

Klimeš, Jan

Čtení ilustrace

In: Klimeš, Jan. *Hledání významu v umělecké narativní ilustraci*. Vydání první
Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2015, pp. 194-231

ISBN 978-80-210-8059-1

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136434>

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.

VII. ČTENÍ ILUSTRACE

„A hlavně se má zpodobovati to, co dává podnět ke přemýšlení spíše nežli to, co se vidí (pouhýma) očima.“

Leon Battista Alberti, *O malbě*⁵⁴¹

„Okno je docela jako dělo, a to v této příčině: že totiž na okno a na dělu samotném tolik nezáleží, jako na dostřelu oka – a dostřelu děla, jím teprve to i ono působí takovou spoušť.“

Laurence Sterne, *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*⁵⁴²

Způsob, jakým divák vnímá narativní obraz, bývá v řadě studií uváděn pod označením „čtení obrazu“. Čtením obrazu se rozumí metoda, jakou divák, analogicky ke čtenáři textu, zrakově vnímá (někdy se používá termínu „snímá“) významové části výtvarného díla. Ke čtení obrazu dochází tam, kde divák v kompozici obrazu rozpoznává ztvárnění nějakého příběhu.

Ve struktuře narativních výtvarných děl jsou obsaženy prvky, které podněcují diváka k tomu, aby vedl svůj pohled od jednoho místa k jinému. Tím jsou jednotlivé sémantické prvky obrazu ve výsledku sjednocovány do celistvé výpovědi. Proces četby obrazu totiž předpokládá, že lidský zrak nesnímá podobu obrazu najednou, ale že sleduje jeho jednotlivé prvky postupně od jednoho místa k druhému, třetímu atd. Takto např. zrak diváka při pohledu na obraz postupuje od jednoho vyobrazeného stromu ke stromu jinému, dále od nakresleného obydlí ke stéblům trávy v popředí kompozice, aby si nakonec divák uvědomil, že sleduje obraz nějaké

541 ALBERTI, Leon B. *O malbě*. Praha: Nakladatel Vladimír Žikeš, 1947, s. 77.

542 STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha: Odeon, 1985, s. 470. Překlad Aloys Skoumal.

snové krajiny. Protože stejný proces stojí také v pozadí četby textů, neboť čtenář nejprve vnímá jednotlivá slova, jejichž skutečný význam může pochopit teprve až v průběhu nebo v závěru četby (či v některých případech dokonce až po několikaletém přečtení téhož textu), je tento zrakový proces vnímání výtvarných obrazů nazýván právě „četbou“.

Pravděpodobné prvenství doslovného použití termínu „čtení obrazu“ náleží Nicolasi Poussinovi, který v dopise Paulu Fréartu de Chantelau⁵⁴³ napsal:

„Byl bych rád, kdybyste, stejně jako čtete příběhy, čtl také obrazy.“⁵⁴⁴

Počátky samotných dějin čtení obrazu sahají do pozdní renesance, konkrétně k poznámce Galilea Galileiho, který v dopise ze dne 26. června 1612 popsal malíři Lodovicu Cigolimu rozdíl mezi dvojím způsobem zrakového vnímání malířských a sochařských děl. Galileo tak reagoval na Cigoliho rozpaky nad tím, proč by sochařství mělo být nadřazeným oborem nad malířstvím, jak bylo v té době předmětem jedné z mnoha polemik v rámci sesterských umění. Galileo tím, že rozlišil tyto dva obory podle toho, že malířství zobrazuje plastičnost těl jen pro oko, zatímco sochařství také pro hmat (viditelný reliéf, „*rilievo visibile*“ a hmatatelný reliéf, „*al tatto*“), byl pravděpodobně prvním, kdo antcipoval myšlenku opticko-haptické distinkce Aloise Riegla.⁵⁴⁵

O necelých sto let později se ve stejném duchu vyjádřil zakladatel moderní umělecké kritiky Denis Diderot, třebaže termínu „čtení obrazu“ výslovně nepoužil; svoji myšlenku představil jednak v esejích *Les Salons* (1759–1781), jednak v *Pensées détachées sur la peinture* (1776).⁵⁴⁶

V moderních dějinách teorie umění se k myšlence čtení obrazu vrátila řada badatelů. V prvních desetiletích 20. stol. rezonoval zájem o nalezení prostředků, kterými by bylo možné adekvátně popsat způsob vnímání výtvarných děl, zejména

543 Paul Fréart de Chatelau byl sběratel umění, patron malíře Nicolase Poussina i sochaře Giana Lorenza Berniniho.

544 Cit. dle GANDELMAN, Claude. Imagery. Reading Images. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol. 4., s. 466. Překlad Jan Klimeš.

545 Erwin Panofsky napsal: „*Hlavní argument je namířen proti starému tvrzení, že trojrozměrné sochy, které jsou ‚reliéfní‘, na rozdíl od dvourozměrných malířských děl, která reliéfnost postrádají, jsou schopny vyvolat přesvědčivější iluzi skutečnosti. Na to Galileo odpovídá zajímavou antcipací moderní distinkce mezi ‚optickými‘ a ‚haptickými‘ hodnotami: existují dva zcela rozdílné druhy ‚povrchů‘, první, který oklamává dotyk, a druhý, který klame zrak.*“ PANOFSKY, Erwin. Galileo as a Critic of the Arts. *Aesthetic Attitude and Scientific Thought*. Isis, vol. 47, March 1956, no. 1, s. 4. Překlad Jan Klimeš. Podobně čteme také zmínku o Galileově distinkci v TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky 3. Novoveká estetika*. Bratislava: Tatran, 1991, s. 247, 248.

546 Srov. GANDELMAN, Claude. Imagery. Reading Images. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol. 4., s. 466.

v okruhu Vídeňské školy dějin umění, jemuž v tomto směru dominovaly dvě osobnosti, Alois Riegl a Heinrich Wölfflin.

Alois Riegl ve své práci z přelomu 19. a 20. stol. *Historische Grammatik der bildenden Künste* (vydáno až 1966) navrhl již zmíněnou opticko-haptickou koncepci, kterou bychom mohli označit za vizuální gramatiku výtvarných forem.⁵⁴⁷ Jeho zásadním příspěvkem byla teze, že dějiny výtvarného umění je možné pochopit na základě duality „gramatických“ a „syntaktických“ stylů.⁵⁴⁸ Riegl svojí koncepcí *de facto* opráší slova Galilea, když tvrdil, že na jednu stranu se divácký zrak ubírá podél linií a obrysů, což označil za „optický“ způsob čtení výtvarných děl, zatímco vedle toho popsal, jak se zrak na určitých místech zastavuje a soustředí do jednoho bodu, přičemž tento druhý způsob čtení výtvarných děl, kdy dochází k pronikání zraku do „hloubky“ obrazů, označil Riegl za „haptické“ čtení (z řec. *haptēin*, *haptikos* – uchopit, pochopit, dotýkat se). Opticko-haptickou distinkcí navázal Riegl na myšlenku, kterou o několik málo let před ním vyslovil sochař a teoretik Adolf Hildebrand ve svém spise *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893). V moderních dějinách kunsthistorie obrazu se tak dualita lineárních a plošných výrazů, neboli „obrys a/nebo barva na ploše či v prostoru“,⁵⁴⁹ jak ji nazval sám Riegl, stala východiskem k mnoha dalším úvahám.⁵⁵⁰

Na Rieglovu koncepci navázal Heinrich Wölfflin prací *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915). Wölfflin však tentýž proces popisoval jinou terminologií, neboť hovořil o lineární a obrazové dichotomii, kterou vztahoval na rozdíly mezi lineárním renesančním stylem (pevné kontury, jasná kompozice) a plošným vyjádřením barokního umění (rozostřenost obrysů, prvky kompozičně překračující rámec zorného pole obrazů apod.).⁵⁵¹

Wölfflinovy závěry pak o rok později rozvedl Oskar Walzel prací *Shakespeares dramatische Baukunst* (1916), kde uvedenou distinkci aplikoval na „plošné“ barokní umění Shakespearových her, na nichž ukázal, jak jednotlivé herecké postavy nepostupují podle jasněho pravidla, jak jsou rozmísťovány na asymetrickém půdorysu, jak v jeho hrách vystupuje množství vedlejších postav apod. Rovněž Fritz Strich aplikoval Wölfflinovu dichotomii na literaturu, když poukázal na rozdíly

547 Srov. WITTLICH, Petr. *Literatura k dějinám umění: vývojový přehled*. Praha: Karolinum, 2008, s. 68.

548 Srov. *ibid.*, s. 68.

549 V orig. „Umriss und/oder Farbe in Ebene oder Raum.“ Cit. dle GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 5. Překlad Jan Klimeš.

550 Sám Riegl odtud pokračoval k později tolik diskutovanému termínu *Kunstwollen*, který předložil ve své zřejmě nejznámější práci *Die Spätromische Kunstindustrie* (1901). Srov. WITTLICH, Petr. *Literatura k dějinám umění: vývojový přehled*. Praha: Karolinum, 2008, s. 67–73.

551 Srov. WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia, 1996, s. 185, 186.

mezi přesně vystavěnou kompozicí klasické poezie a nedokončeností či fragmentárností romantických básní.⁵⁵²

Naproti tomu ve Francii a v Německu převažoval v první pol. 20. stol. ikonologický přístup, reprezentovaný zejména badateli Émilem Mâlem, Walterem Friedländerem a Wilhelmem Pinderem. V meziválečném období předložil vlivnou ikonologickou koncepci Erwin Panofsky v knihách *Studies in Iconology* (1939)⁵⁵³ a *Význam ve výtvarném umění* (1955).⁵⁵⁴ Panofského ikonologie však upřednostňuje interpretaci obrazů za pomoci historické obeznámenosti s filozoficko-náboženským kontextem doby, v níž dílo vzniklo (přirozený význam, konvenční význam, vnitřní význam). Proto procesům, které jsou označovány termínem „čtení obrazu“, spíše odpovídá studium zrakové perceptibility diváků, jak bylo rozvinuto především představiteli Vídeňské školy dějin umění.

V dějinách teorií, které se do určité míry také zabývaly hledáním prostředků, kterými by bylo možné odhalit narativitu obsaženou ve výtvarných dílech, vynikají v druhé pol. 20. stol. práce Meyera Schapiro a Ernsta Gombricha. Schapiro se od konce 30. let věnoval zejména studiu středověkých iluminací. S jeho závěry porovnávající texty s obrazy je možné se seznámit v knize *Words and Pictures* (1973).⁵⁵⁵ Rovněž Ernst Gombrich se ve studii *Umění a iluze* (1960) zabýval procesem vnímání u diváka, který sleduje výtvarné dílo.⁵⁵⁶ Všeobecně lze říci, že v druhé polovině 20. stol. převládal spíše lingvistický a sémiotický přístup, který na rozdíl od ikonologického výkladu nevysvětloval narativitu obrazu na základě metaforických podobností, ale specializoval se na jeho vizuální strukturu (viz kap. III. 2. *Literatura a ilustrace z pohledu sémiotiky*).⁵⁵⁷

V následujících kapitolách se budeme zabývat rieglovskou distinkcí opticko-haptického čtení, která je věnována procesu, jakým divák „čte“ obraz, resp. odkrývá způsob, jakým je rozpoznáván děj, či snad i dokonce krátký příběh, zprostředkovaný piktorialním narativem. Nejprve nahlédneme do historie teorií, které se problematikou divákovy vnímání obrazu zabývaly. Tyto teorie se týkají vnímání obrazu obecně, nikoliv tedy pouze vnímání výtvarných ilustrací. Následně zaměříme naši pozornost na pragmatiku obrazové sdělnosti, tzn. na teorii, která se

552 Srov. WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia, 1996, s. 185, 186, 188. Viz také WALZEL, Oskar. Shakespeares dramatische Baukunst. *Jahrbuch der Shakespearegesellschaft*, 52, 1916, s. 3–35.

553 Viz PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology*. New York: Oxford University Press, 1939.

554 Viz PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon, 1981.

555 SCHAPIRO, Meyer. *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. New York: Mouton Publishers, 1973. Viz také SCHAPIRO, Meyer. *Dílo a styl*. Praha: Argo, 2006, s. 13–35.

556 Viz především třetí oddíl knihy „Podíl diváka“. GOMBRICH, Ernst. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 213–334.

557 GANDELMAN, Claude. Imagery. Reading Images. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol. 4., s. 466.

pokouší odhalit způsoby, jakými bývá vyvolán účinek obrazu na diváka. Nakonec nabídneme také několik vlastních poznámek k danému tématu, kterými se pokusíme některé z uvedených teorií aplikovat na konkrétní příklady.

VII. 1. Postup četby obrazu

Téma, které Riegl zpracoval ve své opticko-haptické koncepci, se stalo v moderních dějinách předmětem mnoha psychologických, sémiotických a uměnovědných studií. Cílem této kapitoly je začlenit rieglowskou koncepci čtení obrazu do širšího odborného kontextu, a odhalit tak přesněji principy, jež stojí v pozadí procesu četby obrazů.

Nejprve se podíváme na několik fyziogomických poznámek o orgánu, kterým je obraz snímán. Vlastností lidského oka je, že je v neustálém pohybu a jeho relativní zastavení vyžaduje dokonce značnou námahu. Tento objev je připisován práci Sigmunda Exnera z roku 1866, který se fyziogomií očí zabýval. Exner popsal, jak lidské oči provádí neustálé pohyby (nastagmus = záškuby očí), aniž bychom vědomě měnili směr jejich pohledu. Příčinou je kulovitý tvar oka, jehož povrch je navíc dobře promazáván. Člověk dokáže udržet pevný směr optické osy jen asi 1 až 3 vteřiny, přičemž tato délka závisí na únavě očí vyčerpáním očního purpuru osvětlených buněk.⁵⁵⁸

Také pozdější výzkumy potvrdily, že pro divákovu orientaci v obrazových kompozicích je vyžadován určitý minimální čas potřebný k tomu, aby rozpoznal jednotlivé významové celky. Nejmenším možným časovým úsekem, který je zapotřebí k identifikaci významu reprezentovaného objektu, je 0,01–4 s (u sluchu je ještě kratší, přibližně 0,002 s), přičemž reakční práh diváka obrazu je závislý na složitosti pozorovaného obrazu. Vnímání složitého (chaotického) obrazu proto vyžaduje delší expoziční čas. Takto bylo zjištěno, že v rychlosti divákova vnímání obrazu se jako nejstrukturovanější jeví střed kompozice a teprve potom se jeho zrak rozšiřuje směrem k okrajům obrazu. Úplně nakonec jsou rozpoznávány některé známé části uvnitř obrazu (obr. 80).⁵⁵⁹

Tezi o tom, že obrazová kompozice je divákem čtena v určitém sledu, nastínil již William Hogarth ve svém spise *The Analysis of Beauty* (1753). Hogarth se zde primárně soustředil na vysvětlení příčiny krásy, půvabu a elegance obrazů i přírodních objektů na základě přítomnosti esovitě křivky v obraze, tzv. „*linie krásy a půvabu*“, která tak nápadně připomíná mihotavý plamen ohně (obr. 81).⁵⁶⁰ Tato Hogarthova linie je příčinou dynamiky vnímání obrazů, neboť jak sám autor uvádí, tím, že

558 Srov. HERMANN, P. K. Zrakový přijímač. In: MOLES, Abraham A. *Věk kybernetiky*. Praha: SNTL, 1966, s. 58.

559 Srov. BENESCH, Helmuth. *Encyklopedický atlas psychologie*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 107.

560 Hogarth esovitou linií označuje výrazy „*serpentine line*“ či „*the line of grace and beauty*“. Třebaže, jak uvádí historik Petr Wittlich, „*tato linie nebyla chápána Hogarthem jako nějaký abstraktní princip, ale měla*



Obr. 80. Při vnímání složitých obrazových scén dochází nejprve k odhalení středu (vlevo), pak okrajů záběru (vpravo nahoře). Teprve až nakonec je v chaotickém davu rozpoznána tvář známého muže (vpravo dole).

„seznamujeme-li se s nějakou linií, je naše oko nuceno proběhnout ji očima a jedná se o opravdové fyzické potěšení subjektu znovu prožít skutečný pohyb ruky, která linii načrtla,“

a dále píše, že lidské oko (*enkindled eye*) je

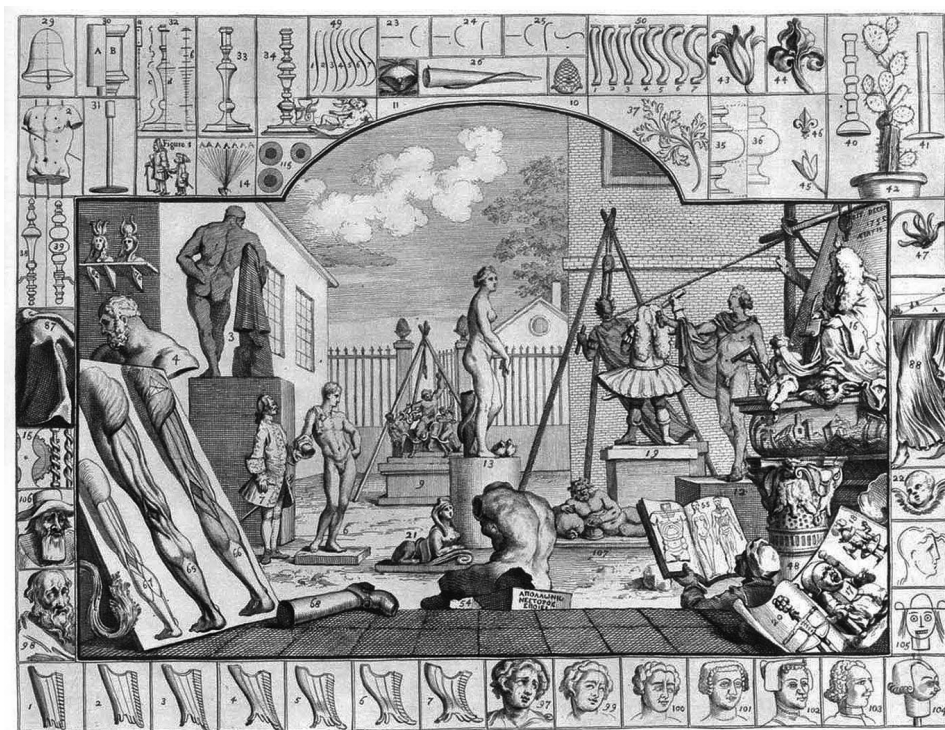
„zvláštním způsobem znovuzrozeno, když sleduje tyto konkávní a konvexní linie představující se postupně zraku.“⁵⁶¹

Později se ve 20. stol. k dynamice čtení obrazu vyjádřil také Paul Klee, který celý proces pregnančně popsal ve svém *Pedagogickém náčrtníku* (1925):

„Vnímání je omezeno schopností vnímajícího oka. Meze oka jsou dány jeho neschopností vnímat sebemenší plochu naráz a stejně ostře. „Spásá“ plochu postupně, vždycky se přitom zaostří na kaž-

spíš metaforickou hodnotu, souvisela s rozmanitostí a proměnlivostí přírodních a uměleckých forem.“ WITTLICH, Petr. *Literatura k dějinám umění: vývojový přehled*. Praha: Karolinum, 2008, s. 51.

561 Cit. dle MORFAUX, Louis-Marie. Estetický zážitek. In: SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994, s. 247. Viz také HOGARTH, William. *The Analysis of Beauty*. New York: Cosimo Classic, 2010, passim.



The Analysis of Beauty Plate 1 1753

Obr. 81. Svě pojednání o kráse esovité linie ilustroval William Hogarth řadou příkladných kreseb. Na obrázku můžeme vidět množství přírodních a uměleckých objektů, jimž je půvab propůjčen právě esovitou linií, „serpentine line“.

*dě následující políčko zolášť a jedno po druhém je pošle do mozku, kde se vjemy shromáždí, utřídí a uloží do paměti. Oko se v díle pohybuje po předem vytyčených cestách.*⁵⁶²

Ve druhé pol. 20. stol. byla Rieglova distinkce opticko-haptického čtení obrazu podrobena psychologickým experimentům Alfreda Jarbuse, který své závěry shrnul v práci *Rol' Dvizhenii Glaz V Protsesse Zreniya* (1965), a Američanů Davida Notona a Lawrence Starka.⁵⁶³ Jak bylo uvedeno již v kap. VI. *Transformace z verbálního do piktorálního narativu*, tito psychologové svými výzkumy *de facto* potvrdili nejen

562 KLEE, Paul. *Pedagogický náčrtník*. Praha: Triáda, 1999, s. 23. Překlad Anita Pelánová. Poslední větu uvedené citace zvýraznil Klee.

563 Srov. GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 6–13. Viz také JARBUS, Alfred. *Eye Movements and Vision*. New York: Plenum Press, 1967, passim.



Obr. 82. Zleva doprava: Obrázek *Les hraběny Mordvinové* (1891) Ivana Ivanoviče Šiškina a záznam pohybů očí diváka při pohledu na tento obraz.



Obr. 83. Zleva doprava: Obrázek *Ráno v borovém lese* (1889) Ivana Ivanoviče Šiškina a záznam pohybů očí diváka při pohledu na tento obraz.

tezi o tom, že kontury, obrysy a linie vedou lidské oko v určitých směrech po ploše obrazů, ale verifikovali také názor, že divák pohyb svých očí na důležitých místech zastavuje, aby tím vstřel informace, které jsou mu obrazem poskytovány.

Studie pohybů divákových očí rovněž zdokumentovaly, že lidský zrak není veden pouze podél zřetelných kontur a obrysů vyobrazených objektů, ne-li přímo podél nakreslených čar, ale také podél pomyslných drah, kterým se říká vektory. Uplatnění více vektorů uvnitř jedné obrazové kompozice se pak nazývá „vektorializací“. Lidské oko, které takto postupuje podél kontur zobrazených předmětů i podle vektorů, vytváří určité trajektorie, tzn. že dochází k určitým směrům zrakových pohybů.

Sémiotickým rozbohem analogických procesů mezi četbou textů a způsobem snímání obrazů, který divákovi zprostředkovává vazby mezi významovými jednotkami, se věnují studie Umberta Eca a Clauda Gandelmana.

Umberto Eco ve své práci *Teorie sémiotiky* (1976) našel v tomto směru podobnost mezi významem tzv. deiktických a anaforických⁵⁶⁴ jazykových výrazů (toto – tamto; zde – tam), které souborně nazval termínem *shifters*, a mezi neverbálními směrovacími ukazateli, tzv. *pointers*, jakými jsou např. ukazující prst, pohled zobrazené postavy či směrová šipka.⁵⁶⁵ Eco tak navázal na Peircovu definici indexu, znaku, který je s objektem spojen kauzálně (např. stopa v písku, kouř ohně apod.).⁵⁶⁶ Smysl používání verbálních *shifters* či neverbálních *pointers* tkví ve snaze upoutat čtenářovu/divákovu pozornost. Eco se domnívá, že „jednou z primárních denotací slovo /toto/ a /tamto/ je zvláštní behaviorální chování,⁵⁶⁷ přičemž není ani nutné, aby byl takto označovaný objekt v blízkosti *pointers* vůbec zobrazen (ruka nebo šipka může ukazovat někam do blíže neurčeného prostoru).⁵⁶⁸

Shifters jsou ukazateli uvnitř kontextové pozice, nacházejí se v určitém uspořádání slov ve větě. To znamená, že verbální znaky, jako např. „toto“, „tam“, „zde“, „předtím“, „potom“ atd., jsou umístěny před nebo za jiné znaky uvnitř větných celků, ke kterým jsou kontextuálně vztahovány:

„Tak ve vyjádření /John beats Mary [John bije Mary]/ je to právě jejich vztahová pozice, která činí z Mary oběť a z Johna přílišného hrubiána; kdyby byl /John/ na místě Mary a naopak, daná situace by se pro Mary vyvíjela příjemněji.“⁵⁶⁹

Eco konstatuje, že verbální a neverbální indexické odkazy v rámci kompozice díla sdílejí společný rys, kterým je právě výše zmíněná vektorializace.⁵⁷⁰ Pohyb na ploše obrazu se odvíjí podél pomyslných drah – vektorů, které vycházejí z ostentivních ukazatelů, tzn. z *pointers*, a které směřují divákův pohled buď do nějakého bodu uvnitř obrazu anebo někam mimo hranice obrazové plochy.

Problematikou indexických znaků v malířství se zabýval také Claude Gandelman, který však používal jiný terminologický slovník než Eco. To, co Eco označo-

564 *Deiktický* („k deixe“) je přímé ukazování ke skutečnosti nebo k jejímu označení v textu. *Anafora* je slovní figura, která opakuje shodná slova (nebo skupiny slov na začátku veršů nebo vět).

565 Srov. ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky. A Theory of Semiotics*. Brno: JAMU, 2004, s. 135. Překlad Marek Sedláček.

566 Jak dodává Eco, Peirce sám však byl na pochybách jak zařadit nonverbální ukazatele, tak deiktické a anaforické verbální shiftery do kategorie indexických znaků, protože se domníval, že nejsou přirozenými znaky, ale znaky umělými, arbitrárními. Proto byly Peircem označeny jako subindexy a hyposémy. Srov. ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky. A Theory of Semiotics*. Brno: JAMU, 2004, s. 135. Podobně o tom viz také WOLLEN, Peter. *The Semiology of the Cinema*. In: WOLLEN, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Thames & Hudson, British Film Institutes, 1972, s. 123.

567 ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky. A Theory of Semiotics*. Brno: JAMU, 2004, s. 138. Překlad Marek Sedláček.

568 Srov. *ibid.*, s. 211.

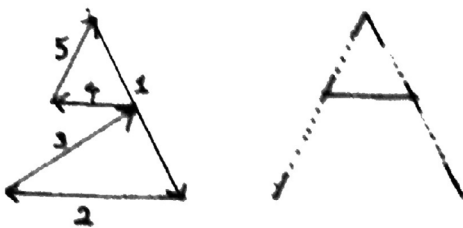
569 *Ibid.*, s. 213. Překlad Marek Sedláček.

570 Srov. *ibid.*, s. 213, 214, 339, 340.

val termínem *pointers*, nazývá Gandelman specifickěji, a sice „demonstrační gesta“, což je sousloví, které převzal z divadelní terminologie Bertolda Brechta (*Gestus des Zeigens*). Ve svém výkladu se ostenzivními ukazateli zabýval zejména ve vztahu k figurálnímu malířství. Namalovanou postavu, která zaměřuje divákův pohled k jinému cíli než je ona sama, nazval Gandelman „demonstrátorem“ (ten, který ukazuje, odkazuje):

„Brechtovští herci užíváním Gestus des Zeigens odkazují na určitý prvek v průběhu divadelního vystoupení, kterým nahrazují iluzionistické herectví. Tímto svým gestem nás upozorní na jednu z možných existencí svých rolí, jinými slovy tím demonstrují fakt, že nejsou ztělesněním skutečných postav. V malířství hraje demonstrační gesto rétorickou roli, která je zacílena na diváka obrazu. Jde o apelační signál, který je určen k tomu, aby divák směřoval svůj pohled směrem na nějaký namalovaný objekt.“⁵⁷¹

V kap. III. 3. *K definici umělecké narativní ilustrace* jsme uvedli, že vektory mají podle George Lakoffa celkem čtyři vlastnosti: zdroj, cíl, cestu a směr. Divákův pohled tedy vychází z určitého místa k nějakému cíli, postupuje podél cesty, a navíc podle stanoveného směru. V psychologii zrakového snímání jednoduchých tvarů je tento invariabilní proces označován termínem *scan-path*.⁵⁷² Neměnnost trajektorie zrakového snímání je dobře patrná na příkladu velkého tiskacího písmene „A“, který pohyb očí snímá v postupných krocích 1 – 2 – 3 – 4 – 5 (obr. 84). Je proto pravděpodobné, že v pozadí sledování kompozic obrazů se skrývá podobně nastavená trajektorie směřování pohledu, tzn. že dochází k předurčenosti divákovy pohledu. *Scan-path* se zdá proto velice důmyslným nástrojem, jehož prostřednictvím mohl autor obrazu vložit do svého díla určité narativní sdělení.



Obr. 84. Claude Gandelman. Postup divákovy snímání jednoduchých tvarů, tzv. *scan-path*, při pohledu na tvar písmene A.

Je otázkou, nakolik je postup četby obrazů psychologickým jevem a do jaké míry může být podmíněn kulturními vlivy. Jinými slovy jde o to, zda při četbě obrazů západoevropský divák automaticky inklinuje k postupu z levého horního rohu obrazu do jeho pravé spodní části, tak jak je to ve shodě s jeho postupem četby textů, a zda divák, který je naopak zvyklý číst texty v opačném směru, jako např. v arabských ze-

571 GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 14. Překlad Jan Klimeš.

572 *Ibid.*, s. 25.

mích, přistupuje k četbě obrazů zprava doleva.⁵⁷³ Z dějin četby textů a obrazů jsou známy i jiné postupy, jak např. víme ze starého Egypta, kde diváci četli sled událostí zachycených v jednotlivých obrazových polích na nástěnných malbách „hadovitě“ od levého spodního rohu nahoru.⁵⁷⁴

Podle studie Rudolfa Arnheima *Art and Visual Perception: a Psychology of a Creative Eye* (1954) jsou horizontální vektory

v obraze čteny právě zleva doprava. Arnheim říká, že takové směřování je v souladu s přirozeným očekáváním diváka. Naopak pro opačný postup, kdy divák postupuje podél vektorů z pravé strany doleva, je vyžadováno mnohem větší úsilí.⁵⁷⁵

Tento poznatek byl dokonce anticipován ještě před Arnheimem, když mezi mnoha jinými např. Heinrich Wölfflin upozornil na skutečnost, že v případě zrcadlově obrácené kompozice nějakého obrazu se náhle zdá, jako kdyby byl narušen původní význam obrazu.⁵⁷⁶ Takto je např. na Raffaelově obraze *Sixtinská madona* (kolem r. 1513) možné shledat, že umístění postavy sv. Sixta do pravé části obrazu má ten důvod, aby postava světce posloužila za zdroj divákovy směřování pohledu k hlavnímu „energetickému centru“ obrazu, k Panně Marii. Když však obraz zrc-



Obr. 85. Vlevo: Schéma kompozice podle Raffaelova obrazu *Sixtinská madona* (kolem r. 1513). Vpravo: Zrcadlová verze téhož obrazu.

573 V souvislosti s tím připomeňme, jak se Alice Jedličková ve stati *Podoby transmediality: verbální a piktorální vyprávění* (2008) zabývala způsobem četby obrazu Benozza Gozzolih *Tanec Salome* (1461–1462), který už předtím v sedmdesátých letech popsal Seymour Chatman v knize *Story and Discourse* (1978). Chatmanův způsob čtení Gozzolihova obrazu je – na základě výběru ukázky Jedličkové – následující: „Ve své nejjednodušší formě představuje piktorální narativ události v jasné sekvenci, řekněme zleva doprava, analogicky k západnímu písmu. Ale pořádek může být i jiný: například na Gozzolihově obraze *Salome tančí pro Heroda v pravé části obrazu a pozdější událost – voják drží meč nad Janovou hlavou – se objevuje v části levé. Závěrečná událost, Salome předkládající Janovu hlavu matce, se objevuje uprostřed.*“ JEDLIČKOVÁ, Alice. *Podoby transmediality: verbální a piktorální vyprávění*. In: SCHNEIDER, Jan, KRAUSOVÁ, Lenka (eds.). *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk. Sborník příspěvků ze symposia*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 19. Viz také v orig. CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca-London: Cornell UP, 1978, s. 34.

574 Srov. McCLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*. Praha: BB/art, nakladatelství Jirí Buchal, 2008, s. 14, 15.

575 Srov. ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception: a Psychology of a Creative Eye*. Berkeley-London: University California Press, 2004, s. 35.

576 Srov. *ibid.*, s. 34.

dlově převrátíme, divák obrazu musí vynaložit mnohem více námahy, neboť jeho pohled nepostupuje ve směru, ale právě proti směru pohledu světce k onomu energetickému centru (obr. 85).⁵⁷⁷

Podle Arnheima je příčinou tohoto jevu, kdy se levá část obrazu jeví jako lehčí, a proto je zpravidla výchozím bodem v procesu četby obrazu, asymetrie mozkových hemisfér. Arnheimův výklad na toto téma sumarizoval Josef Hlaváček v práci *Kompozice podle Rudolfa Arnheima* (1997) slovy, že

*„tím, že pravá půle zorného pole se zdá být více uzavřena smyslovým vjemům, stává se zorné pole asymetrickým. Protože je jeho levá strana produkována pravou mozkovou polokoulí, získává vizuální převahu, tedy kotevní centrum, k němuž se vztahuje zbytek zorného pole: věci v levé půli pak vypadají zolašit důležitě: z toho plyne nerovnoměrné rozdělení váhy, které si uvědomíme, když do situace promítneme svislici. Pohybuje-li se věc zleva doprava, stává se vizuálně těžší.“*⁵⁷⁸

Za výchozí bod při dešifrování obrazového sdělení je proto většinou volena levá polovina obrazové kompozice, což také vysvětluje důvod, proč diagonálu vedenou z levého spodního rohu do pravého horního rohu označujeme metaforicky za „vzrůstající“, zatímco diagonálu mezi levým horním a pravým dolním rohem za „klesající“.⁵⁷⁹

Třebaže Arnheim poskytl psychologický výklad ohledně příčiny udávající směr četby obrazu zleva doprava, otevřenou otázkou i nadále zůstává, zda mohou v takovémto procesu sehrát svoji úlohu kulturně podmíněné vlivy.

Na tento jev poukázala autorka Jehan Zitawiová ve své studii *Contextualizing Disney Comics within the Arab Culture* (2008), kde se zabývala problematikou překladů Disneyových komiksů z anglo-amerického prostředí do arabštiny. Zitawiová ukázala, jak v převodech mezi různými kulturami dochází k celé nové grafické úpravě komiksů, které musejí být z anglo-amerického prostředí převedeny s ohledem na protisměrný způsob čtení v arabském světě. Zatímco anglický čtenář komiksů postupuje zleva doprava, v arabských verzích jsou buď jednotlivé obrázky v těchto komiksech různě převrácené, anebo v nich přímo dochází k zrcadlovému obrácení celých stran (obr. 86).⁵⁸⁰

577 Takových příkladů lze pochopitelně uvést mnoho, mj. např. *Isenheimský oltář* Matthiase Grünewalda. Z toho důvodu se také předmět, který je zobrazen v pravé polovině obrazu, jeví jako těžší, zatímco bude-li umístěn do levé poloviny obrazu, bude se jevit odlehčeněji. Arnheim také odkazuje na objev Mercedes Gaffronové, která uvádí, že Rembrandtovy grafické matrice (suchá jehla, lept), jenž jsou vyryty do kovové desky, mají svoji myšlenku, zatímco inverzní tisky ji postrádají. Podobně si také Alexander Dean všímá jevu, který zažívají diváci na začátku divadelního představení; když se roztáhne opona, divák se nejdříve podívá na levou stranu jeviště, neboť odtud očekává začátek děje. Srov. *ibid.* s. 34, 35.

578 HLAVÁČEK, Josef. *Kompozice podle Rudolfa Arnheima*. Praha: Karolinum, 1997, s. 25.

579 Srov. ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception: a Psychology of a Creative Eye*. Berkeley-London: University California Press, 2004, s. 33, 34.

580 Srov. ZITAWIOVÁ, Jehan. *Contextualizing Disney Comics within the Arab Culture*. In: OITTINEN, Riitta, KAINDL, Klaus (eds.). *Le verbal, le visuel, le traducteur / The Verbal, the Visual, the Translator*,



Obr. 86. Ukázka proměny komiksů mezi kulturami, v nichž jsou texty čteny v obrácených směrech. Vlevo: Egyptské vydání komiksu *Pes Pluto* (1959). Vpravo: Brazílské vydání téhož komiksového příběhu (1955).

Stejný problém se týká i mnoha případů, které jsou komponovány spolu s texty tak, že vytváří integrovaný, dále nedělitelný celek. Spíše než o ilustrace se jedná o ty projevy, které Michel Melot ve své studii *The Art of Illustration* (1984) označoval termínem „rébusy“.⁵⁸¹ Rébusy jsou texty, v nichž jsou v psaných textových řádcích vynechána určitá slova a na jejich místo jsou dosazené obrázky.

Někde mezi komiks a rébus bychom zařadili „ilustraci“, kterou jsme ve spolupráci s grafickým designérem knihy vytvořili pro knihu Renaty Štulcové *Strážci sedmi*

vol. 53, Mars 2008, no. 1, Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal, s. 139–153. Dostupný z WWW: <<http://www.erudit.org/revue/meta/2008/v53/n1/017979ar.html?vue=resume>>. Podobně také finská překladatelka Riitta Oittinen dodává, že ke grafickému obrácení dochází v zahraničních vydáních japonských komiksů manga. Srov. OITTINEN, Riitta. Verbálně, vizuálně a akusticky v ilustrovaných knihách. In: ANOŠKINOVÁ, Viera (ed.). *BIB 2009. 22. Biennale ilustrácií Bratislava*. Bratislava: Bibiana, 2009, s. 80.

⁵⁸¹ Srov. MELOT, Michel. *The Art of Illustration*. New York: Skira/Rizzoli, 1984, passim.

divů světa (2011).⁵⁸² Jedná se o komiksově pojatou dvoustranu knihy, v níž nejsou jednotlivá obrazová políčka striktně oddělená jako v komiksu, ale jsou kompozičně navržena tak, aby divák v jejich recepci postupoval víceméně z levého horního rohu do pravého spodního rohu strany. Smyslem této dvoustrany bylo zachytit vyprávění jednoho ze strážců tajemství sedmi divů světa, Homéra, který hlavního hrdinu knihy zasvěcuje do životopisu Alexandra Velikého. Uprostřed dvoustrany jsme proto zobrazili bájného vypravěče, který vypráví o životě makedonského krále, přičemž každá z dvanácti vybraných nejdůležitějších událostí ze života Alexandra Velikého byla jasně označena číslovkou (obr. 87). Je otázkou, jak by k četbě takovéto dvoustrany přistupoval čtenář/divák z arabského prostředí, resp. jak by tato dvoustrana musela být upravena, aby odpovídala jeho přirozenému způsobu čtení textu.

Z výtvarného hlediska pak visí obecný otazník především nad tím, jak by se zrcadlové převrácení jednotlivých ilustrací projevilo na kvalitě šrafury a dalších rukopisných prvků, které jsou součástí expresivního výraziva autorských stylů (pravá



Obr. 87. Dvoustrana z knihy Renaty Štulcové *Strážci sedmi divů světa* (2011). Ilustrace a grafická úprava dvoustrany Jan Klimeš.

582 Čerpáme z dosud nevydané české mutace textu knihy. Zatím vyšlo rusky ŠTULCOVÁ, Renata. *Хранители семи чудес света*. Moskva: ЛитТерра, 2011.

ruka přirozeně šrafuje v obloucích mezi pravým horním rohem a levým spodním rohem, zatímco levá ruka provádí pohyb mezi protilehlými rohy formátu kreseb).

VII. 2. Pragmatika piktorálního narativu a apelační funkce

„*Oko není schopné přijímat informace, aniž by je zároveň i nevydávalo.*“

Georg Simmel⁵⁸³

Narativní ilustrace disponuje také prostředky, kterými může podnítit divácký zájem podobně, jako to dokáže literární text. Jinými slovy, v umělecké narativní ilustraci je možné uplatnit prostředky, které podnítí diváka ke změně jeho dosavadního jednání. Claude Gandelman, který se pragmatickými aspekty obrazu zabýval ve své práci *Reading Pictures, Viewing Texts* (1991), zahrnul všechny takovéto druhy účinku obrazu pod souborný termín „apelační funkce“.⁵⁸⁴

Gandelman svou teorii apelační funkce obrazu navázal na dílo pragmatika Johna Langshawa Austina. Austin zkoumal mimoverbální účinky napsaných nebo vyřčených tvrzení na čtenáře a posluchače. Tvrzení, kterými je způsobeno nějaké další jednání, nazval Austin „mluvními akty“.⁵⁸⁵ Protože se Gandelman pokusil provést určitou analogii Austinových mluvnických aktů tím, že jejich princip přenesl do oblasti vizuálního jazyka, podívejme se ve stručnosti nejprve na to, co bylo předmětem Austinovy filozofie, jejíž závěry byly publikovány v knize *Jak udělat něco slovy* (přednášky na Harvardu 1955; kniha vyd. 1962).

Austin přistoupil ke studiu jazyka z pragmatického hlediska. V jeho analýzách přestal být verbální jazyk pouhým nástrojem určeným k popisu a konstatování faktů, ale stal se naopak východiskem pro studium, které význam jazyka odhalovalo na základě jeho používání. Typickými příklady mluvnických aktů, které způsobí určitou mimoverbální změnu v jednání posluchačů, jsou sliby, vyhlásování válek, křty novorozeňat, provádění svátostí manželství apod.

Austin navrhl tři druhové kategorie mluvnických aktů: *lokuční, ilokuční a perlokuční*.⁵⁸⁶ Lokuční akt se týká významu promluvy. Druhou kategorií, tzn. ilokuční akt,

583 Cit. dle KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Neverbální komunikace. Řeč pohledů, úsměvů a gest*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 23. Pro srovnání citace s originálem chybí v Křivohlavého práci relevantní odkaz; uvedeno jen „Georg Simmel, 1923“.

584 Podrobný rozbor nalezneme v oddíle nazvaném *Demonstrační gesto* v Gandelmanově knize. Viz GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 14–25.

585 Austinovu filozofii anticipoval Ludwig Wittgenstein spisem *Filozofická zkoumání* (napsal v letech 1947–1949; vyšlo 1953), kde rozvádí vlastní pojem „řečové hry“. Srov. MARVAN, Tomáš. *Skutečnost, která může být chaosem*. John L. Austin: Jak udělat něco slovy. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 4, 2000, č. 3 [online]. [cit. 2011–05–10]. Dostupný z WWW: <http://aluze.cz/2000_03/austin.php>.

586 V odhalení struktury různých druhů mluvnických aktů nabídl Austin nejprve rozdělení na *konstantiva* a *performativa* (Austinovy novotvary). Konstantiva jsou jazykové promluvy, kterými něco popisujeme.

chápal Austin jako sílu lokučního aktu, tzn. že ilokuční akt způsobuje, že je nějaký mluvní akt otázkou, rozkazem, tvrzením atd. Proto je také logické, že provedením každého lokučního aktu dochází současně k vykonání ilokučního aktu. Patrné je to např. tehdy, když něco sdělujeme a současně tím posluchače ubezpečujeme, varujeme, vynášíme určitý rozsudek, kritizujeme. Jiný příklad: klademe-li otázku, tak ji často uvádíme tak, abychom způsobem jejího vyřčení tázané osobě vnutili určitou odpověď apod.⁵⁸⁷ Třetím druhem mluvních aktů je akt perlokuční, ve kterém jde o to, abychom nějakou promluvou dosáhli mimojazykového cíle. Typickým perlokučním aktem je např. urážka.

Po stručném exkurzu do Austinovy teorie se můžeme vrátit ke Gandelmanově teorii, kterou bychom mohli analogicky označit za teorii „vizuálních aktů“.

Podle Gandelmana jsou nositeli mluvních aktů v malířských kompozicích ruce, napřažené prsty, pohledy postav, náklony postav apod., které autor nazval „demonstračními gesty“. Demonstrační gesta totiž způsobují, že divák obrazu zaměří svou pozornost na určitý cíl, ať už je takový cíl obsažen v kompozici obrazu nebo je umístěn mimo rámec obrazové kompozice. Na obraze zachycená postava, která přiměje divákův pohled upřít se na nějaký cíl, a která zpravidla disponuje prostředky demonstračních gest, je označena za „demonstrátora“.⁵⁸⁸ Pokud se v obraze takový demonstrátor vyskytuje, pak to znamená, že obraz přestává být jen prostým „kukátkem“ do iluzivního prostoru, jak jej chápal např. Leon Battista Alberti ve svém pojednání *O malbě* (1435–1436)⁵⁸⁹ a jak takový iluzivní obraz označoval Bertold Brecht termínem *Guckkasteneffekt*.⁵⁹⁰

Tím, že demonstrátor donutí diváka obrazu zaměřit svůj pohled na určitý cíl, lze mluvit o analogii s lokučním a ilokučním aktem, jak je popsal Austin. Protože

Performativa jsou druhy jazykových promluv, které nic nepopisují, ale kterými mluví osoba jedná, např. vyhláší válku, odsuzuje, provádí svátost manželství, křtí novorozeně apod. Prvním historickým performativem je slib. Austin si však následně uvědomil, že obě kategorie mají mnoho společného, a tak nebylo ani příliš jasné, co je od sebe vlastně oddělovalo. Nabídl proto jinou klasifikaci mluvních aktů, na *fonetické* (zvukové), *fatické* (gramatické) a *rhétické* (nesoucí nějaké sdělení). Teprve později dospěl k poslední kategorizační trojici mluvních aktů, *lokuce*, *ilokuce* a *perlokuce*.

587 Srov. AUSTIN, John L. *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofia, 2000, s. 104.

588 Podle Gandelmana se demonstrační gesto ruky, která směřuje pohled diváka, v dějinách malířství objevuje zejména v raném období italské renesance, v *quattrocentu* (asi 1450–1550). Postava demonstrátora, která vykonává demonstrační gesto, se do malířství *quattrocenta* dostala patrně z pozdně středověkých živých obrazů, *tableaux vivants*, což byly figurální kompozice složené ze živých herců, kteří staticky předváděli nějakou biblickou scénu. Před uskupením nehybných postav stál komentátor, který s ukazovátkem v ruce vysvětloval publiku roli každého z nehybných herců.

589 Alberti, který byl ve svém výkladu malířství značně ovlivněn Bruneleschiho objevem perspektivy, charakterizoval obraz jako pohled do iluzivního prostoru, resp. jako plošný průřez optického kuželu, jehož vrchol leží v divákově oku. Srov. ALBERTI, Leon B. *O malbě*. Praha: Nakladatel Vladimír Žikeš, 1947, s. 19, 23, 25.

590 Srov. GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 21.

každá lokuce s sebou přináší také ilokuci, provádí demonstrátor současně ilokuční akt. Ilokuční akt se projeví tak, že si divák obrazu uvědomí, že byl přinucen ke změně svého jednání. Gandelman zde vidí souvislost s Brechtovým *Gestus des Zeigens*, kdy herci na jevišti přestávají hrát svoji divadelní roli a stávají se metaherci své původní divadelní role. Brechtovský divák totiž nesleduje herce na jevišti jakožto součást divadelního představení, ale sleduje postavu, která teprve předvádí divadelního herce, který hraje určitou divadelní roli.⁵⁹¹

Podívejme se, jak Gandelman rozlišil mezi různými druhy ilokučních a perlokučních aktů. V případě ilokučních aktů navrhnul rozdělit je na dva druhy, *distanční ilokuční funkci* (I1) a *indexikální ilokuční funkci* (I2).⁵⁹²

Distanční ilokuční funkce (I1) je typicky brechtovská. Tato funkce se podobá situaci, v níž postava na obraze svým konáním jako by pronášela větu: „Ukazuji vám, že vám něco ukazují.“

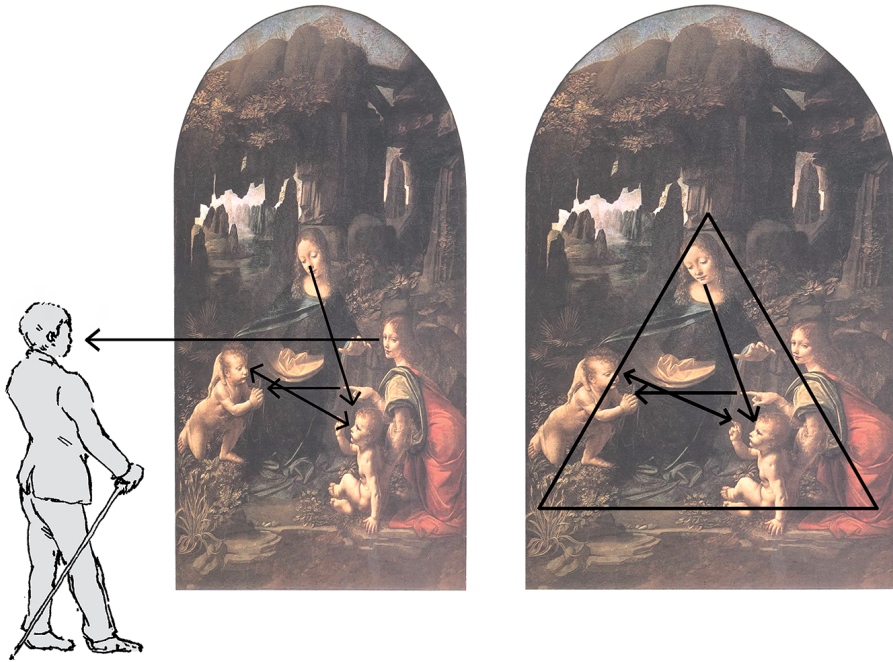
Druhým ilokučním aktem je indexikální ilokuční funkce (I2). Tento druh funkce se projeví tím, že si divák uvědomí, že demonstrátor na obraze neukazuje na konkrétní namalovaný předmět uvnitř obrazové kompozice, ale svým gestem odkazuje k obsahu, který je kdesi za hranicemi obrazového formátu. Např. cílem demonstrátorů na náboženských obrazech z období *quattrocenta* je Bůh, který však není reprezentován nějakou postavou, ale je k němu pouze odkazováno postavami světců, kteří buď vzhlíží nad sebe nebo ukazují prstem vzhůru nad obraz. V zásadě lze však o obou ilokučních funkcích říci, že nepodněcují diváka ke změně jeho jednání, ale jsou pouze vizuální proklamací reprezentovaného obsahu.

Jiná je situace v případě perlokučního aktu, který na rozdíl od aktů ilokučních vždy způsobí změnu v divákově jednání tím, že účelově přinutí zaměřit jeho pohled z jednoho místa na místo jiné. Také perlokuční akt rozdělil Gandelman na dva druhy, resp. u druhého z nich našel ještě další poddruh, takže dohromady definoval *perlokuční funkci usměrňující pohled* (P1), *perlokuční funkci ideového jednání* (P2) a *perlokuční funkci empatickou* (P2a).

Tam, kde je divákův pohled veden podél vektorů, dochází k prvnímu z druhů perlokučních aktů – perlokuční funkci usměrňující pohled (P1). Můžeme si ji ukázat např. na obraze Leonarda da Vinciho *Madona ve skalách* (1483–1486), kde divák postupuje podle složitěho propletení obsažených vektorů. Výchozím bodem divákova čtení Leonardova díla je navázání očního kontaktu s postavou anděla, která je současně demonstrátorem, neboť svým prstem pravé ruky jej navádí k pohledu na malého Jana Křtitele, který zas dále podněcuje diváka svým náklonem těla k pohledu na malého Ježíška (obr. 88).

591 Srov. GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 20.

592 Gandelmanovy odborné termíny, které v této kapitole uvádíme v českém překladu, přeložil Jan Klímeš. Viz *ibid.*, s. 21.



Obr. 88. Jan Klimeš. Dva možné způsoby směřování divákovy pohledu na obraz Leonarda da Vinciho *Madona ve skalách* (1483–1486).

Tím, že je divákův pohled směřován k určitému cíli, může být na straně diváka dosaženo dvojího mimovizuálního jednání. Jednak dochází ke změně v ideologickém přesvědčení diváka, kterou Gandelman nazval perlokuční funkcí ideového jednání (P2). Tato funkce byla často uplatňována v pozdně středověkých, renesančních a barokních náboženských obrazech, protože jejich cílem bylo právě přesvědčit diváka k přijetí náboženské víry nebo jej v jeho dosavadní víře ještě více utvrdit.

Druhým mimovizuální účinkem, který může být uplatněn ve specifických případech, je podnětění divákovy soucitu s vyobrazenou postavou, např. s trpícím Kristem, s bolestí mučeného světce apod. Tuto funkci nazval Gandelman perlokuční funkcí empatickou (P2a).

Obecně jsou obrazy, do kterých jsou zakomponována nějaká demonstrační gesta, definovány nikoli na základě iluzivní podobnosti se zobrazeným tématem, ale právě na základě porušení těchto iluzivních prostředků. Demonstrační gesto má totiž tendenci proniknout do vnějšího prostoru před obraz, tzn. do skutečného prostoru, ve kterém se nachází divák obrazu. Tato tendence je příznačná zejména pro obrazy italského *quattrocenta* a dodnes je možné vidět, jak je v západním zob-

razování bohatě tradována. Navíc, v případě perlokučních funkcí není ani nikterak nutné, abychom se je pokoušeli hledat výlučně v dílech, která vznikla pod vlivem křesťanského učení, protože v novověku byly perlokuční funkce uplatňovány v celé řadě děl, která mají světský námět, ba dokonce bychom o nich řekli, že jsou „světsky“ provokativní:

„Známým příkladem je Brouwerův obraz Kuřáci, jenž vytváří iluzi kouře, který jakoby byl vme-tán do tváře diváka. [...] Vyfukování kouře zde představuje stejnou funkci, jakou mívají zpra-vidla šašci. Namísto toho, aby zůstal kouř součástí vlastního prostoru obrazu, má oblak kouře tendenci zahltit skutečného diváka.“⁵⁹³

Dalšími příklady, v nichž je uplatněna stejně provokativní perlokuční funkce, jsou moderní náborové plakáty z první světové války, anglický plakát s lordem Kitchenerem (1914) a plakát zpodobňující americký idol Strýčka Sama (1917).

Upřený pohled postavy z obrazu na diváka má aktivační účinek. Pronikavostí upřených očí je divák vyzván k účasti na tom, co je cílem demonstrátora sdělení (Gandelman zde uvádí analogii mezi náborovým sloganem na plakátu s *tituli* na středověkých obrazech a s nápisy na transparentech v Brechtových hrách).⁵⁹⁴ Zatímco kuřák z Brouwerova obrazu divákem zjevně opovrhuje (obr. 89), svatý Jan Křtitel z de Champaigneova díla jej vtahuje do nitra scény, kde je trpící Kristus na kříži namalován v téměř nepatrné siluetě v pozadí obrazu (obr. 90). Naopak plakáty s lordem Kitchenerem (obr. 91) a Strýčkem Samem (obr. 92) se pokoušejí proniknout napříč prostorem co nejbližěji k divákovi. V souvislosti s těmito plakáty Gandelman upozornil na skutečnost, že

„jak také píše Benveniste, tento plakát je skutečnou reprezentací dvojznačnosti prohlášení slov Já/Ty. První osobu slova I v nápise ‚I WANT YOU FOR U.S. ARMY‘ lze skutečně zaměnit se slovem YOU, jehož význam se změní ve chvíli, kdy Američané budou pokládat Strýčka Sama za diváka, zatímco slovem I se rozumí osoba toho, kdo čte plakát tady a teď.“⁵⁹⁵

Smysl pronikavého aktu, kterým demonstrátor z obrazu působí na diváka, spočívá buď v tom, aby ideově přesvědčil diváka (P2), jako je tomu v případě uvedených náborových plakátů, či aby v něm dokonce navíc podnítil i určitou empatii, jako např. na obraze od Philippa de Champaigne.

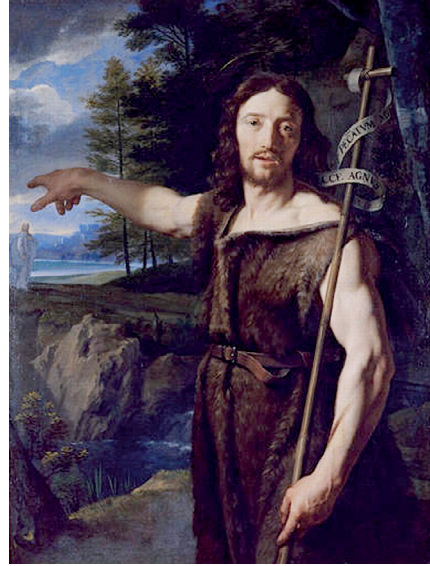
593 GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 30, 31. Překlad Jan Klimeš.

594 Srov. *ibid.*, s. 33.

595 *Ibid.*, s. 33. Překlad Jan Klimeš.



Obr. 89. Vlevo: Adriaen Brouwer. *Kuřáci* (1637).



Obr. 90. Vpravo: Philippe de Champaigne. *Svatý Jan Křtitel* (1657).



Obr. 91. Vlevo: Alfred Leet. *Lord Kitchener* (1914).



Obr. 92. Vpravo: James Montgomery Flagg. *I Want You for U.S. Army* (1917).

Takto zevrubně se Gandelman pokusil rozlišit mezi různými apelačními funkcemi demonstračních gest, která mohou být obsažena v obrazech. Pronikavého účinku postav demonstrátorů, jejichž smyslem je určité narativní sdělení, si však také všimli i jiní teoretikové, mezi nimi např. Ernst Gombrich, který ve své práci *Umění a iluze* (1960) nastínil, jak je tradice zobrazování demonstrátorů kulturně podmíněným jevem. Propůjčování aktivačních pohledů namalovaným postavám bylo v různých obdobích dějin zobrazování buď využíváno velice často, jak je právě patrné zejména z renesančních a barokních obrazů, anebo byly naopak záměrně zcela potlačovány:

*„V Byzanci a Etiopii se zlé postavy, jako například Jidáš, nikdy nedívají z obrazu ven z obavy, aby jejich uhrančivý pohled neublížil divákovi. Nemáme však všichni pocit, že se některé obrazy na nás dívají? Každý to zná: průvodce na hradě nebo zámku ukazuje ohromným návštěvníkům, že je jeden z obrazů na stěně bude sledovat očima, a chtěl nechtěl ho tak vybaví vlastním životem. Propagandisté a malíři reklam využívají této reakce k posílení našeho přirozeného sklonu vybavovat si zobrazení konkrétních osob; slavný plakát Alfreda Leeta z roku 1914 agitující pro vstup do armády vyvolával v každém kolemjdoucím pocit, že se lord Kitchener obrací na něho osobně.“*⁵⁹⁶

V následujících dvou kapitolách si ukážeme několik příkladů, které pomohou objasnit, jak vypadá apelační funkce v praxi. Nejprve uvedeme několik úryvků z různých literárních textů. Poté také nastíníme, jak může být perlokuční funkce uplatněna v oblasti narativní ilustrace.

VII. 2. 1. Příklady apelační funkce v textu

Pro větší názornost toho, jak mohou být v literárním textu perlokuční akty uplatněny, ocitujeme několik krátkých úryvků z děl spisovatelů Laurence Sternea, Alessandra Manzoniho a Fredrica Browna.

V dějinách literatury najdeme celou škálu děl, v nichž je apelační funkce na čtenáře textu rafinovaně uplatněna. Podobně jako v dějinách malířství se s tímto jevem setkáme především v dílech, která vznikla v renesanci, a zejména v dílech z 18. stol., přičemž uplatňovány jsou na mnoha místech dodnes. Za zmínku stojí např. prology v Rabelaisových románech, přímá oslovení čtenářů v Diderotových dílech *Jakub fatalista a jeho pán* (1771–1778) a *Rameanův synovec* (asi 1761), nebo častá apelace na čtenáře v obsáhlém románu Laurence Sternea *Život a názory*

596 GOMBRICH, Ernst. *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 128, 129.

blahorodého pana Tristrama Shandyho (vyd. postupně 1759–1767), jak dokládá následující ukázka z XX. kap. posledně jmenovaného díla:

„–Jak to, že jste byla, milostivá, při čtení poslední kapitoly tak nepozorná? Vždyť jsem Vám v ní řekl, že má matka nebyla papeženka. –Papeženka! Nic takového jste mi, vašnosti, neřekl. –Račte dovolit, milostivá, znovu vám opakuji, že jsem vám to řekl tak jasně, jak se to dá slovy vůbec vyjádřit. –Tak jsem tedy, vašnosti, nejspíš přeskočila stránku. –Ba ne, milostivá, –ani slovo jste nepřeskočila. –Tak jsem si, vašnosti, zdřímla. –Takovou vytáčku vám, milostivá, vytýkám; a za trest se dožadují, abyste se ihned obrátila, jakmile totiž dojdete k příští tečce, a znovu si přečetla celou kapitolu.

[...]

Přečetla jste si znovu, milostivá, tu kapitolu, jak jsem žádal? –Tedy přečetla: a neušimla jste si při druhém čtení toho místa, ze kterého se to dá odvodit? –Nikde ani slovíčko! Račte se tedy, milostivá, zamyslit nad předposlední řádkou kapitoly, kde si dovoluji tvrdit, že „než jsem byl pokřtěn, musel jsem se nejprve narodit“. Být má matka papeženka, tak samozřejmě by to nebylo.“⁵⁹⁷

Také v jiných dílech můžeme odhalit určitou podobu oslovování čtenáře, třebaže v ne tak explicitní podobě, jako to činil Sterne. Např. v historickém románu Alessandra Manzoniho *Snoubenci* (1827) je apelační gesto rafinovaně propojeno jak s ohledem na hlavní postavu vyprávěné epizody, tak na diváka:

„Kněz vsunul ukazováček a prostředník levé ruky za kolárek, jako by si ho upravoval: a zatím co se oba prsty šinuly po krku, otáčel dozadu také hlavu a ústa, šilhaje, jak jen to šlo, neuvidí-li někoho za sebou. Ale nikde nebylo ani živé duše. Podíval se přes zídku na pole: pusto a prázdno. Plaše přeletěl pohledem cestu před sebou: nikdo, jenom dva brávové. Co dělat?“⁵⁹⁸

Jistě, poslední krátká věta „Co dělat?“ není adresována k žádné další literární postavě, ale především ke čtenáři. Kněz don Abbondio, o kterém se v úryvku vypráví, se dostal do nesnází a smyslem položení takovéto otázky bylo, aby autor textu podnítl čtenáře k vlastní úvaze. Umberto Eco ve svých *Šesti procházkách literárními lesy* (1994) k Manzoniho technice napsal, že od čtenáře se neočekává, aby donu Abbondiovi poradil, jak se ze zapeklité situace vymanit, protože z textu je dostatečně jasné, že kněz stejně nemá na vybranou. Autor otázku klade, aby podnítl čtenářův zájem:

597 STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha: Odeon, 1985, s. 55. Překlad Aloys Skoumal.

598 Cit. dle ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997, s. 73, 74. Překlad Bronislava Grygová. Viz také MANZONI, Alessandro. *Snoubenci*. Praha: Vyšehrad, 1950, s. 20, 21. Přeložil Václav Diviš.

*„Čtenář si může také strčit dva prsty pod límeček – ne aby jej upravil, ale aby nahlédl dále do příběhu. Čtenář má dumat o tom, co chtějí dva bandité [brávové] od muže tak neškodného a obyčejného.“*⁵⁹⁹

Také v následující ukázce je s apelací na čtenáře nakládáno obzvláště sugestivním způsobem. Jde o příklad moderní povídky, která je typickou ukázkou hororového žánru, kde snaha vyvolat u čtenáře napětí je dotažena až na samou hranici literárních možností. Povídka *Neohlížejte se* (1947) Fredrica Browna totiž přepokládá situaci, v níž se zpravidla čtenář při četbě knihy ocitá, tzn. sedícího někde v křesle. Je vyprávěna šilencem, který samotnému čtenáři odkrývá důvody, proč a jak jej musí po přečtení povídky zprovodit ze světa. Pro ukázkou paranoidní atmosféry povídky jsme vybrali její úvodní pasáž:

*„Jen se pěkně posaďte, opřete se v křesle a uvolněte se, tak. Zkuste to. Právě začínáte číst poslední povídku ve svém životě. Až dočtete, asi zůstanete sedět a budete si hledat záminku, abyste nemusel vstát a projít domem, pokojem nebo kancelářím, kde právě čtete, ale dříve nebo později budete muset vstát a jít ven, a tam na vás čekám, právě tam, nebo ještě blíž, možná v tomto pokoji.“*⁶⁰⁰

Najde si nás nakonec autor povídky, připlíží se nepozorovaně za naše křeslo a skoncuje s naším pozemským životem?

VII. 2. 2. Příklad uplatnění apelační funkce v knižní ilustrační tvorbě – autorská poznámka

Apelační funkce je účinným nástrojem i tehdy, když je třeba podnítit divákův zájem o sdělení, jehož nositelem je narativní ilustrace, třebaže v ilustrovaném textu jako takovém nemusí mít apelace na čtenáře tak explicitní podobu, jakou disponuje trojice literárních úryvků uvedených v předchozí kapitole. Apelační funkce v ilustraci je obzvláště přímá tam, kdy je třeba vyjádřit složitější narativní strukturu, než je pouze jedna dějová linie. Máme na mysli především situaci, kdy má být zobrazen příběh, který je součástí jiného rámcového příběhu, nebo situaci, kdy se vyprávění spíše než na příběh orientuje samo na sebe, tzn. v případech metanarativních textů. Vhodnost použití apelační funkce v ilustracích k takovému druhu textů je v tom, že ilustrátor s její pomocí může piktoriálně oddělit jednu vyprávěnou rovinu od druhé, aniž by tím narušil vzájemnou provázanost uměleckého celku.

⁵⁹⁹ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997, s. 74. Překlad Bronislava Grygová.

⁶⁰⁰ BROWN, Fredric. *Neohlížejte se*. In: ADAMOVIČ, Ivan (ed.). *Hlas krve. Nejlepší britské a americké horrory*. Praha: Nájada, 1996, s. 158. Překlad Ludmila Kosatíková.

Právě s takovou situací jsme byli nuceni se vypořádat, když jsme pracovali na jedné z kapitol pro knihu *Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů* (2015). Bylo třeba rozhodnout, jakým obrazovým způsobem vyjádřit vyprávění Theobalda, jednoho z rytířů templářského řádu, který své vypravování adresoval jednak dvěma dalším literárním hrdinům, dětem Robertovi a Elišce, ale také skutečnému čtenáři knihy.

Společným úsilím této trojice hlavních postav knihy bylo zachránit čest Robertova otce, který zemřel v době, kdy bylo Robertovi sotva několik málo let. Po otcově smrti se dostal Robert do sirotčince, kde se stranil ostatních dětí. Jedinou přítelkyní mu byla stejně stará dívka Eliška. Theobaldovi, který se s Robertovým otcem znal, se podařilo obě děti z nepřátelského prostředí ústavu vysvobodit. V jedné z kapitol knihy pak dojde k objasnění důvodu, proč se na konci zimy roku 1874 vydal Theobald do staré Prahy, aby Roberta s Eliškou vysvobodil. Čtenář se prostřednictvím Theobaldova vyprávění dozvídá, že jejich osudy jsou úzce provázány s historií templářského řádu. Theobald proto musel dětem nejprve vylíčit základní fakta o tomto řádu, jeho fungování a smyslu, které je uvozeno těmito slovy:

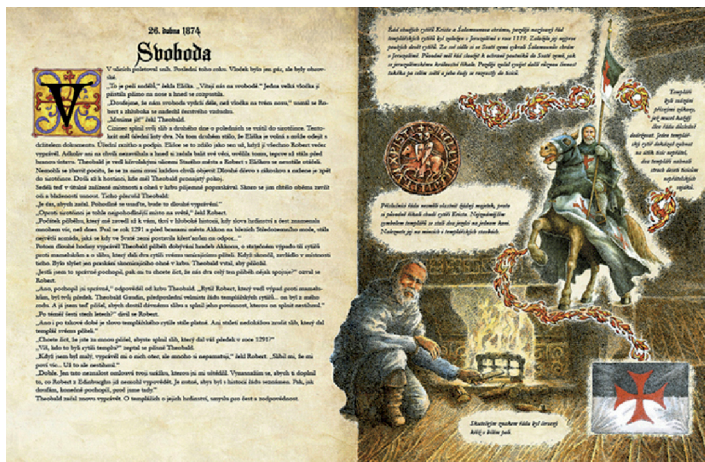
„Seděli teď v útulně zařízené místnosti a oheň v krbu příjemně popraskával. Skoro se jim chtělo oběma zavřít oči a blažeností usnout. Ticho přerušil Theobald:

„Je čas, abych začal. Pohodlně se usadte, bude to dlouhé vyprávění.“⁶⁰¹

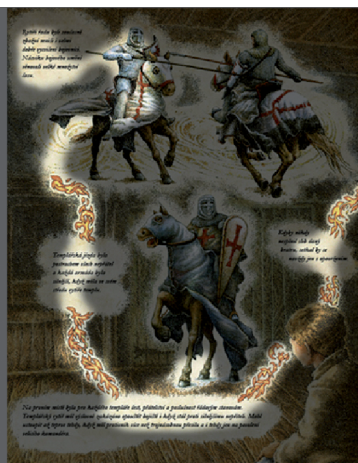
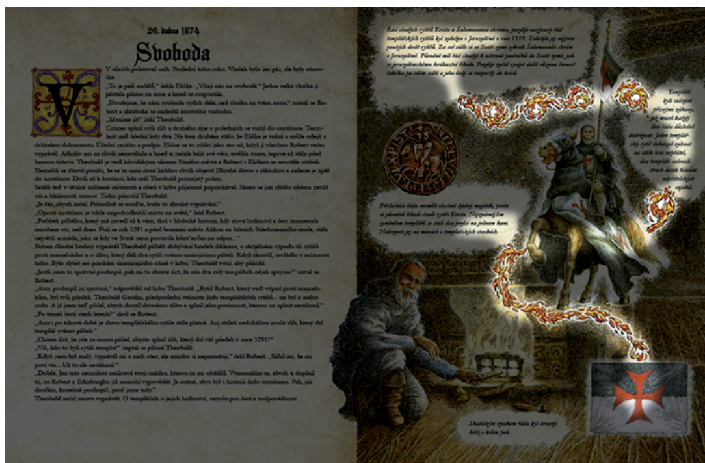
Původní představa autora textu knihy Oldřicha Růžičky byla, abychom vyjádřili Theobaldovo vyprávění o rytířích templu komiksovým způsobem. Čtenář/divák by tak postupoval od jednoho obrázku k dalšímu až do konce Theobaldova výkladu, a pak by zase pokračovala klasická úprava knihy, kde by byly text a ilustrace vzájemně rozlišitelnými složkami. Nicméně z obavy, aby nebyla narušena grafická jednota celé knihy, v níž by komiks mohl působit jako vložená a na zbytku knihy nezávislá menší jednotka, jsme hledali jiný způsob, který by naopak Theobaldovo vyprávění začlenil do celkové knižní úpravy. Proto jsme nakonec zvolili prolnutí obou vyprávěcích rovin, kde se v prostoru na pozadí hlavní události odehrávají menší události, které jsou předmětem Theobaldova vyprávění.

Celá kapitola je rozložena do tří dvoustran, tzn. šesti stran knihy. První a poslední stranu tvoří hlavní text, který rámuje Theobaldovo vypravování. Zbývající strany mezi nimi jsou právě kombinací obou dějových rovin (obr. 93). První z ilustrovaných stran začíná vyobrazením Theobalda, který klečí u krbu a rozdělává oheň. Od něj se pak odvíjí řetězec jím pronášených kratších vět, které jsou doplněny drobnými kresbami. Druhá strana navazuje na předchozí stranu vlevo nahoře, v místě, kam zpravidla čtenář v západoevropské tradici nasměruje svůj zrak při četbě každé nové knižní

601 RŮŽIČKA, Oldřich. *Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů*. Brno: B4U Publishing, 2015, s. 18.



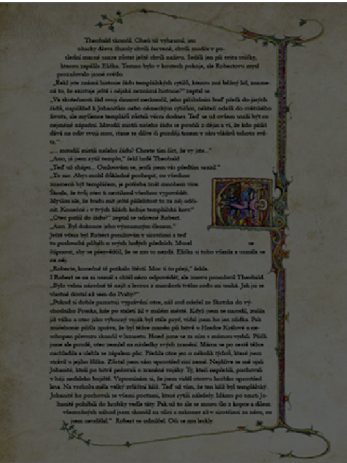
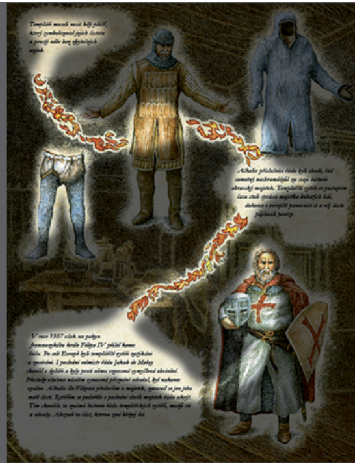
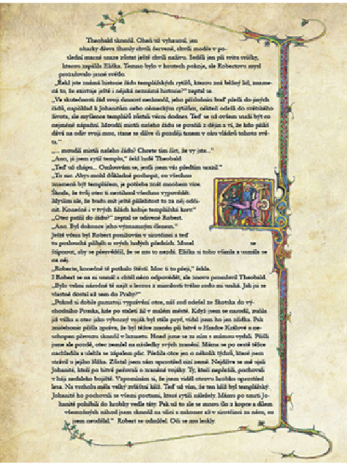
Obr. 93. Jan Klimeš. Trojice po sobě následujících dvoustran kapitoly Svoboda v knize *Pod přísahou TRE. Tajemství templářských rytířů* (2015).



Obr. 94. Zvýraznění postupu, jímž je veden čtenářův zrak Theobaldovým vypravováním.

stránky. Četba obrazu postupuje ve vlnovce po celé ploše dvoustrany až do pravého dolního rohu, a po otočení na další stránku knihy opět naváže vlevo nahoře (obr. 94).

Tím, že je divákův zrak uváděn do pohybu podél řetězce, na kterém jsou jednotlivá textová a obrazová pole navlečena jako korálky na niti, dochází také k psychologickému efektu, kdy divák dynamikou svého čtení odděluje tuto linii od pozadí, tzn. od ztemnělého pokoje, v němž sedí děti, které jsou zaujaty Theo-



baldovým vypravováním. Z psychologického hlediska je totiž vnímání pohybu jedním z klíčových faktorů pro rozpoznání „figury od pozadí“, neboť je to zpravidla figura, co se pohybuje, nikoliv statické pozadí.⁶⁰²

602 Jen ve výjimečných případech může být u diváka vyvolán „indukovaný pohyb“, tzn. zdánlivý pohyb figury, který je podnícen tím, že se ve skutečnosti pohybuje větší referenční rámec, který figuru obklopuje (např. ubíhající mračna kolem měsíce způsobí, že se nám zdá, jako by se pohyboval měsíc a ne mraky; zdání našeho pohybu, když sedíme ve stojícím vlaku na nádraží, kde kolem nás projíždí

Apelační gesto je uplatněno v prostřední ze tří dvoustran. Projevuje se prostřednictvím dvojice dětí, které právě stejně jako čtenář sledují tok Theobaldova vyprávění (obr. 95).

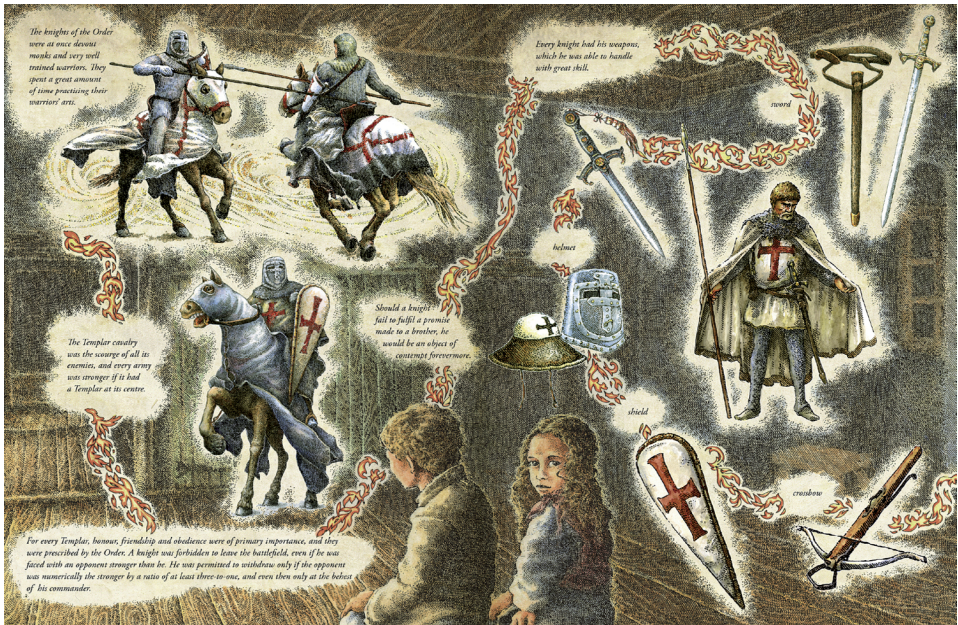
Obě děti si v příběhu knihy vzájemně pomáhají, ve společně sdílených dobrodružstvích se neustále doplňují, tzn. že mají stejnou narativní funkci. Nejsou to rivalové, ale táhnou za jeden provaz doslova jako „jeden muž a jedna žena“. Zdálo se však, že je v tomto případě zbytečné nechat oba dva zaujatě hledět k obsahu Theobaldova příběhu. Protože cílem modelového autora textu bylo sdělit základní údaje o rytířském řádu templářů zejména čtenáři, tak jsme společnou funkci dětských postav, které sedí vedle sebe v popředí obrazu, rozvedli tím, že jsme nechali Roberta dál sledovat Theobaldovo vyprávění, zatímco Eliščin pohled jsme na směrovali z obrazu ven na diváka.

Takto je ilustrace nástrojem, s jehož pomocí dochází ke kombinaci hned tří světů. V prvním plánu je jím hlavní příběh knihy, totiž příběh odehrávající se v 19. stol. uvnitř jednoho zšeřelého městského pokoje ve staré Praze. Jeho součástí jsou Theobald, Robert a Eliška. Druhým světem je vyobrazení Theobaldova vyprávění, které se váže ke středověkým dějinám rytířského řádu. Ve třetím plánu pracuje ilustrace se skutečným divákem obrazu. První plán, tzn. svět hlavních hrdinů, slouží jako spojka mezi třetím a druhým světem, tzn. mezi skutečným divákem a Theobaldovým vyprávěním. Divák totiž naváže kontakt s pronikavým pohledem Eliščiných očí, čímž je vtažen do hlavního děje. Tím, že Eliška sedí vedle Roberta, postupuje divákův pohled dál do nitra scény, tedy tam, kam směřuje svůj pohled Robert. Eliška s Robertem tak společně vytvářejí „jednoho demonstrátora“, který má však dvě funkce: vtáhnout diváka do děje a směřovat jej k Theobaldově výpovědi.

V literární terminologii se pro takovouto kombinaci více vyprávěcích rovin užívá termínů rámcové vyprávění a metafikce. Piktoriální rámcové vyprávění je jedním z metafikčních postupů. Nemáme však na mysli rámcové vyprávění v sebe-reflexivním smyslu, tzn. „fikce o fikci“, které je v podstatě anti-iluzivní. Anti-iluzivnost sebereflexivního vyprávění je vlastností, jejíž příčinu Linda Hutcheonová shledává v narcistickém přístupu autora textu, tzn. tehdy, když dochází k zrcadlení vlastního procesu fikčního vyprávění.⁶⁰³ Takto je např. uplatněn v Marquézově saze *Sto roků samoty* (1967) nebo také v románu Itala Calvina *Když jedné zimní noci*

jiný vlak; pohled na řeku z mostu dolů, kde se nám zdá, že most je v pohybu atd.). Srov. KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. 2. vyd. Praha: Grada, 2008, s. 137.

603 Srov. NEUMANN, Brigit, NÜNNING, Ansgar. Metanarration and Metafiction. In: HÜHN, Peter (eds.). *The Living Handbook of Narratology* [online]. Hamburg: Hamburg University Press, 2012 [cit. 2012-06-15]. Dostupný z WWW: <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metanarration_and_Metafiction>. Viz také HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1980, s. 71–86. WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, 1984, s. 14–20.



Obr. 95. Jan Klimeš. Dvoustrana z knihy *Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů* (2015).

cestující (1979), ve kterých dochází k hermeneutickému paradoxu tím, že čtenář je na jednu stranu nucen uznat fiktivní status příběhu, avšak současně se stává spoluvůrcem jeho významu.

V našem případě je metafikce naopak prostředkem k posílení iluzivnosti toho, co se v příběhu odehrává. Ilustrační zobrazení rámcového vyprávění má v tomto případě jediný smysl – ponechat prostor pro včítění se čtenáře/diváka do hlavního děje knihy, do příběhu dvou dětí, a stát se, stejně jako ony, svědkem Theobaldova vypravování. Proto by snad bylo možné o naší ilustraci říci, že je metafikcí ve smyslu „fikce nad fikcí“, tak jak ji chápala Monika Fluderníková v práci *Towards a 'Natural' Narratology* (1996), když ji charakterizovala slovy, že akumulace metanarativních výrazových prostředků je „záměrnou metanarativní oslavou vyprávěcího aktu“.⁶⁰⁴

604 Srov. FLUDERNÍK, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge, 1996, s. 278. Překlad Jan Klimeš.

VII. 3. Symbolická sdělnost umělecké narativní ilustrace

Podobně jako čtenář, který může ve vybraných případech nabyt dojmu, že nějaký literární text, který právě dočetl, mu zprostředkoval hluboké poznání, rozšířil jeho obzory a stal se tak nástrojem, skrze nějž mu bylo umožněno nahlédnout do složitosti světa, disponují též některé umělecké narativní ilustrace určitou kognitivní devízou, která jim propůjčuje vysokou hodnotu. V této souvislosti se Rudolf Arnhem ve své práci *Die Macht der Mitte: Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste* (1983) zabýval obrazy, které jsou samy o sobě natolik „inteligentní“, že i beze slov ztělesňují ideje prostým využitím symbolického významu tvarů a barev.⁶⁰⁵

Příklad takovéhoho inteligentního obrazového vyjádření můžeme najít v mnoha klasických dílech. Arnhem sám nabídl rozbor obrazu Tiziana Vecelliho *Noli me tangere* (1511; obr. 96).⁶⁰⁶ Podívejme se proto, co v Arnhemově pojetí znamená, když se řekne, že nějaký narativní obraz je příkladem vyspělé „intelligence“ svého modelového autora.⁶⁰⁷

Nejprve uvedeme literární předlohu, tzn. úryvek z biblické události vyprávěné apoštolem Janem, která pojednává o tom, jak je Kristus po svém ukřížování sice ještě viditelný, ale pozemsky se jej už nelze dotknout. V následující citované pasáži zaznívá známá věta, kterou Kristus pronáší k pozemské Magdaleně: „*Nedotýkej se mne, dosud jsem nevystoupil k Otcí.*“ V kontextu celé Tizianem ilustrované epizody má toto gradační vyvrcholení následující podobu:

„Ale Maria stála u hrobu vně, plačeci. A když plakala, naklonila se do hrobu.

A užířela dva anděly v bílém [rouše] sedící, jednoho u hlavy, a druhého u noh, tu kdež bylo položeno tělo Ježíšovo.

Kteríž řekli jí: Ženo, co pláčeš? I dí jim: Vzali Pána mého, a nevím, kde ho položili.

To když řekla, obrátila se zpátkem, a užířela Ježíše, an stojí, ale nevěděla, by Ježíš byl.

Dí jí Ježíš: Ženo, co pláčeš? Koho hledáš? Ona domnívajici se, že by zahradník byl, řekla jemu? Pane, vzal-lis ty jej, pověz mi, kdes ho položil, ať já jej vezmu.

Řekl jí Ježíš: Maria. Obrátivši se ona, řekla jemu: Rabbóni, což se vykládá: Mistře.

*Dí jí Ježíš: Nedotýkej se mne; nebo jsem ještě nevystoupil k Otcí svému. Ale jdiž k bratřím mým, a pověz jim: Vstupují k Otcí svému, a k Otcí vašemu, k Bohu svému, a k Bohu vašemu.*⁶⁰⁸

605 ARNHEIM, Rudolf. *The Power of the Center: a Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1982, s. 114.

606 Srov. *ibid.*, s. 112–114.

607 Srov. *ibid.*, s. 114.

608 *Bible svatá aneb všechna svatá písmena Starého i Nového zákona. Podle posledního vydání kralického z roku 1613*. Praha: Česká biblická společnost, 1991, s. 118 (Jan 20: 11–17).

V procesu vnímání Tizianovy ilustrace biblického námětu je divák podle Arnheima nejprve podvědomě puzen k nalezení „energetického středu“ kompozice obrazu. Tento zájem je totiž podmíněn tím, co stojí v pozadí každého antropického vizuálního vnímání, které má selektivní charakter, tzn. že je orientováno středově (z psychologického hlediska je egocentrické).⁶⁰⁹ Energetická centra, která zaujímají divákovu pozornost, jsou v Tizianově obraze hned dvě, hlava Krista a hlava Magdaleny. Divák mezi nimi hledá rovnováhu vyvažujících se sil.

Postavy muže a ženy, jejichž hlavy se nacházejí mírně pod středem obrazu, jsou v horní části obrazu vyváženy stromem a městem na kopci. Dvě energetická centra obrazu jsou propojena Kristovou paží a Magdaleniným posunkem ruky. V zobrazené scéně představuje aktivní prvek žena, neboť se k mužské postavě vine jako had (asi těžko řekneme, že by to byla mužská postava, kdo projevuje zájem o postavu druhého). Žena napřahuje svoji ruku ke Kristovi, ten se však svým gestem brání.

Důmyslnost Tizianova obrazu spočívá podle Arnheimova výkladu zejména v tom, že malíř vyjádřil kontrast dvou sfér bytí, nadpozemské sféry Krista a pozemské sféry, v níž se nachází Magdalena. Kromě výše uvedené interakce jsou totiž v obraze použity dvě dominující protikladné barvy: vzdušná modř v okolí Kristovy hlavy, vyjadřující vzdálenost, metaforickou nadpozemskost, a pozemská červeně Magdaleniných šatů, která ženu pevně připoutává k zemi.

Takto je možné, aby byla prostřednictvím gest a barev vyjádřena nejen událost, ale také, aniž by k tomu bylo zapotřebí slov, symbolická idea příběhu.⁶¹⁰



Obr. 96. Tizian Vecelli. *Noli me tangere* (1511).

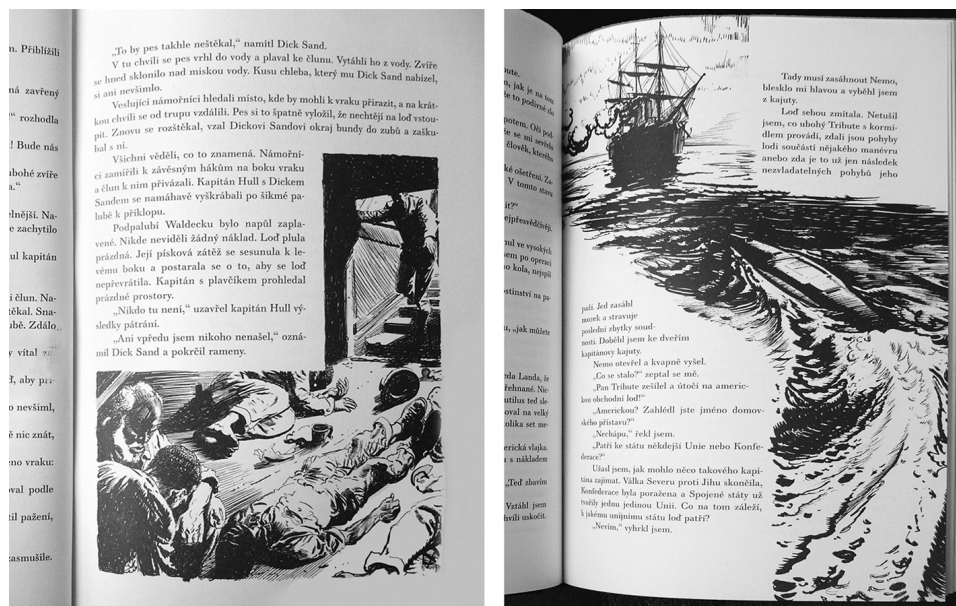
609 „I naše vizuální vnímání, které má selektivní (výběrový) charakter, je orientováno středově – ‚egocentricky‘, a zahrnuje proto i sebereflexi. V jeho vitální povaze, analogicky s konstrukcí celého vesmíru, spočívá další podstatná dispozice – tendence k rovnováze, k vytváření vzájemně se vyvažujících středů napětí v rámci kosmické struktury jako celku.“ HLAVÁČEK, Josef. *Kompozice podle Rudolfa Arnheima*. Praha: Karolinum, 1997, s. 7.

610 ARNHEIM, Rudolf. *The Power of the Center: a Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1982, s. 114.

VII. 4. „Knižní faktor“ v umělecké narativní ilustraci

Knižní ilustrace je dnes nejrozšířenějším oborem, v jehož rámci nachází umělecká narativní ilustrace své uplatnění, třebaže v minulosti nebylo spojení ilustrace s knihou tak ustáleným pravidlem. Umělecká narativní ilustrace na sebe často brala podobu nástěnných freskových maleb uvnitř středověkých kostelů, uplatňovala se v monumentálních gobelínech a olejomalbách, které byly umísťovány do renesančních paláců, klášterů a později také do měšťanských domů.

S rozvojem reprodukčních technik, které v průběhu 19. stol. umožnily nebyvalý rozmach knižní ilustrace, došlo rovněž ke zdůraznění několika technických omezení, které jsou pro tvorbu knižní ilustrace příznačné. Zřejmě nejzřetelnější z nich je komponování ilustrací v závislosti na grafické struktuře textů, kdy je formát ilustrace lámán do nepravidelných tvarů tak, aby byl opticky „provázán“ s textovými odstavci (obr. 97). V případě velkoformátových dvoustránkových ilustrací zase vystává požadavek zohlednit hřbet knihy, aby se v takovém hřbetu neobjevily žádné obsahově důležité prvky obrazu. Týká se to mj. i naší ilustrace, kterou jsme



Obr. 97. Zalamované ilustrace Zdeňka Buriana, které byly původně vytvořeny ke starším českým vydáním Verneových románů *Patnáctiletý kapitán* (vlevo) a *Dvacet tisíc mil pod mořem* (vpravo), se rovněž objevily v nových vydáních stejnojmenných románu v r. 2008, kde však jejich nepravidelný formát ztrácí původní smysl, protože text zde už není upraven do sloupců.

se zabývali v kap. VII. 2. *Příklad uplatnění apelační funkce v knižní ilustrační tvorbě – autorská poznámka.* Tato ilustrace je knižní dvoustranou, jejímž středem prochází vertikální hřbet knihy, a proto musely být obě sedící děti od sebe nepatrně odsunuty, aby se nedostaly do jeho přílišné blízkosti (obr. 95).

Tyto formální požadavky jsou dostatečně silným faktorem k tomu, aby předurčily kompoziční podobu knižních ilustrací. V knižní ilustraci je často zapotřebí vyřešit nejen umístění jednotlivých prvků do esteticky vyváženého celkového tvaru obrázků, ale spolu s tím je rovněž třeba jednotlivé prvky rozmístit tak, aby v zájmu zachování srozumitelnosti vlastní „message“ obrázků mohly být v nepravidelných formátech ilustrací uplatněny i důležité vektorové trajektorie.

Z teoretického hlediska se fenoménem vztahu knihy a ilustrací v nich, jak už bylo zmíněno, zabývala Helena Jarošová. Autorka poukázala na skutečnost, že tvorba ilustrací se v médiu knihy podřizuje právě mimoliterárním a mimouměleckým faktorům, zejména pak struktuře papíru, velikosti a formátu knihy apod. Obzvlášť důležitou roli při formování podoby ilustrací má podle Jarošové typografie knihy:

„Typografická úprava textových stran dodržuje důsledně a velmi zřetelně významové dělení textu, a to u jednotlivých kapitol i částí díla; zvlášť tam, kde děj bezprostředně na sebe navazuje, dělí se buď vstupní kresbou celostrannou, nebo kresbou v záhlaví. Výjimečné jsou ilustrace zalamované v textu. Používají se spíše u historických žánrů dějepisického charakteru a hlavně u literatury pro mládež a děti. V krásné próze určené dospělým používá se jen u literatury realistické a u literatury, která pochází z prostředí vzdáleného naší zkušenosti (Blízký a Dálký východ, staré kultury apod.), a i tak jen velmi zřídka.“⁶¹¹

K citaci Jarošové je třeba s odstupem uplynulého půlstoletí od vydání jejího článku dodat, že v současnosti, kdy počítačová grafika zpracovávající typografii knih dospěla k téměř technicky neomezeným možnostem, nejsou zalamované ilustrace už nijak zvlášť neobvyklé. Dnes se zalamovaná ilustrace zcela běžně uplatňuje v knihách poezie i v knihách určených pro mládež, kde prakticky jinou než právě zalamovanou ilustraci už téměř ani nenajdeme. Cílem současných autorů a nakladatelů dětských knih je, aby text a obraz vytvářel interaktivní spojení, což je právě požadavek, který je dobře proveditelný skrze nepravidelné formáty ilustrací.

Takto bývá dosahováno optické provázanosti textových odstavců s obrazovou složkou. Ve výsledku pak obě knižní složky, text i ilustrace, budí dojem většího spětí, svěbytného média. Např. František Xaver Šalda ve stati *Kniha jako umělecké dílo* (1905)⁶¹² a Oldřich Hlavsa v typografické trilogii *Typographia: Písmo, ilustrace, kniha*

611 JAROŠOVÁ, Helena. Literární složka knihy a ilustrace. *Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění*, roč. 3, 1966, č. 3, s. 152.

612 Viz ŠALDA, František X. *Kniha jako umělecké dílo*. In: DVOŘÁK, Karel. *Kritické projevy – 6. 1905–1907. Soubor díla F. X. Šaldy, sv. 15*. Praha: Melantrich, 1951, s. 13–18.

(1976, 1983, 1986)⁶¹³ se pokusili ukázat, že po formální stránce je úlohou knižní ilustrace to, aby byla integrální součástí celkové typografie knihy (obr. 98). Ilustrace pak už dokonce není svébytnou složkou knihy, kterou by bylo možné jednoduše vyjmout z celku knihy, ale jen jedním z mnoha dalších knižních komponentů.

Historické kořeny této „integrační“ myšlenky sahají k uměleckému řemeslu a ke knihtiskařskému umění představitelů hnutí *Art and Crafts* Williama Morrisa,⁶¹⁴ jehož práce se na přelomu 19. a 20. staly – zejména v Anglii – měřítkem dobrého vkusu. Sám Morris nám ohledně svého knižního umění zanechal řadu autorských poznámek. *Zeitgeist* jeho vlivného uměleckého řemesla se odvíjel ve shodě s jeho vlastní tezí, že „*jediné umělecké dílo, které vyniká nad dokonalou středověkou knihou, jest dokonalá středověká staoba.*“⁶¹⁵ Morris se proto moderními technickými prostředky pokusil o to, co bylo produktem středověkého knižního řemesla: zároveň dekorativně obsáhlá i graficky čistá kniha.



Obr. 98. Spojení kreseb Zdeňka Mézla a písma ve společné typografické úpravě knihy aforismů *Les Maximes* spisovatele Françoise de la Rochefoucaulda z vydání v r. 1969.

Knižní ilustrace, která je podřízena grafické úpravě knihy, je chápána jako určitý článek v řetězci *Gesamtkunstwerku* knižního umění. Ilustrace má pak v takovéto knize dvojí úlohu. Buď se váže k nějaké textové epizodě, anebo má vyjádřit celek díla. V druhém případě se pochopitelně jedná o ilustraci, které jsou umístěny na obálkách a frontispisech, protože jejich úkolem je „naladit“ čtenáře na atmosféru literárního vyprávění. Obálkové ilustrace jsou jakýmsi rámcem literárního díla,

613 Viz HLAVSA, Oldřich. *Typographia: Písmo, ilustrace, kniha*. [1]. Praha: SNTL, 1976. HLAVSA, Oldřich. *Typographia: Písmo, ilustrace, kniha*. [2]. Praha: SNTL, 1983. HLAVSA, Oldřich. *Typographia: Písmo, ilustrace, kniha*. [3]. Praha: SNTL, 1986. Stejnou problematiku můžeme sledovat i v další práci *Gestalt und der Typografie*. Viz KAPR, Albert, SCHILLER, Walter. *Gestalt und der Typografie*. Leipzig: VEB Fachbuchverlag, 1983.

614 O Morrisově životě a návrhářství viz JOHNSON, Paul. *Dějiny umění: Nový pohled*. Praha: Academia, 2006, s. 482, 483. Zvláště o Morrisově literární estetice viz KOČMAN, Jessie. The Aesthetic Purpose of William Morris in the Context of His Late Prose Romances. In: JERÁBEK, Dušan. *Brno Studies in English 6*, Brno: Universita Jana Evangelisty Purkyně, 1966, s. 75–146.

615 Cit. dle ŠALDA, František X. Kniha jako umělecké dílo. In: DVORÁK, Karel. *Kritické projevy – 6. 1905–1907. Soubor díla F. X. Šaldy, sv. 15*. Praha: Melantrich, 1951, s. 14.

skrze nějž čtenář vstupuje do světa literárního příběhu. Proto, jak je známo z dějin knižní ilustrace, obálkové a frontispisové ilustrace byly často po svých okrajích bohatě zdobený, hraničily s umnou dekorativností, aby tak vytvořily dojem vstupní slavobrány či alespoň kukátka, které vybízí čtenáře ke vstupu do diegéze díla.

Naopak v moderní typografii se od dekorativnosti obálkových a frontispisových ilustrací upouští. Na obálku knihy je kladen požadavek jasnosti a stručnosti, tzn. že obálková ilustrace se stává jakousi jednoduchou plakátovou tezí obsahu knihy (např. obr. 40, viz v kap. III. 3. *K definici umělecké narativní ilustrace*).⁶¹⁶

Z vlastní praxe víme, jak silně mohou knižní faktory ovlivnit výtvarnou podobu ilustrací. Jejich vliv bývá v některých případech na tvorbu ilustrací natolik určující, že podobu ilustrací mohou nakonec přivést až do stavu, kterého se ilustrátor snažil původně vyvarovat. Na druhou stranu možná právě proto představují tyto omezující faktory (sazba textu, velikost a formát knihy) pro ilustrátora výzvu, kterou se svým uměním pokouší zdolat.

Na obr. 99 je náhled dvoustrany z knihy Renaty Štulcové *Strážci sedmi divů světa* (2011), na kterých je vidět, jak jsou jednotlivé prvky ilustrační kompozice rozmístěny v závislosti na tom, kolik prostoru jim dovolila sazba textu. Z horní ukázky na obr. 99 je např. patrné, jak jsme text obsáhli i do prostoru nakreslené plakátovací plochy v levé části dvoustrany, nebo jak v pravé části téže dvoustrany jsou textové odstavce přetnuty pruhem tmavých mračen, neboť ilustrovaná epizoda se odehrává, jak příznačně napovídá název kapitoly, *Před bouří*. Více místa pro zdůraznění bouřkových mračen už na ploše dvoustrany nebylo. Protože požadavkem v obou vybraných ukázkách bylo umístit do ilustrací určitou



Obr. 99. Dvě dvoustrany z knihy Renaty Štulcové *Strážci sedmi divů světa* (2011). Ilustrace Jan Klimeš. Nahoře: Dvoustrana první kapitoly. Dole: Dvoustrana poslední kapitoly.

616 Např. Václav Mašek uvedl: „*Obálka je pro mne plakátem, který musí jasně, stručně a působivě vyjádřit obsah knihy...*“ Cit. dle HLAUSA, Oldřich. *Typographia: Písmo, ilustrace, kniha*. [1]. Praha: SNTL, 1976, s. 169.



Obr. 100. Dvoustránková ilustrace Jana Klimeše ke kapitole Jeruzalém pro knihu Oldřicha Růžičky *Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů* (2015).

figurální kompozici postav, které stojí na zemi nebo se ocitají nad vodní hladinou, byl text umístěn do horních částí dvoustran, neboť opticky působí jako lehčí složka nad tmavou plochou šrafovaných ilustrací.

Často se však také naskýtá příležitost využít knižních faktorů k vlastnímu prospěchu ilustrací. Např. na obr. 100, který je dvoustranou z knihy Oldřicha Růžičky *Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů* (2015), bylo celkové kompoziční jednoty dvoustrany dosaženo právě využitím hřbetu knihy, začleněného do kompozice obrazu jako určitý optický prvek, který celou dvoustranu symetrizuje. Hřbet knihy zde není zdůrazněn např. tím, že by k němu byla ilustrace v pravé části dvoustrany zalomena, čímž by vznikl jasný předěl mezi pravou a levou stranou. Naopak, hřbet byl do ilustrace zakomponován tak, aby skrze něj přecházel obrázek z pravé části dvoustrany na stranu levou, tzn. tím, že některé z kamenných kvádrů budovy s knižním hřbetem lícují, jiné jej zas protínají a překračují do levé části dvoustrany, a navíc je podél něj vedena „roztančená“ rýna, takže hřbet ve výsledku působí jako přirozené nároží domu. Symetrizace celé kompozice pak bylo docíleno zejména velkým obloukem vedeným horizontálně napříč celou spodní částí formátu, který spolu s nadsazenou perspektivou budov působí jako „rybí oko“.

Zpětně je s odstupem času těžké rekonstruovat dojem, který vyplynul z první vizuální představy četby textu této kapitoly. Je přesto možné se domnívat, že k použití optiky rybího oka nás navedl samotný text této předposlední kapitoly knihy. Z textu se totiž dozvídáme, jak v průběhu celého vyprávěného dobrodružství pátrali hrdinové příběhu po svém cíli napříč Evropou, aby nakonec zjistili, že předmět svého zájmu měli hledat doma v Praze. Je proto možné, že dojem z četby textu v této kapitole, v níž dochází k překvapivému rozuzlení, byl tedy v podobě jakéhosi pocitu mírné závratě. Samotný text kapitoly, který byl v ilustraci doplněn o skutečné reálie podle fotografií (dům s kamennou hlavou je v Praze skutečně možné nalézt na rohu Zlaté a Liliové ulice, včetně kostela sv. Anny), zní takto:

„Sotva Theobald s Robertem a Eliškou vyběhli před hospodu, rozhlédli se a skoro v běhu zamířili na nejbližší roh. Odtud spatřili věž nedalekého kostela a reklamní štít tiskárny. Nikdo z nich nepromluvil, dobře znali navzájem své myšlenky, které je hnaly po hrbolatých kostkách ulice k tomu místu. Už z dalšího rohu spatřili malou úzkou uličku, která směřovala ke kostelu. Potom jim padl zrak na nároží a obvodovou stěnu domu v ústí uličky. Zůstali stát v němém úžasu.

„Nechť na důkaz naší svobodné vůle stane se tento kámen základním kamenem toho místa a druhým znamením, podle nějž přichozí pozná, že na správném místě stojí,“ odříkal Robert větu z dohody rytířů.

Přímo před jejich zraky čněl ze zdi kámen v podobě lidského obličeje.

„To není možné... Čejkovice nejsou tím místem. Ekhard se nakonec rozhodl pro Prahu,“ pronesl potichu Theobald a přešel k velkým dřevěným dveřím hned vedle kamenného obličeje. Chvilí si nevěřičně prohlížel kámen s lidskou tváří a pak se otočil k Robertovi.“⁶¹⁷

Soudkovitá optika obrazu (tzv. „rybí oko“) směřuje divákovo vnímání k ústřednímu tématu ilustrace do středu kompozice. Pokaždé, když divák pohledem zabloudí k okraji formátu ilustrace, je jeho zrak opět navrácen do jejího středu směrem ke kostelu a nároží domu s kamennou hlavou, neboť uvnitř tohoto domu se v příští závěrečné kapitole totiž odehraje finále celého výpravného knižního dobrodružství. Rudolf Arnheim popisuje účinek rámované kompozice takto: *„Ohraničení určité formy a velikosti definuje místo věcí v jejich prostoru stejně jako odstupy mezi nimi.“⁶¹⁸*

Také další ilustrace z Růžičkovy knihy *Pod přísahou TRĚS. Tajemství templářských rytířů* (2015) vycházejí z předem daného formátu, který je jim s ohledu k sazbě textu v knize přidělen. Tak jako byl vytvořen zaoblený rám kolem obdelníkového formátu ve výše popsané ilustraci s domem s kamennou hlavou, tak podobným

617 RŮŽIČKA, Oldřich. *Pod přísahou TRĚS. Tajemství templářských rytířů*. Brno: B4U Publishing, 2015, s. 60.

618 Cit. dle HLAVÁČEK, Josef. *Kompozice podle Rudolfa Arnheima*. Praha: Karolinum, 1997, s. 26. Překlad Josef Hlaváček. Viz také ARNHEIM, Rudolf. *The Power of the Center: a Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1982, s. 43.

způsobem byla orámována i další ilustrace, v níž trojice hlavních hrdinů stanula v poledne jednoho červnového dne před průčelím gotické katedrály v Chartres:

„Majestátní gotická katedrála Notre-Dame je se svými třiceti sedmi metry na výšku a sto třiceti metry na délku jednou z největších na světě. Roberta už bolelo za krkem, jak nedokázal odtrhnout zrak od stavby, která se před nimi tyčila v plné své středověké kráse.

„Museli jsme být slepí, Eliško, když jsme v písmenech na talismanu hned neviděli slovo CHAR-TRES,“ vzpomněl si Robert na luštění nápisu.

„Ještě, že to viděl Theobald, jinak bychom o tuhle krásu přišli. Ta dlouhá cesta stála za to už jen kvůli tomuhle pohledu,“ řekla Eliška.

„Chrám je mistrovské dílo, které zde nechali postavit templáři,“ řekl Theobald s hrdostí ke své příslušnosti k řádu rytířů templu.

„Nechápu, jak mohli s tehdejšími možnostmi postavit něco tak obrovského a nádherného,“ ptal se Robert.“⁶¹⁹

Smyslem ilustrace na obr. 101 bylo vyjádřit majestátnost a mohutnost katedrály. Proto je v popředí vyobrazena trojice hlavních postav a v druhém prostorovém plánu pak koňský povoz jako orientační měřítko k porovnání s velikostí katedrály. Majestátního efektu by však nebylo dosaženo bez toho, kdybychom nezvolili perspektivní pohled do obrazu. Věže chrámu se tyčí v perspektivním záběru do nebes tak, jako kdyby byla scéna nahlížena z pohledu člověka, který zrovna ke katedrále přichází ulicemi města. Ve skutečnosti by však bylo marné jakékoliv ulice před katedrálou hledat. Žádné takové domy s krámkami, s typicky francouzskými okenicemi, lucernami a sudy, tedy žádné ulice, ze kterých by bylo možné náhle vystoupit před průčelí chrámu, v Chartres nenajdeme jednoduše proto, že tam nejsou a ani nebyly. Oživujícím prvkem, který rovněž napomáhá k divákově perspektivnímu vhledu do nitra ilustrace, je dvojice zavěšených tmavých luceren a vývěsní štít. Jejich odstraněním z obrazu by byl účinek perspektivního náhledu do nitra scény výrazně ochuzen.

Velikost chrámu je rovněž podpořena světlostním kontrastem mezi rámujícím tmavým popředím v podobě městských domů a prosvětlenou katedrálou v pozadí. Podobně jako Arnheim ukázal na symboliku barev v Tizianově obraze *Noli me tangere* (obr. 96), tak také zde můžeme poukázat na to, jak je okolí katedrály obklopeno vzdušnou – a v jistém smyslu snad i „nadpozemskou“ – modří, zatímco v popředí převládají výrazně teplé načervenalé barvy.

Pravá strana formátu ilustrace není zakončena hřbetem knihy, ale hřbet je naopak ukryt v temném vertikálním pruhu nakresleného domu.

619 RŮŽIČKA, Oldřich. *Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů*. Brno: B4U Publishing, 2015, s. 44.



Obr. 101. Jan Klimeš. Ilustrace z kapitoly Katedrála v Chartres pro knihu Oldřicha Růžičky *Pod přísahou TRĚs. Tajemství templářských rytířů* (2015).