

Klimeš, Jan

Historický exkurz do teorie textově-obrazových vztahů

In: Klimeš, Jan. *Hledání významu v umělecké narativní ilustraci*. Vydání první
Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2015, pp. 25-70

ISBN 978-80-210-8059-1

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136429>

Access Date: 29. 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.

II. HISTORICKÝ EXKURZ DO TEORIE TEXTOVĚ-OBRAZOVÝCH VZTAHŮ

Hledání společných rysů mezi textovým a obrazovým vyjádřením sahá až k samotným počátkům starořecké filozofie. Nejdříve se však v zájmu začlenění problematiky do širšího dějinného kontextu pokusíme stručně nastínit pravděpodobné počátky vzniku ilustrací v souvislosti s vývojem písma.

Po exkurzu do antické estetiky budou následovat kapitoly, které chronologicky popíší vývoj v pozdějších obdobích. Každá z těchto kapitol je rovněž zasazena do širších souvislostí, čímž je odhalen nejen dobový teoretický diskurz, ale také vývoj textově-obrazových vztahů v paradigmatických dílech jednotlivých historických období.

II. 1. Počátky ilustrace

Vztah dvou médií lze mapovat až teprve tam, kde dochází k oddělení písemné a obrazové složky.⁴⁵ V nejstarších kulturách bylo totiž dorozumívacím prostředkem

⁴⁵ Vznik a vývoj lidské řeči je velmi úzce spjat s vývojem lidského druhu, přičemž právě zdokonalováním jazykových schopností se člověk postupně odlišil od ostatních živočišných druhů. V moderním výkladu vycházíme především z archeologických závěrů, které dokládají, že řeč je stará nejméně 200.000 let a pochází už z období života člověka neandrtálského. V minulosti byl však původ jazyka vykládán jinak; např. antičtí filozofé Démokritos a Lucretius vysvětlovali původ jazyka pomocí mýtů, středověké názory se pochopitelně přidržely biblického stvoření člověka, ve kterém Bůh Adamovi vdechl život a spolu s tím i schopnost mluvit.

Dnešní teorie o vzniku jazyka lze shrnout do tří makroteorií: interjekční, onomatopoické a synergastické. Interjekční teorie předpokládá, že na samém počátku lidské řeči stály zvuky emočního charakteru, např. výrazy údivu, bolesti nebo uleknutí se. Onomatopoická teorie zastává domněnku, že první slova vznikla napodobením okolních zvuků zvířat nebo přírodních úkazů. Synergastická teorie zas předpokládá, že prvním slovům předcházela zvolání, která doprovázejí pracovní činnost.

obrázkové písmo, což znamená, že textová složka byla neoddělitelná od složky obrazové.⁴⁶ Proto není možné obrázkové písmo považovat za ilustraci.

Pravděpodobný důvod dlouho udržované integrace textové a obrazové složky spatřuje bibliofil Michel Melot v tom, že lidé měli sice potřebu vyjádřit obrázkovým písmem nějakou abstrahovanou myšlenku, ale současně se nechtěli vzdát vizuální podoby skutečnosti. Melot v práci *The Art of Illustration* (1984) píše:

„Jako by psaní bylo samo o sobě chladné a poněkud rezervované. Naopak řeč je živá a vstřícná. Psaním je však možné překračovat časové i prostorové bariéry. Písmo obohacuje pomůjivost řeči o trvání, neboť mluvenou řeč uzavírá do objektivní, neměnné, opakovatelné a přenositelné podoby. Avšak výhoda a stálost písma je současně vyvážena potřebou dvojité redukce, z věci na zvuk a ze zvuku do abecedy. Důsledkem je pak dvojnásobný odstup od skutečnosti; zřejmě v tom lze spatřit pravděpodobný důvod tolik rozšířeného zakreslování obrázků do písemné podoby.“⁴⁷

V 5. a v 6. tisíciletí př. n. l. v civilizacích Sumerů, Číňanů a Egypťanů narůstal tlak na přesnější interpretabilitu obrázkového písma. Teprve rozvinutím obrázkového písma vzniká kolem roku 2000 př. n. l. v oblasti Přední Asie písmo hláskové, které se skládá z fonetických znaků vyjadřujících souhlásky.⁴⁸

První historicky známé ilustrace pocházejí ze starého Egypta. Vznikaly zejména na stěnách staroegyptských chrámů v podobě reliéfů a maleb. Tím, že jsou především oslavou bohů a že zobrazují božská vtělení králů říše, tematizují posmrtný život zemřelých. O ilustraci v pravém slova smyslu je zde možné hovořit již proto, že staroegyptské hieroglyfy nejsou pouhým druhem obrázkového písma (jak uká-

Navzdory dohadům ohledně správnosti té či oné teorie mají všechny jedno společné, když tvrdí, že od svých prvopočátků je jazyk složen jak z auditivní složky zvuků a hlasů, tak ze složky vizuální, kterou v současnosti označujeme za projevy neverbální komunikace. Holandský lingvista Jacobus J. A. van Ginneken se dokonce domníval, že na počátku se člověk dorozumíval výhradně neverbální gestikulací, později jednoduchým písmem a teprve až úplně nakonec mluveným jazykem. Vycházel přitom z poznání, že lidé žijící dodnes v primitivních společnostech se dorozumívají převážně gestikulací. Srov. MURPHY, Robert F. *Úvod do kulturní a sociální antropologie*. Praha: Slon, 1999, s. 38–41.

46 Prvním obrázkovým písmem jsou všeobecně míněny piktografy, tedy znaky, které jedním obrázkem vyjadřují jedno slovo, jednoduchou myšlenku či jednotlivý moment nebo zážitek. Vyvinutější fází piktografu byly ideografy. Ke správné interpretaci ideografu je však zapotřebí znalost dobového či místního kontextu, což je podmínka, která v případě interpretace piktografu neplatí. Srov. MATĚJČEK, Antonín. *Ilustrace*. Praha: Jan Štenc, 1931, s. 9.

47 MELOT, Michel. *The Art of Illustration*. New York: Skira/Rizzoli, 1984, s. 7. Překlad Jan Klimeš.

48 Rozdíl mezi obrázkovým písmem a písmem hláskovým pochopitelně ovlivňuje způsob, jakým je člověk v procesu četby vnímá. Abraham A. Moles k tomu uvádí, že „člověk, který umí číst, ve skutečnosti nečte písmena: vnímá přímo podobu slov, a člověk, který čte často, skoro nevnímá slova. Má fixační body (asi 4 až 8) na řádcích. Napsaná zpráva tedy vypadá jako jednorozměrná, písmena jsou navlečena na řádky tak jako uzlíky na provázku, který ve svých rukou rozvíjeli Indiáni a jež tvořili jednu z primitivních forem písma (quipus).“ MOLES, Abraham, A. Oddíl Písmenový kód. In: MOLES, Abraham, A. *Věk kybernetiky*. Praha: SNTL, 1966, s. 69.

zal už Jean-François Champollion rozluštěním Rossetské desky v roce 1822). Již v těchto prvních ilustračních projevech se objevuje jak snaha vyjádřit abstrahovanou myšlenku (posmrtný život), tak zároveň snaha neztratit z dosahu podobnost s vizuální skutečností normálního světa (obyčejných smrtelníků).⁴⁹

Egypt je také kolébkou ilustrace knižní; nejstaršími ilustrovanými „knihami“ jsou egyptské svitky, tzv. knihy mrtvých.⁵⁰

II. 2. Antika

Historicky doložené dějiny teoretického výkladu o textově-obrazových vztazích sahají do starověkého Řecka v 6. stol. př. n. l.

Z dnešního odstupu je narativita, která je obsažena v antických literárních a výtvarných památkách, nahlížena v intencích postupného vývoje od strnulé popisnosti archaického a klasického Řecka (6. stol. př. n. l. – 3. stol. př. n. l.) až k dynamické narativitě mladšího helénského a helénistického období (3. stol. př. n. l. – 3. stol. n. l.).⁵¹

Abychom naplno odkryli rozdíl mezi narativitou uměleckých děl, jak se projevovovala v archaicko-klasickém a helénsko-helénistickém provedení, vypomůžeme si následujícím porovnáním několika paradigmatických děl, jak je ve 20. stol. nezávisle na sobě provedli Erich Auerbach a Ernst Gombrich.

Erich Auerbach ve své práci *Mimesis: Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách* (1946) dokumentuje rozdíl v projevu literární narativity porovnáním „objektivisticky“ pojatého vyprávění z Homérovy *Odysey* se „subjektivisticky“ zpracovaným úryvkem z pozdně římského románu *Satyrikon*, jehož autorství je připisováno Titu Petroniovi.

Auerbach konstatuje, že záměrem objektivistického vyprávění *Odysey* bylo zprostředkovat čtenáři všechny jevy jasně viditelné, popsat každý předmět do detailu a přesně vymežit veškeré časoprostorové vztahy. Objektivismus se zde však

49 V knize *Posmrtný život na Nilu* čteme: „Písmo a obrazová vyjádření spolu v Egyptě těsně souvisely, neboť znaky byly vlastně malými obrázky. To samozřejmě neznamená, že by znaky mohly představovat pouze to, co zobrazují. Hieroglyfické písmo v Egyptě spojuje dva způsoby užití obrázků, z nichž jeden vyjadřuje to, co je zobrazeno (obrázek dveřní závory vyjadřuje ‚dveřní závoru‘, obrázek pohoří vyjadřuje ‚pohoří‘), zatímco druhý zachycuje zvukovou podobu egyptského slova (obrázek dveřní závory, egyptsky se, vyjadřuje zvuk s, obrázek pohoří, egyptsky džu, vyjadřuje zvuk džu).“ FORMAN, Werner, QUIRKE, Stephen. *Posmrtný život na Nilu*. London: Opus Publishing, 1996, s. 13. Překlad Ladislav Bareš.

50 Srov. MATĚJČEK, Antonín. *Ilustrace*. Praha: Jan Štenc, 1931, s. 11–14. TOKÁR, Michal. *Kontexty umeleckeje ilustrácie*. Prešov: CUPER, 1996, s. 9.

51 Helénistickým obdobím nazýváme období dvou kultur v rozmezí šesti století. Od začátku 3. stol. př. n. l. do příchodu Kristova učení převládá stále ještě dominující řecká filozofie, od přelomu milénia do konce 3. stol. n. l. přebírá dominující postavení římská kultura. První tři století Řeků označujeme za období helénské, období římského impéria je pak obdobím helénistickým. Viz TATARKIEWICZ, Władysław. *Dějiny estetiky I. Starověká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 10, 11, 175.

projevuje i tím, že vypravěč se dokonce pokouší zviditelnit i dění, která se odehrávají uvnitř duševních procesů jednotlivých postav: „Homérovi lidé beze zbytku odhalují své nitro řečí, která je i v afektu vyvážená: co nevyšloví před ostatními, o tom se rozhovoří v srdci, takže čtenář se to dozví.“⁵² Cílem Homérova textu je proto podle Auerbacha všechno náležitě a do podrobností popsat, odkrýt a vyslovit.

Naproti tomu v pozdním antickém období dochází k uplatňování narativního perspektivismu, neboť vypravěč, jakým byl právě Petronius, zprostředkoval sled událostí subjektivistickým nazíráním na svět. Když Petronius podává svědectví o hostině u bohatého Trimalchiona, umisťuje čtenáře přímo do středu vyprávěné scény, jakoby byl celému dění osobně přítomen. Postavy v tomto příběhu nejsou reprezentovány objektivně, ale z pohledu vyprávějího stolovníka, který však přese všechno vnitřní kritické zhodnocení okolních postav ke společnosti sám náleží: „Petronius nevypravuje vlastními slovy, ale ponechává určitěmu subjektu, který není totožný ani s ním, ani s fiktivním vypravěčem Enclopiem, aby na stolní společnost vrhl reflektor svého pohledu – což je velmi umný perspektivní postup [...]“⁵³ Při četbě Petroniova textu je totiž pohled čtenáře na kyčovitou společnost u hostitele Trimalchiona modelován dynamicky, přeskakuje z místa na místo, aby byl nakonec vyhrocen až na samotnou mez únosnosti, což je koneckonců podpořeno i kombinací spisovného a vulgárního jazyka různých charakterů postav:

„[...] u Petronia je – na jedné straně – vyhraněný subjektivismus, zdůrazněný ještě individualizovaným jazykem, ovšem subjektivismus, který má na jedné straně objektivní cíl, neboť tu jde o objektivní vylíčení stolní společnosti včetně samého mluvčího prostřednictvím subjektivistického postupu. Tento postup vyvolává sytější a konkrétnější iluzi životní skutečnosti – Enclopiův soused líčí stolní společnost, k níž mentalitou i postavením sám náleží, a tím se zorný úhel přesunuje přímo dovnitř obrazu. Obraz se prohlubuje, neboť světlo na něj dopadající jako by vycházelo z určitého bodu v jeho prostoru.“⁵⁴

Paralely s objektivizujícími a subjektivizujícími druhy literárního vyprávění lze nalézt také ve vývoji piktorální narativy výtvarného umění. Zatímco starší díla představují své hrdiny ve značně zobecněných a typizovaných rysech, v klasickém a v helénsko-helénistickém období dochází jednak k důmyslné modelaci psychických stavů zobrazovaných postav, jednak i k bohaté výmluvným interakcím mezi postavami uvnitř figurálních kompozic (jak v nástěnných malbách, tak v sousoších). Proto i na historický vývoj piktorální narativy antického výtvarného umění

52 AUERBACH, Erich. *Mimesis: Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 11.

53 *Ibid.*, s. 29.

54 *Ibid.*, s. 29. Auerbachovu užívání slova „obraz“ rozumíme synonymně jako pojmu představa (mentální obraz).

je možné nahlížet jako na posun od objektivizace zobecněných typů k subjektivizaci reprezentovaných jevů. Tento vývoj popsal v práci *Umění a iluze* (1960) Ernst Gombrich, když jej uvedl na pozadí dialektiky postupného směřování od schématického zobrazení archaického období k realistickému zobrazování ve vrcholné a pozdní antice.⁵⁵

Správnost takového výkladu lze dokumentovat nejen řadou dodnes zachovalých malířských a sochařských děl, ale i z dochovaných historických pramenů. Některé z nich např. podávají svědectví o odklonu od starší popisnosti směrem k malířskému stylu, kterému se říkalo „skiografie“, neboť je ve svých studiích analyzovali sami filozofové, mj. Démokritos z Abdér či Platón. Starší a popisnější řecké malířství se nazývalo „scénografie“.⁵⁶ Zatímco scénografie usilovala o objektivizující zprostředkování skutečnosti (např. dodržáním zákonů perspektivy), od 5. stol. př. n. l. došlo k postupnému uvolnění malířského stylu, v němž byly zviditelněny jednotlivé tahy štětců do oddělených barevných skvrn, který je právě typickým rysem skiografie. Mezi filozofy se skiografie stala předmětem sporů: Démokritos se pokusil účinek skiografie analyzovat, Platón skiografii neváhal kritizovat, protože v ní spatřoval falešný a klamavý odklon od vizuální skutečnosti.⁵⁷

II. 2. 1. Nejstarší výklady textově-obrazových vztahů ve starověkém Řecku

Údajně prvním filozofem, který hledal paralely mezi literárním textem a výtvarným obrazem, byl starořecký básník Simónidés z Keu (556–468 př. n. l.), byť toto svědectví není přímé, ale zachovalo se nám zprostředkovaně teprve až ze spisu *O slávě Athéňanů* (1. stol. n. l.) pozdně antického Plútarcha, který Simónidovi vkládá do úst slova, že „*poezie je mluvícím malířstvím a malířství mlčící poezí*“.⁵⁸

55 Gombrich jde ve svém historickém výkladu ještě hlouběji do období předarchaického, s nímž srovnává homérovský způsob vyprávění, když přerod mezi starší a mladší kulturou starověkého světa popisuje následovně: „Protože co je vlastně povaha řeckého vyprávění, jak ji známe z Homéra? Stručně řečeno, řecké vyprávění se nezabývá jen tím, ‚co‘ se stalo v mýtických událostech, ale také ‚jak‘ se to stalo. Nejde pochopitelně o velmi striktní rozlišení. Neexistuje žádné vyprávění o událostech, které by neobsahovalo takový či onaký popis, a nikdo nebude tvrdit, že epos o Gilgamešovi nebo Starý zákon postrádá živá líčení. Ale je snad přece rozdíl mezi nimi a tím, jak Homér líčí příběhy, které se udály před Trójou, včetně myšlenek hrdinů nebo reakcí Hektórova synáčka, který se polekal per na otcově přílbě. Zde je básník očítým svědkem.“ Nicméně i při zaměření výhradně na popis antické tradice zastává Gombrich přesvědčení o směřování umění od „konceptuálního“ k „iluzionistickému“ stylu zobrazení. GOMBRICH, Ernst. *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 144, 145. Překlad Miroslava Tůmová.

56 Srov. TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky, I. Staroveká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 78.

57 Srov. *ibid.*, s. 91.

58 PLÚTARCHOS. *Moralia, IV. De Gloria Atheniensium, III, 346*. Harvard: Loeb Classical Library Edition, 1936, s. 501. Překlad Jan Klimeš.

Plútarchos tuto Simónidovu poznámku uvádí v souvislosti s chvalořečí na historiky, kteří dokázali slovy podnítit sugestivní čtenářskou představivost:

*„Ačkoliv malíři barvou a tvarem, a spisovatelé prostřednictvím slov a vět stejný předmět vyjadřují, tak od sebe se liší materiálem a způsobem napodobení. A přesto je nejvyšším cílem obou jedno a totéž. Nejpůsobivější historik ten jest, který zobrazením emocí a charakterů oživil své vyprávění, stejně jako malířstvím se téhož dosáhne.“*⁵⁹

Také řečtí filozofové Démokritos z Abdér (asi 460–370 př. n. l.) a Gorgiás z Leontín (asi 483–376 př. n. l.) se zabývali obrazivostí textů, které ve čtenářích a posluchačích mohou vytvářet bohatou představivost. Podle Vitruvia pozdně římského spisu o architektuře byl zájem obou filozofů podněten divadelní scénou pro Aischylovu tradédii, kterou vytvořil malíř Agatarschos.⁶⁰

Materialista Démokritos mluvil o „poetických obrazech“, které se rodí v představách básníků; jeho úvahy o schopnosti je vypoodobnit malířskými prostředky bychom dnes řadili do oboru optiky.⁶¹

Také Gorgiás v rozpravě *Chvála Heleny* uvádí, že všechno lze vyjádřit slovy, a to dokonce včetně toho, co ve skutečnosti ani neexistuje. Filozof zde neváhal přiřknout slovům dokonce „démonickou sílu“, když se rozepsal o síle slov, které v posluchačích dokáží vyvolat citová vzplanutí radosti, přeludu a děsů. Nejlepším spisovatelem i malířem je podle Gorgia ten, kdo dokáže vyvolat přelud skutečnosti⁶² (takovému stavu omámení z iluzí říkali Řekové *apáté*)⁶³.

V problematice textově-obrazových vztahů nacházíme u filozofa Platóna (427–347 př. n. l.) nejednoznačnou odpověď. Jednak v dialogu *Faidros* hájil postavení básníků nad řemeslníky, neboť básníci jsou spolu s filozofy vyvolenci Múz. Podobně se vyjadřuje i v díle *Symposion*, kde přirovnává pěvce k božským lidem, kteří jsou prostředníky mezi bohy a lidmi, zatímco malíři a sochaři jsou naopak jen falešnými zprostředkovateli.⁶⁴ Nicméně poněkud jinou představu o vztahu mezi

59 PLÚTARCHOS. *Moralia, IV. De Gloria Atheniensium, III, 346*. Harvard: Loeb Classical Library Edition, 1936, s. 501. Překlad Jan Klimeš. Plútarchos má v citovaném úryvku na mysli zejména klasické historiky, zejména pak Thúkýdida, který svým ohromujícím způsobem vyprávění o námořních bitvách mezi Athéňany a Spartany dosahuje nebývalých reakcí úžasu a zděšení. Srov. *ibid.*, s. 501, 502.

60 Srov. VITRUVIUS, Marcus Pollio. *Deset knih o architektuře. VII*. Praha: Svoboda, 1979, s. 232.

61 Srov. TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky I. Starověká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 106.

62 Srov. *ibid.*, s. 121.

63 Srov. *ibid.*, s. 114. V mnoha ohledech můžeme Gorgia pokládat za přímého předchůdce Aristotelovy estetiky. Připomeňme například tezi o nutnosti jednoty uměleckého díla, neboť malíři mámějí zrak tak činí prostřednictvím mnoha barev a skladáním mnoha „těl“, jimiž vytvářejí „jedno tělo“, jednu podobu.

64 Srov. *ibid.*, s. 132, 133.

poezií a malířstvím rozvíjí tento filozof v obsáhlém díle *Ústava*, kde postavení básníků klade na stejně nízkou úroveň, na niž už předtím odsoudil malíře a sochaře.

V *Ústavě* si Platón položil otázku, jak umělecké napodobování skutečnosti souvisí s pravdou. K této otázce jej přiměla myšlenka, že umění totiž tím, že napodobuje např. člověka, nevytváří člověka jiného, ale pouze jemu podobný obraz. Jenže už samotný předmět takového zobrazení je sám o sobě odrazem z původního, pravého a věčného světa idejí. V uměleckých dílech proto dochází k dvojitému „zrcadlení“, protože umění odráží skutečnost, která je už však sama o sobě pouze odrazem pravdivého světa idejí.⁶⁵ Tímto způsobem dospěl Platón k závěru, že umělecká díla zprostředkovávají falešnou představu, a jsou proto společně s těmi, kdo je tvoří, zavrženíhodná.

Platónova úvaha však není zase tak jednoduchá, jak by se mohlo na první pohled zdát, neboť z opakovaného zrcadlení odvozuje následně dva různé výklady pojmu mimésis, což má dopad i na vysvětlení vztahu mezi poezií a malířstvím. Jednak chápe mimetická umění jako díla, která reprodukují skutečnou podobu věcí, ale na druhou stranu si uvědomuje, že existují rovněž i takové umělecké prostředky, které neusilují o transparentní zpodobení skutečnosti. Tím rozlišil umění na ta, která jsou schopna vytvářet představy, a na umění, která obrazotvorný potenciál postrádají. V druhém případě se jedná o takový druh uměleckých děl, která bychom dnes označili za řemeslnou tvorbu.

Platón tedy říká, že jak poezie, tak malířství, která spadají pod napodobující umění, jsou obrazotvorná, nicméně v hodnotící otázce nad jejich smyslem shledává, že právě podnícení čtenářské a divácké obrazotvornosti je vyvoláno negativními vlastnostmi těchto klamavých umění. Proto nad poezii a malířství nadřadil neobrazotvorná umění, řemeslo:

„Nuže tedy, právem bychom se ho [napodobujícího básníka] již mohli chopiti a postavití za protějšek k malíři; neboť tomu se podobá nejen tím, že vytváří věci nedostatkem pravdivosti špatné, nýbrž i po té stránce jest mu roven, že obcuje s jinou částí duše, která jest také tak špatná, a ne s nejlepší. A takto tedy po právu bychom ho nepřijímali do obce, která má mítí dobré zřízení, protože budí a živí tuto nižší stránku duše, a čině ji silnou, ničí stránku rozumovou, jako když někdo v obci, čině mocnými lidí špatné, odevzdává jim do rukou obec, lepší pak lidí hubí. Právě tak řekneme, že i napodobující básník vkládá jednotlivě do duše každého špatnou ústavu, zavděčuje se její nerozumné části, která nerozeznává věci větších a menších, nýbrž tytéž věci pokládá hned za veliké, hned za malé, a že vytváří pouhé obrazy, od pravdy jest daleko vzdálen.“⁶⁶

65 Příměru zrcadla pro vysvětlení pojmu mimésis užíval Platón velice často. Srov. GILBERT, Katharine Everett, KUHN, Helmut. *Dějiny estetiky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 39–40.

66 PLATÓN. *Ústava*. Praha: OIKOYMENH, 2001, 605 a–c, str. 317–318. Překlad František Novotný.

Negativní hodnocení poezie a malířství podepřel Platón dvěma argumenty. Za prvé, mimetická umění jsou zavrženíhodná proto, že podávají falešný obraz světa, a tím nám zprostředkovávají falešnou představu. Druhým argumentem o škodlivosti mimetických umění podle něj bylo, že deformují morálku lidí. První argument, kterým útočil zejména na výtvarná umění, čerpal z metafyziky, při formulaci druhého argumentu, kterým pranýřoval zejména poezii, vycházel Platón z etiky.⁶⁷

Takové závěry jsou u Platóna do jisté míry překvapující zvláště proto, že Platón sám byl nejen filozofem, ale dokonce psal básně a také prý maloval. Koneckonců, jak připomíná historik Tatarkiewicz, všechna jeho filozofická pojednání psaná formou dialogů jsou vlastně svým způsobem uměleckými díly.⁶⁸ Jestliže si však na druhou stranu uvědomíme, že Platón žil v době, kdy se mezi filozofy a básníky vedla polemika o to, zda poezie disponuje lepšími prostředky v dosažení pravdivějšího vyjádření skutečnosti než filozofie a logika, pak lze jeho závěry chápat jako obhajobu právě filozofie a logiky, kterými se chtěl vymezit proti nejasnosti a vágnosti básnické tvorby. Pravdu má Platón v tom, že pokud se pokoušíme dobrat jednoznačných odpovědí a faktických svědectví, pak nám je umění zprostředkuje jen zřídkakdy.

Nástin Platónova výkladu o textově-obrazových vztazích lze shrnout jako pokus o definici umění na základě korespondence se skutečností, nicméně odmítnutím smyslovosti umění, a tím tedy jeho schopnosti být nositelem předpokladů pro vyvolání určitých emocionálních reakcí na straně recipientů, učinil z umění vyprázdněné torzo. Platón tím, že trval na striktním chápání mimésis jako přesné reprodukce vizuálního světa, přehlédl to, co v návaznosti na předplatónské filozofy znovu objevil jeho žák Aristotelés.⁶⁹ Aristotelés (384–322 př. n. l.) byl ke smyslové roli umění podstatně přívětivější než Platón, neboť naopak připustil, že umění nemusí být „zrcadlem“ skutečného světa, ale může naopak reprezentovat i věci, které jako takové ve skutečnosti neexistují. Tento názor představil Aristotelés ve své *Poetice*, kde mj. napsal, že úkolem básníka není mluvit o tom, co se ve skutečnosti stalo, ale o tom, co by se stát mohlo.⁷⁰

67 Srov. TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky I. Staroveká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 135.

68 Srov. *ibid.*, s. 138.

69 Jestliže v dobách před Platónovou filozofií se uvažování o umění odehrávalo v intencích funkcionálních definic, pak vlivem jeho filozofie přestaly být pro mnoho filozofů otázky spjaté s uměním zajímavé vůbec. Jak jsme například viděli, ještě pro Gorgia bylo mámení uměleckých prostředků velkou předností, pro Sókrata pak iluzionismus, vášnivost a emocionalita výrazem duchovního rozměru uměleckého díla.

70 Aristotelés doslova píše: „Proto také básnictví je cosi filozofičtějšího a vzácnějšího než dějepisectví: básnictví totiž vyjadřuje spíše to, co jest obecné, dějepisectví však pojednává o tom, co jest jednotlivé, zvláštní. Obecné jest v tom, že ta osoba mluví takové a takové věci nebo činí takové a takové skutky podle pravděpodobnosti nebo nutnosti, a k tomu směřuje básnictví, dávajíc pak sobě jméno. Jednotlivé však jest, co na příklad Alkibiades

Malířství a poezie byly před Aristotelem chápány jako dva nesmiřitelné obory.⁷¹ Například dosavadní orficko-pýthagorejské názory jasně upřednostňovaly poezii (a hudbu), protože jejím prostřednictvím je možné vyvolat katarzní účinek, což je schopnost, kterou výtvarné umění postrádá. Aristotelés nadřazenost poezie nad výtvarnými uměními sice explicitně nevyvrátil, ale zároveň ani nemáme doklad o tom, že by výtvarné umění kvůli otázce katarze nějakým způsobem snižoval. Je sice pravda, že vyčlenil skupinu tzv. umění katarzních, kam zařadil jen poezii, tanec a hudbu, zatímco výtvarná umění ponechal stranou, přesto však jeho náklonnost k výtvarnému umění nelze přehlédnout. Dokládají to následující úryvky z obou jeho zásadních estetických spisů, z *Poetiky* a z *Rétoriky*, kde se vyjadřuje mj. takto:

„[...] básníci napodobují buď lidi lepší než jsme my, nebo horší, anebo též takové, jako jsme my, jak to činí malíři.“⁷²; „Kolik a jakého druhu jsou sporné otázky a jejich řešení, vysvitne asi, budeme-li uvažovati takto: Poněvadž básník jest napodobitelem jako malíř nebo kterýkoli jiný výtvarný umělec, musí vždy napodobovati jedním ze tří způsobů, buď totiž jaké věci byly nebo jsou, nebo za jaké se pokládají, nebo jakými se zdají, anebo jaké býti mají.“⁷³; „Nebot' tragédie většiny nových básníků jsou bez povahokresby, a vůbec je tomu tak u mnohých básníků. Tak i mezi malíři má se podobně Zeuxis k Polygnotovi; [...] spíše toho dosáhne tragédie, jež v tom má nedostatky, ale má děj a jednotnou skladbu událostí. Podobně jest tomu i v malířství.“⁷⁴; „Nebot' jako někteří buď pro znalost pravidel umění nebo z cviku a zvyku, anebo pro pouhé přirozené nadání zobrazující napodobují mnohé věci i barvami i tvary (a jiní zvukem), tak jest tomu i v jmenovaných uměních.“⁷⁵; „Od přirozenosti jsou příjemné věci takového druhu jako napodobování (malířství, sochařství i poezie) a příjemné je všechno, co bylo dobře napodobené, ačkoliv by ani napodobovaný předmět nebyl právě příjemný.“⁷⁶

Jmenovitě k obrazotvornému potenciálu textů nalezáme u Aristotela celou řadu poznámek, když čteme např., že „v tragédiích je nutno předváděti věci podivuhodné, ale to, co odporuje rozumu, čímž se nejspíše působí podivuhodné jevy, jest možné spíše v básni epické, poněvadž čtenář tu nevidí jednající osobu.“⁷⁷ Nicméně teprve z ná-

skutečně učinil nebo utrpěl.“ ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Jan Laichter, 1948, s. 38. Překlad Antonín Kříž.

71 Srov. TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky I. Staroveká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 154.

72 ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Jan Laichter, 1948, s. 27. Překlad Antonín Kříž.

73 *Ibid.*, s. 65.

74 *Ibid.*, s. 34, 35.

75 *Ibid.*, s. 25.

76 Cit. dle TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky I. Staroveká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 166.

77 *Ibid.*, s. 63.

sledujícího úryvku, ve kterém dává Aristotelés praktické rady básníkům k tomu, jak dosáhnout silného emocionálního prožitku, lze pochopit, jak významnou roli čtenářské obrazotvornosti přisuzoval:

„Když básník sestavuje děje a chce jim dáti slovní výraz, ať si je co nejživěji představuje. Neboť tak, je-li jeho vidění co nejzřetelnější, jako by byl událostem přítomen, nalezne to, co je vhodné, a také nejméně mu zůstane skryté, co tomu odporuje. Známkou toho jest, co se vytýkalo Karkinovi. Jeho Amfiaraos totiž odešel z chrámu; kdyby to obecnstvo nebylo vidělo, bylo by to před ním zůstalo skryto; ale tragedie na jevišti propadla, protože diváci se nad tím pohoršili.“⁷⁸

Z čtyř výše uvedených úryvků se tedy zdá, že Aristotelés kladl na literární i výtvarná díla ten požadavek, aby dokázala vyvolávat v recipientech vizuální představy. Tato teze přispívá k tomu, abychom Aristotelovu estetiku viděli v kontextu jeho doby jako neobyčejně originální, třebaže tím v *podstatě rehabilitoval starý Simónidův výrok (zprostředkovaný Plútarchem) o rovnoprávnosti poezie a malířství*, „Poema pictura loquens, pictura poema silens“. Aristotelés také chápe tato dvě média jako rovnocenná, ovšem s tím rozdílem, že jde o dva různé prostředky, kterými může být reprezentováno totéž: poezie apeluje na představivost skrze sluchové orgány, malířství prostřednictvím zraku.⁷⁹

II. 2. 2. Helénsko-helénistický přístup

Doposud jsme se zabírali antickou estetikou staršího období, na které navazuje mladší období helénské a helénistické estetiky. Jak bylo nastíněno Auerbachovým rozbohem v úvodu k oddílu o textově-obrazovém vztahu v antickém myšlení, jedním ze zásadních rozdílů mezi starším a mladším obdobím je postupný příklon k větší „psychologizaci“ narativních prostředků (zejména užívání perspektivismu).

Tento rozdíl mezi klasickým obdobím a obdobím helénsko-helénistickým je znát především na pozadí odlišného pojetí pojmu mimésis, které bylo v helénismu nejednou definováno na základě rozboru optických vlastností. V helénismu tak dospěla mimetická výtvarná umění do vrcholného stádia své technické dokonalosti, čímž však byla podnícena kritická reakce, jež vyústila v otázku, zda je výhradně technická bravura skutečně hlavním uměleckým cílem. Veristickou iluzivnost výtvarného umění helénismu dnes můžeme sledovat na mnoha zachovalých dílech, např. na torzu ženské postavy *Niky Samothrácké* (kolem r. 190 př. n. l.), která stávala

78 ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Jan Laichter, 1948, s. 49. Překlad Antonín Kříž.

79 Srov. PREISS, Pavel. *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*. Praha: Odeon, 1974, s. 111. Viz také PREMINGER, Alex, WARNKE, Frank J., HARDISON, Osborne B. (eds.). *Encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1965, s. 906.

na přídi lodi a kterou historik José Pijoan obdivoval slovy, že se prý „*pod lehkým chitónem ve vlhkém větru z moře rýsovaly její tělesné tvary*“⁸⁰.

Vrcholnou fází, v níž bylo dosaženo dokonalé nápodoby skutečnosti v rámci tehdy dostupných materiálů, dokumentují např. dvě historiky ze starověké encyklopedie *Historia Naturalis* Plinia Staršího (zemřel 79 n. l.).⁸¹ První historika vypráví o soutěži dvou malířů, kteří usilovali o dosažení nejdokonalejší malířské iluze. Malíř Zeuxis namaloval obraz bohyně Junony tak, že její tělo sestavil podle pěti nejkrásnějších panen.⁸² V soutěži byl však poražen druhým malířem Parrhasiem, který nejenom že dokázal namalovat vinné hrozny tak, že se na ně slétali ptáci, aby je sezobali, ale navíc byl Zeuxem požádán, aby ze svého obrazu odňal roušku, která se však v zápětí ukázala také jako pouze namalovaná.⁸³

Rovněž druhá historika popisuje rivalitu dvou umělců, která se prý odehrála mezi „nejslavnějším z antických malířů“ Apellem a rhódským malířem Protogenem. Apellés namaloval jemnou čáru napříč obrazem. Protogenés, aby dokázal svoji převahu, namaloval do této linky linii ještě o něco jemnější, načež Apellés do této druhé linie dokázal nakreslit ještě třetí linku tak tenkou, že výsledný obraz „*neobsahoval nic jiného než čáry unikající zraku, jsa podoben mezi znamenitými pracemi mnohých umělců prázdnému, ale právě tím lákaje a vynikaje nad každé dílo jiné*“.⁸⁴ Přestože autenticitu obou historek dnes ověříme jen stěží, jejich prostřednictvím lze získat představu o tom, jak byla pro helénistické vnímání technická zručnost důležitá.⁸⁵

80 PIJOAN, José. *Dějiny umění 2*. Praha: Odeon, 1977, s. 168. Překlad Jiří Pechar.

81 *Historia Naturalis* je obsáhlé deseti svazkové dílo obsahující 37 knih. Viz knihy XXXIV. (o sochách z bronzu), XXXV. (o malířství) a XXXVI. (o sochařství z mramoru).

82 Tento princip skládání různých „krásných“ částí do ideálního celku se v novověku stal jedním z základních principů klasicistické estetiky. Byl obhajován s odvoláním na aristotelovský princip výběru (electio).

83 Srov. WITTLICH, Petr. *Literatura k dějinám umění: vývojový přehled*. Praha: Karolinum, 2008, s. 8.

84 PLINIUS, Gaius Secundus. *O umění a umělcích*. XXXV, kap. 81–83. Praha: Melantrich, 1941, s. 41, 42.

85 V teoretických pojednáních se dnes často dočteme o příkladech piktorálního vyprávění obsaženého uvnitř výtvarných děl, která se nám nedochovala (např. Feidiiova socha *Dia* podle popisu Dióna Chrysostóma). Přesto je možné si udělat alespoň přibližnou představu o jejich podobě na základě prací Lúkiána ze Samostaty, Quintilána, Kallistrata, Filóna Byzantského (zprostředkovává nám svědectví o technických parametrech památek, které jsou označovány za tzv. sedm divů světa) či spisu *Eikones (Obrazy)* Filostrata mladšího. Tito autoři popisují obrazy, sochy a někdy i celé galerie uměleckých děl. Velmi podrobné zprávy o podobě antických památek nám zprostředkovává také cestovatel Pausaniás ve své desetidílné práci *Cesty po Řecku*, která je pro současné historiky a ilustrátory antických památek neocenitelným zdrojem informací. Srov. TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky 1. Starověká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 271, 281. Zajímavá jsou též srovnání textů s příslušnými vyobrazeními, jak je uvádí Pausaniás v kapitolách 17. až 19. v páté knize svého spisu, kde popisuje alegorická vyobrazení na *Kypselově truhle* v Héřině chrámu v Olympii, včetně textů, k nimž se jejich vyobrazení váže: „*U druhého pole truhlice můžeme začít prohlídku zleva: tam je vytvořena žena nesoucí na pravé ruce spící bílé děcko, druhou rukou pak drží černé dítě, jež se podobá spícímu tvorů, obě se skrýženými nohama. Nápis vysvět-*

Na druhou stranu se však také mimésis přestala chápat jako ryze transparentní shoda mezi zobrazovaným a zobrazujícím, čímž se otevřela cesta ke hledání prostředků, jež by byly schopny podněcovat představivost a fantazii. Fantazie a představivost jsou pojmy, s nimiž se setkáváme nejčastěji v úvahách stoické estetiky, jak to např. výstižně vyjadřují Filostratovy výroky o tom, že „představivost je moudřejší umělkyně než napodobování“⁸⁶ či že „mimézis zobrazuje to, co vidí, ale fantazie i to, co nevidí“.⁸⁷ Podobně se vyjadřuje i Seneca, podle nějž při vytváření uměleckého díla není rozhodující, co má umělec před očima, ale primární je jeho představa.⁸⁸

Odhalení významu umělecké fantazie a představivosti přispělo také k postupné adoraci uměleckého génia. Umělec byl mnohdy pokládán za osobu, do níž vstupují samotní bohové, jak např. dokládá Strabón svými slovy o tom, že sochař Feidiás by vytvořením sochy v chrámu na Olympu nikdy nevystihl pravou tvář boha Dia, kdyby do něj nevstoupil samotný bůh.⁸⁹ Historik Tatarkiewicz dokonce popisuje, jak byli helénističtí myslitelé uhranuti mocností fantazie, když se rozplývali nad slepými věšci a „Homérovu slepotu hodnotili jako symbol a údajný důkaz, že fantazie má větší moc než smysly.“⁹⁰

Príznačným rysem helénistického umění jsou dynamika, kolosálnost, přebujelost, patos,⁹¹ ale také nový zájem o dosud opomíjená témata, která byla předtím pro svoji nezajímavost či přímo ošklivost pokládána za nevhodná k uměleckému zobrazení, neboť, jak se zdá, dřívější omezený výběr témat ztvárňovaných klasicými sochaři plně korespondoval s Platónovou představou ideálního státu, ve kterém ošklivost neměla své místo.⁹²

Zatímco v klasicismu byly předmětem zobrazení Myrónův statný *Diskobolos* (kol. 460–450 př. n. l.), Polykleitovy kanonické sochy silných atletů *Doryfora* (kolem r. 450–440 př. n. l.) a *Diadumena* (kolem r. 420 př. n. l.) či mnohé Feidovy podobizny bohů, tak sochaři helénistického období zobrazovali i starce či mrzáky, a dokonce nabídli pohled do panoptika obludných bájných monster a kentaurů.

luje význam postav, ale i bez nápisu je zřejmé, že je to Thanatos (Smrt) a Hypnos (Spánek) a životelka jich obou Nyx (Noc). Sličná žena vleče ohyzdnou, jednou rukou ji škrtíc, druhou bijíc klackem, to Díké (Spravedlnost) tak nakládá s Adikií (Bezpráví). O jiných dvou ženách, tlukoucích cosi v moždíři, se domnívají, že se vyznají v bylínách, ale nápis u nich není. Pokud jde o muže a ženu, jež ho následuje, podávají vysvětlení hexametry. Hlásají totiž toto: Marpésu kotníků sličných již uchvátil Apollón božský, zpátky odvádí Idás a dívka jde ze srdce ráda.“ PAUSANIÁS. *Cesta po Řecku I*. Praha: Svoboda, 1973, s. 400, 401. Překlad Helena Businská.

86 Cit. dle TATARKIEWICZ, Władysław. *Dějiny estetiky I. Starověká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 195.

87 Cit. dle *ibid.*, s. 238.

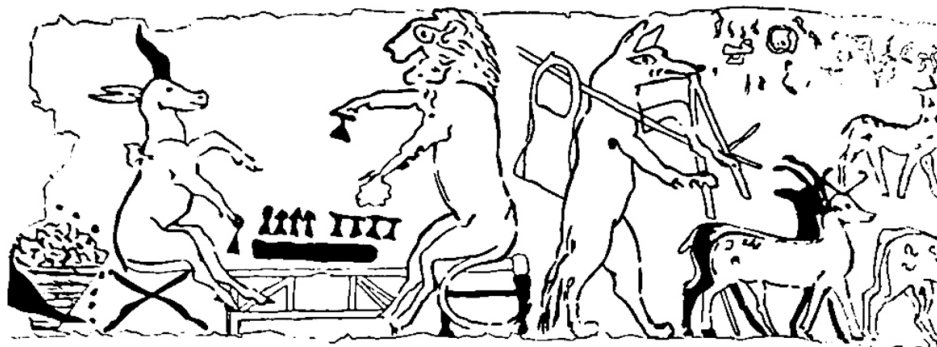
88 Srov. *ibid.*, s. 238.

89 Srov. *ibid.*, s. 275.

90 Cit. dle *ibid.*, s. 93.

91 Srov. *ibid.*, s. 258.

92 Srov. ECO, Umberto (ed.). *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007, s. 33.



Obr. 11. Detail ze satirického papyru ze starověkého Egypta.

„Krása a svěžest ženské postavy tu kontrastují se zvířecostí netvora“⁹³ napsal historik Pi-joan, když popisoval sousoší *Afrodity, Érota a Pana* (1. stol. př. n. l.), které ilustruje stejnojmenný mýtus.

Co se týče vývoje výtvarné ilustrace pozdního antického období, kterou lze pokládat za předchůdkyni „ilustrace knižní“, své uplatnění nachází jen ojediněle na písákových tabulkách, na papyrových a pergamenových svitcích (vázaná kniha, tzv. *kodex*, vznikla až středověku).

Podle Antonína Matějčka pocházejí nejstarší grafické ilustrace z období antiky, které se nám zachovaly dodnes, až z pozdního helénistického období. Jedná se o kresby komponované do geometrických vzorců, jež ilustrovaly matematická a astronomická pojednání. Nejstarší ilustrovaný svitek je z 2. stol. n. l. Nicméně proto, že se zachoval jen jeho fragment, není dnes zcela jasné, k jakému řeckému románu se vztahuje; jednotlivé figurální obrázky jsou zde seřazeny ve sloupcích nad sebou, aniž by byl jejich formát nějak orámován.⁹⁴ Tyto a další zachovalé ilustrace byly nejspíš inspirovány ilustracemi z egyptských svitků. Ze stejného období se totiž zachovaly mnohé satirické zvířecí bajky, oblíbené v pozdním egyptském období (obr. 11).⁹⁵

V posledních dvou stoletích př. n. l. nebyly papyrové a pergamenové svitky žádnou velkou vzácností. Např. podle sv. Jeronýma, který zcatalogizoval spisy římského polyhistora Marca Terentia Varrona, lze vypátrat zmínku o výpravné obrázkové knize *Hebdomades vel de imaginibus*, v níž dominuje obrazová složka nad skrovnou textovou výpovědí.⁹⁶ Tento spis, který se nedochoval, se měl skládat ze sedmi

93 PIJOAN, José. *Dějiny umění 2*. Praha: Odeon, 1977, s. 72, 73. Překlad Jiří Pechar.

94 Srov. MATĚJČEK, Antonín. *Ilustrace*. Praha: Jan Štenc, 1931, s. 14.

95 Srov. *ibid.*, s. 13.

96 Srov. *Hebdomades vel de imaginibus*. In: *Encyclopædia Britannica Online* [online]. [cit. 2011-07-21]. Dostupný z WWW: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/259001/Hebdomades-vel-de-imaginibus>>.

stovek podobizen slavných antických osobností, k nimž byly přiřazeny oslavné verše a stručné životopisy vyobrazených osobností.⁹⁷

V helénistické kultuře také vzrostla obliba psaní ekfrází, tzn. textů, jejichž předlohou nebyla skutečná ani smyšlená událost, ale určité konkrétní výtvarné dílo. Svědectví o tomto nebývalém zájmu, který dokumentuje nárůst pozornosti věnované vztahům mezi textem a obrazem, dokládají Pliniovy popisy vztahů mezi antickým malířstvím a poezií, ve kterých autor např. uvádí, že jistý obraz se stal podnětem k napsání řeckých veršů, „jež překonávají dílo vychvalující je a které zvýšily jeho slávu.“⁹⁸ Ekfráze však nejsou pouhým popisem výtvarných děl, ale pokoušejí se vyvolat stejný účinek, jakými na pisatele zapůsobila konkrétní výtvarná díla.⁹⁹

97 Srov. MATĚJČEK, Antonín. *Ilustrace*. Praha: Jan Štenc, 1931, s. 16. Viz také PLINIUS, Gaius Secundus. *O umění a umělcích*. XXXV, kap. 11. Praha: Melantrich, 1941, s. 22.

98 PLINIUS, Gaius Secundus. *O umění a umělcích*. XXXV, kap. 91. Praha: Melantrich, 1941, s. 43, 44.

99 Příkladem ekfráze, která je z druhé pol. 2. stol. n. l. a jejímž autorem je řecký básník Antipatros ze Sidónu, je následující báseň, v níž se autor pokouší vyvolat identický dojem, jaký pocítil v přítomnosti Myrónovy bronzové sochy *Krávy* (fragmety sochy jsou dnes uloženy v muzeu na Akropoli v Athénách). Tato socha zapůsobila na básníka tak věrohodným dojmem, že ji (údajně) nerozeznal od krávy živé:

„Μοσχε, τι μοι λαγονεσσι προσερχεαι; τιπτε δε μυκα;

α τεχνα μαζοις ουκ ενεθηκε γαλα.

Proč se, telátko, natahuješ k vemenuům; pročpak potom bučíš?

Umění neuložilo do prsou mléko.“

Cit. dle DOSTÁLOVÁ, Vanda. *Epigrammata Bobiensia*. Magisterská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, 2006, s. 43. Vedoucí práce PaedDr. Dagmar Bartoňková, CSc. Překlad Vanda Dostálová.

Překlad Vanda Dostálová.

V roce 1950 byl ve Vatikánské knihovně objeven spis, který byl pojmenován *Epigrammata Bobiensia*, v němž lze najít další variace v podobě krátkých epigramů z přelomu 4. a 5. stol., které jsou anonymní ekfrází na uvedený úryvek:

„Quid mihi propellis, vitule, ubera? vivere me vis?

Indere lac fictis ars nequit uberibus.

Proč mi, telátko, podstrkujes vemena? Chceš, abych byla živá?

Umělecké dílo není s to dát mléko nepravými vemeny.“

Cit. dle *ibid.*, s. 43.

Vedle toho se nám dochoval ještě další, podstatně volnější latinský překlad *Antipatrovy ekfráze* v úpravě básníka Ausonia. Tento druhý latinský překlad pochází z římské sbírky *Epigrammata de diversis rebus* a je o něco starší než spis předchozí:

„Ubera quid pulsas frigentia matris aenae

O vitule, et sucum lactis ab aere petis?

Hunc quoque praestarem, si me pro parte parasset

Exteriore Myron, interiore deus.

Proč se, telátko, dotýkáš chladných vemen kovové matky

a žádáš mléčnou šťávu od kovu?

Nad tím bych také vynikla, kdyby mě byl zhotovil

zvnějšku Myron a zevnitř bůh.“

Cit. dle *ibid.*, s. 43.

II. 2. 3. Textově-obrazové vztahy v dějinách helénistické estetiky

Nejen v umění samotném, ale také v teoretickém diskurzu textově-obrazových vztahů v období helénismu je znát zřejmý příklon k psychologizujícím výkladům. Typickým představitelem takto orientované estetiky, který se problematikou vztahů mezi textem a obrazem zabýval, je Marcus Tullius Cicero (106–43 př. n. l.). Do výkladu textově-obrazových vztahů se promítá Ciceronovo chápání krásy na základě vnějších, resp. perceptibilních vlastností.¹⁰⁰ O tom, že se jedná o teorii, v jejímž pozadí stojí důraz na smysly, vypovídá například toto jeho tvrzení:

„Především totiž oči vidí mnohé jemněji při uměleckých dílech posuzovaných očima, jako obrazech, sochách a výtvořech tepaných z kovu, též při pohybu a držení těla; oči též posuzují krásu barev a tvarů, dále půvab a řád a abych tak řekl slušnost, ba ještě i jiné věci důležitější, neboť poznávají přednosti i vady: hněv, laskavost, radost, bolest, statečnost, netečnost, odvahu a bázlivost. Rovněž uši se vyznačují podivuhodným a uměleckým úsudkem.“¹⁰¹

Přírknout zrakovým smyslům tak důležitou roli v procesu percepce uměleckého díla je zřejmě možné jen na pozadí myšlení vizuální kultury. Naproti tomu auditivní kultura, jakou byla např. judaistická tradice nebo pozdější období středověké filozofie, nekladla důraz výlučně na sluchový smysl, ale chápala jej jako pouhý prostředek k rozpoznání krásy. Např. úvahy sv. Augustina, představitele auditivní kultury, nahlížejí na smysly jako na prostředky, zatímco rozhodující roli při poznání krásy má mít rozum.

Příklon ke smyslovým orgánům tvoří bázi Ciceronových úvah, v nichž filozof hledá paralely mezi literaturou a výtvarným uměním. Podle filozofa existují dvě základní kategorie uměleckých děl: první skupinu nazývá „uměním slov“ a řadí sem díla, která působí na sluch (poezie, rétorika a hudba), druhou skupinou jsou „umění mlčící“, kam zařadil díla apelující na zrak (malířství, sochařství a architektura).¹⁰²

Následně Cicero povýšil první skupinu slovesných umění nad umění mlčící. Tato normativní distinkce však už není neproblematická. Zatímco sluchová umění byla v jeho koncepci ztotožněna s přímým účinkem na duši, výtvarná umění jsou projevem pomíjivé vnější krásy, protože prý působí jen na tělesné orgány.

100 Cicero např. píše: „V těle se nazývá krásou jakási náležitá podoba údů (*apta figura membrorum*) ve spojení s jistou příjemností barvy (*cum coloris quadam suavitate*).“ TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky I. Staroveká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 193. Překlad Jan Klimeš.

101 CICERO, Marcus Tullius. *O přirozenosti bohů, II*. Praha: Laichtnerova filozofická knihovna, sv. 35, 1948, s. 116–117.

102 Srov. TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky I. Staroveká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 206.

Cicero se také pokusil zodpovědět otázku, jakou roli mají fantazie a představitost v umělecké tvorbě, u níž si vypomohl interpretací Platónovy představy o světě idejí. V Ciceronově spise *Řečník* čteme:

„Vždyť ani sochař, který vytvořil podobu Jupitera nebo Minervy, se na nikoho nedíval, podle něhož by mohl vytvořit sochařskou podobu, ale v jeho mysli byla ta nejkrásnější představa krásy, ke které upínal svůj zrak. Sleduje tuto krásu vedl pak své umění a ruku. Tak jako v sochách, tak i v obrazech je cosi dokonalého a výjimečně krásného, k čemu jako ke vzoru, který máme v mysli, není možné přirovnat to, co se odhaluje našemu zraku, a stejně tak i vzor dokonalého řečníka vidíme v duchu a jeho podobu vnímáme sluchem. Platón, nejváženější myslitel a učitel mezi řečníky, nazývá tyto podoby, idejemi⁴ a tvrdí, že nevznikají, ale jsou trvalé a stále přítomné v mysli a v myšlení.“¹⁰³

Ciceronovo spojení Platónových idejí s mentální představou je však zavádějící. Platón totiž zastával názor, že smyslový svět je pouhým odrazem věčných idejí. Aby byly ideje věčné a neměnné, nemohou mít ani časový ani prostorový rozměr. Proto říkáme, že ideje jsou abstraktní. To, co vnímáme našimi smysly a co označujeme za „umělecká díla“, jsou jen instance věčných idejí, jsou to pouhá „zrcadla“, jak ostatně metaforicky uváděl už Platón.¹⁰⁴ Cicero tuto platónovskou abstraktní povahu idejí uměleckých děl interpretoval značně psychologizujícím způsobem; ideu mylně ztotožnil s mentální představou, či ji dokonce definoval výlučně jako umělcovu představu, což je však problematické z toho důvodu, že představa disponuje právě časoprostorovými vlastnostmi.¹⁰⁵ Cicero tak odebral idejím jejich původní platónský význam tím, že z nich učinil básníkovu představu.¹⁰⁶

103 Cit. dle TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky 1. Staroveká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 215. Překlad Jan Klimeš. Viz také CICERO, Marcus Tullius. *Řečník (2)*, 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1982.

104 Platónovskou distinkcí mezi abstraktním uměleckým dílem a jeho perceptibilní instancí představuje v estetickém diskurzu 20. stol. peircovská distinkce type – token. Type je umělecké dílo, abstraktní entita, zatímco token je instancí typu, tzn. třídou objektů, které mají společný type. Například dvě nebo více různých inscenací Shakespearova *Hamleta* jsou tokeny identického typu. Viz NIEDERLE, Rostislav. *Pojmy estetiky: analytický přístup*. Brno: Masarykova univerzita, 2010, s. 39. RACLAVSKÝ, Jiří. Ontologická existence uměleckého díla a teoretická explikace. In: POSPÍŠIL, Ivo, ZOUHAR, Jan (eds.). *Literatura a filozofie (Zdeněk Mathauser)*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2007, s. 144.

105 Více o rozdílu mezi představou a ideou v MATERNA, Pavel. *Svět pojmů a logika*. Praha: Nakladatelství Filozofického ústavu AV ČR, 1995, s. 11–13.

106 Také další myslitelé helénistické filozofie podlehlí mylné domněnce, že Platónovu koncepci o idejích je možné ztotožnit s představivostí; např. Plútarchos (asi 46 – asi 127) se ve ztotožnění psychologické představy s abstraktní ideou pokouší dokázat, že básnická idea je „čistá, nezávislá a neomylná“. Cit. dle TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky 1. Staroveká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 208. Tatarkiewicz dále uvádí, že podle Vitruvia se umělec od laiků liší tím, že ještě předtím, než své dílo vytvoří, vidí prý ve své duši krásu díla, jeho přiměřenost a užitečnost. *Ibid.*, s. 238.

Vztahem literatury a výtvarného umění se zabýval také Marcus Fabius Quintilianus (35 n. l.–96 n. l.), nicméně z několika málo dochovaných fragmentů jeho spisů je těžké rekonstruovat nějaký určitější názor na danou problematiku.¹⁰⁷ Přesto je ze zachovaných úryvků patrné, jak se Quintilianus čtenářskou obrazotvorností zaobíral: „*Fantazie – kterým říkáme vize – jsou jakési živé obrazy, jejichž prostřednictvím obrazy nepřítomných věcí se v duchu jeví tak, jako kdybychom je viděli a měli před sebou.*“¹⁰⁸ Na jednom místě se dokonce přímo obdivuje malířskému umění, které podle něj má tu moc proniknout do nejosobnějších tajemství duše, a proto povýšil malířství nad poezii.¹⁰⁹

Flavios Filostratos (160 až 170–244 až 249 n. l.) napsal, že malířova a básníková představitost jsou důležitějšími schopnostmi než pouhé napodobování skutečnosti, protože s jejich pomocí dokáží vytvořit také to, co ve smyslově perceptibilní skutečnosti neexistuje.¹¹⁰ Filostratos jde ještě dále, když v úvodu svého spisu *Eikones (Obrazy)* píše, že „*kdo nemá rád malířské umění, ten křivdí pravdě a moudrosti.*“¹¹¹ Představitost a fantazie je podle filozofa pojátkem mezi poezií a malířstvím:

„*Při důkladnějším bádání lehce zjistíme, že v příbuznosti mezi poezií a uměním je možné nalézt něco, co je společné, a tím je fantazie. Když básníci přivádějí na své scény bohy a všechno to, co souvisí s důstojností a s ovládnutím mysli, tak podobně pracují i malíři, kteří obrazem vyjadřují to, co básníci dokáží slovy.*“¹¹²

Přestože jsme zatím v souvislosti s antickou estetikou a textově-obrazovými vztahy zmínili řadu podnětných myšlenek, první samostatná a komplexní práce, která se věnuje důslednému hledání analogií mezi literaturou a malířstvím, pochází až od představitele tzv. druhé sofistiky Dióna Chrysostomose (někdy také Dión z Prúsy; žil asi 40–120 n. l.): Diónův text je v podstatě proslovem, který nese název *Řeč olympijská*, neboť jej napsal jako přednes u příležitosti konání sportovních her někdy na přelomu prvního a druhého století.¹¹³ Protože Diónova práce je zásad-

107 Jedinou výjimkou je snad obor rétoriky, ze kterého se nám zachovaly Quintiliánovy *Základy rétoriky*. Quintiliánus např. v osmé knize svého spisu kritizoval senekovskou zálibu v jiskřivých *sentencích*, které narušují plynulý tok řeči, zpřetrhávají významové souvislosti, čímž vytvářejí dojem nepředvídatelnosti za účelem zapůsobit na posluchače a čtenáře. Srov. CONTE, Gian B. *Dějiny římské literatury*. Praha: KLP, 2008, s. 453–457.

108 Cit. dle TATARKIEWICZ, Władysław. *Dějiny estetiky I. Staroveká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 247. Překlad Jan Klimeš.

109 Srov. *ibid.*, s. 277.

110 Srov. *ibid.*, s. 274.

111 Cit. dle *ibid.*, s. 285. Překlad Jan Klimeš.

112 Cit. dle *ibid.*, s. 281. Překlad Jan Klimeš.

113 Ačkoliv Tatarikiewicz uvádí, že *Řeč olympijská* byla pronesena k XII. Olympiádě, historikové se dnes v tomto názoru neshodují. Většinou se uvádí buď rok 97, nebo 105 či 106 n. l. Srov. TATARKIEWICZ,

ním příspěvkem k danému tématu, věnujeme jí v následující pasáži patřičnou pozornost.¹¹⁴

Ve svém výkladu vycházel Dión z předpokladu, že jak literární, tak výtvarné dílo je třeba chápat jako viditelný prostředek k odhalení neviditelné duchovní podstaty:¹¹⁵ „*Umění zobrazuje tělo tak, že v něm rozpoznáváme přítomnost ducha.*“¹¹⁶ Tento předpoklad aplikoval Dión na porovnání uměleckých výrazových prostředků mezi Homérovým a Hésiodovým popisem boha Dia v literárním zpracování na jedné straně a Feidiovou nadživotní sochou tohoto nejvyššího z bohů, která stávala v chrámu na vrcholu hory Olymp, na straně druhé.¹¹⁷ Ačkoliv cílem Diónova výkladu není odhalení narativních prostředků, ale prostředků spíše popisných, je evidentní, že v rámci problematiky narativní ilustrace dochází ke stejnému procesu, o jehož racionální výklad se autor svým proslovem pokusil.

Dión ve své úvaze postupuje metodicky. Nejprve shledává, že jak Homér, tak Feidiás se pokusili vyjádřit podobu boha Dia. Pro sochaře byl jasným vodítkem Homérův popis Diovy hlavy, která se prý podobala hlavě krále Agamemnóna, jíž dominovaly zejména kštice a vousatá brada. Avšak kromě samotného vystižení podoby Dia bylo třeba klást důraz zejména na to, aby Feidiás vyjádřil také božskou vznešenost, jíž Homér dosáhl užíváním novotvarů evokujících emocionálně podmanivé přírodní jevy (hromy, blesky), a také prostřednictvím metafor, která v souvislosti s popisem Dia přisuzoval věcem, jenž vyvolávají děs a strach. Proto se Dión pokouší zodpovědět otázku, jaké jsou nejvhodnější výtvarné prostředky k tomu, aby jimi bylo možné vyjádřit božskou vznešenost. Postupně dospívá ke třem základním distinktivním rysům, kterými se poezie od malířství odlišuje.¹¹⁸

Władysław. *Dejiny estetiky 1. Staroveká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 277. Viz také PAVLÍK, Jiří. *Dión Chryzostomos o výtvarném umění, náboženství a filozofii: řeč olympijská*. Praha: Karolinum, 2004, s. 33.

114 Tatariewicz správně upozorňuje, že Diónova práce anticipuje novověkou stať (a dnes zřejmě nejcitovanější vůbec) o hranicích mezi malířstvím a poezií Gottholda Ephraima Lessinga o více jak půl druhého tisíciletí. Srov. TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky 1. Staroveká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 278.

115 Chryzostomos se tím řadí do tradice psychologického (nikoli psychologizujícího) proudu estetiky, která navazuje na Sókratův výklad krásy. Sókratés např. v dialogu se sochařem Kleitónem říká, že sochař musí vnější formou zobrazit to, co se odehrává v lidské duši. Srov. XENOFÓN. *Vzpomínky na Sókrata*. Praha: Svoboda, 1972, s. 124–128.

116 Cit. dle TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky 1. Staroveká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 277.

117 Chrám se sochou Dia stával na vrcholu hory, kde se konaly prestižní sportovní hry reprezentantů z jednotlivých řeckých států, tzn. na místě, které bylo podle řecké mytologie sídlem nejvyšších řeckých bohů. Historik Vojtěch Zamarovský píše, že hry měly takovou vážnost, že po dobu jejich konání složily jednotlivé zneprátené státy své zbraně, čímž na Peloponésském poloostrově zavládl několikadenní mír. V případě, že některý ze států toto pravidlo porušil, byli sportovní reprezentanti takového státu z Olympijských her automaticky diskvalifikováni. Srov. ZAMAROVSKÝ, Vojtěch. *Vzkříšení Olympie*. Praha: Erika, 2003, s. 115, 116.

118 Tatariewicz interpretuje *Olympijskou řeč* na základě čtyř nalezených rozdílů. Srov. TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky 1. Staroveká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 278.

První rozdíl spatřuje Dión v neomezené svobodě literární řeči, zatímco malířství je vázáno k materii:¹¹⁹

„Jak by asi vypadalo napodobení hromu bez zvuku, či zobrazení blesku nebo hromoklínu bez tváře, vyrobené jen ze zdejšího pozemského materiálu? Vylíčit věnec z oblaků kolem Diovy hlavy, nebo to, jak se země otrásá a Olymp se chvěje pod krátkým pokynem Diova obočí, to bylo snadné pro Homéra, který měl velikou volnost ke všem takovým líčením, ale pro naše umění je to naprosto nemožné, protože je zblízka a jasně kontroluje zrak.“¹²⁰

Dión ve svém vymyšleném projevu, kterým jakoby Feidiás obhazuje své dílo, vkládá sochaři do úst tato slova: „[...] pro Homéra bylo snadné říci o velikosti Eridy: k nebesům vztyčí téměř, ač dosud po zemi kráčí. Já si však nemůžu dovolit víc, než zaplnit místo, které mi vykážou Élejští nebo Athéňané.“¹²¹

Druhý rozdíl shledává Dión v tom, že výtvarné dílo nezprostředkuje svůj symbolický obsah přímo, jako to snadněji dokáže vyjádřit poezie, ale prostřednictvím konkrétních jevů:

„Rozumu a myslí jako takovým se nemůže vyrovnat ani řezbář, ani malíř, neboť to, co tvoří rozum a mysl, se nedá vcelku ani vidět, ani nelze přezkoumat. Uchylujeme se proto k tomu, že bohu dáváme podobu lidského těla jako nádobu myslí a rozumu. I když nemáme vzor, usilujeme dostupnými prostředky – obrazy – o zobrazení toho, co je samo o sobě nezobrazitelné prostřednictvím symbolu.“¹²²

Podle Dióna ztvárnil Feidiás nadpozemskou božskost Dia za pomoci vlastností, které jsou čitelné zraku pozemských smrtelníků.¹²³ Zrak je podle Dióna jistějším prostředkem, neboť vyžaduje větší názornost než sluch: „Zrak se totiž setkává s vidě-

119 Dión dokonce zachází do takových detailů, jako je teorie o původu řeči, třebaže se jeho výklad vyhýbá mýtizaci, jako to před ním dělali např. Démokritos nebo Lucretius, či později též středověcí myslitelé, kteří se přidržovali biblického stvoření člověka, ve kterém Bůh Adamovi vdechl život a spolu s tím i schopnost mluvit. Dión v této věci říká: „Ve dne v noci se setkávali s rozmanitými a odlišnými tvary, viděli nevyslovné jevy a slyšeli různé zvuky pocházející od větrů, z lesů, řek a moře, a od živočichů krotkých i divokých. Také lidé sami vydávali velmi příjemný a jasný hlas a líbali si v hrdé obratnosti lidské řeči, a tak si pro všechno, co přicházelo k jejich vnímání, stanovili rozpoznávací znaky, tak aby mohli pojmenovávat všechno, co poznali, a oznamovat to druhým. A bez obtíží pak přejímali pojmy a vzpomínky na nesmírné množství věcí.“ Cit. dle PAVLÍK, Jiří. *Dión Chrysostomos o výtvarném umění, náboženství a filozofii: řeč olympijská*. Praha: Karolinum, 2004, s. 16. Překlad Jiří Pavlík.

120 Cit. dle *ibid.*, s. 26. Překlad Jiří Pavlík.

121 Cit. dle *ibid.*, s. 25. Překlad Jiří Pavlík.

122 Cit. dle TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky 1. Starověká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 286. Překlad Jan Klimeš.

123 Srov. PAVLÍK, Jiří. *Dión Chrysostomos o výtvarném umění, náboženství a filozofii: řeč olympijská*. Praha: Karolinum, 2004, s. 25.

*ným předmětem přímo, kdežto sluch může člověk navnadit a osídit tím, že do něho přivádí napodobeniny začarované v příjemných zvucích a veršových rozměrech.*¹²⁴

Třetí rozdíl spočívá v časové posloupnosti literárního díla na jedné straně a ve statickosti výtvarných obrazů na straně druhé. Dión říká, opět pomyslně ústy sochaře Feidia, že „*básníci mohou své postavy uvádět do pohybu nebo do klidu podle toho, jak se jim to právě hodí, nechávat je jednat a mluvit a snad ještě i procházet v čase změnami.*“¹²⁵ Podle Dióna výtvarné umění časový průběh postrádá.

V součtu těchto nalezených rozdílů dospívá Dión k závěru, že malířské řemeslo je obtížnější než psaní poezie, a to hned ze dvou důvodů. Jednak prý musel Feidiás vynaložit více námahy k tomu, aby sochařsky zobrazil Diovu božskost, než jak ji jednodušeji za pomoci slov ztvárnil Homér. Druhým důvodem podle Dióna bylo, že poezie vznikla dříve než malířství, a proto výtvarné umění musí brát v úvahu představy, které už předtím vytvořila literatura. Literární obrazivost je proto pro další malířské zpracování svazující.¹²⁶

Z dnešního pohledu se mohou některé Diónovy analýzy zdát nepřesné. Např. první z rozdílů, v němž Dión adoruje svobodu literárních prostředků nad materiálovou svázaností výtvarného umění, je spekulativní, neboť zde je možné namítnout, že také poezie má svůj vzdorující materiál.¹²⁷ Podobně spekulativní se může jevit také konečný závěr Diónovy úvahy o obtížnosti výtvarného umění v porovnaní s jednoduchostí literárních prostředků, neboť, jak se zdá, Dión se v úsudku dopouští určitého omylu typu *proton pseudos*, protože hypotéza, že poezie je starší než výtvarné umění, je přinejmenším těžko prokazatelná. Přesto se Dión ve své *Olympijské řeči* pokusil v dějinách myšlení o textově-obrazových vztazích provést první důslednou a originální analýzu daného tématu.

II. 2. 4. Počátky horatiovské tradice

Helénistické přesvědčení o působivé moci představ kulminovalo v silně vizuální kultuře. Ta je v protikladu ke kulturám auditivním, jakými byly např. judaistická tradice či teologicky orientovaná tradice středověké estetiky. Po středověku přichází opět výrazně vizuální kultura renesančního humanismu. Každá z těchto kultur kladla na umění jiné požadavky. Zejména tehdy, kdy dochází dochází k historickým a kulturním proměnám společnosti, dostává se – jakoby s dějinnou pravidelností – do popředí širokého zájmu řešení otázky, zda je lepší poezie nebo malíř-

124 Cit. dle *ibid.*, s. 25. Překlad Jiří Pavlík.

125 Cit. dle *ibid.*, s. 25. Překlad Jiří Pavlík.

126 Srov. TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky I. Starověká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 278.

127 Srov. *ibid.*, s. 278.

ství. V souvislosti s tím bývá často citována fráze *Ut pictura poesis*, kterou se chce vyjádřit, že oba umělecké obory jsou si rovnocenné. *Ut pictura poesis* se vžila do dějin textově-obrazových vztahů jako známá tradice, k níž svými myšlenkami přispěly mnohé osobnosti z dějin filozofie, poezie, malířství i sochařství.

O tom, že v období pozdní antiky byla znovu oživena stará simónidovská myšlenka o srovnatelnosti uměleckých oborů, nám podává důkaz dobová učebnice nazvaná *Rétorika pro Herennia* (1. stol. př. n. l.) v níž anonymní autor napsal.¹²⁸ „*Si poema loquens pictura est, pictura tacitum poema esse debet.*“¹²⁹ Připomeňme, že rovněž Plútarchova zmínka o velmi podobném výroku „*Poema pictura loquens, pictura poema silens*“, jehož pravým autorem měl být údajně dávný Simónidés z Keu, pochází právě z tohoto období.

Původ samotné fráze *Ut pictura poesis* je třeba hledat v díle *De arte poetica* (asi 15. př. n. l.), jehož autorem je Quintus Horatius Flaccus (65 př. n. l. – 8 př. n. l.). V tomto pojednání čítající 476 hexametřů je několik pasáží, v nichž autor předkládá návod k tomu, jak správně vystavět literární text (zejména pak ve verších 1–40).¹³⁰

De arte poetica je součástí obsáhlejší korespondenční sbírky dopisů *Epistulae*. Její obsah je adresován dvěma bratřím z patricijské rodiny Pisonů, s níž Horatius udržoval přátelské vztahy. Přestože veršovaný dopis *De arte poetica* není mezi ostatními jediný, který by byl věnován literární teorii, byl brzy ze sbírky *Epistulae* vyňat, šířen samostatně a později se stal oblíbenou četbou zejména renesančních humanistů.

Třebaže *Ut pictura poesis* představuje dodnes tradici hledání paralel mezi dvěma uměleckými obory,¹³¹ Horatius sám svým nejslavnějším veršem 361 paradoxně žádnou originální teorii o vztahu mezi poezií a malířstvím nepředstavuje. V kontextu jeho sbírky se dokonce jedná spíše jen o jakousi okrajovou poznámku. Historik Pavel Preiss se proto domnívá, že Horatius pasáží, v níž je verš uveden, vyjádřil požadavek, aby se literatura vyhýbala všem nepřirozeným kombinacím, které její účinek spíše omezují, nežli aby její intenzitu naopak podněcovaly.¹³²

128 Jedná se o nejstarší latinsky psanou učebnici rétoriky. V poslední době se uvažuje o tom, že autorem by mohl být římský řečník *Quintus Cornificius*. Ve středověku bylo její autorství připisováno Ciceronovi na základě domněnky, že jde o pokračování spisu *De inventione*. Srov. KRAUS, Jiří. *Rétorika v dějinách jazykové komunikace*. 1. vyd. Praha: Academia, 1981, s. 54, 55.

129 Český překlad zní: „*Jestliže je básně mluvícím obrazem, pak obraz mlčící básní by být měl.*“ Překlad Jan Klimeš.

130 Ač byl Horatius sám lyrik, tímto svým textem navázal na Aristotelovu Poetiku a na dílo glossografa *Neoptoléma z Paria*. Srov. s poznámkou pod čarou Evy Stehlíkové v HORATIUS, Quintus Flaccus. *De arte poetica – O umění básnickém*. Praha: Academia, 2002, s. 49.

131 S tradicí *Ut pictura poesis* je spojováno mnoho historických osobností, např. Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti aj. Např. do angličtiny bylo dílo poprvé přeloženo v roce 1598 samotnou královnou Alžbětou I.

132 Srov. PREISS, Pavel. *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*. Praha: Odeon, 1974, s. 111.

Slavný verš ocitujeme v kontextu celé pasáže veršů 361–365 i s českým překladem:

*„Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,
Te capiat magis, et quaedam, si longius abstes.
Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
Iudicis argutum quae non formidat acumen;
Haec placuit semel, haec decies repetita placebit.“*

*„Básně jsou jako obrazy: jen z pohledu zblízka
tě uchvátí jedna – a druhá zas, když odstoupíš kousek;
tato má ráda stín, kdežto ona, jež ano dost ostrých
kritiků se nemá proč bát, chce v plném světle se blýsknout;
ta se ti líbí jen napoprvé, ta navždy tě získá...“¹³³*

II. 3. Středověk

Ve středověku je textově-obrazový vztah vykládán na pozadí teologie, resp. křesťansky orientované estetiky.

Na vizuální projevy uměleckých děl, tzn. jak na literární piktorialnost, tak na samotnou vizuální podobu výtvarného umění, je nahlíženo ze dvou úhlů. Vizuální krása je ve středověku chápána jednak jako zatraceníhodná marnost ve smyslu Šalamounova verše v závěru biblické knihy *Příslaví*: „*Oklamavatelná jest příjemnost a marná krása*“.¹³⁴

Naproti tomu se druhý výklad od prvního liší v tom, že je symbolický, neboť chápe krásu jako znak Božskosti.¹³⁵ Druhý výklad vychází z tradice Izraelitů, kteří byli přesvědčeni, že viditelné věci samy o sobě nejsou důležité, a pokud je jim vůbec nějaký význam přisuzován, tak jen potud, pokud jsou znakem věcí neviditelných. Tuto dvojakost středověkého názoru na zobrazení popisuje rovněž Tatarkiewicz:

„O kráse člověka rozhodují jeho vnitřní vlastnosti, které se navenek projevují v jeho vzhledu. Jestliže Izraelité zobrazovali v sochách nebo v obrazech své proroky, Izákovo obětování nebo Moj-

133 HORATIUS, Quintus Flaccus. *De arte poetica – O umění básnickém*. Praha: Academia, 2002, s. 15. Překlad Dana Svobodová. Překladatelka Svobodová v poznámce k překladu prvního verše na str. 49 dále dodává, že ekvivalentní verze výroku „*Ut pictura poesis*“ by mohla stejně tak dobře znít „*Poezie je jako obraz*“.

134 *Bible svatá aneb všechna svatá písmena Starého i Nového zákona. Podle posledního vydání kralického z roku 1613*. Praha: Česká biblická společnost, 1991, s. 599 (Př 31:30). Latinská verze zní: „*Fallax gratia et vana est pulchritudo*.“ Srov. TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky 2. Středověká estetika*. Bratislava: Tatran, 1988, s. 14.

135 Srov. TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky 2. Středověká estetika*. Bratislava: Tatran, 1988, s. 14.

*žíše v hořícím keři [...], tak jen proto, aby ukázali boží činnost; pohané malovali a modelovali své bohy, oni zas symboly a díla svého boha. Jejich postoj částečně převzali křesťané, ale současně převzali také postoj antický. Také proto byl jejich vztah ke kráse a k umění dvojaký: jednou bezprostřední, jindy i symbolický, jeden i druhý vystupoval v jejich estetice.*¹³⁶

Dualita středověké estetiky se rovněž promítá do problematiky textově-obrazových vztahů, kde je na dané téma nahlíženo ze dvou následujících pozic.

Jednak je řešena otázka zobrazitelnosti. Zde vyvstává výrazný rozdíl mezi antickým a středověkým přístupem, neboť zatímco Řekové své bohy zobrazovali a přisuzovali jim antropologické vlastnosti, Izraelité ovlivnili středověk tím, že zobrazování svého Boha zakazovali. Toto omezení dospělo v některých požadavcích až tak daleko, že bylo dokonce zakázáno zobrazovat lidskou postavu vůbec (např. v Mojžíšových knihách je tento zákaz požadován hned osmkrát).¹³⁷ Třebaže se v biblické *Genesis* píše, že Bůh stvořil člověka „*k obrazu svému a podle podobenství svého*“¹³⁸, tato *imago Dei* neměla být reprodukcí tělesné podoby Boha, ale pouze tělesným obrazem netělesného Boha. Podoba Boha pak byla chápána spíše jako zjevení než jeho vizuální podoba.¹³⁹

Dalším rysem středověkého přístupu bylo zvláštní chápání temporality uměleckého díla jako takového. Zde opět vyvstává výrazný rozdíl mezi antickou estetikou a estetikou středověkou. Řekové chápali krásu jako *cosi neměnného*, statického. Proto byla krása v jejich představách spojována s klidem, harmonií a vyvážeností. Naproti tomu Izraelité ovlivnili středověké myšlení tím, že chápali krásu dynamicky, resp. jako pomíjivý pohyb. V této souvislosti Tatarkiewicz píše: „*Bezobrazovost jahvistického náboženství se vztahovala nejen na sochy a malby, ale i na náboženské povědomí. Jeho představy o bohu byly motorické, dynamické, auditivní.*“¹⁴⁰

Filolog Erich Auerbach v knize *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách* (1946) upozorňuje na rozdíl mezi řeckou státností a judaistickou dynamikou tím, že srovnává narativní postupy mezi dvěma přibližně stejně starými texty: epizodou z Homérova vyprávění o Odysseově návratu na rodnou Ithaku a biblickou scénou, v níž Abrahám, který je poslušen Božího rozkazu, obětuje svého syna Izáka.¹⁴¹

136 *Ibid.*, s. 14. Překlad Jan Klimeš.

137 Srov. *ibid.*, s. 14.

138 *Bible svatá aneb všechna svatá písmena Starého i Nového zákona. Podle posledního vydání kralického z roku 1613.* Česká biblická společnost, 1991, s. 6 (Gn 1:27).

139 Srov. TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky 2. Stredoveká estetika.* Bratislava: Tatran, 1988, s. 15.

140 TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky 2. Stredoveká estetika.* Bratislava: Tatran, 1988, s. 14.

141 Srov. AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách.* Praha: Mladá fronta, 1998, s. 12–25.

Z Auerbachova rozboru vyplývá, že zatímco Homérovo vyprávění odkrývá všechny události do nejmenších podrobností, biblické vyprávění je naproti tomu daleko striktnější, neboť čtenáři zprostředkovává jen několik málo prvků, které jsou nutné k pochopení smyslu příběhu. Vzpomeňme už jen samotný začátek příběhu, který postačí k tomu, abychom si udělali představu o způsobu biblického vyprávění: „*Po těchto událostech zkoušel Bůh Abraháma. Pravil k němu: Abraháme! Odpověděl: Tu jsem.*“¹⁴² Všimněme si, že zde nikterak není určeno místo, ve kterém se scéna odehrává (zda v interiéru nebo v otevřené krajině?), ani časové určení (zda ráno nebo večer?), není zřejmá ani pozice Abraháma (klečí nebo leží nebo se s rozpřaženými rukama sklání či vzhlíží nahoru?), a už vůbec vypravěč nic neříká o tom, jaká jsou momentální vnitřní pnutí, nálady a myšlenky postav. Také dialogy jsou úsečné a navíc bez uvozovek. Jak dodává Auerbach, ani další prvky, které tvoří rámec vyprávěné scény, nejsou nikterak rozvedeny:

*„Bylo by nemyslitelné popisovat náčíní, jehož se používá, krajinu, jíž se prochází, služebníky nebo osla, kteří provázejí průvod, zmínit se třeba o tom, jak se k nim přišlo, velebít jejich původ, materiál, tvar nebo užitečnost; nesnesou jedině adjektivum; jsou to služebníci, osel, dřevo a nůž, jinak nic, žádné epiteton; slouží účelu, který jim přikázal Bůh; čím jsou jinak, čím byli nebo budou, zůstává utajeno.“*¹⁴³

Proto takový druh vyprávění, má-li být předmětem ilustračního ztvárnění, vyžaduje další exegetický výklad, neboť v ilustraci k takto obrazivě neurčitému textu musí být kompozičně vyjádřen nějaký prostorový vztah, měla by zde být nastíněna alespoň základní interakce mezi dvěma postavami, tyto postavy by rovněž měly být zobrazeny v určité lidské podobě atd. Jinými slovy, vzniká tím dostatečný prostor k tomu, aby se do středověkých ilustrací dostávaly symbolické prvky, které zastoupí to, co je chápáno jako nezobrazitelné, tzn. zejména Boží přítomnost. V této souvislosti lze připomenout dvě studie historika umění Meyera Schapira *Anděl s beránkem v oběti Abrahámově – paralela západního a islámského umění* (1943)¹⁴⁴ a *Irsko-latinský text o andělovi s beránkem v oběti Abrahámově* (1967)¹⁴⁵, v nichž autor ukazuje, jak byla v raném křesťanství scéna s obětováním Izáka doplňována o dodatečnou postavu anděla, který sestupuje k Abrahámovi shora a v náručí přináší beránka, třebaže o andělské bytosti není v původním textu sebemenší zmínka.

Další důležitou vlastností středověké estetiky, která se odrazila ve výkladu textově-obrazových vztahů, bylo upřednostňování auditivních vjemů. Znamená to, že jak piktoričnost textů, tak samotná smyslovost obrazů byla systematicky potlačována,

142 *Ibid.*, s. 12.

143 *Ibid.*, s. 14.

144 Viz SCHAPIRO, Meyer. *Dílo a styl*. Praha: Argo, 2006, s. 13–30.

145 Viz *ibid.*, s. 31–35.

zatímco verbální média byla upřednostňována nad vizuálními. Dokládá to především základní představa o všeobecném vzdělání středověkých učenců, která byla formulována do tzv. *sedmera svobodných umění*.¹⁴⁶ Mezi svobodná umění byly řazeny obory gramatiky, dialektiky a rétoriky, zatímco žádného ze zástupců výtvarného oboru zde nenajdeme. Jak malířství, tak i sochařství byly považovány za méněcenný druh mechanického řemesla, kterému se říkalo *artes vulgares*, a které v hierarchii činností stálo dokonce ještě níž než takové manuální činnosti jako např. zemědělství či vlnářství.¹⁴⁷

Přesto se nám z období středověku zachovalo několik málo dokladů o tom, že na vybraných místech byly výtvarné obory stavěny přinejmenším na rovnocennou úroveň s oborem literatury. Zde je možné uvést alegorické sochy malíře a sochaře mezi řadou dalších postav na portálu katedrály v Chartres, která vyjadřují svobodná povolání, nebo též alegorie výtvarných profesí mající zastoupení v reliéfech na severní straně florentské zvonice apod.¹⁴⁸ Také v několika literárních prameňech můžeme sledovat pozdně středověký zájem o to, aby bylo malířství postaveno na stejnou úroveň, jaké se těšila poezie. Např. v *Knize o umění čili traktátu o malířství* (1437) Cenina Cenniniho můžeme číst požadavek, aby malířství bylo zahrnuto mezi svobodná umění s tím odůvodněním, že nejen literatura, ale též malířství dokáže podnitit představu o věci, která ve skutečnosti ani nemusí existovat.

Z mimoevropského prostředí období středověku (za hranicemi křesťanského světa) se nám zachovalo rovněž několik dokladů svědčících o tom, jak vysoký byl zájem o problematiku textově-obrazových vztahů. Známý jsou především ty, které pocházejí z Číny. Za pozornost stojí mj. tzv. Škola malujících básníků (文人画; *wenrenhua*), která se konstituovala v 11.–12. stol.¹⁴⁹ Její představitelé byli přesvědčeni o tom, že poezie není ničím jiným než určitým druhem malířství, které je pouze zbavené vizuální formy, a že malířství je naopak poezií mající literární podstatu. Z toho důvodu bylo malířství chápáno jako projev „němého básnictví“.

V rámci Školy malujících básníků byly předlohou k malování verše, které též sloužily jako určitý způsob k ověření zdatnosti malíře. Např. císař Hui-tsung (1082–1131) dával malířům za úkol ilustrovat verš „*Mezi vrcholky hor skrývá se pradávny chrám*“.¹⁵⁰ Pokud malíř namaloval špičku pagody, její střechu nebo dokonce celý chrám, byl považován za nezkušeného, a naopak malíř, který zobrazil jen korouhev pagody,

146 Sedmero svobodných umění je systém, který v díle *De nuptiis philologiae et Mercurii* definoval Martin Capella někdy v letech 410–439. Jde o spojení trivía (gramatika, rétorika, dialektika) a kvadrivía (aritmetika, geometrie, astronomie, hudba). Srov. PREISS, Pavel. *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*. Praha: Odeon, 1974, s. 114.

147 Srov. CHALUPECKÝ, Jindřich. Umění a transcendence. *Revolver Revue*, roč. 22, 2001, č. 45, s. 13.

148 Srov. PREISS, Pavel. *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*. Praha: Odeon, 1974, s. 114.

149 Srov. *Representations of the Literary Mind: The Theme of Poetry and Literature in Chinese Art*. [online] [cit. 2011-11-24]. Dostupný z WWW: <<http://www.npm.gov.tw/english/exhibition/epl0104/introduction.htm>>.

150 Cit. dle *ibid.* Překlad Jan Klimeš.

čímž naznačil, že chrám je ukryt v horské krajině, byl pokládán za profesionála. Rozhodujícím kritériem v tomto testu byla určitá implicitnost sdělení, která se projevovala tak, že hlavní téma uměleckých děl zůstalo jen naznačené, aby tím byla podnícena obrazotvornost čtenářů a diváků, protože jak čtenář, tak divák pak byli donuceni dotvořit si celou pagodu svou vlastní obrazotvorností.¹⁵¹

II. 4. Novověk

Pro časové určení přelomu středověku a novověku bývá uváděno zpravidla několik historických okamžiků, které stály u zrodu nového myšlení západní civilizace. Vedle objevení Ameriky v roce 1492, dobytí Konstantinopole v roce 1453 či vyhlášení devadesáti pěti tezí Martina Luthera roku 1517 byl dalším důležitým milníkem vynález knihtisku Johannem Gutenbergem, který na přelomu let 1447 a 1448 vydal nejstarší datovaný tisk – jednorázový kalendář *Almanach auf das Jahr 1448*.¹⁵²

Gutenbergův vynález sehrál v dějinách textově-obrazových vztahů nezastupitelnou roli. Z našeho pohledu je nejzajímavější především ten fakt, že došlo k nebývalé expanzi tištěné knihy (nejstarší známá tištěná ilustrovaná kniha je Bonerův *Edelstein* z roku 1461 vydaná v Bamberku)¹⁵³, což mělo dopad zejména na dosud nevídanou reproduktibilitu knižní ilustrace, která byla do té doby ručně malována převážně v klášterních skriptoriích. V technice knižní ilustrace převládal v 15. a 16. stol. dřevoryt, od konce 16. stol. převzaly vedoucí úlohu hlubotiskové techniky, mezi nimi především mědiryt. Od první pol. 19. stol. se ujal vedoucí úlohy tisk „z plochy“, zejména litografie.

V případě ilustrace chápané v širokém slova smyslu, tedy nikoli výlučně ilustrace knižní, by bylo možné uvést obrovský výčet paradigmatických děl dokládajících snahu novověkých malířů oživit ve svých dílech antický ideál. Příkladem za všechny budiž Tizianova narativní ilustrace *Únos Európy* (1562), kde autor vyobrazil mýtickou scénu, v níž bůh Zeus, lstivě proměněný v milého a krotkého býka, unáší krásnou dceru sidónského krále Európu na ostrov Kréta (obr. 12).

Kunsthistorička Shannon O'Donoghue ve svém článku *Ut Pictura Poesis and the Relationship between Poetry and Painting during the Renaissance* (2005) ukazuje, jak Tizian tento příběh adaptoval na základě hned dvou antických románů, *Proměň Publia Ovidia Nasa a Příhod Leukippy a Kleitofóna Achillea Tatia*.¹⁵⁴ Z Ovidiova

151 Srov. *ibid.*

152 Srov. BRISEBOIS, Michel. *Calendriers et almanachs. Cap-aux-Diamants: la revue d'histoire du Québec*, vol. 1, 2000, no. 60, s. 38.

153 Česky „Drahokam“. Srov. MATĚJČEK, Antonín. *Ilustrace*. Praha: Jan Štenc, 1931, s. 106.

154 Není bez zajímavosti, že ani jeden z literátů ve svých dílech nevypravuje samotný příběh o únosu Európy, ale popisuje teprve až její následné umělecké vyobrazení; Ovidius ve svých *Proměňách* popsal Arachnin obraz utkaný z pavučin, zatímco Tatius ve svém románu popsal obraz visící v Sidónu.



Obr. 12. Tizian Vecelli. *Únos Európy* (1562).

vyprávění použil Tizian zmínku o „sněhobílém“ býkovi, který má svalnaté tělo, hnědé oči a na hlavě rohy „zářivější než perly“, a také věnec květin, který je umístěn mezi jeho rohy.¹⁵⁵ Z Tatiovy předlohy zase vybral delfíny, popisované pohoří v pozadí scény, volající ženské postavy na břehu moře a polohu Euróпина těla na býkově hřbetu, a zejména pak barevnost moře, kterou literát popsál v tmavých

Srov. O'DONOGHUE, Shannon. Ut Pictura Poesis and the Relationship between Poetry and Painting during the Renaissance. *Undergraduate Research Journal, The University of Central Florida*, vol. 1, 2005, no. 1, s. 75. V českém překladu viz OVIDIUS, Publius Naso. *Proměny*. Praha: Odeon, 1969. TATIUS, Achilleus. O věrné lásce Leukippy a Kleitofóna. In: BORECKÝ, Bořivoj (ed.). *Láska a válka. Antická próza, sv. II*. Praha: Odeon, 1971.

155 Srov. O'DONOGHUE, Shannon. Ut Pictura Poesis and the Relationship between Poetry and Painting during the Renaissance. *Undergraduate Research Journal, The University of Central Florida*, vol. 1, 2005, no. 1, s. 75.

načervenalých a modrých odstínech. Tizianova ilustrace odpovídá také Tatiově popisu bílého Euróпина závoje, který je nadto přikryt červeným pláštěm.¹⁵⁶

II. 4. 1. Horatiovská tradice a sesterská umění v renesanci

S příchodem nové epochy se začíná zlaté období tzv. horatiovské tradice *Ut pictura poesis*, neboť v řadách představitelů renesančního humanismu nabývá znovu na aktuálnosti otázka, který ze dvou uměleckých oborů je hodnotnější – poezie, nebo malířství?¹⁵⁷

Zatímco v duchovním prostředí ve středověku převládal jasný názor stranící auditivním prostředkům, tzn. příklon zejména k literárním oborům, humanisté *quattrocenta* požadovali rovnocenné chápání obou médií. V představách některých z nich byl tento požadavek rovnoprávnosti dokonce překročen tak dalece, že došlo k jisté adoraci vizuálních prostředků na úkor literatury, jak to dokládá např. koncepce zvaná *paragone* Leonarda da Vinciho.¹⁵⁸ Obecně se však pro tuto staronovou horatiovskou tradici, která byla pěstována v renesanci, vžilo označení „sesterská umění“. Od 16. stol., na rozdíl od středověkých myslitelů, už téměř nikdo nezpochyboval rovnoprávnost obou oborů. Proto jsou spory v rámci sesterských umění omezeny spíše už jen na parciální otázku, který ze dvou oborů je „větší sestrou“ oboru druhého. Tohoto široce diskutovaného tématu se od 15. stol. účastnili jak filozofové, tak samotní výtvarní umělci.¹⁵⁹

Jedním z mnoha traktátů, ve kterých je vznášen požadavek na zrovnoprávnění malířství, je spis *O malířství* (před r. 1435) Leona Battisty Albertiho. Alberti v něm požaduje, aby se nejlepší z malířů dočkali stejného společenského uznání, jakému

156 O'DONOGHUE, Shannon. *Ut Pictura Poesis and the Relationship between Poetry and Painting during the Renaissance. Undergraduate Research Journal, The University of Central Florida*, vol. 1, 2005, no. 1, s. 75.

157 Srov. LEE, Rensselaer W. *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting. The Art Bulletin*, vol. 22, December 1940, no. 4, s. 197–269. O'DONOGHUE, Shannon. *Ut Pictura Poesis and the Relationship between Poetry and Painting during the Renaissance. Undergraduate Research Journal, The University of Central Florida*, Vol. 1, 2005, no. 1, s. 72–80. PREISS, Pavel. *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*. Praha: Odeon, 1974, s. 104–149.

158 *Paragone* – z italského; česky „srovnání“.

159 Renesanční a manýristické hledání hranic uměleckých prostředků se neomezuje jen na komparaci literárního a výtvarného média, ale také na samotné hranice umění a vědy. V alegorickém ztvárnění to dokumentuje např. obraz *Apellův ateliér* (1630) Wilhelma van Hechta. Alegorie malířství je zde reprezentována postavou antického malíře Apella, který je povýšen na Apollónova bratra – boha sesterské poezie – a vyobrazen v popředí obrazu, zatímco v pozadí u glóbusu postávají geometři a astronomové. Také Mikuláš z Kusy ve spise *De Visione Dei* (1453) přirovnává Boha k malíři. V podobném duchu se vyjadřují i Michelangelo Buonarotti a Giorgio Vasari. Představu o Bohu jakožto malíři rozvíjí rovněž v traktátu *O vznešenosti malířství* (1677) a později také v divadelní hře *El Pintor de su Deshonra* (1648–1650) španělský básník Pedro Calderón de la Barca. V této hře vystupuje Kristus s malířskou paletou a malířskou holí. Srov. PREISS, Pavel. *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*. Praha: Odeon, 1974, s. 115, 117, 119, 120.

se těšili svobodní umělci jiných oborů.¹⁶⁰ Také další florentský umělec Francesco Lancillotti si ve svém *Traktátu o malířství* (1509) stěžuje na vyloučení malířství ze vzdělávacího systému *septem artes liberales*.¹⁶¹

O století později pak vychází spis *Iconologia* (1618) Cesareho Ripy, v němž jeho autor shrnuje obecné pojetí sesterských umění simonideovskými slovy:

*„Druhé (tj. malířství) mlčí v prvním (tj. v poezii), a prvé mluví v druhém, takže se stává, že si jedno vyměňuje vlastnosti, o poezii se říká, že maluje, a o malířství, že popisuje. Obojí spěje k témuž cíli, totiž příjemně živit lidského ducha a utěšovat ho nejvyšší radostí. Není mezi nimi rozdíl, než že jedno napodobuje v barvách a druhé slovy; že jedno napodobuje hlavně vnější, to jest tvary těla, kdežto druhé vnitřní, duševní hnutí (afekty). Jedno prostředkuje poznání smysly, druhé rozumem.“*¹⁶²

Naproti tomu skutečným obhájcem elitářského upřednostnění malířství nad poezií byl již zmíněný Leonardo da Vinci. Ve svém pojednání *Úvahy o malířství* (1510) píše, že „malířství slouží mnohem důstojněji než poezie a podává přírodní tvary pravdivěji než básník.“¹⁶³ Svůj názor se pokouší doložit řadou podpůrných důkazů, jakým je nadvláda zrakového orgánu nad sluchovým, dále náročnost smyslové představitosti malíře, která musí být konkrétnější než básníková vágní imaginace, a konečně rozdíl v reprezentaci celistvosti světa, kterou básník zprostředkuje pouze tím, že za sebe řadí sled detailů, zatímco malíř tuto celistvost ve svém díle zachovává.¹⁶⁴

V podobném duchu píše také Albrecht Dürer, jehož obhajoba malířství nad poezií je rovněž podepřena zájmem o zrakovou perceptibilitu světa: „*Neboť ze všech nejvznešenějším smyslem je zrak. Proto každá věc, kterou vidíme, je věrohodnější a podstatnější než ta, kterou slyšíme.*“¹⁶⁵

Problematika, která je řešena v rámci sesterských umění, nebývale silně expanduje z teoretických traktátů i do samotných témat uměleckých děl, v nichž jsou poezie a malířství představovány prostřednictvím alegorických postav.

Spor mezi poezií a malířstvím se promítnul např. do úvodu Shakespearovy tragédie *Timon Athénský* (1606), kde v prvním dějství vystupují postavy básníka

160 Srov. PREISS, Pavel. *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*. Praha: Odeon, 1974, s. 111.

161 Srov. *ibid.*, s. 114.

162 Cit. dle *ibid.*, s. 112, 113.

163 Cit. dle *ibid.*, s. 113. Viz také da Vinci LEONARDO. *Úvahy o malířství*. Praha: Nakladatelství Vladimír Žikeš, 1941, s. 264–266.

164 Srov. PREISS, Pavel. *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*. Praha: Odeon, 1974, s. 113.

165 Cit. dle *ibid.*, s. 113.

a malíře, kteří hlavnímu hrdinovi příběhu přinášejí své dary; zatímco básník je přesvědčen, že malířství může zobrazit pouhou vnější podobu věcí, kdežto teprve poezie má tu pravou schopnost proniknout do hloubky mysli a tím zprostředkovat i mravní poselství, tak malíř jednoduše oponuje, že také obraz může prostřednictvím zobrazených gest a pohybů postav proniknout do divákovy duše, a být tak nositelem mravního sdělení.¹⁶⁶ V době baroka reflektuje tento spor o podstatě dvou médií také Charles-Alphonse du Fresnoy ve své básni *De arte graphica* (1668).

Pojetí sesterských umění se rovněž projevilo v celé řadě výtvarných alegorických vyobrazení. Dobře známá je například Raffaelova freska *Athénská škola* (1509–1510), kde autor zachytil postavu malířství v okruhu *artes liberales*.

Třebaže jsou sesterská umění v uměleckých reprezentacích představována většinou alegorickými postavami,¹⁶⁷ v otázce hranic malířských možností je zajímavá jedna kresba – na první pohled méně nápadná – *Příroda jako malířka světa* (kolem r. 1580) Paola Fiamminga (obr. 13), a to zejména díky verši, který lemuje nakreslené malířské plátno, před nímž sedí malující ženská postava se štětcem v ruce: „*Pohleď, malíři, na můj výkon, já maluji pohyb, ty pouze úkon.*“¹⁶⁸ Ženská postava je totiž alegorií přírody, která jako malířka světa nedisponuje pouze prostorovými parametry, ale má také časový rozměr. Záměrem autora tohoto díla bylo sdělit, že zatímco v přírodě se události odvíjejí chronologicky dle časové posloupnosti, ma-



Obr. 13. Paolo Fiammingo.
Příroda jako malířka světa
(kolem r. 1580).

166 Srov. BLUNT, Anthony. An Echo of the „Paragone“ in Shakespeare. *Journal of the Warburg Institute*, vol. 2, 1939, no. 3, s. 260–262.

167 Další zcela samostatnou kapitolou renesančního, manýristického a barokního umění je expanze emblematické, která vytváří dosud zcela nebývalé kompaktní spojení textové a obrazové složky. Srov. PREISS, Pavel. *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*. Praha: Odeon, 1974, s. 262–270.

168 Cit. dle PREISS, Pavel. *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*. Praha: Odeon, 1974, s. 109.

lířství samo o sobě dokáže zachytit jen jednu z mnoha fází časové události; podle Fiamminga může malíř určitě jednat (totiž „úkon“) pouze naznačit.¹⁶⁹

V době novověké estetiky vyvstala do popředí rovněž epistémická otázka poznatelnosti krásy, která se v problematice textově-obrazových vztahů odrazila tak, že byla nastolena dvojice otázek (podobně jako tomu bylo kdysi na pozadí helénistické estetiky). Za prvé, jaká je role perceptibilních smyslů, tzn. sluchu a zraku. Druhá otázka se zabývala piktorialním potenciálem uměleckého díla vyvolat v lidské mysli vizuální představu. Proto byly hledány odpovědi na otázku, jaký je vztah mezi představivostí a zrakovým vnímáním – ve shodě s osvícenským názorem, že „*ve vědomí není nic, co by neprošlo smysly*“.¹⁷⁰

V tomto směru je teoretický zájem o obrazotvornost, a zejména pak studium vztahu mezi obrazotvorností a percepcí, zastoupen filozofickými senzualisty a empiriky, tzn. především představiteli tzv. anglické vkusové školy.¹⁷¹ Zde lze připomenout např. Davida Humea, jež se domníval, že slovní výroky jsou pronášeny na základě předem utvářených představ.¹⁷² Jiní teoretikové téže epochy, jako např. italský renesanční humanista Galileo Galilei,¹⁷³ či později osvícenci René Descartes a George Berkeley,¹⁷⁴ se zase zaobírali poznatelností skutečnosti prostřednictvím zrakových vjemů ve spolupráci s hmatovými počítky. Jejich myšlenky do jisté míry anticipovaly tezi o opticko-haptickém procesu vnímání výtvarných děl, která byla naplno rozvedena teprve až ve 20. stol.

II. 4. 2. Textově-obrazové vztahy na pozadí osvícenské estetiky

Od konce 17. stol. přestává být otázka „sesterskosti“ uměleckých oborů aktuální. Někteří filozofové dospěli k přesvědčení, že dosavadní porovnávání uměleckých oborů postrádalo smysl díky své přílišné obecnosti, a pokusili se tak najít nové cesty, kterými by bylo možné nalézt nový způsob pro odкрытие hlavních paralel mezi dvěma obory.

Jedním z velkých kritiků dosavadního uvažování byl Anthony Ashley Cooper (třetí lord ze Shaftesbury; dále jen Shaftesbury), který se ve svém nedokončeném eseji *Plastics, an Epistolary Excursion in the Original Progress and Power of Designatory*

169 Srov. PREISS, Pavel. *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*. Praha: Odeon, 1974, s. 109.

170 GAARDER, Jostein. *Sofin svět*. Praha: Albatros, 2002, s. 215. Překlad Jarka Vrbová.

171 Srov. JÚZL, Miloš, PROKOP, Dušan. *Úvod do estetiky*. Praha: Panorama, 1980, s. 50–52.

172 Srov. SORENSEN, Roy. The Art of Impossible. In: HAWTHORNE, John, GENDLER, Tamar S. (eds.). *Conceivability and Possibility*. Oxford: Claredon Press, 2002, s. 342.

173 Viz PANOFSKY, Erwin. Galileo as a Critic of the Arts. *Aesthetic Attitude and Scientific Thought. Isis*, vol. 47, March 1956, no. 1, s. 4.

174 Viz GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 5, 6.

Art (1712) pozastavil nad absurditou laciného ztotožňování literárních a výtvarných prostředků.¹⁷⁵

Shaftesbury si ve své stati položil otázku, zda lze v rámci sledu vyprávěné události stanovit nějaký okamžik, který by byl mezi ostatními nejvhodnějším pro výtvarné zobrazení. Za konkrétní příklad, na němž se pokusil o aplikaci, si autor zvolil epizodu z antické mytologie, v níž se hrdina Héraklés dostal na rozcestí, kde jej oslovily alegorie Ctnosti a Neřesti. Héraklés od obou vyslechl výčet výhod, kterých by se dočkal, jestliže by se rozhodl vydat jejich cestami. Shaftesbury se ptá, zda je pro výtvarné zobrazení nejvhodnější okamžik, v němž je překvapený Héraklés oslovován dvěma alegorickými postavami, nebo chvíle, kdy spolu postavy zaujatě rozmlouvají, nebo situace, v níž se Héraklés rozpačitě přidává na stranu Ctnosti, anebo scéna, z níž by bylo patrné, jak hrdina dobojoval svůj vnitřní zápas?

Filozof nakonec dospívá k odpovědi, že pro malířské ztvárnění by bylo nejvhodnější zobrazit okamžik, kdy se Héraklés přidává na stranu Ctnosti, protože z takového námětu by divákům obrazu bylo jasně patrné nejen to, co dané situaci předcházelo, ale také i to, co po ní bude následovat. V tomto bodě příběhu totiž kulminuje gradace děje do bodu, který diváka odkazuje jak k předchozí Héraklově situaci, tak k budoucímu vývoji jeho života plného dřiny a utrpení.¹⁷⁶

Také další filozof Jean-Batiste Dubos, zvaný Abbé Dubos, se ve svém pojednání *Reflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* (1719) přiklání k myšlence, že mezi poezií a malířstvím se rozprostírá propast, která znemožňuje chápat mísení literárních prvků ve výtvarných dílech a naopak, jak je prováděli zastánci sesterských umění. Podle Abbého Dubose tkví hlavní rozdíl mezi nimi v odlišnosti temporální podstaty každého z médií: „*Poezie se může k ději propracovat postupně, malířství jej musí zachytit v okamžiku.*“¹⁷⁷ Zatímco básník zprostředkovává příběh, malíř je omezen na zachycení jen jednoho okamžitého výrazu tváře, postoje nebo jednání. Podle Abbého Dubose může spisovatel podněcovat čtenáře k různým emocionálním reakcím tím, že postupně vrství jednotlivé prvky v časové posloupnosti za sebou. Naproti tomu spočívá výhoda malíře v tom, že prostředky, které jsou podobné re-

175 COOPER, Anthony A. 3. lord z SHAFTESBURY. *Plastics, an Epistolary Excursion in the Original Progress and Power of Designatory Art*. In: RAND, Benjamin (ed.). *Second Characters or The Language of Forms*. Cambridge: Cambridge University Press, 1914, s. 141.

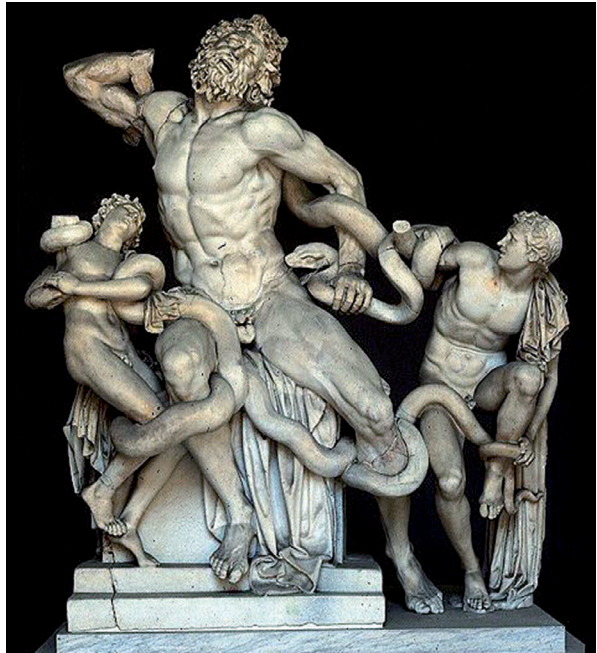
176 Srov. GILBERT, Katharine E., KUHN, Helmut. *Dějiny estetiky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 248, 249. Viz také COOPER, Anthony A. 3. lord z SHAFTESBURY. *A Notion of The Historical Draught of Hercules*. In: RAND, Benjamin (ed.). *Second Characters or The Language of Forms*. Cambridge: Cambridge University Press, 1914, s. 34–39.

177 Cit. dle GILBERT, Katharine E., KUHN, Helmut. *Dějiny estetiky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 227. Viz také DUBOS, Jean-Baptiste. *Reflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*. Sv. I. Paris: J. Mariette, 1719, s. 79

prezentované skutečnosti, může malíř vyvolat bezprostřední emocionální reakce, jaké zakoušíme přímo ve skutečnosti předcházející reprezentaci.¹⁷⁸

K Shaftesburyho kritice směšování literárních a obrazových prvků se přiklonil také James Harris ve své práci *Three Treatises Concerning Art: Music, Painting and Poetry* (1744), třebaže zde autor připouští, že důležitou paralelou mezi literaturou a malířstvím je mimetická nápodoba skutečnosti.¹⁷⁹

Klasicistní estetika, která se zabývala hledáním paralel mezi textem a obrazem, vyvrcholila v obsáhlé studii *Laokoon čili o hranicích malířství a poezie* (1766)¹⁸⁰ německého badatele Gottholda Ephraima Lessinga. Ta je pro svou komplexnost dodnes jednou z nejcitovanějších prací k dané problematice.



Obr. 14. Hagésandros,
Polydóros a Athénodóros.
Láokoón (kolem r. 25. př. n. l.).

178 Srov. GILBERT, Katharine E., KUHN, Helmut. *Dějiny estetiky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 227.

179 Srov. HARVER, Judith. *Ut pictura poesis*. [online] [cit. 2012-02-20]. Dostupný z WWW: <http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/glossary2004/utpicturapoesis.htm#_ftnref14>. Viz také HARRIS, James. Lord z MALMESBURY. *The Works of James Harris, esq., with an Account of his Life and Character*. Oxford: Printed by J. Vincent for Thomas Tegg, 73, Cheapside, London, 1841.

180 Termínem malířství rozumí Lessing veškerá výtvarná umění. LESSING, Gotthold E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poezie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 11.

Za komparativní příklady pro posouzení společných a rozdílných rysů rysů poezie a malířství posloužila Lessingovi jednak pasáž z Homérovy *Odyssey*, jednak tentýž příběh v podání Vergiliovy *Aeneidy*,¹⁸¹ a z oblasti výtvarného umění pak sousoší *Láokoónta*, které bylo v klasicismu považováno za vrcholný ideál výtvarného umění (obr. 14).¹⁸² Vergiliův text a sousoší pocházejí ze stejné doby, tzn. asi z druhé poloviny dvacátých let 1. stol. př. n. l.

Mýtický příběh vypráví o trójském věštci Láokoóntovi, který se v očích bohů, již byli nakloněni nepřátelům Tróje, provinil tím, že varoval své spoluobčany před vpuštěním velkého dřevěného koně do města. Dřevěného koně zhotovili nepřátelští Danaové za hradbami města, když už dlouho neúspěšně obléhali nedobytné město. Poté, co Danaové koně dokončili, předstírali jejich vojáci ústup, aby si Trójané mysleli, že svým odchodem uznávají porážku. Láokoón však tuto lest Danaů prohlédl a jako jediný tvrdil, že dřevěný kůň není nevinným darem Trójanům. Bohové na něj kvůli tomu seslali dva mohutné smrtící hady. Avšak Trójané si tento čin bohů špatně vyložili v domnění, že Láokoón byl potrestán za rouhačství. Koně proto bez obav vtáhli do města, načež z něj v noci vyskákali vojáci, kteří svým navrátiším se danajským spolubojovníkům otevřeli brány města. Trója se svými obyvateli byla definitivně zničena a vypleněna.

Nespravedlivou záhubu Láokoónta a jeho dvou synů líčí Homér takto:

*„Moře se pění a šumí – a již jsou při samém břehu:
oči jsou podlity krví a žhnoucím plamenem hoří,
mrštným jazykem svým pak lížou syčící tlamy.*

*Zbledneme nad tímto zjevem a prchneme: útokem jistým
míří na kněze přímo – však dříve se ovine každý
okolo jednoho z těl dvou mladých knězových synů,
zuřivě do něho hryže a drásá nebohé údy.*

*Otce, jenž na pomoc chvátá a kopí v pravici nese,
uchopí, v závitech sevrou a dvakrát ho šupinným tělem
ovinou kolem boku a dvakrát okolo šíje,
potom však krkem i hlavou se nad něj vysoko vztyčí.*

181 Vergilius jednak parafrázoval Homérův příběh z *Odyssey* pojednávající o dobytí Tróje, jednak jej začlenil do souvislosti s tehdy dostupnými historickými reáliemi.

182 Od svého objevení v ruinách Neronova domu v Římě je toto sousoší předmětem mnoha interpretací, ale také uměleckých inspirací a parafrází: „*Laokoon, jehož téměř symbolicky včasné objevení roku 1505 vzrušovalo celé cinquecento, Laokoon, toto dokonalé prolnutí lidského a zvířecího elementu ve skupinové konvulzi, kopírovaný plasticky (Baccio Bandinelli, 1525, Florencie, Uffizie) i kreslířsky (Parmigianino, Hendrick Goltzius), karikovaný (Tizianův ‚Opičí Laokoon‘), vzrušivě parafrázovaný (El Greco, mezi léty 1610–14, Washington, National Gallery), vyhlášený za zdroj pro umělecké adepty (Taddeo Zuccari kreslící Laokoonta na studii jeho bratra Federika), figurující s dalšími antikami v kopiích v Tintorettově ateliéru a doporučený jako příklad znázornění mučednictví [...].“ PREISS, Pavel. *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*. Praha: Odeon, 1974, s. 255, 256.*

*Onen rukama svýma se namáhá roztrhnout kruhy,
potřísněn na božském vínku jich černým jedem a slinou,
strašný zdvihnuv křik, jenž k samým nebesům sahá,
jak když bučí býk, jenž shodil sekeru s krku,
jenž jen slabě ho tala, a prchá k oltáři raněn.*¹⁸³

Lessing ve své úvaze vyšel z Winckelmannovy teze o tom, že Vergiliovo vyprávění o Láokoóntovi zdaleka nedosahuje stejného emocionálního účinku tak, jako to dokáže výše zmíněné sochařské provedení.¹⁸⁴ Druhým východiskem mu byly fráze o sepětí literárních a malířských prostředků, které byly v jeho době neustále přetřásány vyznavači horatiovské tradice.¹⁸⁵ Protože se ani s jedním z těchto dvou názorů Lessing neztotožňoval, pokusil se interpretovat literární i výtvarné dílo nepředpojatě.¹⁸⁶

Lessing se nejprve zabíral výběrem obsahového tématu. V případě sousoší *Láokoónta* shledal, že výrazy postav vyjadřují niternou fyzickou bolest, která je zachycena v sténání postav:

*„Nevyvolává žádný strašlivý křik, jak o svém Laokoontovi píše Vergilius; otevření úst to nedovoluje. Je to spíše úzkostlivý a stísněný vzdech, jaký popisuje Sadolet. Bolest tělesná a velikost duševní jsou stejně silně rozděleny po celé stavbě postavy a téměř odvázeny.“*¹⁸⁷

Proto si Lessing uvědomil, podobně jako už před ním Shaftesbury a Abbé Dubos, že výtvarné prostředky jsou omezeny pouze na vyjádření jednoho okamžiku, který je v obrazové podobě vyjmut z plynulého sledu po sobě jdoucích imaginativních obrazů, jež jsou vyvolány narativním dějem. To pak vede k tomu, že výtvarnými prostředky není možné vytvořit postupnou gradaci emocionálního prožitku recipienta.

183 Cit. dle LESSING, Gotthold E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 51. Překlad Otmar Vaňorný.

184 Srov. GILBERT, K., Everett, KUHN, Helmut. *Dějiny estetiky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 242.

185 Např. na adresu horatiovské tradice vznáší Lessing následující slova: „*Ba tato pakritika [...] vytvořila v poesii mániu líčení a v malířství alegorišacnost, když tu byla chuť učinit poesii mluvicím obrazem, aniž se vlastně vědělo, co poesie malovat může a má, a z malířství učinit němou báseň, aniž se uvážilo, v jaké míře dokáže vyjádřit všeobecné pojmy a nevzdálit se přitom od svého určení ani se nestát samovolným druhem písma.*“ LESSING, Gotthold E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 11.

186 Návrat „*k prvotním zřídliům*“, jak tuto snahu příznačně klasicistním obratem charakterizují Gilbertová a Kuhn v *Dějínách estetiky*. Viz GILBERT, Katharine E., KUHN, Helmut. *Dějiny estetiky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 247.

187 LESSING, Gotthold E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 12.

Lessingova úvaha se dále ubírá spíše k formálním aspektům, kde Lessing rozlišil mezi znaky básnickými (literárními) a znaky malířskými (výtvarnými). Zatímco znaky básnické zpracovávají pohyb v čase, a z toho důvodu se jimi vyjadřují činy, tak malířské znaky užívají prostorového rozmístění za pomoci barev a tvarů. Proto Lessing uvádí, že malířské znaky jsou určeny pro vyjádření těles.¹⁸⁸

Nicméně toto rozlišení v otázce temporality uměleckých oborů není v Lessingově úvaze tak striktní, jak mu bylo později několikrát podsouváno (viz kap. III. 1. 1. *Lessing a Herder: narace versus deskripce*). Výtvarné dílo má totiž podle Lessinga také schopnost překročit rámec zobrazeného okamžiku, protože disponuje jak schopností vyjádřit předchozí stav, tak může vyvolat i předpoklad budoucího vývoje děje.

V případě literatury Lessing rovněž dovozuje, že spisovatel, který chce udržet čtenářovu pozornost, by se měl zaměřit pouze na výběr těch prvků, které s úsporou přispívají k ději: „*Chce-li Homér ukázat, jak byl oblečen Agamemnón, musí si král před našima očima navlékat celý svůj oděv kus po kuse, měkkou suknicí, veliký plášť, krásné střevíce, meč; a když je hotov, chápe se žezla.*“¹⁸⁹ Homér pak své vyprávění přerušuje obsáhlou a popisnou pasáží o vzniku a historii žezla, kterou Lessing sumarizuje slovy, že „*napřed je [žezlo] v práci Vulkána, pak se leskne v ruce Jupiterových, tu zase vyznačuje důstojnost Merkurovu, potom je velitelskou holí válečnického Pelopa, tu zase pastýřskou holí mírumilovného Atrea atd.*“¹⁹⁰ což jsou sáhodlouhá přerušování, která sice mohou odpovídat praxi běžného vypravování či přirozené řeči, ale ne verbálnímu uměleckému projevu:

*„Poeta chce naopak ideje, které v nás probouzí, učinit tak živými, že si v rychlosti myslíme, že pociťujeme pravé smyslové vjemy předmětů a že si v tomto okamžiku přeludu přestáváme být vědomi prostředků, kterých k tomu poeta používá, totiž slov.“*¹⁹¹

Ve snaze dosáhnout silného emocionálního účinku hraje hlavní roli jednota díla, která je udržitelná v paměti. Tento požadavek uplatnil Lessing jak na výtvarná díla, tak na díla literární: „*Oku zůstávají pozorované části stále přítomnými, může je znovu a znovu přeběhnout; pro ucho jsou však vyslechnuté části ztraceny, jestliže neutkvívají v paměti.*“¹⁹² Proto by měl být obraz zbaven přebytných detailů, které

188 Srov. LESSING, Gotthold E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 133.

189 *Ibid.*, s. 136.

190 *Ibid.*, s. 137.

191 *Ibid.*, s. 142.

192 Srov. *ibid.*, s. 143.

odvádějí pozornost od celku. Totéž platí i o uměleckém vyprávění, kde vyprávěč musí mít na zřeteli zachování jednotlosti představy.¹⁹³

Lessingova myšlenka otevřela cestu k moderním úvahám tím, že ukázala na fundamentální rozdíl v temporalitě dvou médií, a také tím, že znovu připomněla již dříve formulované rozdíly mezi obecností verbálních umění a konkrétností obrazu,¹⁹⁴ čímž dala podnět k modernímu rozlišování mezi znakovými vlastnostmi jednotlivých uměleckých oborů. Jak ještě uvidíme v oddíle *III. 2. Literatura a ilustrace z pohledu sémiotiky*, ve 20. stol. k podobným závěrům dospěla moderní sémiotika.

II. 4. 3. Specifikace ilustračních žánrů v novověku. Ilustrace dětská a vědecká

V osvícenském prostředí 18. stol. došlo ke všeobecnému rozšíření vzdělanosti, která postupně pronikala do středních a nižších společenských vrstev (vzpomeňme např. touhu po univerzalistickém vědění v podobě mnohasvazkové Diderotovy *Encyklopedie* vydávané v letech 1751–1772). Spolu s tím došlo k druhové specifikaci vědních a uměleckých oborů, což mělo též za následek nové chápání smyslu výtvarné ilustrace, od níž se očekávalo především plnění didaktické funkce.

Didaktická pojednání byla adresována zejména dětským čtenářům. Ilustrace tak našla své zastoupení rovněž v první školské učebnici *Orbis Pictus* (1658) Jana Amose Komenského.¹⁹⁵ Přesto za první ilustrovanou knihu v dějinách dětské literatury je pokládáno dílo *Ježípetr* (1845) Heinricha Hoffmanna. Autor v ní oslovuje dětské čtenáře poněkud netradičním způsobem, neboť kniha oplývá černým humorem. Výchovné metody autora knihy jsou na dnešní poměry poněkud drastické: veršované příběhy vyprávějí například o tom, že nebudeš-li jíst polévku, zemřeš, či že budeš-li si cucat prst, tak ti jej ustříhneme apod. (obr. 15).¹⁹⁶

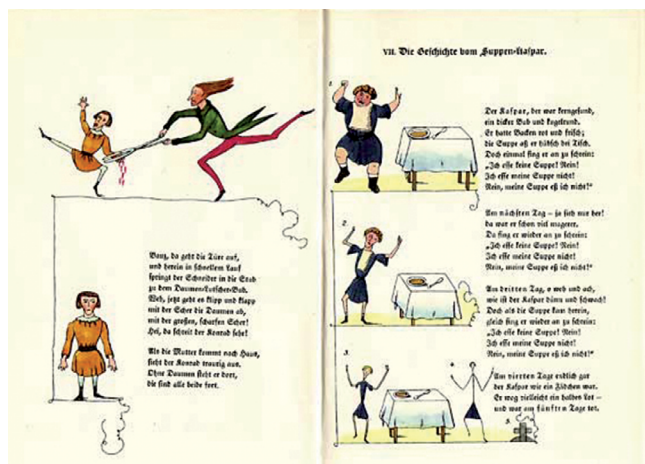
V důsledku rozvoje specializovaných vědeckých oborů došlo k obohacení vývoje knižní ilustrace o nová témata, což byl také důvod jisté záchrany vysoké estetické

193 Kvůli důrazu na tento požadavek je Lessing pokládán za typického aristotelika.

194 Připomeňme, že obě tyto teze předložil již Dión Chrysostomos v *Řeči olympijské* na přelomu 1. a 2. stol. n. l.

195 Srov. UŽDIL, Jaromír. Pedagogický aspekt působení mimoestetických a estetických faktorů v uměleckém díle – ilustraci. In: HOLEŠOVSKÝ, František (ed.). *BIB. Bienále ilustrácií Bratislava. Zborník SNG 4/2*, 73. Bratislava: Obzor, 1976, s. 38. von METZGEN, Juliane. Kniha ako hračka a obraz hračky v ilustrovanej knihe. In: ŠEFCÁKOVÁ, Eva (ed.). *BIB '67–'69. Bienále ilustrácií Bratislava*. Bratislava: Obzor, 1972, s. 49.

196 Srov. HERMAN, Mik. *Heinrich Hoffmann – Struwwelpeter, první kniha pro malé děti na světě* [online]. [cit. 2011–09–15]. Dostupný z WWW: <http://www.citarny.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=1848:heinrich-hoffmann-struwwelpeter-prvni-kniha-pro-male-dti-na-svt&catid=139:historie-knihy&Itemid=4148>. Viz také HOFFMANN, Heinrich. *Ježípetr aneb Veselé historky a žertovné obrázky*. Praha: Kalich, 2004, s. 21, 22.



Obr. 15. Heinrich Hoffmann. Dvoustrana z knihy *Ježipetr* (někdy také *Šťrapatý Petr*; orig. *Struwwelpeter*; 1845).

úrovně ilustrační tvorby. Takto byla v 17. stol. vyžadována častá názorná vyobrazení nejen k cestopisným spisům, ale také dílům z astrologie, medicíny, botaniky a dalších vědních oborů, pro které je od 19. stol. užíváno souhrnného označení „přírodní vědy“.¹⁹⁷ Antonín Matějček označuje vývoj barokní umělecké ilustrace v 17. stol. za úpadkový, neboť většinou se obrazová složka knihy soustředila jen na popisné titulní listy a frontispisy, ve kterých se spíše než samotný obsah textu uplatňovala řemeslná a dekorativní dovednost.¹⁹⁸ To bylo zapříčiněno především vývojem hlubotiskových reprodukčních technik, které, paradoxně k ideálu maximálního rozšíření vzdělanosti, vznik knihy naopak výrazně prodražovaly, což vedlo dokonce až k tomu, že se kniha začala svým obsahem opět orientovat na nejbohatší společenskou vrstvu (šlechta, církve).

Tradici umělecké narativní ilustrace v této době udržovalo jen několik málo umělců, např. Václav Hollar, Petr Pavel Rubens, Jacques Callot. Teprve až následující generace rokokových ilustrátorů (např. Claude Gillot, Antoine Watteau, François Boucher), pro kterou se otevřely nové příležitosti věnovat se populárním tématům (světským, erotickým apod.) přispěla svou dovedností k plné rehabilitaci knižní narativní ilustrace a vytvoření dosud nebyvalé atmosféry v této oblasti tvorby.

197 K termínu „přírodní vědy“ Dušan Šindelář uvádí: „Poměrně dlouho se také užívalo místo termínu *příroda* termín *přírozenost*. *Přírozenosti* se rozumějí *skryté síly a mohutnosti*; jež řídí *proměňování*. Ještě *Komenský* nezná pojem *příroda* – ten se u nás začíná užívat až v 19. stol.“ ŠINDELÁŘ, Dušan. *Vědecká ilustrace v Čechách*. Praha: Obelisk, 1973, s. 15.

198 Srov. MATĚJČEK, Antonín. *Ilustrace*. Praha: Jan Štenc, 1931, s. 157, 158.

II. 5. Nástin teorie ilustrace a moderní estetiky

Na přelomu 19. a 20. stol. vznikla v okruhu Vídeňské školy dějin umění řada studií, které nabídly nový pohled na výtvarné umění a které se také v mnoha ohledech dotýkaly vztahu literárního textu a obrazu. Charakteristickým rysem vídeňského okruhu byl jeho psychologizující přístup k umělecké tvorbě, což znamená, že ve studiu uměleckých děl převládá zájem o účinek díla na vnímání recipienta. Takto vznikla řada teorií, které mnohdy vyústily do různých distinkčních modelů kategorizujících uměleckou tvorbu na umělecké druhy či styly; vzpomeňme např. distinkce optického a haptického stylu Aloise Riegla, mimetického a nemimetického umění Wilhelma Worringera, rozlišení mezi uměním lineárním a uměním obrazovým Heinricha Wölfflina aj. Protože se však s těmito teoriemi podrobněji seznámíme v patřičných souvislostech v kapitole III. 2. 5. *Popisnost a tezovitost* a v oddíle VII. *Čtení ilustrace*, zaměříme v následující části naši pozornost především na vývoj teorií předkládaných v modernistickém prostředí první poloviny 20. stol. a také na pokračující obrodu horatiovské tradice v 19. a 20. stol.

II. 5. 1. Hledání paralel mezi textem a obrazem prizmatem modernismu

Hledání paralel mezi textem a obrazem podléhá v první pol. 20. stol. estetice, která je do velké míry ovlivněna kantovským důrazem na formální vlastnosti uměleckého díla. Tato tendence je pěstována zejména v modernistických úvahách, které se pokoušejí očistit jednotlivé vyjadřovací prostředky a vyzdvihnout roli přirozených vlastností literárního a výtvarného jazyka. V případě výtvarného umění se jedná především o snahu zbavit dílo prvků narativity. Kořeny modernistického formalismu je třeba hledat už ve spisu *Kritika soudnosti* (1790), v němž Immanuel Kant traktoval požadavek neutilitárnosti čistých uměleckých forem.¹⁹⁹

Kant se domníval, že soudy, kterými charakterizujeme krásné objekty, jsou dvojího druhu podle toho, o jaký typ krásy se jedná. Estetické soudy prvního typu odhalují neutilitárnost uměleckých děl. Znamená to, že v takovém případě nesmíme mít na díle žádný zájem, což vede k „nezajímavému“ zalíbení v krásě volné (*pulchritudo vaga*). Naproti tomu existují soudy, kterými vyjadřujeme příjemný pocit vyvolaný recepcí krásných objektů, což znamená, že k dílu přistupujeme

199 Srov. OSBORNE, Harold. Some Theories of Aesthetics Judgement. *The British Journal of Aesthetics and Criticism*, vol. 38, 1979, no. 2, s. 137–140. NIEDERLE, Rostislav. *Pojmy estetiky: analytický přístup*. Brno: Masarykova Univerzita, 2010, s. 19–22.

z utilitárního hlediska. Proto také objekty, které příjemnost způsobují, disponují krásou vázanou (*pulchritudo adhaerens*).²⁰⁰

Definicí volné krásy jakožto nezátížené svobodné hry uměleckých forem, která je zbavena praktické užitečnosti, se Kant pokusil – třebaže poněkud spekulativně – vyjádřit určitou „účelnost bez účelu“. Tím byly vytvořeny dostatečné předpoklady k tomu, aby byla podstata uměleckých děl napříště hledána v intencích formálních vlastností objektů, tedy jako určitý „obsah ve formě“.²⁰¹

Teoretický příklon k formalizaci obrazových prvků kulminoval především v intelektuálním meziválečném prostředí první pol. 20. stol., kdy se nejen kritické a teoretické umění, ale i sami teoretizující umělci pokoušeli odhalit význam formálních prostředků literárního a výtvarného jazyka. Často tak ve svých studiích dospívali k výkladům o samotných základních prvcích uměleckého projevu, o „elementech“ umělecké syntaxe, jakými jsou bod, čára, plocha apod. Takto např. Vasilij Kandinskij v práci *Bod – linie – plocha* (1926) uvádí, že tato trojice prvků, kterou vložil do názvu studie, je „stavebním materiálem uměleckých děl.“²⁰² Také František Kupka ve své knize *Tvoření v umění výtvarném* (napsal 1910; vydáno 1923) chápal bod, linii, plochu a další formální prvky jako „čistý výraz absolutní“.²⁰³ Podobným směrem se ubíraly úvahy umělců Kazimira Maleviče,²⁰⁴ Pieti Mondriana, Johanese Ittense, Lászla Moholy-Nagy, Thea van Doesburga aj.²⁰⁵ Znamou prací v této oblasti je také *Pedagogický náčrtník* (1925) Paula Kleea.²⁰⁶

Jak se navenek projevoval formalizující přístup k nejzákladnějším významovým jednotkám v analogiích mezi uměleckými obory, je zřejmé v úryvku z již zmíněné Kandinského práce, v níž se autor pokouší odhalit ekvivalent mezi verbalizovaným pojetím pojmu „nula“ a obrazovým bodem:

200 Srov. JŮZL, Miloš, PROKOP, Dušan. *Úvod do estetiky: předmět a metody – dějiny – základní estetické kategorie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1989, s. 55, 56.

201 Srov. *ibid.*, s. 56.

202 KANDINSKIJ, Vasilij V. *Bod – linie – plocha: příspěvek k analýze malířských prostředků*. Praha: Triáda, 2000, s. 16.

203 PEČÍNKOVÁ, Pavla. Příliš vysoké ambice. In: KANDINSKIJ, Vasilij V. *Bod – linie – plocha: příspěvek k analýze malířských prostředků*. Praha: Triáda, 2000, s. 174.

204 O verbálních a obrazovém výrazu se rovněž zmiňuje Kazimir Malevič v korespondenci s Michaiilem Maťušinem z roku 1916, kde se zabývá otázkami barvy a prostoru ve výtvarném umění. Oba tyto rysy dává do „těsných souvislostí s fenomenologií zvuku v umění slovesném.“ Krystyna Pomorská v rozhovoru s Romanem Jakobsonem o Malevičových myšlenkách doslova říká, že některé jeho formulace se přímo shodují s Jakobsonovými úvahami, které jsou uvedeny ve studii *Moderní ruská poezie*, v níž lingvista Jakobson hovoří „o kompozici slovního materiálu o tom, že až dosud se komponoval rým, a nikoliv slova“. JAKOBSON, Roman, POMORSKA, Krystyna. *Dialogy*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 7. Překlad Marcela Pittermannová.

205 Srov. DAVID, Jiří. Arnheimova psychologie modernismu v době postmoderní. In: HLAVÁČEK, Josef (ed.). *Kompozice podle Rudolfa Arnheima*. Praha: Karolinum, 1997, s. 9.

206 Viz KLEE, Paul. *Pedagogický náčrtník*. Praha: Triáda, 1999.

„Nulu – geometrický bod si spojujeme s představou maximální úspornosti, tedy s krajní, ovšem výmluvnou zdrženlivostí. Geometrický bod si proto představujeme jako nejvyšší a jedinečné spojení *řeči* a *mlčení*. Svou materiální podobu našel geometrický bod především v písmu – kde se stal součástí řeči, ale znamená mlčení. V plynulé řeči je bod symbolem přerušení, nebytí (negativním elementem), a zároveň je také mostem, spojujícím řeč s mlčením (pozitivním elementem). V tom spočívá jeho *vnitřní význam*.“²⁰⁷

Jak je však z pozdějšího vývoje teoretického diskurzu zjevné, na tyto formalistní analogie mezi textem a obrazem, které měly připravit živnou půdu k dalšímu bádání, žádná jiná smysluplná teorie v druhé pol. 20. stol. nenavázala. Příčinu nezdaru můžeme spatřit právě v tom, že většina takto modernisticky orientovaných snah narážela na neschopnost vymanit se z pout kantovského paradoxu „účelnosti bez účelu“, což je svádělo na scesti mysticismu a podobných pseudovědeckých způsobů poznávání, jak dokládají mj. slova historičky Pavly Pečínkové v textu *Příliš vysoké ambice* (2000), kde zhodnotila Kandinského přístup takto:

„Výtvarný jazyk Kandinského nezajímá tolik jako nástroj komunikace, ale jako normovatelný systém vztahů. Nejde mu o samotnou řeč, ale o gramatiku, a neklade si otázku, zda je skutečně možné pro uměleckou tvorbu objektivní gramatiku vybudovat. [...] Každou chvíli opouští „striktní“ vědecký postup a narušuje ho básnivými analogiemi. [...] Bod přestává být matematickou veličinou a [...] je semínkem naplněným energií života i zrnkem písku v mrtvé poušti. Škála pojetí bodu se rozvíjí od panteistického spojení makrokosmu s mikrokosmem až k prvoplánovým afinitám bodu jako tečky, pointu v baletu nebo úkání dalla v přírodě a úderu bubnu v hudbě.“²⁰⁸

Podobnými cestami se v meziválečném období ubíraly nejen studie výtvarných děl, ale také mnohé analýzy literární. Např. Karel Čapek v poněkud lyrické obhajobě básnické sbírky Guillaumea Apollinaira *Alkoholy* (1913) napsal, že „*tečky a čárky jsou pro tyto básně příliš tuhým kusem logiky, než aby jej mohly strávit; nyní i diskurzivní syntaxe se tu uvolňuje a ruší se tu nutnost sledu, zůstává jen nevypočitatelný proud bez geometrických kontur, zjevně zcela neurčený, nesený jenom vnitřním spádem*“.²⁰⁹ Přestože teze o uměleckosti „nevypočitatelného proudu bez geometrických kontur“ může

207 KANDINSKIJ, Vasilij V. *Bod – linie – plocha: příspěvek k analýze malířských prostředků*. Praha: Triáda, 2000, s. 21.

208 PEČÍNKOVÁ, Pavla. *Příliš vysoké ambice*. In: KANDINSKIJ, Vasilij V. *Bod – linie – plocha: příspěvek k analýze malířských prostředků*. Praha: Triáda, 2000, s. 175.

209 Cit. dle LANGEROVÁ, Marie. *Vizuální aspekty básnického díla*. In: ČERVENKA, Miroslav, JANKOVIČ, Milan, KUBÍNOVÁ, Marie, LANGEROVÁ, Marie. *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. stol.* Praha: Torst, 2002, s. 412.

být chápána jako spekulativní,²¹⁰ tak modernistům je třeba přiznat, že také asociace a evokace jiných než optických vjemů v obrazech a básních (např. evokace ruchů, hluku), které se staly objevem právě moderního světa umění, mohou být – přes všechnu mnohoznačnost – nositeli významových sdělení.

Jiný teoretik i umělec, Karel Teige, byl ve svých „poetických“ vizích ještě důslednější. Teigeho snahou bylo vrátit umění z měšťáckých galerií a muzeí zpět do „lidového života“, a to prostřednictvím identifikace postupů, jimiž by bylo možné vrátit umění užitečnost a funkčnost.²¹¹ Tyto dvě vlastnosti Teige nachází zejména v moderní produkci plakátů, reklam, sdělovacích prostředků, pohlednic a jiných autentických artefaktů lidové či masové produkce. Propojení literárního a obrazového média zmiňuje Teige ve své stati Malířství a poezie (1923), v níž píše, že: „*Báseň se čte jako moderní obraz. Moderní obraz se čte jako báseň.*“²¹²

V duchu modernistického hledání paralel mezi textem a obrazem soustředil Teige svoji pozornost na význam elementárních typografických znaků a interpunkcí. Ve snaze zdůraznit významovou sdělnost těchto prvků formuloval v roce 1930 domněnku, že stávající hláskové písmo bude třeba v budoucnosti reformovat ještě k většímu zapojení vizuality:

*„Čárky, vykřičníky, otazníky, pomlčky mají nahraditi gesto a spontánní intonaci, ale nejsou toho schopny. Bude tu asi třeba samostatné řeči optické, soustavy znaků, která by ztělesňovala slova grafickou figurou. Teprve tehdy bude mít literatura autonomní, umělý, spolehlivý a nenaturalistický materiál. Až dosud je typografie pomocným prostředkem; oko čte, co by mělo vlastně ucho slyšet. Moderní plakáty, návěští, reklamy a signály uchopily opticky význam tvaru, velikosti, barvy a rozvrhu typografického materiálu; zde vzniklo slovo jako optická hodnota.“*²¹³

Především v souvislosti s tvorbou optických básní, konkrétní poezie a v následném rozvoji typografie je dnes sice zjevné, jak bylo Teigeho reformační přání naplněno, nicméně v běžné jazykové praxi, k níž se Teige svými slovy obracel, k žádnému převratnému průniku grafických značek do ustáleného tvaru hláskového písma nedošlo. Nespornou výhodou písma (latinky), které Teige v požadavku

210 Je např. otázkou, co by mělo být oním „vnitřním spádem“ v nejkratší Apollinairově básni *Pěvec*, která se skládá ze čtyř slov: „*Nádherný průvod mořských polnic.*“ APOLLINAIRE, Guillaume. *Alkoholy*. Praha: Vyšehrad, 2011, s. 29. Překlad Gustav Francl.

211 Srov. MALÁ, Zuzana. Karel Teige: Požadavky „nového umění“ na pozadí tvorby poetismu. In: SCHNEIDER, Jan, KRAUSOVÁ, Lenka (eds.). *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk. Sborník příspěvků ze symposia*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 115.

212 TEIGE, Karel. Malířství a poezie. In: VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *Avantgarda známá a neznámá – Svazek I*. Praha: Svoboda, 1971, s. 495.

213 Cit. dle LANGEROVÁ, Marie. Vizualní aspekty básnického díla. In: ČERVENKA, Miroslav, JANKOVIČ, Milan, KUBÍNOVÁ, Marie, LANGEROVÁ, Marie. *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. stol.* Praha: Torst, 2002, s. 412.

provedení jeho reformace kritizoval, je jeho ustálená a relativně neměnná podoba, která vychází z arbitrární dohody.

II. 5. 2. Vývoj horatiovské tradice v novověku

V době následující po Lessingovi byla diskuze o „sesterských uměních“ výrazně utlumena. Nicméně určité prvky tradice, kterou by bylo možné označit za horatiovskou, přetrvávají dodnes, třebaže v daleko omezenější míře než tomu bylo ještě v 18. stol. Většinou jsou totiž lessingovské rozdíly mezi literaturou a malířstvím uznány tak dalece, že pokud se termínu *Ut pictura poesis* ve 20. stol. přece jen používá, tak spíše už jen ve smyslu adaptace či jakési inspirace.

V tomto duchu autorská dvojice Austin Warren a René Wellek, kteří ve své *Teorii literatury* (1949) uznávají výstižnost Lessingových závěrů, rovněž polemizují s tezí, že by vyjadřovacími prostředky jednoho média bylo možné nějak určitěji vyjádřit styl jiného uměleckého média:

„Termín ‚skulpturní‘ můžeme na poezii – i Landorovu, Gautierovu či Hederiovu – použít jen jako vágní metaforu, podle níž poezie vyvolává dojem, který se jaksi podobá účinkům řeckého sochařství: chlad navozený bílým mramorem či sádrovými odlitky, nehybnost, klid, ostré obrysy, jasnost. Musíme však uznat, že chlad v poezii se velmi liší od hmatového vjemu bělosti; že nehybnost v poezii je něco zcela jiného než nehybnost v sochařství. Nazveme-li Collinsovu ‚Ode to Evening‘ ‚vysochanou básní‘, ještě z toho nevyplývá, že existuje nějaký skutečný vztah k sochařství. Jedinými objektivními faktory, které můžeme analyzovat, jsou pomalé slavnostní metrum a dikce; ty jsou natolik podivné, že čtenáře vedou k soustředění pozornosti na jednotlivá slova a vynucují si tak pomalé čtenářské tempo.“²¹⁴

Warren a Wellek varují před přílišnou důvěrou v možnost stírat rozdíly mezi reprezentacemi, které odpovídají různým estetickým kategoriím (literatura, malířství, hudba, film apod.). To však nijak nepřekáží tomu, aby dvěma různými prostředky nemohlo být dosaženo stejného významu. Sami Warren a Wellek se pozastavují nad avizovanou neschopností vyjádřit tentýž význam jinými prostředky, jak kriticky dokládají na vztahu poezie k ilustračním pandánům ve sbírce Williama Blakea *Písničky nevinnosti* (1789; obr. 16)²¹⁵ a Thackerayovou ilustrací k vlastnímu *Jarmarku marnosti* (1847–1848):

214 WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia, 1996, s. 176, 177.

215 V českém vyd. nalezneme Blakeovy ilustrace v BLAKE, William. *Písničky nevinnosti a zkušenosti*. Praha: BB/art, 2001.

„Například srovnání poezie a maleb Blakeových či Rossettiho ukáže, že jejich obrazy a poezie se svým způsobem – a nejen technikou – velmi liší, ba že jsou divergentní. Verš ‚Týgře, týgře, žhavě žhneš‘ má údajně ilustrovat groteskní zvířátko. Thackeray si sám ilustroval Jarmark marnosti, avšak jeho posměšná karikatura Becky Sharpové má sotva společného s touto složitou románovou postavou. Lze stěží srovnávat strukturu a vlastnosti Michelangelových Sonetů s jeho sochařskými a malířskými díly, i když ve všech můžeme nalézt tytéž novoplatónské ideje a objevit v nich určité psychologické podobnosti.“²¹⁶

V dějinách 20. stol. lze odhalit řadu případů, které lze chápat jako projevy horatiovské tradice *Ut pictura poesis*, jak je vidět např. v několika básnických sbírkách, které byly inspirovány malířským uměním Pietera Brueghela st., *Musée des Beaux Arts* (1940) Wystana Hughu Audena a *Pictures from Brueghel and Other Poems* (1962) Williama Carlose Williama.

Vzájemnými inspiracemi napříč literárními a výtvarnými díly se zabýval Bohuslav Hoffmann ve stati *Inspirace díly výtvarnými* (1989).²¹⁷ Jedním z takových příkladů jsou básně obsažené ve sbírce *Chlapec a hvězdy* (1956) Jaroslava Seiferta, které byly inspirovány akvarely a kvaši Josefa Lady. Seifertovu inspiraci Ladovou tvorbou popsal Hoffmann následovně:



Obr. 16. William Blake. Báseň a ilustrace *Tygr* ze sbírky *Písničky nevinosti* (1789).

²¹⁶ WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia, 1996, s. 176, 180.

²¹⁷ Srov. HOFFMANN, Bohuslav. *Inspirace díly výtvarnými* (k interpretaci a recepci poezie iniciované texty výtvarnými a fotografickými). *Zlatý máj*, roč. 23, 1989, č. 9, s. 519.

„Ač by se na první pohled mohlo zdát, že jde o knihu přírodní lyriky, není tomu tak. Ocitáme se zde v oblasti lyriky reflexivní, filozofické. Umění obou umělců má konfesijní, vzpomínkový ráz, byl u každého z nich odlišného charakteru. [...] V obou případech je reprezentována vzpomínka na dětství, ale u každého jinak. U Lady idylicky, u Seiferta dochází ke konfrontaci s dospělostí. [...] Dětství v podstatě šťastné, dětství, v němž zní písničky, v němž skotačí děti při hrách, dětství – jako období, jež předchází tvrdému nárazu reality, dětství plné touhy a nadějí? Seifert oslabuje tuto idyličnost konfrontací s reálným světem, který není idylický, harmonický, se světem, v kterém se nerealizují sny dětství a mládí.“²¹⁸

Inspirace tedy neznamená dosažení identického významu jiným médiem v plné celistvosti, ale jde o jev, kdy inspirované dílo přejímá ze své předlohy jen jednu nebo několik málo určitých vlastností. Inspirační vazbu lze ukázat na příkladu básně *Vánoční koleda* z výše zmíněné Seifertovy sbírky.



Obr. 17. Josef Lada. *Okno se stromkem* (1945).

Verše byly inspirovány Ladovým obrázkem, na němž jsou zachyceni vánoční koledníci, kteří si nesou domů výslužku – jablka a ořechy. Seifertova báseň přejímá motiv oříšků (tak charakteristický pro dobu dětství), které sice ve shodě s výtvarnou předlohou také tak zprvu používá pro idylické navození atmosféry děje, nicméně s atmosférou Ladova obrázku se rozchází v závěrečné trpké pointě básně: kouzelné oříšky, od kterých si děti slibovaly kožíšek z beránka, manšestrové kalhoty, kovové sáně a prstýnek, byly po rozlousknutí prázdné. Celkový význam obou děl je tedy jiný, a proto můžeme říci, že intermediální inspirace znamená významovou shodu prostřednictvím parciálních prvků.

Jiné příklady ze Seifertovy sbírky jsou naopak demonstrací adaptačního vztahu, protože stejně jako Ladova předloha i Seifertova báseň usiluje o vyvolání totožného estetického

218 Srov. HOFFMANN, Bohuslav. Inspirace díly výtvarnými (k interpretaci a recepci poezie iniciované texty výtvarnými a fotografickými). *Zlatý máj*, roč. 23, 1989, č. 9, s. 519, 520.

prožitku. Jedním z takových příkladů je báseň *Vánoční noc*, která byla inspirována Ladovým kvašem *Okno se stromkem* (1945; obr. 17). Lada i Seifert vytvořili díla, která sdílejí významový obsah i sociálně-kritický pohled na dané téma. Výtvarný kritik a historik Luboš Hlaváček vystihl tento vztah v biografii *Josef Lada* (1986):

*„Otec drží na ramenou dítě, aby si mohlo prohlédnout vánoční stromeček, zářící v přízemním okně. Opodál se zimomřivě choulí žena a dívá se stejným směrem, zatímco v pozadí se pod kostelní věží rýsují městské domy, jejichž osvětlená okna svítí do mrazivého sněžného večera. Z malířsky svěžího obrázku číší chlad smutku a lítosti nad osudem manželské dvojice uprostřed liduprázdné ulice, jež svému dítěti mohla k vánocům poskytnout jediný dárek – pohled na ozdobenou jedličku v cizí vytopené místnosti.“*²¹⁹

Jak dodává Bohuslav Hoffmann, Seifert této ekvivalence dosáhl především referenčním opakováním, totiž slovy, že tato „*noc plná jasu, nedala chudým nic*“ (*ani teplo, ani lásku, ani něhu, ani krásu, ani život bez almužen*).²²⁰ Ekvivalenčního vztahu mezi textem a obrazem je zde tudíž dosaženo tím, že obě díla mají stejnou estetickou funkci, neboť báseň i obrázek usilují o vyvolání soucitu, jak můžeme doložit alespoň závěrečným osmiverším z této obsáhlejší Seifertovy básně:

*„Co vše jim byl svět dlužen,
oblečen do brokátů?
Chtěli žít bez almužen
a bez žebráckých šatů.
Ty noci plná jasu,
touha je bez hranic!
I chudí chtěli krásu,
tys nedala jim nic.“*²²¹

219 HLAVÁČEK, Luboš. *Josef Lada*. Praha: Horizont, 1986, s. 88, 89.

220 HOFFMANN, Bohuslav. Inspirace díly výtvarnými (k interpretaci a recepci poezie iniciované texty výtvarnými a fotografickými). *Zlatý máj*, roč. 23, 1989, č. 9, s. 520.

221 SEIFERT, Jaroslav. *Chlapec a hvězdy: verše k obrazům a obrázkům Josefa Lada*. Praha: Knižní klub, 2001, s. 73.