OPERA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS MASARYKIANAE
SPISY FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY

#442
Hledání významu
v umělecké narativní ilustraci

Jan Klimeš
I. ÚVOD ................................................................. 9

II. HISTORICKÝ EXKURZ DO TEORIE TEXTOVĚ-OBRAZOVÝCH VZTAHŮ  .................................................. 25
   II. 1. Počátky ilustrace ...................................................... 25
   II. 2. Antika ...................................................................... 27
       II. 2. 1. Nejstarší výklady textově-obrazových vztahů
               ve starověkém Řecku ........................................ 29
       II. 2. 2. Helénsko-helénistický přístup .......................... 34
       II. 2. 3. Textově-obrazové vztahy v dějinách helénistické estetiky ........................................ 39
       II. 2. 4. Počátky horatiovské tradice ............................ 44
   II. 3. Středověk ............................................................. 46
   II. 4. Novověk ............................................................... 50
       II. 4. 1. Horatiovská tradice a sesterská umění v renesanci ........ 52
       II. 4. 2. Textově-obrazové vztahy na pozadí osvícenské estetiky ........................................ 55
       II. 4. 3. Specifikace ilustračních žánrů v novověku. Ilustrace dětská
               a vědecká .......................................................... 61
   II. 5. Nástin teorie ilustrace a moderní estetika .................... 63
       II. 5. 1. Hledání paralel mezi textem a obrazem prizmatem
               modernismu ......................................................... 63
       II. 5. 2. Vývoj horatiovské tradice v novověku .................. 67

III. HRANICE ILUSTRAČNÍHO MÉDIA ........................................ 71
   III. 1. Spor o „přirozenost“ literárních a malířských prostředků .... 72
       III. 1. 1. Lessing a Herder: narace versus deskripcie ............ 72
III. 1. 2. Greenberg: reprezentace a autoprezentace ................. 75
III. 2. Literatura a ilustrace z pohledu sémiotiky ......................... 77
III. 2. 1. Přítomnost znakových druhů v literatuře a v ilustraci ..... 78
III. 2. 2. Literatura, malířství a umělecká ilustrace jako superznaky .. 83
III. 2. 3. Selekce v procesu ilustrační tvorby .......................... 87
III. 2. 4. Reprezentační škála narativní ilustrace ..................... 89
III. 2. 5. Popisnost a tezovitost .................................... 96
III. 3. K definici umělecké narativní ilustrace .......................... 101

IV. VIZUALIZACE LITERÁRNÍHO VYPRAVĚNÍ ........................... 114
IV. 1. Čtenářská obrazotvornost ...................................... 116
IV. 1. 1. Role paměti .................................................. 119
IV. 1. 2. Empatie ..................................................... 121
IV. 1. 3. Typy čtenářů ................................................. 124
IV. 2. Obrazivost narativních textů ................................... 127
IV. 2. 1. Vysoká míra obrazivosti literárního vyprávění ........... 130
IV. 2. 2. Neilustrovatelné texty ..................................... 134
IV. 2. 3. Tradičně problematické případy textové obrazivosti ..... 135
IV. 3. Role kontextu v interpretaci narativní literatury ............... 141
IV. 3. 1. Empirický a modelový čtenář/divák ......................... 146
IV. 3. 1. 1. Studium empirického čtenáře/diváka. Charakteristika
literárně-ilustračních žánrů pro děti a mládež .................. 148
IV. 3. 1. 2. Utváření modelového čtenáře/diváka ................ 154

V. DIEGETICKÝ ROZMĚR LITERÁRNÍHO DÍLA
A JEHO ILUSTRAČNÍ PARALELY .................................. 159
V. 1. Ilustrace časového rozměru literárního díla ................. 160
V. 2. Ilustrační paralely prostorových aspektů literárního díla .. 169
V. 3. Perspektivismus ................................................... 172

VI. TRANSFORMACE Z VERBÁLNÍHO DO PIKTORIÁLNÍHO
NARATIVU ..................................................................... 182

VII. ČTENÍ ILUSTRACE ................................................. 194
VII. 1. Postup četby obrazu ............................................. 198
VII. 2. Pragmatika piktoriálního narativu a apelační funkce ... 208
VII. 2. 1. Příklady apelační funkce v textu ....................... 214
VII. 2. 2. Příklad uplatnění apelační funkce v knižní ilustrační
tvorbě – autorská poznámka .................................. 216
VII. 3. Symbolická sdělnost umělecké narativní ilustrace ......... 222
VII. 4. „Knižní faktor“ v umělecké narativní ilustraci ............ 224
VIII. ZOBRAZENÍ LITERÁRNÍHO HRDINY A VYJÁDŘENÍ

ATMOSFÉRY PROSTŘEDÍ ................................................................. 232
VIII. 1. Zobrazení literárního hrdiny .................................................. 233
VIII. 2. Vyjádření atmosféry prostředí .............................................. 245

ZÁVĚR .................................................................................. 255

BIBLIOGRAFIE ................................................................. 258

SEZNAM A ZDROJE OBRAZOVÉ PŘÍLOHY ..................... 272
V oddílech, které se věnují historickým obdobím ve starověku, jsou za jmény uváděných osobností přiřazena data jejich narození a úmrtí, zatímco v kapitolách popisujících vývoj v mladších obdobích, tzn. od středověku do současnosti, kdy známe rok vydání díla, je uvedena konkrétní datace prvního vydání. Pokud za autorem ani jeho dílem není uveden žádný letopočet, pak to znamená, že je nám údaj neznámý.
I. ÚVOD

Cílem této publikace je deskripcí výtvarných prostředků, kterými by bylo možné vyjádřit stejný nebo podobný význam, jaký je též předmětem literárního vyprávění. Základní otázka proto zní: Jaké prostředky má výtvarná ilustrace k tomu, aby vyjádřila totéž, co vyjadřuje umělecký narativní text?

Volba tématu není náhodná. Autor studie se ve svém profesním životě věnuje tvorbě knižních ilustrací již řadu let. Ne vše, co se týká tvorby ilustrací, je však odhalitelné pouze na základě technické či výtvarné zkušenosti. V procesu tvorby vyvstávají rovněž mnohé otázky, které vyžadují spíše racionální zdůvodnění, než aby byly zodpovědnitelné pouze výtvarnou empirií. Otázník se vznáší např. nad tím, jak vyjádřit dějový průběh či jak se vypořádat s obecností jazykového výrazu v konkrétním výtvarném provedení.

Druhým důvodem volby tématu je absence dané problematiky v současném odborném diskuze, který na otázky související s tvorbou ilustrací neposkytuje relevantní odpovědi, alespoň jak se zdá z dostupných zdrojů. Ve druhé pol. 20. stol. dospěla teorie ilustrace do situace, ve které je na dané téma nahlíženo přede vším z pozic pedagogiky a didaktiky. Tyto tendence, jejichž kořeny sahají do dob osvícenství 17. stol., završují snahy vykládat smysl výtvarné ilustrace jako určitý


interpretační nástroj, který má přispívat ke srozumitelnosti textů, a proto jsou v takovémto prizmatu sledovány spíše celospočtěněské, výchovné a etické dopady ilustrací na dětského a mladistvého čtenáře. Třebaže se stav tázání o textově-obrazových vztazích v posledních desetiletích výrazně zvýšil, neboť se stal předmětem intermediálního diskurzu, ilustrace jako taková stále se na okraji širšího zájmu.

Jak už tedy bylo uvedeno, zdá se, že ani v rámci moderní pedagogiky či didaktiky, ale stále ještě ani v soudobém intermediálním dialogu nebyly dosud otázky týkající se transformace z literární předlohy do umělecké ilustrace podrobněji rozvedeny. Širší (společenskou) ambicí této práce je tedy alespoň částečně zaplnit dosavadní mezeru v teoretickém diskurzu.


rovnatelné. Proti tomuto názoru je však možné vznést nezpochybnitelný fakt, že v rámci comparative arts existuje něco, co estetiku jednotlivých uměleckých oborů vždy spojovalo a co již od pradávna podněcovalo k objevování vzájemných analogií, přičemž společnou touhou je zde nalézání identického „významu“ mezi dvěma médii, mezi textem a obrazem.5

V následujícím úvodu představíme rámcové vymezení obsahu předkládané studie, aby měl čtenář jasnější představu o tom, jakým okruhem témat se naše studie zaobírá a z jakých pozic je na ně nahlíženo. Nejprve se těma pokusíme vymezit žánrově. Poté odhalíme určité základní parametry procesu, ve kterém se vztah mezi literární předlohou a její uměleckou narativní ilustrací odehrává. Spolu s tím nabídneme vysvětlení několika klíčových slov, které jsou v naší práci běžně používány.

Tradičně bývá ilustrace vymezena v závislosti na žánru literárním; takto známe ilustraci vědeckou, ilustraci uměleckou, ilustraci k poezii, ilustraci dobrodružné literatury apod. S ohledem na takovýto způsob vymezení můžeme říci, že naše práce se nezabývá žánrním z těchto oborů samostatně, tzn. ani vědeckou ilustrací, ani ilustrací uměleckou jako takovou či ilustrací lyrickej atd. Protože nás zajímají především ilustrace, které se váží k narativním textům, bylo by rovněž zavádějící označit ji za studii, která se věnuje výhradně beletristické ilustraci či ilustraci dobrodružné literatury. Existuje totiž i široce rozšířený druh básnických děl, která je nutně pouze lyrická, ale která také zprostředkovává určitý příběh (např. balada Lenora z roku 1773 od Gottfrieda Augusta Bürgera).

Důvodem k odmítnutí těchto tradičních vymezení jsou pochybnosti nad přesnějším ohraničením našeho zájmu, které sdílíme spolu s těmi naratology, kteří uvádějí, že ve vývoji moderní literatury je čím dál obtížnější zařadit jednotlivá konkrétní díla do tradiční typologie literárních žánrů tak, jak je před padesáti lety navrhl Roman Jakobson ve stati Lingvistika a poetika (1960).6

Prvním literárním žánrem je podle Jakobsona epos, který bývá většinou spjat s 3. osobou a jehož funkce je referenční (většinou román). Druhým literárním žánrem je lyrika; její funkce je emoční a bývá zprostředkovaná určitým příběh (např. balada Lenora z roku 1773 od Gottfrieda Augusta Bürgera). Třetím žánrem je drama, pro které je typická 2. osoba a konativní funkce.7 V současné interdisciplinární vědě je však tato typologie opakovaně zpochybňována; např.

5 Angelika Corbineau-Hoffmannová píše o smyslu, když ve vztahu porovnávání literatury s jinými uměleckými obory uvádí, že „podstatná analogie vzniká, jestliže se dotýká problemu literární hermeneutiky, vytvoření smyslu skrze jiné umění.“ CORBINEAU-HOFFMANNOVÁ, Angelika. Úvod do komparatistiky. Praha: Akropolis, 2008, s. 147, 148.


Dominique Combe se pokusil stanovit čtyři literární žánry: narativní fikce, lyrika, drama a esej.\(^8\)

Důvodem pozdějšího zpochybňování původního Jakobsonova žánrového vy-mezení je skutečnost, že takovéto definice nejsou nicím jiným než jen historicky podmíněnými normami, které se proměňují v závislosti na různých obdobích, a proto i dílo, které bylo jednou zařazeno pod některý ze žánrů, může být stejně tak dobře za několik málo let klasifikováno v žánru jiném. Jak uvádějí např. Ulrich Weisstein a Willy R. Berger,\(^9\) zvláště moderní a současnou literární produkci je čím dál obtížnější zařadit pod některou z tradičních žánrových norem. Abychom se proto vyhnuli případným nejasnostem vyplývajících ze žánrových kontamina-cí, ponechali jsme vymezení tématu našeho studia do obecnějšího rovině, tzn., že jejím předmětem je ilustrace narativní.

V takovémto vymezení hrají klíčovou roli celkem tři pojmy: příběh, narace a umělecká ilustrace.\(^10\)

Příběhem se rozumí sled vzájemně propojených událostí.\(^11\) Narace (internacionalismus narativ) je útvar, kterým je prezentován příběh. V obecné rovině není nutné, aby byl příběh zprostředkován pouze verbálním narativem, ale k jeho vyjadření slouží také jiná média, například divadlo, film, tanec, malba atd. Proto může být příběh vyprávěn jak literární předlohou, tak výtvarnou ilustrací.

V moderních dějinách naratologie se dnes dokonce zcela běžně uplatňuje termín „piktoriální vyprávění“. Např. Wolfgang Kemp ve slovníku *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft* (2003) píše:

„Vyprávění jsou ústní, psané nebo obrazové zprávy o historických nebo smyšlených událostech. Slova předcházejí obrazům. Umění pěstuje převyprávění dlouho předtím, než se stává narativním.

*Od archaických dob [...] odkazují řecké vázy, reliéfy, malby a mozaiky k předlohám z mytologie*

---


\(^{10}\) Různé teoretické školy i jednotliví teoretici pracují s odlišnou terminologii. Francouzský strukturalismus používá většinou výrazů „příběh“ (*histoire*) a „vyprávění“ (*discourse*). K tomuto rozlišení jsou synonymní výrazy ruských formalistů „fabule“ a „syžet“, dále termíny „obsahová rovina narativu“ a „rovina výrazová“ ve slovníku Geralda Princeho, či „skutečný běh událostí“ a „vlastní akt vyprávění“, jak jich užívá francouzský strukturalista Gérard Genette.

Úvod

a epiky, mnohem řidčeji k dějepisectví; křesťanské umění nezacházelo se svými 'pretexty' jinak. Teprve s Williamem Hogarthem začíná doba 'umělců-autorů', kteří své příběhy vynáleží sami."

Třetím uvedeným klíčovým pojmem je „umělecká ilustrace“. Umělecká ilustrace bývá zpravidla vykládána dvojím způsobem: buď prostě jako obraz v knize nebo v časopise, anebo podstatně šířeji jako jakýkoliv výtvarný prostředek, který přispívá k objasnění textového významu."

---


---

Obr. 1. Vlevo: Drolerie podél okraje strany. Historická Bible z Utrechtu (1443).
Obr. 3. Vpravo dole: Cul-de-lampe. Mémoires de Martin du Bellay (1569).
V prvním případě je termín umělecká ilustrace synonymní s termínem "ilustrace knižní". Jednotícím kritériem pro rozpoznání takovéhoho druhu ilustrace je médium knihy, neboli fyzická blízkost textu a obrazu, jako je tomu např. na pozvánkách, reklamách, letících apod. V případě, že bychom připustili tuto definici, museli bychom se vypořádat také s mnoha dekorativními a typografickými prvky, které se nezřídka na stránkách knih vyskytují a zdánlivě mohou být za ilustraci považovány; museli bychom se např. rozhodnout, zda je za ilustraci možné pokládat středověké rozviliny a drolerie, rokokové vignety (v záhlaví *fleuron*, v závěru textu

---


Obr. 5. Vpravo: Bratři z Limburka. Ukázka z iluminovaného rukopisu *Přebohaté hodinky* vévody z Berry. Měsíc únor.

---

cul-de-lampe) či jiné moderní typografické prvky, které s významem textu nemají zpravidla nic společného (obr. 1–3).

Druhá definice vysvětluje ilustraci na základě shody ve významu, jehož nositeli jsou jak text, tak obraz. Pokud přijmeme tuto druhou definici, pak je za ilustraci možné pokládat i takové případy, jakými jsou např. mnohá vyobrazení starověkých mýtů a bájií (např. Tizianův obraz Únos Európy z roku 1562 zprostředkovává antický mýtus, který Tizian převzal z četby Ovidiových Proměn a z Tatiova románu Příhody Leukippy a Kleitofoňa), zobrazení řady biblických událostí či vědeckých pojednání (např. ilustrovaná lékařská příručkaTacuinum Sanitatis z r. 1450; obr. 4), nebo dokonce i některé historické „kalendáře“, které zkrátka vyprávějí o tom, „jak plyne čas“ (Přebohaté hodinky vévody z Berry z r. asi 1410; obr. 5).

Tato druhá široká definice se vztahuje také na vyobrazení historických událostí, které byly před vznikem ilustrace už nějakým způsobem textově zpracovány. Proto je možné za ilustrace považovat i díla, která dnes chápeme spíše jako projev volného umění, např. Géricaultův Vor Méduzu či Picasssov Guernicu, neboť tyto obrazy vznikly na základě literárních vyprávění.

Géricaultův obraz Vor Méduzu (1817–1818) recípuje vyvrácení dvou svědků, Alexandra Corréarda a Henryho Savignye, kterí přežili námořní katastrofu a napsali o ní v roce 1821 knihu Le Naufrage de la frégate „la Méduse“ faisant partie de l’expédition du Sénégal, en 1816 (obr. 6 a 7). Také Picassův monumentální obraz

20 José Pijoan píše: „Vor Méduzu (Louvre, Paříž) je proslulý obraz z let 1818 až 1819, na němž Théodore Géricault zachytil epizodu souvisící s událostí, které v té době způsobila velký skandál, totiž se zrostaléním fregaty Méduse, které zavinil její kapitán. Umělec toto dílo dlouho připravoval, na vše se vyptával patnácti osob, které katastrofu přežili, kreslil si v nemocnici Beaujon mrtvoly, a dokonce si dal od tesaře fregaty zhotovit malý model voru.“ PIJOAN, José. Dějiny umění 8. Praha: Odeon, 1981, s. 186.
Guernica (1937), který zobrazuje bombardování baskického městečka, tzn. skutečnou událost z druhé světové války tak, jak se o ní Picasso dozvěděl prostřednictvím novinových a rozhlasových líčení, je v tomto smyslu ilustrací sui generis. Avšak ani o jednom z těchto dvou obrazů, které ilustrují historické události, bychom neřekli, že zprostředkovávají pouze fakta, tedy že by se jednalo o ilustrace vědecké.

Z technického hlediska je pro záběr naší studie určující pouze jediné omezení: dvourozměrná ilustrace, tzn. obraz. Třebaže toto omezení budeme muset v dílčích pasážích porušit, neboť např. v nástupu historických výkladů o textově-obrazových vztazích připomínáme Lessingovu práci o hranicích mezi malířstvím a poezií, která se zabývá sochařským sousoším Láokoonta (1. stol. př. n. l.), tak vlastním meritem naší práce je především dvourozměrná umělecká ilustrace (kresba, malba).

Doposud jsme se zabývali víceméně tématickým a technickým vymezením tématu naší práce. Nyní obrátíme pozornost k popisu rámcového transformačního procesu, který stojí v pozadí tématu práce, totiž té části otázky, která se ptá po způsobech, jakými je text transformován do ilustrační podoby. Nejprve upřesníme postavení ilustračního procesu v rámci škály dalších možných textově-obrazových vztahů. Následně se pokusíme objasnit důležité parametry ilustrační transformace, kde klíčovou roli představují pojmy ekvivalence a adaptace.

Ilustrace k narativním textům předpokládá vztah, ve kterém text plní roli předlohy. Teprve na základě četby textu vzniká obrazová ilustrace. Obecně však mezi textem a obrazem existují také další vazby, které bývají s tímto ilustračním procesem někdy nesprávně zaměňovány. Tyto podobné vazby se týkají především jevů, kterým se říká ekfráze a emblém. Od ilustrace je odlišuje to, že vazba mezi

textem a obrazem se v těchto případech odvíjí v jiném směru nežli vazba, která dává vzniknout ilustraci.

Ekfratickou vazbou se rozumí vznik literárního díla, obvykle básně, pro které bylo předlohou výtvarné dílo.23 Proto je ekfratický vztah utvářen zcela opačným postupem, než jakým vzniká ilustrace.

V rámci škály textově-obrazových vazeb je vedle vztahu ilustračního a ekfratického možné odhalit také další druhy vztahů, v nichž je význam spoluvytvářen sepětím obou výrazových složek, tzn. jedním nerozdělitelným celkem. Týká se to především emblémů (obr. 8)24 a rébusů (obr. 9)25. Jedná se o zvláští druhy propojení textové a obrazové složky, které v úsilí o vyjádření významu postupují společně, třebaže jejich čtenář/divák může stále rozpoznat každou ze složek zvlášť (tzn. určit, která část emblému je textem a která obrazem).

Ještě silnější vazba mezi textem a obrazem vzniká tam, kde text a obraz splývají do již zcela jednolitého znaku, v němž již čtenář/divák nedokáže rozlišit, která část znaku je textovou a která obrazovou složkou. Jde především o piktogram, ideogram (obr. 10), kaligram a iniciálu.26 V těchto případech pochopitelně vyvstává otázka, zda při splývání textové a obrazové složky do integrovaného výrazového celku lze vůbec hovořit o nějakém vztahu mezi textem a obrazem.

Textově-obrazové vztahy je tedy možné rozdělit do tří, příp. čtyř druhových typů: ilustrační (text → obraz), ekfratický (obraz → text) a emblém (text ↔ obraz); případným čtvrtým druhem by byly vztahy uvnitř piktogramů, ideogramů apod. (text + obraz). Protože emblémy, piktogramy, ideogramy a další podobné jevy výrazně přesahují rámec našeho zájmu, zaměříme se pouze na porovnání těch rysů, které odlišují ilustraci od ekfráze.


26 V knize Teorie literatury čtěme: „Jak ukázal Ernest Fenollosa, v čínské poezii se obrazové ideogramy podílejí na celkovém významu básně. Avšak také v západní tradici existují grafické básně (Goreek Anthology, ‚Altar’ a ‚Church Floor’ George Hererta a podobné básně metafyzických básníků, ke kterým bychom mohli na kontinentě přirovnat španělský gongórismus, italský marinismus, německou barokní poezii a další. Také moderní poezie v Americe (e. e. cummings), v Německu (Arno Holz), ve Francii (Mallarme, Apollinaire) i jinde užívala grafické prostředky, jako jsou neobvyklá uspořádání řádek nebo dokonce začátky básní na dolním okraji stránky, tisk v různých barvách, atd. Již v osmnáctém století používal Sterne ve svém díle Tristram Shandy prázdné a námořně prázdné stránky.“ WELLEK, René, WARREN, Austin. Teorie literatury. Olomouc: Votobia, 1996, s. 199.
Jak je snad z uvedené charakteristiky ilustračního a ekfratického vztahu patrné, k jejich vzájemnému rozlišení jsme dospěli tak, že jsme stručně popsali proces, jakým byla vazba mezi textovou a obrazovou složkou vytvořena. Vyvstává tedy následující otázka: je pro identifikaci ilustrace nutné znát kontextuální pozadí, tzn. odhalení způsobu, jakým dané dílo vzniklo? Jinými slovy, je poznání ilustrace podmíněno znalostí jejího vzniku?


Rovněž dvojice teoretiků Austin Warren a René Wellek uvádějí ve své Teorii literatury (1949) řadu příkladů, které ve skutečnosti nejsou ilustracemi literatury, ale naopak literárními ekfrážemi:

„Objevil se názor, že Spenser čerpal některé ze svých popisů z tapisérií a dobových slavností; obrazy Clauda Lorainova a Salvatora Rosy ovlivnily krajinnářskou poezii osmnáctého století; Keats získal podrobnosti pro svou ’Ode on a Grecian Urn’ z jednoho obrazu od Claudia Lorrainova. Stephen A. Larrabee uvažoval o všech narižkách na řecké sochařství a jeho traktování ve anglické poezii. Albert Thidaubet ukázal, že Mallarmého ’L’Après-midi d’un faune’ bylo inspirováno Boucherovým obrazem vystaveným v londýnské Národní galerii. Zvláště básnici devatenáctého století, jako Hugo, Gautier, parnasisté a Tieck, psali básně inspirované konkrétními obrazy.”

Přesto by však člověk, který nezná historické pozadí vzniku těchto děl, mohl nabýt přesvědčivého dojmu, že se v mnoha případech jedná stejně tak dobře o ilustrace, protože ve výsledku jak text, tak obraz vyjařují stejný význam.


Aby byl rozdíl mezi těmito dvěma výklady patrnější, použijeme v této souvislosti rozlišení, které navrhl Tomáš Kulka v knize Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice (2004). Podle Kulky není hodnota uměleckého díla jednosměrná veličina, kde by umělecká hodnota mohla být ztotožněna s hodnotou estetickou. Autor uvádí, že estetická hodnota je stálá, zatímco hodnota umělecká je závislá na historickém kontextu a na dobovém zařazení. Zatímco estetická hodnota může přispět k tomu, aby byl recipient díla emocionálně zasažen, ocenit uměleckou hodnotu

není možné bez toho, aniž by recipient měl povědomí o dobovém stavu umění, v němž posuzované dílo vzniklo.\(^30\)

V Kulkově rozlišení těchto dvou hodnot odpovídá procesuální výklad ilustrace její umělecké hodnotě, protože vazba mezi textem a obrazem je odhalována pro-
střednictvím znalostí kontextu, který objasňuje její vznik. Naproti tomu přístup, který se zabývá způsoby dosahování téhož významu prostřednictvím jak textu, tak i obrazu, koresponduje s Kulkovou charakteristikou hodnoty estetické. Estetické

studium ilustračního vztahu se zabývá hledáním a rozborem ekvivalence (práv.

„umělecké synonymity“) mezi textovými a obrazovými prostředky. Je proto zřejmé,
že jestliže se v naší práci pokusíme odhalit textově-obrazové prostředky, které ve-
dou k odhalení stejného významu, pak upřednostňujeme spíše druhý přístup, tzn.
estetický, který se orientuje na ony neměnné vlastnosti, jejichž prostřednictvím

vzniká pouco mezi textem a obrazem.

Zdá se tedy, že klíčovou vlastností pro rozpoznání ilustračního vztahu je „ekvi-
valence“. S tímto termínem běžně pracují translatologové. Ekvivalence totiž za-
jišťuje, aby literární dílo, které má být přeloženo z jednoho verbálního jazyka
do jiného verbálního jazyka, vyjadřovalo na obou stranách určitou významovou
schodu.\(^31\) Požadavek ekvivalence mezi dvěma díly však můžeme uplatnit také na tex-
tově-obrazový vztah,\(^32\) protože, jak uvádí Roman Jakobson v práci On Linguistic

Aspects of Translation (1959), překladů existuje hned několik druž. Za prvé je jím
intralingvální transformace, tzn. vnitrojazykový převod v rámci téhož jazyka (vět-
šinou za účelem modernizace textu, resp. srozumitelnosti). Druhým je interling-

vální transformace, tzn. překlad z jednoho jazyka do druhého (nejznámější forma

překladu). Třetím druhem překladu je intersémiotická transformace čili překlad

mezi dvěma znakovými systémy.\(^33\) Z Jakobsonova hlediska je ilustrační proces jasně
záležitostí třetího z uvedených druž, tzn. intersémiotického překladu. V naší prá-
ci se proto budeme zaobírat hledáním těch vlastností, které na poli dvou různých vyjadřovacích prostředků reprezentují tentýž význam.

Zřejmě nejzávažnějším problémem, který se v souvislosti se základní otázkou naší práce pokusíme zmapovat, je úloha ekvivalence ve vztahu k uměleckosti literárního díla a výtvarného díla, neboť cílem naší práce není odhalení jakýchkoli ilustračních procesů, ale jen těch, které se týkají uměleckých děl. Přesněji formulovaná otázka tedy zní: jak se projevuje ekvivalence mezi uměleckým literárním textem a uměleckou výtvarnou ilustrací?

V odborném diskurzu bývá umělecká ilustrace definována tak, že se poukáže na paradigmatické rozdíly mezi uměleckou ilustrací a ilustrací vědeckou (grafy, schémata apod.). Např. Dušan Šindelář v práci Vědecká ilustrace v Čechách (1973) uvádí, že zatímco umělecká ilustrace podněcuje recipientovu imaginaci, vědecká ilustrace přispívá k jeho racionalnímu pochopení. Dalším rozdílem je, že umělecká ilustrace je interpretačně víceznačná, zatímco vědecká ilustrace usiluje o jednoznačnost výkladu. Třetím distinktivním rysem je, že zatímco umělecká ilustrace zobrazuje nějaký možný svět, vědecká ilustrace je omezena průkazností faktů.34

Tuto trojici rozlišujících rysů mezi uměním a vědou naleznete i v dalších studiích, které se zaobírají rozdíly mezi těmito dvěma kategoriemi v obecnější rovině, např. v knize Filozofie umění (1997) Gordona Grahama. Graham výše uvedené rozdíly mezi uměním a vědou sumarizuje do metaforické zkratky, kterou lze parafrazovat takto: Zatímco vědecká ilustrace odpovídá na otázku „Co je?“, umělecká ilustrace se zabyvá otázkou „Co by mohlo být?“. K uvedenému výčtu však přidává Graham ještě jeden důležitý rys: zatímco vědecká výpověď je snadno přeložitelná do jiné formy, umělecké dílo, zejména poezie, je naopak kvůli integraci formálních a obsahových prvků do jednoho nedělitelného celku téměř nepřeložitelné.35

Z toho lze usoudit, že smyslem umělecké ilustrace není vyložit text, čili interpretovat jej, jako je tomu v případě ilustrace vědecké, ale spíše text pouze adaptovat. Protože adaptace znamená přizpůsobení určitých vlastností podmínkám nového média, pak také smyslem umělecké ilustrace není eliminovat textovou víceznačnost, ale naopak ji zachovat, a přispět tak k podnícení čtenářské imaginace. Jestliže jsme výše uvedli, že klíčovou vlastností pro rozpoznání ilustračního vztahu je ekvivalence, pak sémantický požadavek ekvivalementní vazby mezi uměleckým textem a jeho ilustrací nemůže být vyhradněm rozpoznávacím rysem tohoto afinního vztahu.

36 Graham doslova píše: „Běžně se to vyjadřuje tak, že umělecká díla jsou 'organickými celky', to znamená jednotkami natolik integrovány, že změna jediné jejích součásti – verše v básni nebo barev na obraze – zničí celé dílo. Tento názor byl mezi filozofové běžný přízemním od Aristotela, a ačkoliv může být často poněkud přehnaně tvrdit, že by ani jediná součást, jakkoliv malá, nemohla být změněna, aniž by se změnil celek, je pravda, že forma prezentace má v umění velký význam." Ibid., s. 70.

Abychom ukázali konkrétní způsob, jakým se může projevit adaptace z jednoho uměleckého vyjádření do jiného, použijeme příměr z oblasti filmové teorie, která se umělecké adaptací z literární předlohy do filmové podoby věnuje soustavně již řadu desetiletí.39 Inspirativní je pro nás v tomto směru rozbor zdařilé filmové adaptace, který nabídl již André Bazin ve známém esei *Obhajoba filmových adaptací* (1952),40 když poukázal na transformaci románu Andreho Gidea *Pastorální symfonie* (1919) do stejnojmenné filmové podoby v režii Jeana Delannoye (1946):

„Gideovo používání jednoduchého času minulého (passé simple) je možno pokládat například za specificky literární způsob a vycházejí z toho tvrdit, že právě to jsou jemnosti, které film nemůže „přeložit“. Nuže, není tak jisté, že Delannoy ve svém filmu *Pastorální symfonie* není režijní ekvivalent: stále přítomný sníh má funkci jemného a mnohозnačného symbolismu, který obymyslně mění akci, v jistém smyslu ji podkládá neustálým morálním koeficientem, jehož hodnota není příliš rozdílná od hodnot, které spisovatel vyhledával užíváním zvolených mluvnických časů. Čili myšlenkou obklopit toto duchovní dobrodružství sněhem, systematicky zanedbávat letní vzhled krajin, nese specificky filmový výboj, jehož hodnota není příliš rozdílná od hodnot, které spisovatel vyhledával užíváním zvolených mluvnických časů. Čili myšlenka obklopit toto duchovní dobrodružství sněhem, systematicky zanedbávat letní vzhled krajin, nese specificky filmový výboj, k němuž režisér mohl být naštěstí přiveden jen inteligenci textu.“41

---

37 Srov. DANEŠ, František. Text a jeho ilustrace. SaS, 56, 1995, s. 175, 176.
41 Ibid., s. 214.
Podle Bazina je nutnou podmínkou adaptačního procesu zachování věrnosti duchu literární předlohy, nikoliv zachování věrnosti liteře textu. Proto je možné, aby některé prvky, které jsou obsaženy v předloze, byly v novém díle záměrně potlačeny nebo dokonce zcela vyloučeny, stejně jako to, aby zas jiné parcíální prvky byly v adaptaci naopak zdůrazněny či zastoupeny prvky obsahově zcela jinými.42 Ve zdařilé adaptaci je rozhodující akceptování výrazových požadavků nového média.43 Stejný požadavek můžeme uplatnit i na adaptaci umělecké ilustrace. Smyslem umělecké narativní adaptace proto není otrocky „kopírovat“ obsahové prvky literárního příběhu, ale spolu s textem vytvořit reciproční vztah, který přispívá k větší míře čtenářova imaginativního prožitku.44 Proto ekvivalenci v rámci adaptačního procesu chápeme jako neporušení „ducha“ literární předlohy v umělecké narativní ilustraci.

V úvodu jsme se pokusili nastínit obsahový rámec předkládané studie, která metodologicky zohledňuje jak diachronní, tak synchronní přístup. Čtenář bude nejprve obeznáměn s dějinami teorie textově-obrazových vztahů a dále mu bude poskytnuto objasnění některých důležitých otázek, které se týkají hranic mezi piktorialností literárního díla a narativitou obrazu. Dále budou následovat kapitoly, které jsou strukturovány ve shodě s dvojkrokým ilustračním procesem, vizualizace textu a četba obrazu (ilustrační praxe postupuje od četby textu → k vizualizaci představy → až k vlastnímu vytvoření ilustrace).


II. HISTORICKÝ EXKURZ DO TEORIE TEXTOVĚ-OBRAZOVÝCH VZTAHŮ

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

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

II. 1. Počátky ilustrace

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

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

Dnešní teorie o vzniku jazyka lze shrnout do tří makroteorií: interjekční, onomatopoické a synergatické. Interjekční teorie přepokládá, že na samém počátku lidské řeči stály zvuky emočního charakteru, např. výrazy údívů, bolesti nebo uleknutí se. Onomatopoická teorie zastavá domněnku, že první slova vznikla napodobením okolních zvuků zvířat nebo přírodních úkazů. Synergatická teorie zas předpokládá, že prvním slovům předcházela zvolání, která doprovázejí pracovní činnost.
Historický exkurz do teorie textově-obrazových vztahů

obrázkové písmo, což znamená, že textová složka byla neoddělitelná od složky obrazové. Proto není možné obrázkové písmo považovat za ilustraci. Pravděpodobný důvod dlouho udržované integrace textové a obrazové složky spatřuje bibliofil Michel Melot v tom, že lidé měli sice potřebu vyjádřit obrázkovým písmem nějakou abstrahovanou myšlenku, ale současně se nechtěli vzdát vizuální podoby skutečnosti. Melot v práci The Art of Illustration (1984) píše:

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

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

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


Historický exkurz do teorie textově-obrazových vztahů

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

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

II. 2. Antika

Historicky doložené dějiny teoretického výkladu o textově-obrazových vztazích sahají do starověkého Řekova v 6. stol. př. n. l. 51

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

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

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

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


Historický exkurz do teorie textově-obrazových vztahů

projevuje i tím, že vypravěč se dokonce pokouší zviditelnit i dění, která se odehrává uvnitř duševních procesů jednotlivých postav: „Homérovi lidé beze zbytku odhalují své nitro řečí, která je i v afektu vyvážená: co nevysloví před ostatními, o tom se rozhovoří v srdci, takže čtenář se to dozví.”

Cílem Homérova textu je proto podle Auerbacha všechno náležité a do podrobností popsat, odkrývat a vyslovit. Naproti tomu v pozdním antickém období dochází k uplatňování narrativního perspektivismu, neboť vypravěč, jakým byl právě Petronius, zprostředkoval sled událostí subjektivistickým nazíráním na svět. Když Petronius podává svědectví o hostině u bohatého Trimalchiona, umísťuje čtenáře příměto do středu vyprávěné scény, jakoby byl celému dění osobně přítomen. Postavy v tomto příběhu nejsou reprezentovány objektivně, ale z pohledu vyprávějícího stolovníka, který však přes všechno vnitřní kritické zhodnocení okolních postav ke společnosti sám náleží: „Petronius nevypravuje vlastními slovy, ale ponechává určitému subjektu, který není totožný ani s ním, ani s fiktivním vypravěčem Enclopiem, aby na stolní společnost vrhl reflektor svého pohledu – což je velmi umný perspektivní postup [...].”

Při četbě Petroniova textu je totiž pohled čtenáře na kýčovitou společnost u hostitele Trimalchiona modelován dynamicky, přeskakuje z místa na místo, aby byl nakonec vyhrocen až na samotnou mez únosnosti, což je koneckonců podpořeno i kombinací spisovného a vulgárního jazyka různých charakterů postav:

„[...] u Petronia je – na jedné straně – vyhraněný subjektivismus, zdůrazněný ještě individuální zasazením jazykem, ovšem subjektivismus, který má na jedné straně objektivní cíl, neboť tu jde o objektivní vyličení stolní společnosti včetně samého mluvčího prostřednictvím subjektivistického postupu. Tento postup vyvolává syté, a konkrétněji iluzní životní skutečnosti – Enclopiu soused ličí stolní společnost, k níž mentalitou i postavením sám náleží, a tím se zorný úhel přesunuje příměto dovnitř obrazu. Obraz se prohlubuje, neboť světlo na něj dopadlo a tak je na něj dopadající jako by vycházelo z určitého bodu v jeho prostoru.”

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

---

53 Ibid., s. 29.
54 Ibid., s. 29. Auerbachovu užívání slova „obraz“ rozumíme synonymně jako pojmu představa (mentální obraz).
je možné nahlížet jako na posun od objektivizace zobecněných typů k subjektivizi
zací reprezentovaných jevů. Tento vývoj popsal v práci Umění a iluze (1960) Ernst
Gombrich, když jej uvedl na pozadí dialektiky postupného směřování od schéma-
tického zobrazení archaického období k realistickému zobrazení ve vrcholné
a pozdní antice.55

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

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

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

55 Gombrich jde ve svém historickém výkladu ještě hlouběji do období předarchaického, s nímž srov-
nává homérovy způsoby vyprávění, když přerod mezi starší a mladší kulturou starověkého světa popi-
suje následovně: „Protože co je vlastně povaha řeckého vyprávění, jak ji známe z Homéra? Stručně řečeno, řecké
vyprávění se nezabývá jen tím, co se stalo v mytických událostech, ale také jak se to stalo. Nejde pochopitelně
o velmi striktní rozlišení. Neexistuje žádné vyprávění o událostech, které by neobsahovalo takový či onaký popis,
a nikdo nebude toudět, že epos o Gilgamešovi nebo Starý zákon postrádá živá líčení. Ale je snad přece rozdíl mezi
nimi a tím, jak Homér lící příběhy, které se udály před Trojou, včetně myšlenek hrdinů nebo reakcí Hektórova
synáčka, který se polekal per na otocí příběh. Zde je básník očitým svědkem.“ Nicméně i při zaměření výhrad-
ně na popis antické tradice zastává Gombrich přesvědčení o směřování umění od „konceptuálního“ k „iluzionistickému“ stylu zobrazení. GOMBRICH, Ernst. Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového
s. 78.
57 Srov. ibid., s. 91.
58 PLÚTARCHOS. Moralia, IV. De Gloria Atheniensium, III, 346. Harvard: Loeb Classical Library
Plútarchos tuto Simónídovu poznámku uvádí v souvislosti s chvalořečí na historiky, kteří dokázali slovy podnítit sugestivní čtenářskou představivost:

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

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

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

Také Gorgiás v rozpravě Chvála Heleny uvádí, že všechno lze vyjádřit slovy, a to dokonce včetně toho, co ve skutečnosti ani neexistuje. Filozof zde neuváděl příkrnout slovům dokonale „démonickou sílu“, když se rozepsal o síle slov, které v posluchačích dokáží vytvářet citová vzplanutí radosti, přeludů a děsů. Nejlepším spisovatelem i malířem je podle Gorgia ten, kdo dokáže přelud skutečností (takovému stavu omámení z iluzí říkali Řekové apátié)⁶².

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

---


⁶₂ Srov. ibid., s. 121.

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

⁶₄ Srov. ibid., s. 132, 133.
poezií a malířstvím rozvíjí tento filozof v obsáhlém díle Ústava, kde postavení básníků klade na stejně nízkou úroveň, na niž už předtím odsoudil malíře a sochaře.

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

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

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

„Nuže tedy, právem bychom se ho [napodobujícího básníka] již mohli chopit a postaviti za protější k malíři; neboť tomu se podobá nejen tím, že vytváří věci nedostatkem pravdivosti špatné, nýbrž i po té stránce je mu roven, že obce s jinou částí duše, která jest také tak špatná, a ne s nejlepší. A takto tedy po právu bychom ho nepřijímalí do obce, která má mít dobré zřízení, protože budí a živí tuto nižší stránku duše, a činí ji silnou, níči stránku rozumovou, jako když někdo v obci, činí mocnými lidi špatné, odevzdává jim do rukou obec, lepší pak lidi hubí. Právě tak řekneme, že i napodobující básník vkládá jednotlivé do duše každého špatného ústavu, zavdečuje se její nerozumné části, která nerozeznává věci větších a menších, nýbrž tytéž věci po kládá hned za veliké, hned za malé, a že vytváří pouhé obrazy, od pravdy jest daleko vzálen.“

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

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

Nástin Platónova výkladu o textově-obrazových vztazích lze shrnout jako pokus o definici umění na základě korespondence se skutečností, nicméně odmítnutím smyslovosti umění, a tím tedy jeho schopnosti být nositelem předpokladů pro vyvolání určitých emocionálních reakcí na straně recipientů, učinil z umění vyprázdněné torzo. Platón tím, že trval na striktním chápání mimésis jako přesné reprodukce vizuálního světa, přehlédl to, co v návaznosti na předplatónské filozofy znovu objevil jeho žák Aristotelés.

Aristotelés (384–322 př. n. l.) byl ke smyslové roli umění podstatně přívětivější než Platón, neboť naopak připustil, že umění nemusí být „zrcadlem“ skutečného světa, ale může naopak reprezentovat i věci, které jako takové ve skutečnosti neexistují. Tento názor představil Aristotelés ve své Poetice, kde mj. napsal, že úkolem básníka není mluvit o tom, co se ve skutečnosti stalo, ale o tom, co by se stát mohlo.

68 Srov. ibid., s. 138.
69 Jestliže v dobách před Plátónovou filozofií se uvažování o umění odehrávalo v intencích funkcionálních definic, pak vlivem jejího filozofie přestaly být pro mnoho filozofů otázky spjaté s uměním zajímavé vůbec. Jak jsme například viděli, ještě pro Gorgia bylo mámení uměleckých prostředků velkou předností, pro Sokrata pak iluzionismus, vášnivost a emocionalita výrazem duchovního rozměru uměleckého díla.
70 Aristotelés doslova píše: „Proto také básničti je což filozofičtějšího a vzácnějšího než dejepisectví; básničtí totiž vyjadřuje spíše to, co je obecně, dejepisectví však pojednává o tom, co je jednotlivé, zvláštní. Obecně jest v tom, že ta osoba mluví takové a takové řeči nebo řečí takové a takové skutky podle pravděpodobnosti nebo nutnosti, a k tomu směřuje básničti, dávaje pak sobě jméno. Jednotlivé však jest, co na příklad Alkibiades
Malířství a poezie byly před Aristotelem chápány jako dva nesmiřitelné obory.\textsuperscript{71} Například dosavadní orficko-pythagorejské názory jasně upřednostňovaly poezii (a hudbu), protože jejím prostřednictvím je možné vyvolat katarzní účinek, což je schopnost, kterou výtvarné umění postrádá. Aristotelés nadřazenost poezie nad výtvarnými uměními sice explicitně nevyvrál, ale zároveň ani nemáme doklad o tom, že by výtvarné umění kvůli nějakým způsobem snížoval. Je sice pravda, že vyčlenil skupinu tzv. umění katarzních, kam zařadil jen poezii, tanec a hudbu, zatímco výtvarná umění ponechal stranou, přesto však jeho náklonnost k výtvarnému umění nelze přehlédnout. Dokládají to následující úryvky z obou jeho zásadních estetických spisů, z \textit{Poetiky} a z \textit{Rétoriky}, kde se vyjadřuje mj. takto:

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

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

\textsuperscript{72} ARISTOTELÉS. \textit{Poetika}. Praha: Jan Laichter, 1948, s. 27. Překlad Antonín Kříž.
\textsuperscript{73} Ibid., s. 65.
\textsuperscript{74} Ibid., s. 34, 35.
\textsuperscript{75} Ibid., s. 25.
\textsuperscript{76} Cit. dle TATARKIEWICZ, Władysław. \textit{Dejiny estetiky 1. Staroveká estetika}. Bratislava: Tatran, 1985, s. 166.
\textsuperscript{77} Ibid., s. 63.
sledujícího úryvku, ve kterém dává Aristotelés praktické rady básníkům k tomu, jak dosáhnout silného emocionálního prožitku, lze pochopit, jak významnou roli čtenářské obrazovnosti přisuzoval:

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

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

II. 2. 2. Helénsko-helénistický přístup

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

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

Historický exkurz do teorie textově-obrazových vztahů

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

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

Rovněž druhá historka popisuje rivalitu dvou umělců, která se prý odehrála mezi „nejslavnějším z antických malířů“ Apellem a rhodským malířem Protogene. Apellés namaloval jemnou čáru napříč obrazem. Protogenés, aby dokázal svoji převahu, namaloval do této linky linku ještě o něco jemnější, načež Apellés do této druhé linky dokázal nakreslit ještě třetí linku tak tenkou „neobsahoval nic jiného než čáry unikající zraku, jsa podoben mezi znamenitými pracemi mnohých umělců prázdnému, ale právě tím lákaje a vynikaje nad každé dílo jiné“. 84

Přestože autenticitu obou historiek dnes ověříme jen stěží, jejich prostřednictvím lze získat představu o tom, jak byla pro helénistické vnímání technická zručnost důležitá. 85

81 Historia Naturalis je obsáhlé deseti svazkové dílo obsahující 37 knih. Viz knihy XXXIV. (o sochách z bronzu), XXXV. (o malířství) a XXXVI. (o sochařství z mramoru).
82 Tento princip skládání různých „krásných“ částí do ideálního celku se v novověku stal jedním ze základních principů klasicistické estetiky. Byl obhajován s odvoláním na aristotelovský princip výběru (electio).
84 PLINIUS, Gaius Secundus. O umění a umělcích. XXXV, kap. 81–83. Praha: Melantrich, 1941, s. 41, 42.
Na druhou stranu se však také mimézis přestala chápat jako ryze transparentní shoda mezi zobrazovaným a zobrazujícím, čímž se otevřela cesta ke hledání prostředků, jež by byly schopny podněcovat představivost a fantazii. Fantazie a představivost jsou pojmy, s nimiž se setkáváme nejčastěji v úvahách stoické estetiky, jak to např. vůči výjúžně vyjadřují Filostratovy výroky o tom, že „představivost je moudřejší umělkyně než napodobování“ či že „mimézis zobrazuje to, co vidí, ale fantazie i to, co nevidí“. Podobně se vyjadřuje i Seneca, podle nějž při vytváření uměleckého díla není rozhodující, co má umělec před očima, ale primární je jeho představa.

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

Příznačným rysem helénistického umění jsou dynamika, kolosálnost, přebuđovlost, patos, ale také nový zájem o dosud opomíjená témy, která byla předtím pro svoji nezajímavost či přímo ošklivost pokládána za nevhodná k uměleckému zobrazení, neboť, jak se zdá, dříve jsou měněné výběr témat ztvárňovaných klasickými sochaři plně korespondoval s Platónovou představou ideálního státu, ve kterém ošklivost neměla své místo.

Zatímco v klasicismu byly předmětem zobrazení Myrónův statný Diskobolos (kol. 460–450 př. n. l.), Polykleitovy kanonické sochy silných atletů Doryfora (kol. r. 450–440 př. n. l.) a Diadumena (kolem r. 420 př. n. l.) cíl několik měsíce ale také podobizny bohů, tak jako zobrazení helénistického období zobrazovali i starce ale i mladé, a dokonce nabídl pohled do panoptika oživých býlých a kentaurů.

Luje význam postav, ale i bez nápisu je zřejmé, že je to Thanatos (Smrt) a Hypnos (Spánek) a živitelka jich obou Nyx (Noc). Slínčá žena vlečí ohyzdnou, jednou rukou ji škrtíc, druhou bijíc klackem, to Diké (Spravedlnost) tak nakládá s Adikii (Bezpráví). O jiných dvou ženách, tlučích cosi v moždíři, se domnívají, že se vyznají v bylinách, ale nápis u nich není. Pokud jde o muže a ženu, jež ho následuje, podávají vysvětlí hexametry. Hlásají totiž toto: Marpésu kotníků slínčích již uchvátil Apollón božský, zpátky odvádí Idás a dívka jde ze srdce ráda."


---

87 Cit. dle ibid., s. 238.
88 Srov. ibid., s. 238.
89 Srov. ibid., s. 275.
90 Cit. dle ibid., s. 93.
91 Srov. ibid., s. 258.
Historický exkurz do teorie textově-obrazových vztahů

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

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

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

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

95 Srov. ibid., s. 13.
stovek podobísen slavných antických osobností, k nimž byly přiřazeny oslavné verše a stručné životopisy vyobrazených osobností.\footnote{97}

V helénistické kultuře také vzrostla obliba psaní ekfrázi, tzn. textů, jejichž předlohou nebyla skutečná ani smyšlená událost, ale určité konkrétní výtvarné dílo. Svědecví o tomto nebyvalém zájmu, který dokumentuje nárůst pozornosti věnované vztahům mezi textem a obrazem, dokládají Pliniovy popisy vztahů mezi antickým malířstvím a poezií, ve kterých autor např. uvádí, že jistý obraz se stal podnětem k napsání řeckých versů, „jež překonávají dílo vychvalující je a které zvýšily jeho slávu.“\footnote{98}

Ekfráze však nejsou pouhým popisem výtvarných děl, ale pokoušejí se vyvolat stejný účinek, jakými na pisatele zapůsobila konkrétní výtvarná díla.\footnote{99}

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

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

\footnote{99 Příkladem ekfráze, která je z druhé pol. 2. stol. n. l. a jejím autorem je řecký básník Antipatros ze Sidómu, je následující básně, v níž se autor pokouší vyvolat identický dojem, jaký pocítil v přítomnosti Myrónovy bronzené sochy Krávy (fragmenty sochy jsou dnes uloženy v muzeu na Akropoli v Athénách). Tato socha zapůsobila na básníka tak věrohodným dojmem, že jí (údajně) nerozeznal od krávy živé:

„Μοσχε, τι µοι λαγονεσσι προσερχεαι; τιπτε δε µυκα; α τεχνα µαζοις ουκ ενεϑηκε γαλα.

Proč se, telátko, natahuješ k vemenům; proč pak potom bučíš?

Umění nevložilo do prsou mléko.“


Překlad Vanda Dostálová.

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

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

Indere lac fictis ars nequit uberibus.

Proč mi, telátko, podstrkuješ vemená? Chceš, abych byla živá?

Umělecké dílo není s to dát mléko nepravými vemeny.“

Cít. dle ibid., s. 43.

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

„Ubera quid pulsas frigentia matris aenae

O vitule, et succum lactis ab aere petis?

Hunc quoque praestarem, si me pro parte parasset

Exteriore Myron, interiore deus.

Proč se, telátko, dotýkáš chladných vemen kovové matky a žádáš mléčnou šťávu od kovu?

Nad tím bych také vynikla, kdyby mě byl zhotovil

zvěřímu Myron a zmítiš bůh.“

Cít. dle ibid., s. 43.
II. 2. 3. Textově-obrazové vztahy v dějinách helénistické estetiky

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

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


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

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


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

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

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

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

Ve svém výkladu vycházel Dión z předpokladu, že jak literární, tak výtvarné dílo je třeba chápat jako viditelný prostředek k odhalení neviditelné duchovní podstaty:\footnote{Tatarkiewicz správně upozorňuje, že Diónova práce anticipuje novověkou státní (a dnes zřejmě nejcitovanější vůbec) o hranicích mezi malířstvím a poezií Gottholda Ephraima Lessinga o více jak půl druhého tisíciletí. Srov. TATARKIEWICZ, Władysław. \textit{Dejiny estetiky 1. Staroveká estetika}. Bratislava: Tatran, 1985, s. 278.}

Tento předpoklad aplikoval Dión na porovnání uměleckých výrazových prostředků mezi Homérovým a Hésiodovým popisem boha Dia v literárním zpracování na jedné straně a Feidiovou nadživotní sochou tohoto nejvyššího z bohů, která stávala v chrámu na vrcholu hory Olymp, na straně druhé.\footnote{Cit. dle TATARKIEWICZ, Władysław. \textit{Dejiny estetiky 1. Staroveká estetika}. Bratislava: Tatran, 1985, s. 278.}

Ačkoliv cílem Diónova výkladu není odhalení narativních prostředků, ale prostředků spíše popisných, je evidentní, že v rámci problematiky narativní ilustrace dochází ke stejnému procesu, o jehož racionální výklad se autor svým proslovem pokusil.

Dión ve své úvaze postupuje metodicky. Nejprve shledává, že jak Homér, tak Feidiás se pokusili vyjádřit podobu boha Dia. Pro sochaře byl jasným vodítkem Homérův popis Diovy hlavy, která se prý podobala hlavě krále Agamemnóna, jíž dominovaly jezmena kštice a vousatá brada. Avšak kromě samotného vystižení podoby Dia bylo třeba klást důraz zejména na to, aby Feidiás vyjádřil také božskou vznešenost, jíž Homér dosáhl užíváním novotvarů evokujících emocionálně podmanivé přírodní jevy (hromy, blesky), a také prostřednictvím metafor, která v souvislosti s popisem Dia přisuzovala, jenž vyvolávají děs a strach. Proto se Dión pokouší zodpovědět otázku, jaké jsou nejvhodnější výtvarné prostředky k tomu, aby jimi bylo možné vyjádřit božskou vznešenost. Postupně dospívá ke třem základním distinktivním rysům, kterými se poezie od malířství odlišuje.\footnote{Tatarkiewicz správně upozorňuje, že Diónova práce anticipuje novověkou státní (a dnes zřejmě nejcitovanější vůbec) o hranicích mezi malířstvím a poezií Gottholda Ephraima Lessinga o více jak půl druhého tisíciletí. Srov. TATARKIEWICZ, Władysław. \textit{Dejiny estetiky 1. Staroveká estetika}. Bratislava: Tatran, 1985, s. 277.}
První rozdíl spatřuje Dión v neomezené svobodě literární řeči, zatímco malířství je vázáno k materií.119

„Jak by asi vypadalo napodobení hromu bez zvuku, či zobrazení blesku nebo hromoklínu bez tváře, vyrobené jen ze zdejšího pozemského materiálu? Vyličit věneč z oblaků kolem Diovy hlavy, nebo to, jak se země otrží a Olym p se chvěje pod krátkým pokynem Diova obočí, to bylo snadné pro Homéra, který měl velikou volnost ke všem takovým líčením, ale pro naše umění je to náprosto nemožné, protože je zblízka a jasně kontroluje zrak.“ 1120

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

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

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

Podle Dióna ztvárnil Feidiás nadpozemskou božskost Dia za pomocí vlastností, které jsou čitelné zraku pozemských smrtelníků.123 Zrak je podle Dióna jistějším prostředkem, neboť vyžaduje větší názornost než sluch.

119 Dión dokonce zachází do takových detailů, jako je teorie o původu řeči, třebaže se jeho výklad vyhýbá myšlitelé, kterí se přidržovali biblického stvoření člověka, ve kterém Bůh Adamovi vdechl život a spolu s tím i schopnost mluvit. Dión v této věci říká: „Ve dne v noci se setkávali s rozmanitými a odlišnými tvary, viděli nevýslovné jevy a slyšeli různé zvuky pocházející od větrů, z lesů, řek a moří a od říkavých i diřivých. Také lidé sami vydávali velmi příjemný a jasný hlas a libovali si v hrdé obratnosti lidské řeči, a tak si pro všechno, co přicházelo k jejich vnímání, stanovili rozpoznávací znaky, tak aby mohli pojmenovávat všechno, co poznali, a oznamovat to druhým. A bez obtíží pak přejímali pojmy a vzpomínky na nesmírné množství věcí.“ Cit. dle PAVLÍK, Jiří. Dión Chrýsostomos o výtvarném umění, náboženství a filozofii: řeč olympijská. Praha: Karolinum, 2004, s. 16. Překlad Jiří Pavlík.

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

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


Historický exkurz do teorie textově-obrazových vztahů

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

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

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

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

II. 2. 4. Počátky horatiovské tradice

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

---

[125] Cit. dle ibid., s. 25. Překlad Jiří Pavlík.
[127] Srov. ibid., s. 278.
ství. V souvislosti s tím bývá často citována fráze \textit{Ut pictura poesis}, kterou se chce vyjádřit, že oba umělecké obory jsou si rovnocenné. \textit{Ut pictura poesis} se vžila do dějin textově-obrazových vztahů jako známá tradice, k níž svými myšlenkami přispěly mnohé osobnosti z dějin filozofie, poezie, malířství i sochařství.

O tom, že v období pozdní antiky byla znovu oživena stará simonidovská myšlenka o srovnatelnosti uměleckých oborů, nám podává údajné autor napsal:¹²⁸ „Si poema loquens pictura est, pictura tacitum poema esse debet.“¹²⁹ Připomeňme, že rovněž Plútarchova zmínka o velmi podobném výroku „Poema pictura loquens, pictura poema silens“, jehož pravým autorem měl být údajně dávný Simónidés z Keu, pochází právě z tohoto období.

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

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

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

---


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


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

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

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

II. 3. Středověk

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

Na vizuální projevy uměleckých děl, tzn. jak na literární piktoriálnost, tak na samotnou vizuální podobu výtvarného umění, je nahlíženo ze dvou úhlů. Vizuální krása je ve středověku chápana jednak jako zatraceněhodná marnost ve smyslu Šalamounova verše v závěru biblické knihy Přísloví: „Oklamavatelná jest příjemnost a marná krása“.133 Naproti tomu se druhý výklad od prvního liší v tom, že je symbolický, neboť chápe krásu jako znak Božskosti.135 Druhý výklad vychází z tradice Izraelitů, kteří byli přesvědčeni, že viditelné věci samy o sobě nejsou důležité, a pokud je jim vůbec nějaký význam přisuzován, tak jen potud, pokud jsou znakem věcí neviditelných. Tuto dvojakost středověkého názoru na zobrazení popisuje rovněž Tatarkiewicz:

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

žíše v hořícím keři [...], tak jen proto, aby ukázali boží činnost; pohnali malovali a modelovali své bohy, oni zas symbole a díla svého boha. Jejich postoj částečně převzali křesťané, ale současně převzali také postoj antický. Také proto by jejich vztah ke krásě a k umění dvojaký: jednou bez-prostřední, jindy i symbolický, jeden i druhý vystupoval v jejich estetice.  

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

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


Filolog Erich Auerbach v knize Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách (1946) upozorňuje na rozdíl mezi řeckou statickou a judaistickou dynamikou tím, že srovnává narativní postupy mezi dvěma přibližně stejně starými texty: epizodou z Homérova vyprávění o Odysseově návratu na rodnou Ithaku a biblickou scénou, v níž Abrahám, který je poslušen Božího rozkazu, obětuje svého syna Izáka.
Z Auerbachova rozboru vyplývá, že zatímco Homérovo vyprávění odkrývá všechny události do nejmenších podrobností, biblické vyprávění je naproto tomu daleko striktnější, neboť čtenáři zprostředkovává jen několik málo prvků, které jsou nutné k pochopení smyslu příběhu. Vzpomeňme už jen samotný začátek příběhu, který postačí k tomu, abychom si udělali představu o způsobu biblického vypravování: „Po těchto událostech zkoušel Bůh Abraháma. Pravil k němu: Abraháme! Odpověděl: Tu jsem.“

Všimněme si, že zde nikterak není určeno místo, ve kterém se scéna odehrává (zda v interiéru nebo v otevřené krajině?), ani časové určení (zda ráno nebo večer?), není zřejmá ani pozice Abraháma (klečí nebo leží nebo se s rozpřaženýma rukama sklání či vzhlíží nahoru?), a už vůbec vypravěč nic neříká o tom, jaká jsou momentální vnitřní pnutí, náladě a myšlenky postav. Také dialogy jsou úsečné a navíc bez uvozovek. Jak dodává Auerbach, ani další prvky, které tvoří rámec vyprávěné scény, nejsou nikterak rozvedeny:

„Bylo by nemyslitelné popisovat náčiní, jehož se používá, krajini, jíž se prochází, služebníky nebo osla, kteří provázejí průvod, zminit se třeba o tom, jak se k nim přišlo, velebit jejich původ, materiál, tvar nebo užitečnost; nesnesou jediné adjektivum; jsou to služebníci, osel, dřevo a náž, jinak nic, žádné epiteton; slouží účelu, který jim přikázal Bůh; čím jsou jinak, čím byli nebo budou, zůstává utajeno.“

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

Další důležitou vlastností středověké estetiky, která se odrazila ve výkladu textově-obrazových vztahů, bylo upřednostňování auditivních vjměm. Znamená to, že jak piktoriálnost textů, tak samotná smyslovost obrazů byla systematicky potlačována,
zatímco verbální média byla upřednostňována nad vizuálními. Dokládá to především základní představa o všeobecném vzdělání středověkých učenců, která byla formu-
lována do tzv. *sedmera svobodných umění*. Mezi svobodná umění byly řazeny obory
gramatiky, dialektiky a rétoriky, zatímco žádného ze zástupců výtvarného oboru zde
nena j d e m e. Jak malířství, tak i sochařství byly považovány za méněcenný druh mecha-
nického řemesla, kterému se říkalo *artes vulgares*, a které v hierarchii činností stálo
dokonce ještě níž než takové manuální činnosti jako např. zemědělství či vlnařství.

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

Z mimoevropského prostředí období středověku (za hranicemi křesťanské-
ho světa) se nám zachovalo rovněž několik dokladů svědčících o tom, jak vyso-
ký byl zájem o problematiku textově-obrazových vztahů. Známy jsou především
 ty, které pocházejí z Číny. Za pozornost stojí mj. tzv. Škola malujících básníků
(*wenrenhua*), která se konstituovala v 11.–12. stol. Její představitelé byli
přesvědčeni o tom, že poezie není ničím jiným než určitým druhem malířství, kte-
ré je pouze zbavené vizuální formy, a že malířství je naopak poezii mající literární
podstatu. Z toho důvodu bylo malířství chápáno jako projev „němého básnictví“. V rámci Školy malujících básníků byly předlohou k malování verše, které též slou-
žily jako určitý způsob k ověření zdatnosti malíře. Např. císař Hui-tsun (1082–1131)
dával malířům za úkol ilustrovat verš „Mezi vrcholky hor skrývá se pradávný chrám“.
Pokud malíř namaloval špičku pagody, její strunou nebo dokonce celý chrám, byl
považován za nezkušeného, a naopak malíř, který zobrazil jen korouhev pagody,

*sedmery svobodných umění* je systém, který v díle *De nuptiis philologiae et Mercurii* definoval
Martin Capella někdy v letech 410–439. Jde o spojení trivía (gramatiky, rétoriky, dialektiky) a kvadrívía


148 Srov. *Knize o umění čili traktátu o malířství* (1437) Cenina Cenniniho můžeme číst požadavek, aby malířství bylo zahrnuto
mezi svobodná umění s tím odůvodněním, že nejen literatura, ale též malířství
dokáže podnítit představu o věci, která ve skutečnosti ani nemusí existovat.


150 Cit. dle *ibid*. Překlad Jan Klimeš.
čímž naznačil, že chrám je ukryt v horské krajině, byl pokládán za profesionála. Rozhodujícím kritériem v tomto testu byla určitá implicitnost sdělení, která se projevovala tak, že hlavní téma uměleckých děl zůstalo jen naznačené, aby tím byla podnícena obrazotvornost čtenářů a diváků, protože jak čtenář, tak divák pak byli donuceni dotvořit si celou pagodu svou vlastní obrazotvorností.\footnote{Srov. \textit{ibid.}}

II. 4. Novověk

Pro časové určení přelomu středověku a novověku bývá uváděno zpravidla několik historických okamžiků, které stály u zrodu nového myšlení západní civilizace. Vedle objevení Ameriky v roce 1492, dobytí Konstantinopole v roce 1453 či vyhlášení dekadesáti pěti Martina Lutherova roku 1517 byl dalším důležitým milníkem vynález knihtisku Johannem Gutenbergem, který na přelomu let 1447 a 1448 vydal nejstarší datovaný tisk – jednodílný kalendář \textit{Almanach auf das jahr 1448}.\footnote{Srov. BRISEBOIS, Michel. \textit{Calendriers et almanachs.} \textit{Cap-aux-Diamants: la revue d'historie du Québec,} vol. 1, 2000, no. 60, s. 38.}


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

Kunsthistorička Shannon O’Donoghue ve svém článku \textit{Ut Pictura Poesis and the Relationship between Poetry and Painting during the Renaissance} (2005) ukazuje, jak Tizian tento příběh adaptoval na základě hned dvou antických románů, \textit{Proměn} Publia Ovidia Nasa a \textit{Příhod Leukippy a Kleitofóna} Achillea Tatia.\footnote{Z Ovidiova Římské \textit{Proměn} původně popsal Arachnin obraz utkaný z pavučin, zatímco Tatus ve svém románu popsal obraz visící v Sidónu.}

\begin{footnotesize}
\begin{enumerate}
\item Srov. \textit{ibid.}
\item Srov. BRISEBOIS, Michel. \textit{Calendriers et almanachs.} \textit{Cap-aux-Diamants: la revue d'historie du Québec,} vol. 1, 2000, no. 60, s. 38.
\item Česky „Drahokam“. Srov. MATĚJČEK, Antonín. \textit{Ilustrace}. Praha: Jan Štenc, 1931, s. 106.
\item Není bez zajímavosti, že ani jeden z literátů ve svých dílech nevypravuje samotný příběh o únosu Európy, ale popisuje teprve až její následné umělecké vyobrazení; Ovidius ve svých \textit{Proměnách} písal Arachnin obraz utkaný z pavučin, zatímco Tatus ve svém románu popsal obraz visící v Sidónu.
\end{enumerate}
\end{footnotesize}
vyprávění použil Tizian zmínku o „sněhobílém“ býkovi, který má svalnaté tělo, hnědé oči a na hlavě rohy „zářivější než perly“, a také věnec květin, který je umístěn mezi jeho rohy.\[^{155}\] Z Tatiovy předlohy zase vybral delfíny, popisované pohoří v pozadí scény, volající ženské postavy na břehu moře a polohu Európina těla na býkově hřbetu, a zejména pak barevnost moře, kterou literát popsal v tmavých

---

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

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

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

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

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

---


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

se těšili svobodní umělci jiných oborů.  

Také další florentský umělec Francesco Lancillotti si ve svém Traktát o malířství (1509) stěhuje na vyloučení malířství ze vzdělávacího systému septem artes liberales.  

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

"Druhé (tj. malířství) mlčí v prvém (tj. v poezii), a prvé mluví v druhém, takže se stává, že si jedno vyměňuje vlastnosti, o poezii se říká, že maluje, a o malířství, že popisuje. Obojí spěje k těmuž cíli, totiž přijemné život lidského ducha a utěšovat ho nejvyšší radostí. Není mezi nimi rozdílu, než že jedno napodobuje v barvách a druhé slovy; že jedno napodobuje hlavně vnější, to jest tvary těla, kdežto druhé uvnitřní, duševní hnutí (afekty). Jedno prostředkuje poznání smysly, druhé rozumem."  

Naproti tomu skutečným obhájcem elitářského upřednostnění malířství nad poezíí byl již zmíněný Leonardo da Vinci. Ve svém pojednání Úvahy o malířství (1510) píše, že „malířství slouží mnohem důstojněji než poezie a podává přírodní tvary pravdivěji než básník.  

Svůj názor se pokouší doložit řadou podpůrných důkazů, jakým je nadvláda zrakového orgánu nad sluchovým, dále náročnost smyslové představivosti malíře, která musí být konkrétnější než básníkova vágní imaginace, a konečně rozdíl v reprezentaci celistvosti světa, kterou básník zprostředkuje pouze tím, že za sebe řadí sled detailů, zatímco malíř tuto celistvost ve svém díle zachovává.  

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

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

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

161 Srov. ibid, s. 114.  
162 Cit. dle ibid., s. 112, 113.  
163 Cit. dle ibid., s. 113.  
165 Srov. ibid., s. 113.
a malíře, kteří hlavním hrdinovi příběhu přinášejí své dary; zatímco básník je přesvědčen, že malířství může zobrazit pouhou vnější podobu věcí, kdežto teprve poezie má tu pravou schopnost proniknout do hloubky myслi a tím zprostředkovat i mravní poselství, tak malíř jednoduše oponuje, že také obraz může prostřednictvím zobrazených gest a pohybů postav proniknout do divákovy duše, a být tak nositelem mravního sdělení. V době baroka reflektuje tento spor o podstatě dvou médii také Charles-Alphonse du Fresnoy ve své básni *De arte graphica* (1668).

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

Art (1712) pozastavil nad absurditou laciného ztotožňování literárních a výtvarných prostředků. Shaftesbury si ve své stati položil otázku, zda lze v rámci sledu vyprávěné události stanovit nějaký okamžik, který by byl mezi ostatními nejvhodnějším pro výtvarné zobrazení. Za konkrétní příklad, na němž se pokusil o aplikaci, si autor zvolil epizodu z antické mytologie, v níž se hrdina Héraklés dostal na rozcestí, kde jej oslovily alegorie Ctnosti a Neřesti. Héraklés od obou vyslechl výčet výhod, kterých by se dočkal, jestliže by se rozhodl vydat jejich cestami. Shaftesbury se ptá, zda je pro výtvarné zobrazení nejvhodnější okamžik, v němž je překvapený Héraklés oslovován dvěma alegorickými postavami, nebo chvíle, kdy spolu postavy zaujatě rozmluvají, nebo situace, v níž se Héraklés rozpačitě přidává na stranu Ctnosti, anebo scéna, z níž by bylo patrné, jak hrdina dobovoval svůj vnitřní zápas?

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

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

---


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

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

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

---

180 Termínem malířství rozumí Lessing veškerá výtvarná umění. LESSING, Gotthold E. Laokoon čili o hranicích malířství a poezie. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 11.
Historický exkurz do teorie textově-obrazových vztahů

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


Nespravedlivou záhubu Láokoónta a jeho dvou synů líčí Homér takto:

"Moře se pění a šumí – a již jsou při samém břehu:
oči jsou podlity krví a žhnoucí plamenem hoří,
mlživým jazykem svým pak lízou syčící tlamy.
Zbledneme nad tímto zjevem a prchneme: útokem jistým
miří na kněze přímo – však dříve se ovine každý
okolo jednoho z těl dvou mladých kněžových synů,
zmíře se do něho hryše a drásá nebohé údy.
Otec, jenž na pomoc chvátá a kopí v pravici nese,
uchopí, v závitech sevrou a dvakrát ho šupinným tělem
ovinou kolem boku a dvakrát okolo šíje,
potom však krkem i hlavou se nad něj vysoko vztyčí."

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


**Historický exkurz do teorie textově-obrazových vztahů**

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

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

Lessing se nejprve zaobíral výběrem obsahového tématu. V případě sousoší Láikoónta shledal, že výrazy postav vyjadřují nternou fyzickou bolest, která je zachycena v sténání postav:

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

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

---


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


Historický exkurz do teorie textově-obrazových vztahů

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


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

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

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

188 Srov. LESSING, Gotthold E. Laokoon čili o hranicích malířství a poesie. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 133.
189 Ibid., s. 136.
190 Ibid., s. 137.
191 Ibid., s. 142.
192 Srov. ibid., s. 143.
odvádějí pozornost od celku. Totéž platí i o uměleckém vyprávění, kde vypravěč musí mít na zřeteli zachování jednotlosti představy.\textsuperscript{193}

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

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

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


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

\textsuperscript{193} Kvůli důrazu na tento požadavek je Lessing pokládán za typického aristotelika.
\textsuperscript{194} Připomeňme, že obě tyto teze předkložil již Dion Chrýsostomos v Řeči olympijské na přelomu 1. a 2. stol. n. l.
úrovni ilustrační tvorby. Takto byla v 17. stol. vyžadována častá názorná vyobrazení nejen k cestopisným spisům, ale také dílům z astrologie, medicíny, botaniky a dalších vědních oborů, pro které je od 19. stol. užíváno souhrnného označení „přírodní vědy“. Antonín Matějček označuje vývoj barokní umělecké ilustrace v 17. stol. za úpadkový, neboť většinově se obrazová složka knihy soustředila jen na popisné titulní listy a frontispisy, ve kterých se spíše než samotný obsah textu uplatňovala řemeslná a dekorativní dovednost. To bylo zapříčiněno především vývojem hlubotiskových reprodukčních technik, které, paradoxně k ideálu maximaálního rozšíření vzdělanosti, vznik knihy naopak výrazně prodražovaly, což vedlo dokonce až k tomu, že se kniha začala svým obsahem opět orientovat na nejbohatší společenskou vrstvu (šlechta, církev).

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


198 Srov. MATĚJČEK, Antonín. Ilustrace. Praha: Jan Štenc, 1931, s. 157, 158.
II. 5. Nástin teorie ilustrace a moderní estetika

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

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

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

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

---

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

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


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


201 Srov. ibid., s. 56.


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

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

„Výtvarný jazyk Kandinského nezajímá tolik jako nástroj komunikace, ale jako normovatelný systém vztahů. Nejde mu o samotnou řeč, ale o gramatiku, a neklade si otázku, zda je skutečně možné pro uměleckou tvorbu objektivní gramatiku vybudovat. [...] Každou chvíli opouští „vědecký“ vědecký postup a narušuje ho básnickou analogii, a je úplně z něj vytvořen „nevypočítatelný“ pramen. Výsledkem je skála pojetí bodu, která se rozvíjí od panteistického spojení makrokosmu s mikrokosmou až k pravoplánovým afinitám bodu jako výjimečným bodům, které jsou využívány v dělách kantovského paradoxu „účelnosti bez účelu“. Škála pojetí bodu se rozvíjí od panteistického spojení makrokosmu s mikrokosmou až k pravoplánovým afinitám bodu jako tečky, pointu v baletu nebo řečním bodu v hudbě.“

Podobnými cestami se v meziválečném období ubíraly nejen studie výtvarných děl, ale také mnohé analýzy literární. Např. Karel Čapek v poněkud lyrické obhajobě básnické sbírky Guillauma Apollinaira Alkoholy (1913) napsal, že „tečky a čárky jsou pro tyto básně příliš tuhým kusem logiky, než aby jej mohly strávit; nyní i diskurzivní syntaxe se uvolňuje a ruší se tu nutnost sledu, vztah k geometrickým konturám je zjevně neurčený, není jen nevypočítatelný proud bez geometrických kontur, zjevně zcela neurčený, není jen vnitřním spádem.“ Přestože se ve výtvarných dělách, ale také mnohé analýzy literární. Např. Karel Čapek v poněkud lyrické obhajobě básnické sbírky Guillauma Apollinaira Alkoholy (1913) napsal, že „tečky a čárky jsou pro tyto básně příliš tuhým kusem logiky, než aby jej mohly strávit; nyní i diskurzivní syntaxe se uvolňuje a ruší se tu nutnost sledu, vztah k geometrickým konturám je zjevně neurčený, není jen nevypočítatelný proud bez geometrických kontur, zjevně zcela neurčený, není jen vnitřním spádem.“
být chápána jako spekulativní, tak modernistům je třeba přiznat, že také asociace a evokace jiných než optických vjemů v obrazech a básních (např. evokace ruchů, hluku), které se staly objevem právě moderního světa umění, mohou být přes všechnu mnohозnačnost – nositeli významových sdělení.

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

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

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

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


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

II. 5. 2. Vývoj horatiovské tradice v novověku

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

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

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

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

---

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


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

---

217 Srov. HOFFMANN, Bohuslav. Inspirace díly výtvarnými (k interpretaci a recepci poezie iniciované texty výtvarnými a fotografickými). Zlatý máj, roč. 23, 1989, č. 9, s. 519.
Historický exkurz do teorie textově-obrazových vztahů

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

Inspirace tedy neznamená dosažení identického významu jiným médiem v plné celistvosti, ale jde o jev, kdy inspirované dílo přejímá ze své předlohy jen jednu nebo několik málo určitých vlastností. Inspiraciční vazbu lze ukázat na příkladu básně Vánoční koléda z výše zmíněné Seifertovy sbírky. Verše byly inspirovány Ladovým obrázkem, na němž jsou zachyceni vánoční koledníčci, kteří jsou domů výslužku – jablko a ořechy. Seifertova báseň přejímá motiv oříšků (tak charakteristický pro dobu dětství), které si děti s tvořbou předlohou také také zprvu používá pro idylické navození atmosféry děje, nicméně s atmosférou Ladova obrázku se rozchází v závěrečné trpké pointě básně. Celkový význam obou děl je tedy jiný, a proto můžeme říci, že intermediální inspirace znamená významovou shodu prostřednictvím parciálních prvků.

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


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

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


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

Jak dodává Bohuslav Hoffmann, Seifert této ekvivalence dosáhl především ref- rénovým opakováním, totiž slovy, že tato „noc plná jasu, nedala chudým nic‘ (ani teplo, ani lásku, ani nehu, ani krásu, ani život bez almužen).“

Ekvivalenčního vztahu mezi textem a obrazem je zde tudíž dosaženo tím, že obě díla mají stejnou estetickou funkci, neboť básně i obrázek usilují o vyvolání soucitu, jak můžeme doložit alespoň závěrečným osmiverším z této obsáhlejší Seifertovy básně:

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

221 SEIFERT, Jaroslav. Chlapec a hvězdy: verše k obrazům a obrázkům Josefa Lady. Praha: Knižní klub, 2001, s. 73.
Nástin dějin teoretických výkladů věnujících se textově-obrazovým vztahům vede k vymezení tří tradičních (a snad i nejfrekventovanějších) základních tématických okruhů otázek. Na mnoha místech nebylo možné nevšimnout si, že v řadě případů byla tato trojice otázek kladená na roveň určitých distinktivních rysů, kterými se jejich autoři snažili odhalit hranici mezi textem a obrazem, těmeže antinomické postavení určitých vybraných vlastností se z dnešního pohledu může do jisté míry jevit jako vyhrocené (viz kap. II. 4.1 Horatiovská tradice a sesterská umění v renesanci).

První základní okruh otázek se zpravidla věnuje hledání odlišností v temporalitě každého z médií: literatura se většinou soustředí na zprostředkování jevů dynamických v čase, obraz je vnímán spíše jako prostředek, kterým jsou reprezentovány jevy statické.

Za druhý distinktivní rys bývá v dějinách estetiky textově-obrazových vztahů považována odlišná schopnost vyjádřit každým z médií obecné pojmy a konkrétní jevy. Přesněji řečeno, zatímco literatura bývá chápaná jako přirozený nástroj k vyjadřování obecných vlastností, v případě obrazů bývají naopak zdůrazňovány spíše vlastnosti vystihující jevy smyslově konkrétní.

Třetím rozdílem mezi literárním a výtvarným dílem je jiný způsob utváření recipentovy obrazotvornosti.

Všechny tři popsané charakteristické rozdíly lze bez výhrad aplikovat i na problematiku vztahu mezi literárním vyprávěním a narativní výtvarnou ilustrací. V následujícím oddílu tedy soustředíme naší pozornost na tuto trojici témat s přihlědnutím k tomu, jak byly řešeny v pracích, které reagovaly na Lessingovu stať Laokoon čili o hraničních malířství a poezii (1766). Právě Lessing se zde zásadním způsobem věnuje otázkám, které se ve 20. století znovu vynořily v úvahách moderní sémiotiky.
III. 1. Spor o „přirozenost“ literárních a malířských prostředků

Při hledání paralel mezi textem a obrazem od antiky až po novověkou estetiku panoval všeobecně přijímaný názor, že podstatou literární i malířské reprezentace je nápodoba skutečnosti. V moderní estetice byly namísto mimézis hledány také jiné způsoby reprezentaci.

Lessingův rozbor *Laokoon čili o hranicích malířství a poezie* (1766) je jedním z prvních moderních spisů, v jejichž myšlenkovém zázemí lze stále určit princip umělecké tvorby jakožto mimesis – nápodobu skutečnosti. Patrně nejznámenější tezí Lessingovy statí je, že poezie by měla reprezentovat takové jevy, které jsou časově lineární děje. Malířství by mělo naopak zobrazovat takové jevy, které mají prostorový tvar, tzn. tělesa.222 Dodnes je tato studie předmětem mnoha četných citací a výkladů.223

Tuto Lessingovu tezi napadl jen o pár let později Johann Gottfried Herder ve spisu *Kri tické lesy* (1768), kde se pokusil ukázat, že literatura může stejně dobře jako malířství reprezentovat jevy, které májí výhradně prostorový aspekt, tzn. jevy časově nesukcesivní.


V následujících kapitolách podrobněji rozebereme jak Herderovu kritiku Lessinga, tak také způsob, jak Lessingovu koncepci reflekoval Greenberg.

III. 1. 1. Lessing a Herder: narace versus deskripce

Hranice ilustračního média

Diderota aj.), jiní Lessingovi vyčítali tezi, že literatura by měla reprezentovat děje, zatímco výtvarné umění se soustředí na vyjádření prostorových tvarů.

V čele druhé skupiny kritiků dominoval především Johann Gottfried Herder. V prvním díle ze svých svazků Kritické lesy (1768) shoduje pouze v základním vystižení dané problematiky, tj. v popisu rozdílných literárních a malířských znaků a jejich charakterizací.

Herder souhlasí s následující Lessingovou úvahou. Podle Lessinga spočívá hlavní rozdíl mezi poezíí a malířstvím v tom, že každě z těchto uměleckých médií používá jiných vyjadřovacích znaků. Zatímco poezie ve vyjádření skutečných jevů pracuje s artikulovanými zvuky, malířství se vyjádřuje prostřednictvím tvarů a barev. Proto se Lessing domnívá, že prostředky poezie jsou vázány k označovaným jevům libovolně, nemají se skutečnou podobou jevového světa nic společného, a takto je chápe jako konvencionalizovaný druh znaku. Naproti tomu malířské prostředky jsou takovým znakovým druhem, který spolu s označovaným jevem sdílí mnohé vizuální vlastnosti. Proto malířské znaky označil Lessing za „přirozené“. Otázka, kterou si po tomto rozlišení Lessing položil, zněla: Jak je možné nejúčinněji podnítit čtenářskou obrazotvornost poezií, která ovšem pracuje právě s takovými znaky, které jsou „nepřirozené“, konvencionalizované a v podstatě apiktoriální?

V řešeních této otázky se však Herder s Lessingem zásadně rozcházejí. Herder kritizuje Lessingovu odpověď, která jím byla pochopena v tom smyslu, že rozdílné prostředky musejí k označovaným jevům zaujmout „přiměřený“ vztah. Herder se totiž neztootožnil s Lessingovou myšlenkou, že v reprezentaci poezíí by měly být


v zájmu vyvolání silného estetického prožitku upřednostněny ty jevy, které jsou časově sukcesivní. Podle Herdera je poezie působivá nikoli proto, že přiměřeně reprodukuje časově dynamický děj, ale proto, že v poezii se skrývá jakýsi „duchovní smysl“, který je konvencionalizovanými znaky zprostředkováván. Účinek poezie podle Herdera netví v tom, že by nutné působil skrze reprezentaci děje, ale proto, že odhaluje určitou duchu silou, která je uložena ve slovech.227

Protože se Herder domníval, že Lessingova distinkce na časové a prostorové prostředky je zavádějící, pokusil se sám nalézt jiný způsob, kterým by bylo možné zdůvodnit příčiny vizuálního účinku poezie. Podle Herdera nespočívá obrazotvorná síla poezie jen v časovém rozměru, ale také v tom, že disponuje prostorovými schopnostmi – řeč je přece záležitostí časoprostorovou. Protože recipient díla nevnímá jen zvuk slov, ale předně jejich smysl, prostorový účinek poezie se projevuje tak, že v představivosti čtenáře dochází k vytvoření iluzivního obrazu, který má prostorové vlastnosti. Pak se čtenáři může zdát, jako kdyby poezii zprostředkované tvary jím byly skutečně viděny.228 Přesto je proto v Herderově koncepci pojmána jako časoprostorové médium: obsahuje znaky arbitrární i prvky znaků „přirozených“.

Podle Herdera je pak třeba rozlišovat mezi časoprostorovými prostředky běžné řeči a mezi prostředky, kterých užívá umělecká poezie. Zatímco v běžné řeči dochází k rychlému střídání různých vizuálních představ, poezie naopak usiluje o co nejdelší udržení jedné celistvé vizuální představy v paměti.229

Rozdíl mezi Lessingovým a Herderovým pojetím lze demonstrovat na konkrétním příkladu: každý z nich poskytuje jinou odpověď na otázku, jak lze literární prostředky zachytit statický obraz jezdce sedícího na koni. Lessing říká, že takový jev je třeba vyprávět prostřednictvím procesu oblékání jezdce a osedlávání koně, což koresponduje s jeho obecnější tezi, že prostorové představivosti se v poezii dosáhne nejhodnější časovou posloupností. Naproti tomu Herder v poezii hájil také neprocesuální deskriptivní postup, tzn. popis souběžných jevů od kopyta koně přes jeho hlavu, hřbet, sedlo, jezdce, ocas koně až po podkovu na zadní noze.230

Třebaže Herderova kritika našla ve své době řadu zastánců, z dnešního pohledu je chápána jako naprosté nepochození Lessingova příspěvku. Jak ukázal Tzvetan Todorov v knize *Theories of the Symbol* (1982),231 Herder mylně interpretoval Lessingovy teze tak, že v zájmu dosažení vysokého prožitku je třeba z verbálního sdělení vyloučit jakékoliv prostorové aspekty. Odtud pak plynu Herderovy mystifikace o „duchovní síle“ poezie. Podobně zevšeobecnějící misinterpretace nachází...
me v řadě dalších textů v průběhu takřka celého 20. stol.,
např. u Paula Kleea či později u Gabriela Zorana. Klee se o Lessingovi kriticky vyjadřuje v souboru esejů, které byly vydány pod názvem Creative Credo (1920):

„V Lessingově Laokoóntovi [...] je mnoho povyku o rozdílnosti mezi časem a prostorem v umění. Jakmile se však podíváme na věc podrobněji, zjistíme, jak je toto rozdělení školometské, neboť také prostor vyžaduje přece určitý časový rozměr. Chvíli trvá, než se bod tvoře do pohybu a stane se tak linií, nebo než linie změní svoji pozici tak, že vytvoří prostor. [...] Proto je pohled na výtvarné dílo také v podstatě procesem závislým na čase. Divák se zaměřuje na jednu část a pak na část jinou. [...] V tomto smyslu vyplývá umělecké dílo z fyzického pohybu; je záznamem těchto pohybů, a prostřednictvím pohybu je opět vnímáno.“


III. 1. 2. Greenberg: reprezentace a autoprezentace

V první pol. 20. stol navázal na Lessingovu práci Clement Greenberg svým esejem Towards a New Laocoon (1940), v němž rozvinul myšlenku o rozdílnosti literárních a malířských vyjadřovacích prostředků. V případě Greenbergovy stati je však čtenář veden k po někud jinému závěru, než k jakému dospěl Lessing. Zatímco klasický filozof trval na tom, aby umělecké prostředky byly nápadobou skutečnosti, Greenberg se od takového reprezentáčního pojetí radikálně distancoval.

Greenberg ve své práci rehabilituje úvahu o zachování čistoty vyjadřovacích prostředků jednotlivých médií; malířství by nemělo suplovat děje, které lépe dokáže vyjádřit literatura, a naopak, literatura by se měla vyvarovat deskriptivních vyjádření simulujících prostorovou statičnost popisovaných jevů. Na rozdíl od Lessinga zachází Greenberg ve svém požadavku ještě dále, neboť útočí na piktoriálnost figurálního malířství víbec. Podle něj by mělo malířství upřednostnit ryze formální prvky (barvu, kompozici, energii malířského rukopisu apod.), a vymanit se tak z používání mimézis, kdy se jen „otrostky“ podřizuje „pouhé“ nápodobě skutečnosti.

Greenberg požaduje vznik zcela autonomního, čistého, „puritánského“ a teatrálních prvků zbaveného média, ve kterém by malířské prostředky nevyjadřovaly nic dalšího než samy sebe. Tento požadavek rozšiřuje Greenberg i na další umělecké obory, čímž se pokusil očistit jednotlivé umělecké obory od služebnosti oborům jiným:

„Dnes, kdy nastává doba, která přisuzuje svébytnost umění dominantní roli, se tato svébytnost stává prototypem pro všechna další umění: umělecké obory se pokoušejí zbavit prostřednosti a dosavadních způsobů imitace. […] Michálin jednotlivých uměleckých oborů je dosaženo nanejvýš toho, aby každý z nich příslušel a podřizoval se oborům jiným; tím se ocitá pod tlakem popřít svou vlastní přirozenost ve snaze o dosažení učiněk nejvyššího umění.“

V uměnovědném diskurzu je Greenbergova stať pokládána za obhajobu abstraktního expresionismu (Greenberg namísto dnešního označení „abstraktní expresionismus“ používal termín American-Type Painting). Hodnotovým kritériem, podle kterého upřednostnil abstraktní expresionismus před jinými žánry v rámci výtvarných směrů, se Greenbergovi stala obrazová auto-reprezentace. Greenberg s odkazem na autoreprezentaci formuloval požadavek, aby malířství přestalo být mimetickou reprezentací, čehož mělo být dosaženo tím, že shluk čar a barevných skvrn by nezobrazil žádnou rozeznatelnou reální, ale jen a pouze sebe sama (na rozdíl od figurálního malířství, kde můžeme rozeznat tvář, auto, dům, strom atd.). Takto se obrazy abstraktního expresionismu měly stát auto-


prezentací svých vlastních prostředků. Proto je možné říci, že formální prvky, které byly v mimetickém pojetí chápany jako prostředek, povyšil Greenberg na cíl. 238

Je evidentní, že výtvarná ilustrace, která naopak usiluje o dosažení „narativní“ sdělnosti (či snad dokonce určité teatrálnosti), je v takovéto prizmatu chápaná jako jej méněcenný. V následujících kapitolách si ukážeme, že proti greenbergovským tendencím je možné vznést argumenty především z oboru sémiotiky, jež kontaminovanost jednotlivých oborů, mezi které bychom zařadili též výtvarnou ilustraci, pokládají naopak za přirozený, ba dokonce nevyhnutelný jev.

III. 2. Literatura a ilustrace z pohledu sémiotiky

Ve 20. stol. do problematiky uměleckých prostředků výrazně zasáhla sémiotika. Přínos sémiotiky spočívá zejména v důkladné analýze znaku a identifikaci jednotlivých znakových druhů, které jsou spojeny s různými uměleckými reprezentacemi. Na základě charakterizace znakových druhů pak bylo možné určit, které z nich jsou příznačné pro každé jednotlivé umělecké médium. Jejich porovnáním bylo rovněž možné odhalit hranice mezi literaturou a malířstvím ještě přesněji, než jak je v 18. stol. nastínil Lessing. 239

Oba dva zakladatelé moderní sémiotiky, Ferdinand de Saussure a Charles Sanders Peirce, chápali znak jako jednotu mezi označujícím a označovaným (třebaže tato myšlenka je sama o sobě podstatně staršího data, např. již sv. Augustin napsal, že „znak je věc, která kromě druhu, jenž vchází do smyslu, přivádí sama od sebe něco jiného na mysli“). 240 Rozdíl mezi oběma teoretiky spočívá především v tom, že Saussure

---


definoval tento vztah na základě arbitrárního rozhodnutí, zatímco Peirce strukturoval vztah do tří základních druhů, na ikon, index a symbol.

Ikon je znak, který označuje objekt na základě vnější podobnosti. Ikonickým znakem může být např. vztah mezi fotografii určité věci a tím, co fotografie zobrazuje. Lze se proto domnívat, že ikon je totožný s tím, co Lessing označoval termínem „přirozený znak“.

Index je znak, který reprezentuje objekt na základě existenční vazby (nejčastěji na základě kauzality). Indexem je např. kouř, který odkazuje k ohni, symptomy nemoci (vyrázky, zrychlený tep), jejichž prostřednictvím lékař stanovuje diagnózu pacientů, apod. Symbol je znak, který reprezentuje objekt na základě společenské dohody. Proto je, na rozdíl od dvou předchozích druhů, znakem arbitrárním. Například ani písemná podoba slova „žralok“, ani vyřčená zvuková skladba hlásek tohoto slova nesdílí s označovaným objektem vnější podobu, jako by tomu bylo v případě ikonu; tato fyzická podoba slova není se skutečným žralokem propojena žádnou kauzální vazbou, jako tomu bývá v případě indexu. Peircův symbol proto koresponduje jak s Lessingovou charakterizací jazykových znaků, kde mezi označujícím a označovaným dochází k náhodnému a konvenčně uzavřenému spojení (willkürliche Zeichen), tak i se Saussurovým pojednáním arbitrárního znaku.

### III. 2. 1. Přítomnost znakových druhů v literatuře a v ilustraci

Nezávisle na sobě si Peirce i Saussure položili otázku, jakou podobu by musel mít znak, o kterém by bylo možné říci, že je znakem ideálním. Jejich odpovědi, jak

---


244 Roman Jakobson uvádí, že celý obor medicíny spočívá na indexické vazbě. Srov. ibid., s. 123.

245 Samotný Peirce uvedl pro objasnění indexické vazby příklady typu, „vidím křivonohého muže v manšestrových kalhotách, v kamaších a v krátkém kabáte. To jsou zřejmé indikce toho, že se pravděpodobně jedná o žokeje,“ nebo „slunecní i obyčejné hodiny indikují denní čas.“ Cit. dle ibid., s. 122, 123. Překlad Jan Klimeš.

246 Peter Wollen uvádí, že v jedné krátké pasáži se Saussure vyznává z pochybností nad jedinečnou arbitrárností znaku, a to tehyd, když se zamýšlel nad onomatopoiemi. Srov. ibid., s. 141, 142.
Hranice ilustračního média

lze z výše uvedených charakteristik každého z nich snadno předjímat, se zásadně rozcházejí. Zatímco Saussure konstatuje, že ideální podobu má ten znak, který je zcela arbitrární, Peirce, který odhalil, že znakových vazeb mezi označujícím a označovaným může být více, dospěl k názoru, že ideální znak je takový, v němž jsou všechny tři znakové druhy rovnoměrně vyváženy.247 Takto je na literaturu i na ilustrační médium nahlíženo jako na dvojici komplikátů více znakových druhů.

Ke stejnému závěru o vzájemném prolínání znakových druhů dospěl už předtím také Lessing. Podle něj dominují v malířství znaky „přirozené“, zatímco v literatuře se vyskytují především znaky arbitrární, což je distinkce odpovídající Peirceovým charakteristikám ikonu a symbolu. Současně se však zdá, že ani jeden z nich se nebrání myšlence, že jak literární, tak výtvarná média mohou být kombinací více znakových druhů.248 V souvislosti s tím se však nabízí otázka: lze projevy jednotlivých znakových druhů v literatuře a v malířství od sebe vzájemně odlišit?


Indexické výrazy, které lze odhalit ve verbálním jazyce, popsal Jakobson v jiné studii Shifters, Verbal categories, and the Russian verb (1957).250 V literatuře se projevují především v podobě zájmen. Typické pro ně totiž je, že jimi zastupovaný význam se různí v závislosti na kontextu jejich použití.

Na adresu peircovského symbolu uvedl Jakobson v knize Dialogy (1982), že symbol na sebe v literatuře nebere žádnou předmětnou podobu, ale že se jedná pouze o jakýsi rámcový zákon (frame-law). Takovýto zákon dovoluje různá faktická použití, tzn. repliky (occurrences).251

V součtu těchto poznatků nabyl Jakobson přesvědčení, že nejzřetelněji se rozdíly mezi jednotlivými znakovými druhy, které jsou obsaženy v literatuře, projevují

---

tam, kde dochází k časové posloupnosti vyprávěného děje. Při aplikaci trojice znakových druhů na temporalitu literárního vyprávění Jakobson napsal:

„Zvláště pozoruhodný je Peircův názor na všechny tři kategorie znaků z hlediska jejich vztahu k problematice času. Ve studii nazvané My chef d’ouevre (Mé mistrovské dílo) hodnotí ikonu (sic!) jako dovršený odraz již uskutečněné minulé zkušenosti, zatímco index je spojen s prožívanou zkušeností v současnosti.“

Naproti tomu symbol může být nositelem obecného významu. Jinými slovy, symbol je na rozdíl od ikonu a indexu dobře použitelný pro vyjádření budoucnosti:

„Všechno skutečně obecné se vztahuje k neurčené budoucnosti. Minulost – to je fakt, který se již uskutečnil, zatímco obecný zákon nemůže být v úplnosti završen. Jeho potenciálita a modus jeho existence je existovat v budoucnosti. [...] Hodnota symbolu, mezi jiným i symbolu jazykového spočívá v tom, že nám poskytuje možnost předpovídat budoucnost.“

Jazykový výraz označující budoucí děj může být vyjádřen pouze arbitrárním způsobem, tedy symbolem. Rámcový zákon (frame-law) je pouze předpokladem možných budoucích replik, pro jejichž vyjádření je zapotřebí stálost označujícího znakového výrazu. Proto také Jakobson na adresu symbolu v literatuře uvedl:

„Kontext je proměnlivý, a v každém novém kontextu zvláštní význam slova se ustavičně obnovuje. V tom spočívá tvůrčí síla slovesného znaku. Tvůrčí síla znaku mu otevírá cestu k neurčené budoucnosti, tj. anticipuje, předpovídá budoucnost.“

Způsob, jakým se trojice znakových druhů projevuje ve výtvarném médiu, se pokusíme ukázat na příkladu Hogarthovy grafiky Čas vykuřující obraz z roku 1761 (obr. 18).

---


253 Ibíd., s. 68. Překlad Marcela Pittermannová.

254 Ibíd., s. 68. Překlad Marcela Pittermannová.

255 Jakobson tuto myšlenku řadí mezi nejgeniálnější z Peircových tezí. Srov. ibíd., s. 68.

256 Ibíd., s. 69. Překlad Marcela Pittermannová.
Ikonický znak se zde projevuje tím, že jsme schopni rozpoznat postavu starce, dýmku, malířský stojan a další předměty, které jsou vizuálně podobné předmětům ve skutečnosti.

Index, který je spojen s aktuálně prožívanou zkušeností, je patrný v tom, jak jsou jednotlivé ikonické znaky složeny do reprezentačního celku. To, co je předmětem reprezentace Hogarthova obrazu, jen těžko porovnáme s nějakou již dříve reálně existující scénou. Index proto zajišťuje mocné spojení nikoli s tím, jak vztahy mezi smyslově vnímatelnými věcmi vypadají v aktuálním světě, ale tak, jak by mohly vypadat v poetice uměleckého světa.

Symbolický znak se v případě Hogarthova obrazu projevuje jako rámcový zákonný, tzn. pro jeho odhalení je třeba znát kontext, který není uložen v samotné strukturu díla. V Hogarthově díle je symbol zastoupen postavou starce, o kterém z jiných zdrojů – nikoli ze samotného obrazu – víme, že je allegorií času (např. z popisku, z názvu obrazu či na základě znalosti tradice uměleckého zobrazování, v níž postava starce s kosou a s křídly může představovat čas apod.).
Avšak i přesto, že jak v literárním, tak v malířském médiu mohou být přítomny všechny tři znakové druhy současně, distinktivními rysy literatury a malířství jsou dominance symbolu v literatuře a převaha ikonických prvků v malířství.257 Rozdíl mezi dominancí symbolu v literatuře a převahou ikonu v malířství se výrazně ukáže ve chvíli, kdy po každém z médií budeme požadovat, aby vyjádřilo buď obecné témata, anebo naopak nějaký vizuálně konkrétní jev. Zatímco snadnou schopností jazyka je vyjádřit obecné pojmy (např. abstrakta „spravedlnost“, „mír“), vlastnosti malířských prostředků je, že takové obecniny vyjadřuje jen velice těžko. Připomeňme, že podle Lessinga se právě z tohoto důvodu uchyluje malířství k nepřirozené „alegorisačnosti“.258 Psycholog Robert Sternberg uvedl v této souvislosti ve své Kognitivní psychologii (1996) ilustrativní příklad:


Jak dodává Sternberg, příznačné pro obě média je, že ani jedno z nich neobsahuje ve své reprezentaci všechny znaky reprezentovaného, ale vždy dochází k určité selekci z mnoha vlastností reprezentovaného objektu:

„Kupříkladu ani slovo kočka, ani její obrázek ve skutečnosti nežerou ryby, nemňoukají ani nepředou, jestliže je někdo hladí. Jak slovo kočka, tak její obrázek jsou rozličné reprezentace ‘kočkovitosti’.“260

Z uvedeného v této kapitole lze poukázat na dva závěry. Prvním je poznání, že jak literatura, tak výtvarné ilustrace jsou média, která lze chápat jako kompiláty více než jen jednoho znakového druhu, což je téměř, které bude ještě podrobněji rozvedeno v následující kapitole. Druhým závěrem je, že každé z těchto médií vyjí-

---

258 Srov. LESSING, Gotthold E. Laokoon čili o hranicích malířství a poesie. Praha: Státní nakladatelství královské literatury, hudby a umění, 1960, s. 11.
259 STERNBERG, Robert J. Kognitivní psychologie. Praha: Portál, 2002, s. 243, 244.
260 Ibid., s. 244.
má z reprezentovaného objektu odlišné vlastnosti, na což se dodatečně zaměříme ještě v kap. III. 2. 3. S. v procesu ilustrační tvorby.

III. 2. 2. Literatura, malířství a umělecká ilustrace jako superznaky


Roland Barthes se v knize Nulový stupeň rukopisu (1953) zabýval myšlenkou, zda je možné, aby existovalo čisté médium. Podobně jako Greenberg se také Barthes pokusil nalézt jakousi nejčistší formu jazyka, v němž by promluvujícím byl sám jazyk, nicméně na rozdíl od Greenberga si francouzský filozof v závěru uvědomil, že jazyk (obecně, nikoli výhradně umělecký) vždy byl, je a nadále i zůstane sepětím formy a obsahu, tedy dvou neoddělitelných složek.\(^{261}\)

Zajímavé je v této souvislosti Barthesovo poznání, k němuž dospěl na základě zkušeností. Kdykoliv se pokusil odhalit podstatu vizuálního sdělení, nedokázal se ani jednou oprostit od všudypřítomné verbalizace. Proto nabyl přesvědčení, že verbální jazyk prostupuje i do samotného pojmenování nazírané věci. Tím Barthes přiznal, že slova jsou nejpřirozenějším epistémickým nástrojem, což vyjádřil známosou frází, že „není myšlenky bez řeči“.\(^{262}\)

Stejnou úvahu o všudypřítomnosti verbálního jazyka rozvinul také filmový teoretik Peter Wollen ve statečně The Semiology of the Cinema (1972). Wollen ji však zmiňuje v souvislosti s dějinami explicitního prolínání textu a obrazu napříムěleckými


Hranice ilustračního média

žánry. Jak autor dokládá, hranice vyjadřovacích prostředků jednotlivých uměleckých oborů byly vždy zjevně narušovány prvky, které jsou doménou jiných oborů:


Ještě přímočařeji se vyjádřil William J. Thomas Mitchell v knize *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (1994), který se rovněž domnívá, že koncept toužící ob hájit čistotu médií jsou nenaplnitelným mýtem. Americký teoretik a historik umění napsal, že „[…] interakce mezi obrazy a texty konstituuje zobrazení jako takové: jakékoliv médium je médiem smíšeným, a všechny reprezentace jsou heterogenní; neexistují „čisté“ vizuální nebo verbální umění, třebaže impuls k očištění médií od ostatních je jednou z ústředních a utopických snah modernismu.“

Mitchell se dále přiklonil k tvrzení filozofa Michela Foucaulta, že „vztah mezi řečí a malbou je vztahem nekonečný“, což však podle Mitchella není zapříčiněno tím, že by „znaky“ nebo „média“ vizuálního a verbálního vyjádření byly neporovnatelné formálně, jak se domníval Foucault, ale proto, že rozdíl dvou reprezentací je v podstatě ideový:

„Rozdíly mezi obrazy a jazykem nejsou rýz formálního charakteru: v praxi jsou propojeny s takovými věcmi jako je rozdíl mezi námi (tím, co říkáme) a druhými (důvěrním se na druhé); mezi vyprávěním a ukazováním; mezi tím, co se povída a skutečným „očitým svědectvím“; mezi slovy (slышel jsem, opakoval jsem, napsal jsem) a objekty či jevy (видěně, vyobrazeně, popsané); mezi senzorickými kanály, tradicemi reprezentací a nejběžnějšími zkušenostmi. Pro tyto rozdíly bychom je mohli nazvat, terminologií Michela de Certea, „heterologie reprezentace“.“

Jak se zdá, literatura a malířství jsou chápány jako média, která nemají podobu čistých znakových druhů, totiž takových, pro které se užívá označení „elementární znaky“. Protože význam uměleckých děl je zpravidla těžko jednoznačně interpre-
tovatelný, dochází v nich k vrstvení více elementárních znaků do komplexního znaku, jemuž se říká superznak. Superznak poznáme tak, že při jeho emocionálním vnímání dochází k podnícení více než jen jednoho smyslového orgánu, jak jej charakterizuje mj. Jaromír Uždil v knize Čáry, klikyháky, paňáci a auta (1978):

„Vzorce‘ (užívá se i méně česky znějící pojem „superznaky“) jsou založeny především na latentní, hluboko uložené skušenosti našich smyslů, na tvarové, barevné, hmatové, čichové, chuťové i kinetické paměti a jsou bohatě prostoupeny faktory emocionálními (práními, sympatiemi) i faktory racionalními (úvahou, logickou argumentací, utříděním, odborným i všeobecným vzděláním).“

Je pak přirozené, že také umělecká narativní ilustrace je nahlížena jako superznak, tzn. jako nečisté médium. Tento názor byl mezi teoretiky výtvarné ilustrace v druhé polovině 20. století již běžně přijímaný, jak dokládají např. slova Josefa Javůrka a Františka Daneše v následujících úryvcích. Josef Javůrek v článku Ilustrácia literárného diela jako výtvarná kategória (Problémy hodnotenia) v roce 1969 napsal:

„Umělecká ilustrace je značně nečistým estetickým tvarem. Literární dílo vytváří na výtvarnou realizaci značný tlak svou strukturou a vnucuje tím výtvarnému projevu vlastnosti, které jsou mu bytostně cizí.“

Podobně se v roce 1995 vyjádřil také František Daneš ve státi Text a jeho ilustrace:

„My jazykovědci [...] víme, že sémioticky smíšená je sama přirozená lidská řeč, neboť představuje komplementární kombinaci dvou kódů: segmentálního (informace kognitivní povahy je kódována digitálně a spíše v levé mozkové hemisféře) a suprasegmentálního (prozodického, ‚humanského‘, fylogeneticky i ontogeneticky mnohem staršího (informace je kódována analogově a spíše v pravé hemisféře a je povahou emoční a mimoracionální). A pokud jde o jazyk psaný, i tu se objevuje jeho vícekódovost


Pokud přijmeme tezi, že ilustrace může být superznakem, pak to také znamená, že malířské prostředky mohou evokovat nejen vizuální, ale rovněž čichové, hmatové a sluchové dojmy. Takovéto snahy byly mnohokrát cílenými *intentio auctoris* mnoha moderních výtvarných děl. Na obr. 21, který je vyjmutou stranou z knihy *Les mots en liberté futuristes* (1919) Fillipa Thomase Marinettiho, se autor typografickými prostředky, tzn. různými typy písma, střídáním jejich velikostí, různým deformováním apod., pokusil evokovat pocit mladé dívky, která právě čte dopis z války od svého milence. Patrná je zde autorská snaha vizuálně vyjádřit řinčení a hluk válečných zbraní.

III. 2. 3. Selekce v procesu ilustrační tvorby

V průběhu tvorby každého uměleckého díla jsou z reprezentovaného objektu vyjímány jen některé vlastnosti, tzn. dochází k selektivnímu procesu, který můžeme sledovat jak v případě vzniku narativní literatury, tak při vzniku výtvarné narativní ilustrace.


Obr. 22. Gabriel Zoran. Transformace časoprostoru do literárního textu.

---

charakteristické pro reprezentaci užívanou v narativní literatuře. Za prvé, jazyk není schopen postihnout všechny aspekty reprezentovaných objektů, za druhé vzniká kontinuum vyprávění, neboli reprezentované objekty jsou transformovány do časového uspořádání, a za třetí se tím utváří perspektivní struktura fikčního světa, tzn. hledisko, z něhož je text vyprávěn.\footnote{271}

Také v ilustračním ztvárnění příběhu dochází k selekci vlastností reprezentovaného předmětu, jak obsáhle dokládá teoretik umění Ernst Gombrich ve studii Umění a iluze (1960). Gombrich na mnoha příkladech ukazuje, že sebelepší malíř nedokáže dokonale zobrazit skutečný předmět. Umělec ke skutečnému předmětu svými prostředky pouze odkazuje, čímž vyvolává pouhou iluzi, že předmět skutečně vidíme.\footnote{272} Z toho důvodu lze říci, že v rámci možné přítomnosti všech tří znakových druhů (ikon, index, symbol) uvnitř určitého ilustračního zobrazení vždy domínuje indexická reprezentace.

Právě indexická vazba zajišťuje, že ilustrátor nemusí zobrazovat pouze ty vizuální jevy, které jsou v textu explicitně uvedené, ale může je obohacovat o mnohé jiné nebo se jimi naopak nezabývat vůbec. Takto např. při ilustraci věty, „Eva prudce vyškočila z křesla, takže se jí pletení s klubkem vlny rozkutálela.“\footnote{273} ilustrátor při své práci přisuzuje postavě Evy, křeslu, klubku vlny a jiným vizualizovatelným pojmům další prvky a konkrétní vlastnosti, např. barvu Eviných vlasů, pozadí celé scény apod.\footnote{274}

Vzhledem k indexickému charakteru výtvarné ilustrace je pak možné stanovit dva hraniční póly, mezi nimiž se rozprostírá celé spektrum možných přístupů. Na jedné straně stojí indexická reprezentace s příklonem k těm vlastnostem, které odpovídají symbolickému znaku, protipolem je pak indexická reprezentace s příklonem k vlastnostem ikonického znaku.\footnote{275}

\footnote{271} Srov. ZORAN, Gabriel. K teorii narativního prostoru. Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné, roč. 13, 2009, č. 1, s. 45.


\footnote{273} Tento příklad je převzat z DANEŠ, František. Text a jeho ilustrace. SaS, 56, 1995, s. 183.


\footnote{275} Všechna tři spojení mezi označujícím a označovaným jsou třemi druhy relací. Protože mezi vlastnosti relací patří reflexivita, symetrie a transitivity, je rovněž možné objasnit každou z vazeb na základě rozdílů mezi těmito vlastnostmi. V případě ikonu dochází k relaci, která je reflexivní, symetrická i tranzitivní. Ikonickou relaci můžeme vyloučit, protože neznáme vnitřní podobu reprezentovaných objektů, kterým by měly odpovídat ilustrační reprezentace (např. Dorého ilustrace k Bibli), a takto ani není možné, abychom mezi nimi rozpoznali shodu. Symbolická relace je řeřevinní, asymetrická a intranzitivní, což znamená, že ji z ilustrační reprezentace můžeme rovněž vyloučit, protože taková relace nezachycuje intuitivní podstatu výtvarného zobrazení (např. Dorého biblické ilustrace přece jen vykazují některé rysy předmětů, které jsou nápadné shodné s tím, jak je známe ze skutečnosti – rozpoznáváme v nich postavy, domy, rostliny atd.). Proto ani není třeba, abychom se museli domlouvat na tom, co zobrazené reálie skutečně vyjadřují. Tepře indexická relace, která je reflexivní, asymetrická a intranzitivní, dostatečně vysvětluje podstatu umělecké ilustrační reprezentace.
III. 2. 4. Reprezentační škála narativní ilustrace

V předchozí kapitole jsme se pokusili ukázat, že vazbu ilustrace k reprezentovanému objektu je třeba chápat na základě indexické vazby. Ilustrační reprezentace se může pohybovat v příklonu buď k ikonickým prvkům, anebo naopak k prvkům, které vyžadují určitou dohodu o tom, co je vlastně předmětem ilustračního zobrazení, tzn. v příklonu k symbolu. Jedná se o dvojici hraničních případů, v jejichž rámci se odvíjí celá škála možných reprezentací.

V následující kapitole nastíníme nejprve historické pozadí toho, jak byla taková škála možných výtvarných reprezentací reflektována některými teoretiky. Následně celou škálu ozřejmíme na několika konkrétních příkladech z oblasti narativních ilustrací.


Po druhé světové válce navrhl Ernst Gombrich v již zmíněné studii *Umění a iluze* (1960) jiné strukturování výtvarných reprezentací na škále mezi ikonickou a symbolickou reprezentací. Pro dějinný vývoj výtvarných reprezentací stanovil Gombrich určitou „poučku“ korespondující s lidským zrakovým vnímáním, která zůstává přesná v případě ikonických znaků. Převaha symbolických znaků v umělecké reprezentaci se projevuje tehdy, když na místo projekce nastupuje percepce, což znamená, řečeno Gombrichovým jazykem, že „čím větší je pravděpodobnost výskytu určitého symbolu v jakékoli dané situaci, tím bude obsah jeho informace menší.“ 276 Jinými slovy, s poklesem ikonických znaků v ilustrační reprezentaci automaticky roste symboličnost vyjadření a naopak.

Ve vztahu k výtvarné reprezentaci využil Gombrich těchto dvou hraničních pólů k tomu, aby na jejich základě objasnil dialektiku dvou stylů: „konceptuálního“ (s převahou symbolu) a „iluzionistického“ (s převahou ikonou). Gombrich se domnívá, že na počátku každé kultury vznikají umělecká zobrazení, která jsou zpravidla konceptuální, postupně ale přecházejí k iluzionistické nápodobě skutečností. V Gombrichově pojetí jsou dějiny zobrazování v západní kultuře z převážné části dějinami konceptuálního zobrazování. 277 Iluzionistická zobrazení jsou naopak...

---


277 Gombrich svým výkladem konceptuálního zobrazení odkazuje mj. na údajná slova Apollónia z Tyrany, která mu připsal Filostratos, podle nichž ti, „kdo se dívají na malbu a kresbu, musí mít schopnost představit si věci“ a dále, „nikdo nemůže pochopit namaloovaného koně nebo býka, když neví, jak tato zvířata..."
charakterizována tím, že v nich dochází k eliminaci symbolických prvků a k převažování ikonických.


Oba tyto póly reprezentací vytvářejí škálu, na kterou je možné aplikovat celý rozsah ilustračních stylů. V následující části případěm je jedná o dvojici narativních textů, a abychom tím ukázali oscilaci možných stylů v rozmezí škály hraničních reprezentací. Výhodou vybraných literárních příkladů je, že se v minulosti dočkaly mnoha různých ilustračních ztvárnění, ze kterých je možné pro naše srovnání dobře vybírat. V prvním případě se jedná o umělou baladu Lenora (1773) Gottfrieda Augusta Bürgerova, v druhém případě o známou epizodu z osmé kapitoly prvního dílu románu Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha (1605) Miguela de Cervantese y Saavedry.

Hrdinkou Bürgerovy balady je mladá dívka Lenora. Veršovaný příběh vypráví o tom, jak Vilém, její přítel a milenec, musel narukovat na vojnu, a když se po skončení války mnozí vojáci vrátili domů, Vilém mezi nimi chyběl. Lenora proto propadla neblahé předtuše, že ve válce zahynul, načež se obrátila k nespravedlivému a krutému světu zády, proklela nejen jej, ale nakonec i samotného Boha. Přesto se k ní Vilém nakonec přece jen vrátil, jenže jinak, než jak si původně představovala. Uprostřed jedné noci přijel na černém koni s příslibem, že na něj „svatební lůžko čeká!“ s jí odvezl pryč. Jak se později ukázalo, cílem jejich zběsilé


278 Gombrich vychází z poznatku, že jen ve třech krátkých obdobích celých dějin výtvarné reprezentace, tj. v klasickém Řecku, v renesanci a na přelomu 18. a 19. stol., vznikla převaha iluzionistického zobrazování.
280 Dívčí jméno Lenora se také vyskytuje v básních a próze Edgara Allana Poea Lenora (1831), Eleonora (1842), Medailon (1843) a Havran (1845). Také v české literatuře je patrný vliv Bürgerova díla, zejména v případě obdobné verze této balady vydané pod názvem Svatební košile ve sbírce Kytice (1853) Karla Jaromíra Erbena.
výpravy nebyl svatební oltář, ale hřbitov, kde se Vilém náhle proměnil v kostlivce. Balada zůstala nedokončená.

Námi vybrané ilustrace se váží k následující epizodě, v níž se vypráví o příjezdu milenců ke hřbitovu, kde na ně nedočkavě čeká zástup mrtvol:

„Vpřed, oři! Kohout kokrhá! Vpřed, oři! Ať jsme v cíli, než slunce mly roztřrahá! Vpřed, oři! Nabėr sily! Už končí noční hon a cval! Milė lūžko jsem uchystal! Mrtvėi jsou hbitėi pani! Je konec putování!

Kūń s volną uzdou před vrata přileťne jako štvány, hned padne, bičem přelata, závora hlavní brány, skřípne mříž a už letě dál od hrobu k hrobu, jeden cval; měsíční bledný plamen lemuje každý kámen."

Druhou ukázkou, k níž bylo vybráno několik ilustrací, je epizoda z Cervantesova románu, v níž chudý šlechtic z kraje La Mancha bojuje s větrnými mlýny v domnění, že se jedná o zlé obry. Epizoda je součástí příběhu, který vypráví o putování Dona Quijota, snažícího se zlepšit poměry ve světě, k čemuž jej přiměla naruživá četba středověkých rytířských románů. Quijote se pod jejich obrazotvorným vlivem pomáhl tak dalece, ať to vyústilo právě v jeho vlastní neschopnost rozlišovat mezi věcmi skutečnými a těmi, které jsou produktem jeho vlastní fantazie. Jeho společník Sancho Panza si uvědomuje, že Don Quijote nestojí před žádnými obry, ale pouze před obyčejnými velkými lopatkami větrných mlýnů, a svého druha se pokouší od bojového úmyslu marně odradit:

„V tom spatřili třicet nebo čtyřicet větrných mlýnů, které na té pláni stojí, a sotva je don Quijote uviděl, řekl svému zbrojnoši:"

284 Cit. dle ibid., s. 26. Překlad Jindřich Pokorný.
‘Štěstěna vede naše kroky tak, že bychom si lepšího nemohli věru přát. Jen se podívej, Sancho Panzo, druhu můj milý, tam na ty velikánské obry! Je jich jistě třicet, ne-li o něco víc. A já se s nimi dnes utkám a všechny je pobijí. Z této prvé koristi vyroste naše bohatství. A bude to boj po právu a řádu válečném, vždyť Bohu slouží, kdo vyhlazuje to dračí sémě s povrchu zemského.’

‘Kde jsou, pane, ti obři?’ otázal se Sancho Panza.

‘Tamhle před tebou,’ odpověděl don Quijote. ‘Cožpak nevidíš ty jejich řasí, které bývají i dvě mile dlouhé?’

‘Pozor, pozor, Milosti,’ řekl na to Sancho, ‘tamhle to před námi nejsou obři, ale větrné mlýny, a to, co vypadá jako řasí, to jsou křídla, která roztáčí vítr, a ta pohybují mlýnským kamenem.’

Po těchto slovech bodl ostruhami svého koně Rocinanta, nedbaje Sancha, který na něho křičel, že se vrhá na větrné mlýny, a ne na obry. A tak se vžil do toho, že jsou to obři, že už ani Sancho neslyšel, a třeba již byl docela blízko, nepoznal také, co jsou vlastně zač. Hnal se na ně a křičel z plna hrdla:

‘Neprchejte, zbabělí a mrzcí tvorové, útočí na vás jeden jediný rytíř!’

V tu chvíli se zvedl trochu vítr a velká křídla se začala točit. Když to uviděl don Quijote, pokračoval mocným hlasem:

‘A kdybyste hýbali větším počtem řasí, než jich měl sám obr Briareus, trestu neujdete!’


---

Hranice ilustračního média

První ukázky k dvojici těchto literárních textů představuje typ ilustrací, pro který je charakteristická dominance symbolu. Autory vybraných děl jsou Dieter Goltzsche (1996), jehož ilustrace se váže k úryvku z Lenory (obr. 23), a Salvador Dalí (1957) s ilustrací k Donu Quijotovi (obr. 24). V tomto typu ilustrací dochází k degradaci sdělnosti, obsah ilustrací je neurčitý, a proto se divák může ocitnout v rozpacích, zda mezi ilustracemi a jejich literárními předlohami je vůbec nějaká vazba. Je zde tedy zapotřebí určitý další „dohody“ o tom, co přesně ilustrace reprezentují. Např. nad Goltzscheho ilustrací vyvstává otázka, zda kresba vyjadřuje zoufalství dívky nad tím, že se její milý nevrací z války, nebo její lamentaci nad bídným osudem člověka, její proklínání Boha, anebo jde skutečně o vyobrazení scény, v níž dívka spočívá na hřbetu černého koně v objetí kostlivce? Zdá se, že takovýto druh ilustračních reprezentací je snad až příliš zobecnující v porovnání s tím, jak vysokou obrazivostí disponují vybrané literární ukázky.

Ve druhém typu ilustrací, v němž pozorujeme zjevný odklon od předchozího výrazně symbolického zpracování, dochází k větší významové provázanosti mezi ilustracemi a jejich literární předlohou. Pro tento typ jsme vybrali ilustrace Albrechta Appelhansce (1960) mající vztah k Lenore (obr. 25) a ilustraci Pabla Picassa (1955) vážící se k epizodě z Dona Quijota (obr. 26). Třebaže v obou přípá-
dech vzniká silnější vazba k uvedeným textům, je zde stále ještě široce otevřený prostor pro možné interpretace. Např. nad Appelhansovou kresbou se můžeme ptát, zda kruh umístěný nad kostelem je skutečně měsícem na noční obloze, zda neurčité postavy na koni jsou opravdu postavami dívky Lenory a jejího milence apod. V případě ne zcela určité Picassoovy ilustrace si můžeme klást otázku, zda skvrna na zádech Dona Quijota představuje batoh nebo rytířský štít apod. Vcelku však obě zobrazení chápeme jako zřejmé ilustrace uvedených literárních předloh.

Ke stejnému druhu ilustračních zobrazení řadíme také soubor čtrnácti leptů a suchých jehel k Donu Quijotovi (1955–1960) od Bohuslava Reynka (obr. 27) a ilustrace Albína Brunovského (1965; obr. 28).

---

Ještě znatelnější posun směrem k ikonické reprezentaci sledujieme na dalších dvou ukázkách, grafice Franze Stassen (1904; obr. 29) a kresbě George A. Harkerova (obr. 30). Je patrné, že čím faktičtější je spojení mezi zobrazovaným a zobrazujícím, tím určitěji lze také interpretovat jednotlivé charaktery postav a jiných zobrazených předmětů.

Nicméně protipól k prvnímu uvedenému typu ilustrační reprezentace představují teprve grafiky Franka Kirchbacha (1896) vážící se k úryvku z Burgerovy balady (obr. 31) a práce Gustava Dorého (1863), která ztvárňuje epizodu z Cervantesova románu (obr. 32). Obě dvě jsou vytvořeny xylografií, tzn. grafickou technikou tónového dřevorytu, která umožňuje s detailní přesností vyjádřit celou řadu jemných aspektů najednou: psychologizaci postav, prostorovou hloubku, objem předmětů, ale také např. atmosférické jevy (velkolepost noční oblohy v Kirchbachově ilustraci, vzdouvající se mračna v pozadí Dorého ilustrace).

Ze všech obrazových ukázek, které jsme v této kapitole uvedli, je patrné, jak ve shodě s gombrichovským iluzionistickým stylem dominuje popisnost zobrazení, zatímco ilustrace, které vznikly pod vlivem moderních tendencí 20. stol., takovou popisnost obvykle záměrně potlačují. Upřednostnit některý z těchto reprezentačních typů před jiným by ovšem bylo zavádějící, neboť vztahu k rozmanitosti literárních předloh může v tom či onom konkrétním případě každý z nich nalézt stejně vhodné uplatnění.

Nicméně na základě komparace ilustračních reprezentací můžeme předpokládat platnost určité domněnky, která říká, že tam, kde se ilustrátor pokouší vytvořit superznak, tzn. ilustraci, která by měla v divákovi evokovat mimovizuální výjmy

Obr. 29. Vlevo: Franz Stassen. Ilustrace k Lenoře (1904).
Obr. 30. Vpravo: George A. Harker. Ilustrace k Donu Quijotovi.
Hranice ilustračního média

(zvukové, rytmické apod.), je velice dobře uplatnitelná stylizace inklinující k symbolickému vyjádření. Totéž platí tehdy, když vzniká požadavek eliminovat interpretační mnohoznačnost díla.


III. 2. 5. Popisnost a tezovitost

Termín „ilustrativní“ bývá v mnoha případech užíván k pejorativnímu označení pro výtvarné objekty, které redundantně suplují to, co by bylo daleko snadnější vyjádřitelné literárními prostředky. Nejčastěji se s užíváním termínu „ilustrativní“ v negativním slova smyslu setkáme v umělecké kritice.

V tuzemském prostředí bývají velmi často spojovány s takto negativně chápanou ilustrativností práce Zdeňka Buriana. Kritikové, mezi jinými např. Stanislav Kostka Neumann a František Holešovský, charakterizovali Buriana nejednou jako mechanického řemeslníka, jehož díla pozbývají atmosféry a jsou „bez lidského citu
Podobných příkladů, kde umělecká kritika používá adjektiva „ilustrativní“ v pejorativním smyslu, by bylo možné uvést celou řadu (podrobněji o tom viz oddíl VIII. 2. Výjádření atmosféry prostředí).


Podle Jánské je nejméně zajímavá kategorie „ilustrativní“. Do této kategorie řadí textové-obrazové kombinace, které se zdají být otrokým přepisem toho, co je už beztak jasně rozeznatelné ze samotného obrazového sdělení. Ilustrativní kombinace textu a obrazu jsou podle autorky pokládány za redundantní, neboť nejsou nicím složitějším než jen „na úrovni cedule ‟Jeskyně‘ před alkovnou na alžbětínském jevišti nebo nápisových pásůk ne jměny světců na středověkých obrazech“. Ilustrativní kategorie v tomto případě znamená, že umělecká díla do ní zahrnutá neevokuje ani žádné vjemy, které autorka jinak začlenila pod kategorii „asociativní“, ani nereprodukuje žádný dojem, jako je tomu v případě děl, jež jsou zařazena do kategorie „substitutivní“. V korespondenci s konceptem Jánské proto můžeme říci, že ilustrativní díla v žádném ohledu nezpůsobují k vyvolání estetického zážitku.

V reakci na uvedené příklady se však nabízí otázka, zda není v mnoha případech ona verbalizovatelná sdělnost výtvarných ilustrací naopak jejich předností. Jak jsme se pokusili ukázat v předchozí kapitole, určitá detailnost provedení se

287 Cit. dle DVORÁK, Joachim. Zdeněk Burian. Labyrin revue, roč. 6, 1995, č. 9/10, s. 37.


totiž může stát dobrým nástrojem k tomu, aby ji byla vytvořena méně předvídatelná atmosféra příběhu. Když se např. Gombrich věnoval tomu, co rozumí pod pojmem iluzionistická reprezentace, pak napsal, že její vlastností je perceptuální nepředvídatelnost, která je dána vysokou obsahovou sdělností ikonického zobrazení, zatímco přítomnost symbolu je naopak příčinou jisté předvídatelnosti. Je proto otázkou, zda tato „perceptuální nepředvídatelnost“ není spíše pozitivní hodnotou umělecké narativní ilustrace?

Dmíňáme se, že odpověď na tuto otázku poskytl už na úsvitu moderního uměnovědného diskurzu jeden z představitelů Vídeňské školy dějin umění Wilhelm Worninger ve své disertační práci Abstrakce a včítění (1908), v níž rozlišoval mezi dvěma typy uměleckých reprezentací, totiž reprezentaci mimetických umění a reprezentací nemimetických umění. 291

Worninger si zde položil otázku, která z uměleckých reprezentací je nejvzdálenější k podnícení recipientovy empatie. Na základě historické zkušenosti dospěl k poznání, že včítění se do uměleckého díla je podstatou mimetických umění, zatímco nemimetická umění divákovi empatii spíše znesnadňují. Příčinu tohoto jevu nastínil Worninger v psychologickém výkladu, když uvedl, že na pozadí vznícání uměleckého díla je možné odhalit dva lidské pudy, empatický a abstraktní.

Prvním skytým pudem je empatický pud. Historik umění Petr Wittlich interpretuje Worningerovo pojetí tohoto pudu slovy, že se jedná o „extrovertní přenášení vlastní organické vitality na všechny objekty jeho světa, které nalezá předpoklad estetického požitku v krásě organického a v umění je spojeno s napodobováním přírody.“ 292 Mimetická umění podle Worpringera totiž vznikají v kulturách, kde člověk cítí harmonickou spřízněnost s organickou přírodou, nebo tam, kde je člověk přesvědčen o vlastní schopnosti ovládat přírodu. V této souvislosti dodává překladatel Martin Hilský, že předpokladem včítění se do mimetického uměleckého díla je, že „člověk se cítí v přírodě a ve vesmíru doma, věří svému světu a nachází potěšení v zobrazování jeho nečetných hmotných podob a forem.“ 293 Z historického hlediska proto mimetická umění zahrnují období starého Řecka a dále období od renesance do 19. stol.

Druhým pudem je pud abstrakční. Abstraktní pud, který je příčinou tvorby nemimetických umění, vyvěrá z prvotního lidského pocitu – strachu. Wittlich Worringerovu charakterizaci abstraktního pudu sumarizuje slovy, že tento pud vede ke názoru „vytrhnout objekt vnějšího světa z jeho přírodní vázanosti, přiblížit se jeho absolutní hodnotě a v umění nalézá zálibu [...] v geometrickém ornamentu, jež chápou jako výraz transcendentních idejí.“ 294

Nemimetická umění, ve kterých je upřednostňována geometrizace a stylizace tvarů, vznikají tam, kde člověk cítí nestabilitu světa a ztrácí harmonický vztah k přírodě. Důsledkem toho je pak úzkost, jež nutí člověka k vytváření geometrických a symbolických projevů, aby jimi dosáhl kontaktu s transcendentními (neviditelnými) idejemi. Mezi nemimetická umění řadí Worringer umění primitivních národů, umění starého Egypta a umění byzantské. Není proto divu, že zejména němečtí expresionisté, stejně jako i představitelé dalších moderních směrů v prvních desetiletích 20. století, kteří tvořili právě v letech publikování Worringerovy disertace, a kteří se svou tvorbou vzhlíželi zejména v tzv. primitivním umění, často Worringergrovu práci adorovali.

Pokud bychom Worringerovy závěry o příčinách mimetických a nemimetických umění aplikovali na škálu ilustračních stylů, kterou jsme nastínili v předchozí kapitole, pak mimetická umění odpovídají příklonu k ikonické reprezentaci, zatímco nemimetická umění korespondují s tím typem ilustrační reprezentace, v němž převládá symbolický vztah k označovanému. Proto styl, v jakém jsou vytvořeny Kirchbachovy a Dorého ilustrace (obr. 31 a 32) usiluje o harmonické sepětí světa, zatímco styl Goltzscheho a Dalího ilustrací (obr. 23 a 24) by ve Worringergrově výkladu nejspíše zrcadlil úzkost člověka vykořeněného z mateřského lůna přírody.


V prvním případě je termín „ilustrativní“ uplatňován na díla, která se vyznačují snahou zachytit skutečnost, jež je snadno verbalizovatelná, což znamená, že v takových dílech není dán dostatečný prostor k formálním projevům samotného výtvarného jazyka. Jinými slovy, ilustrativní dílo je takové, ve kterém jsou vlastní formotvorné prvky potlačeny narativní sdělností. Piktoriální narativita je z pohledu modernistické obhajoby podezřelá, neboť nepřispívá k obohacení dobového stavu světa umění o novou čistotu forem. Je zjevné, že na ilustraci je v tomto duchu nahlíženo z kunsthistorických pozic, které v sobě implicitně ukrývají touhu po dosažení modernistické čistoty výtvarného média, totiž snahu vyloučit z uměleckých kategorií celou oblast ilustrace pro její služebnost literární předloze.


Naproti tomu je třeba přiznat, že ilustrace může být nositelem pozitivních hodnot, neboť stejně tak dobře jako kterékoliv jiné výtvarné dílo může podněcovat emocionální prožitek recipientů.

Pro lepší objasnění lze na tento rozdíl aplikovat dualitu hodnot, jak ji nastínil Tomáš Kulka v knize Umění a falzum. Monismus a dualismus v estetice (2004). Kulka doporučuje, abychom při posuzování uměleckých děl rozlišovali mezi jejich hodnotou uměleckou a hodnotou estetickou, neboť nerozlišování těchto dvou hodnot vede v mnoha případech k řadě nejasností:

„Estetická hodnota je relativně stálá. Hodnota umělecká naopak zásadně závisí na historickém kontextu a časovém zařazení. Krásou i jinými estetickými vlastnostmi díla mohu být fascinován, aniž vím, kdy, kde a kdo ho vytvořil. Bez těchto informací však nemohu určit jeho hodnotu uměleckou.“297

Vztáhneme-li toto k našemu tématu, zdá se, že Kulkova charakteristika hodnotové duality vysvětluje, proč je ilustrativnost někdy chápána ve smyslu pejorativním. Je to dáno tím, že umělecká hodnota ilustrace je odvozována od požadavku přínosnosti pro dobový stav světa umění. V estetickém hodnocení však umělecká hodnota ilustrace přestává hrát zásadní roli.

Pokusme se v závěru kapitoly nahlédnout za modernistické pojetí ilustrativnosti uměleckých děl a sledujme, zda je tato vlastnost chápána v pejorativním slova smyslu i na poli širšího záběru umělecké kritiky. Zdá se totiž, že v obecném kunsthistorickém diskurzu venujícímu se starším uměleckým dílům zasazeným před 20. stol. tato tendence neplatí. Takto by totiž musela být zavřena veškerá díla, která vykazují známky popisnosti, a jsou určitým způsobem obsahově výpravná, tzn. především ta díla, jejichž obsah je dobře vyjádřitelný i verbálně. Nezdá se však, že by vysoká míra piktóriální narativity antických památek, např. dvou monumentálních sousoší Láokoónta (kolem r. 25. př. n. l.) a Farnštěského býka z 2. stol. př. n. l. či řady výpravných středověkých iluminací, mezi které řadíme mj. iluminace z Přebohatých hodinek vévodkyně z Berry (kolem r. 1410), nebo celou plejádu renesančních a barokních ilustračních zobrazení, např. Tizianův obraz Únos Eurény (1562), byla z pohledu umělecké kritiky jakkoliv na závadu. Naopak se často jedná o díla vysoce hodnocená – pro své umělecké i estetické kvality.

Zdá se proto, že problém spočívá spíše na straně samotných modernisticky orientovaných teorií, nežli v inherentní struktuře ilustrativních děl jako takových. Problémem některých modernisticky orientovaných teorií je, že zaměňují termín „ilustrativní“ s negativními vlastnostmi špatných uměleckých děl, jakými jsou např. „tezovitost“, „frázovitost“ či prostě „agitka“. Skutečnost, že nějaké dílo je ilustrativní, tzn. že je popisné, nadmíru detailní, obsahově výpravivé, a z toho důvodu

i do značné míry snadněji verbalizovatelné nežli díla abstraktního umění, ještě neznamená, že by muselo být nehodnotné.

Pregnantně se v tomto směru vyjádřil Walter Kerr, když v knize *Jak nepsat hru* (1955) uvádí, že zaručený způsob, jak zničit umělecké dílo, je snaha něco dokázovat. Avšak mezi ilustrativností nějakého díla na jedné straně a negativními vlastnostmi uměleckých děl (tezovitost, frázovitost) na straně druhé je stále třeba vidět znatelný rozdíl.298

### III. 3. K definici umělecké narativní ilustrace

V následující kapitole bude oddíl, který je věnován hranicím ilustračního média, završen definicí pojmů „umělecká narativní ilustrace“, která nám poslouží jako východisko pro podrobnější analýzu ve zbývajících oddílech naší práce. Definici pojmu se pokusíme vytvořit na základě nalezení souboru nutných podmínek, které by společně tvořily podmínku postačující. Vyjdeme z již zmíněných poznatků, kterými jsme se pokusili odkrýt charakteristické rysy narativní ilustrace. Otázkou tedy je: Podle čeho jsme schopní poznat uměleckou narativní ilustraci?

---


Obr. 34. Uprostřed: Zdeněk Burian. Ilustrace k epizodě z 22. kapitoly Verneova románu *Dvacet tisíc mil pod mořem*.

Obr. 35. Vpravo: Milo Winter. Ilustrace k epizodě z 22. kapitoly Verneova románu *Dvacet tisíc mil pod mořem* (1922).

---

Je pravděpodobné, že různé způsoby verbálního vyprávění (např. objektivistic-ké vyprávění, perspektivismus) jsou prostředky, jimiž lze různými způsoby podněcovat čtenářskou představivost. Z porovnání ilustrací různých autorů, které se však váží ke stejnému textu, je zpravidla zřejmé, jak jeden a tentýž narativní text může být adaptován do celá rozdílných ilustračních podob. Přeje všechnu stylovou rozdílnost v piktoriální narativitě ilustraci by však mělo zůstat i nadále jasně patrné, že se jedná o ilustrace, které vyprávějí stejný příběh.

Různí ilustrátoři zprostředkovávají divákovi ilustrace poněkud odlišný náhled. Ze srovnání ilustrací tří různých autorů na obr. 33–35 je patrné, jak např. americký ilustrátor Milo Winter podal příběh podstatně dramatičtějším způsobem, než jak jej zprostředkoval Alphonse de Neuville, přičemž třetí z vybraných autorů Zdeněk Burian se od obou předchozích odlišil tím, že ve svém piktoriálním vyprávění kládł větší důraz na psychologickou charakterizaci postav. I tak lze však o všech třech ilustracích říci, že přeje všechnu vzájemnou odlišnost zprostředkovávají jednu a tutež epizodu z 22. kapitoly Verneova románu *Dvacet tisíc mil pod mořem* (1869–1871):


299 V dějinách ilustrace můžeme často sledovat, jak dochází k inspiraci mladších autorů u starších ilustrátorů. Evidentní je např. vliv kompozičního rozvržení mnoha původních ilustrací k Verneovým románům od Alphonse de Neuville na ilustrace Zdeňka Buriana. Toto porovnání by si vyžádalo celou samostatnou studii, a proto na toto místo odkazujeme jen k podobnostem v kompozicích mezi de Neuwillovou ilustrací a Burianovou ilustrací na obr. 33 a 34: spodní polovinu obrazu tvorí laguny, po kterých zleva přichází domorodci, v právě části uprostřed kompozice na horizontu moře je v obou případech vidět ponorka, na které se nachází její osazenstvo.

300 Poprvé se Winterovy ilustrace objevily ve vydání románu z roku 1922 vydané nakladatelstvím nakl. Rand McNally & Company.

Jeden z náčelníků se přiblížil nejvíce k Nautilu a pozorně si jej prohlížel. Musil to být vysoký hodnostář zvaný ‘mado’, protože měl na sobě plášť z banánových listů, na okraji vykrajovaný a nabarvený křiklavými barvami.⁴⁰⁰

Základní charakteristikou pro odlišení ilustrace od jakýchkoliv jiných obrazů je nalezení významové shody s určitým literárním textem. Protože však text a jeho ilustrace nejsou identickým dílem, ale jedná se spíše o dvě různé cesty vedoucí ke stejnému významu, volíme namísto pojmu „identita“ textu s obrazem pojem „umělecká synonymie“.⁴⁰³

Určujícím kritériem pro rozpoznání umělecké synonymie mezi dvěma různými díly je komparace celkové podoby ilustrovaného literárního díla s celkovou podobou ilustrace. Řeč je o dvojici Gestaltů, resp. o literárním Gestaltu a obrazovém Gestaltu. Protože je však rozpoznání Gestaltu jakéhokoliv uměleckého díla antropickým konceptem, je třeba přiznat, že určení jeho hranic se odehrává ve víceméně intuitivní rovině.

V následujícím porovnání několika literárních a ilustračních příkladů se pokusíme ukázat na možné hranice literárního a ilustračního Gestaltu, které by v zájmu dosažení stejného významu měly v obou případech zůstat zachovány. Tuto podmínku budeme demonstrovat na srovnání tří literárních ukázek, jež odlišným způsobem vyprávějí stejný příběh. Ke každému z textů nabídneme rovněž odpovídající ilustrační ukázku.

Nejprve se zaměříme na srovnání dvou textových ukázek; první je vybranou epizodou z původního vyprávění Dvacet tisíc mil pod mořem (1869–1870) Julese Vernea, druhou převyprávěnou verzi téže epizody, kterou o více než sto třicet let později upravil Ondřej Neff.

Původní Verneovo vyprávění zní:

„Zůstal jsem asi o dvacet kroků pozadu, když jsem spatřil kapitána Nema vracet se rychle ke mně. Silnou rukou mě strhl k zemi, zatímco jeho druh udělal totéž s Conseilem. Zprvu jsem nevěděl, co si mám o tomto náhlém útoku myslet, ale jakmile jsem viděl, že si kapitán lehá ke mně a zůstává nehybně ležet, uklidnil jsem se.

Ležel jsem na dně úkrytu mezi hustými řasami. Když jsem zdvihl hlavu, spatřil jsem obrovskou tělu, která se růžila hluboce kolem nás a vysačovala přitom fosforeskující světlo.

Krev v žilách mi ztuhla! Poznal jsem, že nás ohrozují strašní žraloci s obrovským ocasem a se strnným pohledem, kteří vylučují světlušky překousnou svými železnými čelistmi i člověka. Nevím, zda se Conseil zabýval jejich


Hranice ilustračního média

zařazováním, ale já sám jsem pozoroval jejich stříbřitá břicha a strašné tlamy plné zubů z vědeckého hlediska spíš jako oběť než jako přírodovědec. Naštěstí tato živá zvířata špatně vidí. Minula nás bez povšimnutí tak, že se nás svými hnědavými ploutvemi jen dotkla. Vvyázli jsme jako závrakem z nebezpečí, jež bylo jistě větší než setkání s tygrem v džungli.
Za půl hodiny, vedení elektrickým světlem, došli jsme k Nautílu.  

V roce 2008 vyšel Verneův román v převyprávěné verzi Ondřeje Neffa. Důvodem k převyprávění bylo tluomočit původní Verneův román do nové podoby tak, aby lépe odpovídal požadavkům rychlejšího tempa čtení, které současní mladí čtenáři vyžadují. Neffova úprava stejné epizody je následující:

„Rozhlížel jsem se kolem sebe, když se ke mně kapitán, kráčející několik kroků přede mnou, rychle vrhl a uchopil mě za paži. V následující vteřině mě strhl k zemi. Při pádu jsem si stačil všimnout, že totéž udělal jeho druh s Conseilem. Těžko jsem se vzpamatoval z leknutí a na okamžik jsem podlehl panici a zalitoval, že jsem nedal na rady Neda Landa a nezůstal v bezpečí podmořského člunu.
Kapitán chvilku čekal, než dal pokyn, abych vstal. Poté se zvedl i jeho námořník a pomohl na nohy i Conseilovi. Pokračovali jsme v cestě, ovšem přiznál, že po tomtéž setkání jsem nekráčel už tak volně jako předtím. Byl jsem rád, že mi pomáhá kopí. Opíral jsem se o ně jako o hůl."

Ačkoliv byl celý Verneův román Neffovým zásahem podstatně zkrácen, upraven byl jeho děj, a dokonce změněna i původní zápletka, tak se obě vybrané ukázky od sebe neliší natolik, abychom je chápali jako dvě zcela rozdílná díla, ale naopak k nim přistupovali jako ke dvěma příbuzným verzím téhož díla. Jedinou zásadní změnou v Neffově úpravě této episody je její zakončení; zatímco Verneova verze je vypravěčský náhle přerušena a následující děj přiběhu přemísťuje čtenáře ostrým

---


K oběma předchozím literárním úryvkům jsme vybrali ilustraci Zdeňka Buriana (obr. 36), neboť, jak se zdá, jeho ilustrace vykazuje podobné narativní rysy, jakými disponují obě předchozí vybrané ukázky. Říci však, že by Burianova ilustrace mohla být stejně tak dobře ekvivalentem následující třetí literární ukázky, která je volnou parafrázi Verneova románu, a tedy nikoli už jen pouhou variantou téhož díla, by nebylo správné. V následujícím třetím případě, jehož autorkou je Clementina Coppiniová, se totiž jedná o text se zcela jinou funkcí, třebaže obsah přiběhu je tentýž:

„K zemi!“ náhle vykřikl Nemo. Padli jsme na kamenité dno a během vteřiny se nad námi mihli dva obrovité žraloci, kteří vypadali vyhlášek a očividně pátrali po kořisti.

„To bylo o vlásek,‘ zaúpěl Ned.

„Díky, už jste mi opět zachránili život,‘ obrátil jsem se ještě celý rozřeseny ke kapitánovi.

„Myslíš, že je nejvyšší čas vrátit se do ponorky,‘ oznámil Nemo stručně.

K tomu, abychom Burianův obraz chápali jako ilustraci jen k prvním dvěma textovým úryvkům, nás vede hned několik výrazných rozdílů, které jsou patrné z porovnání textů Julese Vernea a Ondřeje Neffa na jedné straně v kontrastu s textem spisovatelky Coppiniové na straně druhé.

Za prvé, zatímco první dvě ukázky vtaňují čtenáře do prostředí vyprávěného příběhu postupně krok za krokem, tak parafráze Coppiniové je daleko striktnější, což, jinak řečeno, nutí čtenáře k okamžitému přijetí informace. Když se např. čtenář v prvních dvou verzích dočte o tom, že vypravěč byl stržen k zemi, je tím ve čtenáři vyvoláno rozčarování nad kapitánním podražením. Teprve v zápětí se ukáže, že tímto aktom byl hlavní hrdina naopak zachráněn. Coppiniová jen uvedla imperativum „K zemi!“. Čtenářskou představivost rozvíjejí Verne i Neff postupně také tím, že nejprve uvedou, jak se na obzoru objevila dvě nejasná obrovská vřetenovitá tělesa, která teprve poté byla identifikována jako dvojice nebezpečných žraloků. Coppiniová naproti tomu napíše přímo a bez jakýchkoliv průtahů, že se jedná o žraloky. Druhým rozdílem je, že v původních dvou verzích je užíváno metafor, zatímco Coppiniová se ve svém textu metafor zámněrně vystřihla. Užití obrazných přirovnání má ve verneovských verzích tu funkci, že podněcuje k hlubší čtenářské imaginaci. Taktéž účastníkům děje „tuhla krev v žilách“ při pohledu na „nestvůrné světlušky“, které mají „strnulý pohled jakoby skelných očí“, z čehož „vyvázli o vlásek“ apod. Jedně místo, kde Coppiniová použila básnický obrat, bylo stručně: „To bylo o vlásek.“

307 COPPINIOVA, Clementina, VERNE, Jules. 20.000 mil pod mořem. Havlíčkův Brod: Fragment, 2001, s. 22.
Třetím rozdílem jsou dialogy, které Verne i Neff zpracovávají tak, aby odpovídaly charakterům jednotlivých postav, zatímco v třetí ukázce jsou omezeny jen na úsečnou a až striktně scenáristickou podobu.

Z uvedených rozdílů je snad dostatečně patrné, že první dva texty se od třetího liší v odlišné estetické funkci. Přestože jejich společným zájmem je vyvolání čtenářského napětí, tak v prvních ukázkách jsou cílovými čtenáři dospívající děti ve věku kolem desátého roku života, zatímco text Coppiniové vychází vstříc požadavkům malého dětského čtenáře, který ocení zejména jednoduchost, sdělnost a výstižnost textu. Proto je také přirozené, že s jednoduchým vyprávěním Coppiniové koresponduje jednoduchá ilustrace Tonyho Wolfa (obr. 37), v níž jsou jednotlivé předměty přehledně vymezeny pevnou konturou, což je navíc podpořeno jasně odlišnými barevnými tóny. Naproti tomu Burianova ilustrace je kompozičně dynamičtější, barevně monotónnější, předměty zdálka nejsou ohraničeny ostrou konturou a důraz je kladen na všeprostupující světelné reflexy „stříbřitých“ těl žraloků.

Těbaže praktické rozpoznání *gestaltických* hranic literárních a ilustračních děl je víceméně intuitivním procesem, nic nám nebrání tomu, abychom nutnou definici podmínu formulovali slovy:

*Literární text a výtvarná ilustrace sdílejí identický význam.*
Nicméně s takto stanovenou formulací vyvstává problém, že jako nutná a po-
stačující podmínka je pro svoji přílišnou obecnost málo informativní. Proto se ji
ve zbývající části naší kapitoly budeme snažit dále strukturovat tak, aby byl nedo-
statek vágnosti definice napraven. Pokusme se tedy určit, jaká kritéria musí být
stanovena pro vznik výše popsané umělecké synonymie mezi uměleckým narativ-
ním textem a jeho ilustrací.

Při podrobnějším zkoumání se nejprve zaměřme na samotné vlastnosti narati-
vity ilustrace. Již v úvodu k naší práci jsme nastínili rozdíl mezi příběhem a vyprá-
věním, který jsme určili jako vztah mezi obsahem (tím, co je vyprávěno) a formou
(způsob, jakým je vyprávěno).308 V naratologii se však také často odkazuje na roz-
díl mezi narací a popisem.

Narativní text zprostředkovává příběh v časové posloupnosti. Nevytváří tak čte-
nářskou představu výlučně na základě simultánního popisu statických předmětů,
a proto je v narací, ať už verbální nebo piktoriální, klíčovým pojmem pohyb.309

Rozlišení mezi popisem a narací vede k tomu, abychom popisnou ilustraci vyme-
zili mimo oblast našeho zájmu. Ilustrace popisující je zastoupena většinou (niko-
li však nutně) v ilustracích k vědecké literatuře.

Způsoby, jakými lze obra-


309 Podle Gabriela Zorana představuje pohyb v narativním textu jeho osnova. Její role však není pouze v tom, aby utvářela dynamiku děje, ale spolu s tím se orientuje též na vystižení prostorových jed-
za narativní transakční strukturu reprezentace (obr. 38), zatímco případy, v nichž se vektor naopak nevyvíjí, nazvali Kress a van Leeuwen konceptuálními strukturami obrazové reprezentace (obr. 39).

Narativní transakční struktura se skládá ze dvou základních elementů, z činitele (actor) a z cíle (goal). Mezi nimi probíhá určitá transakce, která vychází z činitele a zaměřuje se na cíl:

Obr. 39. Konceptuální struktura v obraze Kazimíra Maleviče Červený čtverec a černý čtverec (1914).

„V obrazech jsou tyto vektory zastoupeny viditelnými prvky v podobě šikmých linií, často dostatečně silnými, diagonálami [...]. Vektory mohou být vytvářeny postavami, mohou jít světlo ruce nebo nástroje, které jsou ,v akci’, ale existuje i mnoho dalších způsobů, které uvádějí reprezentované prvky do dění podél diagonálních linií. Například cesta vedoucí diagonálně napříč obrazem je také vektorem, a auto, které po ní jede, je činitelem [„an Actor“] v procesu růžení. V abstraktních obrazech, jakými jsou např. diagramy, jsou narativní procesy realizovány abstraktními grafickými prvky, například liniemi s explicitně zobrazeným ukazatelem, nejčastěji vrcholem šipky, který udává směr. „

Naproti tomu konceptuální struktura transakcí z činitele na cíl nevytváří:

„Je složitější porozumět vektorům v abstraktních obrazech. Naklání se doslova červený čtverec k černému čtverci na Malevičově obraze Suprematistická kompozice? Nebo červený čtverec aspiruje na či ukazuje k nebo míří k nebo upozorňuje na nebo naklání se k černému čtverci? Všechny tyto druhy čtení jsou oprávněné. Důležité je, že každé čtení bude malý červený čtverec interpretovat jako mobilního a aktivního účastníka, a každá taková interpretace bude velký těžký černý čtverec číst jako statický, nepohyblivý a monolitický. „

Rozdíl mezi narativní transakční strukturou a konceptuální strukturou se zdá být vhodným kritériem pro rozpoznání narativní ilustrace od těch ilustrací, ve kterých není obsažen piktorialní narativ. Pohyb, který se uskutečňuje prostřednictvím

311 Ibid., s. 58. Překlad Jan Kliměš.
narativní struktury, je společnou vlastností jak piktoriálních narací, tak narací verbálních. Ve struktuře jazyka ji odhaluje také lingvista George Lakoff, když píše o „kinestezii obrazového schématu“, která by mohla být určitou analogií Kress-Leuweenovské transakční narativní struktury.

Lakoff ve své práci Ženy, oheň a nebezpečné věci (1987) uvádí, že kinestetické obrazové schéma pramení ze zkušeností s běžným pohybem. Každé takové schéma, které je ve shodě s naší fyzickou zkušeností a kterou do literatury přenášíme ze skutečnosti, se skládá ze čtyř základních elementů: zdeje, místa určení (tzn. cíle), cesty a směru. Zdroj je výchozí stav subjektu. Cíl je naopak to, k čemu se subjekt ubírá, a proto je Lakoff chápe jako účel pohybu. Lakoff o vztahu mezi těmito dvěma fenomény, zdrojem a cílem, hovoří kontrastech, které si můžeme představit např. jako narození a smrt subjektu. Mezi zdrojem a cílem pak probíhá cesta, která má směr. Taková cesta je však nejen prostředkem, ale zároveň i překážkou. Tím, že empirické schéma abstrahujeme do umělecké reprezentace, vytváříme idealizovaný kognitivní model.

Druhou definiční podmínkou je, že v reprezentaci narativní umělecké ilustrace musí být obsažen nějaký vektor, tzn. transakce, která vychází z činitele a která vede divákův pohled k určitému cíli. Mnohé ilustrace k poezii či psychologickým románům, třebaže mohou být vysoce umělecky i esteticky hodnotné, jsou kvůli neidentifikovatelnosti vektorializace z okruhu umělecké narativní ilustrace vyloučeny


313 Srov. ibid., s. 274.
Hranice ilustračního média

(např. některé ilustrace ke knize Pan Theodor Mundstock od Stanislava Kolíbala, vyd. 1969; obr. 40). Druhá definiční podmínka proto zní:

_Umělecká narativní ilustrace vypráví příběh prostřednictvím narativní transakční struktury._

Nyní obraťme pozornost k dalšímu pojmu, kterým je „uměleckost“ ilustrace, neboť narativní transakční struktura sama o sobě není dostávající podmínkou pro vznik synonymie mezi uměleckým narativním textem a jeho ilustrací. Kdybychom se totiž spokojili s definicí, že umělecká narativní ilustrace vzniká za předpokladu, že obraz přispívá k odhalení téhož významu jako text prostřednictvím uplatnění narativní transakční struktury, pak by takovou definici bylo možné vztáhnout stejně tak dobře i na ilustraci vědeckou. Naším záměrem je však definovat jen takovou ilustraci, kterou lze označit za uměleckou. Pro rozlišení mezi vědeckou a umělec-
Obecnou funkcí ilustrace je něco objasnit, osvětlit čili „ilustrovat“. V případě narativní ilustrace dochází ke zprostředkování určitého příběhu. Bylo by však závažné se domnívat, že funkcí narativní umělecké ilustrace je objasňovat příběh didaktickým způsobem, tzn. interpretovat jej do jasněho komunikátu. Z praxe je totiž naopak zřejmé, že ty ilustrace, jež jsou všeobecně přijímané za umělecké, zpravidla k žádnému vědeckému ani didaktickému objasnění nepřispívají. Jinými slovy, častým doprovodným rysem umělecké ilustrace je její nejdůležitější funkce, zprostředkování určitého příběhu k čtenáři. Jinými slovy, jaký je smysl umělecké ilustrace vážící se k narativnímu textu?


Je evidentní, že má-li ilustrace narativních textů objasňovat literární příběh, činí tak v rámci kognitivismu; nikoli však ve smyslu rozšíření vědomostí, jako je tomu v případě ilustrace veřejné (v rámci pokroku), ale ve smyslu zprostředkování širšího lidského poznání (v rámci vývoje). Graham o kognitivismu napsal:

„Má-li kognitivismus pravdu, pak má také smysl mluvit v souvislosti s uměním o porozumění a hloubce či o povrchnosti a zkreslení a umělecké tváření nějakého tématu popsat jako přesvědčivě nebo nepřesvědčivě, stejně jako bychom popsal nějaký argument.“

Jedním ze základních distinktivních rysů mezi vědeckým a uměleckým ztvárňováním je podle Grahama skutečnost, že zatímco věda aktivuje myšlenkové procesy rozšířováním faktických dat, umění aktivuje smyslovou a imaginativní činnost. Smyslová a imaginativní činnost jsou získávány na základě zkušeností:

---

314 Rozlišením na ilustraci uměleckou a ilustraci vědeckou jsme se zabývali již v úvodu naší práce. Viz poznámky pod čarou 34–37.
„Velká část našich každodenních zkušeností spočívá v tom, že se setkáváme se slovy, činy a gesty ostatních lidí. Jejich význam není vždy zřejmý – tatož slova mohou znamenat hněv, nervozitu nebo strach. Chování ostatních lidí můžeme interpretovat více nebo méně imaginativně a výsledkem je větší nebo menší stupeň porozumění jeho smyslu a významu.”

Grahamův argument ve prospěch kognitivistického zdůvodnění smyslu umění, který vychází ze tří premis, je následující. Graham předpokládal, že člověk zakouší smyslovou zkušenost s objekty aktuálního světa. Dále předpokládal, že člověk disponuje imaginativní schopností vytvářet představy. Třetí premisou mu bylo, že v uměleckých fikčních světech se mohou vyskytovat objekty, které mají percepibilní denotát. Z toho vyvodil závěr, že člověk může mít zkušenost se smyslově vnímatelnými objekty, které jsou uměním reprezentovány.

Tento argument můžeme aplikovat také na „uměleckost“ ilustrací, které slouží jako zdroj určitého poznání, protože jejich prostřednictvím můžeme porozumět naší zkušenosti. Úkolem uměleckých narativních ilustrací přece není primárně dokumentární zprostředkování určitého stavu světa, jak by tomu bylo v případě vědeckých ilustrací, ale vyvolat ve čtenáři dojem, jakoby byl nějakému možnému stavu světa právě přítomen. Způsob, jakým umělecké dílo může přispívat k poznání, ukazuje Graham na konkrétním příkladu hypochondrické postavy pana Woodhouse z románu Emma (1815) Jane Austenové: „[...] to, čemu se dá od Jane Austenové v tomto ohledu naučit, nespočívá v tom, že v panu Woodhouseovi spatříme rysy skutečných hypochondrů, ale že ve skutečných hypochondrůch spatříme rysy pana Woodhouse.“

Znamená to, že umělecká ilustrace je nejen prostředkem k poznání faktu, ale disponuje také prostředky, které dokáží vyvolat diváckou emocionální reakci. Domníváme se proto, že umělecká ilustrace by měla mít nejen kognitivní funkci v grahamovském smyslu, ale také by měla mít funkci emotivní.

319 Srov. ibid., s. 88.
320 V této souvislosti by bylo možné uplatnit rozlišení na zobrazení de re a de dicto. De re je označení pro supozici, ve které se odkazuje k existujícímu předmětu, zatímco de dicto je supozice k roli. Například vědecká ilustrace, která by měla odkazovat k existujícím předmětům, je situací de re. Jenže umělecká reprezentace může odkazovat jak k reálně existujícím předmětům, tak také k předmětům fikčním (jednorožec, vodník), a proto jde v těchto reprezentacích o supozici de dicto.
321 Kognitivní a emotivní funkce korespondují s tradičními pojmy complexity and beardsleyovské intenzity. V západní tradici estetiky je totiž už od Aristotelových dob rozhodujícím kritériem estetické hodnoty uměleckých děl jednota v mnohosti, unitas multiplex. Beardsleyho příspěvku k této dvojici pojmu bylo, že k ní přidal jeně třetí kategorii, intenzitu, neboť samotné dvě kategorie jednoty a komplexnosti nepostačují k tomu, aby postihly důležitou expresivní vlastnost uměleckých děl. Estetickou kvalitu uměleckého díla nelze posuzovat jako pouhou skrumáz rozličních prvků uvedených do vyváženého a kompaktního celku, ale navíc ve strukturu díla musí být obsažen také alespoň minimální žin-tenzivnící rys, který je příčinou recipiencova emocionálního zážitku. Srov. BEARDSLEY, Monroe C.
Souhru kognitivních a emotivních funkcí umělecké ilustrace můžeme ukázat na několika příkladech. Např. ilustrace pro nejmenší čtenáře, které se vyskytují převážně v leporelech, nezprostředkovávají dítěti realistickou podobu našeho světa, ale transformují jej naopak do jednoduchých obrázků tak, aby vhodně korespondovaly s antropologickým nastavením dítěte, tzn. že předměty bývají v ilustracích zpravidla zaoblené, nakreslené postavy mívají velkou hlavu a velké oči apod. Proto ilustrace, která zobrazuje např. Iva, zprostředkuje dítěti podobu podobu světa, jež v dosavadním životě třeba ještě ani nevidělo, a navíc zdůrazňuje také ty rysy, které jsou spojovány s emocionální zkušeností člověka, kterou zažívá při setkání se lvem, v tomto případě zejména strach. 

Podobně by bylo možné uvažovat o smyslu biblických ilustrací, které byly ve středověku malovány na zdech kostelů a které označujeme termínem „bible chudých“ (*biblia pauperum*). Tyto ilustrace plnily funkci zprostředkujícího křesťanského učení v souladu s tezí, že obraz je druhem písma určeným pro laickou veřejnost (*pictoria laicorum scriptura est*). Jejich smyslem nebylo pouze popsat biblické události, ale emocionálně podnítit negramotného diváka k tomu, aby uvěřil v Boha. Bible chudých nepodává prostý popis nadzemských událostí, ani suše nevypráví biblický příběh, ale snaží se vyvolat prožitek, který přesahuje běžnou zkušenost smrtelného člověka.

V tomto smyslu můžeme rozšířit uměleckou synonymitu narativní ilustrace o poslední požadavek:

*Umělecká narativní ilustrace má kognitivní a emotivní funkci.*

Připustíme-li, že výše navržená tvrzení je možné chápat jako uzavřený soubor nutných a postačujících podmínek, jejichž prostřednictvím jsme schopni poznat uměleckou narativní ilustraci, pak získáme následující definici:

*Umělecká narativní ilustrace je obrazovým synonymem textu, v němž je uplatněna narativní transakční struktura, a která má kognitivní i emotivní funkci.*

---


IV. VIZUALIZACE LITERÁRNÍHO
VYPRÁVĚNÍ

Při četbě textů dochází ve čtenářově mysli k podnícení vizuální představivosti. Představa vyvolaná na základě četby textu je alfa 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 pregnantně literární teoretická Marie Kubínová ve statě K otázce „smyslové konkrétnosti“ básnického obrazu a jejím sémiotickým konsekvencím (1986):

„To, co skutečně smyslové 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 receptivním 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.“

Vizualizací textů se zabývá také americká teoretická Ellen J. Esrocková, podle které je podnícení čtenářské představy závislé na třech hlavních faktorech: na intenci textu, na čtenáři a na kontextu. Protože bude celý následující oddíl strukturován ve shodě s touto trojicí, podívejme se ve stručnosti až na první stěrka, 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.

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.\textsuperscript{325} Obrazivost je proto vlastností textu, obrazotvornost je vlastností čtenáře.

Třetím uvedeným faktorem je kontext. Tohoto termínu se v recepci textů užívá ve dvou smysle.

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

Druhý význam pojetí „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 tak osobní zážitky, tak vědomosti, kterých nabyl jinak než na základě čtení daného textu. V tomto smyslu napsal Jaromír Uždil, že „co je prožito, je i dobře uloženo a schopno budoucího použití“.\textsuperscript{326} Jak je vidět, v obou případech je čtenářský kontext bezprostředně vázán na 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.


IV. 1. Čtenářská obrazotvornost

„Neexistuje žádné vidění bez myšlení. Nestačí však jen myšlet, abychom viděli: vidění je podmíněné myšlení, vznikající tehdy když se ‘příležitostně’ v těle něco děje a je jím ‘podněcováno’ k myšlení.“

Maurice Merleau-Ponty, Oko a duch (1961)

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

„nejabstraktnější fyzikální formule se však pře týkají v jádru známých (tj. smyslové už poznaných) obsahů a kritériem většiny vědeckých závěrů je lidská zkušenost. (Někdy ovšem lze i zkušenost předjímat, jako to činil Einstein, jenž se před mládí trápil představou, co se stane, když se s člověkem zřítí výhled: zaboří se mu nohy do břicha, nebo si rozbije hlavu?). Prořezování a myšlení spolu neodmyslitelně souvisí, nejsou to procesy oddělitelné. [...] Myšlení samo [...] by nebylo schopno vlastních začátek. Je třeba, aby ho v tomto směru povzbudily impulzy a matná tušení, ale zejména představy, které nějak předjímati jeho směr.“ 329

Uždílova 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 piší nebo vyslovují, žádnou roli. Jsou pro mnou prvky myšlení vystupující vícevěměj 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 pojmu je emocionálně základnou pro přesně nějak bliže neurčenou hru s citovanými již prvky myšlení. Po stránce psychologické je zřejmé 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

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

Ve starší filozofii a estetice před 20. stol. převládal názor, že čtenářská představivost je pro svoji vagnost 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 představivost 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 nabídly 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 zaobíral dvojím obrazotvorným fenoménem, snovými obrazy a denním sněním, které vysvětloval ve spojení s mytologickými motivy.

Nízké až v padesátých letech přestalo být všeobecně na imaginaci nahlíženo jako na subjektivní proces. Výrazným obratem byla v tomto směru teorie kognitivního přístupu Jea 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 určitém jednáním. Po polovině dvacátého století se v této oblasti staly objevnými rovněž lingvistické studie Romana Jakobsona a Noama Chomského.

V druhé pol. 20. stol. z dějin samotného studia věnujícího 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. 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


Vizualizace literárního vyprávění

také představa čtenáře měla tuto neurčitost zachovávat. Literární postava by ne-
měla 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 předpo-
klady 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 pa-
sáže z knihy Příběh služebnice (1985) Margarety 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 puri-
tánskou etikou. V důsledku genetických výzkumů, nukleárních a chemických ka-
tastrof 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 nosívá ženy v nočních klubech:

„Vypadá to, že drží hřst světle fialového a růžového peří. Teď to rozprostírá. Zřejmě je to kus
oděvu, určený pro ženu: jsou na něm košíčky pro ňadra pokryté fialovými třpytkami. Třpytky
maji tvar hvězdiček. Peří pokryvá 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, látku v podpaží je zmačkaná a jsou na ní slabé skvrny
od potu nějaké jiné ženy.

„Velikost jsem musel hodnout,‘ říká. ‚Doufám, že ti to bude.’

„Vy chcete, abych si to oblékla?‘ ptám se. Vím, že to zní prudérně, odmítavě. A přesto je na té
představě něco lákavého. To je to kus oděvu, určený pro ženu: jsou na něm košíčky pro ňadra pokryté fialovými třpytkami. Třpytky mají tvar hvězdiček. Peří pokryvá 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, látku v podpaží je zmačkaná a jsou na ní slabé skvrny
od potu nějaké jiné ženy.

„Velikost jsem musel hodnout,‘ říká. ‚Doufám, že ti to bude.’

„Vy chcete, abych si to oblékla?‘ ptám se. Vím, že to zní prudérně, odmítavě. A přesto je na té
představě něco lákavého. To je to kus oděvu, určený pro ženu: jsou na něm košíčky pro ňadra pokryté fialovými třpytkami. Třpytky mají tvar hvězdiček. Peří pokryvá 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, látku v podpaží je zmačkaná a jsou na ní slabé skvrny
od potu nějaké jiné ženy.

„Velikost jsem musel hodnout,‘ říká. ‚Doufám, že ti to bude.’

„Vy chcete, abych si to oblékla?‘ ptám se. Vím, že to zní prudérně, odmítavě. A přesto je na té
představě něco lákavého. To je to kus oděvu, určený pro ženu: jsou na něm košíčky pro ňadra pokryté fialovými třpytkami. Třpytky mají tvar hvězdiček. Peří pokryvá 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, látku v podpaží je zmačkaná a jsou na ní slabé skvrny
od potu nějaké jiné ženy.

„Velikost jsem musel hodnout,‘ říká. ‚Doufám, že ti to bude.’

„Vy chcete, abych si to oblékla?‘ ptám se. Vím, že to zní prudérně, odmítavě. A přesto je na té
představě něco lákavého. To je to kus oděvu, určený pro ženu: jsou na něm košíčky pro ňadra pokryté fialovými třpytkami. Třpytky mají tvar hvězdiček. Peří pokryvá 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, látku v podpaží je zmačkaná a jsou na ní slabé skvrny
od potu nějaké jiné ženy.

„Velikost jsem musel hodnout,‘ říká. ‚Doufám, že ti to bude.’

„Vy chcete, abych si to oblékla?‘ ptám se. Vím, že to zní prudérně, odmítavě. A přesto je na té
představě něco lákavého. To je to kus oděvu, určený pro ženu: jsou na něm košíčky pro ňadra pokryté fialovými třpytkami. Třpytky mají tvar hvězdiček. Peří pokryvá 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, látku v podpaží je zmačkaná a jsou na ní slabé skvrny

334 Srov. ibid., s. 463.
335 Srov. EROCK, Ellen J. The Reader’s Eye: Visual Imaging as Reader Response. Baltimore: John Hop-
kins University Press, 1994, s. 151.
Esrocková se domnívá, že ženská čtenářka takovéhoto textu se vciťuje do situace služebné právě tím, že spolu s Offred sdílí pocit vyvolaný na základě své osobní zkušenosti, tzn. prostřednictvím asociací a vzpomínek na dobu svého dospívání. Svoji roli zde mohou sehnat vzpomínky na podobně nepříjemné zkušenosti, kdy si čtenářka sama na svém těle poprvé zkoušela zařezávající se plavky určené pro dobro. \cite{esrocková2016}

Uvedená čtenářská představa pak redukuje textovou neurčitost, protože, jak uvádí Esrocková,

„prsní košíčky nebyly v textu uvedeny ani jako bílé, ani na ně nebylo nazýváno zevnitř. Tato představa navíc zahrnuje perspektivní pohled – tedy pohled zvenčí směrem do vnitřní části kostýmu, který by rovněž odpovídal duchu Gassovy kritiky.“ \cite{esrocková2016}

Podle Esrockové je proto vytváření představ nedílnou součástí estetického prožitku, a nikoli jen epifenoménem jiných psychických procesů, jak čtenářskou obrazotvornost chápe Gass. \cite{esrocková2016}

Třebaže se názory ohledně fungování a podoby čtenářské představivosti mohou lišit, jedno je všem psychologickým výkladem společné: každá čtenářská představa má piktoriální charakter. V následujících kapitolách zaměříme na některé z důležitých rysů, které jsou spojeny se čtenářskou obrazotvorností. Otázku je, jakou roli hraje v procesu četby textu paměť, dále co stojí v pozadí vyvolání empatie čtenáře s literární postavou a jaké můžeme rozlišit typy čtenářů. \cite{esrocková2016}

IV. 1. 1. Role paměti

Ústřední roli pro pochopení textů hraje paměť. Proto je studium pamětí tím hlavním, na co se v souvislosti se čtenářskou obrazotvorností zaměřuje psychologie, především pak psychologie kognitivní. Čtenář nevnímá odděleně jednotlivě 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 reinterpretaci 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

\cite{esrocková2016}

\cite{esrocková2016}

\cite{esrocková2016}

\cite{esrocková2016}
je tomu i s běžným zažíváním skutečností.\textsuperscript{341} Momentální představě, která vzniká ve spojení se čtenářovými minulými představami, se říká vzpomínka, zatímco těm představám, které předjímají budoucí vyústění příběhu, říkáme představy antici-pační. 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 až jsou kdekoli, nejsou tam jako budoucí nebo minulé, nybrž jako přítomné; neboť kdyby tam byly jako budoucí, dosud by tam nebyly. Ať jsou tedy kdekoli a ať jsou čímkoli, jsou jenom jako přítomné. […] Říká-li se tedy, že lze viděti budoucí věci, nemůže se přecí viděti, co dosud není, co teprve nastane, nybrž snad jen jejich příčiny a znamení, které již skutečně jsou; proto pozorovatelí nejsou budoucí, nybrž přítomné. Dle nich si v duchu představuje budoucí věci a je předpovídá. A i tyto představy jsou v duši teh, které předpovídají budoucnost jako přítomné.“\textsuperscript{342}

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

Tuto myšlenku, 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 termínůν ευσύνοπτον (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.“\textsuperscript{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:


„Krásnou 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 nevnímatelném, nejasně splývá, ani kdyby byl příliš veliký, 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.”

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 kompozičních procesů byla odhalena v souvislosti s percepcí kompozic uměleckých děl. 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 gestaltkých principů rozoznat i v pozadí percepcí jednoty literárního díla. Ellen J. Esrocková uvádí, že důležitém činitelem pro pochopení jednoty obsáhlého literárního celku, např. románu, který se skládá z jakoby roztříštěných 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.

IV. 1. 2. Empatie

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

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


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“. Opice navenek neudělala nic, ale v jejím mozku se aktivovaly naprosto stejné oblasti, které byly aktivovány i tehdy, když pak sama prováděla tentýž pohyb.

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. Analogii mezi smyslovým

348 Např. Jacques Lacan ve svém příspěvku Stádiya 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 „stádiya zrcadla“, k čemuž podle něj dochází mezi šestým až osmnáctým měsícem života. Tepře později je člověk ovlivňován dalšími socializačními vlivy, zejména vývojem řečových schopností, což jedince podněcuje k dialektické identifikaci s druhými lidmi.


350 Zrcadlové neurony se nacházejí ve spodní části přední kůry mozkové a na horním temenním lalo-
ku.
351 Ve vztahu k psychologickým studím je Rizzolattího objev potvrzením hypotézy „funkční ekviva-
vnímání (zejména zrakovým) a vizuální představivost je možné spatřit také v případě čtenářova empatického ztotožnění se s jednáním literárního hrdiny:

„Říkali jste si někdy, proč [...] vám zvlhnu oči při sledování filmu, ve kterém začne hlavní hrdinka plakat? Ano nebo co znamená nával radosti (případně hrdosti), kterou pociťujete, když Clint Eastwood nebo Vin Diesel dopadne padoucha, a která přetrvává ještě hodinu po skončení filmu? A záčinné půvabu a krásy, který vámi cloumá při sledování tanečníka baletu nebo poslouchání pianisty světového formátu? Připíšte to zrcadlovým neuronům. Stejně jako Rizzolatího opice, když se díváte na něho, jak něco dělá, at je to úspěšná penalta nebo bezchybné vystřižení arpeggia na Steinwayově klavírním křídle, nás mozek reaguje stejně tak, jako býchom tyto činnosti ve skutečnosti předváděli sami. [...] Zrcadlové neurony jsou také zodpovědné za to, že často nenávštěvníky 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, můžeme sklon ztišit svůj hlas. Když se nacházíme někde, kde jsou starší lidé, jdeme mnohem pomaluji."\[353\]

Výčtem podobných příkladů, které ukazují na způsob, jakým je pocitována bolest, radost, soucit, nenávist a jiné emocionální reakce, bylo možné pokračovat donekonečně.

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


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. Literátní často podněcují čtenářskou obrazovostnost 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 neprostředkovan. Když jsme pak dělali na venkově na louce oheň, žena mě obvinila, že se neumím dívat na jiskry, jak poletují ve svítle mezi stromy. Pak si přečetla kapitolu o požáru a řekla mi: ‘Takže ty ses tenkrát na ty jiskry díval!’ Odpověděl jsem ji: ‘Nedíval, ale věděl jsem, jak by se na ně díval středověký mnich.’“

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 Écova vyprávění je čtenář vtažen 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 nás zájem jsou nejpríznačnější ty psychologické objevy, které se zaobírají vizuální představivostí vyvolanou na základě čtby příběhu. Mezi vnímáním skutečností 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 čtby 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“.

o to, jakou podobu představa vlastně má: je představa ryze vizuální jev, nebo je její vizuální aspekt jen epifenoménem 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.


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


Později Stephen M. Kosslyn porovnal několik různých studií 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


První proces zpracovává informace na základě rozpoznání tvárů, objektů a barev. Výsledkem je poznání odpovídající na otázku: „Co vidím?“ Druhý proces zpracovává prostorovou, kontrastní a pohybovou data; tento způsob odpovídá na otázku: „Kde se nachází viděný předmět?“ Dualita zrakového informačního proudu a prostorového informačního proudu odpovídá dvojímu druhu představ: zrakové představivosti a představivosti 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 domínovou předmětovou vizualisté.363

---

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.


IV. 2. Obrazivost narativních textů

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

---


Vizualizace literárního vyprávění


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), Egona Hostovského či Umberta Eca. Naproti tomu jsou autoři, kteří se řečovými obraty a zvukovou skladbou slov pokouší ve svých dílech podnítit spíše sluchové vjemy čtenáře, jako např. texty Samuela Becketta či Compton Brunettové.

Tepře 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 vypravěčským přerušovány; v případě psaného textu jsou vizuální představy formovány v závěru. 

---

367 Srov. KUBÍNOVÁ, Marie. K otázce „smyslové konkřetnosti" básnického obrazu a jejím sémiotickým konsekvencím. Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění, roč. 23, 1986, č. 4, s. 201.
370 Srov. ibid., s. 13, 14.
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 reflexi, 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.“ Podle Jarošové je různá textová obrazivost příčinou snadnosti či obtížnosti ilustrování:

„V tomto směru je nejlepše 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 intenzivně 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 konsekvrnícím (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 vnitmatelnou) netoliko jako obecného představitele třídy předmětů, pojmenovaných daným znakem, tedy pouze se všeobecněnými attributy, nutnými pro zařazení denotátu do této třídy (tento případ bychom mohli, jde-li o pojmenování smyslově vnitmatelného, pokládat za nejnížší stupeň konkrétnosti), nýbrž i s jistým „vyplněním‘ a doplněním těchto nejobecnějších atributů dalšími smyslově konkrétními vlastnostmi.“376

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

Také František Daneš ve státi *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.“

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.“

Různé texty mohou disponovat různou mírou obrazivosti. Na jedné straně existují texty, které podnecují čtenářskou představivost natolik silně, že v jejich důsledku vznikají eidetické představy, tzv. že ve čtenářově představě vznikne su gestivní 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 disku zu 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 Uždílem, jedná se o kompilát jak vědomých (racionálních) úvah a argumentací, tak podvědomých faktorů emoci-

---

Vizualizace literárního vyprávění

Vizualizace literárního vyprávění

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

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

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

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 dětí (1957). Vypravěč příběhu, který se jmenuje Ketchum, zprostředkovává ich-formou své pocitky, 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, obrubené dlouhými křupavými plátky masité mramorované slaniny. Vedle ležel talíř se čtyřmi poctivými topinkami s vlh
kami másla a kšínek marmelády. Ve vysoké sklenici pěnil pomerančový džus a jahody kravácely
v míse alabastrové šlehačky. Nakonec vysoká konvice, z níž se linula drožďová a nezaměnitelná
vlnčitě usnážená vůně čerstvě uvařené kávy.
Ketchum zvedl sklenici pomerančového džusu. Usrkl zkusmo pár kapek a poválel je po pa

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 nastihl Donald Hebb, když v článku Concerning

380 Ibid., s. 95.

Percepcie a obrazotvornost jsou dva velmi těsně provázané procesy: na jedné straně je percepcí stimulem pro vytvoření představy, na straně druhé nelze apercepční proces realizovat bez představivost. 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 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 smyslové konkrétních dat. Např. takové výrazy jakými jsou „tento člověk“, „naš dům“, nebo prostě i jen slova „člověk“, „dům“, pojmenovávají sice objekty smyslově vnímatelné, nicméně označují konkrétní denotát s minimální konkrétností. 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 zobecnějící povahu. 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

---


nikdy zcela konkréní. 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 nejrůznějších 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. Podstatně se však zvýší, bude-li předmět označen třeba jako „trávově zelený“; jeho barva sice ani pak nebude dána jednoznačně (neboť i tráva mívá různé odstíny), ale okruh možností se významně sníží."

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 nejdejdejdejší skutečném stavu. Když však píše například o zeleném potahu křesla básník nebo romanopisec, není vůbec zapotřebí, aby si čtenář vybavil přesně tyž odstín, jaký měl na mysli autor, když popisoval předmět jemu známý – nebo předmět vymýšlený, který reálně ani

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

„Právě proto je nutno, aby dílo recipientovu představu, vycházející z jeho vlastní smyslově zkušenosti, jistým způsobem řídilo, usměrňovalo [...] vymezení těch jeho rysů, které jsou pro jeho emotivně hodnotové význam podstatné. Jedním z prostředků tohoto „řízení představ“ 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 konkréní vlastnosti jako barva nemusejí být pojmenovány vůbec."


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 piktoriaálního 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 pasáž, 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. pytdepe 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 kendu, 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 sonyftere ylem kho dent d de det detrmy gyner bro enomuz fechtal agni laj kys defjy rokuroh bazuk suhelen. Gakvom ch ch lopve rektu elkvestrete. Dyhap zuj bak gydalox ibem nyderix tovan gyp. Ykte juh geboj. Fys dep butrop gh –“\(^{393}\)

Vtip jazyka pytdepe, 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 přebuzejle byrophyracie.\(^{394}\)


\(^{392}\) Pochopitelně ne každý fiktivní jazyk musí být nutně nesrozumitelný. Fiktivní jazyky quenijština (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.

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

„Bezbarvé zelené myšlenky divoce spí.“

Tato věta je gramaticky správná, protože splňuje všechna gramatická pravidla přirozeného jazyka. Její negramaticky utvořená verze by musela vypadat např. takto: „Divoce spát myšlenky zelené bezbarvý.". 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,' pomyslila si Alenka, 'ale škleb bez kočky! Něco tak zvláštního jsem jakživ neviděla!' “

Lewis Caroll, *Alenka v říši divů* (1865)

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

---


zobrazitelností. V tomto spektru se vyskytují jakési hraniční případy narativních textů, které jsou určitým způsobem problematiké v tom smyslu, že stojí na po-mezi mezi vysokou zobrazitelností a téměř naprostou nezobrazitelností. Je možné, že právě taková ambivalentnost textů je výzvou k toliko ilustračním zpracováním. Týká se to především ilustrací k bajkám, ilustrací k některým vtipům, 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. Příčinou 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.

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 domněnci o nezištnosti liščina zájmu o krásný hlas vrány. Interpretační změnu, k níž čtenář v závěru bajky dospívá, je třeba hledat v samotné struktuře textu.


Attardo popisuje, jak čtenář přijímá text lineárně, slovo od slova, a to až do chvíle, než se objeví disjunktor, 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. 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. Nejde proto bez zajímavosti, že většina ilustrací bajek (ne-li přímo všechny) ilustrují pouze jejich první, snadno vizualizovatelnou část.


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 nonsenu 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 nonsenov 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 žízní hynu / horký jak oheň, zuby drkotám/ dlím v cizotě, kde mám svou domovinu [...]“405; „Svítání na západě“406). Problematické v případě ilustrace nonsenu 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 možností a nemožností 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 nerealní, kde oslí létají a princezny jsou polibkem křišteny k životu: přítom je však třeba, aby tento svět, pouze

402 Srov. BORECKÝ, Vladimír. Teorie komiky. Praha: Hynek, 2000, s. 34.
406 Název básnické sbírky Otokara Březiny Svítání 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 změní-li 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 paradoxa, jako např. v kresbách a grafických listech Mauritse Corneline 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 „nahoře – dole“, podle kterých bychom poznali, která z postav kráčí vzhůru nohama a která postupuje normálně?

Zřejmě nejčastěji se v narativních textech projevuje logická nemožnost

Vizualizace literárního vyprávění

v podobě „metalepsé“.410 Metalepsa je metonymickou figurou, v níž dochází k záměně přičiny za důsledek, např. tvrzení „již ho hlava nezabolí“411 vyjadřuje, že dobytný zemřel.


„Logický rozpor je běžné 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 díl ze vln bitě než velenku, neboť je uznán břanou do zdálivě 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


Vizualizace literárního vyprávění

„Moderní básnický a prozaický prostor předpokládá prostorové vnímání, a toho je možno docílit jen několikerym 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 Ctířech 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 zvlášti umocněné podobě: Joyceova próza končí uprostřed věty, jejíž konec naleznete 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 metaleptických textů dochází ke konfrontaci paradoxních prostoro-vých vztahů s tím, jak je běžně vnímáme ve skutečnosti. V neskutečných prosto-rech 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 proprosepcii (smysl pro rozpoznání polohy svého trupu a končetin v prostoru), kinestézi (smysl pro rozpoznání pohybu vlastního těla v prostoru) a smysl pro rovnováhu, tak tyto smysly hrají též hlavní roli při čtenářské sebeprojekci do fiktivních literárních světů.


418 Dodejme, že výjimeční jsou v této schopnosti lidé s autistickými poruchami. Z uměleckého zpra-cování je dobře známa scéna z filmového dramatu Rain Man (1988), v níž autistický hrdina okamžitě a správně určil 246 páratek 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 logicí možnost, od objektů, které vyjadřují logickou nemožnost. Příkladem je vztah mezi vnímáním skutečného objektu a vnímáním jeho zrcadlového odrazu. V obou případech člověk rozceznává totožný objekt, který se skládá ze stejných prvků i ze shodných vztahů mezi prvkými, nicméně pro vzájemné rozlišení obou objektů musí použít jiný způsob vnímání.\textsuperscript{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 určitých bodě svého vyprávění tyto vztahy obrátí, aniž by tím však jakkoli 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,\textsuperscript{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 svého 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 celý text, obeznámil se všemi důležitými detaily, a teprve nakonec pod vlivem atmosféry celého díla přistoupil k tvorbě ilustrací vázicích se k jednotlivým epizodám. V případě takovéhoho přístupu je totiž misinterpretační 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 bláhovodého pana Tristrama Shandyho (vyd. postupně 1759–1767), v nichž se namísto klasického písmo objevují často zdánlivě nesmyslné sáhodlouhé řádky skládající se z pouhé teček, hvězdíček, 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 nicím jiným než prázdnými knižními stránkami, by ve svém usilí příliš neuspěl.


\textsuperscript{420} Takovýmto způsobem ilustrátorovy interpretace se zaobírá jazykovědec František Daneš v DA-NEŠ, František. Text a jeho ilustrace. SaŠ, 56, 1995, s. 183.
Nicméně v případě, kdy čtenář v průběhu četby dospěje k těmto prázdným stránkám, nabude v souvislosti s navazujícím textem, který je uveden v následující kapitole, poznání, že tyto pasáže zjevně svůj obrazotvorný smysl mají. Ukažme si proto nyní kapitoly XVIII a XIX v kontextu s oním navazujícím textem:

Obr. 45. Dvoustrana s kapitolami XVIII a XIX z knihy Lawrence Sternea *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* (vyd. 1759–1767).

„**KAPITOLA XVIII**

**KAPITOLA XIX**

**Kniha devátá**

**KAPITOLA XX**

– Však to místo, milostivá, sama uvidíte.

*Paní Wadmanová se zarděla – pohlédla ke dveřím – zbledla – znovu se zarděla – nabyla obvyklé barvy – zarděla se ještě hůř [...]***

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 dobrych mračen 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 tvorili pod vlivem tzv. automatického psaní. Protože obecným rysem moderních směrů je ověrování 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 radiálních avantgardních textech však, na rozdíl od Sterneova románu, není textovou obrazotvornost blíže specifikována, což způsobuje téměř bezměnovou interpretací otevřenost děl, takže čtenář často postrádá jakékoli určitější vodítko k jejich vizualizaci. Takto je čtenáři dána maximální svoboda interpretací volby, která se však nakonec může projekt spíše jako přítěž než jako osvobození element. V tomto směru je např. spekulativní, nakolik vizualizovatelná je báseň Pěvec (1913) Guillauma Apollinaira:

„Nádherný průvod mořských polnic.“

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 ponekud jiný druh kontextu, než na jaký jsme poukázali v souvislosti se Sterneovým románem. Apollinaireova báseň totiž přímo nezahájí v visualizaci „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 vnitřní 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 zprostředkují novější formy, takové jako fotografie, umělecké manifesty, antiválečné a protíměšťské protesty.

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

Způsobem, jakým je vyjádřena celková atmosféra literárního díla, se ve staťi 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 vyjadřitelný stylizací tvrdých linií, nežli jakýmsi „zasněným“ či „uhlazeným“ stylem biedermeierovských ilustrací. Takto např. expresivita ilustrace Artura Rockhama dobře koresponduje s příběhem o vlkovi a kůzleti, ve kterém by vlk rád pozřel kůzle, nicméně vábivou hrou na píšťalu 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).

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, automatů bugatti apod.

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 interpetaci 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. Tvrzdé linie a neveselé barevné tóny (tma-vě 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.“

Lieslerova ilustrace je příkladem, v němž dochází ke kolážovitému prokomponování jednotlivých významových prvků, které byly vyjmuty z různých míst uvnitř románu.

Podobným příkladem jsou volné ilustrace Františka Tichého (1957) k románu Eduarda Basse Cirkus Humberto (1941), které také vystihují spíše atmosféru cirkusového prostředí, nežli atmosféru nějaké konkrétní epizody (obr. 49 a 50).

Různé kontextuální vlivy způsobují, že ilustrátor se v průběhu interpretace ocitá ve výru dohadů nad správným významem textu. Správnou interpretaci textu 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.“

---

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 básně 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, jejichž životě a tvůrčích podnětech nám zprostředkovávají historikové. V případě historického výkladu autorského záměru dochází spíše k využívání textu nežli k interpretaci textu samotného. Pro objasnění uvedl Eco příklad, jímž demostroval 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 souchotě, anebo když zdůrazňuje, že ve svém dospělém životě i v děle byl přímo morbidně přitahován ženami s pohřebními rysy, a když se pokouší na základě četby Poeových povídek zalidněných oživlými mrtvolami objasňovat spisovatelovu vlastní nekrofilii, pak tyto texty neinterpretuje, nýbrž používá.“

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.

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:

430 Ibid., s. 68.
431 Srov. ibid., s. 68.
Vizualizace literárního vyprávění

„Když [...] spisovatel plánuje a projektouje čtenáře nového a odlišného, nechce být už průzkumníkem trhu, který si pořizuje seznam požadavků na vlastnosti zboží, ale filozofem, který vycítil spletitost toho, čemu se říká Zeitgeist. Chce svému vlastnímu čtenářstvu vyjevit to, co by mělo chtít, i když to neví. Chce čtenáři objevil 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 mezí 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 Knížka 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 leporelo, stejně jako předškolní dítě není zcela schopno plně se ztotožnit s postavou realistického hrdiny.

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: leporelo, pohádka a dobrodružné vyprávění.

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

„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 zobecněním 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.”

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

Pro dosažení jednoznačných emocionálních reakcí nejmenších čtenářů na ilustrace 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.


Vizualizace literárního vyprávění

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


---


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.\textsuperscript{438} Postavička se tak stala přátelské 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 výjimkou 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 zvrchního boja země. Cílem pohádek je proto zprostředkovat hodnotu etickou.

Po obsahové stránce je žádoucí, aby byl pohádkový příběh konstruován na základě dobrého představitele slov, které dítě mělo možnost ve svém dosavadním životě osvojit. Pro podnícení fantazijního představu se v pohádce vyhýbá dvojímu způsobu. Jednou mohou být důvěrně známé věci kombinovány do nesprávného celku (např. spojením rostliny, člověka a ryby vzniká vodník), jednak nadsázkou určité vlastnosti takového pojmu (např. zvětšením člověka vzniká obr).

Zvlášť 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 mohlo zdát. Předškolní dítě je sice nesmírně vynášavé, nicméně ještě není chráněně dostatečným rozumem, a proto hrozí, že zprostředkování drastického příběhu jej může nepříznivě vyvést z duševního stavu.

Dítě totiž, jak uvedla Havlíčková, „potřebuje nabýt přesvědčení, že svět, do kterého se narodilo a ve kterém vyrůstá, je spořádaný,“\textsuperscript{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 vzítahů. Jak se odvijí děj, dítě přenáší svoje sympatie z postavy na postavu, protože stojí vždy v pozicích, které v daném příběhu mají význam nejen většího, ale i většího. A to se nebezpečně dostaví. Všechno přijde tam, kam patří, všechno se napraví. Dítě si oddychne, uklidní se a nabude důvěry.“\textsuperscript{441}

\textsuperscript{438} Srov. GOULD, Stephen J. Mickey Mouse Meets Konrad Lorenz. Natural History 88, 1979, no. 5, s. 30–36.
\textsuperscript{439} Srov. HAVLÍNOVÁ, Miluše. Knížka pro rodiče o dětech a čtení. 1. vyd. Praha: Albatros, 1978, s. 82, 83.
\textsuperscript{440} Ibid., s. 87.
\textsuperscript{441} HAVLÍNOVÁ, Miluše. Knížka pro rodiče o dětech a čtení. 1. vyd. Praha: Albatros, 1978, s. 87.
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 smyslený děj budí zdání naprosté životní věrohodnosti. Čtenář má při něm pocit, že popisované dobrodružství vytvořil život. Je pro-

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

Zcela jinak však k pohádkovým příběhům přistupuje dospělý čte

nář, což pro dospělého ilustrátora nemůže být záležitost nikterak bezpředmětná:

„Nenechte se mýlit postojem dospělého člověka k pohádce: pro dospělého je pohádka unikem 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 idýly.“

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.

to způsobilý přijmout i případné osudové důsledky příběhu, které jeho hrdinům mohou přinést i to nejhorší: škodu, ztrátu, někdy dokonce smrt. Tentokráte jde o zážitek jakoby skutečného zápasu a skutečné smrti, protože v těchto příbězích už není dáno možnost zmrtvýchvstání, chybí zde živá a mrtvá voda nebo oživující polibek, které přicházely na pomoc v pohádce.\textsuperscript{443}

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


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.\textsuperscript{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 „realisticky“ typ hrdiny, se kterým se čtenář může dobře ztotožnit. Nadsázka a výrazné preference „nadoptimálních“ tvarů, které byly tak dobře uplatnitelné v případě ilustrací pro nejmenší čtenáře, už není tak žádoucí. Podobně marnivě však také vyznává obsáhlé zatečování mladistvých čtenářů psychologizujícími výklady vnitřních stavů hlavních hrdinů, jako tomu bývá v románech pro dospělé. Důraz je naopak klazen na jasně představitelný děj odehrávající se ve vnějším světě.\textsuperscript{447}

\textsuperscript{443} HAVLÍNOVÁ, Miluše. Knížka pro rodiče o dětech a čtení. 1. vyd. Praha: Albatros, 1978, s. 92.
\textsuperscript{444} Srov. ibid., s. 92.
\textsuperscript{445} Ibid., s. 92.
\textsuperscript{446} Srov. ibid., s. 93.
\textsuperscript{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 rizikantnější, že autor ilustrací se pokouší vytvořit celou novou a sobě vlastní typ diváka. Ve struktuře ilustrací, které nejsou zacíleny ryze na empiricky ověřitelné požadavky trhu, ale které si v koprodukcii s literárním textem vytvořily svůj dosud nevidaný a osobitý vnitřní svět, pro jehož charakterizaci použil Umberto Eco příznačný termín Zeitgeist, 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 projeví tak, že ono konkrétní sepětí obou složek je děděno v každém novém vydání knihy. Málokdy, nebo dokonce vůbec, se v takovýchto případech setkáme s jinou než původní ilustrací.

---

Typickým příkladem kanonických ilustrací jsou původní ilustrace k románům Julese Vernea od autorů George Rouxe, Édouarda Rioua, Leona Benetta, Julese Férata a Alphonse de Neuvilla, kteří vytvořili charakteristický černobílý šrafovaný svět, bez něhož by vypadala dnešní čtenářská obrazotvornost Verneových děl zcela jinak. 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), ilustrace Rockwella Kenta (1930) k Melvillově Bílé velrybě (1851; obr. 56 a 57), Picassovy kresby (1931) k Ovidiovým Proměnám nebo také mnohé tituly určené spíše mladším čtenářům, jako jsou

---

např. ilustrace Mary Shepardové k sérii knih Pamely Lyndy Traveseové *Mary Poppins* (1934–1989),\(^{453}\) ilustrace Ernesta Howarda Sheparda k pohádkám o *Medvídkovi Pú* Alany Alexandra Milneho\(^{454}\) či původní ilustrace Johna Tenniela\(^{455}\) 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-Exupéryho\(^{457}\), *Povídání o pejskovi a kočičce* (1929) Josefa Čapka\(^{458}\), *Dášeňka 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 *Oсудy 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 významným důvodem, že Ladovy ilustrace jsou prostoupeny reáliemi již zaniklého historického období, což se nám se román odehrává, což je sice skutečnost, která by mohla být pro čtenáře/diváky žijící těsně po první světové válce jistým způsobem redundatní, nicméně z dnešního pohledu spíše přínosná. Druhým důvodem je podle Daneše Ladův naivismus a idylickost, 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 vyčetla poněkud jednostrannou interpretaci Haškova textu:

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

---


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 Haškův román je možné chápat také jako obžalobu měšťácké společnosti nežli výraz „nenávisti k mocným“. Hašek totiž ukázel 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 těto Haškovy celospolečenské satiry dobře vědom, neboť ve svém autorském vyznání \textit{Jak jsem ilustroval Švejka} (1955) přiznal zaujetí psychologickou charakteristikou Haškových postav:

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

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

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

---
Diegetický rozměr literárního díla a jeho ilustrační paralely

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

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

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

V. 1. Ilustrace časového rozměru literárního díla

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

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

Wickhoff popsal tyto tři styly v následujícím duchu: 1. Sekvenciální (kontinuierend), tj. zobrazení více událostí nebo více fází jedné události za sebou. Zde jsou opakovaně vyobrazení stejných akteřů děje, jenže v jiných činnostech. 2. Shrnující
Diegetický rozměr literárního díla a jeho ilustrační paralely

Diegetický rozměr literárního díla a jeho ilustrační paralely

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

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

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

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


472 Srov. ibid., s. 18.
Diegetický rozměr literárního díla a jeho ilustrační paralely

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

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

„Malíř líčí současně, jak Mojžiš zabíjí Egyptčana, který týral Žida, jak prchá do země Madian- ské, kde zahání pastýře, kteří bránili dečím Jethrovým napojit dobytek, a konečně jak si zouvá obuv, aby přistoupil k hořícímu keři, odkud k němu promluvil Hospodin, a jak se po přestálých zkouškách vrací s celou rodinou do Egypta.“

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

---

474 PÍJOAN, José. Dějiny umění 5. Praha: Odeon, 1989, s. 60.
475 Ibid, s. 251.
Diegetický rozměr literárního díla a jeho ilustrační paralely

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


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


---


[477] Ibid, s. 39.
Diegetický rozměr literárního díla a jeho ilustrační paralely

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

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

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

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

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

---


Diegetický rozměr literárního díla a jeho ilustrační paralely

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


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


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

Pro přehlednost vztahů mezi časovými rovinami vypravěče a vyprávěnými událostmi Jeanu Santeuila zakreslil Genette následující schéma, v němž jsou vyznačeny i časové posuny analepsí (A) a prolepsí (P):
Diegetický rozměr literárního díla a jeho ilustrační paralely

mezi jednotlivými časovými rovinami jsou v průběhu četby vždy orientovány k odhalení přítomnosti, tedy k situaci, v níž je příběh vyprávěn. Protože rozdíly mezi časovými rovinami vytvářejí různě široká spektra časových rovin, označil Genette takové spektrum termínem „dosah anachronie“. Tato škála různých časových rovin, tzn. onen Genettův dosah anachronie, se nezdá být příliš aplikovatelný na problematiku práce s časem v piktorialebním naraativu, protože pokud vůbec existují nějaké způsoby vyjádření časové posloupnosti prostřednictvím obrazu, pak se omezují pouze na vyjádření současných dějů (simplanteitu) či na vyjádření následnosti jednotlivých dějů (sucesi), jak je popsáno už dříve Wickhoff. Nicméně Genette zavedl do narratologie také dvojicí pojmů analepsie a prolepsie, které se pro svoji rámcovou jednoduchost zdají být mnohem přijatelnějšími aspekty, jež by bylo možné odhalit ve struktuře piktorialebního vyprávění.


---


482 Srov. ibid., s. 322.
Diegetický rozměr literárního díla a jeho ilustrační paralely

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

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

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

---

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


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

K podobně rafinovanému prolínání vyprávěné přítomně událostí s událostmi, které se odehrály v minulosti, dochází také v několika dalších Dorého ilustracích k témuž románu. Na obr. 64 a 65 představuje hlavní událost dominantní část obrazu, tzn. Don Quijote sedící v křesle nebo, jak je vidět na druhé z ilustrací, cválající na staré Rosinantě noční krajinou. Na rozdíl od výše uvedených ukázk a Botticelliho způsobu vyjádření časových rovin (obr. 59 a 60) však Doré kladl větší důraz na prolnutí časových událostí tím, že středověká monstra zachytil jen v ná-
znaku a vystupující z tmavého pozadí, které je součástí hlavní přítomné událostí. Don Quijote je zde opět přirozenou součástí scény, do které jakoby nazdařbůh pronikají příšery z jiného plánu. Způsob, jakým v těchto svých ilustracích Doré zprostředkoval příběh o španělském rytíři, odpovídá anachronickému vyprávění, protože ve všech třech případech (obr. 63–65) dochází ke kombinaci přítomného vyprávění se vzpomínkou na minulé události.

V. 2. Ilustrační paralely prostorových aspektů literárního díla

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

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

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

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


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

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


Diegetický rozměr literárního díla a jeho ilustrační paralely

postavám spíše než napak. 491

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

„Marco Ferreri mi řekl, že mé dialogy jsou filmové, protože zabírají správný časový úsek. Jak by taky nezabíraly: když si postavy povídaly při chůzi z režíře do rajské zahrady, psal jsem s očima upřenýma na plán opatství, a když tam dorazily, tak jsem psát přestal.“ 492


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

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

---

492 ECO, Umberto. Poznámky ke „Jménu růže“. Světová literatura, roč. 31, 1986, č. 2, s. 231.
doleva, shora dolů apod. V druhém případě, v perspektivistické strategii cesty, postupuje čtenář tak, jako kdyby prostorem sám procházel:

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


Známá je v tomto směru topografie, kterou vytvořil Dante Alighieri v Božské komedii (1306–1320) a která se skládá z devíti sestupných kruhů (obr. 67).^{496}


V. 3. Perspektivismus

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

---

Diegetický rozměr literárního díla a jeho ilustrační paralely

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

Zvláště nenahraditelný význam má užití perspektivismu v těch textech, které jsou podkladem pro tvorbu ilustrací. Ve vztahu k diegetickému prostoru slouží vypravěč jako určitý úhel pohledu, jímž je čtenář na události nahlížen, tzn. že zprostředkovává diegetický prostor podobně jako filmová kamera, která sleduje pohyby postav, přičemž stanovením vzdálenosti mezi nimi může zdůraznit vzájemné psychologické vztahy. V této souvislosti napsala Marie-Laure Ryanová:

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

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

---

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

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


Uvědomení si rozdílu mezi objektivním a subjektivním časem umožnilo vytvořit řadu vyprávěcích postupů vhodných k tomu, aby byla ve čtenářích vytvořena představa rychle plynoucího času, anebo naopak dojem zastaveného časového okamžiku, tedy noveženého věcností.

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


---

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

Čas a prostor byl ve výtvarném umění na počátku 20. stol. tematizován především v dílech futuristů a kubistů. Zatímco futuristé zvolili takový způsob vyprávění, v němž je nazírání událost rozťažována, čímž vzniká několik překrývajících se polí, pro kubistická díla je charakteristické, že se vydává právě cestou perspektivismu.\(^{504}\)

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

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

---


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

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

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

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

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

508 Norah Borges de Torre byla mladší sestrou Jorge Luise Borgese.
Diegetický rozměr literárního díla a jeho ilustrační paralely

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

Román je tak nadmíru složitou hrou, kterou Casares hraje se čtenářem: skutečný čtenář drží v rukou deníkový záznam, který je opatřen jakoby autentickými poznámkami vydavatele, které jsou však součástí literární fikce. Čtenář se v románu dočítá o tom, jak hlavní hrdina předčítá text o tom, jak vynálezce Morel čte svůj rukopis. V závěru románu dokonce dochází ke ztvárnění vypravěče příběhu se čtenářem, neboť poslední slova jsou spíše promluvou čtenáře než hlavního hrdiny příběhu, který se tak stává součástí fiktivní struktury příběhu. Podobně jako v případě Woolfové se také Casares pokusil zastavit čas, tedy, jak uvádí poslední věta románu, „sloučit přítomnost rozptýlenou v čase“.

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

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

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


---

Diegetický rozměr literárního díla a jeho ilustrační paralely

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


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

Diegetický rozměr literárního díla a jeho ilustrační paralely

Tím, že počáteční písme na jednotlivých kapitol odpo- vídají sledu písmen řazených za sebou v abecedě, dosáhl Calvino určité mnemotechnické pomůcky, protože takto se čtenářova paměť snadněji orientuje v prostorovém labyrintu díla.

Zastavme se ještě na chvíli u jiného vyprávěčského postu- pu, který zajímavě konstruuje diegetický prostor. Georges Perec je autorem románu Život návod k použití (1978), ve kterém je čtenář prová- děn napříč místnostmi šesti-patrového činžovního domu, v němž se odehrávají obyčej- né i bizarní osudy jeho obyvatel. Čtenář si tak postupně skládá příběhy jednotlivých nájemníků do celistvého obrazce domu, podobně jako když k sobě skládáme jednotlivé dílky puzzle, abychom ve výsledku dosáhli kompakt- ního obrazu. Perec se tím pokusil vyjádřit jakýsi „existenciální obraz“ nad řízený- mi osudy lidí, kteří činžovní dům obývají. Sám autor se tímto záměrem netajil, když v úvodu ke svému románu napsal:

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

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

---

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

Diegetický rozměr literárního díla a jeho ilustrační paralely

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

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

V ilustračním procesu dochází k přerodu z verbálního do piktoriálního narativu. Jak napísal František Daneš v článku Text a jeho ilustrace (1995), ilustrátor musí nejprve „jazykové sdělení jakoby ‘deverbalizovat’, vzít za své východisko obsahovou úroveň předverbální“.514

Vzhledem k tomu, že vlastností literárního vyprávění je běžné užívání obecnin („spravedlnost“, „čest“, „zlo“, atd.), byla v diskuazu o textově-obrazových vztazích často tradována myšlenka, že ilustrace nemá k vyjádření obecných významů příliš široké pole působnosti (zpoměňme např. tezi Leonarda da Vinciho).515 Z toho důvodu docházelo také v historii zobrazování k uplatňování alegorií a symboliky.


Teze o tom, že texty mohou vyjádřit obecné pojmy, zatímco ilustrace se omezuje jen na konkrétní podobu věcí, je také jednou z úvah, kterými se zabýval už Dión Chrysoostomos. Dión ve své Řeči olympijské (1. stol. př. n. l.) tłumocil tento názor prostřednictvím fiktivních slov sochaře Feidia, resp. vložil Feidiovi do úst slova

Transformace z verbálního do piktornálního narativu

o tom, jak se sochař musel vypořádat s obtížemi, když svoji sochu boha Dia v chrámu na Olympu vytvářel podle obecných veršů Homérových a Hésiodových:516

„[...] pro Homéra bylo snadné říci o velikosti Eridy: k nebesům vztyčí témě, ač dosud po zemi kráčí. Já si však nemůžu dovolit víc, než zaplnit místo, které mi vykážou Ėlejští nebo Athénané.“517

Dión dále pokračuje sochařovým tvrzením, že

„ztvárnil jsem ho [boha Dia] tak, jak to bylo možné pro smrtníka, který si umínil napodobit nepřemožitelnou božskou přírodenost.“518

Jak je z úryvku z Diónova textu patrné, sochaři se podařilo oprostit od obecné charakteristiky boha Dia zprostředkované Hésiodovými a Homérovými verši tím, že své soše přisou dil některé vizuálně perceptibilní vlastnosti, které mohou být s povšechtně vyjádřenou charakteristikou božství nějakým způsobem spojovány.

Když pak o mnoho století později v renesančním a barokním umění kulminovala obliba symboliky a alegorických zobrazení, vyvolalo to kritickou reakci na straně osvícenských teoretiků v čele s Lessingem, kteří si rovněž položili otázku, zda je zobecnějící funkce slov vyjádřitelná vizuálně konkrétním obrazem.

Zajímavé je, jak se Lessingova teze, kterou uveřejnil v práci Laokoon čili o hraničích malířství a poezie (1766), shoduje s Diónovou myšlenkou. Lessing se totiž také domnívá, že možnost vyjádřit obecné konkrétním je proveditelná jen do určité míry. Jediný způsob, jakým je možné se o to pokusit, je vyjádření za pomocí psychologizačních prostředků (dnes jim říkáme „neverbální komunikace“), které jsou výrazem jak neviditelných stavů duše uvnitř postav, tak mají perceptibilní denotát.

Ve 20. stol. odpověděl veskrze stejným způsobem také Ernst Gombrich, když v knize Umění a iluze (1960) parafrázoval Pliniovu slova, která tento pozdně antický filozof pronesl o mistrovství malíře Tímanthésa:

„V Pliniových spisech existuje [...] proslulá stať týkající se neúplné postavy, [kde] se klade na představivost větší požadavek: dovídáme se, že Tímanthés namaloval Ifigénino obětování a vyjádřil smutek těch, kdo ji obklopují, tak místně, že když měl zobrazit jejího otcu Agamemnóna, nezbylo mu než naznačit nejhlubší smutek tak, že ho znázornil s obličejem zakrytým v plášti.“519

---

517 Ibid., s. 25. Překlad Jiří Pavlík.
518 Ibid., s. 25. Překlad Jiří Pavlík.

Je proto možné, že teze, které mezi literaturou a malířstvím dělají rozdíl na základě toho, že perceptibilní obraz nedokáže vyjádřit obecné vlastnosti, nemají příliš silné argumentační opodstatnění. Jak se totiž zdá, nejen narativní obraz, ale také ani text nedokáže vyjádřit obecné vlastnosti v jejich úplnosti. Stejně jako nám ilustrace nedokáže tlumočit krajiny, která je schovaná za domem, nebo odvrácenou tvář postavy, která je zachycena z profilu, ani vypráveně příběhy neodhalují celou řadu věcí, např. to, zda nějaká postava snídála ráno kávu, nebo dokonce často ani to, zda má literární hrdina plavé nebo černé vlasy. Ilustrace i text tak reprezentují jen některé vlastnosti, zatímco mnohé další vlastnosti jsou divákem či čtenářem zpravidla pouze předpokládány. Nezdá se tedy, že by obraz dokázal tlumočit úplnost světa, jak se domníval mj. Leonardo da Vinci.


Výše jsme ukázali, jak se k otázce vyjádření obecných jevů postavili Dión, Lessing a Gombrich. V souvislosti s jejich prací jsme uvedli, že zobecnující povaha jazyka může mít určité vnitřné koreláty. Otázku tedy zůstává, jak je takové spojení mezi verbálními a piktorialními výrazy zajištěno: co stojí v pozadí našeho poznání Diovy božskosti, Láokoóntovy bolesti a Agamenmónova žalu při pohledu na jejich vyobrazení?

Zdá se, že plausibilní odpověď poskytuje Marie Kubínová ve své stati K otázce „smyslové konkretnosti“ básnického obrazu a jejím sémiotickým konsekvencím (1986). Na jednom místě podává Kubínová výklad k zamyšlení básníka Vítězslava Nezvala publikovanému ve stati Kapka inkoustu (1928). V pasáži nadepsané příznačně „Marnost popisu“ přemítá Nezval nad tím, jak nedokonalé jsou popisné snahy spisovatelů:


Poslední Nezvalovu větu lze skutečně pokládat za typický příklad neúplnosti textového sdělení, přesto však sdělení, které má nesmírně silný obrazotvorný potenciál. Kubínová Nezvalovu myšlenku o marnosti popisu podrobně rozvíjí, aby ukázala, jak může být takováto jednoduchá, a přece obrazivá věta účinným nástrojem k vyvolání čtenářovy smyslově konkretní obrazotvornosti: 523

„Prosté konstatování: ’Slunce zapadlo’ evokuje naši zkušenost: stmívání, ubývání světla – zřetelně patrné zejména v interiéru, v ’pokoji’, o němž se hovoří vzápětí. O jeho zařízení, nábytku se neříká nic; představíme si z něj – scela úřítkovité, náznakovité – jen tolik, aby se mohlo projevit osvětlení; kontrast šera uvnitř a nasładileho světla, proudícího výslovně zmíněným ’oknem’, jež v duchu vidíme jako výrazný světlý obdelník, výše žluté či načervenalé oblohy, se sklenicí – předmětem obzvlášť vhodným pro efektní lom světla, a s malou konturou květu na ozářeném pozadí; květu, který svým tvarem i rudou barvou (již při pohledu zevnitř odpovídající větě) připomíná zapadající slunce – což je jeden ze směrů významového proudění mezi ’sluncem’ a ’růží’, navozeného obrazným pojmenováním ’růže’ – vzpomínka na slunce’ [...]

údaje součástí prostoru příběhu. Nicméně čtenář kontextualizuje i velký Atlantický oceán, který tvoří nedozírnou vzdálenost mezi všedním a ustaraným Dublínem a idealisovanou Amerikou, do níž hlavní hrdinové vkládají své naděje budoucího života, třebaže o Atlantiku není v textu jediná zmínka. Proto je oceán vedle Dublínů a Ameriky součástí „narativního světa“. Srov. ibid., s. 39.


523 Srov. KUBÍNOVÁ, Marie. K otázce „smyslové konkretnosti“ básnického obrazu a jejím sémiotickým konsekvencím. Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění, roč. 23, 1986, č. 4, s. 203, 204.
Navíc, „růže“ jako typicky letní květina tu evokuje představu letního podvečera, i předcházející denního žáru, v němž a díky němuž (druhý, metonymický významový komplex „růže – vzpomínky na slunce“) vykvetla...

Kubínová svůj výklad uzavírá konstatováním, že představa, která je vyvolána na základě krátkého Nezvalova textu, obsahuje daleko více konkrétních dat, než kolik je jich v textu explicitně uvedeno, což je zapříčiněno vzájemnými souvislostmi jevů s okolím, které jsou uložené v paměti čtenáře jakožto záznám jeho dřívější zkušenosti. Čtenářská představa proto dotváří neúplnost literárního sdělení tak, že spojuje drobný výčet důvěrně známých informací, které zná ze své vlastní zkušenosti, s tím, co s nimi přiřazené souvisí. Při četbě neúplných textů dochází k utvoření čtenářova asociativního řetězce, který onu neexplicitnost verbálního sdělení doplňuje.

Podívejme se na podrobnější rozbor toho, jak dochází k utváření asociativních řetězců v souvislosti s tvorbou a vnímáním uměleckých děl. Asociativní spojování různých představ bylo jedním z hlavních témat v lingvistické práci Romana Jakobsona, který, v návaznosti na Saussurovu dichotomii asociativních procesů, rozlišoval mezi dvěma druhy asociativních procesů v umělecké tvorbě: proces metaforický (z řec. μεταφορά, „přenést“) a proces metonymický. Oba procesy představují v Jakobsonově teorii způsoby, jakými jsou spojovány jednotlivé významové jednotky verbálního jazyka, tj. nejčastěji slova. Příbuzným jevem k metonymickému procesu je podle Jakobsona synkdocha.

Metafora a metonymie představují dva druhy asociativních spojení, které propojují jednotlivé jevy podle podobnosti a návaznosti. Na základě toho, zda v umě-
lekém díle převládá ten či onen proces, se Jakobson domníval, že je možné klasifikovat jednotlivé umělecké žánry:

„Léta, kdy poezie opustila hlučně metaforicky orientovaný symbolismus, vstoupila do popředí antitese metafory – totiž metonymie. V zajímavých výsledcích kubistického malířství se projevovala metonymická a zvláště s metonymií těsně příbuzná synekdochická sémantika: role části, stojící v protikladu k celku.“[528]

V případě realistického umění, pod které bychom mohli – v jistém slova smyslu – zařadit ilustraci k dobrodružné literatuře, v němž nedochází k tak silnému zdůraznění formálních aspectů jako v případě ilustrací a děl modernistických (realismus se orientuje na „skutečnost, ležící mimo umění“[529]), si Jakobson uvědomil, že dochází k častému spojování obrazů, které jsou vedle sebe kladeny na základě soumeznosti, tzn. metonymicky a synkdochicky.[530]


„Tento živoucí nerv tehdejšího filmového umění obzvláště jasně vyvstával na pozadí sporadických odchylek směrem k výrazně metaforice, která se projevuje nejnázorněji v navrstvení jedných obrazů na druhé, zdaleka ne soumezné, ale blízké na základě podobnosti, například ve stále jasnější vystupujících konturách houštiny továrních kominů místo hasnoucího obrazu tajgy.“[532]

529 Cit. dle ibid., s. 95. Překlad Marcela Pittermannová.
532 Ibid., s. 95. Překlad Marcela Pittermannová.
Transformace z verbálního do piktoriálního narativu

S metonymickým procesem pak souvisí ještě jeho druhová klasifikace na metonymii vnější a vnitřní, tzv. synekdochu, pro kterou je charakteristické užití kontrastu, tedy protikladných významů:

„Často se nedoceňuje fakt, že ukáži-li v poezii či filmu ruce pastevce, je to v podstatě odlišné od toho, když se ukáže pastuecovo stádo nebo salaš. Synekdochická operace – část města celku nebo celek místo části – se zřetelně odlišuje od metonymického sousedství při vši nepochybné jednotě těchto dvou tropů, založených na soumeznosti, a tím společné protikladných metaforického spojení, založeném na podobnosti.“


Zatímco optický způsob vnímání obrazu vykazuje podle Gandelmana shodné vlastnosti s metaforickým procesem, hapticcký způsob odpovídá procesu metonymickému. Jak bylo řečeno, lingvisté poukázali na to, jak se metaforický postup projevuje přeskakováním z jednoho významu slova na jiný. Např. slovo „bouda“ je metaforicky asociováno se slovem „dům“, „mrakodrap“, „stavba“ apod.

Naproti tomu hapticcké čtení obrazu se podobá metonymickému procesu, kde je význam určitého slova asociován záměnou významu na základě věcné souvislosti. Tentýž pojem „dům“ by metonymicky mohl být asociován s výrazy jako např. „shořet“, „být postaven“, „být udělán ze dřeva“ apod. 534


Gandelman Jarbusovy studie porovnal s Jakobsonovým rozlišením na metaforický a metonymický způsob spojování různých sémantických jednotek a své porovnání uzavřel konstatováním, že sakadické pohyby očí odpovídají Rieglově definici optického vnímání, zatímco fixace očí do jednoho bodu koresponduje s haptickým snímáním uměleckého díla:

„Sakády vyjadřují rychlost, s jakou postupují oči podél obrysů jednotlivých předmětů. Je evidentní, jak většina z nich kopíruje linie na podlaze, obrysy dveří i okna. Můžeme sledovat rychlost, s jakou oči přeskakovaly z obrysů jednotlivých předmětů, aby tím byly odhaleny vztahy mezi postavami a věcmi, které jsou zobrazeny na Repinovém obrazu. “
Transformace z verbálního do piktoriálního narativu

Je jasně patrné, jak pohled diváka postupuje od linii podlahy směrem k levé ruce postavy [muže], pak přes kočí k pravé ruce a následně k jejím očím. Odtud směřuje ke dvěma službenním, které stojí na prahu dvěří, od nich k očím ženy atd. Sakády jsou určitým přenostním mezi sémanticky různorodými prvky: podlaha, nohy, ruce, oči. V tomto smyslu lze mluvit o sémantickém čtení obrazu.  

Na základě Gandelmanova srovnání dvou koncepce se zdá, že spojování různých sémantických prvků probíhá podobně jak v případě vzniku a recepcí literárního textu, tak v případě tvorby i sledování výtvarného obrazu.


Asociativní spojení je však možné často vidět i tam, kde bychom je možná očekávali daleko méně, tzn. v alegorických vyobrazeních. Je sice pravda, že pochopení obsahu resesančního dřevorytu

Alegorie přírody (1565) Lorcka Melchiora sice vyžaduje určitou ikonografickou znalost, nicméně skutečnost, že přírodu reprezentuje právě ženská postava, není spojením čistě arbitrárním (obr. 77). Melchior totiž ve své ilustraci nenakreslil libovolně jakýkoliv předmět, který by konvencionalizovaně zastoupil přírodu, ale zvolil pro vyjádření přírody ženskou postavu, dostatečně kyprou na to, aby ze svých prsou vystřikovala proudy mléka směrem ke zvířatům, které jí odevzdaně leží u nohou. V pozadí je pak nakresleno ideální město, které je závislé na produktech, jimiž je ženská postava obdařuje. Mezi přírodou a ženskou postavou, která v době svého těhotenství přivádí na svět děti, které pak napájí a také vychovává, vzniklo asociativní spojení, neboť ženská postava se stala tím, s čím je obvykle příroda spojována: je bránou, kterou do světa vstupuje nový život.

Ilustrátor proto při tvorbě svého díla nevizualizuje jen explicitně uvedené aspekty literárního díla, ale jeho pole působnosti je podstatně širší. Je proto přirozené, že ilustrátor může významy jednotlivých slov transformovat nejen doslovně, ale zejména je může nahrazovat ji nými jevy, které s významem původního slova sdílí určitou metaforickou nebo metonymickou podobnost. Takto je buď metaforicky nahrazován pojmenovaný jev vyobrazením jevu jiného, anebo metonymicky nahrazen literárně vyjádřený jev takovým jevem, který se s původním váže na základě prostorové, časové nebo příčinné souvislosti. Stačí jen předpokládat, že si je divák ve své představě spojí

tak, jak je autorovým skrytým záměrem. V tomto směru má ilustrátor možnost do-
tvářet za pomocí smyslově konkrétní podoby svého obrazu zobecňující neurčitost
textu.

Abychom doložili, že k asociativnímu spojení zcela běžně dochází nejen při recepti
uměleckých děl, ale také v procesu samotné tvorby, ukážeme dva autorské příklady,
první z pera Umberta Eca, druhý z vlastního díla autora tohoto textu.

o podobě svého románu, odehrávajícího se ve 14. stol., bylo pro něj určující aso-
ciativní propojení středověku s ohněm, ne-li přímo s požárem, který je gradačním
vyvrcholením celého románového vyprávění:

„[… ] že budova bude muset nakonec vyhořet, to mi bylo naprosto jasné i z důvodů kosmolo-
gicko-historických: katedrály a kláštery ve středověku hořívaly jako stohy, představa středověku
bez požáru je něco jako představa války v Tichém oceánu bez stíhaček v plamenech, jak se řítilo
do moře“. 539

Aniž bychom Ecovo vyznání o associ-
avním spojení středověku s ohněm čet-
lí předtím, než jsme se pustili do práce
na knize Pod přísahou TRÉš. Tajemství
templářských rytířů (2015), věděli jsme
také, že oba jevy k sobě neodmyslitelně
patří. Až na několik málo případů bit-
evních scén nejsou požáry nebo ohně
a planoucí louče tím, co bychom mohli
nazvat leitmotivem textu. V příběhu sa-
motném, v němž se hrdinové setkali
s historií templářského řádu na konci
13. stol., je řada jiných odkazů na stře-
dověk, jako např. zmínky o kamenných
klášterech, křížových výpravách, lomených
obloucích, křížových klenbách a věžích
katedrál, paprscích světel procházejících
barevnými vitrážemi apod. Přesto se stal
oheň jakýmsi leitmotivem vizuálního účin-
ku knihy prostřednictvím ilustrací. Pla-
meny ohně jsou nejen charakteristickým
prvkem bitevních scén, ale když bylo

Transformace z verbálního do piktornálního narativu

Třeba vytvořit na několika místech v knize spojení mezi různými předměty, resp. vyjádřit jejich určitou souvislost, rozhodli jsme se je pospojovat písmennými řetězci (obr. 79). Rozmístit vyobrazené věci do řady nebo pospojovat je rostlinnými motivy, vlnkami připomínajícími vodu, provazem či prostě jen obyčejnými šipkami, to vše vzhledem k atmosféře textu nepřipadalo v úvahu.

Proto, podobně jako když André Bazin v eseji Obhajoba filmových adaptací (1952) upozornil na režijní ekvivalent Dellanoyovy filmové adaptace Gideova románu Pastorální symfonie (román 1919; film 1946), kdy všudypřítomnou zasněženou zimní krajinou vyjádřil režisér filmu nulost, nostalgii i mnohoznačnou symboliku duhovního příběhu, pokusili jsme se navodit atmosféru spjatou s událostmi středověkého rytířského řádu prostřednictvím motívu ohně.


VII. ČTENÍ ILUSTRACE

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

Leon Battista Alberti, *O malbě*

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

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

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

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

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

Čtení ilustrace

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

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

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

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

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

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

543 Paul Fréaurt de Chatelu byl sběratel umění, patron malíře Nicolase Poussina i sochaře Giana Lorenza Berniního.


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

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

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

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

---

548 Srov. *ibid*, s. 68.
mezi přesně vystavěnou kompozicí klasické poezie a nedokončeností či fragmentárností romantických básní.552


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

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

Čtení ilustrace

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

VII. 1. Postup četby obrazu

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

dé následující políčko zvlášť a jedno po druhém je pošle do mozku, kde se vjemé shromáždí, utřídí a uloží do paměti. Oko se v díle pohybuje po předem vytyčených cestách.  

Ve druhé pol. 20. stol. byla Rieglova distinkce opticko-haptického čtení obrazu podrobena psychologickým experimentům Alfreda Jarbuse, který své závěry shrnul v práci Rol’ Dvizhenii Glaz V Protsesse Zreniya (1965), a Američanů Davida No-tona a Lawrence Starka.  Jak bylo uvedeno již v kap. VI. Transformace z verbálního do piktoriálního narativu, tito psychologové svými výzkumy de facto potvrdili nejen


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

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

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

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

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

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

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

Problematickou indexických znaků v malířství se zabýval také Claude Gandelman, který však používal jiný terminologický slovník než Eco. To, co Eco označo-
val termínem *pointers*, nazývá Gandelman specifickým, a sice „demonstrační gesta“, což je sousloví, které převzal z divadelní terminologie Bertolda Brechta (*Gestus des Zeigens*). Ve svém výkladu se ostenzivními ukazateli zabýval zejména ve vztahu k figurálnímu malířství. Namalovanou postavu, která zaměřuje divákův pohled k jinému cíli než je ona sama, nazval Gandelman „demonstrátorem“ (ten, který ukazuje, odkazuje):

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


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

572 Ibid., s. 25.
Čtení ilustrace

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


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


576 Srov. ibid., s. 34.
dlově převrátíme, divák obrazu musí vynaložit mnohem více námahy, neboť jeho pohled nepostupuje ve směru, ale právě proti směru pohledu světce k onomu energetickému centru (obr. 85).  

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

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

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

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

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

---


580 Srov. ZITAWIOVÁ, Jehan. *Contextualizing Disney Comics within the Arab Culture*. In: OTTINEN, Riitta, KAINDL, Klaus (eds.). *Le verbal, le visuel, le traducteur / The Verbal, the Visual, the Translator,*
Stejný problém se týká i mnoha případů, které jsou komponovány spolu s texty tak, že vytváří integrovaný, dále nedělitelný celek. Spíše než o ilustrace se jedná o ty projevy, které Michel Melot ve své studii The Art of Illustration (1984) označoval termínem „rébusy“. Rébusy jsou texty, v nichž jsou v psaných textových řádcích vynechána určitá slova a na jejich místo jsou dosazené obrázky.

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


Čtení ilustrace

Divů světa (2011).582 Jedná se o komiksové pojatou dvoustranou knihu, v níž nejsou jednotlivá obrazová políčka striktně oddělena jako v komiks, ale jsou kompozičně navržená tak, aby divák v jejich recepci postupoval více čtětelným zleva horního rohu do pravého spodního rohu strany. Smysem této dvoustrany bylo zachytit vypravování jednoho ze strážců tajemství sedmi divů světa, Homéra, který hlavního hrdinu knihy zasvěcuje do životopisu Alexandra Velikého. Uprostřed dvoustrany jsme proto zobrazil bájného vyprávěče, který vypráví o životě makedonského krále, přičemž každá z dvanácti vybraných nejdůležitějších událostí ze života Alexandra Velikého byla jasně označena číslovkou (obr. 87). Je otázka, jak by k četbě takovéto dvoustrany přistupoval čtenář/divák z arabského prostředí, resp. jak by tato dvoustrana musela být upravena, aby odpovídala jeho přirozenému způsobu čtení textu.

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

---

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

---

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

VII. 2. Pragmatika piktoriálního narativu a apelační funkce

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

Georg Simmel

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

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

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


586 V odhalení struktury různých druhů mluvních aktů nabídł Austin nejprve rozdělení na konstantivu a performativu (Austinovy novotvary). Konstantivu jsou jazykové promluvy, kterými něco popisujeme.

Po stručném exkurzu do Austinovy teorie se můžeme vrátit ke Gandelmanově teorii, kterou bychom mohli analogicky označit za teorii „vizuálních aktů“. Podle Gandelmana jsou nositeli mluvních aktů v malířských kompozicích ruce, např. mezi prsty, pohledy postav, náklony postav apod., které autor nazval „demostrativa gesty“. Demonstrativa gesta totiž způsobují, že divák obrazu zaměří svou pozornost po určitém cíl, ať už je takový cíl obsažen v kompozici obrazu nebo je umístěn mimo rámec obrazové kompozice. Na obraz obeceně postava, která přiměje diváků pohled upřít se na nějaký cíl, a která zpravidla disponuje prostruďky demonstrativa gest, je označena za „demonstrátora“. Pokud se v obraze takový demonstrátor vyskytuje, pak to znamená, že obraz přestává být jen prostorem „kukátkem“ do iluzivního prostoru, jak jej chápala např. Leon Battista Alberti ve svém pojednání O malbě (1435–1436) a jak takový iluzivní obraz označoval Bertold Brecht termínem Guckkasteneffekt.

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

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

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

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

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

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

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

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

---


592 Gandelmanovy odborné termíny, které v této kapitole uvádíme v českém překladu, přeložil Jan Klimeš. Viz *ibid*, s. 21.
Tím, že je divákův pohled směřován k určitému cíli, může být na straně diváka dosaženo dvojího mimovizuálního jednání. Jednak dochází ke změně v ideologickém přesvědčení diváka, kterou Gandelman nazval perlokucní funkcí ideového jednání (P2). Tato funkce byla často uplatňována v pozdně středověkých, renesančních a barokních náboženských obrazech, protože jejich cílem bylo právě přesvědčit diváka k přijetí náboženské víry nebo jej v jeho dosavadní víře ještě více utvrdit.

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

Obecně jsou obrazy, do kterých jsou zakomponována nějaká demonstrační gesta, definovány nikoli na základě iluzivní podobnosti se zobrazeným tématem, ale právě na základě porušení těchto iluzivních prostředků. Demonstrační gesto má totiž tendenci proniknout do vnějšího prostoru před obraz, tzn. do skutečného prostoru, ve kterém se nachází divák obrazu. Tato tendence je příznačná zejména pro obrazy italského quattrocento a dodnes je možné vidět, jak je v západním zob-
razování bohatě tradována. Navíc, v případě perlučních funkcí není ani nikterak nutné, abychom se je pokoušeli hledat výlučně v dílech, která vznikla pod vlivem křesťanského učení, protože v novověku byly perluční funkce uplatňovány v celé řadě děl, která mají světský námět, ba dokonce bychom o nich řekli, že jsou „světsky“ provokativní:

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

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

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

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

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

594 Srov. ibid., s. 33.
595 ibid., s. 33. Překlad Jan Klimeš.

Obr. 91. Vlevo: Alfred Leet. Lord Kitchener (1914).
Takto zevrubně se Gandelman pokusil rozlišit mezi různými apelačními funkcemi demonstračních gest, která mohou být obsažena v obrazech. Pronikavého účinku postav demonstrátorů, jejichž smyslem je určité narativní sdělení, si však také všimli i jiní teoretikové, mezi nimi např. Ernst Gombrich, který ve své práci *Umění a iluze* (1960) nastínil, jak je tradice zobrazování demonstrátorů kulturně podmíněným jevem. Propůjčování aktivačních pohledů namalovaným postavám bylo v různých obdobích dějin zobrazování buď využíváno velice často, jak je právě patrné zejména z renesančních a barokních obrazů, anebo byly naopak záměrně zcela potlačovány:

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

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

### VII. 2. 1. Příklady apelační funkce v textu

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

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

---

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

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

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

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


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


Čtení ilustrace

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

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

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

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

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

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


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

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

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

Je čas, abych začal. Pohodlně se usadíte, bude to dlouhé vyprávění.“

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


Čtení ilustrace

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

Tím, že je divákův zrak uváděn do pohybu podél řetězce, na kterém jsou jednotlivá textová a obrazová pole navlečena jako korálky na niti, dochází také k psychologickému efektu, kdy divák dynamikou svého čtení odděluje tuto linii od pozadí, tzn. od ztemnělého pokoje, v němž sedí děti, které jsou zaujaty Theo-
baldovým vypravováním. Z psychologického hlediska je totiž vnímání pohybu jedním z klíčových faktorů pro rozpoznání „figury od pozadí“, neboť je to zpravidla figura, co se pohybuje, nikoliv statické pozadí.  

602 Jen ve výjimečných případech může být u diváka vyvolán „indukovaný pohyb“, tzn. zdánlivý pohyb figury, který je podnícen tím, že se ve skutečnosti pohybuje větší referenční rámec, který figura obklopuje (např. ubírající mračna kolem měsíce způsobí, že se nám zdá, jako by se pohyboval měsíc a ne mraky; zdání našeho pohybu, když sedíme ve stojícím vlaku na nádraží, kde kolem nás projíždí mračna)
Apelační gesto je uplatněno v prostřední ze tří dvoustran. Projevuje se pro-
střednictvím dvojice dětí, které právě stejně jako čtenář sledují tok Theobaldova vyprávění (obr. 95).

Obě děti si v příběhu knihy vzájemně pomáhají, ve společně sdílených dobro-
družstvích se neustále doplňují, tzn. že mají stejnou narativní funkci. Nejsou to
rivalové, ale táhnou za je den provaz doslova jako „jeden muž a jedna žena“. Zdálo
se však, že je v tomto případě zbytečné nechat oba dva sedět vedle sebe v popředí obrazu, rozvedli tím, že jsme nechali
Roberta dál sledovat Theobaldovo vypravování, zatímco Eliščin pohled jsme na-
směrovali k obrazu ven na diváka.

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

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

---

čtení ilustrace

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

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


VII. 3. Symbolická sdělnost umělecké narativní ilustrace

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

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

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


⁶⁰⁶ Srov. ibid., s. 112–114.
⁶⁰⁷ Srov. ibid., s. 114.
V procesu vnímání Tizianovy ilustrace biblického námětu je divák podle Arnheima nejprve podvědomě puzen k nalezení „energetického středu“ kompozice obrazu. Tento zájem je totiž podmíněn tím, co stojí v pozadí každého antropického vizuálního vnímání, které má selektivní charakter, tzn. že je orientováno středově (z psychologického hlediska je egocentrické).

Energetická centra, která zaujímají diváka pozornost, jsou v Tizianově obraze hned dvě, hlava Krista a hlava Magdalény. Divák mezi nimi hledá rovnováhu vyvažujících se sil.

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

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

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

---


Čtení ilustrace

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

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

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

Obr. 97. Zalamované ilustrace Zdeňka Buriana, které byly původně vytvořeny ke starším českým vydáním Verneových románů Patrnáctiletý kapitán (vlevo) a Dvacet tísíc mil pod mořem (vpravo), se rovněž objevily v nových vydáních stejnojmenných románů v r. 2008, kde však jejich nepravidelný formát ztrácí původní smysl, protože text zde už není upraven do sloupců.
se zabývali v kap. VII. 2. 2. Příklad uplatnění apelační funkce v knižní ilustrační tvorbě – autorská poznámka. Tato ilustrace je knižní dvoustranou, jejímž středem prochází vertikální hřbet knihy, a proto musely být obě sedící děti od sebe nepatrně odsunuty, aby se nedostaly do jeho přílišné blízkosti (obr. 95).

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

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

„Typografická úprava textových stran dodržuje důsledně a velmi zřetelně významové dělení textu, a to u jednotlivých kapitol i částí díla; zvláště tam, kde děj bezprostředně na sebe navazuje, dělí se buď vstupní kresbou celostroannou, nebo kresbou v záhlaví. Výjimečné jsou ilustrace zalamované v textu. Používat je spíše u historických žánrů dějepisce charakteru a hlavně u literatury pro mládež a děti. V knižně průze určené dospělým používat se jen u literatury realizistické a u literature, která pochází z prostředí vzdáleného naší zkušenosti (Blízký a Dálný východ, staré kultury apod.), a i tak jen velmi zřídka.“

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


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

Čtení ilustrace

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


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

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


Čtení ilustrace

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


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

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


Čtení ilustrace

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

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

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


Přímo před jejich zraky čněl ze zdi kámen v podobě lidského obličeje. „To není možné… Čejkovice nejsou tím místem. Ekhard se nakonec rozhodl pro Prahu,” pronesl potichu Theobald a přešel k velkým dřevěným dveřím hned vedle kamenného obličeje. Chvíli si nevěřečně prohlížel kámen s lidskou tváří a pak se otočil k Robertovi. 617

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

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

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

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

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

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

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

„Nechápu, jak mohli s tehdejším možnostmi postavit něco tak obrovského a nádherného,‘ ptal
se Robert.\footnote{619}

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

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

Pravá strana formátu ilustrace není zakončena hřbetem knihy, ale hřbet je na-
opak ukryt v temném vertikálním prahu nakresleného domu.

\footnote{619 RŮŽIČKA, Oldřich. Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů. Brno: B4U Publishing, 2015,
s. 44.}
Zatímco úkolem vědecké ilustrace je objasnit smysl textu tím, že je interpretován (vyložen) do jednoduché, názorné a okamžitě identifikovatelné podoby, v umělecké narativní ilustraci je komplikovanější o to, že na straně diváka by měl být vyvolán určitý emocionální prožitek. Proto tam, kde je třeba vyjádřit nějaký časový rozměr, pohyb nebo děj, jsou pro jasnost vědeckých ilustrací uplatňovány srozumitelné konvenční znaky, např. různé druhy šipek (obr. 102). Podobně jednoduše interpretovatelné jsou také znaky užívané v mnoha agitačních a reklamních obrazech, kde ctenář např. na plakátě jasně rozpozná smysl jedoucího auta, které směřuje po silnici k benzinové pumpě, či jednoznačně interpretuje kladivo dopadající na kovadlu, které na pozadí křiklavě rudých barev vyjádřuje agitační odhodlání skoncovat s dosavadním buržoazním režimem.

V uměleckých ilustracích je však interpretabilita užívaných demonstračních gest znesnadněna zejména tím, že tento druh pointers je navíc obestřen dalšími
psychologizujícími významy, které mají ještě více podnítit diváka k hlubšímu citovému prožitku než jen usměrnit jeho pohled do určitého místa.

V následující kapitole se zaměříme na několik možných výtvarných způsobů, jimiž lze vyjadřit literárního hrdinu. V poslední kapitole se pak podíváme na atmosférický účinek, jaký může mít na diváka scéna, do níž je piktoriální vyprávění umístěno.

VIII. 1. Zobrazení literárního hrdiny

Je nanejvýš pravděpodobné, že k tomu, aby nějaké umělecké dílo působilo přesvědčivě, je zapotřebí, aby mělo na recipienata silný psychologizující účinek. Protože podmínkou umělecké narativní ilustrace je, aby v její struktuře byla obsazena vektorializace, která je uváděna v činnost prostřednictvím postav demonstrátorů, pak je také možné se domnívat, že je to právě vizuální podoba demonstračních gest, která znesnadňuje jednoduchou interpretabilitu uměleckých narativních ilustrací. Např. Gordon Graham ve své Filipozofie umění (1997) napsal:

„Velká část našich každodenních zkušeností spočívá v tom, že se setkáváme se slovy, činy a gesty ostatních lidí. Jejich význam není vždy zřejmý – tatáž slova mohou znamenat hned, nervozitu nebo strach. Chování ostatních lidí můžeme interpretovat více nebo méně imaginativně a výsledkem je větší nebo menší stupeň porozumění jeho smyslu a významu.”

Grahamova poznámka dobře koresponduje s tím, co je podle mnohých odborných výkladů charakteristickou vlastností všech uměleckých děl, totiž jejich interpretační otvorenost, mnohoznačnost. Zatímco ve vědecké ilustraci je srozmítelnost neverbálních znaků zajištěna jejich arbitrárností, v umělecké ilustraci je výklad celkového významu zpravidla obestřen dalšími dohady. Zdá se proto, že následující rozbor je možné postavit na předpokladu, že určitá vlastnost uměleckosti narativních ilustrací je způsobena psychologizující nejednoznačnosti demonstračních gest, která jsou tím druhem dorozumívacích prostředků, které psychologie označuje souborným termínem „neverbální komunikace“.

Jak uvádí Jaro Křivohlavý, při neverbální komunikaci není možné nekomunikovat. I když člověk mlčí a snaží se chovat neutrálně, vyjadřuje tím určitý druh chování, který může mít nějaký význam. Křivohlavý ve své studii Neverbální komunikace. Řeč pohledů, úsměvů a gest (1988) napsal:

"I když se na někoho nepodívám, něco tím „říkám“. Není možné se netvářit a nechovat. I když něco neudělám, přece tím něco sdělují. Mnohé si sdělujeme beze slov. Neverbální komunikace nás upozorňuje na důležitost a zákonnost sdělování pohledy, výrazem obličeje, pohyby, postojem, oddálením či přibližením..."

Teze, která obhajuje roli neverbálních komunikátů jakožto prostředku oduševnění uměleckého díla, je napříč dějinami estetiky napříč dějinami estetiky tradována už od Sókrata. Svědectví o Sókratově zájmu o to, co dává umění „život“, nám zprostředkoval jeho žák Xenofón ve svých Vzpomínkách na Sókrata (Memorabiliích II 6; koltem r. 371 př. n. l.). Xenofón popsal dva rozhovory, jejichž tématem byl smysl umělecké tvorby, které Sókratés vedl s umělcí Parrhasiem a Kleitónem. V dialozích přesvědčoval Sókratés každého z umělců, že uměleckých děl si vážíme právě proto, že zobrazují duši člověka, nikoli jeho vnější podobu. Takto kladal důraz právě na neverbální výrazové prostředky v lidských tvářích a v dalších vizuálních projevech lidí.

Zájem o studium psychologizujících významů uměleckých výtvarných děl protupuje od Sókratových dob celými dějinami estetiky, počínaje Aristotelem přes Cicerona, Plinia Staršího, Quintiliána, Trendelenburga a Hegela až k mnoha dalším moderním estetikům a filozofům. Obecně lze říci, že požadavkem pro to, aby umělecké dílo mělo oduševnělý výraz, je podle většiny historických výkladů určité poznání vnitřního psychického pnutí zobrazených postav via jejich vnější neverbální projevy.

626 Viz PLINIUS, Gaius Secundus. O umění a umělcích. XXXV, kap. 98. Praha: Melantrich, 1941, s. 45, 46.
629 Učební texty pro dramaturgické umělecké obory i konkrétní psychologické rozbory neverbální komunikace mohou být i vhodnou inspirací pro výtvarníky. Viz např. KŘIVOHLAVÝ, Jaro. Neverbální...
Některé z novověkých teorií se dokonce netajily snahou pevně spojit vnitřní kladnou či zápornou psychologickou charakterizaci s fyziognomickým postav. Takové úvahy vyvrcholily v 19. stol. v kvasivědeckém oboru frenologie.\(^{630}\) S odkazem na frenologicky založené výklady Umberto Eco v knize *O zrcadlech a jiné eseje* (1985) píše, že studium vnitřních stavů a charakterů postav prostřednictvím fyziognomie tělesného vzezření je v tomto směru zrádnou metodou. V řadě detektivních románů jsou to něžné a krásné plavovlásky, které musí nakonec detektiv zabít jednoduše proto, že nejsou nicméně jiným než jen vtělením zla. Přesto si nelze nevšimnout, jak jsou v uměleckých zobrazeních taková frenologizující rovnítka mezi vnější viditelnou podobou a vnitřní psychologickou charakterizací postav úspěšně tradována po celá tisíciletí.\(^{631}\) Např. muž, který by měl podlité a zkrvavené oči, bradavici za krkem, zjizvenou tvář a husté svraštěné obočí, pravděpodobně nebude přirozeně interpretován jako někdo, kdo ztělesňuje kladné hodnoty, ale bude naopak vybrán umělcem za předlohu spíše pro vyobrazení proradného Jidáše. Přestože mohou být fyziognomické předpoklady postav zrádné, stále jsou nejběžnějším vysvětlením toho, proč takto na pohled ošklivým lidem přisuzujeme záporné hodnocení.

Ve 20. stol. byla oduševnělost vyobrazených postav nahlížena přede vším z pohledu psychologie, která popsal celou řadu projevů a významů, jaké mohou neverbální komunikát y mít. Analogicky k vnímání skutečných lidí platí také i ve výtvarných zobrazeních, že když divák sleduje postavu namalovanou na obraze, jeho pozornost zaujmou především tři „energetická centra“\(^{632}\): řeč očí, gesta rukou a řeč těla.\(^{633}\)

\(^{630}\) V 19. stol. vyústila fyziognomie do frenologie zkoumající vztahy mezi lebečními výčnělky a psychickými schopnostmi; některé z poznatků frenologie převzala i moderní neurologie, ale základní frenologický předpoklad byl odmítnut.


V padesátých a šedesátých letech 20. stol. byl zájem o tuto trojici zdokumentován psychologickými studiemi, které se zaměřily na záznam pohybů očí diváků při pohledu na fotografie lidí a některých výtvarných kompozic, ve kterých se objevují lidské postavy. Když Jarbus porovnal místa, na něž diváci nejvíce soustředili svoji pozornost při pohledu na Repinův obraz Nečekaný návrat (1884), jak jsme již viděli v kap. VI. Transformace z verbálního do piktorialního narativu a dále také v kap.
Zobrazení literárního hrdiny a vyjádření atmosféry prostředí

VII. 1. Postup četby obrazu, tak jasně odhalil, že lidé se nejvíce zajímají o oči a ruce, a také o ty prvky, které vyjadřují interakci mezi postavami v rámci figurálních kompozic obrazů, tzn. gesta, směřování postav apod. V případě portrétů je pak už zcela jasné, že evidentní zájem vzbuzuje zobrazení očí (obr. 103). Naproti tomu jiné části těl vyobrazených postav, jako jsou např. ramena, kolena, stehna aj., byly v prvních okamžicích důsledně přehlíženy. 634

Pohled očí, gesta rukou a řeč těla jsou rovněž nástroji demonstračních gest. Tato trojice nejenže poutá naší pozornost jako určitý druh antropologických příjímačů, ale současně velice dobře funguje i jako druh účinných vysílačů. 635

Nejvýraznější z uvedené trojice je řeč očí (obr. 104–107). Oči jsou nejsložitějším smyslovým orgánem. Tak jako může mít pohled očí nesčetné množství výrazů, tak může mít i každý z nich nepřeberné množství významů. Nejcharakterističtější z nich popsal např. Jaro Křivohlavý ve své již výše citované práci takto: 1. pohled sklopených očí (= usmířovací projev; prevence konfrontace), 2. odvrácený pohled (= skrývání vlastních citů), 3. pokradný pohled (= obava o vlastní osobu), 4. pohled s přimhouřenými víčky (= kromě fyziognomické reakce na přesvětlení je sexuálním sváděním partnера), 5. pohled se zasmuřeným obočím (= těžkosti, obtíže; přemýšlení; podezření), 6. naplno otevřené oči (= udovení, překvapení), 7. pootevřené oko a druhé oko přivřené (= kladení otázky), 8. pohled s víčky ze tři čtvrtin zákryvající oči (= hodnotící pohled), 9. civění čili dlouhý upřený pohled (= neuvědomění si vlastní trapnosti, projev neslušnosti), 10. pohled přes tmavé brýle (= arogance, snižování hodnoty partnera), 11. opakováné zaměření na stejný cíl, na který hledí partner (= vemlouvavost, zájem o partnera), 12. těkavý pohled – rychlé

Obr. 108. Detaily rukou z obrazu Matthiase Grünewalda Ukřižování, Ilsenheimský oltář (1515).

střídání terčů (= neklid), 13. soustředění zorných os do jednoho místa (= nepřítomnost ducha).636

Dalším důležitým psychologizujícím demonstračním nástrojem ve výtvarných reprezentacích jsou ruce, neboť jsou také indikátorem psychických stavů postav, tzn. že mohou vyjádřovat bolest, strach, koncentraci atd.637 Pohyby rukou si vypomáháme při rozhovoru s druhými lídry, přičemž svalové napětí, které podněcuje k vyšší aktivity pohybů rukou, vzrůstá v závislosti na růstu psychického napětí a stresu.638

Význam gestikulace rukou v uměleckém zobrazení popsal Rudolf Arnheim, když ve své práci Die Macht der Mitte: Eine Kompositionslehre für die Künste (1983) uvedl, že dominantní roli v ní hrají prstyz639. Na několika příkladech z uměleckých vyobrazení Arnheim ukázal, jak různé významy může řeč rukou mít:

„Obecně lze rozlišit mezi šesti druhý jednání, které mohou ruce vyjádřit: (1) expresivní, např. křičivé rozpínání prstů, když je ruka propichnuta hřebíkem [obr. 108a], nebo tisknutí rukou v beznaději [obr. 108d]; (2) komunikativní, např. ukazující nebo instruktážní [obr. 108b]; (3) symbolické, např. ruce cvivající se k modlitbě, dávající požehnání nebo zařazení komunistického pozdrav [obr. 108c]; (4) reprezentující, např. koncertovanost gesta mudra, které vyjadřuje božský a lidský zákon prostřednictvím spojení dvou kruhů, kde tvar kruhu znamená dokonalost [obr. 109]; (5) funkční, např. uchoepení, strhání, tlacení, mající praktický účel; (6) znakového jazyka, např. počet prstů indikuje stupěň kvality nebo vyjadřuje vlézovství."640

Třetím z nejčastějších vektorových činitelů uplatnitelných ve výtvarném zobrazení je řeč celých postav, tzn. jejich celkový postoj, kterým postava naznačuje směrování svého pohybu. Když Leon Battista Alberti ve spise O malbě (1435–1436) napsal, že malíř nezobrazuje jen to, co vidí, ale také to, co ví, tak tuto tezi obhajoval tím, že aby umělec mohl namalovat podobu člověka, pak musí znát rozložení


a postavení kostí a svalů v lidském těle. Tato znalost anatomie je po-
třebná k tomu, aby pak zobrazením postavy bylo možné přesvědčivě vy-
jádřit její vnitřní duševní pnutí. Mož-
ná, že myšlenka vyžadující zdatnost uměleckého řemesla je jednou z nejdůležitějších pro výtvarnou a ilustrační praxi vůbec. Ani sebekrásnější namalované prostředí obrazu totiž nevykoupi z nízké es-
tetické hodnoty dílo, ve kterém bude postava působit diletaantsky:

„Kromě toho dlužno pečovati o to, aby všecky údy konaly svoje služby, pro něž byly stvořeny. Sluší
se by ten, kdo běží, mával rukama stejně jako kluse nohama, leč u filosofo, který krávě vykládá,
bych požadoval, aby v každém jeho údu bylo více skromnosti, nežli šermíře. [...] V Rímě se chvalí
víjev, ve kterém je Meleager odnášen mrtvý, a ti, kteří jej nesou, se zdají, že horíkuji a že všemi
údy se namáhají, (kdežto) na tom, co je mrtvý, není údu, který by se nezdál úplně mrtvý, to jest,
vše klesá, paže, prsty, hlava, každá část se zuvaše kymácí. Konečně všecky věci souhromně pospolu
vyjadřují smrt těla, což je nejnesnadnější ze všech věcí.“

Domníváme se, že uvedený popis tří klíčových psychologizujících prvků v umě-
leckých zobrazeních můžeme uzavřít traktováním dvou podmínek, které jsou ne-
zbytné tehdy, chce-li ilustrátor přesvědčit diváka obrazu o oduševnělosti svých
postav.
Za prvé, s ohledem na vyjádření duševního pnutí zobrazených postav je žádou-
cí, aby zobrazení hereckých gest v určitých situacích postav odpovídalo jejich vnitř-
ním charakterům. Tento požadavek má obecnou platnost, tzn. že se netýká pouze
problematicky ilustračního umění, ale jakékoliv umělecké reprezentace postav jako
takové. Zde můžeme uvést konkrétní příklad. Pokud by měl ilustrátor zobrazit
chůzi éterické baletky, pak jistě bude odpovídajícím řešením spojit špičku jejího
chodiče se zemí jen nepatrným bodem, nežli aby její lehkost vyobrazil tím, že jí
chodiče pevně přitiskne k zemi a ruce zaťate v pěst jí nechá roztáhnout dáleko
od těla. Taková chůze by spíše náležela chůzi hromotluka nebo sedláka (druhý
chůze viz obr. 110).

Každý postoj, každé gesto, každá souhra oči musí být v souladu s tím, jaký má
postava vyjadřovat charakter. Tento požadavek ostatně vznášel už i Alberti:

641 Alberti doslova napsal: „Leč právě tak, jako při (kreslení) odevu dlužno napřed vespod kreslit nahé tělo,
které pak chceme obálit kolem dokola rouchem, právě tak při kreslení nahoty dlužno napřed umístiti na patřičné
místo kosti a svaly, které pak máš postupně přidíti masem a koži takovým způsobem, aby ne těžko bylo rozpozna-
ti, na kterém místě jsou rozloženy svaly.“ ALBERTI, Leon B. O malbě. Praha: Nakladatel Vladimír Žíkeš,
1947, s. 67.
642 Ibid., s. 67–69.
Malba má mít pohyby umírněné a ladné, a přináležité k tomu, co má znázornňovat. U dívek tedy se bude jevití pohyb a zvyk ctnostný, zdoba lehká a skromně slušná, jak se patří ke věku, a jejich držení těla nechť je spíše nežné a klidné, nežli vzrušené. Homérovi pak, jímž se řídlil Zeuxis, se líbila u žen veselá, čilá krása. U mladíků nechť se jeví pohyby lehké a vtladné, svědcící o duchu a statečné sile. U mužů nechť se jeví pohyby pevnější, postoje pěkné, vhodné pro hbitý pohyb paží. U starých lidí se jeví všecky pohyby pomalé, a buduť takové pohyby unavené, takže (takoví lidé) nejen stojí (rozkořčmo) na obou nohách, nýbrž i se rukama o něco opírají. […] a toto pravidlo o pohyboch a po
stojích je vůbec společné všem druhům živých bytostí. Protož by nevyš padalo dobro, když by tažný vůl od pluhu stál v tomže postoji, jako švarný oř Alexandrův Bucefalus. Leč [Io] onu slavnou dceru Inachovu, která byla pro měněna v krávu, namalujeme snad příhodně jak běží s hlavou ve větru, s nohama zdviženýma a ohonem (svížně) pokřiveným.643

Naproti tomu druhá podmínka více zohledňuje specifickost ilustračního média. V případě ilustrací totiž k tomuto prvnímu požadavku přistupuje ještě ta nutnost, aby způsob herectví vyobrazených postav vždy odpovídal určitému literárnímu žánru. Kdybychom totiž prostřednictvím postavy ilustrovali např. nějaký dramatický příběh a přitom se v téže ilustraci vyskytovaly prvky, které by zabraňovaly vyvolání dramatického účinku, pak by taková ilustrace byla snadno označena za projev diletan tismu, protože divák by nenabyl kýženého očekávání. Namísto toho, aby spolu s vyobrazenou postavou sdílel okamžiky napětí, spíše se postavě (a autorovi ilustrace) vysměje.

Jiná by byla situace, kdyby se jednalo o ilustraci ke komedii. Postava, která bude zachycena v dramatické pozici, ovšem s rozpuštěnými vlasy a s křížícím se pohledelem očí, bude jistě předmětem živého zájmu těch, kteří od ilustrace očekávají vyvolání uvolňujícího smíchu ve vztahu ke komickému žánru literární předlohy.

643 ALBERTI, Leon B. O malbě. Praha: Nakladatel Vladimír Žikeš, 1947, s. 81, 82.
V této souvislosti můžeme rovněž uvést názorný příklad. Uvažme, že nějaký ilustrátor by měl vystihnout přemýšlícího Hamleta. Jistě se mine účinkem, jestliže nechá tuto veskrze tragickou postavu škrábat se rukou na týle hlavy. Zvolí spíše vhodnější cestu, pokud nakreslí Hamleta ve „vznešenější“ pozici, tzn. více uzavřeného do sebe, např. tak, že dlaní jeho ruky uzavře a nechá se jí dotýkat brady skloněné hlavy, jako to vyjádřil Auguste Rodin v postavě svého Myslitel (1880; obr. 111).

Proto ilustrátor musí při vytváření svých postav sledovat dva cíle: nejen typické chování hereckých charakterů v daných situacích, ale navíc je musí uvést také v soulad se žánrem, který vyplývá z povahy literární předlohy.

V aplikaci na herecký způsob postav v uměleckých ilustracích porovnejme dvě následující ilustrace, které se váží k jedné literární předloze, k epizodě z knihy Julesse Vernea Patnáctiletý kapitán (1878). Smyslem tohoto srovnání je ukázat, jak první z ilustrací nedostatečně vyjádřuje význam literární předlohy v kontrastu s tím, jak brilantně jej vyjádřila ilustrace druhá. Nejprve se podívejme na literární předlohu, kterou tyto ilustrace zpracovávají:

„Zatímco bylo takto rozmoučeno, opustil Negoro svou kuchyni a vstoupil na palubu. Nikdo ihned nezpozoroval jeho přítomnost a neviděl zvláštní pohled, který vrhal na psa, když poznal písmena, která Dingo střežil. Sotva ale Dingo zvětřil lodního kuchaře, už dával najevo strašný vztek.

Negoro se ihned odebral do kuchyně a pohrozil ještě psovi pěstí.

‘V tom se skryvá tajemství!’ zamumlal sám pro sebe kapitán Hull, kterému tento malý výjev neušel."


Cílem obou ilustrací bylo vyvolat napětí mezi postavou lodního kuchaře Negora a psa Dinga. První z ukázké jsme vybrali ze souboru ilustrací, které k původnímu vydání románu nakreslil Henri Meyer (obr. 112). Druhou ilustraci

645 Meyerovy kresby převedl do rytiny Charles Berbant.

Domníváme se, že kvalitativní rozdíly mezi těmito verzemi jsou následující. Zatímco v Meyerově verzi je agrese psa sotva čitelná, v Burianově ilustraci je neverbální kontakt mezi psem a kuchařem daleko expresivnější. Burian, na rozdíl od Meyerovy ilustrace, nechal postavu vraha zaujmout bojovnou pozici s rukama zaťatýma v pěst, které vyjadřují odhodlanost bránit se před případným útokem psa. V Burianově verzi také jasněji vyniká svraštěné obočí muže, které vyjadřuje jeho vnitřní pnutí. Navíc má Negoro v ruce


tyč, což je zvlášť vhodný způsob pro další gradaci dramatické scény. Také psovo napětí je v případě Burianovy ilustrace lépe vyjádřeno tím, že má zježenou srst a křečovitě napjaté koutky tlamy s jasně vyceněnými tesáky.


Se žánrovou charakteristikou literární předlohy také souvisí způsob, jakým se zobrazené postavy mají pohybovat. Studium pohybu kreslených postav bylo rozvinuto zejména filmovými animátoři. Domníváme se, že do ilustračního oboru můžeme převzít určitou filmovou zásadu, která praví, že čím realističtější nějaká animovaná postava je, tím realističtější bude také její pohybový aparát. A naopak, čím je postava stylizovanější, tím více nadsazené by měly být pohyby, které vykonává (obr. 115). Tento jev má prosté vysvětlení, jak uvádí Borivoj Dovnikovič, autor učebnice pro animátory Škola animovaného filmu:

„Každá fáze reálného člověka na filmovém pásu je souhrn nesčetných pohybů, kombinací světla a stínu. Fáze pohybu kreslené postavy je v tom ohledu mnohem chudší, neboť je vyjádřena více či méně plošnou kresbou. Postavu tedy nevnímáme prostřednictvím světla a stínu, nýbrž omezeným počtem čar, které vykouzlí tvar figury. Proto musí být pohyb v animaci daleko vízrazejší,

Obr. 115. Borivoj Dovnikovič. Stylizace pohybu karikované postavy v animovaném filmu.

Zobrazení literárního hrdiny a vyjádření atmosféry prostředí


přehnaný, což znamená, že bychom měli postoje, situace figury v extrémech v poměru k adekvátnímu reálným pohybům zesílovat, karikovat.\footnote{DOVNIKOVIĆ, Borivoj. Škola kresleného filmu. Praha: Akademie muzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra animace, 2007, s. 40.}

Nadsázka pohybu postav i jejích určité karikování, ať už ve větší nebo menší míře, je přirozenou součástí ilustračních zobrazení literárních hrdinů. V minimální míře se to dokonce týká i těch zdánlivě „nejrealističtějších“ uměleckých zobrazení, kde bychom si karikování možná ani na první pohled nevšimli. Vzpomeňme například, jak zdůrazněné jsou vrásky, nadzadné nadločnicové obloky a jak expresivně je pojatá modelace vlasů a vousů ve tváři sochy vážce Láokoónta (kolem r. 25. př. n. l.; obr. 14), což jsou rysy, které neodpovídají přesné podobě toho, jak by tvar muže vypadala ve skutečnosti. Všimněme si také, jak bezduše působí na opak všechny posmrtné masky nebo sádrové odlitky zemřelých, které byly odlity do popelavých krust vzniklých po antických obyvatelích Pompejí.

VIII. 2. Vyjádření atmosféry prostředí


Ačkoliv charakteristickou vlastností nového moderního jazyka byla zejména schématičnost forem, tvarová zkratka a barevná nadsázka, nezdá se, že by tím utrpělo to, čemu říkáme „atmosféra“ ilustrace. Přesto však se mezi obhájci moderního přístupu na jedné straně a zastánci spíše klasického způsobu zobrazování na straně druhé rozevřela propast, kde se obě strany obviňovaly z toho, že jejich způsob ilustračního vyjádření postrádá atmosféru. V následující kapitole se proto
pokusíme nabídnout vysvětlení příčin toho, co umělecké narativní ilustrace pro-
půjčuje tuto zintenzivňující vlastnost.

Mnoho kritiků, kteří hajili moderní a postmoderní tendence, nahlíželi na
ilustraci, u níž stále rezonoval mimetický požadavek zachování ikonické věrnosti
předloze, jako na tvorbu zpátečnickou, povrchně řemeslnou a konvenční. Hlavním
požadavkem modernistických kritiků na novou ilustraci bylo vymanit ji z pout tra-
dičního iluzivního zobrazování, neboť, jak se zdálo, nedokázala tradiční ilustrace
nabídnout nic nového a originálního, čím by obohatila text. Mezi často kritizované
ilustrátory, jejichž tvorba není skutečně v žádném ohledu nikterak avantgardní,
patrož Zdeněk Burian.

Charakteristické pro Burianovu tvorbu je, že v celém svém umění využíval
dokonalou fotografickou paměť. Upozornil na to mj. Tomáš Pospiszyl v článku

„Burian měl fenomenální fotografickou paměť a schopnost pomocí techniky kvaše a olejové mal-
by fotorealisticky zachytit nikdy neviděné výjevy. Mnohé dobrodružné ilustrace nebo pravěké
rekonstrukce úmyslně obohacoval o elementy typické pro malbu podle fotografie a zvyšoval tak
jejich zdánlivou autentičnost.“^{649}

Snaži se Burianových jakoby autentických a veskrze iluzivních obrazů bylo vtáh-
nout diváka do iluzivního a fantaskního světa. Proto ve své tvorbě uplatňoval
zejména ty prvky, které velice dobře znal ze svého okolí, zejména pak přírodní ele-
menty a emocionálně podmanivé atmosférické jevy. Tuto snahu ostatně dokládají
rovněž slova Ondřeje Neff z osobní vzpomínky na Buriana, která byla vydána pod
názvem Osud talentu (1995):

„Honosil se [Burian], že vždycky kreslil a maloval jen to, co na vlastní oči viděl. Stáli jsme právě
u obrazu znázorňujícího tornádo v přesličkovém lese. Chobot větrné smrště rval stromy i s kořeny
a vynášel je do nadoblačné výše. Mám tě, pomyslil jsem si a nadhodil jsem, že tohle jistě neviděl.
„Ale ano,‘ pravil Burian. „To jsem byl jednou v Řevnicích a tam se střhla taková bouřka, že
rvala tašky ze střech!“^{650}

Burian nezobrazoval jenom to, co ve skutečnosti viděl na vlastní oči, ale jednot-
livé prvky z běžné viděné skutečnosti dokázal ve svých představách spojit tak, aby
pak v ilustracích zdůraznil zejména jejich přírodní atmosférické vlastnosti. Přesto
byl právě za svoji nebývalou imaginativní schopnost ze strany modernisticky ori-

---

649 POSPISZYL, Tomáš. Burianův zavátný svět. Malíř pravěku čeká na svého objevitele. Týden, roč. 9,
2002, č. 33, Příloha Panská 7, s. III.

650 NEFF, Ondřej. Osud talentu. Magazín MF Dnes, roč. 3, 1995, č. 6, s. 40.
entovaných obhájců častokrát kritizován (viz kap. III. 2. 5. Popisnost a tezovitost).
Tak např. Stanislav Kostka Neumann se k Burianově práci vyjádřil těmito slovy:

„Procházejme si jeho tvorbu knížku za knížkou: všude uvidíme tentýž nezaujatý řemeslně hlostej-
ný vztah k člověku. Všimněme si, jak nám ukazuje například v ilustracích ke knize Po neznámé
řece džungle proti sobě lovece a šelmu. Burianovi je úplně jedno, kdo zvítězí v jejich souboji, zda
zabije lovec šelmu, nebo šelma rozsápe lovece. Oba jsou stejně dravci, stejně živočišní a stejně
neušlechtili. […] Zde nemáme co dělat s uměním, nýbrz řemeslem, přivedeným na dokonalou
výrobnost, s řemeslem bez lidského citu a oduševnění.“

Rovněž kritik František Holešovský nebyl k Burianově práci o mnoho shovívav-
vější:

„Rád se uchýluje k mechanickým manýrám technickým a neužívá jich vždy s dosti jemným vku-
sem: stačí prohlédnout si jeho rozbouřené moře, výbuch sopky, ztroskotání lodi (v Robinsonu),
abychom si uvědomili a pochopili vztah jeho technické virtuozity a hluché řemeslnosti, k níz
je svou technickou dovedností stahován. Nezapomene využít žádné příležitosti, aby si pohrál
s bouří živlů – bezmála polovina barevných příloh k Robinsonu více zdůrazňuje opojení z roz-
poutaných živlů, než rozvinutí fabule…“

Kritikou nešetřili ani další. Jak je z citovaných kritik patrné, iluzivnost přírod-
ních atmosférických jevů chápala Burianova kritika jako pouhý odvar „řemeslné
výrobnosti“, „bezoduševnělosti“, „technické virtuozity“, „hluché řemeslnosti“ atd.
Jenže právě atmosférické jevy, jakými jsou např. průtrži mračen, vzdouvající se
mořský příboj, bouře, mrazivá jiskřivost arktických plání, vzdušné opary nebo im-
pressionisticky mihotavé zábělky světél v interiéru pralesa, to všechno, jak se zdá,
je naopak příčinou umocnění silného diváckého prožitku. Iluzivností Burianových
ilustrací totiž dochází k tomu, že emocionální reakce diváka jsou podobné těm,
jaké by pocítil v konfrontaci se skutečnými jevy: strach z blížící se bouřky, napět
vyvolané tříštícími se mořskými vlnami nebo naopak radost z příjemně vyhřátých
kamenů na slunci (obr. 120) atd.

651 Cit. dle DVOŘÁK, Joachim. Zdeněk Burian. Labyrint revue, roč. 6, 1995, č. 9/10, s. 37.
652 Cit. dle GREGOROVIČ, Miroslav. Nalezený svět. Zdeněk Burian – pohled do minulosti přírody
i člověka. Lidové noviny, roč. 9, 15. ledna 1996, č. 11. Příloha NLN – Osudy, s. VIII.
653 Např. ilustrátor Ondřej Sekora nebo bývalí Burianovi profesoři z Akademie výtvarných umění,
kteří ještě po mnoha letech dávali Buriana za vzor talentovaného umělce, který se vyladal na komerční
dráhu ilustrátora k brakové literatuře. Srov. POSPISZYL, Tomáš. Burianův zavátý svět. Malíř
čeká na svého objevitele. Týden, roč. 9, 2002, č. 33. Příloha Panská 7, s. II. GRÉGR, Richard. Malíř,
który ukázal svému, jak vypadal pravěk. Příběh Zdeňka Buriana, výtvarníka, jenž bravurně ilustroval
knihy vědecké i dobrodružné. Lidové noviny, roč. 15, 28. 05. 2002, č. 123, s. 6.
Zobrazení literárního hrdiny a vyjádření atmosféry prostředí

Využití přírodních atmosférických efektů v Burianově tvorbě však není jediným prostředkem, kterým je podnícena emocionální reakce diváků. Spolu s tím totiž Burian zprostředkovává perspektivní náhled do takovýchto scenérií, tzn. že do nitra těch nejlepších Burianových ilustrací vždy divák nahlíží skrze určitou perspektivní optiku. Tím je jeho vnímání mohutnosti a vznězenosti přírodních živlů umocněno ještě více, než by to dovolila běžná optika lidského oka. Divák si před obrazem připadá ještě nicotnější, když z podhledu sleduje valící se mořskou vlnu nebo když se naopak vznáší vysoko v oblacích nad krajinou, kterou sleduje z ptačí perspektivy tak, jako by sám měl křídla.

Třetím zintenzivňujícím prostředkem k podnícení divákova zájmu v Burianově tvorbě je zobrazování kontrastu mezi velikostí přírodních živlů a bezbrannou nicotností malých pořadí (příp. jiných předmětů, které asociují lidskou existenci, např. malý člun v zajetí mořských vln rozbouřeného moře).

Zdá se, že právě v kombinaci těchto tří faktorů dosahoval Burian podmanivého kouzla, kterým může vtáhnout diváka do iluzivní „skutečnosti“ svých scén. Aby byly tyto faktory ještě více patrné, porovnáme jednu Burianovu obálkovou ilustraci (obr. 121) k Verneovu románu Děti kapitána Granta (1867–1868) s ilustrací, která vyjadřuje totéž, jen s tím rozdílem, že není umístěna na obálce, ale na frontispise, a která pochází z dílny jednoho z původních ilustrátorů verneovek Édouarda Rioua (obr. 122).

Při pohledu na tyto dvě ilustrace nacházíme mezi nimi zásadní rozdíly. Zatímco v Riouově pojetí spočívá zámožský parník na klidné mořské hladině, což je ilustrace, která by mohla být univerzálně použitelná i pro celou řadu jiných románových příběhů, tak v Burianově ilustraci je divák v podstatě ihned vtažen do konkrétního děje příběhu tím, že se stává účastníkem scény, ve které posádka člunu následuje mezi vzdouvajícími se vlnami mořského příboje psa, který je jimi nebezpečně unášen pryč. Na rozdíl od Riouovy verze zde dochází k uplatnění hned všech tří burianovských faktorů. Jednak jsou zde využity přírodní efekty mořských vln,
Zobrazení literárního hrdiny a vyjádření atmosféry prostředí

na které je navíc nahlíženo z perspektivního pohledu, neboť divák obrazu se také ocitá jakoby v jejich mohutném sevření. Je zde využito i dramatizujícího kontrastu obřích vln s malými postavami lidí a psa. Všimněme si, že v Riouově ilustraci k žádnému takovému vtažení diváka do nitra scény nedochází.

Naší ohbajobu ilustrační práce kladoucí důraz na atmosférické efekty vhodně doplňuje rovněž následující úryvek z Burianova medailonku, který vyšel v roce 1977 v edici Klubu mladých čtenářů. Anonymní autor textu v souvislosti s kritikou Burianovy tvorby odpovídá na otázku, zda je Burianova ilustrace skutečně tak chladnokrevná, jak vyplývá z výše citovaných kritik:

„Nikoliv, jen velmi precizně a promyšleně realizuje autorovu představu. Realismus podání je však podřízen vyššímu cíli, než je pouhé věrné zpodobení situace. Romanticmu chlapecké duše sníci o dalekých zemích, o vzrušujících dobrodružstvích, o mužích, kteří čelí živlům a nebezpečí. Každý obrázek, pečlivě vybraná dějová momentka, je podán tak, abychom pocítili význam okamžiku.

Obr. 121. Vlevo: Zdeněk Burian. Ilustrace na obálce k románu Děti kapitána Granta Julese Vernea.
**Zobrazení literárního hrdiny a vyjádření atmosféry prostředí**

Všimněme si, jak běloba, která je vždy nejvýznamnější barvou kvaše, nevytváří u Buriana jen objemy a plastiku, ale ozařuje celý obraz zuláštním světlem – oním světlem, které v romantickém malířství přinášelo atmosféru snovou i dramatickou zároveň. Je to vlastně magické představení, jímž jsme vloženi do děje, je to vlastně dravý útok na naše city, a nikoliv jen chladnokrevný rozum. I v jiných ilustračních technikách, kde světelný efekt tehdeji již takovou roli, nalezli si Zdeněk Burian způsob, jak se vynout onomu neutralnímu, nezvůlčenému, „objektivnímu“ zpodobení situací. Takový je například smysl jeho nadhledů či podhledů. I jimi je čtenář či divák přvinucen k účasti na ději. Nedíváme se už na oceán z hlediště, ale přímo na jevišti, jakoby ze skrytu přímo v centru děje. Vzrušující dobrodružství se tedy týká i nás, nejseme jen diváky, ale i jeho účastníky. Vždyť právě v účasti je skryto ono tajemství stylu Zdeňka Buriana.  

Autor úryvku rovněž nastínil, jakým technickým (výtvarně řemeslným) způsobem vytvořil Burian iluzi skutečnosti. Zdá se, že vhodnou volbou pro vytvoření přesvědčivé atmosféry prostředí byla právě kvašová technika, která dovoluje impresivně zpracovat světelné efekty. Technika kvaše je blízká akvarelu, ale na rozdíl od lazurních barev akvarelu se liší v tom, že do vybraných barev přidává bělobu temperové barvy, která je naopak krycí barvou. Ve výsledku může divák zádorzně rozdíliti mezi oběma technikami rozpoznat tak, že za tímco nejsvětlejší mesta v akvarelové technice vždy představují barvy podkladu (většinou bílá barva papíru), tak v kvaši může být nejsvětlejších tónů dosaženo právě dodatečným přidáním bílobu, jak je např. vidět na obr. 123, kde bílé hory v pozadí nejsou namalovány podkladou barvou, ale krycí vrstvou temperové bíloby.

Při pohledu na detail některého z Burianových kvašů je pak zřejmě, jakým způsobem autor ve své práci postupoval. V následujícím exkurzu se pokoušíme rekonstruovat postup Burianovy malířské techniky. Za tímto účelem jsme vybrali ilustraci scény zobrazující bitvu v interiéru lesa (obr. 124).


hloubku iluzivní scény. Když se pak podíváme na detail Burianova kvaše, je zcela zřejmé, jak za použití jen několika málo barev bylo dosaženo ohromné tónové a barevnostní škály: od bílých tónů papíru přes odstupňované vrstvy lazurních šedí a hnědí, dále ostrá čerň a nadto až ke světlým tónům bílé tempery.

Lze říci, že přírodní atmosférické jevy jsou vhodným prostředkem pro tvorbu ilustrací k dobrodružné literatuře, protože je to právě příroda a okolní scéna vůbec, která ve snaze o dosažení zdání iluzivní skutečnosti dobrodružných příběhů mává nezastupitelnou roli.

Dovolímé si na závěr nabídnou vlastní autorskou poznámku, kterou se pokusíme ukázat, jak může být výše uvedená trojice burianovských faktorů, které jsme nastínili na základě rozboru jeho ilustrací, účinně využita také v ilustracích, které jsou vytvořeny jinou technikou, než jakou je kvaš či akvarel. Pro knihu Renaty Štulcové Strážci sedmi divů světa (2011) vznikl cyklus dvoustránkových ilustrací na téma sedmi divů světa, které jsou nakreslené perokresbou a dodatečně kolorovány barevným akvarelem. Mezi nimi jsou také ilustrace zobrazující Feidiovu sochu boha Dia, která stávala v chrámu na vrcholu hory Olymp (obr. 125), a ilustrace pyramid v Gíze (obr. 126).

V případě ilustrace Feidiovy božské sochy, která se sice nedochovala, ale její podrobný popis včetně jejího podstavce i celého interiéru i exteriéru chrámu se nachází v Pausaniově spisu Cesta po Řecku, a který už byl také mnohokrát předmětem ilustračních rekonstrukcí jiných autorů (mj. i Zdeňka Buriana), bylo jejím smyslem podnítit v malém divákovském dojmu velkoleposti sochy nejvyššího

---

z řeckých bohů. Třebaže ilustrace zobrazuje interiér chrámu, a ne otevřenou krajinu, bylo rovněž i zde možné uplatnit celou řadu atmosférických efektů, jako např. paprsky slunce procházející napříč prostorem nebo mihotající se plameny ohňů z loučí po stranách. Nakonec jsme se však rozhodli jen pro umístění kouře, který se prolíná napříč prostorem, a odlesků sloupů a postav v nablýskané podlaze chrámu. Atmosféru chrámu jsme se pokusili zdůraznit především teplou barevností, která vytváří intimní prostředí pro setkání smrtečného návštěvníka chrámu s nadpozemským vládcem.


Rovněž je zde zdůrazněn kontrast mezi majestátností sochy a několika drobnými postavami smrtníků v popředí.

Také z druhé ukázky, která zobrazuje egyptské pyramidy, je patrné, jak bylo využito několika přírodních atmosférických jevů tak, aby jimi byla obohacena trojice jednoduchých trojúhelníkových tvarů, které by jinak stály na nezáživném horizontu pouštní krajiny. V horní části obrazu jsou dominantní tmavá mračna, jejíchž okraje lemují sluneční záře a ze kterých vycházejí paprsky vzhůru. Možná, že vycházejícím sluncem měl být podvědomě navozen pocit jakéhosi „úsvitu lidské civilizace“.

Popředí, které je od pozadí odděleno horizontální linií krajiny přesně uprostřed formátu, jsme zaplavili vodou z Nilu. Jsou zde také postavy, které se odrážejí ve vodě a které zde vytvářejí svůj vlastní příběh. Vodní hladina má v této ilustraci především tu funkci, aby zrcadlila trojici pyramid, a kompozičně tak symetrizovala horizont krajiny na spodní část „živého“ popředí a horní část vzdušného pozadí.

Možná že v souvislosti s touto ilustrací není bezpředmětná malá poznámka o tom, že ač to na první pohled není patrné, ve skutečnosti by návštěvník Egypta takto pyramidy nikdy vidět nemohl. Jednak není možné, aby slunce vycházelo nebo zapadalo v místech, jak je tomu na obrázku, protože divák se na pyramidy na ilustraci dívá z jižní strany, tzn. směrem k severu. Druhou „nepravostí“ této ilustrace je, že záplavová zóna řeky Nilu je od místa zobrazení dostatečně daleko.
na to, aby vystoupila do míst, odkud je na pyramidy nahlíženo. Nil totiž obtéká skupinu pyramid obloukem zprava, zcela mimo formát naší ilustrace. Přestože jako případná vědecká ilustrace by byl tento obraz zcela zavádějící a svým způsobem lživý, protože v půdorysném rozmístění pyramid se skrývá náboženská symbolika orientující pyramidy od východu na západ, rozhodli jsme se tyto faktické nepřesnosti upozadit, a naopak zdůraznit atmosférické jevy za účelem emocionálního prožitku diváka.
V úvodu k naší knize jsme předeslali, že odborné literatury, která by se soustavně zabývala rozborem a popisem toho, co stojí v pozadí adaptačního procesu umělecké narativní ilustrace, není mnoho. Neznamená to však, že by v bádání nad daným tématem nebylo možné inspirovat se teoriemi, které byly dosud zpracovány především literární naratologií a v oblasti intermediálních studií. Několik z nich jsme se pokusili aplikovat na téma výtvarné ilustrace, zejména v oddílech IV. Vizualizace literárního vyprávění, V. Diegeticke rozměr literárního díla a jeho ilustrační paralely, VI. Transformace z verbálního do piktoriálního narativu a VII. Čtení ilustrace.

Urcíty nedostatek patřičného množství literatury, kterou by bylo možné vztáhnout k úvahám o ilustraci, byl zřejmě také příčinou toho, proč jsme v průběhu psaní naší práce dlouho hledali způsob, jak k tomuto tématu vlastně vůbec přistoupit. Nabízelo se např. spojit téma výtvarné ilustrace se současnými teoriemi umění (funkcionální definice Monroa C. Beardsleyho, institucionální definice Georga Dickieho, historicismus Jerrolda Levinsona aj.) a pokusit se odhalit, která z nich nejlépe odpovídá na otázku, co způsobuje „uměleckost“ výtvarné ilustrace. Takto by snad bylo také možné rozvinout téma např. tím, že bychom se pokusili napsat jakýsi „návod“ k tomu, jak vytvořit uměleckou ilustraci. Problémem však je, že takovýto přístup vede k příliš zevšeobecnujícím odpovědím, což by kolidovalo s naším původním záměrem; snahou bylo nalézt takový druh teoretického diskurzu, na nějž by bylo možné aplikovat vlastní autopsii, jíž bychom se mohli pokušit uvedené teorie „ověřit“, tzn. ukázat je v korespondenci s ilustrátorskou praxí.

Vzhledem k našemu prvotnímu záměru by se mohlo zdát, že za jiné vhodné východisko pro uplatnění vlastních ilustrátorůvských poznámků by mohly posloužit vybrané autorské texty ilustrátorů a výtvarníků. Jak se však poměrně brzy ukázalo, ani takovýto přístup není neproblematický. Jednak textů, které odhalují pozadí
ilustrátorské praxe, není mnoho. Ještě větší obtíže jsou však spojené se samotným zaměřením a s kvalitou introspektivních vyznání výtvarníků, které se nám podařilo v průběhu studia nashromáždit. Často se totiž jedná spíše o osobní vzpomínky na dobu a prostředí, ve kterém se určitá ilustrační tvorba odehrávala, jak je např. patrné z textu Josefa Lady *Jak jsem ilustroval Švejka* (1955), který není z důvodu části nicím jiným než osobní vzpomínkou na spisovatele Jaroslava Haška.\[657\]

Jiná autorská vyznání ilustrátorů zas trpí tím, že popisují vlastní tvorbu výrazně impresionisticky (nejasně, vagně), než aby poskytla racionální možnost nahlédnout do zákulisí tvorby s cílem rekonstruovat tvůrčí proces jako takový. Je totiž třeba si uvědomit, že skutečné analýzy tvůrčího procesu se neobjeje bez toho, aby autor ze všeho nejdříve nastínil jasný cíl svého úsilí, tzn. určitý estetický záměr vlastního díla. Jiné ve vztahu k vytýčenému cíli je pak možné posoudit vhodnost prostředků, kterými se autor pokusil dosáhnout určité estetické kvality svého díla.

Příkladem z literární oblasti mohou v tomto směru být brilantní analýzy Edgara Allana Poea *Filozofie básnické skladby* (1846)\[658\] či *Poznámky ke „Jménu růže“* (1984) Umberta Eca.\[659\] V ilustrátorské praxi se však s podobně důmyslnými texty téměř nesetkáme, neboť v nich často chybí ono nutné *tertium comparationis*, ke kterému by bylo možné relevantnost autorových praktických kroků jakkoliv vztahovat.\[660\]

Zdá se tedy, že nám dostupné texty, kterými by se bylo možné inspirovat k volbě určitého pohledu na ilustrační proces, často kolidují buď s příliš zevšeobecnějícími závěry, anebo naopak s příliš subjektivním, či dokonce ne zcela jasným poselstvím. Bylo proto třeba hledat jinou platformu, která by byla dostatečně vhodným východiskem pro uplatnění vlastní autopsie.

Inspirativní teoretický diskurz se před námi objevil v návaznosti na spojení dvou pojmu, ilustrace a vyprávění. Třebaže vyprávění je doménou literárního média (a toto dominantní hájemství písma a řeči jistě literatuře zůstane i nadále), nic nebránilo tomu, abychom se na ilustraci pokusili nahlédnout z pozic piktoriální naratologie. Předmětem zájmu tohoto oboru je totiž odhalení ilustračních pro-


středků, které korespondují s tím, co se také běžně očekává od umělecké literatury: překvapení, vyvolání estetického prožitku, zájem o zprostředkování nového pohledu na dané téma, určitá autorská originalita apod.

Navíc, piktoriální naratologie ze své podstaty přistupuje k ilustraci jako k plnohnodnotnému uměleckému prostředku. Není totiž možné nevidět, jak je na ilustraci v některých kružích současně umělecké kritiky a uměnovědě nahlíženo jako na zbytnou marginálii. Dodnes je totiž možné setkat se s názorem, že ilustrace není plnohnodnotným médiem, neboť je vázána na tlučení toho, co už beztak vyjádřila literární předloha.661 Takto se pak snadno stává, že je řazena do sféry užitého umění, a tím tedy vyloučena za hranice světelné autonomní umělecké tvorby, která bývá naopak nezřídka označována za vyšší a nezávislý umělecký projev.662

Piktoriální naratologie se ukázala jako dostatečně slibné východisko k tomu, aby rozdělování na užité umění a na volnou tvorbu přehlédla jako v podstatě sociálně podmíněný koncept, který je pro vlastní studium hodnotného ilustračního umění irelevantní. Proto se umístěním piktoriálního narativu do centra pozornosti naší studie otevřela celá škála možností, jak ilustrační téma strukturovat do jednotlivých kapitol. Takto pak bylo také možné provést i několik patrně dosud neuvedených analogií ilustračního umění s vybranými literárně naratologickými studiemi. Současně s tím se tento přístup ukázal jako dostatečně vhodný k tomu, abychom zde mohli uplatnit vlastní ilustrátorskou autopsii.

Pohled na uměleckou ilustraci prizmatem piktoriálního narativu však zdáleka neznamená, že by naše práce téma vyčerpala. Literární naratologie je dnes obozem nesrovnatelně propracovanějším než odborný diskurz o ilustraci, a proto se domníváme, že i přes některé případné spekulativní závěry, k nimž jsme snad v naší práci mohli na určitých místech dospět, lze tyto závěry chápat přinejmenším jako možná východiska k dalšímu rozpracování.


663 Zdroje obrazových příloh nejsou zahrnuty v bibliografii; jejich seznam uvádíme samostatně níže.


BIBLIOGRÁFIE


HOFFMANN, Bohuslav. Inspirace díly výtvarnými (k interpretaci a recepci poezie iniciované texty výtvarnými a fotografickými). Zlatý mÁJ, roč. 23, 1989, č. 9.


JAROŠOVÁ, Helena. Literární složka knihy a ilustrace. Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění, roč. 3, 1966, č. 3.
Bibliografie


PLINIUS, Gaius Secundus. O umění a umělcích. XXXV. Praha: Melantrich, 1941.


RACLAVSKÝ, Jiří. Ontologická existence uměleckého díla a teoretická explikace. In: PO-


BIBLIOTEKA


**Bibliografie**

**XENOFÓN. Vzpomínky na Sókrata. Praha: Svoboda, 1972.**


**ZAMAROVSKÝ, Vojtěch. Bohove a hrdinové antických bájí. Praha: Brána, 2005.**


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

**Slovníková hesla**


Internetové zdroje a slovníková hesla dostupná na internetu


94. Zvýraznění postupu, jakým je veden čtenářův zrak podél Theobaldova vypravování.


120. Zdeněk Burian. Ilustrace ukazuje živý zájem autora o atmosférické efekty, jakými jsou plameny hořící lodi, které zpoza osvětlují kouř, odraz světla na vodní hladině a šplouchání vody o příď lodi.


VĚDECKÁ REDAKCE MASARYKOVOY UNIVERZITY

prof. MUDr. Martin Bareš, Ph.D. (předseda)
Ing. Radmila Droběnová, Ph.D.
Mgr. Michaela Hanousková
doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.
doc. PhDr. Mgr. Tomáš Janík, Ph.D.
doc. JUDr. Josef Kotásek, Ph.D.
Mgr. et Mgr. Oldřich Krpec, Ph.D.
prof. PhDr. Petr Macek, CSc.
PhDr. Alena Mizerová (tajemnice)

doc. Ing. Petr Pirožek, Ph.D.
doc. RNDr. Lubomír Popelínský, Ph.D.
Mgr. David Povolný
Mgr. Kateřina Sedláčková, Ph.D.
prof. RNDr. David Trunec, CSc.
prof. MUDr. Anna Vašků, CSc.
Mgr. Iva Zlatušková (místopředsedkyně)
doc. Mgr. Martin Zvonař, Ph.D.

EDIČNÍ RADA FILOZOFICKÉ FAKULTY MASARYKOVOY UNIVERZITY

doc. Mgr. Lukáš Fasora, Ph.D.
prof. PhDr. Jiří Hanuš, Ph.D.
doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.
(předsedkyně)
doc. PhDr. Jana Chamonikolasová, Ph.D.
prof. Mgr. Libor Jan, Ph.D.
prof. PhDr. Jiří Kroupa, CSc.

prof. PhDr. Petr Kyloušek, CSc.
prof. Mgr. Jiří Macháček, Ph.D.
doc. Mgr. Katarina Petrovićová, Ph.D.
(tajemnice)
prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc.
doc. PhDr. BcA. Jiří Raclavský, Ph.D.
Hledání významu
v umělecké narativní ilustraci

Jan Klimeš

Vydala MASARYKOVA UNIVERZITA roku 2015
v edici Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity / číslo 442

Odpovědná redaktorka / doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.
Výkonná redaktorka / doc. Mgr. Katarina Petrovičová, Ph.D.
Grafická koncepce edice a návrh obálky / Pavel Křepela
Kresba na obálce / MgA. Jan Klimeš, Ph.D.
Sazba / Dan Šlosar

Vydání první / 2015
Náklad / 150 výtisků
Tisk a knihařské zpracování / MSD, spol. s r. o., Skorkovského 70a, 636 00 Brno

ISBN 978-80-210-8059-1
ISSN 1211-3034
DOI: 10.5817/CZ.MUNI.M210-8059-2015