

Klimeš, Jan

Diegetický rozměr literárního díla a jeho ilustrační paralely

In: Klimeš, Jan. *Hledání významu v umělecké narativní ilustraci*. Vydání první
Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2015, pp. 159-181

ISBN 978-80-210-8059-1

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136432>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

V. DIEGETICKÝ ROZMĚR LITERÁRNÍHO DÍLA A JEHO ILUSTRÁČNÍ PARALELY

Diegetickým rozměrem (řec. διήγησις, lat. diegesis)⁴⁶³ se rozumí inherentní virtuální časoprostorové parametry uměleckého díla. V kantovském pohledu představují čas a prostor dvě základní kategorie, které strukturují veškerou lidskou zkušenost, a které jsou přejímány i do vizualizačního procesu v průběhu četby narativního textu.⁴⁶⁴ Konkrétně lze virtuální časoprostor díla ozřejmit porovnáním klasické řecké tragédie, která ohraničuje svůj příběh maximálním intervalem dvaceti čtyř hodin, se Shakespearovou *Zimní pohádkou* (1610 nebo 1611), která prochází obdobím šestnácti let,⁴⁶⁵ či srovnáním Homérova eposu *Odyssea*, ve kterém se vypráví o dvacetiletém putování hrdiny, zatímco děj sedmisetstránkového románu *Odysseus* (1922) Jamese Joyce se odehrává v rozmezí pouhých šestnácti hodin.⁴⁶⁶

Některé texty podněcují časoprostorové vztahy uvnitř čtenářské obrazotvornosti přímým explicitním vyjádřením, jiné obsahují tyto informace implicitně. Příkladem prvního postupu je první věta z Dumasova románu *Hrabě Monte Christo* (1844–1845):

463 Pro vyjádření virtuálního časoprostoru používají různí teoretikové odlišné pojmosloví: Gérard Genette užívá termínu diegése (*diégèse*), Paul Werth píše o textovém světě (*text world*), David Herman o příběhovém světě (*storyworld*) a Michail Bachtin o chronotopu (*xponomon*), což je termín, který přejal z fyzikálního slovníku Alberta Einsteina. Srov. RYANOVÁ, Marie-Laure. Narativní prostor. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, 2010, č. 3, s. 38. ZORAN, Gabriel. K teorii narativního prostoru. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 13, 2009, č. 1, s. 43.

464 Srov. RYANOVÁ, Marie-Laure. Narativní prostor. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 14, 2010, č. 3, s. 38.

465 Srov. SCRIBINE, Marina. Čas. In: SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994, s. 137.

466 Srov. HILSKÝ, Martin. *Modernisté. Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence*. Praha: Torst, 1995, s. 18.

„Dne 24. února 1815 ohlásila hlídka od Matky Boží Ochranitelky trojstěžník Faraón, přijíždějící ze Smyrny, Terstu a Neapole.“⁴⁶⁷

Diegetický rozměr literárního vyprávění však může být konstruován také za pomoci prostředků, které jsou ve struktuře díla obsaženy implicitně,⁴⁶⁸ což se týká jak literárního, tak piktorálního narativu.

V následující kapitole zaměříme naši pozornost nejprve na naratologické prostředky, kterými je vytvořen časový rozměr literárního díla, s důrazem na ty z nich, které jsou ilustračně zobrazitelné. V druhé kapitole se orientujeme na prostorové vlastnosti diegeze narativního díla.

V. 1. Ilustrace časového rozměru literárního díla

V teoriích, které se zabývají diegetickým rozměrem literárního díla ve vztahu k hledání ilustračních paralel, představuje časový aspekt víceméně podřadnější roli, než jakou mají rozměry prostorové. Přesto je mezi textem a ilustrací možné nalézt některé paralely v tom, jakým způsobem dokáže každé z médií podnítit recipientovu dynamickou obrazotvornost. Představeny zde budou dva koncepty: Franze Wickhoffa, který soustředil svoji pozornost na diegetický rozměr uvnitř piktorální narativy obrazu, a Gérarda Genetta, který se zase zabýval časovým aspektem uvnitř narativy literární.

Franz Wickhoff, jeden z představitelů Vídeňské školy umění, v úvodu k práci *Die Wiener Genesis* (1895)⁴⁶⁹ představil několik možných pojetí, jimiž je možné vyjádřit časový aspekt v rámci piktorálního narativu. Konkrétněji řečeno, zajímaly jej prostředky, jakými může obraz vyjádřit časový průběh děje, třebaže takové studium Wickhoff směřoval primárně k jinému cíli, totiž, pokusil se tím charakterizovat tři různé umělecké styly, kterým dal klasifikační označení *kontinuierend*, *komplettierend* a *distinguierend*.

Wickhoff popsal tyto tři styly v následujícím duchu: 1. Sekvenciální (*kontinuierend*), tj. zobrazení více událostí nebo více fází jedné události za sebou. Zde jsou opakovaně vyobrazeni stejní aktéři děje, jenže v jiných činnostech. 2. Shrnující

467 Srov. DUMAS, Alexandre. *Hrabě Monte Cristo I*. 6. vyd. Ostrava: Sfinga, 1994, s. 7. Překlad Milena Tomášková, Jan Vladislav.

468 Srov. ZORAN, Gabriel. K teorii narativního prostoru. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 13, 2009, č. 1, s. 40.

469 Vyňatý úvod z této studie byl v roce 1900 samostatně vydán pod názvem *Roman Art: Some of its Principles and their Application to Early Christian Painting*. Srov. JEDLIČKOVÁ, Alice. Podoby transmediality: verbální a piktorální vyprávění. In: SCHNEIDER, Jan, KRAUSOVÁ, Lenka (eds.). *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk. Sborník příspěvků ze symposia*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 16. Viz také WICKHOFF, Franz. *Roman Art. Some of its Principles and their Application to Early Christian Painting*. London–New York: E. Strong, 1900.

(*komplettierend*), tj. několik fází jedné události je znázorněno najednou, aniž by se vyobrazené postavy opakovaly. Zde je zvlášť pronikavě patrný rozdíl mezi časovou posloupností verbálního vyprávění a obrazovým simultánním vyjádřením děje. 3. Rozlišující (*distinguierend*), tzn. zachycení okamžiku, jen jedné fáze. V tomto případě přestává být obraz vyjádřením dějové posloupnosti.⁴⁷⁰

Zatímco první dva způsoby piktorálního vyprávění, které byly často uplatňovány v malířství italského *quattrocenta*,⁴⁷¹ do jisté míry suplují časovou linearitu verbálního vyprávění, třetí způsob, který bývá nejvíce uplatňován od 18. stol., a je v současnosti zřejmě nejrozšířenějším „stylem“,⁴⁷² není ve skutečnosti žádným vyjádřením příběhového děje, ale pouze odkazem k ději příběhu.⁴⁷³

Wickhoffem popsanou trojici způsobů piktorálního narativu budeme explikovat na třech následujících ukázkách.

První způsob, sekvenciální, je obsažen v obrazové kompozici *Mystický sňatek sv. Františka* (1440) malíře Giovanniho di Consolo zv. Sassetta (obr. 59). Sekvenciální způsob se zde projevuje ve zdvojení tří ženských alegorických postav. Tuto alegorickou scénu v Sassettově obraze popsal historik José Pijoan slovy:



Obr. 59. Sassetta. Příklad simultánního způsobu piktorálního vyprávění. *Mystický sňatek sv. Františka* (kolem r. 1440).

470 Český překlad slov sekvenciální (*kontinuierend*), shrnující (*komplettierend*) a rozlišující (*distinguierend*) podle Alice Jedličkové. Viz JEDLIČKOVÁ, Alice. Podoby transmediality: verbální a piktorální vyprávění. In: SCHNEIDER, Jan, KRAUSOVÁ, Lenka (eds.). *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk. Sborník příspěvků ze symposia*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 16–18.

471 Srov. GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 15, 16.

472 Srov. JEDLIČKOVÁ, Alice. Podoby transmediality: verbální a piktorální vyprávění. In: SCHNEIDER, Jan, KRAUSOVÁ, Lenka (eds.). *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk. Sborník příspěvků ze symposia*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 18.

473 Srov. *ibid.*, s. 18.



Obr. 60. Sandro Botticelli. Další příklad simultánní kompozice. Výjevy ze života Mojžíšova (1481–1482).

„V první epizodě na zemi navléká sv. František snubní prsten na prst Chudoby, provázené Křesťanskou láskou a Poslušností; v druhé mizí tyto tři alegorické postavy v blankytu nebes nad krajinou, ve které se rýsuje obrys hory Amiaty, jak je vidět ze Sieny, a Chudoba se přitom ohlíží po své minulosti.“⁴⁷⁴

Opakování téže postavy, čímž se má vyjádřit časový posun, je vidět také na mnoha jiných dílech, které pocházejí ze stejného období, v němž tvořil Sassetta. Pijoan takto např. popisuje Botticelliho fresku *Výjevy ze života Mojžíšova* (1481–1482; obr. 60):

„Malíř líčí současně, jak Mojžíš zabije Egyptana, který týral Žida, jak prchá do země Madianské, kde zahání pastýře, kteří bránili dcerám Jethrovým napojit dobytek, a konečně jak si zouvá obuv, aby přistoupil k hořícímu keři, odkud k němu promluvil Hospodin, a jak se po přestálých zkouškách vrací s celou rodinou do Egypta.“⁴⁷⁵

Druhý shrnující způsob se uplatňuje tam, kde jedna postava nebo skupina postav zosobňuje hned dva děje. Pro tento způsob lze uvést např. olejomalbu Pie-

474 PIJOAN, José. *Dějiny umění 5*. Praha: Odeon, 1989, s. 60.

475 *Ibid.*, s. 251.

tera Brueghela *Podobenství o slepých* (1568; obr. 61), kde je prostřednictvím jedné skupiny aktérů vyjádřen celý děj podobenství z Matoušova evangelia: „A když vede slepý slepého, oba spadnou do jámy.“⁴⁷⁶ Postavy tak znázorňují svůj společný pochod i to, jak jejich výprava skončí.

Sarah Kentová při analýze tohoto Brueghelova obrazu napsala v knize *Umění zblízka: kompozice* (1995):

„Brueghel zobrazil podobenství doslovně, jako slepce jdoucí jeden za druhým v řadě. Postavy jsou velmi přesně odpozorovány. Vůdce se svalil do mělké škarpy a další o něj zakopl; třetí slepec právě ztrácí rovnováhu a čtvrtý vyděšeně váhá, protože vytušil nebezpečí. Pátý ještě neví, co ho čeká, zatímco šestý se táhne v blažené nevědomosti a jeho těžkopádná postava a důvěřivý výraz naznačují hlupáka. Mezera mezi prvním dvěma muži a ostatními slepci působí jako dramatická pauza, okamžik napětí předtím, než se také svalí. Úhlopříčná kompozice ukazuje na brzké završení děje; těch šest skončí na jedné hromadě v jámě a nemá jim kdo pomoci.“⁴⁷⁷



Obr. 61. Pieter Brueghel. Shrnující způsob piktorálního vyprávění. *Podobenství o slepých* (1568).

476 Cit. dle KENT, Sarah. *Kompozice. Základní průvodce teorií a technikou vyvážení prvků v obraze*. Bratislava: Perfekt, 1996, s. 38. Překlad Monika Vosková.

477 *Ibid.*, s. 39.

Třetí způsob piktorálního vyprávění, tzn. způsob rozlišující, nevyjadřuje dějovou posloupnost, ale odkazuje k příběhu pouze jedním záběrem, tzn. že vyprávění je jednofázové. Pro rozlišující způsob by bylo možné uvést nepřeborné množství příkladů, namátkou např. výše uvedené ilustrace k *Lenoře* Franze Stassena (1904; obr. 29) či Franka Kirchbacha (1896; obr. 31), ilustrace Artura Rockhama k bajce *Vlk a kůzle* (1912; obr. 46) nebo ilustrace Rockwella Kenta k *Bílé velrybě* (1930; obr. 56 a 57).

Mnohem později než Wickhoff se další teoretik, Gérard Genette, pokusil provést analýzu časového rozměru, který je obsažen v diegézi literární narace. Tuto analýzu uveřejnil v práci *Rozprava o vyprávění (Esej o metodě)* z roku 1980. Protože se Genette zabíral výlučně časovým rozměrem narativního textu a jelikož jeho práce dospěla v některých bodech k obecnějším závěrům, pokusíme se v následující části provést určitou analogii jeho výkladu s tím, jak by mohl být uplatnitelný v oblasti piktorálního vyprávění.

Genette uvádí, že časový rozměr se v diegézi narativního textu odhaluje tehdy, když dochází k odstupu vypravěče od vyprávěné události.⁴⁷⁸ Mezi vypravěčem a vlastním příběhem se tak utvářejí dvě dějové linie. Buď mezi nimi panuje shoda, tzn. že vypravěč předkládá sled vyprávěných událostí chronologicky ve shodě s tím, jak události následují jedna za druhou, anebo jednotlivé události příběhu vypráví v jiném sledu, tzn. anachronicky. Takto navrhl Genette rozdělit vyprávění na chronologické a anachronické.

Chronologický čas, ve kterém se zcela shoduje dějová linie mezi vyprávěním a příběhem, jak ji známe např. z lidového vyprávění, je spíše hypotetickým stavem, který se v umělecké praxi téměř neuplatňuje.⁴⁷⁹ Drtivá většina literárního vyprávění je proto anachronická. Typickým příkladem anachronického vyprávění je uvedení do děje prostřednictvím *in medias res*, kdy vypravěč nejprve předloží nějakou událost, která je však následně doplněna o předchozí vývoj (např. hrdina příběhu je v úvodu románu zastřelen, abychom se v průběhu další četby dozvěděli o příčinách, které k tomuto činu vedly).

Genette však konstatuje, že anachronický způsob může být ještě složitější. Ve své analýze nabídl rozbor prvních veršů z Homérovy *Iliady*, na nichž ukázal spleť vztahů ve vyprávění o příčinných a důsledkových událostech. Homér se ve svém vyprávění nejprve zabírá Achillovým hněvem, poté vypráví o neštěstí

478 Vedle časového rozměru literárního vyprávění se Genette věnoval také způsobu vyprávění, resp. zaostření vypravěče, kde rozlišil mezi nulovým zaostřením – vypravěč je vševědoucí (např. vypravěč v Goethově románu *Wilhelma Meistera léta učednická*; 1795–1796), dále mezi zaostřením interním – znalostí vypravěče jsou stejné, jaké má hrdina příběhu (např. *Co všechno věděla Maisie* z r. 1897 od Henryho Jamese) a mezi zaostřením externím – vypravěč ví méně než hrdina (např. některé detektivní příběhy). Srov. SCHAEFFER, Jean-Marie. Narace. In: SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994, s. 586.

479 Srov. GENETTE, Gérard. Rozprava o vyprávění (Esej o metodě). *Česká literatura*, roč. 51, 2003, č. 3, s. 312.

Achájců a teprve pak je líčena hádka mezi Achillem a Agamemnónem, což je událost, která je příčinou druhé události. Následně Homér vypráví o moru, který byl příčinou hádky, tzn. že se jedná o událost, která předchází prvně vyprávěné události, a teprve až úplně nakonec se dostává k události, která byla příčinou celého příběhu, tzn. epizodě o potupě Chrysia.

Takto Genette ukázal, jak vypravěč v Homérově eposu postupuje zpětně od jedné příčiny k příčině předchozí. Těchto pět konstitutivních prvků v úvodu Homérova eposu označil Genette písmeny A, B, C, D a E podle toho, jak je za sebou vypravěč uvedl. Jejich chronologickou následnost však označil čísly 1, 2, 3, 4, 5. Tuto dvojici vzájemně kombinoval, aby vytvořil jednoduché schéma, z něhož je patrné, jak Homér své vyprávění neuvedl v chronologii událostí, ale v téměř pravidelném zpětném pohybu: A4 – B5 – C3 – D2 – E1.⁴⁸⁰

V dalším rozboru se Genette pokusil analyzovat text ještě složitější. Na příkladu pasáže anachronického vyprávění, kterou vyjmul z románu Marcela Prousta *Hledání ztraceného času* (1913–1927) Genette podrobně ukázal, jak lze v literárním vyprávění prolnout ještě více časových rovin. Výchozím bodem v Proustově textu je přítomná událost, od níž se vypravěč odpoutává hned do minulosti, hned do budoucnosti, včetně návratů do časů předpřítomných apod.⁴⁸¹ Tyto rozdíly

480 Srov. GENETTE, Gérard. Rozprava o vyprávění (Esej o metodě). *Česká literatura*, roč. 51, 2003, č. 3, s. 313.

481 Pasáž z románu Marcela Prousta *Hledání ztraceného času* (1913–1927), kterou se Genette zabýval, zní: „Občas, když procházel kolem hotelu, vzpomněl si na deštivé dny, když až k němu doprovázel svoji služku v peleríně. Postrádal ale pocit melancholie, o níž se tehdy domníval, že ji bude muset pocítit v den, kdy už ji nebude milovat. Neboť tím, co tuto melancholii promítalo dopředu na jeho budoucí lhostejnost, byla jeho láska. A tato láska již neexistovala...“ Cit. dle GENETTE, Gérard. Rozprava o vyprávění (Esej o metodě). *Česká literatura*, roč. 51, 2003, č. 3, s. 314. Překlad Natálie Darnadyová.

Genette zde nachází devět segmentů (A, B, C, D, E, F, G, H, I), ve kterých dochází k prolínání mezi přítomností (1) s minulostí (2). Genette v tomto rozboru poukazuje navíc také na situaci, v níž dochází jak k předčasné anticipaci události a již nazývá prolepsi (P), tak také na situaci, ve které jsou minulé události naopak připomínány retrospektivně a jež označil za analepsii (A).

Vztah vypravěče k popisované události v ukázce z Prousta vypadá takto: A2 – B1 – C2 – D1 – E2 – F1 – G2 – H1 – I1. Jestliže by však čtenář přijal první segment A („Občas“) jako výraz přítomnosti, pak je druhý segment B („když procházel kolem hotelu“) retrospektivní.

Toto rozdělení však není zcela přesné, protože časové roviny se mezi jednotlivými segmenty prolínají mnohem rafinovaněji; B je časově podřízeno A, zatímco následující C se vrací do výchozí v níž bylo A. D je další retrospekci, v níž dochází k posunu vypravěče, neboť to není postava Jeana Santeuila, kdo nám sděluje, že tento muž postrádal pocit melancholie, ale toto svědectví nám podává vypravěč. E je návratem do přítomnosti, ale zase jinak, než jak k tomu došlo v C; tentokrát je návrat nahlížen z pohledu minulosti, a proto je E anticipací přítomného v minulém. E je tudíž podřízeno D, stejně tak, jako bylo D podřízeno C. F je minulostí (1), ale jde o podřízenou pozici. G je objektivní anticipací, protože Jean Santeuil nepředvídal konec své lásky jako lhostejnost, ale jako melancholii z toho, že už nebude milovat. H se opět vrací do minulosti a I se dostává do stejné pozice jako C, tzn., že je opět na pozici výchozího bodu.

Pro přehlednost vztahů mezi časovými rovinami vypravěče a vyprávěnými událostmi Jeana Santeuila zakreslil Genette následující schéma, v němž jsou vyznačeny i časové posuny analepsie (A) a prolepsie (P):

mezi jednotlivými časovými rovinami jsou v průběhu četby vždy orientovány k odhalení přítomnosti, tedy k situaci, v níž je příběh vyprávěn. Protože rozdíly mezi časovými rovinami vytvářejí různě široká spektra časových rovin, označil Genette takové spektrum termínem „dosah anachronie“.

Tato škála různých časových rovin, tzn. onen Genettův dosah anachronie, se nezdá být příliš aplikovatelný na problematiku práce s časem v piktorialním narativu, protože pokud vůbec existují nějaké způsoby vyjádření časové posloupnosti prostřednictvím obrazu, pak se omezují pouze na vyjádření současných dějů (simultaneitu) či na vyjádření následnosti jednotlivých dějů (sukcesi), jak je popsal už dříve Wickhoff. Nicméně Genette zavedl do naratologie také dvojici pojmů *analepsie* a *prolepsie*, které se pro svoji rámcovou jednoduchost zdají být mnohem přijatelnějšími aspekty, jež by bylo možné odhalit ve struktuře piktorialního vyprávění.

Analepsie znamená retrospektivní ohlédnutí se za minulou událostí. Naproti tomu prolepsí označil Genette anticipací budoucího vývoje děje. Rozhodujícím kritériem pro jejich rozpoznání je určení přítomnosti ve vyprávěných událostech, z níž jsou ostatní události nahlíženy a kterou Genette označil termínem „výchozí vyprávění“.

Při aplikaci těchto dvou pojmů na piktorialní vyprávění je možné říci, že analepsí je např. zpětné ohlédnutí alegorické postavy Chudoby v Sassetově obraze *Mystický snátek sv. Františka* (kolem r. 1440; obr. 59). Jedná se o prostřední z trojice ženských postav v pravé části obrazu. Důležité ovšem je, abychom tuto trojici chápali jako vyjádření přítomné události („právě odlétající“), v níž se Chudoba dívá zpět do své vlastní minulosti (na setkání se sv. Františkem).⁴⁸²

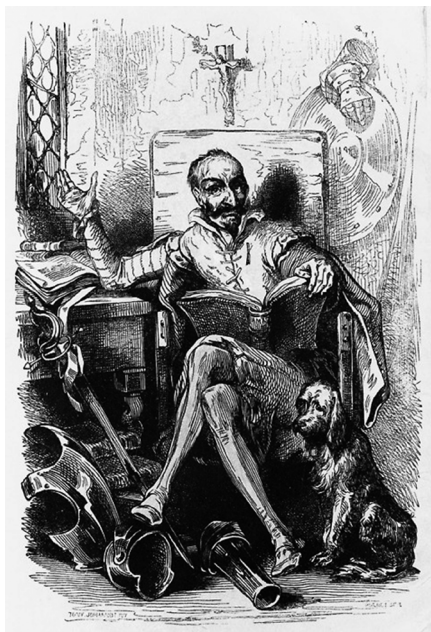
Prolepsii zas můžeme vysledovat v Botticelliho pravé straně obrazu *Výjevy ze života Mojžíšova* (1481–1482; obr. 60), kdy je krácející Mojžíš vyobrazen zády k divákovi, čímž je naznačen odchod, resp. jeho útěk do Egypta. Jedná se tedy o anticipaci příští události. Ještě patrnější uplatnění prolepsie najdeme v Brueghelově obraze *Podobenství o slepících* (1568) v postavách slepců, u kterých můžeme v návaznosti na prvního upadnuvšího muže předpokládat jejich příští osud (obr. 61).

Analepsie a prolepsie tím, že mají vazbu k výchozímu vyprávění, tak vyjadřují v podstatě to, co jsme uvedli výše v souvislosti s charakteristikou narativní transakční struktury Gunthera Kresse a Theo van Leeuwena (viz kap. III. 3. *K definici umělecké narativní ilustrace*). Jak se domníváme, jednou z podmínek pro rozpoznání piktorialního vyprávění obsaženého ve struktuře narativní ilustrace je, aby v ilustraci byla uplatněna vektorializace, kterou tito autoři definovali jako transakci mezi určitým obrazovým činitelem a cílem. Pokud jsme schopni rozlišit činitele

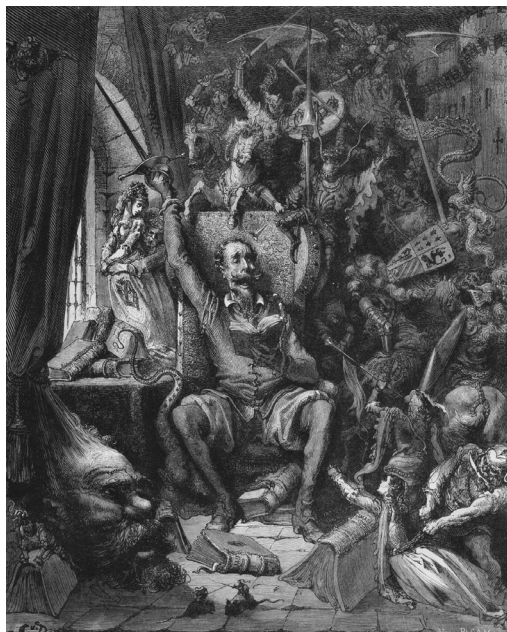
A A
A2 [B1]C2[D1(E2)F1(G2)H1]I2
P P

Srov. GENETTE, Gérard. Rozprava o vyprávění (Esej o metodě). *Česká literatura*, roč. 51, 2003, č. 3, s. 313–320.

482 Srov. *ibid.*, s. 322.



Obr. 62. Vlevo: Tony Johannot. Don Quijote při četbě středověkých románů. Ilustrace k románu *Don Quijote de la Mancha* (1836–1837).



Obr. 63. Vpravo: Gustave Doré. Don Quijote při četbě středověkých románů. Ilustrace k románu *Don Quijote de la Mancha* (1863).

od cíle, pak to také znamená, že vektorová transakce nevede divákův pohled v libovolném směru, ale vždy a pouze jen ve směru jediném. Proto je také možné, že pokud bychom byli schopni rozhodnout, která ze zobrazených událostí je událostí přítomnou (tzn. hlavní událostí), pak ve vztahu k ní můžeme určit buď předchozí a/nebo budoucí vývoj děje uvnitř celé obrazové kompozice.

K většímu objasnění toho, jak lze rozlišit časové roviny v piktorálním narativu, tzn. určit hlavní událost, k níž se vztahují analeptické nebo proleptické události, provedeme porovnání dvou ilustrací, které zpracovávají stejnou epizodu z Cervantesova *Důmyslného rytíře Dona Quijota de la Manchy* (1605).

První ilustraci nakreslil Tony Johannot (1836–1837; obr. 62),⁴⁸³ druhou pak vytvořil o bezmála třicet let později Gustave Doré (1863; obr. 63). Jejich společným tématem je zobrazení hlavního hrdiny Cervantesova románu, jak je pohroužen

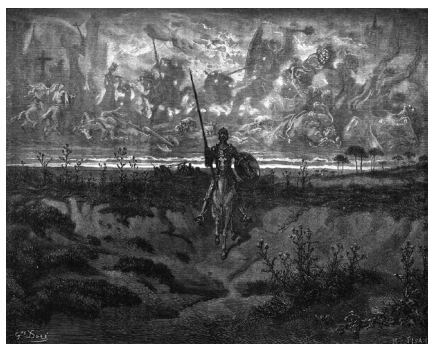
483 Johannotovy ilustrace k Cervantesovu románu, které v součinnosti s progresivním vývojem reprodukčních technologií umožnily jejich snadnou reproduktibilitu, stály u zrodu samostatného oboru výtvarné knižní ilustrace. Mnohačetná vydání s jeho ilustracemi bylo podníceno obrovským zájmem i daleko za hranicemi Francie. Srov. MATĚJČEK, Antonín. *Ilustrace*. Praha: Jan Štenc, 1931, s. 206.

do četby středověkých románů, v nichž vystupují rytíři bojující proti drakům, obrům, satanům a jiným mýtickým bestiím a monstrům.

Při pohledu na Johannotovu ilustraci nemá divák šanci odhalit jinou událost, než je ta hlavní, přítomná. Don Quijote sedí v křesle, čte knihu a kolem něj jsou ve stejném prostorovém plánu rozmístěny předměty, které nás sice odkazují ke středověku (rytířské brnění, meč, štít, krucifix), ale přítomnost hlavní scény nijak dál nerozvíjejí. Jinými slovy, všechny vyobrazené prvky jsou součástí jednoho přítomného okamžiku. Podle Wickhoffovy charakteristiky bychom Johannotovu ilustraci označili za jednofázovou.

Naproti tomu v Dorého verzi dochází k podstatně zajímavějšímu zpracování časových rovin, neboť předměty zakreslené na obraze nejsou statickým zachycením jednoho okamžiku, ale vedle hlavního děje, kterým je rovněž sedící postava Dona Quijota, vystupují z pozadí do této hlavní scény oživlé středověké příšery. Doré tak vyobrazil španělského šlechtice obklopeného vlastními vidinami, které jej pronásledují na základě jeho předchozí (nebo právě proběhlé) náruživé četby středověkých rytířských rukopisů. Zatímco Don Quijote vytváří se svým křeslem a interiérem místnosti přítomné výchozí vyprávění, obludná monstra do této přítomnosti pronikají z dávné minulosti jako jistá analepsie středověkého světa.

K podobně rafinovanému prolínání vyprávěné přítomné události s událostmi, které se odehrály v minulosti, dochází také v několika dalších Dorého ilustracích k témuž románu. Na obr. 64 a 65 představuje hlavní událost dominantní část obrazu, tzn. Don Quijote sedící v křesle nebo, jak je vidět na druhé z ilustrací, cválající na staré Rosinantě noční krajinou. Na rozdíl od výše uvedených ukázek Sassettova a Botticelliho způsobu vyjádření časových rovin (obr. 59 a 60) však Doré kladl větší důraz na prolnutí časových událostí tím, že středověká monstra zachytil jen v ná-



Obr. 64. Vlevo: Gustave Doré. Don Quijote uprostřed svých vidin. Ilustrace k románu *Don Quijote de la Mancha* (1863).

Obr. 65. Vpravo: Gustave Doré. Don Quijote v krajině. Ilustrace k románu *Don Quijote de la Mancha* (1863).

znaku a vystupující z tmavého pozadí, které je součástí hlavní přítomné události. Don Quijote je zde opět přirozenou součástí scény, do které jakoby nazdařbůh pronikají příšery z jiného plánu. Způsob, jakým v těchto svých ilustracích Doré zprostředkoval příběh o španělském rytíři, odpovídá anachronickému vyprávění, protože ve všech třech případech (obr. 63–65) dochází ke kombinaci přítomného vyprávění se vzpomínkou na minulé události.

V. 2. Ilustrační paralely prostorových aspektů literárního díla

Druhým diegetickým rozměrem narativního textu je prostor. Diegetickým prostorem se nerozumí žádné fyzické místo nebo skutečný formát (papír, plátno, stěna atd.), na kterém může být ilustrace provedena, ale prostor, který je utvářen ve čtenářské obrazotvornosti.⁴⁸⁴

Třebaže jsme se v přechodí kapitole pokusili ukázat, že výtvarným obrazem lze také do určité míry (třebaže jen velmi omezeně) vyjádřit dějový průběh, tak jistě nelze popřít skutečnost, že literatura je v podstatě médiem, v němž časový aspekt převažuje nad prostorovým, zatímco výtvarné umění je médiem, které se orientuje spíše právě na vyjádření prostorových předmětů. Typické však je, že narativní text nepodněcuje vizualizaci prostorových vlastností na základě statických předmětů, protože v takovém případě by se jednalo výlučně o popis, ale činí tak prostřednictvím kontinuity událostí, děje čili akce, tzn. tak, že prostor modeluje dynamicky prostřednictvím pohybu.⁴⁸⁵

Z historického hlediska představuje studium literárního prostoru poměrně mladé odvětví, které se pozvolna konstituovalo teprve v druhé polovině 20. stol. Zřejmě první prací na téma prostorové imaginace textu byl spis Gastona Bachelar-

484 Prostor má v umění dvojitý význam: doslovný a metaforický. Doslovně se prostorem textu rozumí fyzický prostor, který psaný text zabírá v rámci určité plochy. Také tímto aspektem se zabírali mnozí teoretikové, například jmenujme Seymoura Chatmana, Gabriela Zorana či Helenu Jarošovou.

Seymour Chatman prostorový rozměr textu dále charakterizoval termíny jako „nulový prostor“ (tzn. ústní promluva), jednosměrný prostor textu (text na jednom řádku, který je čten např. zleva doprava), dvourozměrné texty (např. nápisy na obrazech, ve filmu) a texty trojrozměrné (prostorové nápisy v sochařství, v baletním provedení apod.). V žádném případě však nelze Chatmanovo rozlišení chápat jako vlastnost diegése nějakého díla. Srov. RYANOVÁ, Marie-Laure. Narativní prostor. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, 2010, roč. 14, č. 3, s. 38. Viz také CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz*. Brno: Host, 2008, s. 100–112.

Rovněž Gabriel Zoran chápal doslovný význam pojmu prostorová dimenze jako jeho grafickou existenci. Srov. ZORAN, Gabriel. K teorii narativního prostoru. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, 2009, roč. 13, 2009, č. 1, s. 40.

Také Helena Jarošová upozornila na rozdíl mezi skutečným a metaforickým chápáním prostoru ve vztahu k uměleckým dílům. Srov. JAROŠOVÁ, Helena. Literární složka knihy a ilustrace. *Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění*, roč. 3, 1966, č. 3, s. 159.

485 Srov. ZORAN, Gabriel. K teorii narativního prostoru. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 13, 2009, č. 1, s. 41.

da *Poetika prostoru* (1957), nicméně, jak upozornila Marie-Laure Ryanová, tato práce nepředstavuje systematickou analýzu diegetického prostoru, ale je spíše jakousi mystickou výpovědí autora k danému tématu.⁴⁸⁶

Poněkud určitěji se v tomto směru jeví závěry jiného autora, Jurije Lotmana, který se své studii literárního prostoru *The Structure of the Artistic Text* (1970)⁴⁸⁷ zabíral prostorovým vyjádřením slovesného umění. Lotman chápal způsob, jakým je v čtenářově obrazotvornosti utvářen diegetický prostor, na základě protikladných slov, např. „vysoký – nízký“, „pravý – levý“, „blízký – vzdálený“, „otevřený – uzavřený“ apod.

Důležitý mezník v historii teorie diegetického prostoru uvnitř narativních textů představují práce *Metafory, kterými žijeme* (1980) autorské dvojice George Lakoffa a Marka Johnsona a studie *Literární mysl* (1996) Marka Turnera. Obě tyto práce se zabývají metaforami, které slouží k vyjádření prostoru a které běžně používáme i v normální řeči. Lakoff, Johnson i Turner jsou přesvědčeni o tom, že ústředním bodem, dle něž je diegetický prostor utvářen, je zkušenost lidského těla, čímž je vyjádřen předpoklad, že základní lidská zkušenost se odvíjí od vnímání okolního prostoru z pohledu vlastního těla. Tělo se tak stává výchozím bodem k orientaci ve vytvářeném prostoru, neboť jedině k němu mohou být smysluplně vztahovány výrazy jako „nahore“, „dole“, „vpravo“, „vlevo“ apod.⁴⁸⁸ Vzpřímený postoj představuje také východisko pro prostorovou představivost i mnoha jiných metafor, které implikují pohled vzhůru, jako např. slova „více“ a „být šťastný“, zatímco výrazy „méně“ a „být smutný“ vyjadřují v naší představivosti spíše klesající tendenci. Podobně metaforicky jsou k lidskému tělu také konstituovány časové významy slov, které se projevují zejména v dualitě pojmů „vpřed“ a „vzad“.⁴⁸⁹

V narativních textech jsou prostorové vazby utvářeny za pomoci prostředků, které se vztahují právě k dynamickému pojetí lidského těla. Jak bylo řečeno, umělecká narativní díla nelze chápat jako popis prostoru, ale jako zpracování prostorových aspektů prostřednictvím akce.⁴⁹⁰ Proto také tvorba literárního prostoru není samoúčelným procesem, ale jedná se o prostředek k dosažení jiných cílů. V tomto duchu Gabriel Zoran napsal, že „máme tendenci chápat prostor jako podřízený

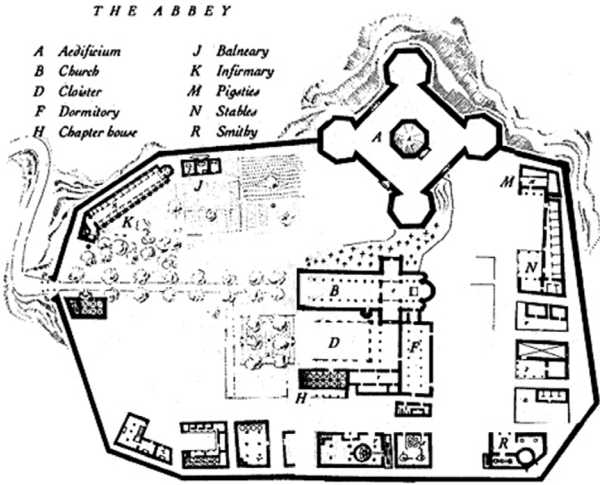
486 Srov. RYANOVÁ, Marie-Laure. Narativní prostor. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 14, 2010, č. 3, s. 41. Viz také BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009, passim.

487 Srov. RYANOVÁ, Marie-Laure. Narativní prostor. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 14, 2010, č. 3, s. 41. Viz také LOTMAN, Jurij M. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990, s. 251.

488 Viz LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. *Metafory, kterými žijeme*. Brno: Host, 2002. TURNER, Mark. *Literární mysl. O původu myšlení a jazyka*. Brno: Host, 2005.

489 Srov. RYANOVÁ, Marie-Laure. Narativní prostor. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 14, 2010, č. 3, s. 41.

490 Srov. RYANOVÁ, Marie-Laure. Narativní prostor. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 14, 2010, č. 3, s. 42.



Obr. 66. Umberto Eco. Plánek opatství z románu *Jméno růže* (1980).

„fektáře do rajske zahrady, psal jsem s očima upřenýma na plán opatství, a když tam dorazily, tak jsem psát přestal.“⁴⁹²

Podle studie *Narativní prostor* (2009) Marie-Laure Ryanové je dalším činitelem pro podnícení obrazotvorby diegetického prostoru uvedení důsledků, které vyplývají ze zpráv o vedlejších příběhových událostech,⁴⁹³ a zejména pak perspektivismus, tzn. nastavení ohniskové vzdálenosti mezi vyprávěnou událostí a pozorovatelem.

Ryanová dále uvádí, že v souvislosti s perspektivismem existují dva možné postupy, kterými mohou být konstruovány prostorové vlastnosti. Buď autor textu zvolí vyprávěcí postup, v němž čtenáře seznámí s prostorem jako s určitou „statickou mapou“, na kterou je nahlíženo panoramaticky z perspektivy, tzn. objektivistický pohled, anebo volí strategii, kdy je prostorem provázen dynamicky, tzn. „strategií cesty“.

V prvním případě se jedná o prezentaci prostoru, jenž je rozdělen do segmentů, které jsou textem následně systematicky sjednocovány, např. popisem zprava

postavám spíše než naopak.⁴⁹¹

Ve svém autorském vyznání *Poznámky ke „Jménu růže“* (1984) tuto tezi potvrdil i Umberto Eco, když napsal, že diegetický prostor svého románového středověkého kláštera (obr. 66) utvářel podle délek dialogů mezi jednotlivými postavami:

„Marco Ferreri mi řekl, že mé dialogy jsou filmové, protože zabírají správný časový úsek. Jak by taky nezabíraly: když si postavy povídaly při chůzi z re-

491 ZORAN, Gabriel. K teorii narativního prostoru. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 13, 2009, č. 1, s. 52.

492 ECO, Umberto. *Poznámky ke „Jménu růže“*. *Světová literatura*, roč. 31, 1986, č. 2, s. 231.

493 Srov. RYANOVÁ, Marie-Laure. *Narativní prostor*. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 14, 2010, č. 3, s. 42.

doleva, shora dolů apod. V druhém případě, v perspektivistické strategii cesty, postupuje čtenář tak, jako kdyby prostorem sám procházel:

„Z těchto dvou strategií je v narativní fikci obvyklejší cesta, ačkoliv některé postmoderní texty experimentují s hlediskem mapy: např. Život návod k použití Georgese Pereca popisuje paralelní životy obyvatel nájemního domu prostřednictvím přeskakování budovy, jako kdyby vypravěč byl jezdec na šachovnici – strategie, která předpokládá vertikální projekci podobnou mapě, spíš než prostřednictvím vytváření přirozeného procházení.“⁴⁹⁴

Připomeňme, že to, co Ryanová označuje „strategií cesty“, odpovídá pohybu literárním prostorem, který Gabriel Zoran definoval jako osnovu textu (viz kap. III. 3. *K definici umělecké narativní ilustrace*). Autor textu tak konstruuje určitou topografii prostoru, která, jak uvádí Zoran, by nám v orientaci ve skutečném prostoru příliš nepomohla, nicméně, „pro účely četby však poskytuje dostatečně jasný obraz světa.“⁴⁹⁵ Známa je v tomto směru topografie, kterou vytvořil Dante Alighieri v *Božské komedii* (1306–1320) a která se skládá z devíti sestupných kruhů (obr. 67).⁴⁹⁶

Perspektivismus je umným nástrojem který má dvojí funkci: 1. Je jím vytvořena mnohohledovost na jednu událost, z pohledu více postav najednou, což umožňuje pochopit rozdíly v myšlenkových procesech různých charakterů. 2. Může jím být zintenzívněn čtenářský prožitek, neboť jeho prostřednictvím lze navodit důvěrnou atmosféru. Proto se budeme těm aspektům perspektivistického vyprávění, které mohou zásadně ovlivnit ilustrátorovu představu, podrobněji věnovat v následující kapitole.

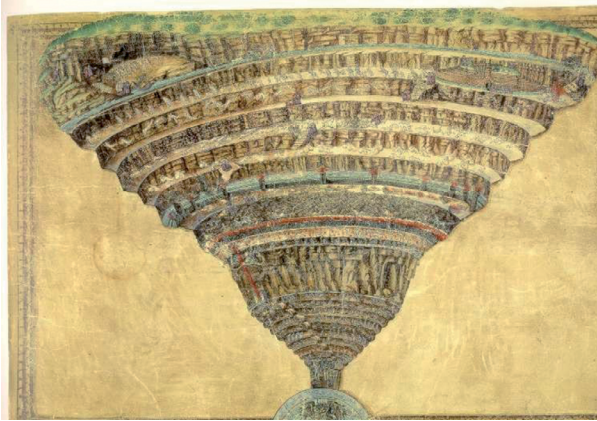
V. 3. Perspektivismus

Jak bylo výše nastíněno, výchozím orientačním bodem při konstrukci diegetického prostoru je zkušenost s prostorem, který je nahlížen z pozice vlastního těla. Takovou zkušenost čtenář projektuje do svých představ tím, že vyprávěnou událost vidí z určitého úhlu pohledu. Role vypravěče pak sílí v závislosti na tom, jak daleký odstup svému čtenáři od vyprávěné události zprostředkuje, nakolik jej od ní vzdálí nebo k ní přiblíží. Takto mezi čtenářem a postavami příběhu může dojít buď

494 RYANOVÁ, Marie-Laure. Narativní prostor. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 14, 2010, č. 3, s. 42.

495 ZORAN, Gabriel. K teorii narativního prostoru. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 13, 2009, č. 1, s. 43.

496 Srov. ESROCK, Ellen J. *The Reader's Eye: Visual Imaging as Reader Response*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1994, s. 191.



Obr. 67. Sandro Boticcelli. Topografie Dantova Pekla (1490).

k odosobnění, odcizení, či dokonce k odporu, nebo naopak k navození důvěrného až intimního vztahu.

Zvláště nenahraditelný význam má užití perspektivismu v těch textech, které jsou podkladem pro tvorbu ilustrací. Ve vztahu k diegetickému prostoru slouží vypravěč jako určitý úhel pohledu, jímž je čtenářem na události nahlíženo, tzn. že zprostředkovává diegetický prostor podobně jako filmová kamera, která sleduje pohyby postav,

přičemž stanovením vzdáleností mezi nimi může zdůraznit vzájemné psychologické vztahy. V této souvislosti napsala Marie-Laure Ryanová:

„Perspektiva sama o sobě, jak si povšiml Uspenskij, je určité umístování vypravěče uvnitř prostoru příběhu; toto umístování může splývat s lokací určité postavy, jejíž pohyby vypravěč sleduje, nebo se může pohybovat v jistém rozsahu zahrnujícím postav několik jako ohnisko diskurzu kolísající mezi různými jedinci. Ve filmu se prezentace prostoru střetává s problémem, jak divákovi zprostředkovat smysl toho, co leží mimo rámec aktuálního záběru, i smysl propojení jednotlivých rámců. Toho může být docíleno pomocí technik, jakými jsou například snímání a přibližování, připevňování kamery na pohybující se podstavec poskytující záběr, který zajišťuje celkový pohled před přiblížením, nebo ukazování stejných míst v obráceném sledu záběrů z perspektivy různých postav.“⁴⁹⁷

V souvislosti s touto charakteristikou dodejme, že perspektivismem nebudeme rozumět pouhé střídání pohledů na vyprávěnou událost z pozice více postav, jak je někdy tento pojem uplatňován v úzkém slova smyslu, ale jako jakýkoliv vypravěčský způsob, který se podobá právě optické funkci kamery ve filmovém umění.

497 RYANOVÁ, Marie-Laure. Narativní prostor. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 14, 2010, č. 3, s. 42. Viz také USPENSKIJ, Boris. *Poetika kompozice*. Brno: Host, 2008, s. 78–89.

Perspektivismus, resp. jeho zdůraznění, byl velkým objevem zejména moderních umělců v první pol. 20. stol., což platí nejen v případě literární narace, ale týká se to také piktorálního narativu.⁴⁹⁸

Podle mnoha kunsthistorických výkladů byl nebývalý zájem o perspektivní vyprávění (ať už verbální nebo obrazové) podnícen několika historickými událostmi na přelomu 19. a 20. stol. Michel Hoog ve svém textu *Futurismus a italské malířství* (1970) uvádí, že analýza pohybu byla inspirována vynálezem fotografie a filmu.⁴⁹⁹ Martin Hilský v knize *Modernisté* (1995) napsal, že k uměleckému tématizování času přispělo jednak sjednocení časových pásem na konci 19. stol. (ještě v roce 1870 se americké železnice řídily podle osmdesáti různých měření času, teprve až až v listopadu 1883 by zaveden čas jednotný) a jednak vyslání prvního časového signálu do světa z Eiffelovy věže 1. července roku 1913.⁵⁰⁰ Jistě je však také pravdivá teze o tom, že důležitým činitelem pro objevení dynamické role času v uměleckém vyjádření bylo zveřejnění Einsteinovy *Obecné teorie relativity* (1915).⁵⁰¹ Tyto všechny podněty vedly umělce k tomu, aby si uvědomili, že čas má dvojí tvář, objektivní a subjektivní, tzn. že existuje čas kolektivně sdílený a také vnitřní čas, který je vyjádřením prožitku subjektu.

Uvědomění si rozdílu mezi objektivním a subjektivním časem umožnilo vytvořit řadu vyprávěcích postupů vhodných k tomu, aby byla ve čtenářích vyvolána buď představa rychle plynoucího času, anebo naopak dojem zastaveného časového okamžiku, tedy navození pocitu věčnosti.

Druhý případ, kdy čtenář při četbě románu nabývá představy časového ustrnutí, nalézáme v dílech Virginie Woolfové. Sama spisovatelka se o svém záměru zmínila v dopise z roku 1922:

„Cítím, že čas zběsile utíká jako film. Snažím se ho zastavit. Nastavuji mu své pero. Snažím se ho připíchnout na místo.“⁵⁰²

498 V souvislosti se zavedením pojmu „perspektivismus“ do moderního umění uvedl Martin Hilský, že nejprve byl upřednostňován zastánci kubismu, kteří se jím odvolávali na filozofii Friedricha Nietzscheho. Nietzsche prý tímto pojmem popíral objektivní skutečnost, když tvrdil, že jsou jen různé úhly pohledů a jejich různé interpretace. Nietzsche se v tomto smyslu vyjádřil v knize *Genealogie morálky* (1887), kde použil termín „perspektivní vidění“. Podle filozofa je naše vědění tím větší, čím větší počet úhlů pohledu jsme schopni obsáhnout. Později (v r. 1910) Ortega y Gasset rovněž tvrdil, že „neměnná a jedinečná skutečnost neexistuje: existuje tolik skutečností, kolik je úhlů pohledu.“ Ortega y Gasset propagoval termín „perspektivismus“, když obhajoval Einsteinovou teorii relativity. Srov. HILSKÝ, Martin. *Modernisté. Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence*. Praha: Torst, 1995, s. 28.

499 Srov. HOOG, Michel. *Futurismus a italské malířství*. In: PIJOAN, José. *Dějiny umění 9*. Praha: Odeon, 1991, s. 164.

500 Srov. HILSKÝ, Martin. *Modernisté. Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence*. Praha: Torst, 1995, s. 15, 16.

501 Srov. *ibid.*, s. 28, 29. Viz také JÁNSKÁ, Lenka. *Mezi textem a obrazem. Text a grafém v evropském a českém malířství*. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 8.

502 Cit. dle HILSKÝ, Martin. *Modernisté. Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence*. Praha: Torst, 1995, s. 18.

Zpomalení děje dosahuje Woolfová právě tím, že vypráví jednu událost z pohledu hned několika postav najednou. Tím je čtenářova představivost fixována do jednoho bodu, kolem něhož krouží různé události. Příkladem takového vyprávění je román *Paní Dallowayová* (1923–1925), který se odehrává v průběhu jediného červnového dne. Woolfová zde kombinuje vnější objektivní plynutí času s fragmentárními monology subjektivního prožívání postav. Navíc se perspektivismus jejího vyprávění projevuje také tím, že postavy v *Paní Dallowayové* pozorují letadlo kroužící nad Londýnem a Woolfová zaznamenává vjemy a pocity těchto postav. Událost odehrávající se na pozadí objektivního plynutí času proto není vyprávěna z pohledu jedné postavy, ale hned z několika různých úhlů více postav, přičemž hodiny subjektivního prožívání každé z nich ubíhají jinak rychlým tempem.⁵⁰³

Čas a prostor byl ve výtvarném umění na počátku 20. stol. tematizován především v dílech futuristů a kubistů. Zatímco futuristé zvolili takový způsob vyprávění, v němž je nazíraná událost rozfázována, čímž vzniká několik překrývajících se polí, pro kubistická díla je charakteristické, že se vydala právě cestou perspektivismu.⁵⁰⁴

Futuristické obrazy se soustředí na vyjádření dynamiky pohybujících se těles, jak napsal historik Michel Hoog:

*„V takových dílech, jako je Russolova Dynamika automobilu, Severiniho Autobus nebo Carrův obraz s charakteristickým názvem Co mi povídala tramvaj (1911), jsou postupné aspekty pohybujícího se předmětu zřetelně rozloženy, ale přitom navzájem splývají v jedinou subjektivní představu.“*⁵⁰⁵

503 David Daiches techniku Woolfově popsal slovy: „*Celý román je vystaven na základě dvou dimenzí času a prostoru. Buď se zastavíme v čase a pozorujeme různé, ale současné dění v prostoru, anebo se uvnitř vědomí jedné postavy pohybujeme dopředu a dozadu v čase.*“ Cit. dle HILSKÝ, Martin. *Modernisté. Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence*. Praha: Torst, 1995, s. 25. Viz také DAICHES, David. *The Novel and the Modern World*. Chicago: The University of Chicago Press, 1965, s. 203.

504 Kubizující mnohoperspektivní rozbití prostoru je vidět už v dětských kresbách, o kterých Jaromír Uždil napsal: „*Typické je to třeba na obrázku cívky, na němž dítě zobrazí obě dvě kruhové základny a tělo cívky – válec – v bočním pohledu. Obrázek sice neodpovídá pohledu z nějakého konkrétního místa [...], je však značně názorný, dá se z něho vyčíst všechno potřebné, dokonce i to, že cívka je provrtána kruhovým otvorem. Dítě tu vlastně podává obdobný obraz předmětu, jaký by použil konstruktér (půdorys, bokorys, nárys) nebo architekt, avšak s tím rozdílem, že všechny pohledy spojuje do jednoho celku.*“ UŽDIL, Jaromír. *Čáry, klikyháky, paňáci a auta. Výtvarný projev a psychický život dítěte*. Praha: Portál, 2002, s. 41.

Dítě tak v zájmu vyjádření mnohopohledovosti buď volí transparentní průřez (knedlíky v hrnci nakreslí tak, jakoby byl hrnec průhledný), anebo zde popsanou kombinaci bokorysu, nárysu či nadhledu a podhledu, které jsou spojeny v jeden celek. Srov. *ibid.*, s. 41.

505 HOOG, Michel. Futurismus a italské malířství. In: PIJOAN, José. *Dějiny umění 9*. Praha: Odeon, 1991, s. 164.

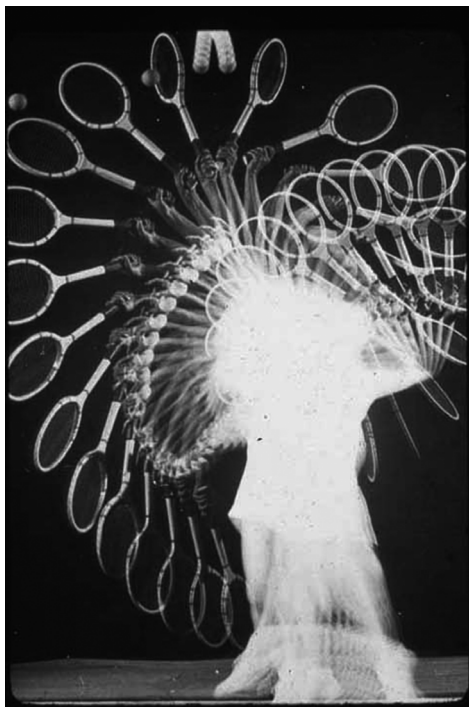
Futuristické obrazy rozdělují jeden pohyb do několika sekvencí, čímž dochází ke stejnému efektu, jaký známe ze stroboskopických fotografií např. Harolda Edgertona (obr. 68).

Naproti tomu kubisté většinou nezachycovali dynamická tělesa, ale statické objekty, jenže tak, že je v průběhu malování jako by spolu se svým malířským stojanem obcházeli ze všech stran, jak je např. vidět na obraze *Továrna v Horta de Ebro* (1909) Pabla Picassa (obr. 69).⁵⁰⁶ Ke zdvojení perspektivy v rámci jednoho záběru dochází také v několika sekvencích ve filmu Dzigy Vertova *Muž s kamerou* (1928; obr. 70).

Proto je podle Wickhoffova rozlišení (viz kap. V. 1. *Ilustrace časového rozměru literárního díla*) možné říci, že zatímco ve futuristických obrazech převládá sekvenciální způsob (*kontinuirend*), v kubistických obrazech je uplatňován způsob shrnující (*komplettierend*). Tyto distinktivní rysy ve způsobu piktorálního vyprávění bylo možné uplatnit také v ilustracích, které se vázaly k textům, v nichž dochází buď ke zrychlování tempa čtení, anebo ve kterých je naopak ve čtenářích vyvolán pocit zastaveného času.

Jedním z moderních románů, k němuž byl takovýmto způsobem vázán piktorální narativ, tzn. případ, ve kterém dochází ke kombinaci více časoprostorových rovin na straně literatury i ilustrace, je *Morelův vynález* (1940)⁵⁰⁷ Adolfa Bioya Casarese s ilustracemi Norah Borges de Torre (obr. 71).⁵⁰⁸

Snad se nedopustíme přílišného zjednodušení, když řekneme, že komplikovaný a mnohvrstevnatý propletenec Casaresova vyprávění spočívá v tom, jak se hlavní hrdina příběhu, který ztroskotal na jednom tichomořském ostrově, dostal do časové smyčky. To se neprojevuje pouze tím, že by sám vypravěč pozoroval



Obr. 68. Harold Eugene Edgerton.
Tenisové podání (1949).

506 Srov. HABASQUE, Guy. Kubismus. In: PIJOAN, José. *Dějiny umění 9*. Praha: Odeon, 1991, s. 129.

507 V českém vydání jsou otištěny ilustrace Vladimíra Kokolii, v jejichž kompozicích se rovněž, třebaže ne tak důsledně jako v případě Norah Borges de Torre, vyskytuje prvek opakování, zdvojení apod. Viz CASARES, Adolfo B. *Morelův vynález*. Praha: Odeon, 1988.

508 Norah Borges de Torre byla mladší sestrou Jorge Luise Borgese.



Obr. 69. Nahoře: Pablo Picasso. *Továrna v Horta de Ebro* (1909).

Obr. 70. Dole: Dziga Vertov. Záběr z filmu *Muž s kamerou* (1928).



příběhu.⁵⁰⁹ Podobně jako v případě Woolfové se také Casares pokusil zastavit čas, tedy, jak uvádí poslední věta románu, „*sloučit přítomnost rozptýlenou v čase*“.⁵¹⁰

určitě stále se opakující děje, ale tím, že v jednom okamžiku začíná sledovat dokonce i své vlastní dřívější konání. Jinými slovy, v příběhu dochází ke zdvojení vypravěčovy osobnosti, který na jedné straně *ich-formou* podává svědectví o podivných událostech na ostrově, současně ale na straně druhé pozoruje vlastní postavu, která neustále opakuje to, co on sám dříve udělal.

Román je tak nadmíru složitou hrou, kterou Casares hraje se čtenářem: skutečný čtenář drží v rukou deníkový záznam, který je opatřen jakoby autentickými poznámkami vydavatele, které jsou však součástí literární fikce. Čtenář se v románu dočítá o tom, jak hlavní hrdina předčítá text o tom, jak vynálezce Morel čte svůj rukopis. V závěru románu dokonce dochází ke ztotožnění vypravěče příběhu se čtenářem, neboť poslední slova jsou spíše promluvou čtenáře nežli hlavního hrdiny příběhu, který se tak stává součástí fiktivní struktury

509 Srov. VRHEL, František. Četba a čtenáři Morelova vynálezu. In: CASARES, Adolfo B. *Morelův vynález*. Praha: Odeon, 1988, s. 152, 153.

510 CASARES, Adolfo B. *Morelův vynález*. Praha: Odeon, 1988, s. 143.

Ilustrátorka Norah Borges de Torre vytvořila několik ilustrací, které příhodně reprodukují rozklad prostorové perspektivy Casaresova literárního vyprávění. Její ilustrace se vyznačují jednoduchým geometrizujícím tvaroslovím a eliminací detailů. Proto se zdá, že tato kubizující tendence není samoučelným uměleckým výrazivem, ale skutečnou snahou ilustrátorky vyjádřit stejný způsob, jakým je vyprávěn text.

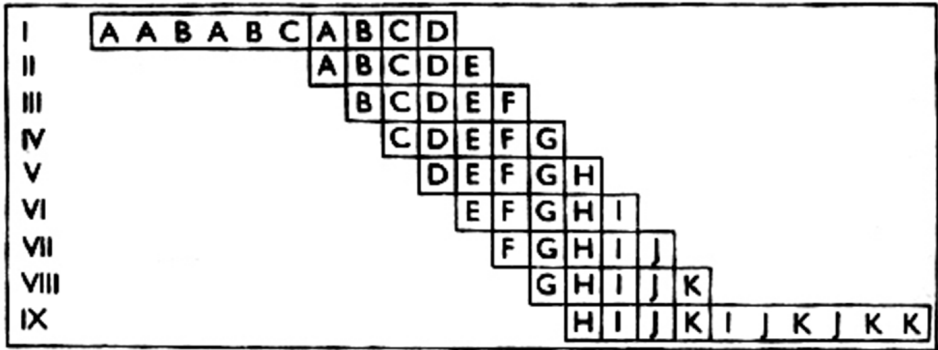
Jak bylo uvedeno v předchozí kapitole v souvislosti s Ryanovou, existují dva pohledy, jakými může čtenář nahlížet na diegetický prostor. Buď jako na „statickou mapu“, kdy čtenář sleduje příběh z ptáčích perspektivy, a stává se tak nezainteresovaným objektivním pozorovatelem, anebo je umístěn přímo do nitra příběhu, stává se součástí děje a takto jako jeho účastník prochází krajinou, ulicemi, domy a nakonec třeba i myslí jiných postav. Tento druhý způsob nazvala Ryanová, jak už bylo dříve řečeno, „strategií cesty“.⁵¹¹ V moderní literatuře dochází často ke kombinaci obou vyprávěcích způsobů.

Vyprávění, které zprostředkovává čtenáři topografickou strukturu prostřednictvím „strategie cesty“, je užito v románu *Neviditelná města* (1972) Itala Calvina. Celý Calvinův román je postavený na krátkých vyprávěných úsecích. Autor čtenáři dává možnost nahlédnout do rozhovoru, který vede cestovatel Marko Polo s Kublajcháňem. Cestovatel ve svém vyprávění popisuje daleká města rozsáhlé říše, v níž chán nikdy nebyl. Calvino však Polovo nesouvislé vyprávění nezvolil náhodou. Jak ukázal překladatel Vladimír Hořký v doslovu *Calvinova výzva labyrintu* (1986), prostorové vlastnosti neznámých krajin jsou v textu konstruovány dokonce rafinovaněji, než se na první pohled může zdát. Hořký způsob, jakým cestovatel vypráví o jím navštívených místech, zakreslil do jednoduchého schématu (obr. 72) a opatřil jej následujícím komentářem:



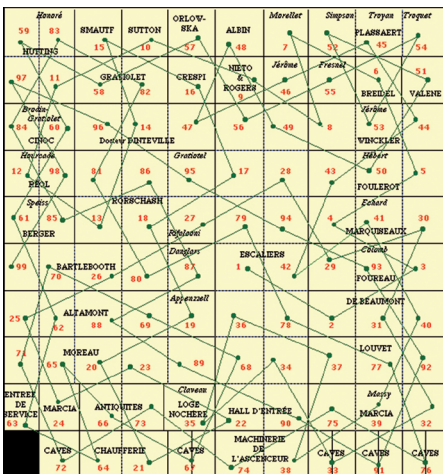
Obr. 71. Norah Borges de Torre. Ilustrace k Casaresově románu *Morelův vynález* (1940).

511 Srov. RYANOVÁ, Marie-Laure. Narativní prostor. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 14, 2010, č. 3, s. 42.



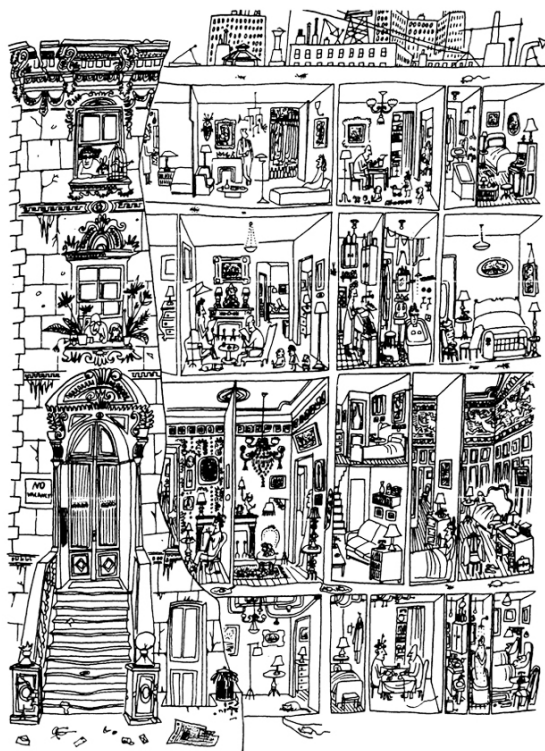
Obr. 72. Schéma vyprávěcího postupu v románu Itala Calvina *Neviditelná města* (1972), jak jej zakreslil Vladimír Hořký (1986).

„Označíme-li titulky uvnitř devíti kapitol písmeny a seřadíme-li je podle autorova klíče, vznikne schéma vyjadřující uspořádání navštívených míst a vytvářející labyrint moderního světa a část nekonečné spirály. Z míst známých a opakujících se v určitém pořádku dospějeme posléze do míst nových, jimiž pro nás poznání vrcholí, ale neuzavírá se: nabízí možnost pokračování ve stejném řádu, jakým se cesta začala, ale z opačného konce. [...] schéma (označeno písmeny čím dál vzdálenějšími počátku abecedy, odpovídajícími i novým titulům v kapitolách) je zrcadlovým obrazem počátečního modelu: nepřetržitost a variabilita téhož jsou zde výrazem Calvinova pojetí světa v jeho dynamičnosti a znovuoobnovování.“⁵¹²



Obr. 73. Konstrukce diegetického prostoru v Perecově románu *Život návod k použití* (1978), která odpovídá šachovnicovému poli. Jednotlivá pole na šachovnici jsou místnostmi nájemního domu (ve schématu jsou uvedena jména nájemníků domu), čísla (a spojení mezi nimi) znázorňují vyprávěcí postup napříč činžovním domem.

512 HOŘKÝ, Vladimír. Calvinova výzva labyrintu. In: CALVINO, Italo. *Neviditelná města*. Praha: Odeon, 1986, s. 169.



Obr. 74. Georges Perec se při psaní románu inspiroval kresbou Saula Steinberga (1958).

ního obrazu. Perec se tím pokusil vyjádřit jakýsi „existenciální obraz“ nad řízenými osudy lidí, kteří činžovní dům obývají. Sám autor se tímto záměrem netajil, když v úvodu ke svému románu napsal:

„Přes všechno zdání to není hra samotářská: každý úkon, který sestavovatel puzzlu provede, už před ním určil jeho tvůrce; každý dílek, který znovu a znovu bere do ruky, který zkoumá a laská, každá kombinace, kterou znovu a znovu zkouší, každé tápání, každé tušení, každá naděje, každá sklíčenost byly zvoleny, vypočítány, promyšleny někým jiným.“⁵¹³

Způsob, jakým Perec modeluje čtenářovu představu o prostorových dispozicích domu, se podobá tahům figurky jezdec po šachovnicovém poli. Jezdec se v šachové partii pohybuje vždy do tvaru L, aniž by na jakékoliv políčko šachovnice, která

513 PEREC, Georges. *Život návod k použití*. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 12. Překlad Kateřina Vinšová.

v románu představují jednotlivé místnosti domu, stoupl dvakrát (obr. 73). Takto autor vytvořil symbolický obraz osudu, kterému jsou podřízeny životy každého z obyvatel domu.

Způsob, jakým vypravěč zprostředkovává svůj příběh, pak staví ilustrátora před rozhodnutí nad tím, zda zvolit strategii mapy, tzn. zobrazit vyprávěnou scénu z odstupů, anebo strategii cesty, kdy podmiňuje čtenářův/divákův vhled do příběhu subjektivizujícím způsobem.