

Klimeš, Jan

Vizualizace literárního vyprávění

In: Klimeš, Jan. *Hledání významu v umělecké narativní ilustraci*. Vydání první
Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2015, pp. 114-158

ISBN 978-80-210-8059-1

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136431>

Access Date: 16. 02. 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.

IV. VIZUALIZACE LITERÁRNÍHO VYPRAVĚNÍ

Při četbě textů dochází ve čtenářově mysli k podnícení vizuální představivosti. Představa vyvolaná na základě četby textu je alfou a omegou ilustračního procesu. Proto je v teoretickém diskurzu, který se věnuje narativním textům, a výkladu tvorby ilustrací zvláště, věnována představě a představivosti patřičná pozornost.

K vizualizaci textového sdělení může dojít teprve tehdy, když čtenář pochopí některé jeho významové složky. Způsob, jakým se čtenář k vizualizaci textu dopracovává, vystihla pregnančně literární teoretička Marie Kubínová ve stati *K otázce „smyslové konkrétnosti“ básnického obrazu a jejím sémiotickým konsekvencím* (1986):

„To, co skutečně smyslově vnímáme při dnes nejběžnějším způsobu recepce básnického (a vůbec literárního) díla, je pouhý grafický záznam [...] hmotného nositele významu, [...] tj. příslušného zvukového útvaru. Je-li dílo tedy vnímáno zrakově, realizuje se tento zvukový útvar pouze v recipientově představě. [...] zatímco zvuková stránka může být konkrétně uskutečněna, a tedy i smyslově vnímána, při recitaci, předměty a situace básnickým dílem zobrazené se před recipientem názorně objevují výhradně v jeho představě.“³²³

Vizualizací textů se zabývá také americká teoretička Ellen J. Esrocková, podle které je podnícení čtenářské představy závislé na třech hlavních faktorech: na intenci textu, na čtenáři a na kontextu.³²⁴ Protože bude celý následující oddíl strukturován ve shodě s touto trojicí, podívejme se ve stručnosti nejprve na to, jak těmto jednotlivým faktorům rozumíme v souvislosti s naším tématem.

323 KUBÍNOVÁ, Marie. K otázce „smyslové konkrétnosti“ básnického obrazu a jejím sémiotickým konsekvencím. *Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění*, roč. 23, 1986, č. 4, s. 201.

324 Srov. ESROCK, Ellen J. Imagery. Viewing Texts. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol. 4., s. 464.

Ve vztahu k prvním dvěma faktorům, k intenci textu a roli čtenáře, je zapotřebí rozlišit mezi zdánlivě totožnými pojmy, obrazivostí a obrazotvorností. Zatímco obrazivost je pojem, kterým se vyjadřují dispozice literárního díla k vyvolání čtenářovy představy, naproti tomu obrazotvornost je schopnost samotného čtenáře aktivně pracovat s vyvolanými představami.³²⁵ Obrazivost je proto vlastností textu, obrazotvornost je vlastností čtenáře.

Třetím uvedeným faktorem je kontext. Tohoto termínu se v recepci textů užívá ve dvojnásobném smyslu.

Za prvé, kontextem se rozumí to, že čtenář nevizualizuje jen dílčí část aktuálně čteného textu, ale že jeho představa se utváří postupně v procesu četby a je závislá na předchozích informacích, které mu text poskytl už dříve. Takto např. čtenář v průběhu četby nově vizualizuje prostředí, ve kterém vystupují postavy, jejichž podoba mu byla zprostředkována už předtím. V tomto případě je význam kontextu úzký, neboť je vztahován pouze na vlastnosti týkající se samotného textu.

Druhý význam pojmu „kontext“ je širší. Vyjadřuje se jím, že čtenářská obrazotvornost je doplňována vyvoláním osobních vzpomínek na již dříve prožitou mimoliterární zkušenost, tzn. empirickou obeznámenost s jednotlivými reáliemi. Takto jsou čtenářem do jeho vizuální představy projektovány jak osobní zážitky, tak vědomosti, kterých nabyl jinak než na základě četby daného textu. V tomto smyslu napsal Jaromír Uždil, že „*co je prožito, je i dobře uloženo a schopno budoucího použití*“.³²⁶ Jak je vidět, v obou případech je čtenářský kontext bezprostředně vázán k fungování paměti.

V následující části zaměříme pozornost nejprve na čtenářskou obrazotvornost, abychom objasnili některé psychologické vlastnosti, které ovlivňují tvorbu představ. Posléze se zaměříme na samotnou textovou obrazivost, kde budou uplatněny právě vybrané poznatky o čtenářské obrazotvornosti. V další části se budeme věnovat kontextuálním vlivům, které mají dopad na konkrétní podobu vizuálních představ.

325 Srov. VIDLÁKOVÁ, Ivana. *Imaginativní schopnosti a jejich vztah ke kreativitě*. Magisterská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Psychologický ústav, 2007. Vedoucí diplomové práce PhDr. Mojmír Svoboda, CSc., s. 4. Viz také KEBZA, Vladimír. *Imaginativní aktivity*. Kandidátská disertační práce. Praha: ČSAV, 1989, s. 10.

326 UŽDIL, Jaromír. *Čáry, klikyháky, panáci, auta. Výtvarný projev a psychický život dítěte*. Praha: Portál, 2002, s. 100.

IV. 1. Čtenářská obrazotvornost

„*Neexistuje žádné vidění bez myšlení. Nestačí však jen myslet, abychom viděli: vidění je podmíněné myšlením, vznikajíc tehdy když se „příležitostně“ v těle něco děje a je jím „podněcováno“ k myšlení.*“

Maurice Merleau-Ponty, *Oko a duch* (1961)³²⁷

Jak bylo řečeno, z ilustrátorské praxe víme, že pojitkem mezi obsahovými a formálními vlastnostmi literárního a ilustračního vyprávění je představa. Představitel (obrazotvornost, lidská imaginace) je důležitým činitelem nejen v poznávání, kterého nabýváme prostřednictvím literárních děl, ale představitel má také svoji klíčovou roli v abstrahujících vědách, v logice, matematice či fyzice.³²⁸ Jaromír Uždil ve své práci *Čáry, klikyháky, panáci, auta: výtvarný projev a psychický život dítěte* (2002) uvádí, že

„*nejabstraktnější fyzikální formulace se však přece týkají v jádru známých (tj. smyslově už poznávaných) obsahů a kritériem většiny vědeckých závěrů je lidská zkušenost. (Někdy ovšem lze i zkušenost předjímat, jako to činil Einstein, jenž se prý jako mladík trápil představou, co se stane, když se s člověkem zřítí výtah: zaboří se mu nohy do břicha, nebo si rozbije hlavu?). Prožívání a myšlení spolu neodmyslitelně souvisejí, nejsou to procesy oddělitelné. [...] Myšlení samo [...] by nebylo schopno vlastních začátků. Je třeba, aby ho v tomto směru povzbudily impulzy a matná tušení, ale zejména představy, které nějak předjímají jeho směr.*“³²⁹

Uždilova slova potvrdil ostatně Albert Einstein, když ve svém introspektivním vyjádření Jacquesu Hadamardovi ke studii *Psychology of Invention in the Mathematical Field* (1945) napsal:

„*V mechanismu mého myšlení nehrají slova tak, jak se píše nebo vyslovují, žádnou roli. Jsou pro mne prvky myšlení vystupující víceméně jako jasné obrazy a znaky hmotné reality. Tyto obrazy a znaky jsou libovolně plozeny a kombinovány vědomím. Přirozeně, že existuje nějaká souvislost mezi těmito prvky mého myšlení a jím pak odpovídajícími logickými pojmy. Snaha dobrat se poté v nekonečném souhrnu již řady logicky spojených pojmů je emocionální základem pro přesně nijak blíže neurčenou hru s citovanými již prvky myšlení. Po stránce psychologické je zřejmě tato kombinační hra podstatou tvořivého myšlení. Význam této hry spočívá ve spojení obrazů s oněmi logickými konstrukcemi, které si lze představit pomocí slov nebo symbolů a tímto způsobem je*

327 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971, s. 20, 21.

328 Srov. PULPÁN, Zdeněk, KUŘINA, František, KEBZA, Vladimír. *O představitelství a její roli v matematice*. Praha: Academia, 1992, s. 13.

329 UŽDIL, Jaromír. *Čáry, klikyháky, panáci a auta. Výtvarný projev a psychický život dítěte*. Praha: Portál, 2002, s. 99, 100.

sdílet ostatním... Slova a symboly pečlivě hledám a nacházím ve druhé fázi, kdy se popsaná hra asociací již ustála a může být proto kdykoli reprodukována.“³³⁰

Obrazotvornost je nedílnou součástí kognitivních procesů. Dějiny studia obrazotvornosti však nemají nijak dlouhou tradici.

Ve starší filozofii a estetice před 20. stol. převládal názor, že čtenářská představitelost je pro svoji vágnost irelevantním tématem k exaktnímu studiu, neboť na ni bylo nahlíženo spíše jako na ryze subjektivní stav. Takový přístup byl podmíněn nezájmem o lidskou imaginaci obecně. Např. v prostředí behavioristické psychologie, která byla pěstována zejména ve Spojených státech v první polovině 20. stol., nebyla představitelost nikterak zpracovávána.

Zásadní se pro studium interakce mezi obrazivostí textů a čtenářskou obrazotvorností staly teprve až psychoanalytické studie lidské imaginace v první pol. 20. stol. a rozbory, které nabídli představitelé kognitivní psychologie ve druhé pol. 20. stol. Např. Sigmund Freud chápal imaginaci jako kulturní primitivní proces, skrze který se projevují pudy, Carl Gustav Jung se ve vztahu k imaginaci zabíral dvojím obrazotvorným fenoménem, snovými obrazy a denním sněním, které vysvětloval ve spojení s mytologickými motivy.

Nicméně až v padesátých letech přestalo být všeobecně na imaginaci nahlíženo jako na subjektivní proces.³³¹ Výrazným obratem byla v tomto směru teorie kognitivního přístupu Jeana Piageta a dále také George Millera, který zaměřil svou pozornost na studium lidské paměti. Na rozdíl od behavioristů zdůrazňovali kognitivisté roli duševních procesů, jejichž studiem by bylo možné vysvětlit podněty, které vedou člověka k určitým jednáním. Po polovině dvacátého století se v této oblasti staly objevnými rovněž lingvistické studie Romana Jakobsona a Noama Chomského.³³²

V druhé pol. 20. stol. z dějin samotného studia věnujícímu se přímo obrazivosti textů zaujímají pozornost především práce spisovatele a teoretika Williama H. Gasse. Gass v knize *Fiction and the Figures of Life* (1970) prohlašuje, že čtenářská obrazotvornost, jež je podmíněna četbou neúplných textů, záměr autora vždy do značné míry znásilňuje. Proto ji Gass chápe jako nežádoucí.³³³ Podle něj by se měl čtenář přidržet neurčitosti textuálního sdělení autora textu; pokud např. v textu není výslovně uvedeno, zda je či není postava románu holohlavá, pak by

330 Cit. dle MALINA, Jaroslav (ed.). *O tvořivosti, vědě, politice a umění. Sv. I.* Brno: Nadace Universitas Masarykiana, 1993, s. 32. Viz také HADAMARD, Jacques. *Psychology of Invention in the Mathematical Field.* Princeton: Princeton University Press, 1945, s. 142.

331 Srov. ESROCK, Ellen, J. Imagery. Viewing Texts. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics.* New York: Oxford University Press, 1998, vol. 4., s. 463.

332 Srov. JAKOBSON, Roman, POMORSKA, Krystyna. *Dialogy.* Praha: Český spisovatel, 1993, s. 93, 94.

333 Srov. ESROCK, Ellen J. Imagery. Viewing Texts. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics.* New York: Oxford University Press, 1998, vol. 4. s. 463.

také představa čtenáře měla tuto neurčitost zachovávat. Literární postava by neměla být vizualizována ani jako plešatá ani jako vlasatá.³³⁴

Jiní literáti a teoretikové, např. Italo Calvino či Ellen J. Esrocková, jsou naopak přesvědčeni, že obrazivost textů a obrazotvornost čtenáře jsou zásadními předpoklady k tomu, aby byl význam textu vůbec pochopitelný.³³⁵ Esrocková ve své práci *The Reader's Eye: Visual Imaging as Reader Response* (1994) ukazuje na příkladu pasáže z knihy *Příběh služebnice* (1985) Margaret Atwoodové, jak je obrazotvornost pro pochopení literárního sdělení důležitá.

Antiutopický román Atwoodové se odehrává v totalitním režimu na území dnešních Spojených států, v politickém prostředí, které se vyznačuje striktní puritánskou etikou. V důsledku genetických výzkumů, nukleárních a chemických katastrof se většina žen stala neplodnými; plodným a neprovdaným ženám se říká služebnice. V následujícím úryvku dostane tajně jedna z nich, služebnice Offred, od svého nadřízeného kostým, který nosívaly ženy v nočních klubech:

„Vypadá to, že drží hrst světle fialového a růžového peří. Teď to rozprostírá. Zřejmě je to kus oděvu, určený pro ženu: jsou na něm košičky pro nadra pokryté fialovými třpytkami. Třpytky mají tvar hvězdiček. Peří pokrývá trup a otvory pro stehna. Takže jsem s těmi podvazky nakonec nebyla daleko od pravdy.

[...]

A není to nové: už to měl někdo na sobě, látka v podpaží je zmačkaná a jsou na ní slabé skvrny od potu nějaké jiné ženy.

„Velikost jsem musel odhadnout,“ říká. „Doufám, že ti to bude.“

„Vy chcete, abych si to oblékla?“ ptám se. Víím, že to zní pruděrně, odmítavě. A přesto je na té představě něco lákavého. Nikdy jsem na sobě neměla nic ani vzdáleně podobného, nic tak třpytivého a teatrálního – ano, je to nejspíš vysloužilý divadelní kostým nebo převlek z čísla v nějakém zaniklém nočním kabaretu; jestli jsem kdy měla na sobě něco podobně odvážného, byly to plavky nebo souprava spodního prádla z broskvové krajky, kterou mi kdysi koupil Luke. Jenže je to lákavé: připomíná to dětské hry s převleky. A bylo by to tak nehorázné, takové plivnutí do tváře tetám, tak hříšné, tak svobodné. Stejně jako všechno ostatní je i svoboda relativní.

„No...“ váhám, abych nepůsobila příliš dychtivě. Chci, aby měl pocit, že mu prokazuju laskavost. Teď možná vyplave na povrch ta jeho hluboko ukrytá, skutečná touha. Má za dveřmi schovaný koňský bič? Vytáhne kožené holínky a přehne sebe nebo mě přes pracovní stůl?

„Je to převlek,“ potvrzuje. „Budeš si muset taky namalovat obličej. Přinesl jsem nějaké šminky.“³³⁶

334 Srov. *ibid.*, s. 463.

335 Srov. ESROCK, Ellen J. *The Reader's Eye: Visual Imaging as Reader Response*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1994, s. 151.

336 ATWOOD, Margaret. *Příběh služebnice*. Praha: BB/art, 2008, s. 199, 200. Překlad Veronika Lásková.

Esrocková se domnívá, že ženská čtenářka takovéhoho textu se vcituje do situace služebné právě tím, že spolu s Offred sdílí pocity vyvolané na základě své osobní zkušenosti, tzn. prostřednictvím asociací a vzpomínek na dobu svého dospívání. Svoji roli zde mohou sehrát vzpomínky na podobně nepříjemné zkušenosti, kdy si čtenářka sama na svém těle poprvé zkoušela zařezávající se plavky určené pro dospělé.³³⁷ Uvedená čtenářská představa pak redukuje textovou neurčitost, protože, jak uvádí Esrocková,

„První košíčky nebyly v textu uvedeny ani jako bílé, ani na ně nebylo nazíráno zevnitř. Tato představa navíc zahrnuje perspektivní pohled – tedy pohled zvenčí směrem do vnitřní části kostýmu, který by rovněž odporoval duchu Gassovy kritiky.“³³⁸

Podle Esrockové je proto vytváření představ nedílnou součástí estetického prožitku, a nikoli jen epifenomenem jiných psychických procesů, jak čtenářskou obrazotvornost chápe Gass.³³⁹

Třebaže se názory ohledně fungování a podoby čtenářské představivosti mohou lišit, jedno je všem psychologickým výkladům společné: každá čtenářská představa má piktorialní charakter. V následujících kapitolách zaměříme naši pozornost na některé z důležitých rysů, které jsou spojeny se čtenářskou obrazotvorností. Otázkou je, jakou roli hraje v procesu četby textů paměť, dále co stojí v pozadí vyvolání empatie čtenáře s literární postavou a jaké můžeme rozlišit typy čtenářů.³⁴⁰

IV. 1. 1. Role paměti

Ústřední roli pro pochopení textů hraje paměť. Proto je studium paměti tím hlavním, na co se v souvislosti se čtenářskou obrazotvorností zaměřuje psychologie, především pak psychologie kognitivní. Čtenář nevnímá odděleně jednotlivé významy slov, ale naopak, v průběhu čtení zpracovává každou novou informaci v souvislosti s již dříve pochopeným významem textu. Takto dochází k tomu, že v procesu četby může každá nová informace podnítit k jiné reinterpetaci již dříve interpretovaného textu.

Role paměti se však nevztahuje pouze na porovnávání současného s minulým, ale jejím prostřednictvím může čtenář předjímat budoucí vývoj děje, podobně jako

337 Srov. ESROCK, Ellen J. *The Reader's Eye: Visual Imaging as Reader Response*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1994, s. 159, 160.

338 ESROCK, Ellen J. Imagery. Viewing Texts. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol. 4., s. 463. Překlad Jan Klimeš.

339 Srov. *ibid.*, s. 463.

340 Srov. *ibid.*, s. 463.

je tomu i s běžným zažíváním skutečnosti.³⁴¹ Momentální představě, která vzniká ve spojení se čtenářovými minulými představami, se říká vzpomínka, zatímco těm představám, které předjímají budoucí vyústění příběhu, říkáme představy anticipační. Připomeňme v této souvislosti úvahu sv. Augustina, který o minulém a budoucím čase, nahlíženém z pozice přítomnosti, rozjímal následovně:

„Jestliže jest budoucí a minulý čas, chci věděti také, kde jest. Nemohu-li však toho dosud pochopiti, vím přece, že ať jsou kdekoliv, nejsou tam jako budoucí nebo minulé, nýbrž jako přítomné; neboť kdyby tam byly jako budoucí, dosud by tam nebyly. Ať jsou tedy kdekoliv a ať jsou čímkoliv, jsou jenom jako přítomné. [...] Říká-li se tedy, že lze viděti budoucí věci, nemůže se přeci viděti, co dosud není, co teprve nastane, nýbrž snad jen jejich příčiny a znamení, které již skutečně jsou; proto pozorovatelé nejsou budoucí, nýbrž přítomné. Dle nich si v duchu představuje budoucí věci a je předpovídá. A i tyto představy jsou v duši těch, kteří předpovídají budoucnost jako přítomné.“³⁴²

Paměť je rozhodujícím činitelem jak pro čtenářovo rozpoznání jednoty literárního díla, tak pro rozeznání jednotlivých epizod.³⁴³

Touto myšlenkou, která uvádí roli paměti do součinnosti s perceptibilitou uměleckého díla, se zabýval již Aristotelés, když napsal, že to, co považujeme za krásné, musí být také dobře udržitelné v paměti. Aristotelés pro tento požadavek ve své *Poetice* používá termínu *ευσόνοπτον* (Tatarkiewicz jej překládá výrazem „dobře zachytit pohledem“):

„Aby byly předměty a živá stvoření krásná, musí mít vhodnou velikost, která se dá lehce zachytit jediným pohledem, a stejně tak i fabule tragédie musí mít takovou délku, která se snadno udrží v paměti.“³⁴⁴

Tuto myšlenku Aristotelés dále rozvinul do jedné z nejčastěji citovaných tezí v dějinách západní estetiky, kterou charakterizoval jako požadavek jednoty díla, které je složené z rozmanitých prvků, *unitas multiplex*:

341 Srov. ESROCK, Ellen J. Imagery. Viewing Texts. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol. 4., s. 463.

342 AUGUSTINUS, Aurelius. *Vyznání*. Praha: Kalich, 1990, s. 396–398. Překlad Mikuláš Levý.

343 Srov. van DIJK, Teun A. Semantic Macro-Structures and Knowledge Frames in Discourse Comprehension. In: JUSTA, Marcel A., CARPENTER, Patricia A. (eds.). *Cognitive processes in comprehension*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1997, s. 4–32.

344 Cit. dle TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky I. Staroveká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 160. Překlad Jan Klimeš.

„Krásno totiž záleží ve velikosti a uspořádání; proto by nebyl krásný ani živočich, kdyby byl příliš malý, neboť jeho pozorování, jež se uskuteční v čase téměř nevnímátném, nejasně splývá, ani kdyby byl příliš velký, poněvadž nazírání se tu neděje současně, takže divákům uniká z názoru jednota a celek; na příklad, kdyby živočich měřil deset tisíc stadií. A takto jest třeba, aby tělesa a živočichové měli velikost, a to snadno přehlednou, tak i děje musí mít délku, jež by se lehce zapamatovala.“³⁴⁵

Ve 20. stol. se ukázalo, že studium paměti v souvislosti s vnímáním uměleckých děl je možné spojit s tím, co je jejím obsahem, tzn. perceptibilními vjemy. Takto bylo aristotelovské *unitas multiplex* rozvinuto psychologickou školou *Gestaltismu*, která, v opozici k psychologickému elementarismu, definovala vnímání uměleckého díla na základě přirozených celků. Např. čtverec není podle *Gestaltistů* vnímán jako čtyři strany s pravými úhly, ale jako jeden celistvý útvar.

Význam a role paměťových procesů byla odhalena v souvislosti s percepcí kompozic uměleckých děl.³⁴⁶ *Gestaltisté* se ve svých studiích zaměřili na hledání příčin toho, proč jsme v procesu vnímání schopni upřednostnit celky před atomizovaným rozpoznáváním jednotlivin. To jim v případě uměleckých děl umožnilo definovat několik principů smyslového vnímání (princip blízkosti, princip podobnosti, princip souvislosti atd.).

Protože jsou tyto závěry aplikovatelné na umělecká díla obecně, je možné některé z *gestaltických* principů rozeznat i v pozadí percepce jednoty literárního díla. Ellen J. Esrocková uvádí, že důležitým činitelem pro pochopení jednoty obsáhlého literárního celku, např. románu, který se skládá z jakoby roztržitých literárních epizod, je vytvoření si představy o prostorových vazbách mezi jednotlivými epizodami. Takto má čtenář ve své představě při četbě oddílu Pekla z Dantovy *Božské komedie* (1307–1321) stále na paměti topografickou strukturu pekla, jež sestává z devíti sestupných kruhů. Paměť proto dovoluje udržet informace tak, aby se při četbě čtenář lépe orientoval ve složitém a symbolickém labyrintu Dantova podsvětí.³⁴⁷

IV. 1. 2. Empatie

Empatie čtenáře (jinými slovy „vcítění se“) je zřejmě nejdůležitějším druhem emočního prožitku, který vzniká na základě četby uměleckého narativního textu.

345 ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Jan Laichter, 1948, s. 36, 37. Překlad Antonín Kříž.

346 Více viz ARNHEIM, Rudolf. *The Power of the Center: a Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1982. VERSTEGEN, Ian. *Arnheim, Gestalt And Art: a Psychological Theory*. New York, Wien: Springer, 2005.

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

Empatie bývá vyvolávána tehdy, když čtenář přestává myslet sám na sebe a spolu s hrdinou příběhu prožívá jeho osud, ztožňuje se s jeho jednáním a má pochopení pro jeho chování.

V první pol. 20. stol. byla empatie obecně studována především psychoanalyticky, mj. Sigmundem Freudem, Carlem Gustavem Jungem či Jacquesem Lacanem.³⁴⁸

Zásadní objev, kterým byly vysvětleny příčiny empatie k dalším jedincům, provedl tým psychologů pod vedením Giacoma Rizzolattiho v roce 1992.³⁴⁹ Na základě pozorování opice makaka vědci zjistili, že v mozku existují neurony, které se aktivují vždy, když se jedinec dívá na jinou osobu, která zrovna provádí nějakou cílenou činnost.

Cílenou činností je např. sbírání ořechů, přibližování jídla k ústům apod. Naopak nezajímavé jsou pro jedince ty pohyby, které jsou pouze náhodné, např. přecházení po místnosti nebo prosté stání se založenými rukama někde v rohu místnosti.

Takto aktivovaným neuronům začali vědci říkat „zrcadlové neurony“.³⁵⁰ Opice navenek neudělala nic, ale v jejím mozku se aktivovaly naprosto stejné oblasti, které byly aktivovány i tehdy, když pak sama prováděla tentýž pohyb.³⁵¹

Martin Lindstrom v knize *Nákupologie* (2008) nastínil, jak zrcadlové neurony způsobují jev, ve kterém je pozorování nějaké činnosti na jedné straně a její samotné provádění na straně druhé takřka jedno a to samé.³⁵² Analogii mezi smyslovým

348 Např. Jacques Lacan ve svém příspěvku *Stádium zrcadla jako to, co formuje funkci Já tak, jak nám je odhalována v psychoanalytické zkušenosti* (1949) definoval empatii jako ztotožnění subjektu s odrazem sebe sama v zrcadle, čímž navázal na Sigmunda Freuda v tom, že nejdůležitější role vlastní identifikace s osudy druhých lidí se odehrává v raném stádiu vývoje člověka.

Obrazotvorností se Lacan zabýval zejména v souvislosti s vlastním termínem „stádium zrcadla“, k čemuž podle něj dochází mezi šestým až osmnáctým měsícem života. Teprve později je člověk ovlivňován dalšími socializačními vlivy, zejména vývojem řečových schopností, což jedince podněcuje k dialektické identifikaci s druhými lidmi.

Sebeidentifikace s druhými lidmi je v Lacanově pojetí doprovázena tím, že na jednu stranu dochází k rozpoznání vnější vizuální podoby vlastního já (*Gestaltu*), nicméně na druhou stranu zůstává subjektu neodkryta motorika jeho těla. Tuto ambivalenci Lacan interpretuje jako „nesoulad se svou vlastní skutečností“. Funkce stádia zrcadla spočívá tedy v ustanovení vztahu vnitřního světa (*Innenwelt*) k okolnímu světu (*Umwelt*). Lacan konstatuje, že rozpoznáním vlastní netotožnosti subjektu (*Innenweltu*) s okolním světem (*Umweltem*) vytváří projekce vlastního já do svého okolí, což vyvolává „nevyčerpateľnou kvadraturu verifikací vlastního já“. LACAN, Jacques. *Stádium zrcadla jako to, co formuje funkci Já tak, jak nám je odhalována v psychoanalytické zkušenosti*. In: *Socialistický kruh. Sdružení pro levicovou teorii*. [online]. Překlad Jirí Pechar a kol. [cit. 2012-02-20]. Dostupný z WWW: <http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=484&Itemid=28>.

349 Srov. LINDSTROM, Martin. *Nákupologie*. Brno: Computer Press, 2009, s. 53.

350 Zrcadlové neurony se nacházejí ve spodní části přední kůry mozkové a na horním temenním laloku.

351 Ve vztahu k psychologickým studiím je Rizzolattiho objev potvrzením hypotézy „funkční ekvivalence“, která také upozorňuje na skutečnost, že zraková percepce sdílí s vizuální představivostí stejnou funkci. Srov. STERNBERG, Robert J. *Kognitivní psychologie*. Praha: Portál, 2002, s. 256.

352 Srov. LINDSTROM, Martin. *Nákupologie*. Brno: Computer Press, 2009, s. 55.

vnímáním (zejména zrakovým) a vizuální představivosti je možné spatřit také v případě čtenářova empatického ztotožnění se s jednáním literárního hrdiny:

„Říkali jste si někdy, proč [...] vám zolvnou oči při sledování filmu, ve kterém začne hlavní hrdinka plakat? Anebo co znamená nával radosti (případně hrlosti), kterou pociťujete, když Clint Eastwood nebo Vin Diesel dopadne padoucha, a která přetrvává ještě hodinu po skončení filmu? A záchvěv půvabu a krásy, který vámi cloumá při sledování tanečnicka baletu nebo poslouchání pianisty světového formátu? Připište to zrcadlovým neuronům. Stejně jako Rizzolattiho opice, když se díváme na někoho, jak něco dělá, ať je to úspěšná penalta nebo bezchybné vystřížení arpeggia na Steinwayově klavírním křídle, náš mozek reaguje stejně tak, jako bychom tyto činnosti ve skutečnosti předváděli sami. [...] Zrcadlové neurony jsou také zodpovědné za to, že často nevědomky napodobujeme chování ostatních lidí. Tento sklon je vrozený, takže ho můžeme zaznamenat i u miminek: jen na ně zkuste vypláznout jazyk a miminko to s velkou pravděpodobností zopakuje. Když ostatní lidé šeptají, máme sklon ztišit svůj hlas. Když se nacházíme někde, kde jsou staří lidé, jdeme mnohem pomaleji.“³⁵³

Výčetem podobných příkladů, které ukazují na způsob, jakým je pociťována bolest, radost, soucit, nenávisť a jiné emocionální reakce, by bylo možné pokračovat donekonečna.

Takto je tedy možné, aby zrcadlové neurony byly aktivovány nejen pozorováním nějakého vizuálního jevu, ale aby byly dokonce podníceny i samotnou četbou textů.³⁵⁴ Lindstrom uvádí zajímavý příklad:

„Zívání. Právě zíváte nebo máte pocit, že brzy zívnete? Já ano, a ne proto, že bych se nudil nebo byl unavený psaním o mozku, ale jednoduše proto, že jsem právě napsal slovo zívání. Vidíte, zrcadlové neurony se aktivují nejen když ostatní lidi pozorujeme, jak něco dělají, ony dokonce zablikají [na přístrojích EEG], když o tom, že tu věc dělají, čteme.

Nedávno použili vědci [...] přístroj fMRI ke skenování mozku osob, které si četly věty popisující nejrůznější činnosti, například ‚kousání broskve‘ a ‚zvedání tužky‘. Když se později testované osoby dívaly na video, na kterém lidé předváděli dvě stejně jednoduché činnosti, zablikala naprosto stejná část mozkové kůry. Pokud prostě napíšu slovní spojení ‚nehty škrábající o tabuli‘ nebo ‚vysávání šťávy z citronu‘ nebo ‚obrovská chlupatá černá vdova‘, je velice pravděpodobné, že se ‚zakřehne‘, odtáhnete nebo se zavrtíte v okamžiku, kdy je budete číst (vaše mysl si představuje ten bolestivý zvuk, kyselou chuť citronu a porostlé pavoučí nohy pomalu se přibližující k vašemu lýtku).“³⁵⁵

353 LINDSTROM, Martin. *Nákupologie*. Brno: Computer Press, 2009, s. 55.

354 Více viz BARTOLOMEO, Paolo. The Relationship Between Visual Perception and Visual Mental Imagery: a Reappraisal of the Neuropsychological Evidence. *Cortex*, vol. 38, 2002, no. 3, s. 357, 378.

355 LINDSTROM, Martin. *Nákupologie*. Brno: Computer Press, 2009, s. 56.

Zrcadlové neurony vysílají signály do mozkové oblasti emocí, limbického systému, který nám pomáhá identifikovat se se situacemi druhých lidí v běžném životě stejně, jako když dochází k identifikaci s literární postavou. Literáti často podněcují čtenářskou obrazotvornost užíváním perspektivismu, resp. tím, že čtenáři zprostředkují příběh tak, jako kdyby byl nahlížen konkrétní literární postavou. Jak popsal např. Umberto Eco v *Poznámkách ke „Jménu růže“* (1984) vypravěčský způsob pojednávající o zkáze středověkého kláštera v závěru své knihy, kde využil právě perspektivní úhel pohledu:

*„Přítomnost znám jenom z televizní obrazovky, zatímco středověk nezprostředkovaně. Když jsme pak dělali na venkově na louce oheň, žena mě obvinila, že se neumím dívat na jiskry, jak poleťují ve světle mezi stromy. Pak si přečetla kapitolu o požáru a řekla mi: ‚Takže ty ses tenkrát na ty jiskry díval!‘ Odpověděl jsem jí: ‚Nedíval, ale věděl jsem, jak by se na ně díval středověký mnich.“*³⁵⁶

Zrcadlové neurony způsobují, že čtenář je vtažen do vyprávěného příběhu tak, jako kdyby na vlastní kůži pocítil situaci, kterou třeba ani nikdy prožít nemůže. V případě Ecova vyprávění je čtenář vtahován do středověkého příběhu nikoli proto, aby ve své přítomnosti nabyl znalostí o životě ve 14. stol., ale proto, aby si vyzkoušel, jaké by to bylo ve středověku žít.

IV. 1. 3. Typy čtenářů

Protože výtvarná ilustrace je jevem vizuálním, je pochopitelné, že pro náš zájem jsou nejpřínosnější ty psychologické objevy, které se zabírají vizuální představitelstvem vyvolanou na základě četby příběhu. Mezi vnímáním skutečnosti a vnímáním textu je však jeden výrazný rozdíl. Při četbě textů nedochází k účinkům smyslových orgánů na základě percepce skutečných jevů, ale k jakoby stejným účinkům, které jsou aktivovány vyvolanou představou. Jak v následující kapitole uvidíme, ze závěrů řady psychologických studií vyplývá, že při vytváření představ na základě četby textů dochází k analogickému vytváření struktur, které zastupují vnímání skutečných jevů. Podle toho, jakým způsobem jednotliví čtenáři vizualizují čtený text, lze čtenáře rozdělit do několika kategorií.

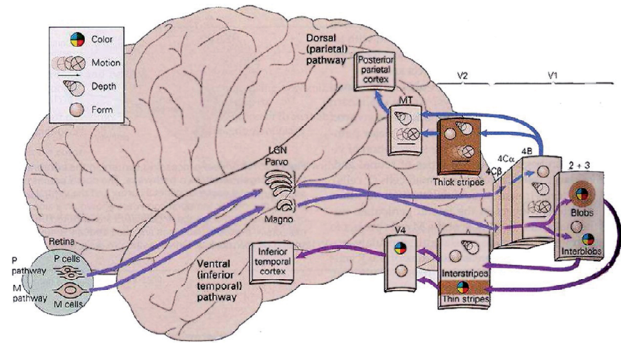
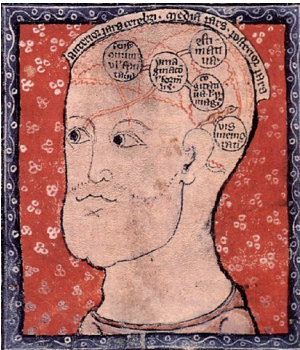
Od počátku sedmdesátých let bylo v oboru kognitivní psychologie možné sledovat rozepři mezi zastánci tzv. „analogové školy“ a zástupci tzv. „propoziční školy“. Třebaže se oba tábory psychologů zabíraly stejným tématem, rozdíl mezi nimi byl v odlišném chápání procesu utváření představ. Spor byl veden především

356 ECO, Umberto. Poznámky ke „Jménu růže“. *Světová literatura*, roč. 31, 1986, č. 2, s. 230.

o to, jakou podobu představa vlastně má: je představa ryze vizuální jev, nebo je její vizuální aspekt jen epifenomémem jiných procesů?

V případě zástupců analogové školy je možné zmínit hypotézu, kterou předložil Allan Paivio pod názvem „Hypotéza dvojího kódu“. Podle Paivia používáme při reprezentaci jak slovní kódy (symbolické kódy), tak mentální vizualizace (analogické kódy). To znamená, že psychické procesy jsou realizovány buď ve slovní podobě, nebo formou obrazů. Tuto Paiviovu hypotézu dále upravil Roger N. Shepard do „hypotézy funkční ekvivalence“, podle které jsou představy reprezentovány ekvivalentně k vjemům.

Naopak autoři Zenon W. Pylyshyn³⁵⁷ a dvojice John R. Anderson a Gordon H. Bower³⁵⁸ se „výrokovou hypotézou“ (která je typickým příkladem propoziční školy) pokusili ukázat, že představy jsou, stejně jako slova, reprezentovány v podobě výroků. Tato hypotéza pojímá obrazovou představivost spíše jako epifenomén jiných kognitivních procesů. Např. Pylyshyn se domníval, že imaginace je příliš vágní na to, aby byla sama o sobě nositelem nějakého sémantického významu, přičemž má-li mít představa nějaký význam, měla by mít naopak strukturu, která by odpovídala verbalizovanému výroku.



Obr. 42. Vlevo: Model fungování paměti. *Codex mixtus*. Sředověká iluminace (kolem r. 1310).

Obr. 43. Vpravo: Model ukazuje vztah mezi dvěma systémy Magno a Parvo. První zpracovává tvary, barvy a objekty, druhý pohybové a kontrastní informace. Současná vědecká ilustrace (1994).

357 Srov. STERNBERG, Robert J. *Kognitivní psychologie*. Praha: Portál, 2006, s. 250. Viz také PYLYSHYN, Zenon W. What the mind's eye tells the mind's brain: a critique of mental imagery. *Psychological Bulletin*, vol. 80, 1973, no. 1, s. 1–24.

358 Srov. STERNBERG, Robert J. *Kognitivní psychologie*. Praha: Portál, 2006, s. 249. Viz také ANDERSON, John. R., BOWER, Gordon H. *Human associative memory*. New York: Division of Willey, 1973.

Později Stephen M. Kosslyn porovnal několik různých studií provedených analogovou i propoziční školou, aby ve své práci *Ghosts in the mind's machine: Creating and using images in the brain* (1983) dospěl k závěru, že propast mezi oběma školami není zas tak velká, jak se původně zdálo. Z jeho závěru vyplývá, že v pozadí tvorby představ může být jak analogický obraz, tak výroková reprezentace poznatků.³⁵⁹

Paiviův předpoklad dvojího kódování se v kognitivní psychologii stal inspirací pro vznik dotazníků, které měly zjistit způsob, jakým různé typy jednotlivců zpracovávají perceptibilní poznatky. Jinými slovy, výchozím předpokladem pro vznik testů bylo, že imaginace není jednodimenzionální, ale dvourozměrná veličina. Jeden z takovýchto testů popsali psychologové Olessia Blajenková, Maria Kozhevniková a Michael A. Motes ve studii *Object-Spatial Imagery: a New Self-Report Imagery Questionnaire* (2006). Zde čtenáře seznámili s pozadím vzniku vlastního dotazníku, který nazvali „Object-Spatial Imagery Questionnaire“. Dotazník vychází z neurologických výzkumů, podle kterých existují dva odlišné procesy zpracovávající zrakové vjemy, jež je možné identifikovat jak anatomicky, tak funkčně.³⁶⁰

První proces zpracovává informace na základě rozpoznání tvarů, objektů a barev. Výsledkem je poznání odpovídající na otázku: „*Co vidím?*“ Druhý proces zpracovává prostorová, kontrastní a pohybová data; tento způsob odpovídá na otázku: „*Kde se nachází viděný předmět?*“³⁶¹ Dualita zrakového informačního proudu a prostorového informačního proudu odpovídá dvojímu druhu představ: zrakové představitosti a představitosti prostorové (obr. 43).³⁶²

Podle toho, jaký druh představ upřednostňují různí respondenti při řešení specifických úloh, byli na základě uvedeného dotazníku rozděleni lidé do dvou skupin na „předmětové vizualisty“ a „prostorové vizualisty“. Z provedených výzkumů vyšlo najevo, že předmětoví vizualisté zpracovávají představy holisticky, zatímco prostoroví vizualisté konstruují představy skládáním jednotlivých částí. Takto bylo zjištěno, že prostoroví vizualisté jsou zejména matematikové, zatímco u výtvarných profesí dominují předmětoví vizualisté.³⁶³

359 Srov. STERNBERG, Robert J. *Kognitivní psychologie*. Praha: Portál, 2006, s. 282.

360 Srov. VIDLÁKOVÁ, Ivana. *Imaginativní schopnosti a jejich vztah ke kreativité*. Magisterská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Psychologický ústav, 2007, s. 20, 26, 39, 85, 89–92, 142–144. Vedoucí diplomové práce PhDr. Mojmír Svoboda, CSc. Viz také BLAJENKOVÁ, Olessia, KOZHEVNIKOV, Maria, MOTES, Michael A. Object-Spatial Imagery: a New Self-Report Imagery Questionnaire. *Applied Cognitive Psychology* 20, 2006, s. 239–263.

361 Srov. KOUKOLÍK, František. *Lidský mozek*. Praha: Portál, 2002, s. 31–43.

362 Srov. STERNBERG, Robert J. *Kognitivní psychologie*. Praha: Portál, 2002, s. 273.

363 Srov. VIDLÁKOVÁ, Ivana. *Imaginativní schopnosti a jejich vztah ke kreativité*. Magisterská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Psychologický ústav, 2007, s. 19, 22, 24–26. Vedoucí diplomové práce PhDr. Mojmír Svoboda, CSc. Viz také KOZHEVNIKOV, Maria, KOSSLYN, Stephen M., SHEPARD, Jennifer. Spatial Versus Object Visualizers: a New Characterization of Visual Cognitive Style. *Memory & Cognition*, vol. 33, 2005, s. 710–726.

Z uplynulých desetiletí jsou známé i další psychologické studie, které zaměřily svoji pozornost spíše na zpracování čtenářské obrazotvornosti v závislosti na konkrétních literárních žánrech a tématech. Cílem výzkumů bylo zpravidla odhalit typy čtenářů, kteří disponují různou mírou obrazotvornosti.

Michel Denis v článku *Imaging While Reading Text: a Study of Individual Differences* (1982) ukázal, jak na základě čtyř provedených experimentů bylo zjištěno, že lidé s vyšší schopností imaginace (*high imagers*) čtou narativní texty pomaleji než ti, jejichž obrazotvorná schopnost je na nižší úrovni (*low imagers*).³⁶⁴ Prvně jmenovaná skupina čtenářů si také získané informace déle a lépe pamatovala. Naproti tomu texty, které nejsou narativní a jsou neimaginativní povahy, čtou obě skupiny čtenářů stejně dlouho.

Marguerite Cocude k tématice času ve své práci *Generating and Maintaining Visual Images: The Incidence of Individual and Stimulus Characteristics* (1988) uvádí, že texty s agresivní tematikou vyžadují delší časový horizont pro vytvoření představy, zatímco texty s emocionálně neutrální tematikou vytvářejí představu rychleji.³⁶⁵

Cílem výzkumu Allana Paivia a Jamese M. Clarka, který představili ve studii *Static Versus Dynamic Imagery* (1991), byla snaha zjistit, jakou roli hrají ve čtenářské obrazotvornosti biologicky podmíněné rozdíly mezi mužem a ženou. Ze závěru studie vyplývá, že zatímco muži jsou schopnější při vytváření dynamických představ, ženy lépe zpracovávají obrazy statické.³⁶⁶ Je proto možné, že tento rozdíl je příčinou zájmu mužské populace o dobrodružná, napínavá a akční témata, zatímco většina žen ocení spíše literaturu psychologickou.

IV. 2. Obrazivost narativních textů

Aby mohlo být literární sdělení čtenářsky vizualizováno, musí existovat určitý obrazotvorný potenciál textu. V tomto smyslu mluvíme o obrazivosti textů.

364 Srov. ESROCK, Ellen J. Imagery. Viewing Texts. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol. 4., s. 465. Viz také DENIS, Michel. Imaging While Reading Texts: a Study of Individual Differences. *Memory and Cognition*, vol. 10, 1982, s. 540–545.

365 Srov. ESROCK, Ellen J. Imagery. Viewing Texts. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol. 4., s. 465. Viz také COCUDE, Marguerite. Generating and Maintaining Visual Images: The Incidence of Individual and Stimulus Characteristics. In: DENIS, Michel, ENGELKAMP, Johannes, RICHARDSON, John T. E. (eds.). *Cognitive and Neuropsychological Approaches to Mental Imagery*. Dordrecht: Springer, 1988, s. 213–222.

366 Srov. ESROCK, Ellen J. Imagery. Viewing Texts. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol. 4., s. 464. Viz také PAIVIO, Allan, CLARK, James M. *Static Versus Dynamic Imagery*. In: CORNOLDI, Cesare, McDANIEL, Marc A. (eds.). *Imagery and Cognition*. New York: Springer-Verlag, 1991, s. 221–245. MARTYNA, Wendy. The Psychology of the Generic Masculine. In: McCONNELL-GINET, Sally, BORKER, Ruth, FURMAN, Nelly (eds.). *Women and Language in Literature and Society*. New York: Praeger, 1980, s. 69–78.

Samotné dějiny studia textové obrazivosti nemají dlouhou tradici, což bylo v minulosti způsobeno častou obavou z přílišné psychologizace uměnovědných oborů.³⁶⁷ V některých kulturách, např. v hebrejské tradici, byla vizualizace textů dokonce záměrně potlačována s tím cílem, aby čtenáře zbytečně neodváděla od podstaty obecného sdělení a nezaváděla jej na scestí smyslově pozemských významů.³⁶⁸ V kapitole 1.2. *Středověk* věnující se dějinám myšlení o textově-obrazových vztazích jsme připomněli Auerbachovo srovnání dvou podobně starých textů, pasáže z Homérovy *Odysey*, která vypráví o návratu ithackého krále, se starozákonním příběhem *Obětování Izáka* v úpravě tzv. Elohisty, které disponují zcela jinými předpoklady pro podnícení čtenářské představy.³⁶⁹ Zatímco Homér omezuje čtenářskou vůli vkládat do představy vlastní interpretaci tím, že odkrývá všechny možné podrobnosti až do posledního detailu, biblický text vyznačující se vysokou mírou neurčitosti podněcuje čtenářskou obrazotvornost bez omezení v detailech.³⁷⁰

Tento dvojí přístup je rovněž možné sledovat i v případě moderní literatury. Na jedné straně se mnozí literáti pokoušejí svým textem vyvolat ve čtenářích maximálně vizuálně sugestivní obrazotvornost, jako např. romány Raye Bradburyho, Grahama Greena (André Bazin doslova píše o „filmové technice Greenova psaní“, neboť Greenovým povoláním byla po určitý čas filmová kritika),³⁷¹ Egona Hostovského či Umberta Eca. Naproti tomu jsou autoři, kteří se řečovými obraty a zvukovou skladbou slov pokoušejí ve svých dílech podnítit spíše sluchové vjemy čtenáře, jako např. texty Samuela Becketta či Compton Brunettové.³⁷²

Teprve v posledních desetiletích 20. stol. se zvýšil zájem o dané téma v odborných kruzích, a to zejména v návaznosti na psychologické výzkumy čtenářské obrazotvornosti. Např. psychologové Marc Marschark a Reed R. Hunt ve studii *A Reexamination of the Role of Imagery in Learning and Memory* (1989) dospěli k závěru, že čtenářskou představivost nejúčinněji podněcují texty, které jsou vypravěčsky přerušovány; v případě psaného textu jsou vizuální představy formovány v zá-

367 Srov. KUBÍNOVÁ, Marie. K otázce „smyslové konkrétnosti“ básnického obrazu a jejím sémiotickým konsekvencím. *Eстетика. Časopis pro estetiku a teorii umění*, roč. 23, 1986, č. 4, s. 201.

368 Srov. ESROCK, Ellen J. Imagery. Viewing Texts. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol. 4., s. 465.

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

370 Srov. *ibid.*, s. 13, 14.

371 Srov. BAZIN, André. Obhajoba filmových adaptací. In: BROŽ, Jaroslav, OLIVA, Ljubomír (eds.). *Film je umění!* Praha: Orbis, 1963, s. 209.

372 Srov. ESROCK, Ellen J. Imagery. Viewing Texts. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol. 4., s. 465.

vislosti na odstavcích textu, což přispívá ke čtenářově lepší orientaci ve struktuře celého textového sdělení.³⁷³

Zdá se proto pravděpodobné, že každý text disponuje různou mírou obrazotvorného potenciálu. V následující části se zaměříme na několik teoretických reflexí, jejichž autoři Helena Jarošová, Marie Kubínová a František Daneš zdůrazňují právě roli obrazotvorného potenciálu při tvorbě výtvarných ilustrací.

Helena Jarošová v článku *Literární složka knihy a ilustrace* (1966) charakterizuje termínem „literární skutečnost“ stav, v němž se čtenář „vidí být hrdinou, prožívá jeho osudy a city, ocitá se ve stejném prostředí apod.“³⁷⁴ Podle Jarošové je různá textová obrazivost příčinou snadnosti či obtížnosti ilustrování:

*„V tomto směru je nejlépe ilustrovatelná literatura realistická, aniž by však musela být výlučně fabulační nebo výpravná. Další přesnější určení je ovšem možné vždy jen nad konkrétním literárním dílem. Literatura, která nemá příznivé podmínky pro ilustrování, čili v které se nevytváří literární artefakt intenzívně jako literární skutečnost, je vesměs literatura pomezních žánrů, jako je například Pan Teste P. Valéryho aj. Zdá se nám však nepravděpodobné, že by existovala literatura, kterou by nebylo možno ilustrovat vůbec.“*³⁷⁵

Také Marie Kubínová se ve svém textu *K otázce „smyslové konkrétnosti“ básnického obrazu a jejím sémiotickým konsekvencím* (1986) zabývá růzností obrazivého potenciálu textů, přičemž používá termín „smyslová konkrétnost“. Smyslovou konkrétnost textu vykládá jako

*„schopnost uměleckého znaku (elementárního či superznaku) představovat entitu jím označovanou (a to entitu smysly vnímatelnou) netoliko jako obecného představitele třídy předmětů, pojmenovaných daným znakem, tedy pouze se všeobecnými atributy, nutnými pro zařazení denotátu do této třídy (tento případ bychom mohli, jde-li o pojmenování smyslově vnímatelného, pokládat za nejnižší stupeň konkrétnosti), nýbrž i s jistým ‚vyplněním‘ a ‚doplněním‘ těchto nejobecnějších atributů dalšími smyslově konkrétními vlastnostmi.“*³⁷⁶

373 Srov. ESROCK, Ellen J. Imagery. Viewing Texts. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol. 4., s. 464. Viz také MARSCHARK, Marc, HUNT, R. Reed. A Reexamination of the Role of Imagery in Learning and Memory. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, vol. 15, 1989, no. 4, s. 710–720.

374 JAROŠOVÁ, Helena. Literární složka knihy a ilustrace. *Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění*, roč. 3, 1966, č. 3, s. 159.

375 *Ibid.*, s. 159.

376 KUBÍNOVÁ, Marie. K otázce „smyslové konkrétnosti“ básnického obrazu a jejím sémiotickým konsekvencím. *Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění*, roč. 23, 1986, č. 4, s. 202.

Čím zobrazitelnější text je, tím je podle Kubínové smyslově konkrétnější. V autorčině pojetí jsou hranice smyslové konkrétnosti textů dány tím, že text uvádí výrazy, z nichž alespoň jeden prvek má vizuálně perceptibilní denotát.

Také František Daneš ve stati *Text a jeho ilustrace* (1995) konstatuje, že každý text má jinou míru obrazivosti, což je do značné míry příčinou rozdílností mezi ilustrátorskými interpretacemi:

„Jsou umělecké texty, které se přímo nabízejí nebo vybízejí k ilustrování; např. Halasovy Staré ženy. Jiné texty se nabízejí méně a některé jsou takřka neilustrovatelné. K obtížně ilustrovatelným, kladoucím na ilustrátora značné interpretační i výrazové nároky, patří, myslím si, texty básní a esejů Otokara Březiny. Ilustrátor tu má situaci ztíženou především dvěma okolnostmi: výrazovým symbolismem a mnohonásobností možných interpretací.“³⁷⁷

Daneš se domnívá, že Březinovy texty jsou takřka neilustrovatelné z důvodu přílišné interpretační otevřenosti díla: *„Interpretační mnohonásobnost plyne pak z mnohonásobné inspirovanosti, z bohaté složitosti a mnohorozměrovosti Březinova vnitřního světa.“³⁷⁸*

Různé texty mohou disponovat různou mírou obrazivosti. Na jedné straně existují texty, které podněcují čtenářskou představivost natolik silně, že v jejich důsledku vznikají eidetické představy, tzn. že ve čtenářově představě vznikne sugestivní dojem skutečnosti. Na druhou stranu existují texty, které jsou zcela nepředstavitelné, resp. texty, které nedokáží vyvolat žádnou představu.

V následujících kapitolách uvedeme několik příkladů, které disponují vysokou textovou obrazivostí, a také příklady děl, které jsou naopak zcela nezobrazitelné. Spolu s tím se pokusíme odhalit příčiny těchto různých obrazotvorných potenciálů. Nakonec uvedeme také několik příkladů literárních textů, které jsou zobrazitelné jen do určité míry.

IV. 2. 1. Vysoká míra obrazivosti literárního vyprávění

Literární vyprávění, které disponuje vysokou obrazivostí, se v teoretickém diskurzu vyskytuje především v souvislosti s pojmem „superznak“ (viz kap. III. 2. *Literatura a ilustrace z pohledu sémiotiky*). Toto spojení není náhodné, neboť, jak je alespoň tento pojem interpretován psychologem Jaromírem Uždilem, jedná se o kompilát jak vědomých (racionálních) úvah a argumentací, tak podvědomých faktorů emoci-

377 DANEŠ, František. Text a jeho ilustrace. SaS, 56, 1995, s. 186.

378 *Ibid.*, s. 186.

onálních, které byly získány na základě běžných životních zkušeností.³⁷⁹ Při četbě textů s vysokou mírou obrazivosti dochází k tvorbě nejen vizuálních představ, ale také k aktivaci dalších smyslových orgánů. Čtenář pak jako by vnímá navíc sluchové, čichové i hmatové počítky. Superznak je tedy na rozdíl od elementárního znaku kompilátem vjemů, které apelují na více smyslů současně.

Jaromír Uždil uvádí, že superznaky jsou obvykle příčinou mnohoznačnosti, v mnoha případech vedou dokonce až k nesnadné interpretovatelnosti obsahu děl, jak je tomu často např. u dětských kreseb:

„Superznaky‘ (ať už by byly sebejednodušší) obsahují údaje zprostředkované všemi smysly, nejen zrakem. Dítě na tento fakt při kreslení naráží a těžko se s ním vypořádává, protože se nechce smířit s tím, že některé části superznaku jsou nezobrazitelné (např. tatínkův hlas nebo pohyby autobusu). Pro recipienta takové kresby jsou pak nečitelné, záhadné.“³⁸⁰

Jako příklad narativního textu, který vykazuje známky vysoké míry obrazivosti, tzn. že bychom o něm mohli uvažovat jako o superznaku, může posloužit následující úryvek z hororové povídky Richarda Mathesona *Noemovy děti* (1957). Vypravěč příběhu, který se jmenuje Ketchum, zprostředkovává *ich-formou* své pocity, které se v něm odehrály při pohledu na snídani, jež mu byla přinesena do vězeňské cely:

„V žaludku mu nesouhlasně zakručelo.

„No“, zabručel po chvíli. Polkl, natáhl se a zvedl poklop na podnose.

Neovládl překvapení a heknul.

Tři vejce byla smažená na másle, jasně žluté oči upřené do stropu, obroubené dlouhými křupavými plátky masité mramorované slaniny. Vedle ležel talíř se čtyřmi poctivými topinkami s vlnkami másla a kelímek marmelády. Ve vysoké sklenici pěníl pomerančový džus a jahody krvácelly v míse alabastrové šlehačky. Nakonec vysoká konvice, z níž se linula dráždivá a nezaměnitelná vůně čerstvě uvařené kávy.

Ketchum zvedl sklenici pomerančového džusu. Usrkl zkusmo pár kapek a poválel je po patře. Kyselina citrónová zalahodila jeho vlahému jazyku. Polkl. Pokud je to otrávený, pak rukou mistra. Sliny mu zaplavily ústní dutinu.“³⁸¹

Lze se domnívat, že zdůvodnění toho, proč takovýto text dokáže sugestivně podnítit smyslové vjemy, je třeba opět hledat zejména v oboru kognitivní psychologie. Zdá se, že plausibilní vysvětlení nastínil Donald Hebb, když v článku *Concerning*

379 Srov. UŽDIL, Jaromír. *Čáry, klikyháky, panáci, auta. Výtvarný projev a psychický život dítěte*. Praha: Portál, 2002, s. 94.

380 *Ibid.*, s. 95.

381 MATHESON, Richard. *Noemovy děti*. In: ADAMOVIČ, Ivan (ed.). *Hlas krve. Nejlepší britské a americké horrory*. Praha: Najáda, 1996, s. 231, 232. Překlad Robert Tschorn.

imagery (1968) uvedl, že vytváření představ je svým způsobem obnovováním percepčních vjemů, v nichž se znovu aktivují nervová uskupení jako při skutečném vnímání.³⁸² Tento závěr potvrzuje také další studie Sydneyho J. Segala, která byla uveřejněna v knize *Imagery: Current Cognitive Approaches* (1971). Segal píše, že z neurologických objevů vyplývá, že jak smyslové vnímání skutečnosti, tak i představivost aktivují stejná mozková pole. Tento proces se týká všech šesti smyslových orgánů. Jinými slovy, v obou případech dochází k tomu, že vjemy procházejí stejnými mozkovými dráhami.³⁸³

Percepce a obrazotvornost jsou dva velmi těsně provázané procesy: na jedné straně je percepce stimulem pro vytvoření představy, na straně druhé nelze apercepční proces realizovat bez představivosti. Když pak čtenář čte např. výše citovaný úryvek z Mathesonovy povídky a zdá se mu, že má doslova chuť na smažená vejce se slaninou, topinky atd., pak jsou v jeho mozku s největší pravděpodobností aktivována stejná mozková centra, jaká by se normálně aktivovala i v případě vnímání skutečného jídla.

V estetickém diskurzu byla také položena otázka, zda by bylo možné nějakým způsobem vytvořit určitý „návod“ k tomu, jak dosáhnout vysoké textové obrazivosti.

Marie Kubínová si v odpovědi na tuto otázku uvědomila, že zárukou pro dosažení takového cíle jistě není reprezentace jedinečného objektu, který by sám o sobě mohl být nositelem obsáhlého množství smyslově konkrétních dat.³⁸⁴ Např. takové výrazy jakými jsou „tento člověk“, „náš dům“, nebo prostě i jen slova „člověk“, „dům“, pojmenovávají sice objekty smyslově vnímatelné, nicméně označují konkrétní denotát s minimální konkrétností.³⁸⁵ Proto se Kubínová obrátila k jinému výkladu, kterým se pokusila ozřejmit smyslovou konkrétnost textů a kterým by překonala jednu ze základních vlastností přirozeného jazyka: jeho zobecňující povahu.³⁸⁶ Autorka dospěla k poznání, že pravděpodobně nejčastějším prostředkem, jakým je možné dosáhnout smyslové konkrétnosti textu, je obrazné pojmenování.

Obrazné pojmenování má podle Kubínové logické vysvětlení. Základním předpokladem pro jeho odhalení je všeobecně přijímaný fakt, že přirozený jazyk není schopen popsat reálný předmět v jeho úplnosti, a že tedy ani nemůže být

382 Srov. VIDLÁKOVÁ, Ivana. *Imaginativní schopnosti a jejich vztah ke kreativitě*. Magisterská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Psychologický ústav, 2007. Vedoucí diplomové práce PhDr. Mojmír Svoboda, CSc., s. 19, 22, 24–26. Viz také HEBB, Donald O. Concerning Imagery. *Psychological Review*, vol. 75, 1968, no. 6, s. 466, 477.

383 Srov. VIDLÁKOVÁ, Ivana. *Imaginativní schopnosti a jejich vztah ke kreativitě*. Magisterská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Psychologický ústav, 2007. Vedoucí diplomové práce PhDr. Mojmír Svoboda, CSc., s. 10.

384 Srov. KUBÍNOVÁ, Marie. K otázce „smyslové konkrétnosti“ básnického obrazu a jejím sémiotickým konsekvencím. *Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění*, roč. 23, 1986, č. 4, s. 202.

385 Srov. *ibid.*, s. 202.

386 Srov. *ibid.*, s. 202.

nikdy zcela konkrétní.³⁸⁷ Pokud se v textu vyskytne výraz, který popisuje předmět, jenž je čtenářově zkušenosti neznámý, pak s vysokou pravděpodobností nebude jeho představa adekvátní reálnému předmětu:

„Řekne-li se o nějakém objektu například, že je ‚zelený‘, označuje toto slovo celé kontinuum nej-různějších odstínů zeleně; vzniká-li však u posluchače názorná představa daného objektu, pak musí směřovat k výběru jediného z nich: pravděpodobnost shody mezi skutečným zbarvením a barvou, kterou si posluchač představuje, bude pochopitelně nepatrná. Podstatné se však zvýší, bude-li předmět označen třeba jako ‚trávoově zelený‘; jeho barva sice ani pak nebude dána jednoznačně (neboť i tráva mává různé odstíny), ale okruh možností se významně sníží.“³⁸⁸

V uměleckých textech je však tato přímá úměra o to složitější, že jejich cílem není dosáhnout přesnosti v informovanosti čtenáře, ale toho, aby bylo docíleno relativní shody v „emotivním hodnocení typu“ popisovaného předmětu:

„Píše-li se, dejme tomu, o zelené barvě potahu nábytku v nějakém katalogu obchodního domu, je nutno, aby čtenář – možný zákazník byl o této barvě informován nejen konkrétně, ale především co neadekvátněji skutečnému stavu. Když však píše například o zeleném potahu křesla básník nebo romanopisec, není vůbec zapotřebí, aby si čtenář vybavil přesně týž odstín, jaký měl na mysli autor, když popisoval předmět jemu známý – nebo předmět vymyšlený, který reálně ani neexistoval.“³⁸⁹

Jenže emotivní hodnocení předmětu je závislé na jeho smyslově konkrétních vlastnostech. Takže výraz „zelené křeslo“, kterým chtěl spisovatel navodit např. poklidnou atmosféru pokoje, se ve čtenářově představivosti může jevit např. jako zeleň křiklavá, která se agresivně odráží od stěn:

„Právě proto je nutno, aby dílo recipientovu představu, vycházející z jeho vlastní smyslové zkušenosti, jistým způsobem řídilo, usměrňovalo [...] k vymezení těch jeho rysů, které jsou pro jeho emotivně hodnotové vyznění podstatné. Jedním z prostředků tohoto ‚řízení představy‘ je [...] působení obrazného pojmenování, podobně však mohou být použity prostředky jiné, i ‚opačné‘ povahy: dané křeslo může být např. přímo (neobrazně) charakterizováno jako ‚pohodlné‘ či ‚pod.‘, zatímco smyslově konkrétní vlastnosti jako barva nemusejí být pojmenovány vůbec.“³⁹⁰

387 Srov. KUBÍNOVÁ, Marie. K otázce „smyslové konkrétnosti“ básnického obrazu a jejím sémiotickým konsekvencím. *Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění*, roč. 23, 1986, č. 4, s. 202. Viz také INGARDEN, Roman. *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen: Max Niemeyer, 1960.

388 KUBÍNOVÁ, Marie. K otázce „smyslové konkrétnosti“ básnického obrazu a jejím sémiotickým konsekvencím. *Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění*, roč. 23, 1986, č. 4, s. 203.

389 *Ibid.*, s. 203.

390 *Ibid.*, s. 203.

Takto Marie Kubínová pronikla k podstatě uměleckého vyjádření konkrétních objektů prostřednictvím metafory a metonymie, tzn. těch prostředků, které jsou na straně čtenáře schopny evokovat určitější dojem, jako kdyby se čtenář sám v průběhu četby dostal do bezprostřední blízkosti určitého objektu. K problematice obrazného pojmenování se ještě podrobněji vrátíme v oddíle VI. *Transformace z verbálního do piktorálního narativu.*

IV. 2. 2. Neilustrovatelné texty

Zvláště v rámci textů postmoderní literatury se čtenář nejednou ocitne v konfrontaci s textovou pasáží, tedy nikoli jen jednotlivými abstraktními výrazy, ale se souvislými texty, které jsou zcela nevizualizovatelné a které jsou z toho důvodu rovněž neilustrovatelné. Přestože se nejedná o pasáže, které jsou narativní, mohou mít v rámci větších uměleckých narativních textů určité opodstatnění.³⁹¹

Příkladem nezobrazitelných textů, které jsou přesto součástí literárních celků, jsou některé z fiktivních jazyků,³⁹² např. ptydepe a chorukor, které použil Václav Havel v absurdní divadelní hře *Vyrozumění* (1965):

„Ra ko hutu d dekotu ely trebomu emusohe, vdegar yd, stro renu er gryk kendy, alyv zvyde dezu, kvyndal fer tekynu sely. Degto yl tre entvester kyleg gh: orka epyl y bodur deptydepe emete. Grojto af xedob yd, kyzem ner osonferte ylem kho dent d de det detrym gynfer bro enomuz fechtal agni laj kys defyj rokuroch bazuk suhelen. Gakvom ch ch lopve rekto elkvestrete. Dyhař zuj bak gydalox ibem nyderix tovan gyp. Ykte juh geboj. Fys dep butroř gh –“³⁹³

Vtip jazyka ptydepe, který je výmyslem jedné z postav Havlovy hry, totiž náměstka ředitele, je v tom, že tento jazyk se měl stát vhodnějším nástrojem k vykonávání úřednických funkcí. Tím Havel poukázal na absurditu a nesmyslnost přebujelé byrokracie.³⁹⁴

391 Obecně lze říci, že neilustrovatelné texty mohou být, přinejmenším podle definice pojmu „literatura“ v *Ottově slovníku naučném* (1900), pokládány za umělecké. Pojem „literatura“ je totiž vyložen jako „soubor všech plodů slovesných, to jest plodů ducha lidského, vyjádřených slovy“. ČECH, Leander. *Literatura*. In: *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí. Šestnáctý díl*. Praha: Paseka/Argo, 1999, s. 151.

392 Pochopitelně ne každý fiktivní jazyk musí být nutně nesrozumitelný. Fiktivní jazyky queniština (vznešená elfština) a černá řeč Mordoru z románů *Hobit*, *Pán prstenů* a dalších děl z pera J. R. R. Tolkiena, mají jasná gramatická pravidla i ustálené slovní výrazy, což též umožňuje jejich překlad do přirozených jazyků.

393 HAVEL, Václav. *Vyrozumění: hra o 12 obrazech*. Praha: Dilia, 1965, s. 3.

394 Václav Havel vymyslel ptydepe se svým bratrem Ivanem. Více viz HAVEL, Václav. *Dálkový výslech: rozhovor s Karlem Hviždálou*. Praha: Melantrich, 1990, s. 55, 56.

Zajímavé je, že mohou existovat také texty, které se skládají ze samostatně představitelných slov, která jsou navíc uspořádána do větných celků v souladu s gramatickými pravidly jazyka, přestože jako celek jsou zcela nepředstavitelné. Tímto jevem se zabíral lingvista Noam Chomsky v práci *Syntaktické struktury* (1957), který pro příklad takové situace vymyslel větu:

„Bezbarvé zelené myšlenky divoče spí.“³⁹⁵

Tato věta je gramaticky správná, protože splňuje všechna gramatická pravidla přirozeného jazyka.³⁹⁶ Její negramaticky utvořená verze by musela vypadat např. takto: „*Divoče spát myšlenky zelené bezbarvý.*“.³⁹⁷ Jak je tedy možné, že Chomského věta je nevizualizovatelná?

Tento zdánlivý paradox ozřejmuje Chomsky tak, že gramatická korektnost není totéž jako správnost sémantická. Lingvistická definice jazyka je totiž extenzionálně užší než hranice sémantické srozumitelnosti. Podle lingvistů je přirozený jazyk definován jako soubor vět, které jsou uspořádány v souladu s gramatickými pravidly, nikoli však jako soubor vět postavený na základě srozumitelnosti, z čehož plyne, že v sémantické množině srozumitelných vět mohou být také obsaženy věty, které jsou gramaticky nesprávné. Proto je příčinou zcela neilustrovatelných textů popření sémantických pravidel.

IV. 2. 3. Tradičně problematické případy textové obrazivosti

„*Kočku bez šklebu, to už jsem viděla kolikrát, pomyslíla si Alenka, ale škleb bez kočky! Něco tak zvláštního jsem jakživ neviděla!*“

Lewis Carroll, *Alenka v říši divů* (1865)³⁹⁸

Mezi texty s vysokým potenciálem podněcovat čtenářskou obrazotvornost a texty, které jsou naopak zcela nezobrazitelné, se rozvíjí celá škála textů s různou mírou

395 V angl. orig. „*Colorless green ideas sleep furiously.*“ CHOMSKY, Noam. *Syntaktické struktury: logický základ teorie jazyka. O pojmu „gramatické pravidlo“*. Praha: Academia, 1966, s. 16, 112. Překlad Zdeněk Hlavsa, František Daneš, Eva Benešová. Viz také SORENSEN, Roy. *The Art of Impossible*. In: HAWTHORNE, John, GENDLER, Szábo T. (eds.). *Conceivability and Possibility*. Oxford: Clarendon Press, 2002, s. 341.

396 Viz CHOMSKY, Noam. *Syntaktické struktury: logický základ teorie jazyka. O pojmu „gramatické pravidlo“*. Praha: Academia, 1966, s. 16.

397 Cit. dle SORENSEN, Roy. *The Art of Impossible*. In: HAWTHORNE, John, GENDLER, Szábo T. (eds.). *Conceivability and Possibility*. Oxford: Clarendon Press, 2002, s. 341. Překlad Jan Klimeš. Viz také KENNEDY, John M. *A Psychology of Picture Perception*. San Francisco: Jossey-Bass, 1974, s. 146.

398 CAROLL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1961, s. 58. Překlad Aloys Skoumal, Hana Skoumalová.

zobrazitelnosti. V tomto spektru se vyskytují jakési hraniční případy narativních textů, které jsou určitým způsobem problematické v tom smyslu, že stojí na pomezí mezi vysokou zobrazitelností a téměř naprostou nezobrazitelností. Je možné, že právě taková ambivalentnost textů je výzvou k tolika ilustračním zpracováním. Týká se to především ilustrací k bajkám, ilustrací k některým vtípům, dále též ilustrací k literárním nonsensům či k textům, které vyjadřují určitý paradox.

Literárním žánrem, který bývá často ilustrován, přestože se v jádru jedná o těžko zobrazitelné texty, jsou bajky. Zvláštností bajek ve vztahu k jejich vizualizaci je, že jsou sice snadno vizualizovatelné, jenže to platí jen do chvíle, než čtenář při četbě dospěje k závěru bajky, v níž se skrývá určité mravní ponaučení. Příčinu nezobrazitelnosti poselství bajek je proto třeba hledat v tom, že mravní ponaučení je symbolickým vyjádřením obecných vlastností, které v pokusu o svoji vizuální konkretizaci selhávají, neboť obecná morální ponaučení postrádají konkrétnější zrakově perceptibilní denotát.³⁹⁹

Čtenář v závěru bajky dospívá k poznání, které převrátí jeho dosavadní interpretaci příběhu. Např. lest lišky v bajce o lišce a vráně, která drží v zobáku sýr, se odhalí až v závěru, přičemž v průběhu celého předchozího vyprávění byl čtenář veden k domněnce o nezištnosti liščina zájmu o krásný hlas vrány. Interpretační změnu, k níž čtenář v závěru bajky dospívá, je třeba hledat v samotné struktuře textu.

K podobnému interpretačnímu obratu dochází i v komice, tedy alespoň tak, jak příčinu komických situací vysvětluje inkongruenční teorie komiky. V této souvislosti je možné nalézt mezi vtípem a bajkou mnoho nápadných analogií, neboť v obou případech je čtenáři zprostředkován krátký příběh, který v závěru obrátí dosavadní význam předpokládaného sdělení. Tímto jevem se zabíral Salvatore Attardo v knize *Linguistic Theories of Humor* (1994), v níž navrhl tzv. „izotopicko-disjunktivní model“ aplikovatelný na oblast komiky a humoru.

Attardo popisuje, jak čtenář přijímá text lineárně, slovo od slova, a to až do chvíle, než se objeví disjunktory, tzn. určitý stabilní prvek, který znemožní další porozumění textu v dosavadní přijímané interpretaci. Čtenář je tak donucen nalézt novou izotopii čili novou interpretaci celého textu.⁴⁰⁰ Nejedná se přitom o změnu jedné epizody v druhou, ale o zpětnou novou interpretaci. V případě bajky o lišce a vráně je zpětně odhalena liščina lest, která je alegorií krutých vlastností lidské zloby a bezcitnosti. Není proto bez zajímavosti, že většina ilustrací bajek (ne-li přímo všechny) ilustrují pouze jejich první, snadno vizualizovatelnou část.

399 Zdá se, že zde bychom mohli uplatnit rozlišení na symbolickou reprezentaci idejí a na reprezentaci jevů smyslově perceptibilních, které navrhl Immanuel Kant. Bajka by v takovém rozlišení byla reprezentací symbolickou. Viz LOTTER, Konrad. Znázornění, představování. In: LOTTER, Konrad, HENCKMANN, Wolhard. *Estetický slovník*. Praha: Svoboda, 1995, s. 212.

400 Srov. BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000, s. 114–116.

Také texty jiných žánrů vyžadují jistou dávku pozornosti, neboť stojí na hranici mezi vizualizovatelností a nevizualizovatelností. Týká se to především nonsensů, resp. paradoxů.

Světové proslulosti v oblasti nonsensu dosáhly příběhy o Alence z pera Lewise Carolla a nonsensové básně, tzv. „limeriky“, Edwarda Leara.⁴⁰¹ Jejich typickými projevy jsou infantilita, naivita, ludismus, spontánnost a absurdita.⁴⁰² Ze sémantického hlediska je jejich hlavním rysem paradox. Pokud se na ně podíváme opět z pohledu jedné ze tří makroteorií komiky, teorie inkongruence,⁴⁰³ zjistíme, že podstata nonsensů nespočívá v užitečnosti, ale právě ve zdvojení významu,⁴⁰⁴ totiž v tom, že dochází ke kontrastu mezi dvěma nesourodými významovými prvky, tzn. k protimluvům typu *contradictio in adjecto* („hranatý kruh“, „neprovdaná manželka“) či oxymóronu („*Já u pramene jsem a žízň hynu / horký jak oheň, zuby drkotám/ dlím v cizotě, kde mám svou domovinu [...]*“⁴⁰⁵; „*Svitání na západě*“⁴⁰⁶). Problematické v případě ilustrace nonsensu není to, jak vyjádřit nadsázku či psychologii vnitřního sváru, jak je obsažena mj. ve výše uvedených Villonových verších, ale to, jak zobrazit paradox.

Obecně lze říci, že hranice zobrazitelnosti paradoxu podléhají tomu, co rozumíme pod pojmy „možnost“ a „nemožnost“. V případě fiktivních událostí, které jsou často předmětem uměleckých zpracování, není cílem podat pravdivou zprávu o skutečnosti, ale naopak jen některou z možných variant toho, jak by skutečnost případně vypadat mohla. Nicméně mnohé z fikčních světů se od aktuálního světa vzdalují natolik, že o nich mluvíme spíše už jako o světech nemožných. Proto, jak se zdá, je hranice mezi možnostmi a nemožnostmi neostrá.

Charakteristikou možného světa je, že je světem myslitelným, tzn. světem snadno představitelným a zobrazitelným. Podstatné je, že v těchto světech fungují zákony, které jsou buď přímo úměrné fyzikálním zákonům aktuálního světa, anebo jsou jim vzdáleně příbuzné. Umberto Eco se o nich zmiňuje v *Poznámkách ke „Jménu růže“* (1984) takto:

„V narativních dílech jsou meze dány okolním světem. Nemá to nic společného s realismem (i když to vysvětluje dokonce i realismus). Je možno vybudovat svět naprosto nereálný, kde osli létají a princezny jsou polibkem křtěny k životu: přítom je však třeba, aby tento svět, pouze

401 Viz LEAR, Edward. *Learovy třesky plesky česky*. Praha: BB/art, 2004, passim.

402 Srov. BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000, s. 34.

403 Všechny výklady o podstatě komiky a humoru lze obsáhnout některou ze 3 makroteorií komiky: teorie superiority (nadřazenost, převaha), teorie inkongruence (nesourodost), teorie relaxace (uvolnění). Srov. KULKA, Tomáš. Nesourodost teorií humoru. *Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění*, roč. 30, 1993, č. 1, s. 1–10.

404 Srov. BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000, s. 144, 145.

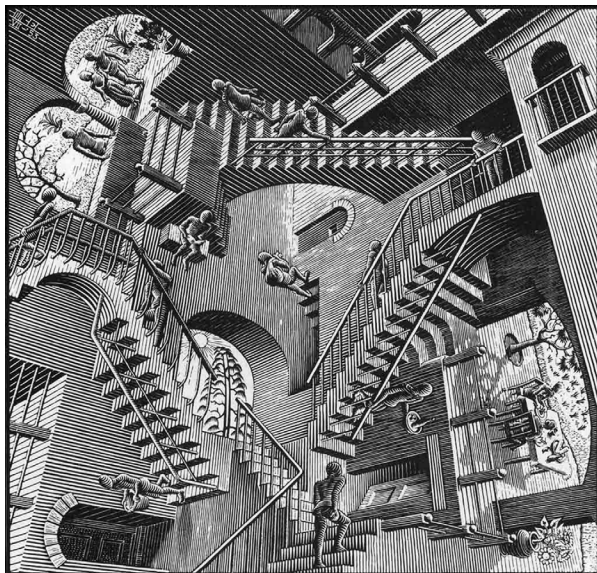
405 VILLON, François. *Balady*. Praha: Spolek českých bibliofilů, 2004. Překlad Otokar Fischer, s. 13.

406 Název básnické sbírky Otokara Březiny *Svitání na západě* (1896).

*možný a nerealistický, existoval ve shodě s předem stanovenými strukturami (je třeba vědět, je-li to svět, kde princezna může být vzkříšena pouze polibkem prince nebo taky čarodějnice a změnila princeznin polibek zpátky v prince jenom ropuchu nebo dejme tomu taky jezevce).*⁴⁰⁷

Naproti tomu pokusy o zobrazení nemožného světa vyžadují podstatně náročnější operaci. Reprezentace nemožného světa je buď vykládána na základě toho, že musí obsahovat nebo implikovat logický protiklad,⁴⁰⁸ anebo bývá vykládána tak, že v ní dochází k popření fyzikálních zákonů. Roy Sorensen v článku *The Art of Impossible* (2002) napsal:

„V jazyce, stejně jako v obrazech, spočívá příčina jejich imaginativního potenciálu v možnosti kombinovat známé části do možných a současně nových variant, zatímco nemožnost představuje kombinaci jednotlivých částí do neobvyklých variant, v nichž dochází k popření přírodních zákonů.“⁴⁰⁹



Obr. 44. Maurits Cornelis Escher. *Relativita* (1953).

V zobrazeních, která jsou vyjádřením paradoxu, jako např. v kresbách a grafických listech Mauritse Cornelise Eschera a Istvána Orosze, jsou protiklady vytvořeny tak, že je znesnadněna sama interpretovatelnost fyzikálních zákonů. Jak by např. v Escherově litografii *Relativita* (1953; obr. 44) bylo možné rozhodnout gravitační kritéria „nahore – dole“, podle kterých bychom poznali, která z postav kráčí vzhůru nohama a která postupuje normálně?

Zřejmě nejčastěji se v narativních textech projevuje logická nemožnost

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

408 Srov. DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 255, 257.

409 SORENSEN, Roy. *The Art of Impossible*. In: HAWTHORNE, John, GENDLER, Szabó T. (eds.). *Conceivability and Possibility*. Oxford: Clarendon Press, 2002, s. 346. Překlad Jan Klímeš.

v podobě „metalepse“.⁴¹⁰ Metalepse je metonymickou figurou, v níž dochází k záměně příčiny za důsledek, např. tvrzení „*již ho hlava nezaboli*“⁴¹¹ vyjadřuje, že dočasný zemřel.

Podle knihy Douglase Hofstadtera *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid* (1979) je metalepse prostředkem, který vytváří efekt nekonečné smyčky.⁴¹² Čtenář, který ve své představě modeluje časoprostorové vlastnosti odpovídající jeho běžné zkušenosti, je iluzorně veden po pomyslné spirále stále výše, aby se navzdory očekávání objevil nakonec zase tam, odkud vyšel. Nicméně, pokud by měl narativní text modelovat prostorové vlastnosti, pak jako takový nemůže být zcela rozporuplný, neboť efekt zdánlivě nekonečné spirály podléhá v každém narativním textu vždy určitému omezení, jak to již ostatně vystihla naratoložka Marie-Laure Ryanová ve stati *Narativní prostor* (2009):

„Logický rozpor je běžně omezen jen na některé oblasti narativního světa, probodává konstrukci prostoru jako díry švýcarský sýr. Například v knize Marka Z. Danielewského *House of Leaves* je jistý dům zevnitř větší než zvenku, neboť je uvnitř bránou do zdánlivě nekonečných alternativních prostorů, kde se dějí hrůzné události; právě v takovém případě mohou čtenáři stále čerpat ze své běžné zkušenosti s prostorem navzdory topologické různorodosti některých krajů tohoto narativního světa.“⁴¹³

Efekt nekonečné smyčky byl mnohokrát využit zvláště v moderní literatuře. Typické pro celou řadu paradigmatických děl moderní literatury je vyjádření prostorových paradoxů prostřednictvím určité fragmentárnosti vypravování. Anglista Martin Hilský v knize *Modernisté* (1995) popsal, jak si fragmentárnost v dílech, jakými jsou *Pustá země* (1922) Thomase S. Eliota, epos Ezry Pounda *Cantos* (1915–1962) či Joyceův román *Odyseus* (1914–1921; vyd. 1922), vynucuje specifický čtenářský přístup, neboť tyto texty je třeba vnímat globálně, tzn. že v průběhu četby je třeba v paměti udržet jejich jednotlivé části, jež si čtenář pospojuje, třebaže mohou být v textu uvedeny i na těch nejvzdálenějších místech vyprávění, jakými jsou začátek a konec knihy.⁴¹⁴ Hilský takovýto způsob vyprávění popisuje následovně:

410 Srov. RYANOVÁ, Marie-Laure. *Narativní prostor*. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 14, 2010, č. 3, s. 44.

411 Metalepse. In: *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí. Sedmnáctý díl*. Praha: Argo/Paseka, 1999, s. 181.

412 Srov. RYANOVÁ, Marie-Laure. *Narativní prostor*. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 14, 2010, č. 3, s. 44. Viz také HOFSTADTER, Douglas. *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. New York: Vintage Books, 1979, passim.

413 RYANOVÁ, Marie-Laure. *Narativní prostor*. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 14, 2010, č. 3, s. 44.

414 Srov. HILSKÝ, Martin. *Modernisté. Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence*. Praha: Torst, 1995, s. 29, 31.

„Moderní básnický a prozaický prostor předpokládá prostorové vnímání, a toho je možno docílit jen několikerým čtením. První čtení nutně probíhá v čase a je následné, teprve opakované čtení umožňuje vnímat literární dílo v jeho prostoru, nikoli pouze v čase. [...] Pro vnímání modernistických literárních děl platí to, co napsal Eliot ve Čtyřech kvartetech: ‚Co nazýváme začátkem, je často konec / a ukončit, to značí začít.‘ Dočíst Pustou zemi, to skutečně znamená začít ji číst znovu a totéž platí o Odysseovi. V Plačkách nad Finneganem se tato modernistická prostorová forma projevuje ve zvlášť umocněné podobě: Joyceova próza končí uprostřed věty, jejíž konec nalezneme na samém začátku knihy. Celý obrovský, můžeme říci vesmírný významový prostor Plaček je tak ohraničen jednou větou, ovšem větou neustále se opakující jako porušená gramofonová deska: Plačky doslova začínají tam, kde končí, a končí tam, kde začínají.⁴¹⁵

Při četbě metaeptických textů dochází ke konfrontaci paradoxních prostorových vztahů s tím, jak je běžně vnímáme ve skutečnosti. V neskutečných prostorech se čtenář pokouší zorientovat, aby v nich našel svoji vlastní pozici. Protože jsou však pro nás při orientaci ve skutečném prostoru určující tzv. „smysly pro sebe sama“, mezi které řadíme propriocepci (mysl pro rozpoznání polohy svého trupu a končetin v prostoru), kinestézii (mysl pro rozpoznání pohybu vlastního těla v prostoru) a mysl pro rovnováhu, tak tyto smysly hrají též hlavní roli při čtenářské sebeprojekci do fiktivních literárních světů.

Roy Sorensen se v článku *The Art of Impossible* (2002) domnívá, že v pozadí jak běžného vnímání skutečnosti, tak i v pozadí vnímání uměleckých děl stojí enumerativní proces, kterému se říká *subitizing*⁴¹⁶ (česky „přímé nazírání počtu“)⁴¹⁷. Tento pojem vyjadřuje vrozenou schopnost okamžitého rozpoznání a stanovení přesného počtu nazíraných věcí. Mnohem lépe touto schopností nežli lidé disponují primáti, sloni, ptáci, včely a jiná zvířata, která na rozdíl od člověka dokáží podstatně rychleji a spolehlivěji rozlišit menší počty objektů. *Subitizing* tedy znamená schopnost, kdy jedinec svým pohledem okamžitě, tzn. bez přepočítávání, určí správný počet prvků. Psychologové proto zaměřili svou pozornost na hledání intuitivní perceptibilní hranice ve správnosti odhaleného počtu, jejímž překročením by už normální člověk musel jednotlivé prvky složitě přepočítat. *Subitizing* např. selhává tehdy, když lidé mají určit patnáct a více prvků. Při tomto počtu už zpravidla musíme všechny prvky přepočítat nebo se je pokusit jednoduše uhádnout.⁴¹⁸

415 HILSKÝ, Martin. *Modernisté. Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence*. Praha: Torst, 1995, s. 29, 30.

416 Srov. SORENSEN, Roy. *The Art of Impossible*. In: HAWTHORNE, John, GENDLER, Szabó T. (eds.). *Conceivability and Possibility*. Oxford: Clarendon Press, 2002, s. 359.

417 Překladový termín „přímé nazírání počtu“ je převzat z přednášky Ivana M. Havla. HAVEL, Ivan M. *Kolik máme smyslu?* [online]. [cit. 2012-03-30]. Dostupný z WWW: <http://www.cts.cuni.cz/video/havel_20x20.swf>.

418 Dodejme, že výjimeční jsou v této schopnosti lidé s autistickými poruchami. Z uměleckého zpracování je dobře známá scéna z filmového dramatu *Rain Man* (1988), v níž autistický hrdina okamžitě a správně určil 246 párátek rozsypaných na zemi.

Sorensen se domnívá, že pokud je možné, aby lidská percepce byla schopna intuitivně rozpoznat určitý počet prvků uvnitř jednodušších objektů, pak by také mohla existovat schopnost perceptibilního rozlišení objektů, které reprezentují logickou možnost, od objektů, které vyjadřují logickou nemožnost. Příkladem je vztah mezi vnímáním skutečného objektu a vnímáním jeho zrcadlového odrazu. V obou případech člověk rozeznává totožný objekt, který se skládá ze stejných prvků i ze shodných vztahů mezi prvky, nicméně pro vzájemné rozlišení obou objektů musí použít jiný způsob vnímání.⁴¹⁹ Podobně pracují i spisovatelé, kteří ve svých textech vyjadřují paradoxní vztahy: nejprve čtenáře uvedou do příběhu, v jehož pozadí jsou utvářeny určité časoprostorové vztahy, přičemž v určitém bodě svého vyprávění tyto vztahy obrátí, aniž by tím však jakkoliv narušili kontinuitu svého vyprávění.

IV. 3. Role kontextu v interpretaci narativní literatury

Existuje několik způsobů, jakými lze vizualizovat text. Čtenář si buď představuje jen jednu krátkou událost vyjmutou z celku díla, tzn. obraz určité epizody,⁴²⁰ anebo se jeho představa utváří v součinnosti s dalšími údaji, které získal na jiném místě v textu, či snad dokonce s údaji, které si do své představy dosadil úplně odjinud, např. z jiných textů nebo z vlastní životní zkušenosti.

Pokud by ilustrátor přistupoval k textu tak, že by ilustroval pouze jednu vyjmutou část, pak riskuje, že se jeho ilustrace mine s celkovým významem textu. Je proto zapotřebí, aby přečetl nejprve celý text, obeznámil se všemi důležitými detaily, a teprve nakonec pod vlivem atmosféry celého díla přistoupil k tvorbě ilustrací vážících se k jednotlivým epizodám. V případě takového přístupu je totiž misinterpretací riziko eliminováno, neboť ilustrátor do ilustrací epizod zakomponovává i další důležité prvky, které se vyskytují na jiných místech v textu.

Pro situaci, do jaké by se dostal ilustrátor v případě, kdyby zvolil první přístup, lze použít následující příklad. Představme si, že umělec má ilustrovat některou z vybraných pasáží z románu Laurence Sternea *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* (vyd. postupně 1759–1767), v nichž se namísto klasického písma objevují často zdánlivě nesmyslné sáhodlouhé řádky skládající se z pouhých teček, hvězdiček, pomlček, ba někdy se dokonce objevují i celé prázdné strany, kde kromě nadpisového označení nebo čísla kapitoly není obsaženo v podstatě nic. Takový umělec, který by měl ilustrovat např. Sterneovy kapitoly XVIII a XIX (obr. 45), jež nejsou ničím jiným než prázdnými knižními stránkami, by ve svém usilí příliš neuspěl.

419 Srov. SORENSEN, Roy. *The Art of Impossible*. In: HAWTHORNE, John, GENDLER, Szabó T. (eds.). *Conceivability and Possibility*. Oxford: Claredon Press, 2002, s. 359.

420 Takovýmto způsobem ilustrátorovy interpretace se zabývá jazykovědec František Daneš v DANEŠ, František. *Text a jeho ilustrace*. SaS, 56, 1995, s. 183.

Najednou je zcela evidentní, co si má čtenář na pozadí prázdných stránek knihy představit. Proto v kontextu celé knihy nechápeme takovéto a mnohé další Sterneovy hříčky jako neilustrovatelné, ale naopak jako rafinovaný způsob, jak podnítit čtenářovu představu o tom, o čem se z důvodu zachování dobrých mravů nemá nahlas raději ani mluvit. Proto nejen interpretací samotných epizod či textových pasáží, ale v součinnosti s dalším kontextem se může ilustrátor pokusit zobrazit scénu, která se odehrává za dveřmi a která paní Wadmanovou uvedla do tak vážných rozpaků.

Podobně důležitou roli kontextu je třeba sledovat v textech, které jsou produkty avantgardní poezie některých surrealistů a dadaistů, kteří tvořili pod vlivem tzv. automatického psaní.⁴²² Protože obecným rysem moderních směrů je ověřování toho, jaká je únosnost uměleckých vyjádření a kde jsou jejich hranice, tak ani nepřekvapí, že také román Laurence Sternea *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* (1759–1767) byl všeobecně přijat až ve 20. stol. V mnoha radikálních avantgardních textech však, na rozdíl od Sterneova románu, není textová obrazotvornost blíže specifikována, což způsobuje téměř bezmeznou interpretační otevřenost děl, takže čtenář často postrádá jakékoliv určitější vodítko k jejich vizualizaci.⁴²³ Takto je čtenáři dána maximální svoboda interpretační volby, která se však nakonec může projevit spíše jako přítěž nežli jako osvobozující element. V tomto směru je např. spekulativní, nakoř vizualizovatelná je báseň *Pěvec* (1913) Guillauma Apollinaira:

„Nádherný průvod mořských polnic.“⁴²⁴

Pokud čtenář interpretuje takovouto báseň, pak ji kontextualizuje s jinými údaji, než které je mu schopen nabídnout samotný text. Jedná se zde však už o poněkud jiný druh kontextu, než na jaký jsme poukázali v souvislosti se Sterneovým románem. Apollinairova báseň totiž spíše nežli k vizualizaci „mořských polnic“ odkazuje k avantgardnímu prostředí, k životu a způsobu tvorby jejího autora a jiným historickým událostem, na jejichž pozadí báseň vznikla. Proto je možné, aby se v ilustracích k textům, mezi něž řadíme většinovou tvorbu moderních autorů, objevily též vnější prvky, které jsou asociovány spíše s avantgardním a bohémským, víceméně pařížským prostředím modernistů. Konkrétně si ji lze představit v podobě společenských výstředností řady umělců, kterou nám dnes zprostředkovávají staré fotografie, uměleckých manifestů, antiválečných a protiměšťáckých protestů,

422 Automatické psaní je záměrně bezmyslenkovité psaní textů, který vychází z řetězení zcela volných asociací. Jde o pokus vyloučit z umělecké tvorby veškeré prvky racionálního myšlení.

423 Srov. ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997, s. 15, 16.

424 APOLLINAIRE, Guillaume. *Alkohol*. Praha: Vyšehrad, 2011, s. 29. Překlad Gustav Francil.



Obr. 46. Vlevo: Artur Rockham. Ilustrace k bajce *Vlk a kůzle* (1912).

Obr. 47. Vpravo: Otto Speckter. Ilustrace k básničce Wilhelma Heye *Medvědí tanec* (1833).

nočních kavárenských životů, opojení z moderních vynálezů či v podobě Eiffelovy věže, lokomotiv, automobilů bugatti apod.

Ilustrátor by tedy nikdy neměl interpretovat pouze jednu samostatnou epizodu či textovou pasáž, ale měl by ji vizualizovat buď v kontextu celé knihy, anebo pokud mu to text neumožňuje, tzn. disponuje-li text jen velice malým obrazotvorným potenciálem, může ve své tvorbě využít vnějších podnětů, které s textem asociativně spojuje. Může si v takovém případě vypomoci prvky, které čerpá z dalších děl téhož autora, případně historickými reáliemi. Znamená to, že při tvorbě ilustrací k textovým epizodám je zohledňován celkový význam a smysl literárního textu.⁴²⁵

Způsobem, jakým je vyjádřena celková atmosféra literárního díla, se ve stati *Ilustrácia zvieracej bájky v detskej literatúre* (1971) zabýval Klaus Doderer, když na základě porovnání více ilustrací různých autorů ukázal, jak rozdílně může být vyjádřena satira. Doderer konstatuje, že satirický příběh je daleko lépe vyjádřitelný stylizací tvrdých linií, nežli jakýmsi „zasněným“ či „uhlazeným“ stylem biedermeierovských ilustrací. Takto např. expresivita ilustrace Artura Rockhama dobře koresponduje s příběhem o vlkovi a kůzletí, ve kterém by vlk rád pozřel kůzle, nicméně vábivou hrou na píšťalu navzdory očekávání přivolá pastýře (obr. 46). Naproti tomu v sentimentální ilustraci Otty Specktera se satirická krutost vytrácí, neboť medvěd zde přestává být krutým zvířetem z bajky, ale stává se roztomilým zvířátkem na hraní (obr. 47).⁴²⁶

425 Srov. DANEŠ, František. Text a jeho ilustrace. *SaS*, 56, 1995, s. 183.

426 Srov. DODERER, Klaus. Ilustrácia zvieracej bájky v detskej literatúre. In: URBLÍKOVÁ, Anna (ed.). *BIB. Bienále ilustrácií Bratislava. Zborník SNG 4/1*. Bratislava: Obzor, 1976, s. 16.

V některých případech může dojít dokonce k ilustračnímu upřednostnění celkové atmosféry díla nad vyjádřením obsahu konkrétních epizod, jak to ukázal František Daneš ve své práci *Text a jeho ilustrace* (1995). Jedním z takových příkladů za všechny je např. ilustrace Josefa Lieslera (1979) k epické básni *Cawdor* (1928) Robinsona Jefferse (obr. 48). Daneš Lieslerovu interpretaci básně popsal následovně:

*„Je to věcné ztvárnění pohřbívání, v němž však symbolicky dominuje velká klec s raněným orlem, který má ve vyprávění výraznou symbolickou platnost. Tvrdé linie a neveselé barevné tóny (tmavě hnědý, světle hnědožlutý a bílý) jen podtrhují dusnou atmosféru této dramaticky mohutné tragické poémy plné symbolů, která usiluje úspornými prostředky postihnout smysl života a světa.“*⁴²⁷



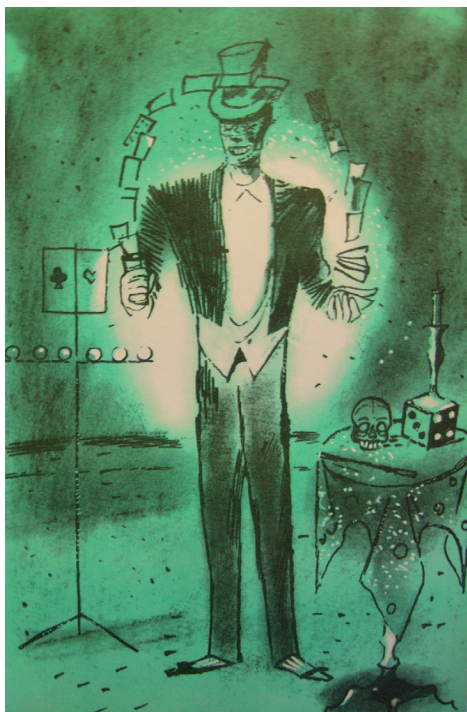
Obr. 48. Josef Liesler. Ilustrace k básni Robinsona Jefferse *Cawdor* (1979).

Tento proces lze proto posuzovat jen na základě větší či menší pravděpodobnosti. Tento proces popsal v knize *Meze interpretace* (1990) Umberto Eco následovně:

*„A tak je text víc než pouhý parametr používaný k potvrzení platnosti nějaké interpretace. Je to objekt, který interpretace buduje v průběhu kruhové snahy potvrdit svou platnost na základě toho, co vytváří jako svůj výsledek.“*⁴²⁸

427 DANEŠ, František. *Text a jeho ilustrace*. SaS, 56, 1995, s. 184, 185.

428 ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004, s. 68.



Obr. 49. Vlevo: František Tichý. Ilustrace kouzelníka k *Cirkusu Humberto* (1957).

Obr. 50. Vpravo: František Tichý. Ilustrace akrobata k *Cirkusu Humberto* (1957).

Eco v podstatě rehabilituje starou myšlenku tzv. „hermeneutického kruhu“, která vyjadřuje potřebu obeznámenosti s celým textem, aby mohly být správně interpretovány jeho jednotlivé části. Posouzení vhodnosti každé ilustrace tak není možné bez toho, aniž bychom byli obeznámeni s celým textem.

IV. 3. 1. Empirický a modelový čtenář/divák

Třebaže správná interpretace uměleckého textu je pouze předpokladem, neznamená to, že by nebylo možné říci, která z interpretací je nesprávná. Přirozeně můžeme polemizovat nad tím, zda výše zmíněná Jeffersova báseň *Cawdor* (1928) vyjadřuje spíše trýzeň, tragédii nebo prostě jen smutek apod., ale jistě ji nebudeme chápat jako vyjádření nějakého hédonického požitkářství nad bezstarostností světa. Přinejmenším s tímto požadavkem přistupuje čtenář/divák k Lieslerově ilustraci (obr. 48) vytvořené k Jeffersově básni a porovnává, zda ilustrátor dostatečně vyjádřil emocionální atmosféru, kterou disponuje Jeffersova poéma.

Podobně se také ilustrátor v průběhu interpretace literárního díla pokouší zjistit, co bylo záměrem autora textu. Protože však informace, které by odhalily intenci skutečného historického autora textu, mohou být nedostupné, ba dokonce takový autor ani nemusí být vůbec znám (zpravidla anonymní nebo dávno zemřelí autoři starých textů, např. biblických příběhů), pak zbývá už jen jediný způsob, jak se autorské intence dopátrat: skrze samotný text. Podle Umberta Eca je proto způsob odhalování intence autora textu možné rozdělit na dva druhy, na hledání intence empirického autora a na hledání intence modelového autora.

Empirickým autorem textu je historická postava (např. Francesco Petrarca, Alexandre Dumas st., Fjodor Michajlovič Dostojevskij). Zprávy o intencích empirických autorů, jejich životě a tvůrčích podnětech nám zprostředkovávají historikové. V případě historického výkladu autorského záměru dochází spíše k využívání textu nežli k interpretaci textu samotného.⁴²⁹ Pro objasnění uvedl Eco příklad, jímž demonstroval rozdíl mezi interpretací a využíváním, když poukázal na analýzu děl Edgara Allana Poea *Morella*, *Ligeia* a *Eleonora*, kterou provedla Marie Bonapartová:

„Když autorka říká, že Poe psal pod vlivem zážitku z dětství, kdy viděl ležet v rakvi na katafalku svou matku, jež zemřela právě na souchoť, anebo když zdůrazňuje, že ve svém dospělém životě i v díle byl přímo morbidně přitahován ženami s pohřebními rysy, a když se pokouší na základě četby Poeových povídek validněných oživilými mrtvolami objasňovat spisovatelovu vlastní nekrofilii, pak tyto texty neinterpretuje, nýbrž používá.“⁴³⁰

Naproti tomu je za modelového autora pokládán takový autor, jehož úmysl je odhalován skrze samotný text. Proto Eco nakonec přiznává, že intence modelového autora a intence modelového textu jsou jedno a totéž.⁴³¹

Eco také konstatoval, že intence literárního díla je vždy zaměřena na vytváření určitého typu čtenáře, což znamená, že každý text se obrací k nějakému cílovému čtenáři (dětský čtenář, odborná veřejnost atd.). Stejně jako existuje rozdíl mezi intencí empirického autora a intencí autora modelového, existují rovněž i dva typy čtenářů. Buď je text zacílen na empirického čtenáře, tzn. takového, který je konstruován na základě předchozího průzkumu trhu, přičemž v takovém případě text vychází vstříc přání čtenářů, anebo se text pokouší vytvořit si zcela nového, vlastního čtenáře. Ke druhému typu čtenáře napsal Eco ve svých *Poznámkách ke „Jménu růže“* (1984) následující:

429 Srov. ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004, s. 66–68.

430 *Ibid.*, s. 68.

431 Srov. *ibid.*, s. 68.

„Když [...] spisovatel plánuje a projektuje čtenáře nového a odlišného, nechce být už průzkumníkem trhu, který si pořizuje seznam požadavků na vlastnosti zboží, ale filozofem, který vyčítá spleť toho, čemu se říká Zeitgeist. Chce svému vlastnímu čtenářstvu vyjevit to, co by mělo chtít, i když to neví. Chce čtenáři objevit jeho samotného.“⁴³²

Třebaže se Ecův zájem o interpretaci soustředí na problematiku interpretací literárních děl, stejnou distinkci mezi dvěma typy čtenářů je možné uplatnit i na rozlišení mezi dvěma typy diváků uměleckých narativních ilustrací: můžeme rozlišit mezi empirickým divákem a divákem modelovým.

V případě tvorby ilustrací, které se zaměřují na empirického diváka, dochází k onomu provedení „průzkumu trhu“, tedy ke vstřícnosti vůči požadavkům konkrétních čtenářů či konkrétní čtenářské obce. Naproti tomu modelový divák je ten, jenž je nucen podřídit se záměru modelového ilustrátora.

V příští kapitole se pokusíme ukázat, jakým způsobem může být proveden „průzkum trhu“ na příkladu tvorby dětských ilustrací, což je situace odpovídající koncepci empirického čtenáře. Konkrétně se zaměříme na požadavky, které jsou na ilustraci ze strany dětí kladeny a jak jsou v ilustrační tvorbě reflektovány. Následně ukážeme několik protikladných příkladů, kterými autoři ilustrací vytvořili své vlastní modelové diváky.

IV. 3. 1. 1. Studium empirického čtenáře/diváka. Charakteristika literárně-ilustračních žánrů pro děti a mládež

S rozvojem knižního průmyslu nachází ve 20. stol. své nejčastější uplatnění umělecká ilustrace na stránkách dětských knih a knih určených pro mládež. Naproti tomu knižní ilustrace zacílená na dospělého čtenáře se soustředí spíše kolem vědeckých textů a v menší míře také beletrie, kde je pro ni vymezena zpravidla obálka či jen několik málo stran uvnitř knihy. Proto se v následující kapitole pokusíme odhalit především požadavky, jaké mohou být kladeny na ilustraci ze strany dětského čtenáře.

Charakteristikou jednotlivých literárních žánrů v závislosti na duševním vývoji dítěte se zabývala Miluše Havlínová v knize *Knižka pro rodiče o dětech a čtení* (1978). Její poznatky stran požadavků dětí na uměleckou narativní literaturu jsou dobře aplikovatelné i na odhalení příčin toho, proč různě staré děti upřednostňují jiné druhy narativních ilustrací. Jak uvidíme z následujícího rozboru, není náhodou, že dětský čtenář ve věku deseti let neupřednostní obrázkové lepoprelo, stejně jako předškolní dítě není zcela schopno plně se ztotožnit s postavou realistického hrdiny.

⁴³² ECO, Umberto. Poznámky ke „Jménu růže“. *Světová literatura*, roč. 31, 1986, č. 2, s. 234.

V každém vývojovém stádiu jedince dominují určité charakteristické rysy. Podle rychle se vyvíjejícího věku malého čtenáře lze dětskou literaturu, stejně jako dětskou ilustraci, rozdělit do tří po sobě následujících žánrů: lepoporelo, pohádka a dobrodružné vyprávění.

Knihy pro nejmenší čtenáře – lepoporela – zpravidla text neobsahují, a pokud ano, pak jen jednoslovné či nanejvýš jednovětné celky. Doslovným čtenářem stručných nápisů obrázkových knih je dospělá osoba, která dětem objasňuje zobrazené téma.⁴³³ Každá z ilustrací k jednoslovnému výrazu („kuře“, „tráva“, „míč“) nebo k jednoduchým větám („Lev v cirkusu.“) zdůrazňuje hlavní rysy zobrazených předmětů nebo událostí. Havlíková píše:



Obr. 51. Alexandra Ball. Ilustrace zacílená na předškolní děti.

„Kuře je kuře. Tráva je zelená. Míč je kulatý. Srozumitelnost prvních obrázků je základním předpokladem pro to, aby se z obrázkové knížky stal kulturní prostředek pro poznání dítěte: obrázek není totiž samozřejmou fotografií všech vlastností předmětu, ale je velmi dobře vymyšleným zobrazením jen těch znaků, které jsou typické, charakteristické, tedy podstatné. [...] Prohlížení obrázkové knížky tedy dítěti dovoluje, aby se seznamovalo se světem účinněji a mnohem rychleji, než je to možné na podkladě jeho přímé zkušenosti.“⁴³⁴

Pro dosažení jednoznačných emocionálních reakcí nejmenších čtenářů na ilustraci je žádoucí, aby byl v obrázcích kladen důraz na to, co bylo etology popsáno jako soubor vrozených biologických vlastností. Bylo zjištěno, že chování každého normálního jedince je v různé fázi jeho života nějakým způsobem podmíněno

433 Obrázková kniha bývá definována různě. Např. ilustrátor Uri Shulevitz odděluje ilustrované příběhy od obrázkové knihy, protože v obrázkových knihách dochází k neoddělitelnému sepětí obrazu s textem, zatímco v klasicky ilustrovaných knihách je obraz odnímatelný, aniž by tím byla narušena pochopitelnost textu. David Lewis zase konstatuje, že v obrázkové knize jsou slova a obrazy spojeny kontextem. Viz OITTINEN, Riitta. Verbálně, vizuálně a akustické v ilustrovaných knihách. In: ANOŠKINOVÁ, Viera (ed.). *BIB 2009. 22. Bienále ilustrací Bratislava*. Bratislava: Bibiana, 2009, s. 76, 77.

434 HAVLÍKOVÁ, Miluše. *Knížka pro rodiče o dětech a čtení*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1978, s. 46.

předem naprogramovanými reakcemi.⁴³⁵ Vyvolat žádoucí reakce je možné jedině tehdy, když ilustrace disponuje potenciálem k jejich vyvolání.⁴³⁶

Etolog Konrad Lorenz v knize *Základy etologie* (1982) popsal jeden z důležitých spouštěcích mechanismů, který by mohl být vysvětlením příčiny emocionálních reakcí malých dětí na zdařilé knižní ilustrace. Podle Lorenze mají lidé přirozený sklon preferovat „nadoptimální“ tvary. Zintenzivňujícími prostředky, které jsou uplatňovány v dětských ilustracích, jsou konfigurace výrazně zvětšených a obých tvarů u zobrazených postav, dále zvětšená hlava v porovnání se skutečnou proporcí hlavy k tělu, vysoké oblé čelo, velké oči pod středem hlavy, měkký povrch těla a tlusté krátké končetiny.⁴³⁷ Stejně antropologizační hledisko je uplatňováno také v případě zobrazování neživých předmětů. Kombinací těchto vlastností je u dětí možné vyvolat silnější reakce, než kdyby pozorovaly jen realistické proporce postav a předmětů.

Způsob, jakým může ilustrátor docílit kombinace nadoptimálních tvarů, ukázal evoluční biolog Stephen J. Gould v článku *Mickey Mouse Meets Konrad Lorenz* (1979). Gould zde zdokumentoval vývoj kreslené postavy myšáka Mickeyho od Walta Disneye. Na obr. 52 vidíme patrný posun od původní syrové podoby



Obr. 52. Stephen Jay Gould. Vývoj postavičky Mickey Mouse v průběhu padesáti let (1979).

435 Srov. MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: porozumět umění a jeho dějinám*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 120–123.

436 V souvislosti s biologickým pozadím emocionálních reakcí uvedl antropolog Jan Jelínek v práci *Umění v zrcadle věků* (1990) následující charakteristiku: „To, co člověk v historické době hodnotí jako umění, má své hluboké kořeny sahající až do jeho biologické podstaty. Umění, umělecký projev, který najdeme u všech lidských skupin jakkoliv primitivních či izolovaných kdekoli na světě, je charakteristická součástí lidského chování. Není nějakou superstrukturou, ale je nedělitelnou součástí našeho chování. Podílí se na poznávacím procesu, na inovacích, na celém kulturním vývoji. Kdybychom se pokusili z našeho vývoje odmyslet umělecký projev (jak absurdní!), nemohli bychom očekávat, že výsledek takto nepřirozeně a protismyslně mutilovaného vývoje člověka bude takový, jaký je dnes.“ JELÍNEK, Jan. *Umění v zrcadle věků. Počátky umělecké tvorby*. Brno: MZM, 1990, s. 10.

437 Srov. MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: porozumět umění a jeho dějinám*. Brno: Barrister & Principal, 2010, s. 122–125. Viz také LORENZ, Konrad. *Základy etologie. Srovnávací výzkum chování*. Praha: Academia, 1993, s. 117–124.

postavy myšáka směrem k většímu uplatnění výše popsaných spouštěcích mechanismů. V průběhu přibližně padesáti let došlo ke zvětšení hlavy, čela, zdůraznění očí a vůbec k zaoblení rysů celého trupu a končetin.⁴³⁸ Postavička se tak stala přátelštější a mezi dětmi oblíbenější.

Také ilustrace knih pro předškolní čtenáře vycházejí mnohdy z požadavků, které na knihu klade duševní vyspělost dítěte v daném vývojovém stádiu. Nyní už není řeč o leporelech a obrázkových knížkách, ale o pohádkových příbězích. Dítě kolem pátého roku života „čte“ pohádkové příběhy většinou stále ještě za přítomnosti rodičů, zcela samostatně je vnímá až v období po svém nástupu do školy.

Pohádky už neseznamují děti jen se statickou podobou světa, jak tomu bylo v případě leporel, ale zprostředkovávají jim příběhy, v jejichž pozadí se odehrává vážný boj dobra se zlem. Cílem pohádek je proto zprostředkovat hodnotu etickou.

Po obsahové stránce je žádoucí, aby byl pohádkový příběh konstruován na základě dobře představitelných slov, které si dítě mělo možnost ve svém dosavadním životě osvojit. Pro podnícení fantazijní představy se v pohádce využívá dvojího způsobu. Jednak mohou být důvěrně známé věci kombinovány do neskutečného celku (např. spojením rostliny, člověka a ryby vzniká vodník), jednak nadsázkou určité vlastnosti takového pojmu (např. zvětšením člověka vzniká obr, zmenšením trpaslík).

Zvláště důležité je uvědomění si formálních aspektů ilustrací k dětským pohádkám. Děti jsou schopny vytvářet fantazijní představy teprve až v předškolním věku, a nikoliv dříve, jak by se někdy mohlo zdát. Předškolní dítě je sice nesmírně vnímavé, nicméně ještě není chráněné dostatečným rozumem, a proto hrozí, že zprostředkování drastického příběhu jej může nenávratně vyvést z duševní rovnováhy.⁴³⁹ Dítě totiž, jak uvádí Havlíňová, „potřebuje nabytí přesvědčení, že svět, do kterého se narodilo a ve kterém vyrůstá, je spořádaný,⁴⁴⁰ k čemuž autorka dále dodává, že

„dobrodružství v pohádce začíná tím, že se hned na začátku stane něco, co se řádu vymkne. Všechno, co se potom děje dál, směřuje k tomu, aby se postupně, s překážkami a s úsilím znovu obnovil pořádek věcí a řád lidských vztahů. Jak se odvíjí děj, dítě přenáší svoje sympatie z postavy na postavu, protože stojí vždycky na straně dobra a spravedlnosti a ztotožňuje se cele s kladným řešením pohádky. A to se nebezpečně dostaví. Všechno přijde tam, kam patří, všechno se napraví. Dítě si oddechne, uklidní se a nabyde důvěry.“⁴⁴¹

438 Srov. GOULD, Stephen J. Mickey Mouse Meets Konrad Lorenz. *Natural History* 88, 1979, no. 5, s. 30–36.

439 Srov. HAVLÍŇOVÁ, Miluše. *Knížka pro rodiče o dětech a čtení*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1978, s. 82, 83.

440 *Ibid.*, s. 87.

441 HAVLÍŇOVÁ, Miluše. *Knížka pro rodiče o dětech a čtení*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1978, s. 87.



Obr. 53. Jessie Willcox. Ilustrace k básnické sbírce Roberta Louise Stevensona *Dětský sad poezie* (orig. *A Child's Garden of Verses*; někdy také *Dítě tak samo*; sbírka 1885; ilustrace 1905).

Než se dítě vyvine v dospělého člověka, uplatňuje se na krátký čas v souvislosti s jeho duševním rozvojem ještě třetí žánr, dobrodružná literatura. Jedná se o věk dítěte, které je těsně před pubertou. Poprvé v životě dosahuje jedenáctileté dítě duševního klidu a tělesné rovnováhy, má samo se sebou daleko méně starostí než kdykoliv předtím i potom. Proto je také samostatnější, více se zajímá o druhé lidi a vnější svět. Charakteristickým rysem předpubertálního čtenáře je ústup nadvlády fantazie ve vztahu ke světu:

„Dobrodružný příběh je totiž takový, který přes svůj romantický smyšlený děj budí zdání naprosté životní věrohodnosti. Čtenář má při něm pocit, že popisované dobrodružství vytvořil život. Je pro-

Zcela jinak však k pohádkovým příběhům přistupuje dospělý čtenář, což pro dospělého ilustrátora nemůže být záležitost nikterak bezpředmětná:

„Nenechte se myslit postojem dospělého člověka k pohádce: pro dospělého je pohádka únikem ze světa do idylického řádu, ve kterém je proti zlu spravedlnost. Pro dítě je však pohádka vpádem skutečného světa (dobro i zlo) do jeho dosavadní idyly.“⁴⁴²

Také v ilustracích pohádek by proto měla být dodržena zásada idyličnosti; ilustrace pohádky by neměla zobrazovat zlo a napětí ve vyhraněné podobě hororových scén. Určitá kombinace oněch výše popsaných spouštěcích mechanismů by měla být uplatněna i v ilustracích, které zobrazují dramatické scény nebo zlé postavy, aby nebyl překročen idylický rámec pohádkovosti, aby vždy bylo patrné, že zlo je jenom výjimkou z pravidla, které dočasně způsobilo chaos v jinak zavedeném řádu světa.

442 HAVLÍNOVÁ, Miluše. *Knižka pro rodiče o dětech a čtení*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1978, s. 87.

*to způsobilý přijmout i případné osudové důsledky příběhu, které jeho hrdinům mohou přinést i to nejhroší: škodu, ztráty, někdy dokonce smrt. Tentokrát jde o zážitek jakoby skutečného zápasu a skutečné smrti, protože v těchto příbězích už není dána možnost zmrtvýchstání, chybí zde živá a mrtvá voda nebo oživující polibek, které přicházely na pomoc v pohádce.*⁴⁴³

Dobrodružná literatura vychází vstříc požadavkům takového čtenáře, který se nechává unášet představami o všemocné síle člověka.⁴⁴⁴ V tom je zřejmě největší rozdíl mezi dobrodružnou literaturou a pohádkovými příběhy:

*„Zatímco se pohádkových sil bálo, lidská všemocnost z dobrodružného příběhu jej neděší, ale uklidňuje. Z četby pohádek mu ještě zůstává potřeba, aby hrdina bojoval za obnovení nějakého ztraceného řádu, jehož je představitelem. I v dobrodružném příběhu hrdina rovněž bojuje většinou sám proti značné přesile a moci, nad kterými rovněž v četných střetnutích zvítězí. Zvítězit se mu však rovněž nemusí podařit. Visí nad ním proto stále možnost smrti. Když nebude ohrožení svého života včas čelit, musí zemřít. [...] Jestliže zemře, zemře však statečně. Smrt, která je hrdinská, dítě neděší.“*⁴⁴⁵

Napětí dobrodružného příběhu není ale hlavním důvodem pro vysvětlení všeobecného zájmu předpubertálních dětí o tento literární žánr. Skutečný důvod nejspíše souvisí se zrozením literárního hrdiny, kterému dítě připisuje všechny hrdinské vlastnosti, které obdivuje i na svých oblíbených hrdinech ve svém okolí.⁴⁴⁶ Aby se hrdina mohl svými hrdinskými činy naplno projevit, musí se dostat do vyhrocených situací, tzn. být účastníkem nějakého dobrodružného děje.

Ilustrace dobrodružné literatury pro mládež by měla vytvářet dostatečně „realistický“ typ hrdiny, se kterým se čtenář může dobře ztotožnit. Nadsázka a výrazné preference „nadoptimáních“ tvarů, které byly tak dobře uplatnitelné v případech ilustrací pro nejmenší čtenáře, už není tak žádoucí. Podobně marnivě však také vynívá obsáhlé zatěžování mladistvých čtenářů psychologizujícími výklady vnitřních stavů hlavních hrdinů, jako tomu bývá v románech pro dospělé. Důraz je naopak kladen na jasně představitelný děj odehrávající se ve vnějším světě.⁴⁴⁷

443 HAVLÍNOVÁ, Miluše. *Knížka pro rodiče o dětech a čtení*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1978, s. 92.

444 Srov. *ibid.*, s. 92.

445 *Ibid.*, s. 92.

446 Srov. *ibid.*, s. 93.

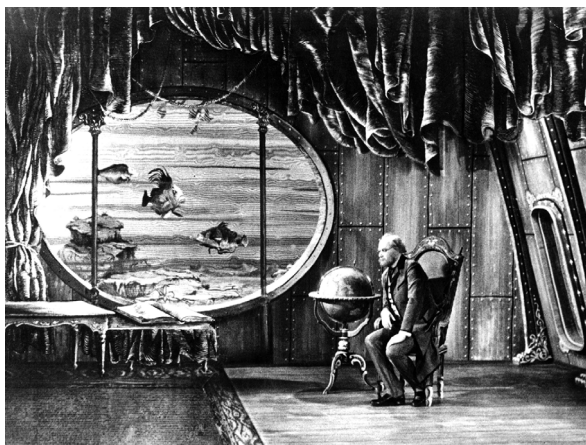
447 Srov. *ibid.*, s. 95.

IV. 3. 1. 2. Utváření modelového čtenáře/diváka

Zatímco studium empirického čtenáře je pro ilustrátora přínosné potud, pokud hledá návod na to, jak vyjít vstříc požadavkům konkrétních diváků, tak vytváření modelového diváka představuje podnik o to riskantnější, že autor ilustrací se pokouší vytvořit zcela nový a sobě vlastní typ diváka. Ve struktuře ilustrací, které nejsou zacíleny ryze na empiricky ověřitelné požadavky trhu, ale které si v koprodukcí s literárním textem vytvořily svůj dosud nevídaný a osobitý vnitřní svět, pro jehož charakterizaci použil Umberto Eco příznačný termín *Zeitgeist*,⁴⁴⁸ jsou na čtenáře/diváky kladeny specifické nároky.

Podívejme se na několik případů z dějin ilustračního umění, kdy se mezi konkrétním textem a určitým typem ilustrací uzavřelo natolik silné pouto, že vzpomínka na literární dílo je neodmyslitelně spjata s jeho typickým ilustračním stylem.

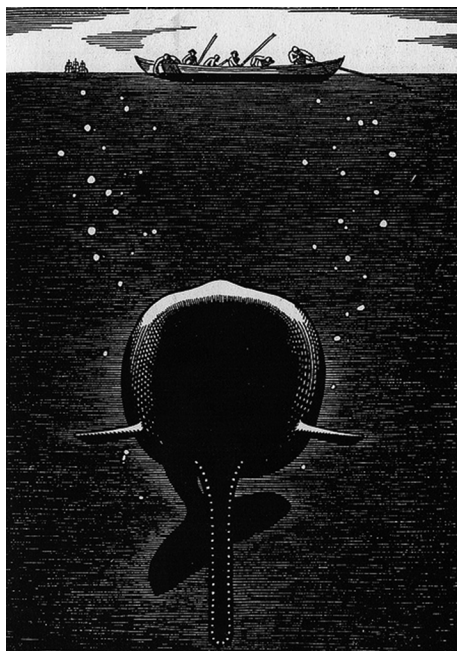
Zdá se totiž, že skutečného modelového diváka poznáme až s odstupem času, který uběhl od doby společného publikování textu a ilustrací, což se zpravidla projevuje tak, že ono konkrétní sepětí obou složek je děděno v každém novém vydání knihy. Mállokdy, nebo dokonce vůbec, se v takovýchto případech setkáme s jinou než původní ilustrací.



Obr. 54. Nahoře: Georges Méliès. Záběr z filmu *20000 lieues sous les mers* (1907).

Obr. 55. Dole: Karel Zeman. Záběr z filmu *Vynález zkázy* (1958).

448 Srov. ECO, Umberto. Poznámky ke „Jménu růže“. *Světová literatura*, roč. 31, 1986, č. 2, s. 234.



Obr. 56. Vlevo: Rockwell Kent. Ilustrace velryby pod vodou k Melvillově *Bílé velrybě* (1930).



Obr. 57. Vpravo: Rockwell Kent. Člun nad hladinou. Ilustrace k *Bílé velrybě* (1930).

Typickým příkladem kanonických ilustrací jsou původní ilustrace k románům Julese Vernea od autorů George Rouxe, Édouarda Rioua, Leona Benetta, Julese Férata a Alphonse de Neuville, kteří vytvořili charakteristický černobílý šrafovaný svět, bez něhož by vypadala dnešní čtenářská obrazotvornost Verneových děl zcela jinak.⁴⁴⁹ Tato tradiční kombinace skutečného s fantazijním bývá nejen inspirací pro mladší ilustrátory, ale byla ve stejném duchu několikrát adaptována dokonce i do filmové podoby, např. Georgesem Meliésem (obr. 54) či později Karlem Zemanem (obr. 55).

Dalším příkladem kanonického sepětí textu se specifickým ilustračním stylem jsou ilustrace *Bible* Gustava Dorého (1866),⁴⁵⁰ ilustrace Rockwella Kenta (1930) k Melvillově *Bílé velrybě* (1851; obr. 56 a 57),⁴⁵¹ Picassovy kresby (1931) k Ovidiovým *Proměnám*⁴⁵² nebo také mnohé tituly určené spíše mladším čtenářům, jako jsou

449 Srov. NEFF, Onřej. *Jules Verne a jeho svět*. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 157.

450 Viz LINDGREN, Torgny. *Dorého Bible*. Praha: Havran, 2010, passim.

451 Viz MELVILLE, Herman. *Bílá velryba*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, passim.

452 Viz OVIDIUS, Publius Naso. *Proměny*. Praha: Odeon, 1969, passim.

např. ilustrace Mary Shepardové k sérii knih Pamelý Lyndon Travesové *Mary Poppins* (1934–1989),⁴⁵³ ilustrace Ernesta Howarda Sheparda k pohádkám o *Medvídkovi Pú* Alana Alexandra Milneho⁴⁵⁴ či původní ilustrace Johna Tenniela⁴⁵⁵ ke knize *Alenka v říši divů* (1865) Lewise Carrolla.⁴⁵⁶

K vytvoření specifického modelového čtenáře dochází často tehdy, když spisovatel a ilustrátor jsou jedna a tatáž osoba. Invariabilita nových vydání se stále stejnými ilustracemi se objevuje např. v autorských ilustracích k *Malému princí* (1943) Antoina de Saint-Exupéryho⁴⁵⁷, *Povídání o pejskovi a kočičce* (1929) Josefa Čapka⁴⁵⁸, *Dášeňce čili životu štěněte* (1339) Karla Čapka apod.⁴⁵⁹

Typickým příkladem, v němž byl vytvořen zcela vlastní nový čtenář/divák, jsou ilustrace Josefa Lady ke čtyřdílné satíře Jaroslava Haška *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (1921–1923; obr. 58). František Daneš se ve stati *Text a jeho ilustrace* (1995) domnívá, že pravděpodobný důvod, který zapříčinil toto synergetické spojení, lze vysvětlit dvojím způsobem. Prvním důvodem je, že Ladovy ilustrace jsou prostoupeny reáliemi již zaniklého historického období, v němž se román odehrává, což je sice skutečnost, která by mohla být pro čtenáře/diváky žijící těsně po první světové válce jistým způsobem redundantní, nicméně z dnešního pohledu spíše přínosná. Druhým důvodem je podle Daneše Ladův naivismus a idyličnost, kterou ilustrátor obohatil Haškův text.⁴⁶⁰

Nicméně Danešem uváděný druhý důvod se dostává do střetu s tím, jak Ladovy ilustrace ke Švejkovi charakterizoval už dříve Radko Pytlík ve své *Knize o Švejkovi* (1983), v níž Ladovi vyčetl poněkud jednostrannou interpretaci Haškova textu:

„Lada nezachytil významnou složku Haškova humoru, jeho satirickou stránku. Zdůraznil spíše úsměvný a rozesmátý svět drobných lidí a lidiček, více lásky k prostému člověku než nenávisť k mocným. Jeho Švejk má sice spontánnost a obveselující naivitu, ale nemá tragickou drastičnost

453 Viz TRAVERS, Pamela L. *Marry Poppins in the Park*. New York: Harcourt, Brace & World, 1952, passim.

454 Viz MILNE, Alan A. *The complete Winnie-the-Pooh*. London: Dean, 1991.

455 Rozbor Tennielových ilustrací najdeme v HANCHER, Michael. *The Tenniel Illustrations to the „Alice“ Books*. Columbus: Ohio State University Press, 1985.

456 Viz CAROLL, Lewis. *Alice's adventures in Wonderland and through the looking-glass and what Alice found there*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

457 Viz de SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *Malý princ*. Praha: Albatros, 2009.

458 Viz ČAPEK, Josef. *Povídání o pejskovi a kočičce: jak spolu hospodařili a ještě o všelijakých jiných věcech*. Praha: Albatros, 1984.

459 Viz ČAPEK, Karel. *Dášeňka čili život štěněte. Pro děti napsal, nakreslil, fotografoval a zakusil Karel Čapek*. Praha: Československý vydavatel, 1980.

460 Srov. DANEŠ, František. *Text a jeho ilustrace*. *SaS*, 56, 1995, s. 178, 179.



Obr. 58. Josef Lada. Ilustrace k románu *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (černobílé ilustrace od roku 1926, barevné od roku 1953).

*Haškovy protiválečné satiry. Se svým svérázným primitivismem zůstává hodně dlužen rafinované, prostotě Haškova výrazu.*⁴⁶¹

Otázkou zůstává, nakolik je Pytlíkova kritika Ladovy interpretace relevantní. Pytlík má sice pravdu v tom, že většina ilustrací ke Švejkovi se soustředí spíše na ztvárnění postav než na zobrazení děje, nicméně Haškovův román je možné chápat také jako obžalobu měšťácké společnosti nežli výraz „nenávisti k mocným“. Hašek totiž ukázal nejen slabost vrchnosti, ale sarkasticky vykreslil také špatné stránky postav, které nemají žádné vysoké společenské postavení. Je dokonce možné, že sám Josef Lada si byl této Haškovy celospolečenské satiry dobře vědom, neboť ve svém autorském vyznání *Jak jsem ilustroval Švejka* (1955) přiznal zaujetí psychologickou charakteristikou Haškových postav:

461 Cit. dle DANĚŠ, František. Text a jeho ilustrace. *SaS*, 56, 1995, s. 182. Viz také PYTLÍK, Radko. *Kniha o Švejkovi*. Praha: 1983, s. 429.

„Namaloval jsem postavu Švejka, jak si zapaluje fajfku uprostřed letících kulí a granátů, vybuchujících šrapnelů. Dobromyslný obličej, klidný výraz, z něhož je patrné, že má ‚za ušima‘, ale dle potřeby dovede dělat hloupého. [...] Nadporučík Lukáš – typický rakouský obrlajtnant, frajírek, dost shovívavý k Švejkovým nepřelchám, který dělal jen hrůzu, když již ‚toho bylo moc‘. Poručík Dub – komisi, žijící v představě, že se jedná s neposlušnými studenty, nikoli s dospělými lidmi, zlomyslný, kousavý, kariérista, prchlivý. Paní Müllerová – už starší, suchá, Švejkovi donáší nejnovější zprávy, ctí a váží si svého dobrodince, za kterého by dala duši. Hostinský Palivec – samorostlý, obhroublý, ale ne zlý, nemá v úctě monarchii a politiku v šenkovně netrpí. Brettschneider – typický špicl a udavač, stále slídí po kořisti, provokatér, ale smolař. Baloun – jediný jeho ideál je dobré jídlo, nenasyta, který se neleká ani tělesného trestu za kus dobroty, tělesně silný, ale povahou slaboch. Kurát Katz – katolický feltkurát, ale původem žid, velký mazavka a zhýralec. Účetní šikovatel Vaněk – figura vojskem opovrhovaná, na niž se skládaly písničky s titulem zupák, malý zlodějíček, myslící jen na sebe. Jednoroční dobrovolník Marek – obtloustlý, bodrý šprýmař, neváží si představených a vojnu tráví víc v base než u kumpanie a na cvičáku. Kadet Biegler – přihlouplý, ale šplhavec, dotírající na představené, povyšný k podřízeným, zbabělec.“⁴⁶²

Naivistický styl, kterým Lada karikoval jednotlivé postavy Haškova románu, je rafinovaný v tom smyslu, každou z bohubých vlastností postav odhaluje jejich slabou stránku. Takto můžeme sledovat, jak se za zdánlivě nevinnou hloupostí Švejka skrývá pohodlná mazanost, za dobrosrdečností paní Müllerové stojí prostá sentimentalita, za akurátností poručíka Duba není nic jiného než kariérismus apod.

462 LADA, Josef. Jak jsem ilustroval Švejka. In: HAŠEK, Jaroslav. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. 3. a 4. díl. Pokračování slavného výprasku*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 97, 100.