

ZUZANA PAŘÍZKOVÁ

ODBORNÉ A ESEJISTICKÉ PRVKY V ČESKÝCH TEXTECH O KUBISMU

Věnováno prof. PhDr. Milanu Jelínkovi, CSc.

Texty společenskovědních oborů, kam náležejí i texty o dějinách umění, jsou charakteristické volnějším dodržováním norem odborného vyjadřování, častěji než v exaktních vědách se objevuje tendence k vyjadřování esejistickému. Esejistický styl bývá řazen k oblasti stylů odborných. Tam jej začleňuje také Milan Jelínek v *Encyklopedickém slovníku češtiny* (2002), avšak připomíná se, že jde často o přechodné útvary, jejichž autoři vybírají z množin konkurenčních prvků nejen ty, které jsou typické pro funkční styl odborný, ale též prostředky typické pro funkční styl umělecký; na toto přechodné pásmo upozorňují i Krčmová (Krčmová, 2003, s. 189) a Čechová (Čechová, 2003, s. 291) v *Současné české stylistice*. V *Příruční mluvnici češtiny* (1995) Jelínek vymezuje na základě komunikační funkce dvanáct funkčních stylů. Esejistický styl se zde stává samostatným funkčním stylem. Jelínek tak určitým způsobem navazuje na své myšlenky vyjádřené v článku *O funkčním stylu literárněkritickém* (1980), kde se spolu s Janou Jelínkovou zamýšlejí nad tím, zda jde vyčlenit a charakterizovat funkční styl literárněkritický. Z tohoto důvodu se v této studii zabývají zejména tím, jakými objektivními a subjektivními faktory je ovlivněn výběr konkurenčních prostředků v literárněkritických textech. Upozorňují na to, že pokud považujeme literárněkritické texty za literárněvědné, tedy odborné projevy, zužuje se tak prostor pro působení subjektivních faktorů typických pro esejistický styl. Oblast literárněkritického stylu se tedy podle nich nachází uprostřed na ose funkční styl odborný – styl esejistický. Přestože funkční styl esejistický bývá nejčastěji řazen k oblasti stylu odborného, budeme v naší studii počítat s polaritou mezi typickými rysy odborných projevů a mezi typickými rysy projevů esejistických. Úkolem této studie bude ukázat, v jakém rozmezí se na ose odborný styl – esejistický styl pohybují texty věnované jiné oblasti společenských věd, jíž jsou dějiny umění. Na rozdíl od článku Jelínka a Jelínkové se však budeme zabývat uměnovědnými texty několika žánrů, nikoliv texty uměleckokritickými, a budeme se snažit zjistit, jakými faktory je ovlivněn výběr určitých výrazových prostředků, které

jsou typické buď pro odborný, nebo pro esejistický styl. Analyzované texty spadají k oblasti funkčního stylu odborného, nejsou eseji jakožto slohovým útvarům. K esejistickému stylu proto řadíme na naší ose, obdobně jako Jelínková a Jelínek, takové prostředky, které jsou výsledkem individuálního tvůrčího úsilí, tzn. zejména prostředky aktualizované, a to z toho důvodu, aby byl zdůrazněn kontrast mezi těmito prostředky a rysy charakteristickými pro funkční styl odborný, směřující k nociónálnosti a věcnosti. Pro značnou šíři dané problematiky se ovšem zaměříme pouze na několik specifických rysů odborného či esejistického stylu, ostatní necháme pro omezený rozsah této studie stranou.

Analyzovanými komunikáty jsou texty věnované jedné z významných oblastí českých dějin umění – českému kubismu, a to texty tří autorů, tří žánrů (studie z vědeckého katalogu, článek z odborného časopisu a syntetická monografie) a zároveň texty, jejichž náplní je pojednání o jednom ze tří základních druhů výtvarného umění, tedy o malířství, sochařství či architektuře. Přitom se budeme snažit vystihnout, jaký vliv má na užité výrazové prostředky každý ze tří uvedených slohotvorných činitelů, tzn. subjektivní slohotvorný činitel autorské individuality, objektivní slohotvorný činitel tématu a objektivní slohotvorný činitel žánru, který ovlivňuje funkci a ráz textu a ohled na určitý typ adresáta.

Mezi analyzované texty zvolené pro daný úkol jsme zařadili několik studií z vědeckého katalogu *Český kubismus* (2006¹), dále dva články z časopisu *Umění* a několik pasáží z monografie Vojtěcha Lahody *Český kubismus* (1996).

Katalog *Český kubismus* (1992) poskytuje soubor studií různých historiků umění věnovaný nejrůznějším tématům týkajícím se dané problematiky. Tato kniha je dodnes nejaktuálnějším dílem tohoto druhu. Z ní vybíráme několik studií. Dvě z nich se zabývají architekturou (jde o dvě studie Rostislava Šváchy, *Kubistické teorie architektury* a *Pavel Janák*), malířství je věnována zvolená katalogová studie Vojtěcha Lahody, *Emil Filla*, sochařství potom dvě studie Tomáše Vlčka, *Gutfreundova teorie kubistického sochařství* a *Otto Gutfreund*. Každý z těchto textů se zabývá některým z klíčových problémů českého kubismu a vyčerpávajícím způsobem o těchto problémech pojednává. Uvedený katalog je určen převážně historikům umění nebo čtenářům, kteří jsou v oblasti dějin moderního umění vzděláni.

Texty z časopisu *Umění*, nejvýznamnějšího periodika o českých dějinách umění, *Alchymista a kouzelník Josef Sudek a Emil Filla* (2004) Vojtěcha Lahody a *Josef Chochol: Pokus o intimnější portrét* (1994) Rostislava Šváchy, mají oba za téma určitý užší, specifičtější problém, jak tomu nasvědčují už názvy článků. Na začátku těchto studií je obsažen cizojazyčný, zde v obou případech anglický abstrakt, následuje motto, dále se autoři věnují vymezení daného problému, který pak pojednávají v několika kapitolách.

¹ Jde o nové vydání stejnojmenného katalogu Liška, P. – Švestka, J. *Český kubismus, 1909-1925: malířství, sochařství, umělecké řemeslo, architektura: Kunstverein für Rheinlande und Westfalen*, 28. září – 20. listopadu 1991, Národní galerie v Praze, 20. prosince 1991 – 1. listopadu 1992, Moravská galerie v Brně, 10. září – 1. listopadu. Stuttgart : Gerd Hatje, 1992.

Monografie Vojtěcha Lahody *Český kubismus* je určena širšímu okruhu čtenářů, jimiž mohou být kromě historiků umění všichni, kdo mají o danou problematiku zájem. Analyzované pasáže této monografie se vztahují ke stejným tématům jako předchozí uvedené texty.

Rozdílnost v náročnosti jednotlivých typů odborných sdělení spočívá zejména ve výběru faktů a způsobu jejich podání. Zatímco monografie se soustředí na výčet všech faktů souvisejících s danou problematikou, přičemž některé problémy pojednává hlouběji, texty obsažené v katalogu se spíše než historickými okolnostmi zabývají povahou a teorií umělecké tvorby daného směru a autorských individualit, tedy problémy složitějšími a více abstraktními. Oba časopisecké texty potom obsahují sice i některé málo příznakové pasáže věnované historickým souvislostem, čtenější jsou však pasáže věnované náročnějším a více abstraktním záležitostem. Vzhledem k rozdílnému zaměření analyzovaných komunikátů lze očekávat i rozdíly ve stylizaci.

Asi nejspecifičtější vlastností odborných textů je **nasycenost terminologií**. Jak bylo již zmíněno v dřívější studii (Pařízková, 2008), mnohá pojmenování pojmů dějin umění, která mají v rámci oboru přesně vymezený význam zachycený v oborových slovnících a dlouho a dobře slouží jako terminologie, nenesou dle kodifikace vyjádřené v SSJČ odborný příznak². Nejprve budeme sledovat výskyt těch termínů a slov slabě terminologizovaných, jejichž příznak je zachycen v kodifikaci.

Jestliže nebereme v úvahu termín *kubismus*, jehož index opakování je vzhledem k dané problematice ve všech analyzovaných textech velmi vysoký, zjistíme následující údaje. Ve studii Vojtěcha Lahody *Emil Filla z vědeckého katalogu* nalezneme přibližně 1 až 4 výskyty takových termínů na stranu. V článku z časopisu *Umění* od stejného autora zjistíme potom výskyt od 0 do 14 termínů na stranu, je tu však velký index opakování, takže jde jen o maximálně 4 různé termíny na jedné straně. V pasážích Lahodovy monografie věnovaných Emilu Fillovi se výskyt sledovaných pojmenování pohybuje v rozmezí od 1 do 3 jednotek na stranu. Obdobně ve studiích Tomáše Vlčka z katalogu *Český kubismus* nalezneme maximální počet 10 výskytů termínů na stranu, ale jen 1 až 5 různých. Na dvou stranách Lahodovy monografie zabývajících se sochařstvím a Gutfreundem se potom vyskytuje 2 a 5 termínů na stranu, 2 a 3 různých. V rozmezí od 1 do 4 pojmenování s odborným stylovým příznakem na jednu stranu se pohybuje Šváchova stať pojednávající o teorii kubistické architektury, avšak v případě studie zaměřená na konkrétní díla architekta Pavla Janáka zjistíme, že se na jedné straně vyskytuje 6 až 12 takových jednotek, přičemž maximální výskyt různých pojmenování činí 9. V pasáži Lahodovy monografie věnující se architektuře se počet výskytů jednotek pohybuje v rozmezí od 1 do 7.

Z daného orientačního přehledu vyplývá, že faktorem, který nejvíce ovlivňuje nasycenost textu termíny, jejichž odborný příznak je pocítován natolik, že

² Článek, odkázat a uvést sem procenta

je zaznamenám v kodifikaci, je zejména téma. V daném případě jde konkrétně o jedno téma, jímž je popis konkrétních architektonických děl. Z několika příkladů zachycených v analyzovaných textech, např. *šambrána, patka, hlavice, rizalit, arkýř, sklípková klenba, sloupový řád*, je zřejmé, že terminologie architektury tvoří velmi specifickou součást názvosloví dějin umění. Podobně specifickou terminologii (např. *valér, koláž, asambláž, modelace, surrealismus* apod.) sice nalezneme i pro pojmenování pojmů z oblasti ostatních výtvarných druhů, podle našeho materiálu se však zdá, že se tyto termíny nevyskytují v textech s takovou frekvencí jako termíny z oblasti architektury. Tento jev je patrně způsoben tím, že je architektura styčnou oblastí mezi uměním a technikou a popisy architektonických děl mohou proto být exaktnější a explicitnější než popisy děl malířských a sochařských (srov. následující ukázky). O explicitnost a názornost se autoři uměleckohistorických textů snaží i při popisech děl výtvarných, zde se jim však nenabízí dostatek přesných termínů, navíc je chápání takových děl mnohem subjektivnější a obtížněji uchopitelné, než je tomu v případě architektury. Často si autoři v případě popisu kubistických děl vypůjčují i termíny z geometrie a využívají přirovnání k určitým jevům skutečnosti, někdy i značně obrazných.

Dahlův dům ho mohl inspirovat k šikmému seříznutí nároží. K tomu přistoupila šikmo vykloněná hlavní římsa, šikmá trnož a šikmé okenní špalety, z nichž měly původně být vyskládaný téměř celé plochy fasád Jakubcovy višy.

Hlavní vchod na severní straně architekt ozdobil trojúhelníkovým tympanonem, na jižní straně vysunul z těla domu polygonální verandu. (Švácha, 1992, s. 212)

Salome, ale i Dvě ženy z roku 1912 jsou založeny na kompoziční projekci elipsy respektive přesně neohraničeného kosodélníku nebo rotujícího krystalu. Také obraz Zápas (1912) se odvolává na skrytou krystalizaci tvarů figur, jakoby se vyjevujících z šerosvitu neurčitěho prostoru. Krystalizace je narušena uvolněným až gestickým malířským rukopisem, který převádí chladný charakter forem do podoby hmoty prozářené světelnou energií jakéhosi „životního elánu“. (Lahoda, 1992, s. 126)

Pokud je zatíženost odbornou terminologií ovlivněna žánrem, děje se tak snad jenom v malé míře; v našich závěrech musíme přihlédnout k tomu, že náš výzkum je jen orientační, nebere například v úvahu celkový počet slov na stránku, který bývá v případě textů o výtvarném umění značně rozdílný z důvodu četných reprodukcí umístěných v textu. Důležité však je, že v žádném z analyzovaných komunikátů autor termíny a slabě terminologizované jednotky tohoto typu nevysvětluje, počítá s tím, že je příjemce v dané oblasti vzdělaný, případně si dané termíny vyhledá v terminologických slovnících.

Pokud za termín považujeme každé pojmenování, které je zachyceno v oborových slovnících (Pařízková, 2008), je počet výskytu termínů na jednu stranu značně vyšší. Bylo to dokázáno již rozbořením kompletního textu Lahodovy monografie (Stehlíková, 2007).

Pokud srovnáváme tři z analyzovaných studií, a to katalogové studie *Pavel Janák, Otto Gutfreund* a *Emil Filla*, zjistíme, že se v článku o Janákovi vyskytuje průměrně 39 termínů na sloupec textu, v článku o Gutfreundovi potom 34 termínů

na sloupec textu a v článku o Fillovi 17 termínů na sloupec textu. Pokud srovnáváme dva články z časopisu, objevuje se ve Šváchově článku o architektu Chocholovi průměrně 23 termínů na sloupec textu, Lahodův text potom obsahuje průměrně 25 termínů na sloupec textu. Při srovnávání průměrného počtu výskytů termínů v jednotlivých pasážích Lahodovy monografie potom dostaneme následující údaje: v pasáži o architektuře 35, v pasáži o Gutfreundovi 23 v pasáži o Fillovi 14.

Při srovnání této statistické analýzy s předcházející zjistíme, že dostáváme přibližně stejné relace. Ať považujeme za termíny jen taková pojmenování, která mají stylový příznak zachycený v kodifikaci, nebo všechna pojmenování, která jsou zahrnuta v terminologických slovnících dějin umění, zdá se, že je nasycenost terminologií v textech o dějinách umění ovlivněna zejména tím, o jakém z druhů výtvarného umění se jedná. Jednoznačně nejvíce jsou termíny nasycené texty věnované architektuře, následují texty věnované sochařství, nejméně jsou potom terminologií zatíženy texty věnované malbě a kresbě. Při pročitání textů si můžeme také povšimnout, že nejméně příznakové jsou po stránce terminologické, a jak uvidíme dále i po stránce syntaktické, ty části komunikátů, které se věnují popisu děje, tedy životu některých umělců či historickým událostem souvisejícím s uměleckou tvorbou; jde o pasáže, které zdánlivě připomínají slohový útvar vyprávění, jak poukazuje Marie Krčmová (Krčmová, 2003, s. 180).

Nutno je také poznamenat, že se ve všech textech setkáváme i s mnohými termíny úzce odbornými (např. *kuboexpresionismus*, *hermetický kubismus*, *minimalismus* apod.). Pokud jde o takové pojmy související s kubistickým uměním, Vojtěch Lahoda je ve své monografii vysvětluje, některým z nich věnuje i samostatné kapitoly (např. *kuboexpresionismus*). Mnohé úzce odborné termíny, které nejsou klíčové pro pochopení textu, však autor této monografie určené širšímu okruhu čtenářů nevysvětluje, míru pochopení ponechává na vzdělání čtenáře (např. *Gutfreundovy kresby figur-objektů jsou zvláštní svou obrysovostí, dutostí, jako by byly navrhovány pro papírové asambláže, formálním jazykem paralelní k Tatlinovým návrhům pro rohové reliéfy, které také mají někdy figurativní základ*. Lahoda, 1996, s. 31).

Mezi úzce odborné termíny lze zařadit i některá vlastní jména, např. názvy uměleckých skupin či jména významných umělců i historiků umění. Také v tomto případě nevěnuje autor v monografii určené širšímu okruhu čtenářů jejich vysvětlení větší pozornost, než je věnována ve studiích určených převážně historikům umění, jak dokládají následující ukázky.

Vhodnou teoretickou základnou byly pro Fillu výsledky prací videnské školy dějin umění, především snaha Wickhoffova a Wölfflina vidět umění jako proces s vrcholy i poklesy. Pro Fillu byl takovým wickchoffským „poklasickým“ obdobím rozkvětu a nových možností právě kubismus. (Lahoda, 1996, s. 35)

Malíř byl přesvědčen, že umění nepostupuje systémem zrod – pád, ale že je to evoluční pohlcování staršího, přijímání, při němž vzniká nová kvalita. Aplikoval zde vlastně známé schéma vídeňské školy dějin umění (byl mj. pilným čtenářem Riegla i Wölfflina). Vrchol vývoje nového umění spatřoval v kubismu, bylo to dosažení určité hodnoty, která je srovnatelná s jinými hodnotami v minulosti... (Lahoda, 1996, s. 103)

Fillovo akceptování picassovské (a zčásti i braqueovské) linie kubismu má širší světonázorový rámeček. Český malíř byl přesvědčen, že umění nepostupuje ve stadiu zrod – pád, ale že je evolučním pohlcováním staršího, je revolucí v přejímání hotového, a je-li toto přejímání tvůrčí, vzniká současně něco nového. Aplikoval zde známé schéma vídeňské školy dějin umění, byl mj. pilným čtenářem Aloise Riegla a Heinricha Wölfflina. Vrchol vývoje umění nového věku spatřoval v kubismu... (Lahoda, 2006, s. 128)

Tato Janákova nejrozsáhlejší kubistická úvaha vychází z Rieglovy polarity haptického a optického principu, kterým – jak Janák soudí – odpovídají v architektuře typ centrální stavby na jedné a typ podélné neboli průčelné stavby na druhé straně. (Švácha, 2006, s. 205)

Také v další důležité stati Obnova průčelí ... opakuje Janák polaritní situaci haptického a optického³. (vychází z pojetí Aloise Riegla). V architektuře tyto pojmy odpovídají centrálnímu a podélnému typu stavby. (Lahoda, 1996, s 55)

Veškeré texty věnované problémům dějin umění, zejména potom texty určené odborníkům, tedy časopisecké články a katalogové studie, počítají nejen se znalostí oboru, ale také – jelikož umění odráží veškeré stránky lidského života – se znalostmi z jiných disciplín. Proto se vyskytují v uměleckohistorických textech četné termíny např. z filosofie (*novoplatónský, panestetismus, prostoročas, entita, intencionalita*), psychologie (*počitek, vjem*), geometrie a přírodních věd (*konvexní, konkávní, ohnisko, stereometrický, silokřivka*) nebo termíny z logiky či obecně odborná pojmenování (*premise, korelace, kauzální*). Časté jsou termíny z oblasti jiných než výtvarných uměleckých druhů, z nichž některé slouží ovšem dobře také potřebám historiků umění, neboť je lze vztáhnout i na jevy vyskytující se v umění výtvarném (např. *Tak jako v kubistickém obraze vrcholného předválečného stádia je vše ponořeno do jednotné barevné, převážně monochromní tonality, hnědé, olivově zelené či našedlé barvy* – Lahoda, 2004, s. 526; *Pro komplexní uplatnění poetiky analytického kubismu ve výrazech, (sic!) přesahujících významy poetik jednotlivých druhů umění, Gutfreundova tvorba získávala však podněty za hranicí sochařství, hlavně v kresbě* – Vlček, 2006, s. 193). Termíny jiných oborů nalezneme v textech mnohdy v aktualizovaném, přeneseném významu, např. *okouzlili ho světelné symfonie* barevných reklam – Švácha, 1994, s. 30; *Pojem „chaosu“, který se nejvíce projevil v Sudkových cyklech..., je možná jiným vyjádřením principu neurčitosti, nestálosti, proměny, transmutace, entropie* – Lahoda, 2004, s. 522; *Sám Hofman se ještě v průběhu roku 1913 dopracoval k vyváženější koncepci, v níž vedle samopohybu hmoty znovu dostala své místo umělcova imaginace* (Švácha, 2006, s. 208); *Hlava je zde podrobena různým principům kreativity: melancholické věčnosti, surrealistické vivisekční analýzy, radikální destrukci až k imaginativní metamorfóze hmoty a struktury* (Lahoda, 2004, s. 531). Zde již analyzované texty směřují k aktualizaci, která stojí na opačném pólu osy odborný – esejistický než dříve uvedené příklady termínů a o které bude proto řeč později.

³ Tyto termíny se v daném textu dříve nevyskytly, v předcházejícím odstavci autor mluvil o jiné polaritě, vztah k termínům haptický a optický je zde naprosto zamlžený.

Se srovnáním jednotlivých žánrů a jejich výstavby se dostáváme k dalšímu výraznému znaku odborných textů, jímž jsou **specifické rysy projevující se v syntaktické stavbě vět a souvětí**. Často se upozorňuje na to, že v komunikátech odborného stylu se hojněji vyskytují složitější větné konstrukce. Jak poukazuje Rulíková (1978a) ona „složitost“ stavby souvětí je způsobena jednak jejich délkou (počtem jejich vět), jednak i jejich různorodostí, stupňovitostí a rozvětveností. Pokud jde o délku souvětí, byly analyzované texty podrobeny statistické analýze.

Průměrná délka větných celků obou textů Rostislava Šváchy z katalogu Český kubismus je 1,94 vět na souvětí, průměrná délka větných celků Vlčkových studií o Gutfreundovi činí 1,68 vět na souvětí, v případě Lahodova textu o Fillovi pocházejícího ze stejného katalogu potom činí tento průměr 1,77. Pokud jde o jednotlivé pasáže Lahodovy monografie, vychází průměrná délka větných celků 1,77 vět na souvětí v případě pasáže o architektuře, 1,65 v případě pasáže o Gutfreundovi a kubistickém sochařství a 1,57 v případě pasáže o Fillovi. Průměrná délka větných celků Šváchova článku je 1,89 vět na souvětí, Lahodova článku potom 1,94 vět na souvětí.

Z daného orientační výzkumu usuzujeme, že je průměrná délka souvětí ovlivněna zejména žánrem. V průměru nejkratší věty obsahuje syntetická monografie, která se snaží postihnout veškeré problémy a fakta související s českým kubismem, a to rovnoměrně, ve stejné hloubce. Studie ve vědeckém katalogu a články z časopisu umění naopak postihují složitější problémy, což se odráží i v průměrné délce větných celků. Přitom je náročnější vnímání souvětí způsobeno nejen jejich délkou, která dosahuje ve více případech až počtu 6 vět na souvětí, ale také jejich skladbou, počtem vložených vět, několikanásobných rozvití, vsuvkami i velkým užíváním syntaktické kondenzace. To je vidět na následujících ukázkách:

Jeho teze, že lidské oko samo nerozhoduje, ale že je třeba nechat rozvinout intelekt, nalezlo (sic!) u Gutfreunda ohlas, který korespondoval s názory, jež náš sochař získával studiem dobové filozofické a uměleckohistorické literatury a které si ověřoval diskusemi s českými malíři i historiky umění. (Vlček, 1992, 2006, s. 180)

Souvětí obsahuje 5 vět, do jediné hlavní věty jsou vloženy dvě věty vedlejší v odporovacím poměru, dále jsou této hlavní větě podřazeny dvě věty v poměru slučovacím, které rozvíjejí její předmět.

Zde by bylo možné zmínit Alfreda Justitze, složitě, ale relativně pevně pouto k Antonínu Procházkovi a pak zvláště ve třicátých letech prostor, jehož společnými jmenovateli kromě Filly byli překvapivě – poněvadž o Fillovi se tvrdí, že byl dogmatickým kubistou a vedle kubismu nic jiného nesl – i surrealisté Jindřich Štýrský a Toyen. (Lahoda, 2004, s. 519)

Předmět jediné věty hlavní je zde rozvit větou vedlejší, do které je dále vložena vsuvka obsahující dokonce tři věty, z nichž první je dále rozvíjena dvěma větami ve slučovacím poměru.

Zatímco teoretickým východiskem Gutfreundova pojetí sochy, charakterizovaným ještě ve studii Plocha a prostor z roku 1913, bylo spojení dvou protikladných procesů, invenčního, tvořícího geometrické (jedině skutečně abstraktní) představy, a konvenčního, používajícího forem již ve skutečnosti existujících, je i tato korelace zbytku figurativní ideje s geometrickou strukturou zcela soustředěna na imaginární procesy mysli. (Vlček, 2006, s. 196)

Souvětí obsahuje vlastně jen dvě věty, výčet a několik případů syntaktické kondenzace ovšem způsobují značnou délku souvětí, pokud jde o počet slov, a také jeho náročnost na vnímání.

Na závěr lze ještě dodat, že pokud jde o délku souvětí a jejich „složitost“ jakožto jeden z rysů odborného stylu, stávají se nejméně příznakovými opět takové pasáže, které popisují historické okolnosti. Kupříkladu průměrná délka vět poslední kapitoly Švácha článku o Chocholovi, která podává stručný popis jeho života, činí 1,33, ačkoliv je průměrná délka souvětí celého článku 1,89 vět na souvětí.

Analyzované texty se vyznačují samozřejmě také mnohými dalšími specifickými rysy odborného stylu, které daní autoři vybírají při tvorbě komunikátů z množiny konkurenčních prvků; jde například o prostředky zajišťující koherenci textu či explicitnost výkladu. Analýza výskytu veškerých příznakových rysů, které charakterizují odborné komunikáty, ovšem přesahuje rámec této studie.

Nyní se podívejme na ty jevy vyskytující se v textech, které naopak nejsou pro projevy odborného stylu typické a které směřují k opačnému pólu osy odborný – esejistický projev. Mezi **konstituující rysy esejistického stylu** řadí čeští jazykovědci tradičně napětí mezi rysy stylu odborného a stylu uměleckého, mezi zaměřením na obsah sdělení a aktualizací, mezi aktualizací a automatizací, mezi subjektivizací (individualizací) a objektivizací a mezi pojmovostí a estetickým. Cílem eseje je potom vyvolat intelektuálně-estetický zážitek percepce. V eseji vstupuje do hry individualita autora. Terminologická stránka textu bývá často oslabena, na druhou stranu se však na místo vžitých a ustálených termínů uplatňují pojmenovací prvky, které mají „zastřenou funkci terminologickou a posilují de facto složku pojmovou“ (Jedlička, 1973, s.172). Jde například o neologismy, okazionalismy a pojmenování obrazná. Ta slouží často nejen účelům estetickým, ale přispívají i k přesnějšimu, výstižnějšimu pojmenování skutečnosti, a tím právě podporují pojmovou stránku. Neologismy a výrazy, které se často nejprve vyskytnou u silných autorských individualit, občas pronikají do esejistického stylu obecně a určují jeho rysy, avšak ztrácejí potom svou aktualizací funkci a příznak novosti, splývají s prostředky knižními.

Pokud jde o umělecko-historické texty, zřejmá je na první pohled značná míra **obraznosti**. Hranice, kdy slouží tato obraznost posílení pojmovosti textu a kdy jde čistě o snahu o estetické působení na čtenáře, je zde plynulá. Uveďme nyní několik ukázek, které jsou projevem autorské individuality a její snahy o ozvláštnění textu.

Jako by on, rodák z malé vsi na Moravě, chtěl dokázat slavnému Katalánci (tím je v ukázce míněn Pablo Picasso), že to umí také a na stejné úrovni. Je to jakási forma napodobivé antitíže v moderním umění: Picassa ovládnou s pomocí jeho výtvarných prostředků, jeho vlastními zbraněmi. (Lahoda, 2006, s. 128)

Mohl to být Filla, neboť Sudkova lapidární formulace „má tam být všechno“ je jako vystřižená z diskursu o kubistickém obrazu. (Lahoda, 2004, s. 526)

Takový novoplatónsky podbarvený názor... zkameněl ovšem během doby v klišé ... (Švácha, 1994, s. 33)

Ve srovnání s mlčenlivým Gočárem, který se v teorii prakticky neprojevil... (Lahoda, 1996, s. 54)

U některých z takových pojmenování je sice již jejich přenesený význam lexikalizován, avšak pro expresivní zabarvení a proto, že tyto prostředky slouží zejména k oživení a ke zpestření textu, řadíme tyto případy také k tomu pólu osy, který směřuje k esejistickému projevu, popř. uměleckému stylu.

Cítíme-li potřebu najít pro nějaký náš uměleckohistorický úsudek o kubistické architektuře oporu v bohatém rezervoáru kubistických teorií, mnohdy v něm takovou oporu najdeme, mnohdy v něm však s touto oporou najdeme i její prvý opak. (Švácha, 2006, s. 202)

Filla byl ctižádostivý a sebevědomý umělec a považoval sám sebe za hlavu těch, kteří se pokusí vytáhnout domácí kulturu z uměleckého a etického bahna. (Filla, Lahoda, 2006, s. 128)

Některé z takových aktualizací Vojtěcha Lahody prostupují více texty tohoto autora. Autor používá téměř tatáž slova, jaká se objevují ve dvou výše uvedených ukázkách z katalogu, i ve své monografii: *Sebe sama považoval za reprezentanta těch umělců, kteří se pokusili vytáhnout domácí kulturu z uměleckého a etického bahna. ... Jako by on, rodák z malé vsi na Moravě, dokazoval slavnému Katalánci, že to umí také a na stejné úrovni.* (Lahoda, 1996, s. 103)

Častější než výrazy sloužící čistě estetickým účelům se zdají být takové výrazy, které jsou rovněž projevem autorské tvořivosti, slouží estetické funkci, ale zároveň již značně posilují pojmovost textu.

Přitahovaly jej právě destručované, poničené sochy, lákal jej moment, kdy do krásného díla vstupuje červ času a nezadržitelně je proměňuje. (Lahoda, 2004, s. 531)

Hlava je zde podrobena různým principům kreativity: melancholické věčnosti, surrealistické vivisekční analýzy, radikální destrukce až k imaginativní metamorfóze hmoty a struktury. (ibidem, 531)

V této až surrealistické kompozici – Sudek doplnil hlavu ještě jakýmsi světlým předmětem, simulujícím podivně neživé oko – si opět lze vzpomenout ... (ibidem, 531)

...zkrátka pracoval na alchymii malby jako v dobách největší kubistické slávy. (ibidem, 531)

...popředí prostorově ustupuje do jímky v pozadí ... (ibidem, s. 525)

Obdobnému účelu slouží i některé neologismy (např. *...dosáhnout specificky neuchopitelného „informelního“ prostoru, který realitu proměňuje do jakési neformy* – Lahoda, 2004, s. 528; *Jiným zdrojem podezírání kubistických architektů z pouhého fasádnictví...* – Švácha, 1994, s. 34).

Obrazná vyjádření posilující pojmovost jsou v analyzovaných textech nesčetné a mnohokrát se stejné obrazy opakují ve všech textech všech autorů zabývajících se danou problematikou stávají se takřka úzce odbornými termíny. Lze sem řadit obrazná vyjádření, jako např. *krystalické sesekání, krystalizace tvaru, radikální destrukce, proces destrukce a konstrukce, prolínající se fasety a tvary, metoda jehlancového fazetování, autonomie výtvarné formy* apod.. Pojmovost

posilují též přirovnání typu *Námět ženské postavy zde vrostlé do hran a prohlubně zalamujících se ploch hmoty jako do skály...* (Vlček, 2006, s. 189); *úsilí o nové otevření sochařského prostoru a využití linií hran jako míst koncentrací energií díla prostupujících prostor* (Vlček, 2006, s. 189); *Janák mnohým z nich ponechává průčelnou plochu, vytahuje je ze základní plochy jako sochař pracující s hlínou a vede je přitom nejen šikmo, ale i po křivce, obloukovitě* (Švácha, 2006, s. 218).

Původ obrazných pojmenování musíme často hledat patrně již v teoriích samotných umělců. To potvrzuje např. srovnání dvou pasáží textů různých autorů, které se věnují stejnému problému, a to objasnění Janákovy teorie kubistické architektury:

Janák klade do protikladu okruh jižní antické a severské křesťanské architektury, mrtvou tíhu přírodních látek a tvůrčí energii uvádějící tyto látky do pohybu, klid a aktivitu, hmotu a ducha. Ústřední myšlenkou jeho statí se stala teze o existenci „třetí“ aktivní a tvůrčí síly, která v určitých vývojových periodách přistupuje k fyzikálním silám tlaku a protitlaku a vnáší do jejich soustavy prostých horizontál a vertikál šikmý pohyb. Materialistickou soustavu hranolů v takových chvílích vystřídávají duchovní šikmé a pyramidální formy. Právě takovými formami lze nejlépe vyjadřovat „pocity dramatické“, o nichž Janák mluvil už v roce 1910. Za nejvýstižnější příklady působení aktivního ducha na mrtvou látku označil Janák gotiku s jejím principem šikmého ubírání hmoty... (Švácha, 2006, s. 205)

Myšlenku o dramatu hmoty vyslovil Janák daleko zřetelněji v textu Hranol a pyramida ... Jejím základem jsou polarity klidu a aktivity, hmoty a ducha, dané mrtvou tíhou přírodních látek na straně jedné a tvůrčí energií, která ji aktivizuje, na straně druhé. V praxi je tato polarita vyjádřena jižní (antickou) a severní (křesťanskou) architekturou. Polarita horizontál a vertikál je narušena třetí tvůrčí silou, kterou je přemýšlející a citící duch. Tato síla vnáší do soustavy šikmý pohyb. Tak jsou vytvářeny zkosené šikmé a pyramidální duchovní formy. Materialistický hranol je nahrazen spirituální pyramidou, dvojplochý hranol je nahrazen trojbokým jehlanem. Podle Janáka mají pyramidální „duchovní“ formy schopnost zdramatizovat hmotu. Příkladem takového působení aktivního ducha na mrtvou plochu byly pro Janáka gotika a baroko a nová architektura na toto období navazuje. (Lahoda, 1996, s. 54–55)

Někdy ovšem zjišťujeme, že se v textech různých autorů vyskytují i příklady stejných obrazů, jejichž přenesený význam není v kodifikaci zachycen a které nejsou přitom pro posílení pojmovosti textů zdaleka nutné.

Všechna východiska, předpoklady a inspirace se stávaly tématem jeho tvorby teprve v souvislostech s teoretickou reflexí, která, jak jsem již uvedl výše, byla katalyzátorem Gutfreundova vlastního sochařského díla. (Vlček, Otto Gutfreund, s. 186)

Skutečným katalyzátorem diskuze o kubismu byla kniha Alberta Gleizea a Jeana Metzingera O kubismu, která byla poprvé kompletně přeložena do češtiny v roce 1984. (Lahoda, 1996, s. 114⁴)

⁴ Citace pochází z Lahodovy monografie Český kubismus (1996), avšak nikoliv z pasáží, které byly zvoleny za analyzované texty pro tuto studii.

Zde půjde patrně o příklad takových výrazů, které žijí v povědomí historiků umění zabývajících se danou problematikou, kteří znají podobné texty svých kolegů; přenesený význam těchto pojmenování již směřuje k automatizaci, ačkoliv to ještě kodifikace nezaznamenala.

Jelikož je umění oblastí těžko uchopitelnou a postižitelnou (jde vlastně v podstatě o popis vizuální skutečnosti specifickým, originálním, ale do jisté míry i subjektivním způsobem působícím na smysl i intelekt vnímatele), je patrné, že zde názornost i pojmovost komunikátu musí být posilována obrazností. Tato obtížná uchopitelnost dané problematiky je patrná i z toho, že se autoři všech analyzovaných textů velmi často uchylují k užívání neurčitých zájmen typu jakýsi, cosi, kdesi apod.

Je proto otázka, zda svou další cestu, vedoucí od roku 1914 k purismu, neviděl Chochol v prostém odstranění kubistických deformací, v jakémsi nedeformovaném, narovnaném kubismu. (Švácha, 2006, s. 210)

Obraz je vlastně soustavou na jakousi geometrickou síť nanesených nezávislých prostorů, které do sebe vplouvají a prolínají se. (Lahoda, 2006, s. 526)

Na polygonálních pilířích, postupně se zužujících směrem dolů podle vzoru Galerie des Machines, se v Janákových představách měly vypínat složité protvářené klenby, jakési krystaly viděné zevnitř. (Švácha, 2006, s. 212)

Vytvořil svoji nejvýznamnější kubistickou plastiku Poprsí muže (nazývanou také Kubistické poprsí) vybudovanou v konstruktivně imaginativním duchu vlastním jeho kresbám. Její podoba jakési tektonicky komponované prostorové konstrukce z horizontál a vertikál vedla celou řadu interpretů Gutfreundova díla k jejímu srovnávání s konstruktivní architekturou, dokonce i strojem. (Vlček, 2006, s. 194)

Lze-li usoudit cosi určitějšího o Grošově architektonickém vkusu, zdá se, že mu byla blízká směs novobaroka a rané moderny ve stavbách prominentního architekta obce Osvalda Polívky, včetně Polívkovy svěťácké „pařížské“ noty, která mohla dobře vycházet vstříc Grošovým politickým záměrům. (Švácha, 1994, s.33)

Socha byla pro Gutfreunda čímsi specifickým, podstatně se lišícím od věcí reálného světa. (Vlček, 2006, s. 190)

Míru aktualizace a obraznosti v jednotlivých textech nelze sice určit tak exaktně, jako je tomu v případě některých specifických rysů odborného stylu, avšak je zřejmé – a výše uvedené ukázky to dokazují – že faktorem, který v tomto ohledu nejvíce ovlivňuje ráz komunikátu, není ani žánr ani téma komunikátu, ale převážně subjektivní slohotvorný činitel osobnosti autora. Z našich autorů využívá nejodvážněji a nejoriginálněji možnosti esejistického vyjadřování Vojtěch Lahoda; Rostislav Švácha a Tomáš Vlček užívají většinou jen těch slov a frazémů, jejichž přenesený význam je již lexikalizován (např. *hodit přes palubu* – Švácha, 1994, s. 23; *Několik střípků z mozaiky Gočárových názorů* – Švácha, 2006, s. 211; *V tomto smyslu se plocha stávala Gutfreundovi alfou a omegou všech úvah o sochařské tvorbě* – Vlček, 2006, s. 182), nebo slouží převážně posílení

pojmovosti textu (např. *Představují výsledek úsilí o otevření sochařského prostoru a využití linií hran jako míst koncentrací energií díla postupujících prostor* – Vlček, 2006, s. 189; *Inspirativní pro něho mohlo být i picassovské očišťování věci od všeho nepodstatného a také způsob, jakým kubističtí malíři obalovali kolem věci prostor* – Švácha, 2006, s. 212), nebo obdobné obrazné výrazy uvádí jen jako citace jiných autorů či samotných umělců (např. citace z Gutfreundova deníku: *Gutfreund v III. deníku píše: „Sochař podřídí si okolní prostor; začaruje jej a vtáhne mezi veličiny svých soch, socha stává se turbínou, která uvádí v pohyb smršť a okolní prostor.“ Integrace sochy a prostoru je u něho součástí psychického procesu, jehož je socha, i její vjem, výsledkem. „Skutečný, rozumem měřitelný objem je unášen a vymilán v proudu intenzivního vnímání. Socha není již pevným konglomerátem objemů při postupném prohlášení zjištěných, zkamenělým fragmentem času, ale nepřetržitým vlněním ploch, ilusí objemů, vlněním, jehož proud trhá břehy ohraničujícího prostoru a unáší je s sebou, vlněním a víry, které skrze povrch naznačují hloubku, vlněním, jehož proudy, aniž se zastavují, zrcadlí zlomky skutečna.“* Vlček, 2006, s. 184).

V naší studii, inspirované článkem Jelínkové a Jelínka, jsme se zaměřili zejména na tři významné vlastnosti komunikátů, z nichž jsou dvě – nasycenost terminologií a větná stavba – specifické pro projevy odborné, třetí – míra obraznosti a aktualizace – je potom projevem stylu esejistického. Pokud jde o nasycenost textu terminologií, je patrné, že je její míra závislá zejména na tématu komunikátu; terminologií jsou nejvíce nasyceny texty věnující se architektuře. Náročnost větné stavby je potom ovlivněna hlavně ohledem na předpokládaného čtenáře a náročností probírané látky. Tyto dvě vlastnosti charakteristické pro odborný styl jsou tedy ovlivněny slovtvornými faktory objektivními.

Pokud jde o míru aktualizace v textu, ukazuje se, že – obdobně jako v projevech literárněkritických – také v uměnovědných textech závisí tento jev především na individuálním autorském stylu. Zdá se, že stejně jako Jelínková s Jelínkem zjistili značné odlišnosti ve stylu předních českých literárních kritiků, také texty českých historiků umění se vyznačují různou mírou aktualizace a sklonem k užívání výrazových prostředků typických pro esejistický styl. Vzhledem k tomu, že jde o problematiku nesmírně širokou, bude jistě zajímavé a užitečné ověřit daná zjištění analýzou textů dalších historiků umění i textů pojednávajících o jiných uměnovědných tématech.

ANALYZOVANÉ TEXTY

- LAHODA, V. *Český kubismus*. Praha : 1. vyd. Brána, 1996. 203 s. ISBN 80-85946-33-5.
- LAHODA, V. Alchymista a kouzelník. Josef Sudek a Emil Filla. *Umění* LII, 2004, s. 518–534.
- LAHODA, V. Emil Filla. In ŠVESTKA, J. – VLČEK, T. – ANDĚL, J. *Český kubismus : 1909–1925 : malířství, sochařství, architektura, design*. Praha : I3 CZ & Modernista, 2006, s. 126–135.
- ŠVÁCHA, R. Josef Chochol: Pokus o intimnější portrét, *Umění* XLII, 1994, s. 21–40.
- ŠVÁCHA, R. Kubistické teorie architektury. In ŠVESTKA, J. – VLČEK, T. – ANDĚL, J. *Český kubismus : 1909–1925 : malířství, sochařství, architektura, design*. Praha : I3 CZ & Modernista, 2006, s. 200–211.

- ŠVÁCHA, R. Pavel Janák. In ŠVESTKA, J. – VLČEK, T. – ANDĚL, J. *Český kubismus : 1909–1925 : malířství, sochařství, architektura, design*. Praha : I3 CZ & Modernista, 2006, s. 212–219.
- VLČEK, T. Gutfreundova teorie kubistického sochařství. In ŠVESTKA, J. – VLČEK, T. – ANDĚL, J. *Český kubismus : 1909–1925 : malířství, sochařství, architektura, design*. Praha : I3 CZ & Modernista, 2006, s. 180–185.
- VLČEK, T. Otto Gutfreund. In ŠVESTKA, J. – VLČEK, T. – ANDĚL, J. *Český kubismus : 1909–1925 : malířství, sochařství, architektura, design*. Praha : I3 CZ & Modernista, 2006, s. 186–201.

LITERATURA

- BALEKA, J. *Výtvarné umění: výkladový slovník*. 1. vyd. Praha : Academia, 1997. 409 s. ISBN 802-000-6095.
- BLAŽIČEK, O. J – KROPÁČEK, J. *Slovník pojmů z dějin umění.: názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého řemesla*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1991. 246 s. ISBN 80-207-024-6.
- ČECHOVÁ, M. *Průniková písma funkčních stylů*. In ČECHOVÁ M. a kol. *Současná česká stylistika*. Praha : Institut sociálních vztahů, 2003, s. 289–294.
- DANEŠ, F. Jazyk vědy. In Daneš, F. (ed.) *Český jazyk na přelomu tisíciletí*. Praha : Academia, 1997, s. 68–83.
- JEDLIČKA, A. K vymezení a charakterizace esejistického stylu. In *Studia Slavica Pragensia*, Praha : Universita Karlova, 1973, s. 167–78.
- JELÍNEK, M. Stylistika. In KARLÍK, P. – NEKULA, M. – RUSÍNOVÁ, Z. (eds.) *Příruční mluvnice češtiny*. Praha : Lidové noviny, 1995, s. 699–780.
- JELÍNEK, M. Syntaktické tendence odborného stylu, *Československý terminologický časopis*, č. 2, 1963, s. 72.
- JELÍNEK, M. Funkce a typy syntaktických kondenzátorů v odborných textech. In *Termina 2000*. ŽEMLIČKA, M. (ed.) Praha : Galén, 1996, s. 48–53.
- JELÍNEK, M. O potřebě verbonominálních spojení v intelektualizovaných textech vůbec a odborných zvláště. In *Termina 2000: sborník příspěvků z II. konference 1996 a z III. konference 2000*. ŽEMLIČKA, M. (ed.) Praha : Galén, 2001, s. 204–211.
- JELÍNEK, M. Adjektivní atributy v odborné terminologii. In *Termina 2003*. ŽEMLIČKA, M. (ed.) Liberec, 2004, s. 98 – 105. Dostupné na World Wide Web: <http://www.fp.vslib.cz/kcl/termina.pdf>.
- JELÍNKOVÁ, J. – JELÍNEK, M. O funkčním stylu literárněkritickém. In *Umění a kritika: sborník příspěvků z brněnského sympozia o kritice konaného v červnu 1979*. Brno : Blok, 1980, s. 131–143.
- KRČMOVÁ, M. *Pojmovost jako konstituující faktor projevu*. In ČECHOVÁ M. a kol. *Současná česká stylistika*. Praha : Institut sociálních vztahů, 2003. s. 179–193.
- PAŘÍZKOVÁ, Z. Odborný text o dějinách umění a terminologie. *Linguistica on-line*. Added.: Dostupné na World Wide Web: <http://www.phil.muni.cz/linguistica/>
- RULÍKOVÁ, B. K charakteru větné stavby současných českých odborných projevů, *Naše řeč* 61, 1978a, s. 7 – 18.
- RULÍKOVÁ, B. K některým vývojovým tendencím v syntaktické složce odborného stylu, *Slavica Pragensia* 21, 1978b, s. 263–271.
- SLANČOVÁ, D. Pokus o zachycení vlastnosti eseje a esejistického štýlu. In *Problémy stylistiky. SlavPrag* 26, Praha 1987, s. 107–111.
- STEHLÍKOVÁ, Z. *Jazyk a styl textů o dějinách umění*. Brno, 2007 (rukopis, diplomová práce).
- TROJAN, R. – MRÁZ, B. *Malý slovník výtvarného umění*. 2. vyd. Praha : Fortuna, 1990. 236 s. ISBN 80-7168-329-9

CZECH TEXTS ON CUBISM – THEIR TECHNICAL AND ESSAYISTIC FEATURES

The paper is inspired by the article written by Milan Jelinek and Jana Jelínková, *O funkčním stylu literárně kritickém* (1980). It analyses several texts concerning the History of Art and focusses on features which are typical of a technical style on the one hand, and of an essayistic style on the other. Czech cubism is the topic of all the analysed texts. However, in order to explore how much the style of a text is influenced by its content, texts were chosen which referred to different types of fine art (architecture, sculpture and painting), were written by three different authors, and appeared in different sources. The uses of technical terms and of sophisticated syntactic structure are characteristic of a more technical style; actualisation and symbolic character are characteristic of a more essayistic style.

According to benchmarked tests (statistic analyses) carried out on the analysed texts, the frequency of the use of technical terms is influenced by the topic (texts concerning architecture contain the highest number of terms) and the use of the sophisticated syntactic structure by the type of text (texts addressed to specialists, which deal with specific problems, have more sophisticated sentence structure than a monograph concerning more general problems and addressed to a wider audience). It seems that the level of actualisation depends on a different type of element, on the concrete author.

Besides these particular issues the paper also touches on some other topics (e.g. the use of various types of terms, the actualised use of terms, symbolic character which contributes not only to the aesthetic value of a text but also creates the notional aspect of a text).

*Zuzana Pařízková
Ústav českého jazyka
Filozofická fakulta Masarykovy univerzity
Arna Nováka 1
602 00 Brno*