobném principu jako při divadelním osvětlení, tentokrát pruh světla připomíná reflektor zaměřený na jinak potměšlé jeviště. Zároveň odpovídá i malířským zásadám zobrazení intenzivního, zredukováného světla ozařujícího zachycený výjev, jak se s ním setkáváme především v barokních malbách. Pruh světla proráží tmu a dodává osvětlenému výjevu na dramatičnosti, neboť je zesílen kontrast s ostatní tmavou plochou.⁴⁹⁷ Oproti tradičním malbám vytvořeným na principu redukováného světla však Blixenová vždy přímo zmiňuje jeho zdroj, který na obrazech s podobným rozvržením tmavých a osvětlených ploch často chybí a nabývá tak určitého metafyzického původu.

Další příklad literárního zpracování redukováného proudu světla nacházíme v povídce „Vejene omkring Pisa“, a to konkrétně při rozhovoru mezi Augustem a Agnese před hostincem:

Hun stod da ogsaa nu og ventede paa Augustus udenfor Huset, hvor Lyset fra Vinduet faldt ud over en Stenbænk. [...] Hun lyttede uden at sige et Ord, saa rank og stille som en Statue, men da han var midt i sin Fortælling, tog hun hans Arm og trak ham ind i Lyskredsen fra Vinduet.⁴⁹⁸

V uvedené pasáži není zmíněn zdroj přírodního světla, autorčin jinak oblíbený měsíc je však přítomný v situaci odehrávající se časově krátce před citovaným úryvkem, lze tedy očekávat, že noc není tak úplně tmavá a přechod je pozvolný, jak ho známe ze šerosvitu. Pozornost přitahuje proud umělého světla, který přichází oknem a osvětluje tak scénu. Postavy stojí mimo přímý světelný pás, teoreticky tedy v šedých konturách, což umocňuje intimnost výjevu - světlo

⁴⁹⁷ Typickým příkladem pro podobnou kompozici je Caravaggiův obraz *Povolání svatého Matouše* (1600).

⁴⁹⁸Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 46-47.

je zde použito pro dosažení požadované atmosféry. Agnese se s Augustem setkává tajně, jsou proto skryti ve stínu. Zároveň se však ke slovu hlásí dramatickost, neboť líčený děj se dívky přímo dotýká. Agnesino rozčilení se odráží v jejím jednání, když vezme Augusta za ruku a vtáhne ho do osvětlené části výjevu. Tím situace přechází z intimní do více dramatické, neboť rozrušená Agnese chce vidět Augustovi do obličeje, aby lépe vnímala jeho osobité vylíčení hádky. Světlo se zde stává prvkem dramatickosti a předjímá i budoucí děj, neboť naznačuje význam Augustova líčení pro zápletku příběhu a její další vývoj.

S popisem scén, při kterém autorka zohledňuje přítomnost světla natolik, že zprostředkovává pouze osvětlené postavy či předměty, zatímco temné plochy jsou pro čtenáře neviditelné, se výrazněji setkáváme i v povídce „Samtalen om Natten i København“. Již samotný název odkazuje k noci, a tedy i k temnotě, jež je tematizována hned v prvních větách textu. Ty zasazují děj do časového i prostorového rámce: nacházíme se v Kodani, jedné listopadové noci roku 1767. Sice svítí měsíc, je ale opakovaně zastřen dešťovými mraky a tmu prozařuje pouze světlo pouličních luceren a několik oken, ve kterých se ještě svítí. Náhle dochází k dramatické scéně, kterou protagonisté pozorují ze tmy:

Lyset fra et Vindue fangede et Nu et rosenrødt Kappefoer og kærtegnede et ilende turkisfarvet Silkebaand, straks efter glimtede Gadelygten i Gallonerne paa en Søofficersuniform der syntes at omslutte meget runde unge Former. Et leende fransk Udraab blev slængt tilbage over de Flygtendes Skuldre og en Haandfuld rappe, ramme danske Eder strittet efter dem til Gengæld. Saa skyllede Farver og Stemmer ud gennem Sidegaderne, og Eventyret var slut. Kun nogle svære Vægterkapper tegnede sig mod Lystaaagen omkring den aabne Gadedør.⁴⁹⁹

Popis situace je v tomto případě vystavěn na principu líčení omezeného pouze na zprostředkování osvětlených ploch, které mohou postavy vidět - opět se zde tedy setkáváme s fokalizací skrze pozorovatele, neboť vypravěč nepodává informace přesahující rámec jejich vnímání. Světlo přitom vede pohled protagonistů a je i částečně personifikováno, neboť se pojí se slovesy jako „fangede“, „kærtegnede“ a „tegnede sig“. Nekomplexnost líčené události daná popisem pouze osvětlených výseků jí zároveň propůjčuje dynamičnost a dokonale reflektuje neklid a zmatek, který scénu doprovází. Význam světla v noční, tmavé

⁴⁹⁹ Blixen, „Samtale om Natten i København“, s. 282-283.

Kodani je později přímo tematizován, když je jedna z postav přitahována zářícím pásem, jenž prosvítá pod dveřmi jinak potměných domů: „Lidt højere oppe, hvor Trappen endte, lyste det ud under en Dør. Den smalle Lysstribe, der gik op og ned og mangedoblede sig selv, maatte betyde noget. Han ræsonnerede sig langsomt frem til at der, bagved Døren og inde i Lyset, maatte være nogen.“⁵⁰⁰ Tentokrát se tedy nejedná o popis vystavěný na principu osvětlených částí, ale pouze o zdůraznění symbolického významu světla pro celý příběh, neboť teprve za těmito dveřmi se odehraje samotná zápletková povídka.

Se symbolickým použitím redukovaného světla se můžeme setkat i v povídce „Nattevandring“, která svým názvem také konotuje temnotu. Protagonista zde trpí nespavostí a bloumá po nočním městě, až konečně najde rozřešení právě za dveřmi, pod kterými prosvítá pás světla. Světlo se zde však nepojí se zápletkou, neboť tu si text odnáší z předchozí povídky „Kappen“, v níž se dozvídáme, proč postava nemůže spát. K osvětleným dveřím se protagonista dopracuje až v závěru textu, takže světlo spíše doprovází pointu příběhu.

Jako předzvěst budoucího děje a zároveň i očekávatelné role jedné z figur funguje světlo v povídce „Den udødelige Historie“. Oknem prochází sluneční paprsky a dopadají přímo do klína ženské postavy: „Den gyldne Eftermiddagssol faldt ind imellem Skodderne og ned i hendes Skød.“⁵⁰¹ Světlo je zde redukované, upomíná na reflektor, jeho úkolem však není ozářit scénu, ale symbolicky osvětlit důležitý předmět či část výjevu. V tomto případě je naznačena budoucí role ženské postavy v příběhu - dívka Virginie, na jejíž klín světlo dopadá, se stane prodejnou ženou, neboť dostane zapláceno za to, že stráví noc s mladým námořníkem a tím naplní legendární příběh o bohatém mecenáši a jeho krásné, eroticky však zanedbané manželce.

5.2.3.2 Dynamické světlo

Vedle statického světla, které setrvává na místě a osvětluje různou měrou postavy a předměty, se v textech Blixenové můžeme setkat i s dynamickým světlem, jež se pohybuje zpravidla spolu s protagonistou a ozařuje tak jeho pole vnímání. Vzhledem k zjištěnému faktu, že již samotné statické světlo se v autorčiných povídkách velmi úzce váže k fokalizaci skrze pozorovatele,

⁵⁰⁰ Blixen, „Samtale om Natten i København“, s. 284.

⁵⁰¹ Blixen, „Den udødelige Historie“, s. 171.

můžeme očekávat stejnou roli i v případě dynamického osvětlení. Pomocí něho si pohybující se postava ozařuje konkrétní výseky prostředí či předmětu, přičemž se čtenáři nabízí stejná perspektiva; vypravěč mu tedy přibližuje pouze ozážené části výjevu. V malířství je dynamické světlo zobrazeno méně často než světlo statické, problematika zachycení vychází z prostorové podstaty výtvarného umění, které zprostředkovává situaci v určitém okamžiku, takže nemůže zachytit lineárně se pohybující světlo, ale spíše světlo v určitém momentu pohybu. Za dynamické světlo bychom tedy v rámci malířství mohli považovat konkrétní zdroj osvětlení (například svíčka nebo lampa), který se nachází v moci postavy. Ta ho drží v ruce a ustrnula s ním v pohybu, což výtvarně naznačuje malířsky jinak nerealizovatelnou dynamiku.

Blixenová využívá pohybujícího se světla v řadě svých povídek, především se jedná o svícen, se kterým postava přichází či odchází. V některých případech představuje pouze primární zdroj světla, který figuru doprovází ve tmě, přičemž se neobjevuje zmínka o předmětech, které by byly osvětleny a korespondovaly tedy s výtvarným zachycením. Zároveň se na některých místech objevuje i propojení se symbolickou rovinou, kdy zdroj světla podtrhuje význam vstupující postavy, jako například v povídce „Vejene omkring Pisa“, kde hostinský nesoucí svícen vchází s princem Potenzianim a jeho doprovodem do místnosti:

Værtten i Osteriet kom først ind, baglæns, med en Sølvysestage i hver Haand, og med en Fart og Gratie, som var forbavsende hos en gammel Mand. Derefter kom de tre Herrer, som udgjorde Aftenselskabet, de to forreste Arm i Arm. Deres Ankomst forvandlede med et Slag hele Rummet, saa meget Lys, saa megen højrøstet Tale og saa mange Farver førte de med sig [...].⁵⁰²

Světlo symbolicky naznačuje význam přicházejících mužů, kteří i díky němu na sebe strhnou pozornost hostů v místnosti. Z hlediska výstavby popisu je však zajímavější povšimnout si pohybujícího se světla s hlubším zapojením do struktury líčené situace, jako tomu je například v povídce „Drømmerne“. Dynamické světlo je v textu vícekrát zdůrazněno a jeho role vrcholí v dramatické scéně při pronásledování Pellegriny. Protagonista Lincoln a jeho rivalové v lásce se vydají do hor za prchající ženou, která se i přes řádící sněhovou bouři snaží

⁵⁰² Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 34.

utéct. Nečas sice během cesty ustane a na krátko opět vyjde měsíc, noční tma je však tentokrát natolik výrazná, že ji Lincoln reflektuje slovy: „Mine Rejsekammerater, som blot i en Meters Afstand var utydelige som Skygger paa den snedækkede Vej, var mig ganske ligegyldige.“⁵⁰³ Světlo do temnoty vnese havarovaný kočár, kterým Pellegrina cestovala a ze kterého po nehodě utekla: „De to Vognlygter brændte endnu, og da han [Baronen] kom op bag mig og talte til mig, var det mærkeligt i denne maaneklare Nat at se hans Ansigt blussende rødt i deres Skær.“⁵⁰⁴ Pronásledovatelé se rozdělí a Lincolnovy oči si brzy zvyknou na slabé měsíční světlo natolik, že je schopen rozeznat prchající stín před sebou. Pellegrinu se mu podaří dohnat, ta je však příliš vysílená, než aby mohli pomýšlet na cestu zpátky, takže se ukryjí pod převis. V té chvíli se na cestě objeví světlo, se kterým přicházejí oba zbylí pronásledovatelé, baron a pilot. Jedná se přitom o jedno ze světél vozu, v němž Pellegrina havarovala. Původně statické světlo (na havarovaném voze ozařovalo baronův obličej) se tedy změnilo na světlo dynamické, které se však na krátko opět stane statickým, neboť pilot položí svítilnu na zem přesně před úkryt uprchlíků, čímž je nevědomky odhalí. Muži se proto opět chopí světla a přejdou k dvojici: „De lignede to store ildevarslende Fugle, da de kom hen imod os. Pilot havde drejet Lygten, saa at Lyset faldt paa Olalla.“⁵⁰⁵ Pohyblivé světlo se tak plně ujímá své role, umožňuje osvětit vybranou část scény, a tak je konečně tvář Pellegriny ozářena. Všichni tři muži v ní poznají jedinou osudovou ženu, které se pod různými jmény podařilo zamotat hlavu všem svým ctitelům.

Pozoruhodným způsobem zde autorka využívá světla především při líčení setkání pronásledovatelů se svou bývalou láskou: „Pilot, som stadig holdt Lygten og stod, som om han selv var blændet af Lyset, nærmede sig nu og stirrede ind i hendes Ansigt.“⁵⁰⁶ Ozáření světlem je metaforou pro překvapení a rozrušení, které pohled na ženu vyvolává. Zároveň je to vždy pouze majitel světla, který s ženou hovoří - po pilotovi si svítilnu vezme baron a oboří se na Pellegrinu ve snaze pochopit její totožnost. Světlo tak nejen že vede pohled pozorovatele/čtenáře, ale zároveň určuje i repliky a jednání postav - ekfrastická realizace výtvarné techniky se zde silně promítá do narativní výstavby textu.

⁵⁰³ Blixen, „Drømmerne“, s. 386.

⁵⁰⁴ Tamtéž, s. 387.

⁵⁰⁵ Tamtéž, s. 395.

⁵⁰⁶ Tamtéž.

Svítilna se stává redukováným zdrojem světla podobně jako v analyzovaných příkladech statického světla, neboť vypravěč Lincoln zprostředkovává pouze osvětlené dění: „I Skæret fra Lygten saa jeg, at Olallas Klæder var stive og blanke af frossen Sne [...]“.⁵⁰⁷ Stejně tak je popsána i následující situace, kdy Pellegrina skočí před muži do propasti, tentokrát na ni však světlo ze svítilny nedosáhne a jediným zdrojem světla je měsíc: „Saa vidt jeg kunde se i Maaneskinnet, laa hun med Ansigtet nedad, helt dækket af sin store Kappe.“⁵⁰⁸ Světlo hraje důležitou roli i v následné záchranné akci:

I Lyset fra Lygten skar vi vore Kapper istykker og knyttede Strimlerne sammen. Da vi var færdige, hængte vi Lygten ud over Kanten af Vejen. Vort Arbejde blev os besværliggjort, først derved, at Lyset brændte ned i Lygten, og den pludselig gik ud, og siden, fordi det igen begyndte at sne.⁵⁰⁹

Pellegrinu se sice podaří vyprostit a dopravit do kláštera, zde však umírá. Vyličení scény pronásledování a dostižení Pellegriny je neobvykle bohaté na zmínky o světle a jeho pohybu. Jak z citovaných ukázek vyplývá, autorka zmíní zdroj světla, jeho rozsah či objekt zobrazení při každé dynamičtější změně v ději, přičemž zcela rezignuje na vyličení barev nebo tvarů předmětů či vzhledu postav. Světlo představuje nosný prvek jednotlivých mentálních obrazů, kterým chybí barva, a jsou tak vystavěny na luministickém principu. Oscilují přitom mezi temnosvitem a šerosvitem - v některých pasážích je světlo ze svítilny podpořeno měsíčním zářením, takže přechody nejsou tak kontrastní, jindy je to pouze svítilna, která ohraničuje zorné pole pozorujícího vypravěče. Ačkoliv samotné kontrasty nejsou autorkou tematizovány, pracuje se světlem obdobně jako v barokním výtvarném umění, kde je světlo aplikováno především pro zdůraznění dramatickosti zachycené scény. Zároveň je možno pohybující se světlo interpretovat i symbolicky: je součástí pronásledování Pellegriny (světla havarovaného vozu ukazují mužům cestu), strůjcem jejího dopadení (odložení světla nad převisem způsobí odhalení uprchlíků) a rozhodující konfrontací s realitou (předání lucerny mezi baronem a pilotem při vyslýchání ženy). Závěrečné zhasnutí světla tak symbolicky odkazuje k Pellegrinině smrti.

⁵⁰⁷ Blixen, „Drømmerne“, s. 395.

⁵⁰⁸ Tamtéž.

⁵⁰⁹ Tamtéž.

5.2.3.3 Částečně osvětlená a částečně zastíněná plocha

V některých pasážích autorka vedle statickosti či pohyblivosti světla tematizuje i rozsah osvětlených ploch. Při popisech určitých výjevů se tak můžeme setkat s netypickým ozářením postavy, jejíž hlava či jiná část těla zůstává pro pozorovatele - a tedy i čtenáře - ve stínu, přičemž zbytek scény je výrazně osvětlen. Tato situace nastává ve zde již citovaném příkladě z povídky „Vejene omkring Pisa“, ve kterém si Nino prohlíží Agnese, jejíž tvář však zůstává v temné části výjevu. Skrytí tváře do stínu odkazuje k roli, kterou dívka ve scéně představuje: Nino s ní právě strávil noc, neboť vyslyšel prosby svého přítele Potenzianiho, jenž je impotentní. Právě to uvádí Rosina v rozvodovém sporu jako nejsilnější argument, protože si nechala vystavit lékařské potvrzení o své nevinosti. Princ si chce Ninovým činem napravit skandální pověst a zamezit anulování svazku. Dívka je tak redukována pouze na tělo, které bude zdrojem lékařské prohlídky, proto je její tvář skryta ve stínu a ve studu se odvrací. Další možnou interpretací je výměna rolí mezi Agnese a Rosinou, neboť Nino si celou dobu myslel, že strávil noc právě s ní, princovou manželkou, přičemž ta si těsně před tím vyměnila místo s přítelkyní Agnese. Dívka tak může skrývat tvář do stínu úmyslně, ze strachu, aby ji Nino nepoznal.

V povídkách Blixenové nacházíme řadu dalších příkladů skrytí tváře do stínu. Za velmi tradiční ztvárnění pouze částečně ozářené části těla můžeme považovat pasáž z povídky „Kardinalens tredie Historie“:

Han sad tilbagelænet i sin Stol, saaledes at hans Ansigt med det stygge Ar laa i Skygge. Men hans Hænder, hvis Skønhed den store Maler Camuccini har udødeliggjort i sin bedende Christus i Gethsemane Have, hvilede paa Stolearmene, i Kandelabrenes fulde Lys, og ledsagede af og til, med en næsten umærkelig Bevægelse, hans Tales Klangskiftninger.⁵¹⁰

Citovaný úryvek byl již částečně analyzován v kapitole 4.2.5 ve vztahu k explicitní referenci a autorčině fascinaci rukou postav, nyní se ale konkrétněji zaměříme na roli světla. Obličej kardinála je skrytý ve stínu, zatímco jeho ruce jsou osvětleny a vystaveny veškeré pozornosti. Podobně vylíčenou situaci můžeme interpretovat dvěma způsoby: ruce postavy jsou natolik krásné, že jsou

⁵¹⁰ Blixen, „Kardinalens tredie Historie“, s. 70.

úmyslně dány do popředí, zatímco obličej zhyzděný jizvou je upozaděn,⁵¹¹ zároveň se však skrytí obličej do stínu může vázat k samotnému aktu vyprávění. Na tuto myšlenku nás přivádí analogicky vystavěný popis vypravující postavy v povídce „Storme“. Hrdinná dívka Malli zde naslouchá řeči svého budoucího tchána: „Denne gamle Jens Guttormsen Aabel', begyndte han sin Fortælling, mens Lyset fra Lampen, der ikke naaede hans Ansigt, faldt paa hans store gamle foldede Hænder, ,var kommet hertil fra Sæterdalen [...]“⁵¹² Světlo obdobně ozařuje pouze ruce, zatímco obličej je skrytý ve stínu - jako by autorčini vypravěči úmyslně skrývali tvář, aby svým výrazem nerušili posluchače. Jejich ruce jsou přitom klidné a nepohyblivé, takže sice upoutají posluchačovu pozornost, nikterak ji však neovlivňují, jak by tomu bylo v případě osvětleného obličej, který může prozrazovat emoce a svádět k subjektivní interpretaci skrze výraz vypravěče. Stín zároveň umožňuje samotnému mluvčímu lepší soustředění a dodává mu odvalu, aby se vůbec do příběhu pustil. S tímto příkladem se setkáváme v povídce „Den udødelige Historie“: „Mr. Clay var saa fuldkommen uvant med at fortælle en Historie, at det er tvivlsomt om han kunde være gaaet videre med denne, hvis det ikke havde været mørkt.“⁵¹³ Skrytí obličej do tmy neodpovídá malířským zásadám, ve výtvarném umění se setkáváme spíše s obráceným rozvržením osvětlených ploch, kde je právě obličej nejvýrazněji ozářen, protože pozornost diváka má být zaměřena na něj. Použitím obrácené techniky však Blixenová v uvedených příkladech upozaduje postavu vypravěče a zdůrazňuje samotný obsah vyprávěného.

V rámci ozáření části výjevu bych chtěla ještě zmínit autorčinu symbolickou práci se světlem v povídce „Aben“. Tentokrát se nejedná pouze o zastínění části postavy, ale v polostínu se nachází postava celá, zatímco pozorovatel stojí v přímém světle (tedy obrácená pozice, než jsme se s ní setkali v povídce „Digteren“). Pomocí této techniky je ještě více zdůrazněno mystické vyznění celého textu. Vyprávění o převorce a jejím synovci Borisovi končí tajemnou metamorfózu, při níž se převorka promění v opici a opice na sebe bere podobu převorky. Čtenář nabývá dojmu, že teprve teď jsou role rozděleny správně, tedy že během celého příběhu byla oficiální převorka ze své podstaty

⁵¹¹ Tato teorie by korespondovala s užitím explicitní reference k dané biblické malbě, jak je rozebírána v kapitole 4.2.5.

⁵¹² Blixen, „Storme“, s. 127.

⁵¹³ Blixen, „Den udødelige Historie“, s. 161.

opicí, zatímco opice toulající se po lese byla vlastně převorka. Úvodní rozhovor Borise a jeho tety (možná tedy opice) je vylíčen následovně:

Efter et Sekunds Tøven saa han sin Tante lige ind i Øjnene. Hendes højryggede Lænestol stod tilbagetrukket i Kniplingsgardinernes Halvllys, medens han selv havde Eftermiddagssolen lige i Ansigtet. Inde fra Skyggen mødte hendes skinnende Øjne hans og fik ham til at se til Siden, og dette stumme Spil gentog sig to Gange.⁵¹⁴

Převorka je skryta v polostínu, zatímco Borisovi svítí slunce přímo do tváře, takže je pro něj obtížné zaostřit pohled na naproti sedící tetu.⁵¹⁵ Stín zde funguje jako ochrana, převorka se v něm schovává celá. Není to však tmavý, neprůhledný stín, ve kterém by se pozorovatel skryl, ale ženin výrazný pohled proniká i ze zastíněné plochy a přivádí synovce do rozpaků. Jak již bylo zmíněno, stín zároveň podtrhuje motiv nejistoty a fantastičnosti, při znovučtení si čtenář uvědomí nejasné ztvárnění převorky/opice v celém textu, které vyústí v závěrečnou mystickou metamorfózu. Při ní je stín opět tematizován, převorka, která se nyní přemění v opici, se hned po aktu ze strachu utíká schovat do stínu: „Aben krøb saa langt som muligt bort fra Vinduerne. Der i Skyggen blev den en Tid lang ved med sine Trækninger og Klynkelyde.“⁵¹⁶ Zmínku o stínu můžeme považovat za určitý spojovací prvek mezi postavou původní převorky (tedy možná přetělenou opicí) a odhalenou opicí. Obě používají stín jako ochranu a skryjí se v něm ze strachu z odhalení.

5.2.3.4 Umístění zdroje světla

Ve vztahu ke zdroji světla je zajímavé si povšimnout i jeho umístění ve vylíčeném výjevu, tedy z jaké pozice světlo na postavu či předmět dopadá. Zmínili jsme již boční redukované světlo, které ozařuje scénu, funguje jako reflektor a podtrhuje dramatickост výjevu. V těchto situacích se však autorka

⁵¹⁴ Blixen, „Aben“, s. 115.

⁵¹⁵ Podobná situace je okrajově zmíněna v povídce „En Herregaardshistorie“, kde protagonistu navštíví stará kojná, kterou původně nepozná (nebo nechce poznat vzhledem k výčitkám svědomí plynoucí ze zápletky příběhu). Místnost je ozářena svícem na stole a teprve po chvíli se protagonista zvedne a vydá se přivítat návštěvu: „Først efter en lang, dyb Tavshed gik han Kvinden lidt imøde. Og da Lyset ikke længere var imellem ham og hende, genkendte han det Ansigt, som engang havde været ham kendt og kært fremfor alle“ (Blixen, „En Herregaardshistorie“, s. 196). Světlo je zde ztvárněno jako překážka, zároveň je však před tím zmíněno, že se žena zastavila na prahu a zdráhala se vstoupit - vyhledala tedy raději stín jako úkryt podobně jako se s tím setkáváme v jiných textech Blixenové.

⁵¹⁶ Blixen, „Aben“, s. 169.

překvapivě konkrétně nevěnuje ztvárnění stínů či specifických vizuálních vjemů, které by vznikaly frontálním či zadním osvětlením. V povídkách Blixenové však narazíme na řadu popisů, v nichž je právě poloha světelného zdroje tematizována a obohacuje tak líčený výjev o neobvyklé a často až symbolické konotace.

Typickým příkladem je umístění zdroje světla za popisovanou postavu. Ve výtvarném umění se s podobnou kompozicí setkáváme především na náboženských malbách znázorňujících Krista či jiné svaté postavy. Světlo zde vytváří určitou glorii kolem figury a zdůrazňuje tak její metafyzický přesah. Blixenová ve svých textech také používá daný výtvarný princip, ne však primárně ve vztahu k náboženské rovině, neboť takto osvětlené postavy nejsou biblickými figurami. Při bližší analýze podobně netypicky ozářených postav se však pozvolna vynořují určitá analogie, která výjev spojuje. V povídce „Vejene omkring Pisa“ narazíme na scénu, kdy Augustus a Agnese přihlíží již zmíněnému divadelnímu představení v hostinci. V té chvíli vstoupí Nino, který oba vyhledal, aby se stali sekundanty v zítřejším souboji. Výjev je popsán následovně:

Giovanni, som saa, at de betragtede ham, kom her hen til dem, og da Augustus forestillede dem, hilste de to unge Mennesker paa hinanden med den mest udsøgte Artighed. Hun stod med Ryggen til Scenen, og Rampelyset dannede en Glorie omkring hendes Hoved.⁵¹⁷

Jedná se již o druhý případ, kdy líčenému obrazu Agnese dominuje netradiční ztvárnění světla - scéna s hlavou ukrytou ve stínu zde již byla zmíněna. Tentokrát však obličej dívky není ztemnělý, ale skrze umístění zdroje světla až za jejími zády vzniká specifická glorie kolem hlavy. Stejně tak se využívá zadní zdroj světla ve výtvarném umění pro ztvárnění svatozáře a specifické aury, již svatí svým transcendentním přesahem vyzařují. Uplatněním daného výtvarného principu v literárním popisu tak autorka poukazuje na možnou interpretaci postavy Agnese jako světice. Dívka v textu zosobňuje velmi silný ženský princip; vydává se za muže tak dokonale, že není odhalena a dosahuje tak na společenský post v jinak patriarchálně dominantní společnosti. Zároveň je to však žena, která byla svedena a zneužita, protože věrnost přítelkyni a slib jí daný byly důležitější než její vlastní tělo. Stává se tedy postavou, která žije v souladu s vlastními principy a zásadami a zároveň koresponduje s typicky blixenovským tématem

⁵¹⁷ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 52.

týkajícím se aktivního naplnění vlastního osudu. To z ní dělá postavu vyčnívající nad jiné a tedy určitou formu žijící světice. Svatozář je sice pouze optickým klamem, který v dané situaci vznikl specificky umístěným zdrojem světla, symbolicky však odkazuje k Agnese jako k trpitelce a zároveň silné, emancipované ženě. Zde se již nastiňuje první základní pravidlo pro popis postav se světlem umístěným za zády: jsou to pouze ženy, které jsou v této kompozici vylíčeny.

Obdobný obraz se nám naskýtá i v případě Alkmeny ze stejnojmenné povídky. Při jedné ze scén vstupuje dívka do knihovny, která je orientovaná na východ, takže odpolední slunce proudí dovnitř otevřenými dveřmi. Do místnosti tedy vniká redukované přímé světlo, které osvětluje vstupující postavu zezadu. Blixenová je velmi konkrétní v udání světové strany i pozice slunce, což můžeme chápat jako autorčin záměr, aby ozářená Alkmene působila přirozeným dojmem. Výjev je popsán následovně:

En Eftermiddag var min Fader kørt til Vejle, og jeg var alene i Biblioteket, og i Færd med at tage nogle Bøger frem, som jeg vilde have med mig til Rugaard, da Døren gik op, og Alkmene stod i Døraabningen. Vort Bibliotek vender mod Øst, hun havde nu Solen bag sig, og hendes Haar lyste i den som en Lue.⁵¹⁸

Protagonista a vypravěč Vilhelm si zrovna balí věci, protože je nucen opustit domov po skandálu týkající se těhotenství jedné ze služek. Příchod Alkmeny na scénu je tak velmi dramatický, čtenář již tuší, že dívka je do Vilhelma zamilovaná, a jeho chování a zbabělý útok ji musel velmi ranit. Alkmene je sice ještě velmi mladá dívka, oproti Vilhelmovi je ale pevná ve svých zásadách a věrná svému vnitřnímu hlasu, ačkoliv se ho výchova náhradními rodiči snaží potlačit. Zosobňuje ještě výraznější ženský princip než Agnese a její zobrazení se světlem v zádech také odpovídá symbolickému odkazu ke světici, která zde navíc konotuje i určitou formu pomsty, povznesení se nad přízemními lidskými pudy a z toho pramenící pohrdání.

Poslední příklad, který co se týče kompozice i symbolického významu koresponduje s výše zmíněným, nacházíme v povídce „Karyatiderne“. Mladá žena Childerique se prochází po terase v rozhovoru se svým bratrem, do kterého je tajně zamilovaná, a který vlastně ani není její bratr. Ten se jí chystá přiznat

⁵¹⁸ Blixen, „Alkmene“, s. 161.

plánovanou svatbu s cikánskou dívkou a oprávněně očekává ze strany své sestry výčitky a zuřivost. Než dojde k přiznání, je dívka popsána následovně:

Disse mørke Lokker, som i sig selv var dødt Stof, og som man kunde have klippet af, uden at hun havde mærket det, de fik, fordi de paa et enkelt lille Punkt var gjort fast til hendes Hoved, saa vældigt Liv, og saa rig Straaleglans. De vandt sig i lange Slangekrøller, skinnede og hævede sig, som paa egen Haand, i Luften bag hende. Idet hun vendte om og kom imod ham med den nedgaaende Sol bag sig, var hun til Bæltstedet indhyllet i en vid mørk Kappe, hvori røde Luer ulmede.⁵¹⁹

Dominantním rysem výjevu jsou tmavé vlnité vlasy, oproti dvěma předchozím dívkám tak Childerique nezískává zlatavou svatozář, ale slunečním odleskem se kolem ní vytvoří tmavá kápě. Světlo umístěné za postavou tak opět způsobuje určitý optický efekt a nabývá symbolického významu. V tomto případě je přitom potvrzen charakter postavy - Childerique je velmi dominantní a zároveň i vášnivou ženou, což se odráží právě v tmavé a rudé kápi. Dívka patří do galerie blixenovských silných žen, jejichž vnitřní energie, rozhodnost a dominance je zdůrazněna právě světlem v zádech. Zároveň jsou všechny tři zmíněné ženy do určité míry trpitelkami, neboť jim konkrétní muž nevědomky ubližuje, což oni ve své situaci a postavení nemohou přiznat.

5.2.3.5 Vržený stín

Karen Blixenová ve svých textech sice výrazně tematizuje osvětlení výjevu, avšak odpovídající stíny, které by při něm měly vzniknout, jsou spíše upozaděny. Při popisech postav se v podstatě nesetkáme s výraznějším odkazem ke skutečnému stínu realizujícímu se na nejméně osvětlené části předmětu. Do určité míry bychom autorčinu tendenci ukryvat hlavu vypravěče do temné plochy mohli považovat za extrémní variantu skutečného stínu, v textu je s ním ale dále pracováno symbolicky a navíc se jedná o výrazně rozsáhlou část postavy, takže je vhodnější hovořit spíše o specifickém použití osvětlených a neosvětlených ploch. Zmínky o skutečném stínu se v textech objevují častěji, tento stín je zároveň v některých pasážích použit i symbolicky. Při analýze stínů ve vztahu k ekfrastické realizaci je proto zajímavé zaměřit se na jejich ztvárnění především vzhledem k perspektivě a deformaci a v neposlední řadě i na jejich specifické

⁵¹⁹ Blixen, „Karyatiderne“, s. 118.

barevné zobrazení, které by podle výtvarných zásad nemělo být černé či se vyznačovat pouze tmavší variantou skutečné barvy předmětu.

Celkově můžeme konstatovat, že pokud již autorka zmíní stín, nabývá tento dvou podob: je realisticky znázorněn vzhledem k optickým a tedy i výtvarným zásadám a zároveň/nebo získává symbolický význam. Z povídky „Vejene omkring Pisa“ můžeme uvést již zmíněný popis ozářené divadelní scény, který končí větou: „Paa det snavsede, hvide Bagtæppe figurerede deres Skygger, mange Gange større end de selv.“⁵²⁰ Stín v tomto případě vrhají loutky a vzhledem k umístění zdroje světla do půlkruhu kolem jeviště se stín odráží za nimi. Znázornění je tedy realistické a odpovídá malířským zásadám, abnormální velikost stínu však již lze interpretovat symbolicky. Z fyzikálního hlediska svědčí velký stín o umístění zdroje světla ve větší vzdálenosti od ozářeného objektu, přesto by vržená tmavá plocha neměla několikrát překračovat samotnou velikost předmětu. Stíny na zdi lze tak spíše analyzovat ve vztahu k marionetám, neboť divák může vnímat stínohru jakoby odehranou skutečně velkými herci. Podobné znázornění upomíná na slavné platonské Podobnoství o jeskyni, ve kterém je svět chápán jako pouhý stín skutečného světa: to pravé divadelní představení se tedy vlastně odehrává na bílé ploše s vrženými stíny, zatímco rej loutek v popředí je pouze jejich stínem. Tato myšlenka se projevuje i v povídce „Syndfloden over Norderney“, kde se skupina lidí usadí do kruhu kolem světla a pomocí vyprávění se snaží přečkat noc na půdě, kam se uchýlili před stoupající povodní. Světelná kompozice je vylíčena následovně:

Da nu Loftsdøren var lukket, blev der mørkt paa Høloftet. Paa Gulvet kastede den lille Hornlygte en Lyskreds omkring sig. [...] Alle deres Skygger blev kastet tilbage og op over Tagspærerne fra Lygten i deres Midte. Medens Natten skred frem, var det ofte, som om det i Virkeligheden var disse lange Skygger, der var ilive, og som bag de udmattede Menneskers Ryg holdt Modet oppe og Samtalen vedlige.⁵²¹

Opět se zde setkáváme s vrženými stíny, které jako by opouštěly skutečné předměty či postavy a vytvářely vlastní svět. Myšlenkou o platonském pojetí stínu autorka v textu aktivuje téma identity a zdánlivé skutečnosti, které se více či méně dotýká všech postav: například kardinál je vlastně sluha Kasper, dívka Calypso byla většinu života vychovávána jako chlapec a Jonathan až v mládí zjistil, kdo je

⁵²⁰ Blixen, „Vejene omkring Pisa“, s. 49.

⁵²¹ Blixen, „Syndfloden over Norderney“, s. 189-190.

jeho skutečný otec. Stíny jsou zde neměnné a reálné, zatímco člověk je pouhou iluzí, která přejímá různorodé identity. Podobně symbolicky je se stíny pracováno v povídce „Drømmerne“, kde je navíc tematizován klasický romantický a pohádkový motiv člověka bez stínu, který ho prodal Ďáblu, nebo v povídce „Aben“, kde realisticky ztvárněný stín zároveň získává ryze symbolický charakter, neboť Athénin vržený stín vypadá díky kápi, kterou má na sobě, jako odraz anděla: „I Skæret af hans Vognlygter kastede hendes lange Kappe sære Skygger over Græsset ligesom et Par store Vinger.“⁵²² Stín nabývá specifického významu i v povídce „Sorg-Agre“, kde se jedná především o stín v krajině, který vznikl zastíněním slunce a který koresponduje s dramatickými dějovými zvraty v samotném příběhu.

S výraznější prací se znázorněním stínu, který odpovídá spíše asociativnímu realistickému a tedy i výtvarně korektnímu ztvárnění, se setkáváme v povídce „Karyatiderne“. Childericova cesta ke mlýnu, kde bydlí cikánská dívka, jeho nastávající manželka, je vylíčena následovně:

Han red frem paa en lang Skrænt, der løb fra Nord til Syd, og saa pludselig paa en lavere parallel Skraaning, Øst for ham, sin egen og Hestens Skygge, der fulgte ham fremefter, hvor han red, oprejst, lang og mægtig, en Kæmpe-Ryterskikkelse, der strakte sig saa vidt den kunde, tværs over Heden.⁵²³

Blixenová je zde velmi konkrétní v udání světových stran a polohy slunce - Childeric se na cestu vydává k večeru, slunce se tedy nachází na západě a jezdec projíždějící po ose sever-jih tak musí mít zákonitě vržený stín na východní straně. Zapadající slunce je nejdále od ozářeného objektu, jak jen během dne může být, večerní stíny se proto vždy vyznačují výraznou délkou. Obraz, který stín nabízí, zároveň koresponduje s Childericovými pocity. Cítí se jako rytíř, který se konečně postavil dominantní sestře a teď si jede pro vybojovanou nevěstu. Ztvárnění stínu podle fyzikálních zásad svědčí o dobrém pozorovacím talentu Blixenové a nepřímo tak i o znalosti malířských zásad zobrazení vržených tmavých ploch ve výtvarném umění. Celkově však můžeme říci, že popis stínu v autorčiných povídkách nabývá spíše filosofického a symbolického charakteru a nelze o něm

⁵²² Blixen, „Aben“, s. 135.

⁵²³ Blixen, „Karyatiderne“, s. 123.

primárně uvažovat jako o ekfrastické realizaci, neboť není výrazněji přihlédnuto k jeho deformaci a perspektivě.

5.2.3.6 Barevný stín

Forma stínů v textech Blixenové sice jednoznačně nesvědčí o přímém vztahu k výtvarnému umění, jasnější ekfrastické konotace však vyvolává jejich barevné vyvedení. Ztvárnění stínů jako barevných ploch tvoří základ realistických, tedy skutečnost věrně zpodobňujících maleb, přičemž je však třeba říci, že daná technika byla objevena až ve 40. let 19. století. Do té doby se stín na malbách zachycoval v tmavých odstínech hnědé a černé, aniž by byla brána v úvahu barva samotného předmětu, který stín vrhá. Texty Karen Blixenové však v tomto ohledu potvrzují přítomnost ekfrastické realizace, neboť se v nich objevuje řada popisů předmětů, jejichž stín je specificky barevný. Podívejme se na konkrétní případy ve vztahu ke zvolenému tónu barvy; jak bylo řečeno v teoretickém úvodu, správný barevný odstín stínu získáme smícháním modré, tmavšího tónu skutečné barvy a k tomu ještě barvy komplementární.

V povídkách Blixenové se často setkáváme se zmínkou o stínu bez konkrétního udání jeho barvy, v některých popisech je ale i tato tematizována, jako například „Parkers grønne Skygge“⁵²⁴, „Køernes brune Skygger“⁵²⁵, zelené stíny vrhané zelenými sklenicemi při večeři v povídce „Aben“ či růžový stín růžového kloboučku Fransiny v povídce „Digteren“. Vyvedení stínů v barvách potvrzuje domněnku, že popisy předmětů a osob u Blixenové jsou podávány prizmatem výtvarných zásad. Stín v uvedených příkladech sice není černý, jeho zabarvení však není zcela odpovídající. Barva zde příliš výrazně koresponduje s barvou samotného předmětu, při zcela korektním výtvarném provedení by měla být minimálně o stupeň tmavší.

Jiná situace však nastává v povídce „Karyatiderne“, kde se setkáváme s tímto popisem: „De gik nu alle tre videre og kom fra det gyldne Lys paa den aabne Plads ind i Højskovens kølige, dybgrønne Skygge.“⁵²⁶ Obdobný příklad nacházíme i v povídce „Det drømmende Barn“: „Men den unge Sommers Bladehang var endnu saa frisk, at hele Skoven var mere levende grøn i Skyggen end i Sollyset. Sidenhen, efter Midsommer, vilde det blive anderledes, her vilde

⁵²⁴ Blixen, „Karyatiderne“, s. 173.

⁵²⁵ Blixen, „Alkmene“, s. 145.

⁵²⁶ Blixen, „Karyatiderne“, s. 98.

da være klart grønt i Solen, og dunkelt, næsten sort, hvor Skoven laa i Skygge.“⁵²⁷ Vzhledem k barvě stínů zde Blixenová pracuje s tmavšími barvami skutečných předmětů, přičemž stín zapadá do krajinné kompozice a vhodně ji doplňuje. Použití odpovídající barvy pro vykreslení stínů právě při popisu přírody odkazuje nejen ke koloristickým dovednostem autorky, ale odráží i její obecnou lásku ke krajině, v níž se ta správná barevná kompozice vytváří přirozeně.

Při některých popisech stínů pak jako by autorka tematizovala jejich modrou podstatu. V povídce „Sorg-Agre“, ve které stín v krajině hraje především symbolickou roli, neboť koresponduje s dramatickým vývojem příběhu, se setkáváme mimo jiné s tímto líčením: „Nu voksede Skyggerne og blev azurblaa langs med alle østlige Skraaninger og Skovbryn.“⁵²⁸ Není zde přitom konkrétně řečeno, které předměty modrý stín vrhají, daná barva však jako by tvořila přirozenou součást všech přítomných stínů, a tím reflektovala jednu ze základních zásad ztvárnění vržených stínů ve výtvarném umění. Modré stíny se objevují i v povídce „Ib og Adelaide“, kde jsou vytvářeny stromy: „Han saa, at Trærnes blaa Skygger paa Fortovene var undergaaet en Forandring, deres fine Netværk var, idet Knopperne svulmede, blevet fyldigere end før.“⁵²⁹ Stíny stromů zde podtrhují motiv přicházejícího jara a probouzejícího se sexuálního pudu v mladíkovi, který pozoruje přírodu. Modrá barva stínů přitom zcela nekoresponduje s výtvarnými pravidly, neboť zeleno-hnědé stromy nevrhají čistě modrý stín. Odpovídá však zásadě přítomnosti modré barvy ve vykreslení stínů v malířství. V kontextu ekfrastické realizace světla v povídkách Blixenové se však jasně ukazuje, že v případě stínů jsou výtvarné postupy zohledňovány jen částečně a navíc často aplikovány spíše ve službách symboliky.

5.3 Perspektiva

Perspektiva, tedy uzpůsobení velikosti zachyceného předmětu ve vztahu k poloze a vzdálenosti diváka, je další z malířských technik, která se uplatňuje ve výtvarném umění pro realistické znázornění výjevu. Pravidla perspektivy přitom zohledňují nejen vzdálenost ve vztahu k vnímání, ale i zobrazení předmětů v jejich vzájemném velikostním, vzdálenostním a významovém poměru. Jedná se tedy o výtvarný prostředek založený na smyslovém vnímání prostředí a objektu,

⁵²⁷ Blixen, „Det drømmende Barn“, s. 119.

⁵²⁸ Blixen, „Sorg-Agre“, s. 235.

⁵²⁹ Blixen, „Ib og Adelaide“, s. 238.

který usiluje o stvoření prostoru, jenž odpovídá skutečnému pohledu lidského oka. V malířství umožňují zpodobnit perspektivní konstrukci daného prostoru dva základní prostředky, a to linie a barva. V případě barvy se uplatňují zde již představená pravidla týkající se psychofyziologických zákonů vnímání barev, kdy například teplé tóny na podkladu studených barev vystupují do popředí, a proto se zdají předměty vyvedené v těchto barvách subjektivně blíže k pozorovateli. Perspektiva však také může pracovat se světlem, neboť vnímání prostoru výrazně ovlivňuje rozsvětlení významově důležitého úseku, jenž tím nechává zbylou, ztmavenou část malby ustoupit do pozadí. V rámci skupinových portrétů, především z doby antiky a středověku, se pravidla perspektivy aplikují i ve službách významu: důležitější postava je vždy ztvárněna ve větším měřítku než postava, která stojí majetkově či stavově pod ní. V moderních výtvarných směrech jsou pravidla tradiční renesanční perspektivy modifikovány a naopak smývány, což souvisí se subjektivním vztahem ke skutečnosti, jenž je pro moderní umění příznačný.⁵³⁰

Pravidla perspektivy jsou tedy aplikovatelná nejen při stvoření samotného prostoru, ať již se jedná o krajinu či interiér, ale jsou využívány i při portrétech či žánrových malbách. Do literárního díla se pak perspektiva promítá jako ekfrastická realizace, která v sobě ve své podstatě zahrnuje specifickou práci s barvami, pokud tato směřuje k přiblížení a zdůraznění určitého předmětu, a zároveň může být motivována i významovou funkcí. A právě s tímto případem se setkáváme v textech Karen Blixenové. Než přistoupím k analýze jednotlivých příkladů v kontextu konkrétních povídek, chtěla bych ještě poukázat na jinou možnou formu ekfrastické reference k perspektivě, která se promítá do širší tematické roviny.

5.3.1 Ekfrastická tematizace perspektivy

Vedle tradiční ekfrastické realizace, tedy využití perspektivních zásad při literárním ztvárnění prostoru či výjevu, se v povídkách Blixenové můžeme setkat i s tematizací perspektivy v povrchové rovině textu, jež tak odpovídá explicitní referenci k výtvarnému umění a jeho zásadám obecně. Jedná se pouze o dva případy, kdy je termín „perspektiva“ použit v textu právě ve smyslu zásad výtvarného umění, přičemž se však v prvním případě vůbec neprojevuje jako

⁵³⁰ Srov. Baleka, *Výtvarné umění: výkladový slovník*, s. 272-273.

technika výstavby daného popisu. V povídce „Syndfloden over Norderney“ se ve vyprávění kardinála objevuje následující pasáž:

„To Kunstkritikere er meget sjældent af samme Mening,“ sagde Kardinalen, „saa meget lærte jeg i Atelieret. Jeg har se Mesteren selv slaa en stor Maarhaarspensel fuld af Cadmium i Ansigtet paa en berømt fransk Maler, som besøgte ham, fordi de ikke kunde komme til Enighed om Perspektivets Love.“⁵³¹

Zmínka o perspektivě je do textu zapojena především jako ilustrace přirozeně nejednotného pohledu na výtvarné umění a i na skutečný svět. Jak již zaznělo na jiných místech této práce, hlavním tématem povídky „Syndfloden over Norderney“ a v podstatě celého díla Blixenové je lidská identita a rozmanitost rolí, které člověk v životě přejímá. Rozkol v pohledu na pravidla perspektivy, jenž dané umělce přiměje se uchýlit až k násilnému řešení, pouze demonstruje nikdy nekončící různorodost interpretací a výkladů jedné a téže situace. Explicitní ekfrastická reference v podobě odkazu k perspektivě se do textu zapojuje jako metafora, která podtrhuje hlavní téma autorčiny poetiky.

Druhý příklad obdobné práce s perspektivou nacházíme v povídce „Kappen“, ve které je však explicitní odkaz na rovině tematizace zároveň rozšířen i ve směru ekfrastické realizace, a tedy ve své podstatě zdvojen: „Han [Leonidas] fortav sin Vished for sine Omgivelser, fordi disse Omgivelser i Løbet af nogle Uger blev uendelig fjerne og - som ifølge Perspektivsloven, altid de fjerne Figurer - uendelig smaa.“⁵³² Samotnou zmínku o zákonech perspektivy v povrchové rovině textu lze považovat za explicitní referenci, která odkazuje k daným výtvarným principům. Zároveň jsou zde však tyto principy i vysvětleny, neboť vypravěč podotýká, že se jedná o vzdálené postavy, které bývají znázorněny jako malé. Toto pravidlo je pak i prakticky realizováno jako metafora, neboť tak sochař Leonidas vytěšňuje své okolí ve chvíli, kdy jeho život nabírá krkolomný a nebezpečný spád a on se v myšlenkách soustředí jen na smrt a smysl života. Technika perspektivy se tak realizuje na významové rovině, když symbolicky odkazuje ke stanovení priorit dané postavy.

⁵³¹ Blixen, „Syndfloden over Norderney“, s. 199.

⁵³² Blixen, „Kappen“, s. 32.

5.3.2 Ekfrastická realizace perspektivy

Podoba ekfrastické realizace perspektivy v literárním textu byla naznačena v předchozím případě. Než se zaměříme na další příklady, z nichž se pokusíme určit autorčinu motivaci pro využití těchto postupů, chtěla bych v úvodu upozornit na realizace zásad perspektivy již v rámci uspořádání barev v některých textech, která se týká například v oddíle 5.1.3.2 analyzované pasáže z povídky „Ekko“. Použití barev zde odpovídá významovému potenciálu perspektivy, neboť v barevném schématu na pozadí studených barev vyniká teplá červená umístěná na šátku procházejícího chlapce, čímž je zdůrazněna právě jeho zásadní role pro osud protagonistky.

V řadě textů se pak setkáváme i s tradičním uplatněním pravidel perspektivy, při nichž pro uspořádání prostorových vztahů není využito barev, ale velikost postavy je tematizována s ohledem na vzdálenost pozorovatele. Většina těchto příkladů je úzce svázána s fokalizující instancí, tedy postavou, skrze niž čtenář proporcí zákonitosti vnímá. Velmi silně je tato technika zastoupena v povídce „En Historie om en Perle“. Vývoj vztahu mezi Jensinou a Alexandrem byl analyzován v kontextu norské přírody v kapitole 4.1.4, tamní závěry pak podtrhuje textová realizace zásad perspektivy. Jensine v příběhu prochází výraznou změnou, která odkrývá její emancipovanou stránku a zklamání z novomanželského života, jenž se zračí v nevyřčeném pohrdání vlastním mužem. Při jedné z osamocených procházek Jensine rozjímá nad dalším vývojem svého vztahu a myšlenkový pochod je doprovázen zasazením situace do prostorového rámce, který vypravěč komentuje slovy: „Fra den Højde, hvor hun stod, kunde hun med Øjnene følge sin Mands fjerne lille Skikkelse.“⁵³³ Využití perspektivy je zde motivováno významovou funkcí, zmenšení postavy symbolicky odkazuje k poklesnutí Alexandra v Jensininých očích a k propukajícímu odcizení mezi novomanželi (o kterém Alexander zatím nemá ani tušení). Alexandrovo podřadné postavení je v závěru povídky ještě dvakrát zmíněno, a to když dívka uvažuje o životě v kontextu závažnějších událostí a uvědomuje si svou životní prohru: „Til sin egen store Forudring mærkede hun, at hendes Nederlag ikke havde noget at betyde. Alexander selv var blevet en ganske lille Skikkelse i Baggrunden af Tilværelsen. Hvad han gjorde eller sagde, var i Virkeligheden uden Betydning.“⁵³⁴

⁵³³ Blixen, „En Historie om en Perle“, s. 44.

⁵³⁴ Tamtéž, s. 52.

Závěrečná replika mezi manžely je pak uvozena větou: „Alexanders lillebitte Skikkelse ved Vinduet i den anden Stue sagde til hende: [...]“.⁵³⁵ Tradiční zásady perspektivy aplikované v prvním případě jsou v těch posledních porušeny a výrazněji použity ve službách symboliky - v prvním příkladu stojí Jensine tak daleko, že se Alexander opravdu musí zdát jako malinká postava, v posledním však stojí pouze u okna ve vedlejší místnosti. Úmyslné porušení realistického ztvárnění prostoru charakterizuje manžela jako významově podřadnou figuru v Jensininých očích.

V povídce „En Historie om en Perle“ hraje zásadní roli právě fokalizace skrze Jensinu, neboť v jejím pohledu je Alexander stylizován do malé, a tedy bezvýznamné postavy. V jiných textech Blixenové se ale setkáváme i s realizací perspektivy v širším rozsahu, v některých případech, jako například v povídce „Karyatiderne“, je to dokonce protagonistka, která pohlíží sama na sebe jakoby z velké vzdálenosti:

I dette Øjeblik hændte der hende noget mærkeligt og forfærdeligt, som hun aldrig før havde oplevet. Hun saa sig selv, saa tydeligt, som om hun havde haft en andens Øjne, der stod overfor hende. Hun saa sin egen Skikkelse staa ret op, foran Huset, med det løste Haar, og hun saa den blive mindre og mindre der paa Terrassen, idet han gik bort fra hende.⁵³⁶

Líčená situace koresponduje s šokem a bolestivou ztrátou, kterou Childerique zrovna prožívá: bratr, do kterého je tajně zamilovaná, jí svěřil, že se chce oženit s cikánskou dívkou, a po hádce nyní sestru opouští. Childerique si nechce přiznat, že bratra miluje a je zaskočená bolestí, kterou ji jeho rozhodnutí působí. Změna perspektivy a realizace jejích pravidel představuje velmi osobitý stylistický prostředek, pomocí kterého Blixenové podtrhuje otřes, jež dívka prožívá. Její láska k bratrovi není v textu přímo vyřčena, pomocí realizace pravidel perspektivy ji však autorka může zdůraznit a naznačit tak motivaci dalšího, překvapivě rozhodného a energického jednání Childerique, která se všemi prostředky snaží sňatku zabránit.

S nereálnou ptačí perspektivou, při níž hlavní postava pohlíží sama na sebe, se setkáme také například v povídce „Peter og Rosa“. Při cestě obou protagonistů k moři se dívce udělá nevolno, což odpovídá nervózní atmosféře

⁵³⁵ Blixen, „En Historie om en Perle“, s. 53.

⁵³⁶ Blixen, „Karyatiderne“, s. 122.

jejich útěku a předjímá budoucí společnou smrt ve vlnách: „Hun følte, som om ogsaa hun selv og Peter om et Øjeblik maatte opløses i ukendte, salte Strømme af Salighed og blive eet med det uendelige flydende Verdensalt. Hun saa deres egne Skikkelser som ganske smaa Figurer paa den hvide Flade.“⁵³⁷ Perspektivní zmenšení postav koresponduje s motivem bezvýznamnosti jednoho lidského osudu v kontextu staletých lidských dějin - stejně tak je obdobný motiv smrtelnosti tematizován pomocí perspektivy i ve výše citovaném příkladu z povídky „Historie om en Perle“.

Jako poslední příkladovou pasáž pro realizaci perspektivy ve významových a symbolických službách uveďme úryvek z povídky „Aben“. Nacházíme se v situaci, kdy se Boris vydává na cestu za Athénou na zámek, aby ji požádal o ruku. Kolosální stavba se mu již rýsuje na obzoru a její vzdálenost a ohromnost je okomentována slovy: „For den, der nu kom ud paa Terrassen og saa herover, tænkte Boris, vilde jeg og Britzskaen med den brune og den skimlede Hest være ganske bittesmaa Figurer, næppe nok til at skelne med det blotte Øjne.“⁵³⁸ Opět zde můžeme hovořit o obrácené perspektivě, neboť Borisova cesta na zámek či zpátky netrvá tak dlouho, jak bychom mohli z daného popisu vzdušné čáry očekávat. Pravidla perspektivy jsou tak uplatněna spíše jako symbolický prostředek, neboť odkazují k uzavřenosti a osamělosti majitele zámku a jeho dcery, kteří stojí na pokraji bankrotu, jsou vyčerpaní dlouhotrvajícím soudním sporem a společensky izolováni od svého okolí. Zároveň je dějově předjato i podřadné postavení, do kterého se Boris skrze Athénino odmítnutí následně dostane; v jejích očích bude stejně malou figurkou jako nyní v imaginárním pohledu z terasy zámku. Impozantní zámeckou stavbu bychom na tomto místě mohli symbolicky interpretovat jako samotnou Athénu, ke které se starostmi sužovaný Boris v naději obrací. Dívka však na něj bude pohlížet se stejným nadhledem a nepřekonatelným odstupem, který odpovídá pohledu ze zámecké terasy.

Analyzované příklady dobře demonstrují roli perspektivy jako ekfrastické realizace, která se u Blixenové projevuje především na symbolické a významové rovině. Zmenšení postav či zvětšení vzdálenosti k objektu naznačuje jeho podřadnou roli ve vztahu k fokalizující instanci a vnáší do textu až barokní motiv

⁵³⁷ Blixen, „Peter og Rosa“, s. 198.

⁵³⁸ Blixen, „Aben“, s. 124.

lidské smrtelnosti či dokonce předjímá další vývoj událostí. Z hlediska narativní výstavby textu se navíc tato realizace ekfráze u Blixenové výrazně promítá do vypravěčské struktury, neboť perspektivní rozdíl je v některých případech ještě zdůrazněn nereálným umístěním fokalizující instance, která pozoruje samu sebe s výrazným odstupem. Ve většině situací se přitom jedná o obrácenou perspektivu, při níž je pomocí aplikace výtvarných pravidel sice vytvořen prostor působící realisticky, skrze symbolické využití perspektivy je však naznačena jeho nereálnost v samotném fikčním světě, neboť zmenšení postavy neodpovídá vzdálenosti od pozorovatele.

V textech Blixenové najdeme ještě více podobných příkladů, které realizují perspektivu stejným způsobem, jako je výše popsáný. Zdá se, že autorka měla pravidla perspektivy a jejich využití obzvláště v oblibě, o čemž svědčí i biografický odkaz v eseji „Til fire kultegninger“, ve kterém uvádí: „En ny og skøn Side af Verden aabenbarede sig for mig, da jeg lærte Perspektivtegning.“⁵³⁹ Okouzlena studiem perspektivy ji pak umně využila i v literární tvorbě.

⁵³⁹ Blixen, „Til fire kultegninger“, s. 22.

6 Závěr

Analýza povídek Karen Blixenové z hlediska vlivu výtvarného umění potvrdila přítomnost různých forem ekfráze, přičemž se jako rozhodující projevilo stanovení definice a hranic tohoto fenoménu. Tradiční pojetí ekfráze jako delšího popisu uměleckého díla, které je v textu navíc přímo zmíněno a je pro čtenáře jasně rozpoznatelné, se v podstatě u Blixenové nevyskytuje. Povídky jsou sice protkány řadou zmínek o konkrétním obraze či soše, ty však v příběhu fungují spíše jako symboly či evokují transmediální obsah, který přesahuje dané médium, jež se stává pouhým prostředníkem. V rozboru ekfráze jsem se proto zaměřila především na implicitní ekfrastické reference, které se sice vyznačují menší mírou transparentnosti, neboť inspirující předobraz či realizovaná výtvarná technika není při prvním čtení vždy jasně rozpoznatelná, díky výskytu stejné reference ve vícero autorčiných povídkách a paratextových odkazech však můžeme uvažovat o jejich přítomnosti i v daných pasážích.

Jako zásadní se ukázal koncept piktorálního modelu, který dokonce můžeme označit za jeden z principů poetiky Blixenové. Autorka mnohem výrazněji pracuje s širší výtvarnou základnou než jen s konkrétním artefaktem. Může se přitom jednat jak o piktorální model jednoho umělce (např. Clauda Lorraina), tak i celé umělecké epochy (např. romantické krajinomalby) či dokonce jejich specifické varianty (např. národní romantické krajinomalby nebo zobrazení poutníka na vrcholu hory). Zásadní je přitom autorčina práce s daným piktorálním modelem, neboť tento není pouze zapojen do povrchové roviny jako popis krajiny či postavy, ale vnáší do textu i filosofické myšlenky a koncepty zakódované právě ve výtvarném předobrazu. Tak například tematizace Láokoóntova sousoší vyvolává otázku harmonizace skutečnosti či Willumsenova *Horalka* zpřítomňuje motiv ženské emancipace. Je obtížné stanovit, zda jsou dané artefakty a piktorální modely impulzem k rozvinutí v nich skrytých myšlenek v textu, či zda se k nim Blixenová uchyluje jako k demonstraci a zvýraznění již zapracovaných motivů. Pro roli ekfráze však není rozhodující, zda ji označíme za myšlenkový impulz či za asociativní příklad; díky korespondenci s motivy a tématy funguje jako interpretační klíč a význam její analýzy pro odkrytí dalších možných vyznění textu se tak zvyšuje.

Rozbor ekfrastických pasáží v povídkách Blixenové umožňuje vyvodit obecnější závěry týkající se autorčiny práce s výtvarnými předobrazy jak ze

synchronní, tak i diachronní perspektivy. Z hlediska vývoje ekfráze ve všech čtyřech analyzovaných sbírkách můžeme pozorovat několik zásadních tendencí. Především je to výrazný výskyt ekfráze obecně v první sbírce *Syv fantastiske Fortællinger*. Ekfrastické pasáže se vztahují jak ke krajinomalbám, tak k portrétům, a celkově je zde přítomnost výtvarného umění nejmarkantněji. Úvodní povídka „Vejene omkring Pisa“ je dokonce nejrozebíranějším textem v této práci, neboť nabízí velmi vhodné demonstrativní příklady různých forem ekfráze, se kterými autorka pracuje. Druhá sbírka *Vinter-Eventyr* je také silně protkána ekfrastickými pasážemi, ty se zde však koncentrují především kolem motivu krajiny. Obrácení pozornosti k modelu dánských národních krajinomaleb souvisí s dobovou situací v okupovaném Dánsku, a tato ekfráze je tak do velké míry motivována kontextem vzniku povídek. Sbírka *Sidste Fortællinger* je problematičtější v jednoznačném určení rozsahu a významu ekfráze, neboť se skládá ze tří, ve vztahu k ekfrastickým pasážím nejednotných oddílů. V první části „Kapitler af Romanen Albondocani“ je znatelný ústup rozsáhlejších implicitních ekfrastických referencí směrem ke kratším aluzím, což souvisí i se samotným rozsahem povídek. Tyto aluze se však zároveň vyznačují velmi silnou referencialitou; výtvarné umění se například promítá do povolání postav (v prvních třech povídkách je protagonistou sochař) a ve zvýšené míře se objevují i explicitní reference ke konkrétním dílům (např. *Psyché s lampou* nebo socha svatého Petra ze Svatopetrského chrámu). Z části „Nye Fantastiske Fortællinger“ vyniká povídka „Karyatiderne“, která sice vznikla v době psaní autorčiny první sbírky, předjímá však zároveň poetiku sbírky *Vinter-Eventyr*, neboť ekfrastické líčení krajiny zde hraje zásadní roli. Závěrečná část „Nye Vinter-Eventyr“ se pak vyznačuje nejednotnou formou ekfráze, některé povídky jsou vystavěny na výrazné tematizaci modelu dánských národních krajinomaleb („En Herregaardshistorie“), jiné však využívají ekfráze pouze jako realizace malířských technik (např. ztvárnění osvětlených ploch v „Samtale om Natten i København“). Závěrečná sbírka *Skabne-Anekdoter* pak disponuje spíše nízkou přítomností ekfrastických pasáží, což je možno dát do souvislosti s menší uměleckou propracovaností daných textů.

Z analýzy ekfrastické tematizace z diachronního hlediska tedy vyplynul vývoj od častějšího využití výtvarných předobrazů ke spíše sporadickým a v souvislosti s tím i regrese od rozsáhlejších popisných pasáží ke kratším

aluzím. Forma a rozsah ekfráze v jednotlivých sbírkách tedy mohou být považovány za jeden z distinktivních rysů, který však není určující pro všechny povídky, neboť jejich ohraničení ve sbírce je podřízeno i dobové či tematické propojenosti. Ekfrastická realizace je naopak aplikovaná bez znatelnějšího vývoje, i když například v použití barev je rozeznatelný pozvolný ústup, což souvisí obecně s nižším výskytem popisných pasáží v posledních sbírkách.

Ze synchronního hlediska vyniká především rozmanitost forem ekfráze a její osobité zapojení do textové struktury. V povídkách Blixenové se setkáváme jak s referenčně silnou explicitní ekfrastickou referencí v podobě jmenování konkrétního artefaktu, tak - a to ještě častěji - s referencemi implicitními, kdy je výtvarný předobraz blíže přiblížen, aniž by byl přímo jmenován. Jak je patrné z analýzy Courbetova obrazu ve vztahu k povídce „De standhaftige Slaveejere“, Blixenová se u výtvarných předobrazů sice inspiruje viděnými postavami, celkový vzhled svých figur však doplňuje podle vlastní invence a dokonce některé rysy vnější charakteristiky pozměňuje ve prospěch zápletky příběhu. Výtvarné předobrazy tak slouží především jako ideové impulzy, jež autorka dále asociativně rozvíjí.

Dalším významným rysem ekfráze v textech Blixenové je pluralita piktorálních modelů, která s sebou přináší problém jednoznačného rozšíření ekfrastické pasáže. Dobrým příkladem je právě zmíněná povídka „De standhaftige Slaveejere“, ve které je vzhled protagonistek sice inspirován konkrétním obrazem, prostřednictvím kompozice a motivu kontrastu však aktivuje i jiné piktorální modely jako například Munchovo pojetí archetypů, či dokonce konkrétní artefakty, jako je Láokoóntovo sousoší. Všechny výtvarné inspirační zdroje do textu vnášejí nové filosofické myšlenky a podílejí se tak na jeho mnohohrstevnosti. S tím souvisí i rozptýlenost ekfrastických odkazů k jednomu modelu v rámci celého textu, neboť ekfráze zde není zformována do ohraničené pasáže, ale prolíná se textem a znovu se vynořuje například v podobě filosofického konceptu, který odkaz k artefaktu aktivoval. Samotná ekfrastická pasáž se pak také vyznačuje určitou roztržitostí, jež souvisí s asociativní prací Blixenové s ekfrází. Konkrétní reference v dané pasáži jsou často protknuty subjektivním rozvedením či doplněním ze strany autorky, když čtenáři například frontálně popisuje postavu, přičemž však vychází z profilového portréту a malířsky nezachytitelný vzhled si tak domýšlí.

Ve vztahu k dominanci určitého výtvarného předobrazu analýza odhalila výrazně vysoký výskyt lorrainovského piktorálního modelu, a to především ve sbírce *Syv fantastiske Fortællinger*. Jeho přítomnost je však znatelná i ve sbírkách pozdějších, i když v rozsahově střízlivější podobě. Zvýšený výskyt právě tohoto modelu může souviset s autorčinou specifickou prací s lorrainovskou idylou, která bývá ironizována a rozvrácena zásadním dějovým zvratem. Ekfráze ve sbírce nabývá své narativně nejsilnější funkce, neboť předjímá budoucí vývoj tím, že vytváří vhodnou atmosféru pro následnou zlomovou dramatickou situaci. Vzniká tak určitý narativní vzorec, který se pravidelně opakuje a slouží tak jako perspektivizace děje.

Z hlediska spojení ekfráze s konkrétními žánry z analýz jednoznačně vyplynula inspirace krajinomalbou, z oblasti klasických portrétů se jedná spíše o využití techniky karikatury k vytvoření typizovaných, až archetypálních figur. Autorka své postavy s oblibou charakterizuje skrze jeden dominantní vnější rys, který je zveličen na úkor informací o jiných částech těla. Ekfráze jako karikaturní postup se stává metodou výstavby literárního popisu, přičemž karikaturní technika není motivována ironií či satirou, ale slouží k odosobnění postav a symbolicky reflektuje či předjímá jejich určitý povahový rys. Zátíší, které ze své podstaty oslavuje tichý moment naaranžovaných neživých předmětů, nenachází v tvorbě Blixenové markantnější odezvu, což může souviset právě s příliš ustrnulým momentem, jenž je pro dynamiku literárního textu neadekvátní.

V neposlední řadě se v povídkách Blixenové setkáváme i s ekfrastickou realizací, a to především s ohledem na zobrazení světla a tmy, jež následuje principy typické pro výtvarné umění. Ekfráze se v tomto případě výrazněji promítá do narativní výstavby textu, neboť právě pomocí světla vede vypravěč pozornost čtenáře a nepřímo tak zdůrazňuje význam výjevu odehrávajícího se v osvětleném prostoru. Zobrazení světla a stínu se u Blixenové také pojí s fokalizací, protagonista jako fokalizující instance je často umístěn do ztemnělého úkrytu, odkud pozoruje výjev ozářený konkrétním zdrojem přímého světla. Vedle statického světla se k fokalizaci velmi úzce váže i světlo dynamické, pomocí něhož si pohybující se postava ozařuje konkrétní výseky prostředí či předmětu, přičemž se čtenáři nabízí stejná perspektiva.

Analýza ekfrastické realizace také umožnila provést srovnání s autorčinou vlastní malířskou produkcí. Ukázalo se, že zatímco v úspěšných obrazech

z Afriky převládá koloristický princip, v povídkových textech je to naopak princip luministický. Diference v uměleckých poetikách může být dána různým prostředím při vzniku výtvarných a literárních děl a stejně tak i jejich rozdílnými tématy. Více než s kritiky kladně hodnocenými africkými malbami tak texty korespondují s portrétními kresbami provedenými uhlím, v nichž autorka výrazněji rozpracovává působení světla a zachycení skutečného stínu.

Předložená disertační práce nabídla teoreticky podloženou spojnici mezi zdánlivě rozdílnými přístupy k ekfrázi u Charlotte Engbergové a Ivana Ž. Sørensen. Základem sblížení těchto badatelských linií je právě koncept piktorálního modelu, který ve vztahu k dílu Blixenové v sekundární literatuře dosud nebyl rozpracován. Koncept piktorálního modelu v sobě spojuje abstraktnost v přístupu Engbergové i přílišnou touhu po konkrétnosti v Sørensenových studiích, a umožňuje tak ucelenější analýzu odrazu výtvarného umění v textech Blixenové.

7 Literatura

Primární literatura

- BLIXEN, Karen, „Daguerreotypier“. In: Blixen, Karen, *Essays*. København: Gyldendal, 1965, s. 22-71.
- BLIXEN, Karen, *Den afrikanske Farm*. København: Gyldendal, 2007.
- BLIXEN, Karen, *Ehrengard*. København: Gyldendal, 1962.
- BLIXEN, Karen, *Kongesønnerne og andre efterladte fortællinger*. København: Gyldendal, 1985.
- BLIXEN, Karen, „Til fire kultegninger“. In: Lassen, Frans (ed.), *Karen Blixens Tegninger*. København: Forening for Boghaandværk, 1969, s. 19-29.
- BLIXEN, Karen, „To Malerier“. In: Lassen, Frans (ed.), *Karen Blixens Tegninger*. København: Forening for Boghaandværk, 1969, s. 31-37.
- BLIXEN, Karen, *Sidste fortællinger*. København: Gyldendal, 1957.
- BLIXEN, Karen, *Skæbne-Anekdoter*. København: Gyldendal, 1976.
- BLIXEN, Karen, *Skygger paa Græsset*. København: Gyldendal, 1960.
- BLIXEN, Karen, *Syv fantastiske fortællinger*. København: Gyldendal, 1988.
- BLIXEN, Karen, *Vintereventyr*. København: Gyldendal, 1978.

Sekundární literatura

- ANDERSEN, Ingelise Krarup aj., *Dansk billedkunst: Fra magi til galleri*. Århus: Systime, 1989.
- ASMUSSEN, Marianne Wirenfeldt, „Karen Blixens kunst“. In: Asmussen, Marianne Wirenfeldt, Stenkjær, Sofie, *Karen Blixens kunst = The Art of Karen Blixen: tegninger og malerier*. Rungstedlund: Karen Blixen Museet, 2002, s. 6-8.
- ASMUSSEN, Marianne Wirenfeldt, STENKJÆR, Sofie, *Karen Blixens kunst = The Art of Karen Blixen: tegninger og malerier*. Rungstedlund: Karen Blixen Museet, 2002.
- BÄBLER, Balbina, NESSELRATH, Heinz-Günther, *Ars et verba*. Leipzig: Saur, 2006.
- BALEKA, Jan, *Výtvarné umění: výkladový slovník*. Praha: Academia, 1997.
- BARTÁK, Matěj aj., *Nový slovník cizích slov pro 21. století*. Praha: Plot, 2008.
- BENEŠOVÁ, Naďa, *Malířské umění od A do Z: Dějiny malířského umění od počátků civilizace*. Praha: Rebo, 2006.
- BJERG, Svend, *Karen Blixens teologi*. København: Anis, 2011.

- BLAŽÍČEK, Oldřich J., KROPÁČEK, Jiří, *Slovník pojmů z dějin umění*. Praha: Odeon, 1991.
- BRUNDBJERG, Else (ed.), *Samtaler med Karen Blixen*. København: Gyldendal, 2000.
- BRUNDBJERG, Else, „Inspirationens veje“. In: *Bogens Verden* 2/1996, nečíslováno. On-line verze: <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20101108104748/http://www2.kb.dk/guests/natl/db/bv/bv-96/2-96/bru.htm> [7. 7. 2017].
- BRUNDBJERG, Else, *Kvinden, kætteren, kunstneren Karen Blixen*. Charlottenlund: KnowWare, 1995.
- BUSH, Werner, *Landschaftsmalerei*. Berlin: Reimer, 1997.
- BUTZER, Günter, JACOB, Joachim (ed.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler, 2008.
- CLÜVER, Claus, „Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representation of Non-Verbal Texts.“ In: Lagerroth, Ulla-Britta, Lund, Hans, Hedling, Erik (eds.), *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1997, s. 19-33.
- CLÜVER, Claus, „Quotation, Enargeia, and Ekphrasis“. In: Robillard, Valerie, Jongeneel, Els (eds.), *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998, s. 35–52.
- COLDING, Torben Holck, *Dansk guldalderkunst: maleri og skulptur 1750-1850*. København: Politiken, 1979.
- DANIEL, Sergei, *Claude Lorrain*. New York: Parkstone International, 2012.
- DANNHOFEROVÁ, Jana, *Velká kniha barev: kompletní průvodce pro grafiky, fotografii a designéry*. Brno: Computer Press, 2012.
- DECKERT, Hermann, „Zum Begriff des Porträts“. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 5/1929, s. 261-282.
- DINESEN, Thomas, *Tanne. Min søster Karen Blixen*. København: Gyldendal, 1974.
- DITTMANN, Lorenz, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.
- DVOŘÁK, František, *Louvre*. Praha: Lidové noviny, 2007.
- EIDT, Laura M. Sager, *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*. Amsterdam: Rodopi, 2008.
- ENGBERG, Charlotte, „Karen Blixen – en moderne samler“. In: Sørensen, Ivan Z., Skytte, Gunver, *Karen Blixen og billedet*. Firenze: Polistampa, 2005, s. 31-36.

- ENGBERG, Charlotte, *Billedets ekko: om Karen Blixens fortællinger*. København: Gyldendal, 2000.
- ENGELBRECHT, Tom, LASSON, Frans (ed.), *Karen Blixen i Danmark - Breve 1931-1962*. København: Gyldendal, 1996.
- FEDROVÁ, Stanislava, „Ekfrastické postupy v lyrice a epice: případ Vrchlický“. In: Schneider, Jan, Krausová, Lenka (ed.), *Vybrané kapitoly z intermediality*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, s. 101-136.
- FEDROVÁ, Stanislava, „Role pozorovatele v ekfrastických textech“. In: Fedrová, Stanislava (ed.), *Česká literatura v intermediální perspektivě*. Praha: Akropolis, 2010, s. 247-258.
- FEDROVÁ, Stanislava, *Ekfráze jako modus reprezentace*. Disertační práce, FF JU, 2012.
- FEDROVÁ, Stanislava, JEDLIČKOVÁ, Alice, „Konec literárního špenátu aneb Popis v intermediální perspektivě příběhu“. In: *Česká literatura* 1/2011, s. 26-59.
- FEDROVÁ, Stanislava, JEDLIČKOVÁ, Alice, „Narativní scénáře a piktorální modely“. In: *World Literature Studies II* 2/2010, s. 20–41.
- FEDROVÁ, Stanislava, JEDLIČKOVÁ, Alice, „Obraz v příběhu, ekfráze ve vyprávění. Předběžné návrhy k rozlišení popisnosti a vizuality“. In: *Slovenská literatúra* 1/2010, s. 29–59.
- FEDROVÁ, Stanislava, JEDLIČKOVÁ, Alice, *Viditelné popisy*. Praha: Akropolis, 2016.
- FIGUEIREDO, Ivo de, *Henrik Ibsen: mennesket og masken*. Oslo: Aschehoug, 2010.
- FLUDERNIK, Monika, *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Darmstadt: WBG, 2014.
- FOWLER, D. P., „Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis“. In: *The Journal of Roman Studies* 81/1991, s. 25-35.
- FRAUKE, Berndt, *Intertextualität: eine Einführung*. Berlin: Schmidt, 2013.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *Příběh umění*. Praha: Mladá fronta, 1997.
- GRAF, Fritz, „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike“. In: Boehm, Gottfried (ed.), *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Fink, s. 143-155.
- HAGSTRUM, Jean H., *The Sister Arts: the Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958.
- HANSEN, Frantz Leander, *Babette og det aristokratiske univers*. København: Reitzel, 1998.

- HANSEN-LÖVE, Aage, „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst - Am Beispiel der russischen Moderne“. In: Schmid, Wolf, Stempel, Wolf-Dieter (eds.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien: Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien, 1983, s. 291-360.
- HARRITS, Cecilie, TROELSEN, Anders, *Ekfrasens former. Billeder i tekst*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2007.
- HEEDE, Dag, *Det Umenneskelige: analyser af seksualitet, køn og identitet hos Karen Blixen*. Odense: Univ.-Forl., 2001.
- HEEDE, Dag, „Vejene omkring Penis“. In: *Information* 14. 1. 2011, <https://www.information.dk/kultur/2011/01/vejene-omkring-penis> [7. 7. 2017].
- HEFFERNAN, James A. W., „Ekphrasis and Representation“. In: *New Literary History* 2/1991, s. 297-316.
- HEFFERNAN, James A. W., *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1993.
- HENRIKSEN, Aage, *Budbringersken: samlede essays om Karen Blixen 1952 til 2008*. København: Gyldendal, 2008.
- HENRIKSEN, Liselotte, *Blixikon: Karen Blixen fra A til Å*. København: Gyldendal, 1999.
- HOLLANDER, John, „Poetics of Ekphrasis.“ In: *Word and Image* 4/1988, s. 209-217.
- HRBATA, Zdeněk, PROCHÁZKA, Martin: *Romantismus a romantismy: pojmy, proudy, kontexty*. Praha: Karolinum, 2005.
- CHATMANN, Seymour Benjamin, *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.
- INGLESOVÁ, Elizabeth, *Munch*. Praha: Knižní klub, 2013.
- IRSIGLER, Franziska A., *Beschreibene Gesichter. Ekphrastische Porträts in der Erzählkunst des Poetischen Realismus*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2012.
- JANSSON, Mats, „Ekfras som poetisk modus“. In: *Nordisk poesi 1/2016*, s. 51-71.
- JEDLIČKOVÁ, Alice, „Podoby transmediality: verbální a piktoriální vyprávění“. In: Schneider, Jan, Krausová, Lenka (eds.): *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, s. 13–25.
- JOHANNSEN, Rolf H., *Slavné obrazy: 50 nejvýznamnějších maleb dějin umění*. Praha: Sloart, 2004.
- JUHL, Marianne, JØRGENSEN, Bo Hakon, *Dianas hævn: to spor i Karen Blixens forfatterskab*. Odense: Universitetsforl., 1981.
- KELLER, Keith, *Karen Blixen og filmen*. København: Aschehoug, 1999.

- KLARER, Mario, *Ekphrasis: Bildbeschreibung als Repräsentationstheorie bei Spenser, Sidney, Lyly und Shakespeare*. Tübingen: Niemeyer, 2001.
- KLIEN, Wolfgang, *Der Siegeszug der Landschaftsmalerei*. Hamburg: Jahn & Ernst, 1990.
- KRIEGER, Murray, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1992.
- KURMAN, George, „Ecphrasis in Epic Poetry“. In: *Comparative Literature* 1/1974, s. 1-13.
- LANGBAUM, Robert, *The Gayety of Vision: a study of Isak Dinesen's art*. New York: Random House, 1964.
- LASSON, Frans (ed.), *Karen Blixen. Breve fra Afrika 1914-31*. København: Gyldendal, 1978.
- LASSON, Frans (ed.), *Karen Blixens Tegninger*. København: Forening for Boghaandværk, 1969.
- LASSON, Frans, „Malerinde Karen Blixen“. In: Rasmussen, Steen Eiler, *Karen Blixens Blomster: Natur og Kunst på Rungstedlund*. København: Ejlers, 1992, s. 19-43.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laokoon čili o hranicích malířství a poezie*. Praha: SNKLHU, 1960.
- LUND, Hans, *Texten som tavla: studien i litterär bildtransformation*. Lund: LiberFörl., 1982.
- LUNDBYE, Johan Thomas, *Et aar af mit liv*. København: Forening for Boghaandværk, 1967.
- MITCHELL, William J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- MRÁZ, Bohumír, MRÁZOVÁ Marcela, *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 1988.
- MURRAY, Christopher John, *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760–1850*. New York: Fitzroy Dearborn, 2004.
- MUSSARI, Mark, „Karen Blixen og den universelle fantasi“. In: Asmussen, Marianne Wirenfeldt, Stenkjær, Sofie, *Karen Blixens kunst = The art of Karen Blixen: tegninger og malerier*. Rungstedlund: Karen Blixen Museet, 2002, s. 22-32.
- NØRREGÅRD-NIELSEN, Hans Edvard, *Dansk kunst: tusind års kunsthistorie*. København: Gyldendal, 2009.
- NÜNNING, Ansgar (ed.), *Lexikon theorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006.
- NÜNNING, Ansgar (ed.), *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: Metzler, 2013.

- PAHUUS, Mogens, *Litteratur og billedkunst: - i et livsfilosofisk perspektiv*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag 2009.
- PARRAMÓN, José M., *Světlo a stín*. Praha: Vašut, 2002.
- PARRAMÓN, José M., *Teorie barev*. Praha: Vašut, 2002.
- PARRAMÓN, José M., *Základní malířské motivy*. Praha: Vašut, 2004.
- PASCALE, Anna Maria Di, „I begyndelsen var fabeln“. In: Sørensen, Ivan Z., Skytte, Gunver (ed.), *Karen Blixen og billedet*. Firenze: Polistampa, 2005, 37-43.
- PASTOUREAU, Michel, *Modrá. Dějiny jedné barvy*. Praha: Argo, 2013.
- PAULSON, Ronald, *Literary Landscape: Turner and Constable*. New Haven: Yale Univ. Press, 1982.
- PFISTERER, Ulrich (ed.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 2003.
- PIJOAN, José, *Dějiny umění*. Praha: Odeon, 1977 - 1984.
- PREIMESBERGER, Rudolf (ed.), *Porträt*. Berlin: Reimer, 1999.
- QUINTILIANUS, Marcus Fabius, *Základy rétoriky*. Praha: Odeon, 1985.
- RAJEWSKY, Irina O., *Intermedialität*. Tübingen: Francke, 2002.
- RASMUSSEN, Steen Eiler, „De skønne blomsters velkomst“. In: Rasmussen, Steen Eiler, Lasson, Frans (aj.), *Karen Blixens Blomster: natur og kunst paa Rungstedlund*. København: Ejlers, 1983, s. 7-17.
- RIAT, Georges, *Gustave Courbet*. New York: Parkstone Press, 2008.
- ROBILLARD, Valerie, „In Pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach)“. In: Robillard, Valerie, Jongeneel, Els (eds.): *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998, s. 53-71.
- ROSE, Gillian, *Feminism & Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Cambridge: Polity Press, 1993.
- ROSTBØLL, Grete F., *Længslens vingeslag: analyser af Karen Blixens fortællinger*. København: Gyldendal, 1996.
- SAABYE, Marianne (aj.), *Dansk kunst i 100 år: 100 malerier fra det 19. århundrede*. København: Den Hirschsprungske Samling, 2011.
- SCAVENIUS, Bente, „Karen Blixen som maler“. In: *Karen Blixens Kunst: Tegninger og malerier*. Rungstedlund: Karen Blixen Museet, 2001, s. 14-17.
- SELBOE, Tone, *Kunst og erfaring: en studie i Karen Blixens forfatterskab*. Odense: Odense Univ.-Forl., 1996.
- SELBORN, Clara, *Notater om Karen Blixen*. København: Gyldendal, 1988.

- SCHNEEDE, Uwe M., *Edvard Munch. Die Meisterwerke*. München: Schirmer/Mosel, 2000.
- SCHNURBEIN, Stefanie von, „Genuss und Gefahr. Essen und Körper in 'Babettes Gæstebud'“. In: Peetz, Heike (ed.), *Karen Blixen/Isak Dinesen/Tania Blixen: Eine internationale Erzählerin der Moderne*. Berlin: Nordeuropa-Inst. der Humboldt-Univ., 2008, s. 135-150.
- SLOUKOVÁ, Radka, „De engelske landskabsmalere som inspirationskilde for Karen Blixen“. In: Sanders, Karin, Langås, Unni, *Litteratur inter artes*. Kristiansand: Portal, 2016, s. 134-152.
- SØNDERGAARD, Leif, „Syv fantastiske analyser af Karen Blixens »Ringene« - og diverse overvejelser om teori og metode“. In: *Kultur og Klasse 73 / 1993*, s. 96-98.
- SØRENSEN, Ivan Ž., TOGEBY, Ole, *Omvejene til Pisa. En fortolkning af Karen Blixens „Vejene omkring Pisa“*. København: Gyldendal, 2001.
- SØRENSEN, Ivan Ž., „Tizians Gudinder i Karen Blixens fortællinger“. In: Sørensen, Ivan Z., Skytte, Gunver (ed.), *Karen Blixen og billedet*. Firenze: Polistampa, 2005, s. 17-24.
- SØRENSEN, Ivan Ž., ROESDAHL, Johan, *At læse Karen Blixen*. Aarhus: Systime, 2011.
- SPITZER, Leo „The 'Ode on a Grecian Urn,' or content vs. metagrammar“. In: Hatcher, Anna (ed.), *Essays on English and American Literature*. Princeton: Princeton UP, 1962, s. 67-97.
- STIBRAL, Karel, *Proč je příroda krásná? Estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán, 2005.
- STURGIS, Alexander, CLAYSON, Hollis, *Jak rozumět obrazům. Malby a jejich náměty*. Praha: Sloart, 2006.
- THURMAN, Judith, *Karen Blixen. En fortællers liv*. København: Gyldendal, 1985.
- URBAN, Otto M., VRBA, Tomáš, VRBOVÁ, Jarka, *Edvard Munch: být sám. Obrazy-Deníky-Ohlasy*. Praha: Arbor vitae, 2007.
- WANDHOFF, Haiko, *Ekphrasis: Kunstbeschreibung und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*. Berlin: de Gruyter, 2003.
- WEBB, Ruth, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham/Burlington: Ashgate, 2016.
- WEBB, Ruth: „Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre.“ In: *Word & Image 15/1999*, s. 7-18.
- WEBER, Kurt-H., *Die literarische Landschaft*. Berlin: de Gruyter, 2010.

- WELSCH, Norbert, LIEBMANN, Claus Chr., *Farben: Natur, Technik, Kunst*. Heidelberg: Spektrum, 2012.
- WINCKELMANN, Johann Joachim, *Dějiny umění starověku: Stati*. Praha: Odeon, 1986.
- WOLF, Werner, „Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě“. In: *Česká literatura* 59/2011, s. 62–85.
- YACOBI, Tamar, „Pictorial Models and Narrative Ekphrasis“. In: *Poetics Today* 16/1995, s. 599-649.
- YACOBI, Tamar, „Verbal Frames and Ekphrastic Figuration“. In: Lagerroth, Ulla-Britta, Lund, Hans, Hedling, Erik (eds.), *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1997, s. 35–46.
- ZANDER, Horst, „Intertextualität und Medienwechsel“. In: Broich, Ulrich, Pfister, Manfred, *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985, s. 178-196.

Internetové odkazy

<http://www.artcyclopedia.com>

<https://cs.wikipedia.org>

<http://www.emunch.no>

<http://www.jfwillumsensmuseum.dk>

<https://www.information.dk>

<http://ordnet.dk>

8 Přílohy

8.1 Přehled povídek v jednotlivých sbírkách

Syv fantastiske Fortællinger (1935)

- Vejene omkring Pisa
- Den gamle vandrende Ridder
- Aben
- Syndfloden over Norderney
- Et Familieselskab i Helsingør
- Drømmerne
- Digteren

Vinter-Eventyr (1942)

- Skibsdrengens Fortælling
- Den unge Mand med Nelliken
- En Historie om en Perle
- De standhaftige Slaveejere
- Heloise
- Det drømmende Barn
- Fra det gamle Danmark
- Alkmene
- Peter og Rosa
- Sorg-Agre
- En opbyggelig Historie

Sidste Fortællinger (1957)

„Kapitler af Romanen Albondocani“

- Kardinalens første Historie
- Kappen
- Nattevandring
- Om Hemmeligheder og om Himlen
- To gamle Herrers Historier
- Kardinalens tredje Historie
- Det ubeskrevne Blad

„Nye fantastiske Fortællinger“

- Karyatiderne – En ufuldendt Historie
- Ekko

„Nye Vinter-Eventyr“

- En Herregårdshistorie
- Ib og Adelaide
- Samtale om Natten i København

Skæbne-Anekdoter (1958)

- Dykkeren
- Babettes Gæstebud
- Storme
- Den udødelige Historie
- Ringen

8.2 Paratextové odkazy

Na následující stránce je uveden seznam paratextových odkazů, do něhož jsem vybrala všechny relevantní malíře, umělecké směry, výtvarná díla a muzea, které Blixenová zmiňuje ve své korespondenci, esejích a rozhovorech, či o kterých referují doboví svědci z jejího okolí. Paratextové odkazy dokumentují znalosti výtvarného umění, kterými Blixenová disponovala, a mohou posloužit dalším badatelům při intermediální analýze autorčiných textů.

Při vytváření seznamu jsem vycházela z následujících děl:

BLIXEN, Karen, „Til fire kultegninger“. In: Lassen, Frans (ed.), *Karen Blixens Tegninger*. København: Forening for Boghaandværk, 1969, s. 19-29.

BLIXEN, Karen, „To Malerier“. In: Lassen, Frans (ed.), *Karen Blixens Tegninger*. København: Forening for Boghaandværk, 1969, s. 31-37.

BRUNDBJERG, Else (ed.), *Samtaler med Karen Blixen*. København: Gyldendal, 2000.

DINESEN, Thomas, *Tanne. Min søster Karen Blixen*. København: Gyldendal, 1974.

ENGELBRECHT, Tom, LASSEN, Frans (ed.), *Karen Blixen i Danmark - Breve 1931-1962*. København: Gyldendal, 1996.

LASSEN, Frans (ed.), *Karen Blixen. Breve fra Afrika 1914-31*. København: Gyldendal, 1978.

SELBORN, Clara, *Notater om Karen Blixen*. København: Gyldendal, 1988.

THURMAN, Judith, *Karen Blixen. En fortællers liv*. København: Gyldendal, 1985.

Rejstřík je řazen alfabetycky. Čísla u jednotlivých položek odkazují k číslům, která jsem přidělila citátům nacházejícím se na dalších stránkách.

abstraktní umění	9
Benzon, Otto	2, 17
<i>Betsabé s dopisem krále Davida</i> (Rembrandt).....	3
Botticelli, Sandro.....	1
Cellini, Benvenuto.....	18
Constable, John	5
Corot, Jean-Baptiste Camille	26, 30
Courbet, Gutave	6
Degas, Edgar	1, 8, 11, 15
Fra Angelico.....	5, 9
Fynboerne (skupina umělců z ostrova Fyn).....	9
Gainsborough, Thomas.....	5, 20
Gauguin, Paul.....	7
Giotto di Bondone	1, 5, 28
Hals, Frans	22
Hogarth, William.....	19
holandští malíři	5
Chagall, Marc.....	10
Chardin, Jean Siméon.....	29, 30
impresionismus	3, 9, 12
italští malíři	9
Louvre.....	3, 15, 31, 32
Manet, Eduard.....	3, 11, 12
Michelangelo Buanarotti	23, 24, 25
Millet, Jean-François	4
Morisot, Berthe	12
Musée de l'Orangerie (Paříž)	3
Musée du Luxembourg (Paříž)	15
Museum ve Fåborgu.....	9
Philipsen, Theodor	9
Picasso, Pablo	11
<i>Poslední soud</i> (Michelangelo Buanarotti)	24
Rembrandt.....	3, 13, 14
Renoir, Auguste	11, 12
Reynolds, Joshua.....	20
Ring, Laurits Andersen.....	9
Rossetti, Dante Gabriel.....	21
Rousseau, Henri	11
Rubensův sál (v Louvru)	3
Sisley, Alfred	12
<i>Snídaně</i> (Eduard Manet).....	3
<i>Socha Krista</i> (Berten Thorvaldsen).....	27
Thorvaldsenovo museum.....	16
<i>Tři mladé Angličanky u okna</i> (Gustave Courbet).....	6
Turner, William.....	1, 5
Van Gogh, Vincent.....	11
<i>Venuše Mélská</i> (Alexandr z Antiochie)	31
Watteau, Antoine.....	30
Willumsen, Jens Ferdinand.....	9

BLIXEN, Karen, „Til fire kultegninger“.

1. „Men jeg forstaaer, at det er ret ualmindeligt, at et halvvoksent Pigebarn paa egen Haand og af et saa oprigtigt Hjerter, til sin daglige Omgang udkaarer sig Giotto, Botticelli, Turner og Degas, eller Homer og Shakespeare“ (s. 19).
2. „Jeg havde heller aldrig personlig kendt nogen Maler eller Forfatter, med Undtagelse af Otto Benzon, som var en Ven af min Familie“ (s. 20).
3. „Det varierede efter, hvad jeg i de sidste fire Aar havde oplevet. Jeg ved, at det eet Aar var Rembrandts „Bathseba“ og et andet Manet's „Frokosten“ - og i det hele taget Impressionisterne, som dengang endnu var paa Louvre, men senere er kommet til Orangeriet. Men efter det store Tørkeaar gik jeg gennem alle Rummene lige op til Rubens-Salen!“ (s. 24-26).
4. „Det gik ham [Mario Krohn] nær til Hjerter, at jeg ikke kunde, - eller, som han opfattede det: ikke vilde, - forstaa Millet, som han selv satte saa højt. Han paatog sig med Alvor og Eftertanke, men desværre omsonst, den Opgave at aabne mine Øjne for Millet's Storhed“ (s. 24)
5. „Jeg har inderligst følt og erkendt et Lands særegne Natur dér, hvor den er blevet mig fortolket af en Maler. Constable, Gainsborough og Turner har vist mig England. Da jeg som ung Pige rejste i Holland, forstod jeg alt, hvad Landskabet og Byerne sagde, fordi de gamle hollandske Malere venligt tjenstgjorde som Tolke, og i det blaa Umbrien omkring Perugia blev jeg i Giotto's og Fra Angelico's Hænder ganske stille helliggjort“ (s. 26-28).
6. „Courbet's to unge Englænderinder paa en Balkon er saa at sige Grundmotivet i „De standhaftige Slaveejere“ (s. 26).

BLIXEN, Karen, „To Malerier“.

7. „En stor Kunstner, som var kommet til Østafrika paa den Tid, da jeg selv kom dertil, vilde have kunnet overraske Verden, saaledes som Gaugin gjorde det fra Tahiti og Domenica, med ukendte Farver og Linier i Menneskelegemer“ (s. 32).

BRUNDBJERG, Else (ed.), *Samtaler med Karen Blixen*.

8. „En kunstner skal dog have noget på hjerte. Men det behøver jo ikke ligefrem at være et moralsk problem. Da jeg i Paris så Degas' billeder, syntes jeg, at de viste mig, hvor dejligt, hvor rigt og levende sort er - det er jo også en forkyndelse, en åbenbaring af én side af livet“ (interview pro *Politiken*, 8. 10. 1942, s. 95).
9. „Hvad synes De om abstrakt kunst og om danske malere af forrige generation, Ring, Philipsen, Willumsen og Fynboerne?“ - „Abstrakt kunst kan jeg vældig godt lide. Forud for min tid har jeg haft en følelse for abstraktion og relativitet. Ja, jeg synes, Ring er en dejlig maler, også Philipsen, Willumsen er jeg vist ikke rigtig meget for og Fynboerne synes jeg er lidt tamme, når man sammenligner dem med folk som de tidlige, italienske malere, de havde jo ikke en Fra Angelico vildskab og dristighed, men jeg synes, det er et dejligt museum dér i Fåborg. Jeg holder så forfærdelig meget af impressionisterne“ (interview pro *Politiken*, 27. 10. 1957, s. 244-245).
10. „Jeg malede stillebener i Chardins stil“ (interview pro *Le Figaro littéraire*, 8. 6. 1961, s. 394).
11. „Det som er tilbage er hendes lidenskab for andres værker. Tolderen Rousseau? Hun hader ham. Dégas? „Åh! Min herre... hvilket talent!“ Van Gogh? Hun ser misfornøjet ud. Renoir, Manet, Picasso og en mængde andre: når jeg nævner dem er hun straks henrykt, fortryllet“ (kommentar novinaře k interview s Blixenovou pro *Le Figaro littéraire*, 8. 6. 1961, s. 394).
12. „Jag vill inte precis säga att det är någon bestämd epok eller konstnär jag sätter absolut främst, men jag håller oerhört mycket av Manet och de egentliga impressionisterna, Renoir, Sisley, Berthe

Morisot, ja allesammans“ (interview pro *Göteborg handels- och sjöfartstidning*, 30. 6. 1958, s. 282).

DINESEN, Thomas, *Tanne. Min søster Karen Blixen.*

13.,,1903 - Var i Holland i September, saa Rembrandts Billeder“ (Zápis z knihy, kterou sourozenci Dinesenové věnovali své matce k Vánocům a do které měl každý zapsat své zásadní zážitky z posledních let. Do popisu roku 1903 přispěla KB právě touto větou, s. 19).

ENGELBRECHT, Tom, LASSON, Frans (ed.), *Karen Blixen i Danmark - Breve 1931-1962.*

14.,,Tegningene synes jeg måtte ha noe Rembrandtsk lys over sig, noe mystisk og alikevel virkelighetstro“ (dopis od Joronn Sitjeové, 16. 10. 1934, s. 174).

15.,,Jeg kan huske et Billede af Degas, - før paa Luxembourg og nu paa Louvre, - det er én stor Forkyndelse af, hvor herlig, dyb, guddommelig *sort*, - den sorte Farve, - er“ (dopis Karen Sassové, 1. 6. 1938, s. 278).

LASSON, Frans (ed.), *Karen Blixen. Breve fra Afrika 1914-31.*

16.,,Herude kan jeg tidt længes ubeskriveligt efter at se de ny Ting, som de har købt til Thorvaldsens Musæum, eller se „Jeppe paa Bjærget“ [...]“ (dopis Eae Neergaardové, 27. 3. 1918, s. 99).

17.,,Forresten skrev de meget rosende om de Enaktere af Otto Benzon, som Du mente havde haft komplet Fiasco“ (dopis Ingeborg Dinesenové, 9. 4. 1923, s. 193).

18.,,Jeg har læst Benvenuto Cellini igen i denne Tid, jeg vilde ønske at jeg kunde gøre en rigtig Tur i Norditalien, næste Gang jeg kommer hjem [...]“ (dopis Ingeborg Dinesenové, 29. 4. 1923, s. 195).

19. „Man maa elske Micawber, Fagin og hans hele Slæng med the artful dodger, ja, saagar Bill Sykes har noget sympathisk, - og han er i Skildringen af dem in line Swift, Hogarth og de store gamle Humorister “ (dopis Mary Bess Westenholzové, nedatováno, kolem 1925, s. 15).

20.,,Jeg tror at al Slags Pruderie var det gamle England meget fjern, og at de Damer, som Gainsborough og Reynolds malede, paa mange Maader var mere frit naturlige end de tilsvarende franske Skønheder“ (dopis Mary Bess Westenholzové, nedatováno, kolem 1925, s. 16).

21.,,Det er dog nogen af dem, f. Ex. Tennyson, Rossetti, Brontës, som jeg tror at jeg kender nok saa godt som Du“ (dopis Mary Bess Westenholzové, nedatováno, kolem 1925, s. 17).

22. „*Mopsus* kan for saavidt være klædt paa hvordan som helst. Maaske med en Idé fra hollandske Malerier fra det 17de Aarhundrede. [...] *Jan Bravida* er den vanskeligste at klæde paa, som at spille. Enten aldeles korrekt som en ung Soldat fra et af Frans Hals' Billeder, eller helt fantastisk, f. Ex. i plus fours, (Shepherds plaid) Sweater og Sportsstrømper, men disse som Brynjehoser og Sweateren som en Staalbrynje, helt op i Halsen. Frans Hals er nok bedst“ (dopis Ellen Dahlové, 16. 5. 1926, s. 39, Blixenová popisuje, jak si představuje kostýmy pro svou hru *Sandhedens Hævn*).

23.,,Jeg har engang læst det udtrykt, at ‚Michelangelos Kuppel har uendelig mere moralsk opdragende Værdi end et Bibliothek af Morallære‘ - og det udtrykker for mig noget sandt, saaledes som jeg altid har tænkt mig, at man paa Dommedag kunde blive ligesaa strengt tiltalt for at have sat to forkerte Farver sammen som for at have baaret falsk Vidnesbyrd mod sin Næste“ (dopis Thomasovi Dinesenovi, 5. 9. 1926, s. 73).

24.,,Hvis jeg i den biskayiske Bugt var blevet underrettet om at jeg i al Evighed skulde slynges saaledes op og ned med Ansvar for Heather, vilde jeg ganske vist være blevet saa fortvivlet som de Fordømte paa Michelangelos Dommedag; nu var det nærmest en fornøjelig Oplevelse“ (dopis Thomasovi Dinesenovi, 5. 9. 1926, s. 76).

25.,,Jeg kunde nok tænke mig en Kunstner, som paa sin Kunsts Vegne vilde være parat til at tage imod Moster Bess' hele Tilværelse; men jeg tror da, at det vilde falde Moster Bess meget vanskeligt at stille sig saa upersonligt overfor hans Kunst, at hun kunde lade den i Fred og ikke forsøge at faa selve Shakespeare til at holde sig fra sine værste Raaheder, eller Michelangelo fra sine nøgne Forvridninger“ (dopis Ellen Dahlové, 13. 3. 1928, s. 143).

26.,,Til Belysning af mit første Punkt vil jeg fremføre, hvad jeg har ladet mig fortælle, at det gjorde meget ringe Indtryk, ja, knap blev bemærket udenfor snevrere Kredse, da Spinoza døde, og at Corot solgte sit allerførste Billede kort før sin Død, - (og da bemærkede at han kun nødigt skilte sig af med det, fordi han nu var i Besiddelse af en komplet Samling Corot, hvilket enestaaende værdifulde Begreb altsaa ikke vilde have nogen Mulighed for nogensinde igen at forefindes) - [...]“ (dopis Mary Bess Westenholzové, 29. 6. 1928, s. 169).

SELBORN, Clara, *Notater om Karen Blixen.*

27.,,Formen kunne variere fra en gave i form af en lille gengivelse af Thorvaldsens Kristus til mange måneders besøg og højtlesning“ (s. 44).

28.,,Vi skulle have nogle timers ophold i Padua, og dér havde hun året før [1949] betragtet Giottos fresker i det lille Arena-kapel“ (s. 53).

29.,,En dag havde vi været med Howard at se Chagall's mosaikruder til Jerusalem, der var udstillet i Paris på det tidspunkt. I taxaen derfra spurgte Howard: ‚Do you like Chagall?‘ Tanne svarede rædselsslagen: ‚Nej tak“ (s. 182).

THURMAN, Judith, *Karen Blixen. En fortællers liv.*

30.,,Her tilbragte hun hele dagen, hovedsagelig i samlingerne fra det 18. århundrede. [...] Corot, Watteau og Chardin“ (s. 125).

31.,,Næste dag fik hun et brev fra Moster Bess, og efter at have læst det gik hun på Louvre for at se Venus fra Milo“ (s. 125).

32.,,Louvre er som balsamering, kongen skulle være der“ (s. 125).

8.3 Obrazová příloha

1. Claude Lorrain: *Landscape with Cephalus and Procis Reunited by Diana* (1645)

Zdroj: www.wikiart.org [30.8.2017]



2. Claude Lorrain: *Landscape with the Rest on The Flight into Egypt* (1666)

Zdroj: www.wikiart.org [30.8.2017]



3. Claude Lorrain: *Landscape with Water Mill* (nejasná datace)

Zdroj: www.wikiart.org [30.8.2017]



4. Claude Lorrain: *Landscape with Apollo Guarding the Herds of Admetus* (1645)

Zdroj: www.wikiart.org [30.8.2017]



5. Claude Lorrain: *Landscape with an Imaginary View of Tivoli* (1642)

Zdroj: www.wikiart.org [30.8.2017]



6. Johan Christian Dahl: *Stalheim* (1842)

Zdroj: www.wikiart.org [30.8.2017]



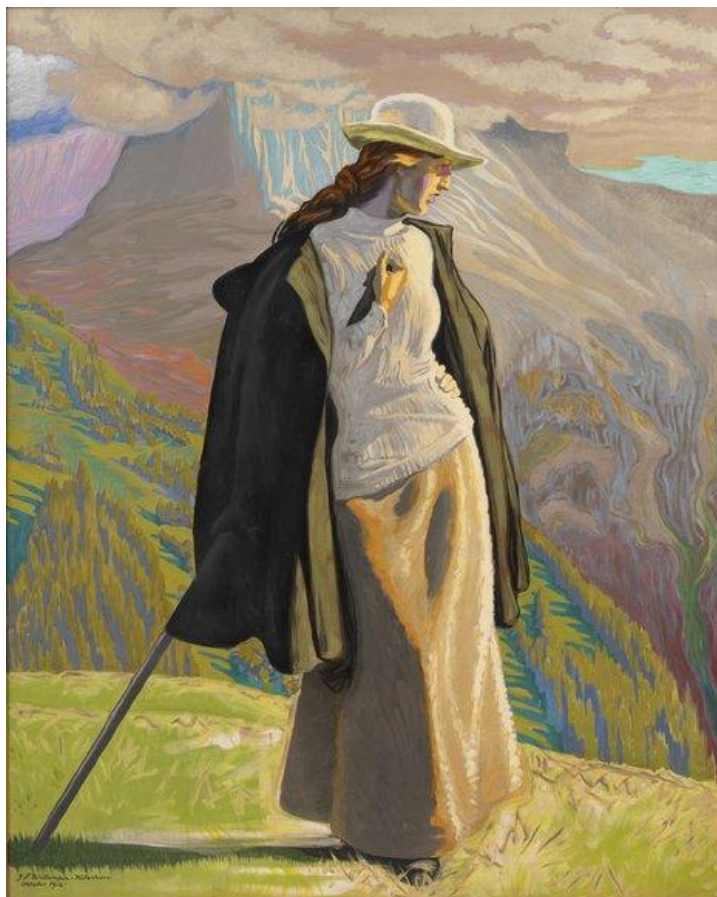
7. Caspar David Friedrich: *The wanderer above the sea of fog* (1818)

Zdroj: www.wikiart.org [30.8.2017]



8. Jens Ferdinand Willumsen: *En Bjergbestigerske* (1912)

Zdroj: www.smk.dk [30.8.2017]



9. Adolph Tidemand, Hans Frederik Gude: *Brudeferd i Hardanger* (1848)

Zdroj: www.no.wikipedia.org [30.8.2017]



10. Johan Thomas Lundbye: *Sjællandsk landskab* (1842)

Zdroj: www.smk.dk [30.8.2017]



11. Johan Thomas Lundbye: *Hankehøj* (1842)

Zdroj: www.hirschsprung.dk [30.8.2017]



12. Peter Christian Skovgaard: *Bøgeskov i maj* (1857)

Zdroj: www.smk.dk [30.8.2017]



13. Thomas Gainsborough: *Mr. and Mrs. William Hallett (The Morning Walk)* (1785)

Zdroj: www.wikiart.dk [30.8.2017]



14. Thomas Gainsborough: *Mr. and Mrs. Andrews* (1749)

Zdroj: www.wikiart.dk [30.8.2017]



15. Jens Juel: *Niels Ryberg med sin søn Johan Christian og svigerdatter Engelke, f. Falbe* (1797)

Zdroj: www.wikiart.dk [30.8.2017]



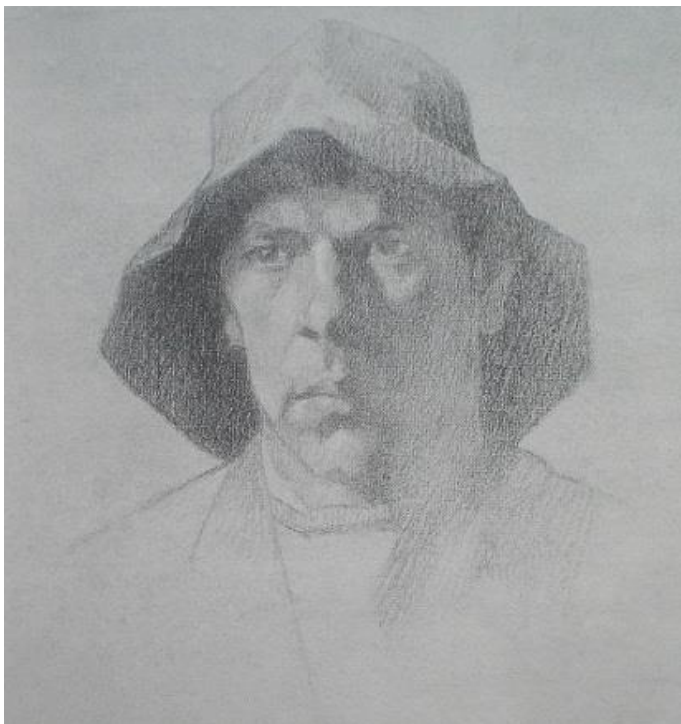
16. Karen Blixenová: *Ung Pige*

Zdroj: Asmussen, Marianne Wirenfeldt, Stenkjær, Sofie, *Karen Blixens kunst = The art of Karen Blixen: tegninger og malerier*, obraz č. 54



17. Karen Blixenová: *Ung mand med sydvest*

Zdroj: Asmussen, Marianne Wirenfeldt, Stenkjær, Sofie, *Karen Blixens kunst = The art of Karen Blixen: tegninger og malerier*, obraz č. 52



18. Karen Blixenová: *Titania*

Zdroj: Asmussen, Marianne Wirenfeldt, Stenkjær, Sofie, *Karen Blixens kunst = The art of Karen Blixen: tegninger og malerier*, obraz č. 5



19. Karen Blixenová: *Titania og Vindsel*

Zdroj: Asmussen, Marianne Wirenfeldt, Stenkjær, Sofie, *Karen Blixens kunst = The art of Karen Blixen: tegninger og malerier*, obraz č. 9



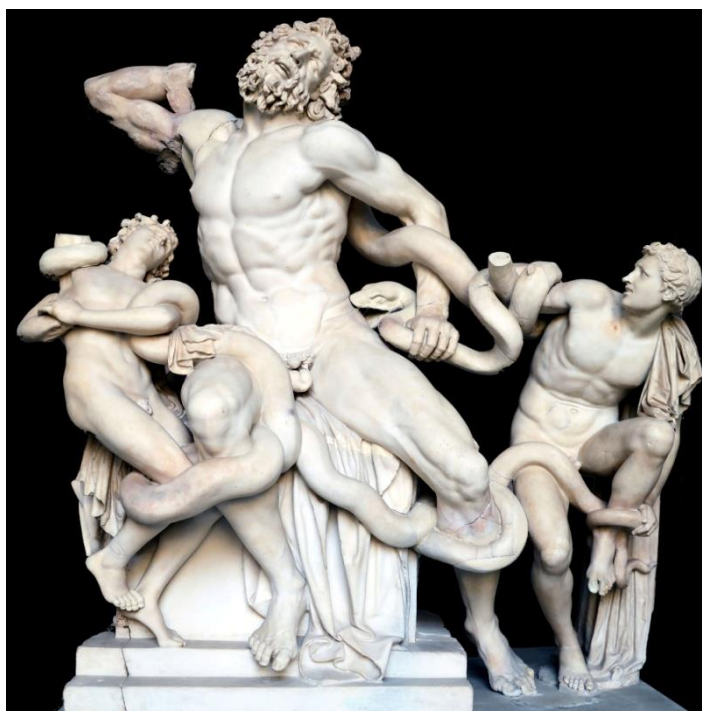
20. Gustave Courbet: *Tre unge englænderinder ved et vindue* (1865)

Zdroj: www.glyptoteket.dk [30.8.2017]



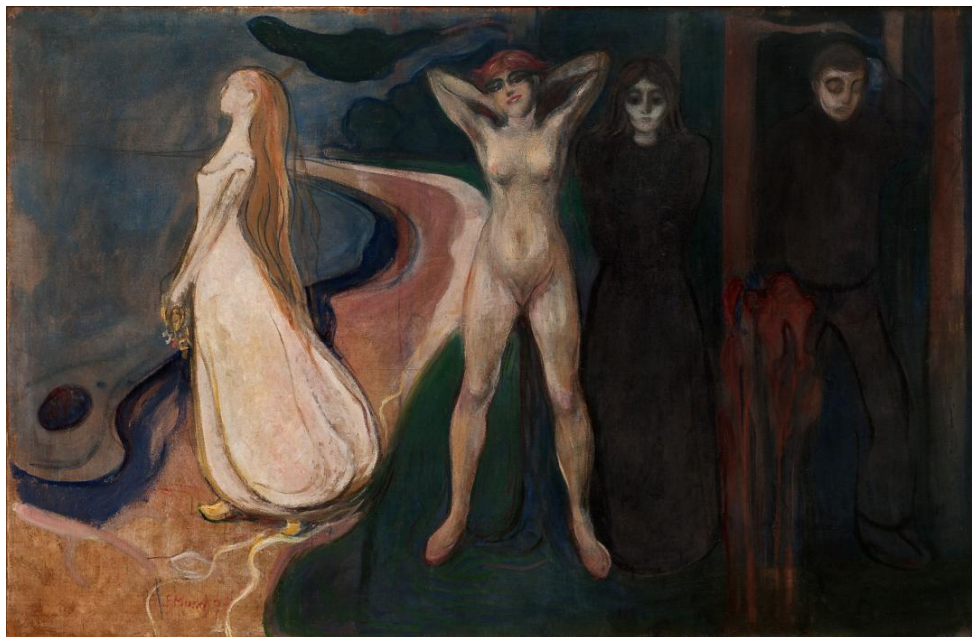
21. *Laocoön and his sons* (200 p. n. l. - 1. století n. l.)

Zdroj: www.wikipedia.org [30.8.2017]



22. Edvard Munch: *Kvinnen i tre stadier* (1894)

Zdroj: www.kodebergen.no [30.8.2017]



23. Edvard Munch: *Livets dans* (1899-1900)

Zdroj: www.samling.nasjonalmuseet.no [30.8.2017]



24. Edvard Munch: *Vampyr* (1893)

Zdroj: www.edvardmunch.org [30.8.2017]



25. Edvard Munch: *Mannshode i Kvinnehår* (1896)

Zdroj: www.samling.nasjonalmuseet.no [30.8.2017]



26. Edvard Munch: *Mot skogen II* (1915)

Zdroj: www.pinterest.de [30.8.2017]



27. Edvard Munch: *Det syke barn* (1885-1886)

Zdroj: www.samling.nasjonalmuseet.no [30.8.2017]



28. Edvard Munch: *Aske* (1894)

Zdroj: www.samling.nasjonalmuseet.no [30.8.2017]



29. Gustave Courbet: *Tre unge englænderinder ved et vindue*

- před a po restaurování

Zdroj: www.glyptoteket.dk [30.8.2017]



30. Vincenzo Camuccini: *Christus am Ölberg* (nedatováno)

Zdroj: www.artnet.de [30.8.2017]



31. Vincenzo Camuccini: *Pius VII.* (1815)

Zdroj: www.wikipedia.org [30.8.2017]



32. Arnolfo di Cambio: Socha sv. Petra v bazilice sv. Petra

Zdroj: www.wikipedia.org [30.8.2017]



33. Jean-Honoré Fragonard: *The Swing* (1767)

Zdroj: www.wikiart.org [30.8.2017]

