

Klimeš, Jan

Hledání významu v umělecké narativní ilustraci

Hledání významu v umělecké narativní ilustraci Vydání první Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2015

ISBN 978-80-210-8059-1

ISSN 1211-3034 (print); ISSN 2787-9291 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-8059-2015>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136424>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220902

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



#442

OPERA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS MASARYKIANAE

SPISY FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY

muni
PRESS



Hledání významu

v umělecké narativní ilustraci

Jan Klimeš



#442

FILOZOFICKÁ FAKULTA
MASARYKOVA UNIVERZITA

BRNO 2015

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Klimeš, Jan

Hledání významu v umělecké narativní ilustraci / Jan Klimeš. – Vydání první. – Brno : Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2015. – 279 stran. – (Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, ISSN 1211-3034 ; 442)

ISBN 978-80-210-8059-1

801.82 * 808.543 * 74/76.05 * 7.08:316.776.33/.34 * 7.01/.09 * 82.0 * 82:72/76 * 7.072/.073 * 82.07

- literární dílo
- vyprávění
- ilustrace
- intermedialita
- teorie umění
- literární teorie
- literatura a umění
- vnímání uměleckého díla
- vnímání literárního díla
- monografie

74 – Kresba. Umělecká řemesla [21]

Recenzenti: doc. Mgr. Rostislav Niederle, Ph.D.

Mgr. Blahoslav Rozbořil, Ph.D.

Děkuji doc. Mgr. Rostislavu Niederlemu, Ph.D., za kritické připomínky a odbornou pomoc při práci na knize.

© 2015 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-8059-1

ISSN 1211-3034

DOI: 10.5817/CZ.MUNI.M210-8059-2015

OBSAH

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 deskripce	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 tezatovitost	96
III. 3. K definici umělecké narativní ilustrace	101
IV. VIZUALIZACE LITERÁRNÍHO VYPRÁVĚNÍ	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 piktorálního narativu a apelační funkce	208
VII. 2. 1. Příklady apelační funkce v textu	214
VII. 2. 2. Příklady 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 deskripce 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 zodpověditelné pouze výtvarnou empirií. Otazník 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 diskurzu, 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 především z pozic pedagogiky a didaktiky.¹ Tyto tendence, jejichž kořeny sahají do doby osvícenství 17. stol.,² završují snahy vykládat smysl výtvarné ilustrace jako určitý

1 Viz HOLEŠOVSKÝ, František. *Ilustrace pro děti. Tradice, vztahy, objevy*. Praha: Albatros, 1977. HOLEŠOVSKÝ, František. *Naše ilustrace pro děti a její výchovné působení*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1960. ILIEV, Jiří. *Mravní zákon v ilustracích dobrodružné literatury*. Brno: Masarykova univerzita, 1992. STEHLÍKOVÁ, Blanka. *Cesty české ilustrace v knize pro děti a mládež*. Praha: Albatros, 1984. VÍCH, Zdeněk. *Vybrané kapitoly o umělecké ilustraci*. Hradec Králové: Gaudeamus, 2004.

2 Etymologicky nabýval v průběhu dějin pojem ilustrace různých významů. Středověký význam latinského slova *illustrātiō* obecně označoval „oživení, zviditelnění, zjasnění, osvětlení“. Illustration. In: *Random House Webster's Unabridged Dictionary* [online]. [cit. 2011-07-24]. Dostupný z WWW: <Dictionary.com <http://dictionary.reference.com/browse/illustration>>. Překlad Jan Klimeš. Kolem

interpretační nástroj, který má přispívat ke srozumitelnosti textů, a proto jsou v takovémto prizmatu sledovány spíše celospolečenské, výchovné a etické dopady ilustrací na dětského a mladistvého čtenáře. Třebáž se stav tázání o textově-obrazových vztazích v posledních desetiletích výrazně zvýšil, neboť se stal předmětem mediální diskurzu, ilustrace jako taková stojí stále na okraji širšího zájmu.³ Jak už tedy bylo uvedeno, zdá se, že ani v rámci moderní pedagogiky či didaktiky, ale stále ještě ani v soudobém mediálním 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.⁴

V souvislosti s výše uvedenou základní otázkou vyvstává kardinální problém, který stojí v pozadí srovnávání textů s obrazy: může se zdát, že literatura a výtvarné umění jsou obory, které jsou pro rozdílnost svých prostředků v zásadě nepo-

roku 1580 dochází k posunu ve významu slova, kdy se termínem ilustrace označuje „uspořádání myšlenek v paměti“. Po roce 1610 se užívá termínu v pedagogickém smyslu pro „vzdělávání na základě uvádění příkladů“ a ve třicátých letech 17. století se ilustrací označuje „tvorba edukativních obrazů za účelem vysvětlení problémů, ale také obrazy vzniklé za účelem dekorace“. Illustration. In: HARPER, Douglas. *Online Etymology Dictionary* [online]. 2010 [cit. 2011-07-24]. Dostupný z WWW: <Dictionary.com <http://dictionary.reference.com/browse/illustration>>. Překlad Jan Klimeš.

3 Např. podle Angeliky Corbineau-Hoffmannové je třeba hledat počátek moderního odborného diskurzu na téma srovnávání uměleckých oborů ve studiích Northropa Frye *Sound and Poetry* (1957) a Clavina S. Browna *The Relations Between Music and Literature as a Field of Study* (1970), nicméně k tomu je třeba dodat, že ještě ani ty se stále nevěnují porovnání literatury s výtvarným obrazem. CORBINEAU-HOFFMANNOVÁ, Angelika. *Úvod do komparatistiky*. Praha: Akropolis, 2008, s. 147. Viz také BROWN, Calvin S. *The Relation Between Music and Literature as Field of Study*. *Comparative Literature* 22, 1970, s. 97–107. FRYE, Northrop (ed.). *Sound and Poetry*. New York: Columbia University Press, 1957.

V současnosti se textově-obrazovými vztahy zabývá celá řada odborníků, kteří toto téma soustavně zpracovávají již několik desetiletí, např. William J. Thomas Mitchell či James Elkins. V rámci vizuálních studií jsou vydávána i mnohá periodika. Ilustrací jako takovou se v uplynulých desetiletích zabývá jen několik málo statí, např. RICHARDSON, John A. *Illustration and Art. Thematic Content and Aesthetic Standards*. *British Journal of Aesthetics*, vol. 11, 1971, no. 4., s. 354–368. BERRONG, Richard M., RIO, Michel. *Images and Words*. *New Literary History*, vol. 7, 1976, no. 3., s. 505–512.

V českém prostředí vyšlo v nedávné době také několik sborníků na toto téma, např. FILIPOVÁ, Marta, RAMPLEY, Matthew (eds.). *Možnosti vizuálních studií. Obrazy – texty – interpretace*. Brno: Barrister & Principal, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta – Seminář dějin umění, 2007. KESNER, Ladislav (ed.). *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. 2. rozšířené vyd. Jinočany: H&H, 2005. Nikde však téma výtvarné ilustrace není obsáhleji rozvedeno, ale zůstává spíše okrajovým problémem.

Z nám dosud známých zdrojů můžeme konstatovat, že ve středoevropském prostředí se teorii výtvarné ilustrace věnuje snad pouze slovenský badatel Michal Tokár. Viz TOKÁR, Michal. *Kontexty umeleckej ilustrácie*. Prešov: CUPER, 1996. TOKÁR, Michal. *Kapitoly z teórie knižnej ilustrácie*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Pedagogická fakulta, 2000, s. 10. TOKÁR, Michal. *Ilustrácia a báseň*. Prešov: Akcent, 2006.

4 Inspirativní je v tomto ohledu kniha, která formou komiksu pojednává o svém vlastním žánru, tj. komiksu. Přestože z formálních důvodů zde nemůžeme vyjádřit aspekty výtvarné ilustrace komiksem, zůstává McCloudovo dílo přínosné přinejmenším po obsahové stránce. MCCLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*. Praha: BB/art, nakladatelství Jiří Buchal, 2008.

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 zabývá a z jakých pozic je na ně nahlíženo. Nejprve se téma pokusíme vymežit 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 vymežována 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 žádným z těchto oborů samostatně, tzn. ani vědeckou ilustrací, ani ilustrací uměleckou jako takovou či ilustrací lyrickou 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 k dobrodružné literatuře. Existuje totiž i široce rozšířený druh básnických děl, která nejsou nutně pouze lyrická, ale která také zprostředkovávají určitý příběh (např. balada *Lenora* z roku 1773 od Gottfrieda Augusta Bürgera).

Důvodem k odmítnutí těchto tradičních vymezení jsou pochybnosti nad přesnějším ohrazením 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 navrhnul 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 zpravidla spjata s 1. osobou. 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 problému literární hermeneutiky, vytvoření smyslu skrze jiné umění.“ CORBINEAU-HOFFMANNOVÁ, Angelika. *Úvod do komparatistiky*. Praha: Akropolis, 2008, s. 147, 148.

6 Viz JAKOBSON, Roman. *Lingvistika a poetika*. In: JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995, s. 82.

7 Jakobson přímo neužívá označení „drama“. Výrazem drama interpretuje Jakobsonův třetí literární žánr komparistka Corbineau-Hoffmannová v práci CORBINEAU-HOFFMANNOVÁ, Angelika. *Úvod do komparatistiky*. Praha: Akropolis, 2008, s. 117.

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

Důvodem pozdějšího zpochybňování původního Jakobsonova žánrového vymezení je skutečnost, že takovéto definice nejsou ničím 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 kontaminací, ponechali jsme vymezení tématu našeho studia v poněkud obecnější 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 vyjádření mohou sloužit také jiná média, např. 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:

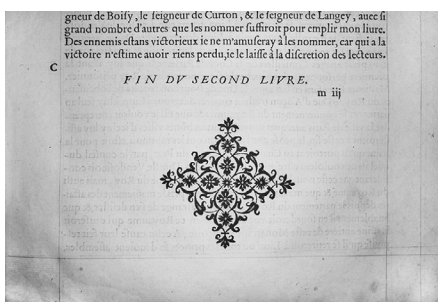
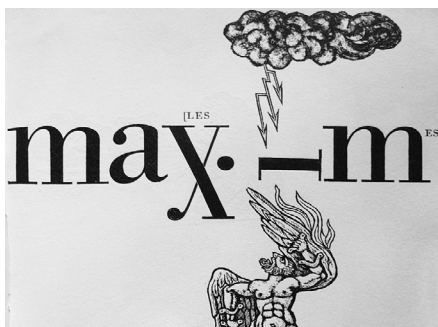
„Vyprávění jsou ústní, psané nebo obrazové zprávy o historických nebo smyšlených událostech. Slova předcházejí obrazům. Umění pěstuje převyprávění dlouho předtím, než se stává narativním. Od archaických dob [...] odkazují řecké vázy, reliéfy, malby a mozaiky k předlohám z mytologie

8 Srov. CORBINEAU-HOFFMANNOVÁ, Angelika. *Úvod do komparatistiky*. Praha: Akropolis, 2008, s. 117. Viz také COMBE, Dominique. *Les genres littéraires*. Paris: Hachette Supérieur (Contours littéraires), 1992, s. 14.

9 Srov. CORBINEAU-HOFFMANNOVÁ, Angelika. *Úvod do komparatistiky*. Praha: Akropolis, 2008, s. 117. Viz také WEISSTEN, Ulrich. *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Kohlhammer, 1968. BERGER, Willy R. Gattungstheorie und vergleichende Gattungsforschung. In: SCHMELING, Manfred (ed.). *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*. Weisbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1981, s. 99–124.

10 Různé teoretické školy i jednotliví teoretici pracují s odlišnou terminologií. 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.

11 Srov. JEDLIČKOVÁ, Alice. Podoby transmediality: verbální a piktoriální vyprávění. In: SCHNEIDER, Jan, KRAUSOVÁ, Lenka (eds.). *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk. Sborník příspěvků ze symposia*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 16.



Obr. 1. Vlevo: Drolerie podél okraje strany. *Historická Bible z Utrechtu* (1443).

Obr. 2. Vpravo nahoře: Moderní typografická úprava knihy *Les Maximes* (1969).

Obr. 3. Vpravo dole: Cul-de-lampe. *Mémoires de Martin du Bellay* (1569).

a epiky, mnohem řidčeji k dějepisectví; křesťanské umění nezacházelo se svými „pretexty“ jinak. Teprve s Williamem Hogarthem začíná doba „umělců-autorů“, kteří své příběhy vynalézají sami.“¹²

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 širěji jako jakýkoliv výtvarný prostředek, který přispívá k objasnění textového významu.¹³

¹² Cit. dle JEDLIČKOVÁ, Alice. Podoby transmediality: verbální a piktorální vyprávění. In: SCHNEIDER, Jan, KRAUSOVÁ, Lenka (eds.). *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk. Sborník příspěvků ze sympozia*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 14. Překlad Alice Jedličková. Viz také KEMP, Wolfgang. *Bilderzählung*. In: PFISTERER, Ulrich. *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2003, s. 46–48.

¹³ Viz např. Illustration. In: *Word English Dictionary, Collins English Dictionary - Complete & Unabridged 10th Edition 2009* [online]. [cit. 2011-07-24]. Dostupný z WWW: <<http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/illustration>>. Illustrate. In: *MERRIAM-WEBSTER ONLINE* (www.Merriam-Webster.com) 2012 [online]. [cit. 2011-07-24]. Dostupný z WWW: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/illustrate>>. Illustration. In: *The American Heritage. Dictionary of the English Language* [online].



Obr. 4. Vlevo: Ibn Butlan z Bagdádu. Výběr čtyř iluminací z příručky *Tacuinum Sanitatis*: chovatel ovcí, úl, dýně, podzim.

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

V prvním případě je termín umělecká ilustrace synonymní s termínem „ilustrace knižní“. Jednotícím kritériem pro rozpoznání takového druhu ilustrace je médium knihy, neboli fyzická blízkost textu a obrazu, jako je tomu např. na pozvánkách, reklamách, letáčích 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 drolierie, rokokové vignety (v záhlaví *fleuron*, v závěru textu

Fourth Edition, Houghton Mifflin Company, 2000 [cit. 2011–07–24]. Dostupný z WWW: <<http://www.thefreedictionary.com/illustration>>. Michal Tokár rozděluje ilustraci na širokou a úzkou. V případě „široké ilustrace“ se však dopouští určité ekvivokace, protože na jednu stranu nabízí definici tohoto pojmu, ale na druhou stranu ji zase za ilustraci nepovažuje vůbec, když uvádí, že „[...] *chápání ilustrácie v širšom slova zmysle sa všeobecne nepociťuje jako ilustrácia, resp. knižná ilustrácia, ale sa ponímá ako voľné výtvarné dielo. Chýba tu interakcia s textom a ich typickým nositeľom – knihou.*“ TOKÁR, Michal. *Kapitoly z teórie knižnej ilustrácie*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Pedagogická fakulta, 2000, s. 10.

cul-de-lampe)¹⁴ či jiné moderní typografické prvky, které s významem textu nemají zpravidla nic společného (obr. 1–3).¹⁵

Druhá definice vysvětluje ilustraci na základě shody ve významu, jehož nositeli jsou jak text, tak obraz.¹⁶ Pokud přijmeme tuto druhou definici, pak je za ilustraci možné pokládat i takové případy, jakými jsou např. mnohá vyobrazení starověkých mýtů a bájí (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 Kleitofóna*), zobrazení řady biblických událostí¹⁷ či vědeckých pojednání (např. ilustrovaná lékařská příručka *Tacuinum Sanitatis* z r. 1450; obr. 4), nebo dokonce i některé historické „kalendáře“, které zkrátka vyprávějí o tom, „jak plyne čas“ (*Přebohatě hodinky vevody 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 Médúzy* či Picassovu *Guernicu*, neboť tyto obrazy vznikly na základě literárních vyprávění.

Géricaultův obraz *Vor Médúzy* (1817–1818)¹⁸ recipuje vyprávění dvou svědků, Alexandra Corréarda a Henryho Savignye, kteří 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*¹⁹ (obr. 6 a 7).²⁰ Také Picassův monumentální obraz

14 Viz MATĚJČEK, Antonín. *Ilustrace*. Praha: Jan Štenc, 1931, s. 78, 80, 170. MELOT, Michel. *The Art of Illustration*. New York: Skira/Rizzoli, 1984, passim.

15 Viz KAPR, Albert, SCHILLER, Walter. *Gestalt und der Typografie*. Leipzig: VEB Fachbuchverlag, 1983, passim. HLAVSA, Oldřich. *Typographia: Písmo, ilustrace, kniha*. [1]. Praha: SNTL, 1976. HLAVSA, Oldřich. *Typographia: Písmo, ilustrace, kniha*. [2]. Praha: SNTL, 1983. HLAVSA, Oldřich. *Typographia: Písmo, ilustrace, kniha*. [3]. Praha: SNTL, 1986, passim.

16 Michal Tokár píše o „sémantické shodě“. TOKÁR, Michal. *Kapitoly z teórie knižnej ilustrácie*. Prešov: Pedagogická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2000, s. 51–61, 241–243.

17 Např. historik umění Meyer Schapiro se věnoval několika rozborům ilustrací v podobě reliéfů na raně středověkých náhrobcích. SCHAPIRO, Meyer. *Dílo a styl*. Praha: Argo, 2006, s. 13–35. SCHAPIRO, Meyer. *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. New York: Mouton Publishers, 1973, passim.

18 O genezi Géricaultova obrazu viz EITNER, Lorenz. *Géricault's „Raft of the Medusa“*. New York: Phaidon, 1972, passim. BARRAN, Julian. Théodore Géricault, illustrations to Alexandre Corréard's *Le Naufrage de la Méduse*. *The Burlington Magazine*, vol. 119, 1977, no. 889, s. 311. VAŠÍČEK, Zdeněk. Traseční historie (nad obrazem T. Géricaulta). *Kritická příloha Revolver Revue*, roč. 6, 2000, č. 17, s. 6–11.

19 Sám Géricault se podílel na několika ilustracích k tomuto vydání. Viz CORRÉARD, Alexandre, SAVIGNY, Henry. *Le Naufrage de la frégate „la Méduse“ faisant partie de l'expédition du Sénégal, en 1816*. Quatrième édition. Paris: Chez Corréard, 1821.

20 José Pijoan píše: „*Vor Médúzy* (Louvre, Paříž) je proslulý obraz z let 1818 až 1819, na němž Théodore Géricault zachytil epizodu související s událostí, která v té době způsobila velký skandál, totiž se ztroskotáním 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 mrtvolu, 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*.²¹ 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 nástinu historických výkladů o textově-obrazových vztazích připomínáme Lessingovu práci o hranicích mezi malířstvím a poezií, která se zabývá sochařským sousoším *Láokoónta* (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.²² Tyto podobné vazby se týkají především jevů, kterým se říká ekfráze a emblém. Od ilustrace je odlišuje to, že vazba mezi

21 Rudolf Arnheim ke genezi Picassovy *Guerniky* píše: „Bombardování *Guerniky* dne 26. dubna 1937 zafungovalo jako katalyzátor tvůrčí invence. Účinek byl tak silný, jak jen může být, stejně jako i další podněty, které vyburcovaly Picassa k tomu, aby je vyjádřil v obraze. Novinová zpráva neposkytla ucelenou představu o celkové situaci, jako spíše podstatu tragédie. Především se podívejme na fakta, které byly zaslány zoláštním zpravodajem do londýnských *Timesů*: „*Guernica*, nejhistoričtější baskické město a středisko baskických kulturních tradic, bylo včera odpoledne zcela zničeno povstaleckými letouny. Bombardování neozbrojeného města, které se nachází daleko za okupační linií, přesněji tři a čtvrt hodiny, během kterých ozbrojená letecká flotila složená ze tří německých typů, bombardérů *Junkers* a *Heinkel* a stíhaček *Heinkel* shazovaly bez přestání na město bomby o váze více než 1000 liber a s více než třemi tisíci dvoulibrovými aluminiovými zápalnými střelami. Zatímco bojové stíhací letouny nalétávaly nízko nad střed města střílejíce svými kulomety do civilního obyvatelstva, ostatní lidé prchali do okolní krajiny. Celá *Guernica* se brzy ocitla v plamenech vyjma historické budovy *Casa de Juntas*, která byla sídlem baskického parlamentu. Slavný guernický strom svobody, šest set let starý dub, který v našem století znovu vyrašil, zůstal neporušen. Zde španělští králové skládali slib k zachování demokratických práv (*fueros*) kraje *Vizcaya* a na oplátku jim byl dáván slib věrnosti jako vrchnosti s demokratickým oslovením *Señore*, nikoli *Králi Vizcaye*.“ ARNHEIM, Rudolf. *The Genesis of a Painting Picasso's Guernica*. Berkeley: University of California Press, 1980, s. 18. Překlad Jan Klimeš.

22 Na adresu celostránkových obrazů šatů a konfekcí vydávaných v jedněch z prvních módních časopisů *Gift Books a Godley's Lady's Book* v Americe v 19. stol. uvádí Frank Luther Mott, že se nejedná o ilustrace, ale o emblémy. Viz MOTT, Frank L. *A History of American Magazines*. Vol. 1, 1741–1850. Vol. 2, 1850–1865. Vol. 3, 1865–1885. Vol. 4, 1885–1905. Cambridge (Mass): Harvard University Press, 1938–1967, *passim*.



Obr. 6. Nahoře: Theodore Géricault. Ilustrace ke knize *Le Naufrage de la frégate «la Méduse» faisant partie de l'expédition du Sénégal, en 1816* (1821).

Obr. 7. Dole: Theodore Géricault. Vor Méduzy (1817–1818).

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 sepeřím obou výrazových složek, tzn. jedním nerozdělitelným celkem. Týká se to především emblémů (obr. 8)²⁴ a rébusů (obr. 9)²⁵. Jedná se o zvláštní druh 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 splynutí 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.

23 Srov. FEDROVÁ, Stanislava, JEDLIČKOVÁ, Alice. Ekfráze: deskripce vs. narativ. In: JEDLIČKOVÁ, Alice, SLÁDEK, Ondřej (eds.). *Vyprávění v kontextu*. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, 2008, s. 119–140. FEDROVÁ, Stanislava. Ekfratické postupy v lyrice a epice: případ Vrchlický. In: SCHNEIDER, Jan, KRAUSOVÁ, Lenka (eds.). *Vybrané kapitoly z intermediality*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 101–136.

24 Emblém (často oblíbená zábava mezi renesanční společenskou elitou) je definován na základě spojení tří prvků: krátkého nadpisu (*motto, lemma, inscriptio*), obrázku (ve spojení s textem tvoří hádanku) a verše, prózy nebo komentáře. Všechny jsou spojeny tak, aby pro správnou interpretaci nebylo možné ani jednu ze složek vyjmout. Srov. KONEČNÝ, Lubomír. *Mezi textem a obrazem. Miscellanea z historie emblematiky*. Praha: Národní knihovna České republiky, 2002.

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

26 V knize *Teorie literatury* čteme: „Jak ukázal Ernest Fenollosa, v čínské poezii se obrazové ideogramy podílejí na celkovém významu básni. Avšak také v západní tradici existují grafické básně Greek Anthology, „Altar“ a „Church Floor“ George Herberta a podobné básně metafyzických básníků, ke kterým bychom mohli na kontinentě přirovnat španělský gongorismus, italský marinismus, německou barokní poezii a další. Také moderní poezie v Americe (e. e. cummings), v Německu (Arno Holz), ve Francii (Mallarmé, Apollinaire) i jinde užívala grafické prostředky, jako jsou neobvyklá uspořádání řádek nebo dokonce začátky básni na dolním okraji stránky, tisk v různých barvách, atd. Již v osmnáctém století používal Sterne ve svém díle *Tristram Shandy* prázdné a mramorované stránky.“ WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia, 1996, s. 199.



Obr. 8. Vlevo: Emblém Gabriela Rollenhagena. *Emblematum centuria secunda* (1613).

Obr. 9. Uprostřed: *Rébus o utrpení Francie*. Dřevoryt z novin, Paříž (1592).

Obr. 10. Vpravo: Ideogram, který je eulogií Berlína, jehož symbolem je medvěd. Johann Leonhard Frisch. *Medvěd* (kolem r. 1700).

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. Vystává 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?

Jestliže bychom připustili tento kontextuální požadavek, pak bychom museli – přísně vzato – vyloučit z ilustrace celou řadu případů, které ve skutečnosti vznikly jako ekfráze. Takové vyloučení se týká mnoha děl, mezi jinými např. básnických sbírek *Obrazárna* (1982) Jiřího Bruknera a *Malířské elogy* (1984) Jaromíra Uždila (obě sbírky vznikly na základě vybraných obrazů z dějin malířství), knih Jaroslava Seiferta *Šel malíř chudě do světa* (1949) a *Chlapec a hvězdy* (1956; sbírky byly napsány na základě obrazů a kreseb Mikoláše Alše a Josefa Lady), Skácelových sbírek pro děti *Modré nebe* (1947), *Kam odešly laně* (1985) a *Proč ten ptáček z větve nespadne* (1988; předlohou zde byly obrazy Josefa Čapka).²⁷

27 Srov. HOFFMANN, Bohuslav. Inspirace díly výtvarnými (k interpretaci a recepci poezie iniciované texty výtvarnými a fotografickými). *Zlatý máj*, roč. 23, 1989, č. 9, s. 516. HOFFMANN, Bohuslav. Intersémiotický charakter některých básnických textů a problémy jejich recepce: dialogy F. Hrubína aj. Skácela s J. Čapkem. In: HOFFMANN, Bohuslav, HOFFMANNOVÁ, Jana. *Dialogické interpretace*. Praha: Karolinum, 2015, s. 218–227. MATHAUSER, Zdeněk. K intersémiotické problematice uměleckých druhů. In: ŠABOUK, Sáva (ed.). *K problematice struktur ve společenských vědách*. Praha: Ústav teorie a dějin umění ČSAV v Praze, 1984, s. 67–85.

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 ekfrázemi:

*„Objevil se názor, že Spenser čerpal některé ze svých popisů z tapisérií a dobových slavností; obrazy Clauda Lorraina a Salvatora Rosy ovlivnily krajinářskou poezii osmnáctého století; Keats získal podrobnosti pro svou ‚Ode on a Grecian Urn‘ z jednoho obrazu od Clauda Lorraina. Stephen A. Larrabee uvažoval o všech narážkách na řecké sochařství a jeho traktování v anglické poezii. Albert Thidaubet ukázal, že Mallarmého ‚L’Apres-midi d’un faune‘ bylo inspirováno Boucherovým obrazem vystaveným v londýnské Národní galerii. Zvláště básníci devatenáctého století, jako Hugo, Gautier, parnasisté a Tieck, psali básně inspirované konkrétními obrazy.“*²⁸

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.²⁹

Zdá se tedy, že rozpoznání ilustrační vazby od ekfratické je dvojího druhu. Jednak jsou ilustrace a ekfráze pojímány historicky, tzn. že k jejich odhalení jsou využívány kontextuální znalosti o tom, jak byly vytvořeny. V tomto smyslu je na ilustraci a ekfrázi uplatňován přístup, který se zabývá procesem jejich vzniku, tzn. určitý procesuální výklad. Naproti tomu je na ilustraci a ekfrázi možné nahlížet jako na vztahy, které jen dvěma různými prostředky vyjadřují stejný význam. V tomto druhém pojetí jsou studovány inherentní vlastnosti děl, tedy způsoby, jakými bylo dosaženo identického významu, což předpokládá komparaci těchto způsobů. Kontextuální podmínka zde pochopitelně nehraje takovou roli, jakou představuje ve výkladu procesuálním.

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

28 WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia, 1996, s. 175.

29 Znalost kontextu vzniku díla vylučuje z oboru ilustračních vztahů rovněž i ty případy, které bychom mohli označit za emblematický vztah. V emblematickém vztahu dochází totiž k tomu, že výchozí předlohou je nejprve text, na jehož základě vznikl obraz, nicméně tento obraz se stal později dalším podnětem k dodatečné úpravě textu (např. básnická sbírka Nika Grafenauera s ilustracemi Alenky Sotlerové). Srov. MASTNAK, Tanja. Ut pictura poesis (báseň je jako obraz). In: ANOŠKINOVÁ, Viera (ed.). *BIB 2009. 22. Bienále ilustrací Bratislava*. Bratislava: Bibiana, 2009, s. 65.

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 prostřednictvím znalosti 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 rozbořem ekvivalence (příp. „umělecké synonymity“) mezi textovými a obrazovými prostředky. Je proto zřejmé, že jestliže se v naší práci pokusíme odhalit textově-obrazové prostředky, které vedou k odhalení stejného významu, pak upřednostňujeme spíše druhý přístup, tzn. estetický, který se orientuje na ony neměnné vlastnosti, jejichž prostřednictvím vzniká pouto mezi textem a obrazem.

Zdá se tedy, že klíčovou vlastností pro rozpoznání ilustračního vztahu je „ekvivalence“. S tímto termínem běžně pracují translatologové. Ekvivalence totiž zajišťuje, aby literární dílo, které má být přeloženo z jednoho verbálního jazyka do jiného verbálního jazyka, vyjadřovalo na obou stranách určitou významovou shodu.³¹ Požadavek ekvivalence mezi dvěma díly však můžeme uplatnit také na textově-obrazový vztah,³² protože, jak uvádí Roman Jakobson v práci *On Linguistic Aspects of Translation* (1959), překladů existuje hned několik druhů. Za prvé je jím intralingvální transformace, tzn. vnitrojazykový převod v rámci téhož jazyka (většinou za účelem modernizace textu, resp. srozumitelnosti). Druhým je interlingvální 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 druhů, tzn. intersémiotického překladu. V naší práci

30 Srov. KULKA, Tomáš. *Umění a falzum. Monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 155.

31 Srov. LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Panorama, 1983, s. 23, 41, 43, 46, 47.

32 Nezdá se, že by v interdisciplinárním a uměnovědném diskurzu byl termín „ekvivalence“ příliš často skloňován, neboť ve vztahu k ilustraci je častější užívání výrazů jiných. Např. Zdeněk Mathauser používá termínu „inspiration“. František Daneš používá termínu „inference“. Ve stati *Inspiration díly výtvarnými* Bohuslava Hoffmanna není zcela jasný rozdíl mezi výrazy „inference“, „inspiration“ a „kontext“. Zdá se přesto, že všechny tři tyto termíny vyjadřují v celku totéž. Termín „interpretace“ používá v podobné souvislosti Helena Jarošová. Viz MATHAUSER, Zdeněk. Intersémiotický charakter vývoje českého umění a literatury za socialismu. *Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění*, roč. 18, 1982, č. 1, s. 55–58. DANEŠ, František. Text a jeho ilustrace. *SaS*, 56, 1995, s. 183. HOFFMANN, Bohuslav. Inspiration díly výtvarnými (k interpretaci a recepci poezie iniciované texty výtvarnými a fotografickými). *Zlatý máj*, roč. 23, 1989, č. 9, s. 514–521. JAROŠOVÁ, Helena. Literární složka knihy a ilustrace. *Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění*, roč. 3, 1966, č. 3, s. 154.

33 Srov. JAKOBSON, Roman. *On Linguistic Aspects of Translation*. In: VENUTI, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. London–New York: Routledge, 2000, s. 113–118.

ci se proto budeme zabírat 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 racionálnímu 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 nalezneme i v dalších studiích, které se zabírají 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 parafrázovat takto: Zatímco vědecká ilustrace odpovídá na otázku „Co je?“, umělecká ilustrace se zabývá otázkou „Co by mohlo být?“. ³⁵ K uvedenému výčtu však přidává Graham ještě jeden důležitý rys: zatímco vědecká výpověď je snadno přeložitelná do jiné formulace, umělecké dílo, zejména poezie, je naopak kvůli integraci formálních a obsahových prvků do jednoho nedělitelného celku téměř nepřeložitelné.³⁶

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 ekvivalenční vazby mezi uměleckým textem a jeho ilustrací nemůže být výhradním rozpoznávacím rysem tohoto afinního vztahu.

34 Srov. ŠINDELÁŘ, Dušan. *Vědecká ilustrace v Čechách*. Praha: Obelisk, 1973, s. 7, 8.

35 Srov. GRAHAM, Gordon. *Filozofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000, s. 68, 69.

36 Graham doslova píše: „Běžně se to vyjadřuje tak, že umělecká díla jsou ‚organickými celky‘, to znamená jednotkami natolik integrovanými, že změna jediné jejich součásti – verše v básni nebo barvy na obraze – zničí celé dílo. Tento názor byl mezi filozofy běžný přinejmenším od Aristotela, a ačkoli 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.

Distinkci mezi uměleckou a vědeckou transformací, která se přímo dotýká zdůvodnění tvorby umělecké ilustrace, lze rovněž vystopovat i v pracích dalších myslitelů, kteří se pokusili zodpovědět otázku, co pro uměleckou ilustraci požadavek „mít osvětlující funkci“ vlastně vůbec znamená. Např. Roland Barthes v práci *Image – Music – Text* (1977) popisuje dva druhy ilustračních vazeb: ilustrace buď opakuje textový význam, a jsou proto redundantní, anebo některá ze složek objasňuje tu druhou tím, že je nositelem nějaké další informace.³⁷ Také teoretikové Hillis J. Miller v článku *The search for grounds in literary study* (1985) a František Daneš ve stati *Text a jeho ilustrace* (1995) se přiklání k názoru, že ilustrační vztah, aby měl smysl, nesmí být redundantní, ale musí být reciproční.³⁸

Abychom ukázali konkrétní způsob, jakým se může projevit adaptace z jednoho uměleckého vyjádření do jiného, použijeme přírůbek z oblasti filmové teorie, která se umělecké adaptaci 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 esejí *Obhajoba filmových adaptací* (1952),⁴⁰ když poukázal na transformaci románu Andrého 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* nenašel režijní ekvivalent: stále přítomný sníh má funkci jemného a mnohoznačného symbolismu, který obmyslně 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 myšlenka obklopit toto duchovní dobrodružství sněhem, systematicky zanedbávat letní vzhled krajiny, nese specificky filmový výboj, k němuž režisér mohl být naštěstí přiveden jen inteligencí textu.“⁴¹

37 Srov. DANEŠ, František. Text a jeho ilustrace. *SaS*, 56, 1995, s. 175, 176.

38 Srov. DANEŠ, František. Text a jeho ilustrace. *SaS*, 56, 1995, s. 176. Viz také MILLER, Hillis J. The Search for Grounds in Literary Study. In: DAVIS, Robert C., SCHLIEFER, Ronald (eds.). *Rhetoric and Form. Deconstruction at Yale*. Norman: University of Oklahoma Press, 1985, s. 596–612.

39 Srov. BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace*, roč. 22, 2010, č. 1, s. 7–20. Viz také MURRAY, Simone. Materializing Adaptation Theory: the Adaptation Industry. *Literature/Film Quarterly*, 2008, vol. 36, no. 1, s. 4. CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1990, s. 162.

40 Z dnešního pohledu bývá Bazinova práce připomínána jako průlomová v dějinách zájmu o filmovou adaptaci. Viz BAZIN, André. Obhajoba filmových adaptací. In: BROŽ, Jaroslav, OLIVA, Ljubomír. *Film je umění!* Praha: Orbis, 1963, s. 202–220.

41 *Ibid.*, s. 214.

Podle Bazina je nutnou podmínkou adaptačního procesu zachování věrnosti duchu literární předlohy, nikoliv zachování věrnosti literě 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 parciální 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 přispěje 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 obeznámen 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).

42 Příkladem zcela nového prvku, který se, na rozdíl od literární předlohy, vyskytuje na filmovém plátně, je postava žebráka-mnicha Bernarda v adaptaci Vančurova románu *Markéta Lazarová* (1931) ve filmové režii Františka Vlášila (1967). Petr Bubeníček zase uvádí jiný příklad adaptace Demlova románu *Zapomenuté světlo* (1934) do stejnojmenného filmu Vladimíra Michálka (1996). Z původní předlohy zde byla vybrána řada motivů, které autoři „rekontextualizovali do nového kulturního a sociálního časoprostoru. Zatímco vypravěčský subjekt literárního díla zakouší samotu a existenciální tíži v prvorepublikovém Tasově, filmový kněz Holý si klade obdobné otázky na konci normalizace.“ BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace*, roč. 22, 2010, č. 1, s. 11.

43 Za další dobré filmové adaptace považuje Bazin např. zpracování románu *Madame Bovaryová* (1933) nebo *Výlet do přírody* (1936) v režii Jeana Renoira, a to z toho důvodu, že „Renoir zachoval věrnost spíše duchu než písmu díla.“ BAZIN, André. Obhajoba filmových adaptací. In: BROŽ, Jaroslav, OLIVA, Ljubomír (eds.). *Film je umění!* Praha: Orbis, 1963, s. 213.

44 Stejný požadavek klade na uměleckou ilustraci také Meyer Schapiro v knize *Words and Pictures* (1973), kde píše o dvojí možné vazbě ilustrace k textu: buď ilustrace pouze sdělují stejný narativní obsah, anebo k textové informaci přidávají „něco“ dalšího, ať už v podobě postav, detailů, prostředí či jiných prvků, které nemusejí být v textu ani výslovně uvedeny. Srov. DANEŠ, František. Text a jeho ilustrace. *SaŠ*, 56, 1995, s. 176. Viz také SCHAPIRO, Meyer. *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. The Hague: Mouton, 1973.

II. HISTORICKÝ EXKURZ DO TEORIE TEXTOVĚ-OBRAZOVÝCH VZTAHŮ

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

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

II. 1. Počátky ilustrace

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. 2. Antika

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

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

Abychom naplno odkryli rozdíl mezi narativitou uměleckých děl, jak se projevila 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 narativy porovnáním „objektivisticky“ pojatého vyprávění z Homérovy *Odysey* se „subjektivisticky“ zpracovaným úryvkem z pozdně římského románu *Satyrikon*, jehož autorství je připisováno Titu Petroniovi.

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

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

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

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

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

Naproti tomu v pozdním antickém období dochází k uplatňování narativního perspektivismu, neboť vypravěč, jakým byl právě Petronius, zprostředkoval sled událostí subjektivistickým nazíráním na svět. Když Petronius podává svědectví o hostině u bohatého Trimalchiona, umísťuje čtenáře přímo do středu vyprávěné scény, jakoby byl celému dění osobně přítomen. Postavy v tomto příběhu nejsou reprezentovány objektivně, ale z pohledu vyprávějího stolovníka, který však přese všechno vnitřní kritické zhodnocení okolních postav ke společnosti sám náleží: „Petronius nevypravuje vlastními slovy, ale ponechává 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 [...]“⁵³ 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 individualizovaným jazykem, ovšem subjektivismus, který má na jedné straně objektivní cíl, neboť tu jde o objektivní vylíčení stolní společnosti včetně samého mluvčího prostřednictvím subjektivistického postupu. Tento postup vyvolává sytější a konkrétnější iluzi životní skutečnosti – Enclopiův soused líčí stolní společnost, k níž mentalitou i postavením sám náleží, a tím se zorný úhel přesunuje přímo dovnitř obrazu. Obraz se prohlubuje, neboť světlo na něj dopadající jako by vycházelo z určitého bodu v jeho prostoru.“⁵⁴

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

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

53 *Ibid.*, s. 29.

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

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

Správnost takového výkladu lze dokumentovat nejen řadou dodnes zachovalých malířských a sochařských děl, ale i z dochovaných historických pramenů. Některé z nich např. podávají svědectví o odklonu od starší popisnosti směrem k malířskému stylu, kterému se říkalo „skiagrafie“, neboť je ve svých studiích analyzovali sami filozofové, mj. Démokritos z Abdér či Platón. Starší a popisnější řecké malířství se nazývalo „scénografie“.⁵⁶ Zatímco scénografie usilovala o objektivizující zprostředkování skutečnosti (např. dodržení zákonů perspektivy), od 5. stol. př. n. l. došlo k postupnému uvolnění malířského stylu, v němž byly zviditelněny jednotlivé tahy štětců do oddělených barevných skvrn, který je právě typickým rysem skiagrafie. Mezi filozofy 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 výtvarným obrazem, byl starořecký básník Simónidés z Keu (556–468 př. n. l.), byť toto svědectví není přímé, ale zachovalo se nám zprostředkovaně teprve až ze spisu *O slávě Athéňanů* (1. stol. n. l.) pozdně antického Plútarcha, který Simónidovi vkládá do úst slova, že „*poezie je mluvícím malířstvím a malířství mlčící poezí*“.⁵⁸

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

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

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

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

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

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

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

Materialista Démokritos mluvil o „poetických obrazech“, které se rodí v představách básníků; jeho úvahy o schopnosti je 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 neváhal přiřknout slovům dokonce „démonickou sílu“, když se rozepsal o síle slov, které v posluchačích dokáží vyvolat citová vzplanutí radosti, přeludů a děsů. Nejlepším spisovatelem i malířem je podle Gorgia ten, kdo dokáže vyvolat přelud skutečnosti⁶² (takovému stavu omámení z iluzí říkali Řekové *apáté*)⁶³.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

67 Srov. TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky 1. Staroveká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 135.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

73 *Ibid.*, s. 65.

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

75 *Ibid.*, s. 25.

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

77 *Ibid.*, s. 63.

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

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

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

II. 2. 2. Helénsko-helénistický přístup

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

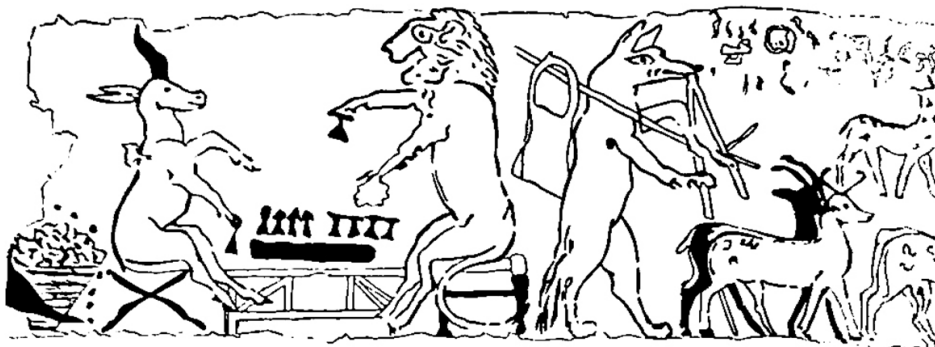
88 Srov. *ibid.*, s. 238.

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

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

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

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



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

„*Krása a svěžest ženské postavy tu kontrastují se zvířecostí netvora*“⁹³ napsal historik Pijoan, 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 vzorců, jež ilustrovaly matematická a astronomická pojednání. Nejstarší ilustrovaný svitek je z 2. stol. n. l. Nicméně proto, že se zachoval jen jeho fragment, není dnes zcela jasné, k jakému řeckému románu se vztahuje; jednotlivé figurální obrázky jsou zde seřazeny ve sloupcích nad sebou, aniž by byl jejich formát nějak orámován.⁹⁴ Tyto a další zachovalé ilustrace byly nejspíš inspirovány ilustracemi z egyptských svitků. Ze stejného období se totiž zachovaly mnohé satirické zvířecí bajky, oblíbené v pozdním egyptském období (obr. 11).⁹⁵

V posledních dvou stoletích př. n. l. nebyly papyrové a pergamenové svitky žádnou velkou vzácností. Např. podle sv. Jeronýma, který 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

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

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

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

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

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

V helénistické kultuře také vzrostla obliba psaní ekfrází, tzn. textů, jejichž předlohou nebyla skutečná ani smyšlená událost, ale určité konkrétní výtvarné dílo. Svědectví o tomto 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 veršů, „jež překonávají dílo vychvalující je a které zvýšily jeho slávu.“⁹⁸ Ekfráze však nejsou pouhým popisem výtvarných děl, ale pokoušejí se vyvolat stejný účinek, jakými na pisatele zapůsobila konkrétní výtvarná díla.⁹⁹

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

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

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

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

α τεχνα μαζοις ουκ ενεθηκε γαλα.

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

Umění nevložílo do prsou mléko.“

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

Překlad Vanda Dostálová.

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

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

Indere lac fictis ars nequit uberibus.

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

Umělecké dílo není s to dát mléko nepravými vemeny.“

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

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

„Ubera quid pulsas frigentia matris aenae

O vitule, et sucum lactis ab aere petis?

Hunc quoque praestarem, si me pro parte parasset

Exteriore Myron, interiore deus.

Proč se, telátko, dotýkáš chladných vemén kovové matky

a žádáš mléčnou šťávu od kovu?

Nad tím bych také vynikla, kdyby mě byl zhotovil

zvnějšku Myron a zevnitř bůh.“

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

108 Cit. dle TATARKIEWICZ, Władysław. *Dějiny estetiky 1. Starověká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 247. Překlad Jan Klimeš.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Z dnešního pohledu se mohou některé Diónovy analýzy zdát nepřesné. Např. první z rozdílů, v němž Dión adoruje svobodu literárních prostředků nad materiálovou svázaností výtvarného umění, je spekulativní, neboť zde je možné namítnout, že také poezie má svůj vzdorující materiál.¹²⁷ Podobně spekulativní se může jevit také konečný závěr Diónovy úvahy o obtížnosti výtvarného umění v 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 historickým a kulturním proměnám společnosti, dostává se – jakoby s dějinnou pravidelností – do popředí širokého zájmu řešení otázky, zda je lepší poezie nebo malíř-

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

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

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

¹²⁷ Srov. *ibid.*, s. 278.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. 3. Středověk

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*„Bylo by nemyslitelné popisovat náčiní, jehož se používá, krajinu, jíž se prochází, služebníky nebo osla, kteří provázejí průvod, zmínit 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 nůž, jinak nic, žádné epiteton; slouží účelu, který jim přikázal Bůh; čím jsou jinak, čím byli nebo budou, zůstává utajeno.“*¹⁴³

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

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

142 *Ibid.*, s. 12.

143 *Ibid.*, s. 14.

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

145 Viz *ibid.*, s. 31–35.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. 4. Novověk

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

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

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

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

151 Srov. *ibid.*

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

V době novověké estetiky vyvstala do popředí rovněž epistémická otázka poznatelnosti krásy, která se v problematice textově-obrazových vztahů odrazila tak, že byla nastolena dvojice otázek (podobně jako tomu bylo kdysi na pozadí helénistické estetiky). Za prvé, jaká je role perceptibilních smyslů, tzn. sluchu a zraku. Druhá otázka se zabývala piktorialním potenciálem uměleckého díla vyvolat v lidské mysli vizuální 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 vkusové školy.¹⁷¹ Zde lze připomenout např. Davida Humea, jež se domníval, že slovní výroky jsou pronášeny na základě předem utvářených představ.¹⁷² Jiní teoretikové téže epochy, jako např. italský renesanční humanista Galileo Galilei,¹⁷³ či později osvícenci René Descartes a George Berkeley,¹⁷⁴ se zase zaobírali poznatelností skutečnosti prostřednictvím zrakových vjemů ve spolupráci s hmatovými 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 „sesterskosti“ uměleckých oborů aktuální. Někteří filozofové dospěli k přesvědčení, že dosavadní porovnávání uměleckých oborů postrádalo smysl díky své přílišné obecnosti, a pokusili se tak najít nové cesty, kterými by bylo možné nalézt nový způsob pro 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*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Nespravedlivou záhubu Láokoónta a jeho dvou synů líčí Homér takto:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

189 *Ibid.*, s. 136.

190 *Ibid.*, s. 137.

191 *Ibid.*, s. 142.

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

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

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

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

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

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

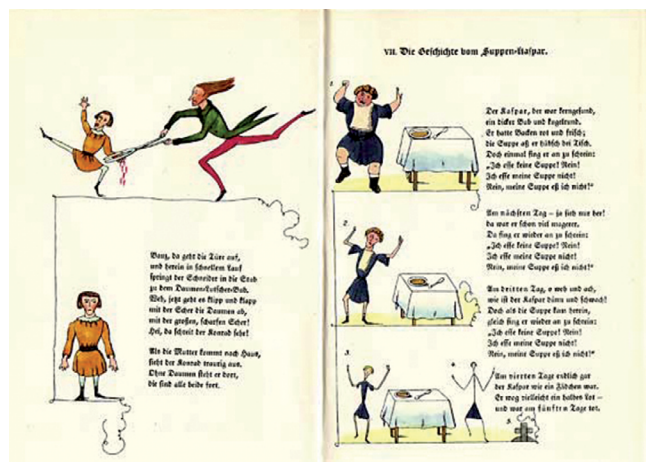
V důsledku rozvoje specializovaných vědeckých oborů došlo k obohacení vývoje knižní ilustrace o nová témata, což byl také důvod jisté záchrany vysoké estetické

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

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

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

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



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

úrovně ilustrační tvorby. Takto byla v 17. stol. vyžadována častá názorná vyobrazení nejen k cestopisným spisům, ale také dílům z astrologie, medicíny, botaniky a dalších vědních oborů, pro které je od 19. stol. užíváno souhrnného označení „přírodní vědy“. 197 Antonín Matějček označuje vývoj barokní umělecké ilustrace v 17. stol. za úpadkový, neboť 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. 198 To bylo zapříčiněno především vývojem hlubotiskových reprodukčních technik, které, paradoxně k ideálu maximálního rozšíření vzdělanosti, vznik knihy naopak výrazně prodražovaly, což vedlo dokonce až k tomu, že se kniha začala svým obsahem opět orientovat na nejbohatší společenskou vrstvu (šlechta, 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 nebyvalé atmosféry v této oblasti tvorby.

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

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

II. 5. Nástin teorie ilustrace a moderní estetiky

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. 5. 2. Vývoj horatiovské tradice v novověku

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Obr. 16. William Blake. Báseň a ilustrace *Tygr* ze sbírky *Písníčky nevinnosti* (1789).

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

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

„Ač by se na první pohled mohlo zdát, že jde o knihu přírodní lyriky, není tomu tak. Ocitáme se zde v oblasti lyriky reflexivní, filozofické. Umění obou umělců má konfesijní, vzpomínkový ráz, 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 hrách, dětství – jako období, jež předchází tvrdému nárazu reality, dětství plné touhy a naděje? Seifert oslabuje tuto idyličnost konfrontací s reálným světem, který není idylický, harmonický, se světem, v kterém se nerealizují sny dětství a mládí.“²¹⁸

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III. HRANICE ILUSTRAČNÍHO MÉDIA

Nástin dějin teoretických výkladů věnujících se textově-obrazovým vztahům vede k vymezení tří tradičních (a snad i nejfrekvencovanějších) základních tématických okruhů otázek. Na mnoha místech nebylo možné nevšimnout si, že v řadě případů byla tato trojice otázek kladena na roveň určitých distinktivních rysů, kterými se jejich autoři snažili odhalit hranici mezi textem a obrazem, třebaže antinomické postavení určitých vybraných vlastností se z dnešního pohledu může do jisté míry jevit jako vyhocené (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 chápána 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 recipientovy 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 naši pozornost na tuto trojici témat s přihlédnutím k tomu, jak byly řešeny v pracích, které reagovaly na Lessingovu stať *Laokoon čili o hranicích malířství a poezie* (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 mimesis hledány také jiné způsoby reprezentací.

Lessingův rozbor *Laokoon čili o hranicích malířství a poezie* (1766) je jedním z prvních moderních spisů, v jejichž myšlenkovém zázemí lze stále ještě určit princip umělecké tvorby jakožto mimesis – nápodobu skutečnosti. Patrně nejznámější tezí Lessingovy stati 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 *Kritické lesy* (1768), kde se pokusil ukázat, že literatura může stejně dobře jako malířství reprezentovat jevy, které mají výhradně prostorový aspekt, tzn. jevy časově nesukcesivní.

V pozdějším uměnovědném diskurzu 20. stol. je lessingovské hledání „přirozenosti“ (vhodnosti, čistoty) literárních a malířských prostředků recipováno dvěma texty. Prvním z nich je esej Irvinga Babbita *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts* (1910). Druhým textem, který se stal vlivnou obhajobou „čistoty“ abstraktního malířství v avantgardním prostředí světa umění, a v jehož rámci byl učiněn pokus zpochybnit tradiční mimetickou koncepci, je stať Clementa Greenberga *Towards a New Laocoon* (1940).

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

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

Bezprostředně po svém vydání vyvolala Lessingova práce o hranicích mezi malířstvím a poezií vlnu kritiky. Zatímco jedni Lessingovy myšlenky odsoudili jako nepůvodní, a proto pro tehdejší diskuzi nepřínosné (v určitých fragmentech je bylo totiž možné vysledovat již ve starších dílech autorů Shaftesburyho, Abbé Dubose,

222 Srov. HLOBIL, Tomáš. Spor o rozsah jazykové piktoriálnosti jako východisko Lessingova a Herderova pojetí poezie. *Philosophica – Aesthetica 18. Kontexty I*. Olomouc: Facultas philosophica, 1999, s. 11, 17.

223 Více viz BARNER, Wilfried, GRIMM, Gunter E., KIESEL, Helmuth, KRAMER, Martin. *Lessing: Epoche-Werk-Wirkung*. München: Beck, 1975. WELLBERY, David E. *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetic in the Age of Reason*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, s. 202, 203. Viz také řadu prací, které uvádíme níže.

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)²²⁴ shoduje pouze v základním vystižení dané problematiky, tj. v popisu rozdílných literárních a malířských znaků a jejich charakterizaci.

Herder souhlasí s následující Lessingovou úvahou. Podle Lessinga spočívá hlavní rozdíl mezi poezií a malířstvím v tom, že každé z těchto uměleckých médií používá jiných vyjadřovacích znaků. Zatímco poezie ve vyjádření skutečných jevů pracuje s artikulovanými zvuky, malířství se vyjadřuje 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“.²²⁵ Otázka, kterou si po tomto rozlišení Lessing položil, zněla: Jak je možné neúčinněji podnítit čtenářskou obrazotvornost poezií, která ovšem pracuje právě s takovými znaky, které jsou „nepřirozené“, konvencionalizované a v podstatě apiktorální?²²⁶

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 neztotožnil s Lessingovou myšlenkou, že v reprezentaci poezií by měly být

224 Viz HERDER, Johann G. *Ausgewählte Werke in Einzelausgaben*. Schriften zur Literatur 2/1. Berlin-Weimar: 1990, s. 128–158.

225 V rozlišování malířských „přirozených“ znaků od jiných znakových druhů nebyl Lessing zdaleka prvním. Ještě před ním je charakterizoval např. Georg Friedrich Meier v *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*. Meierovu úvahu interpretuje historik estetiky Tomáš Hlobil: „Myšlenky, pokud si mají nárokovat právo na pravdivost, musí souhlasit s předměty neboli musí být předmětům podobné. [...] Nejkrásnější a nejdokonalější jsou podle jeho soudu znaky přirozené, neboť z nich poznáme označenou věc nejsnadněji. Pokud mají být libovolné znaky, ke kterým Meier v souladu s tradicí řadil i slova, krásné, musí přirozené znaky nejvíce napodobovat. Není-li mezi znkem a označovanou věcí žádná podobnost či je-li tato podobnost malá nebo zdánlivá, jedná se podle Meiera o nedokonalý znak. Takových znaků se je třeba u básnických (uměleckých) děl vystríhat, neboť krása myšlenek je nesrovnatelně důležitější než krása slov.“ HLOBIL, Tomáš. Spor o rozsah jazykové piktorialnosti jako východisko Lessingova a Herderova pojetí poezie. *Philosophica – Aesthetica* 18. Kontexty I. Olomouc: Facultas philosophica, 1999, s. 16, 17.

226 Lessing uvádí řadu příkladů, jejichž prostřednictvím ukazuje na nesmyslnost snahy nahrazovat literárními prostředky malířské umění. Jedním z nich je následující ukázka: „*Uránia je básníkům Musou hvězdárství; její funkci poznáváme z jejího jména, z jejích úkonů. Aby ji udělal poznatelnou výtvarný umělec, musí ji dát ukazovat holi na nebeskou kouli; tato hůl, tato nebeská koule, tento její postoj jsou písmena, ze kterých nám umělec dává sestavit si jméno Uránia. Ale chce-li básník říci: Uránia dávno již předvíдалa jeho smrt; Ipsa diu positis lethum praedixerat astris Urania...*‘ proč má z ohledu na malíře přidávat: Uránia, rádius v ruce, nebeskou kouli před sebou? Nebylo by to, jako kdyby člověk, který dovede a smí mluvit hlasitě, užíval ještě značek, které si mezi sebou z nedostatku řeči vynalezli němí v tureckém serailu?“ LESSING, Gotthold E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 100. Překlad Alois Otoupalík.

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 netkví v tom, že by nutně působil skrze reprezentaci děje, ale proto, že odhaluje určitou duchovní sílu, 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 poezií zprostředkované tvary jím byly skutečně viděny.²²⁸ Poezie je proto v Herderově koncepci pojímána 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 literárními prostředky zachytit statický obraz jezdce sedícího na koni. Lessing říká, že takovýto jev je třeba vyprávět prostřednictvím procesu oblékání jezdce a osedlávání koně, což koresponduje s jeho obecnější tezí, že prostorové představivosti se v poezii dosáhne nejvhodněji 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 nepochopení 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 plynou Herderovy mystifikace o „duchovní síle“ poezie. Podobně zevšeobecňující misinterpretace nachází

227 Srov. HLOBIL, Tomáš. Spor o rozsah jazykové piktorialnosti jako východisko Lessingova a Herderova pojetí poezie. *Philosophica – Aesthetica* 18. Kontexty I. Olomouc: Facultas philosophica, 1999, s. 13.

228 Srov. *ibid.*, s. 13.

229 Srov. *ibid.*, s. 13.

230 Srov. JAKOBSON, Roman, POMORSKA, Krystyna. *Dialogy*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 56.

231 Viz TODOROV, Tzvetan. *Theories of the Symbol*. Oxford: Basil Blackwell Publisher, 1982, s. 129–146. Pův. franc. vyd. v roce 1977.

me v řadě dalších textů v průběhu takřka celého 20. stol.,²³² 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. Chvilu trvá, než se bod uvede 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.“²³³

Rovněž Gabriel Zoran ve studii *K teorii narativního prostoru* (1984) stále ještě chápal Lessinga jako obhájce teze, dle níž je verbální text prostředkem určeným k vyjádření výhradně časových struktur.²³⁴ Nicméně, jak už bylo naznačeno, problém těchto herderovskými laděných kritik spočívá v nesprávné interpretaci Lessinga. Lessing totiž svým požadavkem na poezii, aby napodobovala jevy časově sukcesivní, nijak nevylučuje možnost, že by jazyk mohl reprezentovat také jevy prostorové, statické. V případě uměleckého textu pouze zastával názor, že pro podnícení čtenářovy obrazotvornosti jsou vhodnější narativní postupy nežli vypravěčsky suchopárné postupy deskriptivní.²³⁵

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 poněkud jinému závěru, než k jakému dospěl Lessing. Zatímco klasicistní filozof trval na tom, aby umělecké prostředky byly nápodobou skutečnosti, Greenberg se od takového reprezentačního pojetí radikálně distancoval.

232 Srov. HLOBIL, Tomáš. Spor o rozsah jazykové piktoriálnosti jako východisko Lessingova a Herderova pojetí poezie. *Philosophica – Aesthetica 18. Kontexty I.* Olomouc: Facultas philosophica, 1999, s. 12.

233 Cit. dle GANDELMAN, Claude. Imagery. Reading Images. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol. 4., s. 468. Cit. pasáž nalezneme také v GROHMANN, Will. *Paul Klee*. New York: Reprint, 1981. Překlad Jan Klimeš.

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

235 Srov. HLOBIL, Tomáš. Spor o rozsah jazykové piktoriálnosti jako východisko Lessingova a Herderova pojetí poezie. *Philosophica – Aesthetica 18. Kontexty I.* Olomouc: Facultas philosophica, 1999, s. 11.

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 staticíínost popisovaných jevů. Na rozdíl od Lessinga zachází Greenberg ve svém požadavku ještě dále, neboť útočí na piktorialnost figurálního malířství vůbec. Podle něj by mělo malířství upřednostnit ryze formální prvky (barvu, kompozici, energii malířského rukopisu apod.), a vymanit se tak z pout tradiční mimésis, kdy se jen „otrocky“ 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 svébytnosti umění dominantní roli, se tato svébytnost stává prototypem pro všechna další umění: umělecké obory se pokoušejí zbavit prostřednosti a dosavadních způsobů imitace. [...] Mícháním jednotlivých uměleckých oborů je dosaženo nanejvýš toho, aby každý z nich přísluhoval a podřizoval se oborům jiným; tím se ocitají pod tlakem popřít svou vlastní přirozenost ve snaze o dosažení účinků nejvyššího umění.“²³⁶

V uměnovědném diskurzu je Greenbergova stať pokládána za obhajobu abstraktního expresionismu (Greenberg namísto dnešního označení „abstraktní expresionismus“ používal termínu *American-Type Painting*).²³⁷

Hodnotovým kritériem, podle kterého upřednostnil abstraktní expresionismus před jinými žánry v rámci výtvarných směrů, se Greenbergovi stala obrazová auto-prezentace. 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 nezobrazoval žádnou rozeznatelnou realitu, 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-

236 GREENBERG, Clement. Towards a New Laocoon. In: O'BRIAN, John (ed.). *The Collected Essays and Criticism. Perceptions and Judgements, 1939–1944*. Chicago: University of Chicago Press, 1986, s. 24. Překlad Jan Klimeš.

237 Zvláště v Americe se Greenbergův text stal na dlouhou dobu předmětem mnoha adoračních citací. Ve stejném duchu hájil rovněž Michael Fried obdobnou tezi, kterou představil v článku *Art and Objecthood* (1967). Fried zaměřil svou pozornost rovněž proti kontaminaci uměleckých médií, tzn. proti literárním a teatrálním prvkům vyskytujícím se ve výtvarném umění, čímž se pokusil obhájit čistotu minimalismu. Srov. MITCHELL, Thomas W. J. There Are No Visual Media. *Journal of Visual Culture*, vol. 4, August 2005, no. 2, s. 258, 265. Viz také FRIED, Michael. Art and Objecthood. *ArtForum*, vol. 5, June 1967, no. 10, s. 12–23.

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

Je evidentní, že výtvarná ilustrace, která naopak usiluje o dosažení „narativní“ sdělnosti (či snad dokonce určité teatrálnosti), je v takovémto prizmatu chápána jako jev 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 smyslů, přivádí sama od sebe něco jiného na mysl“).²⁴⁰ Rozdíl mezi oběma teoretiky spočívá především v tom, že Saussure

238 Nezaměňovat pojem „autoprezentace“ s pojmem „autoreference“. Zatímco greenbergovská autoprezentace znamená záměnu formálních prostředků za vlastní obsah díla, autoreference znamená vyjádření paradoxu. Obrazová autoreference tedy může, na rozdíl od autoprezentace, zobrazovat určitý předmět tím, že jej denotuje. Autoreferenční jsou např. obrazy Maurice Cornélise Eschera či Istvána Orosze. Podrobněji o tom viz kapitola Metapictures v MITCHELL, Thomas W. J. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, s. 35–82.

Také Michel Foucault ve svém textu *Ceci n'est pas une pipe* (1968) charakterizoval sérii Magrittových obrazů, na kterých je namalovaná dýmka s nápisem „Toto není dýmka“, za prezentaci sebe sama. Viz FOUCAULT, Michel. *Toto nie je fajka*. Bratislava: Archa, 1994.

239 Peter Wollen uvádí dva důvody, proč je sémiotický přístup v otázce textově-obrazových vztahů vhodný: „Za prvé, jakákoliv kritika je závislá na znalosti významu textu, a proto musí být schopna poznat vlastní nástroj a metody tohoto poznání. Dokud neporozumíme kódu nebo způsobu vyjádření, který by nám umožnil význam uměleckého díla, tak jsme stále odsouzeni k velké nepřesnosti a mlhavosti umělecké kritiky, neodůvodněnému spoléhání se na intuici a na momentálních dojmech kritika. Za druhé, jak je stále jasnější, jakákoliv definice umění musí být vytvořena jako část sémiotiky. Již ve 30. letech trvali ruští formalisté na tom, aby úlohou umělecké kritiky nebylo studium literatury, ale ‚literárnosti‘. Tento požadavek, jak se zdá, je stále platný.“ WOLLEN, Peter. *The Semiology of the Cinema*. In: WOLLEN, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Thames & Hudson, British Film Institutes, 1972, s. 116, 117. Překlad Jan Klimeš.

240 Cit. dle BARTHES, Roland. *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 81. Překlad Josef Čermák a Josef Dubský.

definoval tento vztah na základě arbitrárního rozhodnutí,²⁴¹ zatímco Peirce strukturoval vztah do tří základních druhů, na ikon, index a symbol.²⁴²

Ikon je znak, který označuje objekt na základě vnější podobnosti. Ikonickým znakem může být např. vztah mezi fotografií určité věci a tím, co fotografie zobrazuje.²⁴³ 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 nemocí (vyrážky, zrychlený tep), jejichž prostřednictvím lékař stanovuje diagnózu pacientů,²⁴⁴ apod.²⁴⁵ 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 nesdílejí 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 pojetím arbitrárního znaku.²⁴⁶

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

241 Srov. WOLLEN, Peter. The Semiology of the Cinema. In: WOLLEN, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Thames & Hudson, British Film Institutes, 1972, s. 117. Viz také de SAUSSURE, Ferdinand. *Kurz obecné lingvistiky*. Praha: Academia, 2007, s. 98.

242 Taxonomie znakových druhů byla publikována až po Peircově smrti v dvou základních studiích sémiotiky, *Speculative Grammar* (1895–1896) a *Existential Graphs* (1909). Srov. WOLLEN, Peter. The Semiology of the Cinema. In: WOLLEN, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Thames & Hudson, British Film Institutes, 1972, s. 122.

243 Ikony Peirce rozdělil do dvou tříd: obrazy a diagramy. Obrazy jsou elementární podobnosti s označovaným. Diagramy jsou spíše relacemi mezi částmi obrazů. Mnoho diagramů není čistými ikonickými znaky, protože obsahují symbolické rysy. Srov. WOLLEN, Peter. The Semiology of the Cinema. In: WOLLEN, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Thames & Hudson, British Film Institutes, 1972, s. 122.

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

245 Samotný Peirce uvedl pro objasnění indexikální vazby příklady typu, „*vidím křivonohého muže v manšetrových kalhotách, v kamaších a v krátkém kabátě. To jsou zřejmé indicie toho, že se pravděpodobně jedná o žokeje,*“ nebo „*sluneční 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 tehdy, když se zamýšlel nad onomatopoiemi. Srov. *ibid.*, s. 141, 142.

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 vyvážené.²⁴⁷ Takto je na literaturu i na ilustrační médium nahlíženo jako na dvojici kompilátů 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 Peircovým 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?

Způsob, jakým se jednotlivé znakové druhy projevují v literárním médiu, popsal lingvista Roman Jakobson, a to hned v několika různých studiích. Ikonické znaky v literatuře, jak uvádí Jakobson v práci *Lingvistika a poetika* (1960), berou na sebe podobu onomatopoických výrazů, tzn. takových, v nichž je napodobován zvuk, který bývá vydáván i samotným označovaným předmětem (např. říkanka „*paci, paci, pacičky*“ napodobuje zvuk tleskání dlaní o sebe). Podle Jakobsona však mohou být ikonické znaky obsaženy také v syntaktické struktuře jazyka. Na příkladu Caesarova výroku „*Veni, vidi, vici*“ („*Přišel jsem, viděl jsem, zvítězil jsem*“) ukázal Jakobson na podobnost mezi syntaktickou uspořádaností jazyka a historickou uspořádaností světa.²⁴⁹

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 nabyt Jakobson přesvědčení, že nejzřetelněji se rozdíly mezi jednotlivými znakovými druhy, které jsou obsaženy v literatuře, projevují

247 Srov. WOLLEN, Peter. The Semiology of the Cinema. In: WOLLEN, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Thames & Hudson, British Film Institutes, 1972, s. 142.

248 Srov. JAKOBSON, Roman, POMORSKA, Krystyna. *Dialogy*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 68.

249 Srov. JAKOBSON, Roman. Lingvistika a poetika. In: JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, s. 74–105.

250 Viz JAKOBSON, Roman. Shifters, Verbal Categories and the Russian verb. In: JAKOBSON, Roman. *Russian and Slavic grammar: studies 1931–1981*. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1984, s. 41–58.

251 Srov. JAKOBSON, Roman, POMORSKA, Krystyna. *Dialogy*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 68.

tam, kde dochází k časové posloupnosti vyprávěného děje.²⁵² Při aplikaci trojice znakových druhů na temporalitu literárního vyprávění Jakobson napsal:

*„Zvlášť pozoruhodný je Peircův názor na všechny tři kategorie znaků z hlediska jejich vztahu k problematice času. Ve studii nazvané *My chef d'oeuvre* (Mé mistrovské dílo) hodnotí ikonou (sic!) jako dovršený odraz již uskutečněné minulé zkušenosti, zatímco index je spojen s prožívanou zkušeností v současnosti.“*²⁵³

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 potencialita a modus jeho existence je existovat v budoucnosti. [...] Hodnota symbolu, mezi jiným i symbolu jazykového spočívá v tom, že nám poskytuje možnost předpovídat budoucnost.“*²⁵⁴

Jazykový výraz označující budoucí děj může být vyjádřen pouze arbitrárním způsobem, tedy symbolem.²⁵⁵ 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.“*²⁵⁶

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).

252 Jakobson rovněž upozorňuje, že v některých literárních postupech, jak ukázal např. filolog Tadeusz Żelinski, není možné vyjádřit nepřetržitý proud vyprávění, ale ani časově souběžné děje, které by se odehrávaly na různých místech (např. v Homérově *Illiadě*, kde aktivita jedné postav znamená pasivní nečinnost postav jiných). V jiných postupech je naopak možné tlumočit současná dění na různých místech tím, že jsou reversibilní, tzn. že využívají retrospektivních vzpomínek apod. Takto např. básník Velimir Chlebnikov vyprávěl příběh svých postav od stáří k dětství, což zároveň zkombinoval s minulými i budoucími ději z pozice vypravěče v přítomnosti. Srov. JAKOBSON, Roman, POMORSKA, Krystyna. *Dialogy*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 56.

253 *Ibid.*, s. 68. Překlad Marcela Pittermannová.

254 *Ibid.*, s. 68. Překlad Marcela Pittermannová.

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

256 *Ibid.*, s. 69. Překlad Marcela Pittermannová.



Obr. 18. William Hogarth. Čas vykuřující obraz (1761).

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 zákon, tzn. pro jeho odhalení je třeba znát kontext, který není uložen v samotné struktuře díla. V Hogarthově díle je symbol zastoupen postavou starce, o kterém z jiných zdrojů – nikoliv ze samotného obrazu – víme, že je alegorií 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 uká- že ve chvíli, kdy po každém z médií budeme požadovat, aby vyjádřilo buď obecné téma, anebo naopak nějaký vizuálně konkrétní jev. Zatímco snadnou schopností jazyka je vyjádřit obecné pojmy (např. abstrakta „spravedlnost“, „mír“), vlastností malířských prostředků je, že takové obecniny vyjadřuje jen velice těžko. Připomeň- me, že podle Lessinga se právě z tohoto důvodu uchyluje malířství k nepřírozané „alegorisačnosti“.²⁵⁸ Psycholog Robert Sternberg uvedl v této souvislosti ve své *Kognitivní psychologii* (1996) ilustrativní příklad:

„Některé ideje se lépe a snadněji reprezentují obrazově, jiné slovně. Jestliže se vás kupř. někdo zeptá: Jaký je tvar slepičího vejce?, zjistíte, že nakreslit vejce je snadnější než vejce popsat. Obrázky mnoha geometrických tvarů a konkrétních předmětů sdělují obrovské počty slov o těch- to objektech v daleko úspornější podobě. A co když se vás na druhé straně někdo zeptá: ‚Co je spravedlnost?‘ Popis tohoto abstraktního pojmu slovy je velmi obtížný, jeho obrazový popis by však byl ještě náročnější.“²⁵⁹

Jak dodává Sternberg, příznačné pro obě média je, že ani jedno z nich neobsa- huje ve své reprezentaci všechny znaky reprezenovaného, 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 téma, které bude ještě podrobněji rozvedeno v následující kapitole. Druhým závěrem je, že každé z těchto médií vyjád-

257 Srov. WOLLEN, Peter. The Semiology of the Cinema. In: WOLLEN, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Thames & Hudson, British Film Institutes, 1972, s. 153. DANEŠ, František. Text a jeho ilustrace. *SaŠ*, 56, 1995, s. 182. JAKOBSON, Roman, POMORSKA, Krystyna. *Dialogy*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 68.

258 Srov. LESSING, Gotthold E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*. Praha: Státní nakladatelství krásné 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. *Selekce v procesu ilustrační tvorby*.

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

Ze sémiotického hlediska jsou literatura a malířství nečistými médii. Jak ukázal Jakobson, v souboru prostředků literárního díla bývají obsaženy všechny tři znakové druhy. Podobně je tomu také ve výtvarných dílech. Proto se greenbergovské snahy o dosažení ideální čistoty médií mohou z pohledu sémiotiky jevit spíše jako přání než realistické popisy skutečného stavu věcí. Tento závěr potvrzuje také řada teoretiků, kteří ve druhé pol. 20. stol. věnovali svoji pozornost právě textově-obrazovým vztahům, mezi jinými např. Roland Barthes, Peter Wollen či William J. Thomas Mitchell.

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 promlouvajícím 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 zkušenosti. 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 známou frází, že „není myšlenka bez řeči“.²⁶²

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

261 Barthes doslova napsal: „*Bud' se předmět díla naivně uvede v soulad s konvencemi formy, literatura zůstane hluchá k naší současné historii a literární mýtus není překročen; nebo spisovatel uzná rozlehlou svěžest současného světa, ale má-li o něm podat zprávu, má k dispozici jen skvělý a mrtvý jazyk.*“ BARTHES, Roland. *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 56. Překlad Josef Čermák a Josef Dubský.

262 *Ibid.*, s. 54. Zde můžeme dodat, že Barthes tím v podstatě odkazuje k prastarému řeckému pojmu *logos, legein*, který znamená buď „shromáždit“, „sjednotit“, anebo také v širokém slova smyslu odkazuje k rozumu a k jazyku, v němž se váže vzájemný poměr mezi věcmi tím, že se rozkrývají jejich vztahy. Srov. VERGELY, Bertrand. *Antičtí filozofové. Malá moderní encyklopedie*. Praha: Levné knihy KMa, 2006, s. 7. Na jednom místě se Barthes přiklání dokonce k závěru, že sémiologie by měla být podoborem lingvistiky a ne naopak. Srov. WOLLEN, Peter. *The Semiology of the Cinema*. In: WOLLEN, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Thames & Hudson, British Film Institutes, 1972, s. 119, 120.

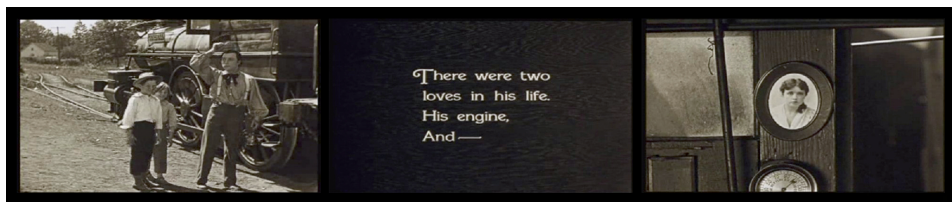


Obr. 19. William Hogarth. *Králíci* (1726). Hogarthovo dílo, na kterém je vyobrazena služebná Mary Toftová, jak rodí králíky, je ukázkou explicitní přítomnosti textu v rámci obrazové kompozice.

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

„Dokonce i vysoce intelektualizované a vyvinuté neverbální systémy, mezi něž patří malířství a hudba, hledají útočiště ve slovech, což je patrné zejména v populárním umění: v písničkách, v komiksech, na plakátech. Dějiny malířství by bylo skutečně možné pojímat na základě neustále se proměňujícího vztahu mezi slovy a obrazy. Jedním z hlavních úspěchů renesance bylo odstranění slov z obrazových kompozic. Přesto slova i nadále pronikala do obrazů El Greca, Dürera či Hogartha a vřetem podobných příkladů by bylo možné pokračovat donekonečna. Dvacáté století znamená pomstyctivý návrat slov. V hudbě měla slova své pevné zastoupení až do začátku sedmnáctého století a následně se prosadila v opeře, v oratoriích a v Liederu. Jiným očividným příkladem je filmové umění. Jen hrstka němých filmů byla vytvořena bez doprovodných titulků [obr. 19 a 20].“²⁶³

263 WOLLEN, Peter. The Semiology of the Cinema. In: WOLLEN, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Thames & Hudson, British Film Institutes, 1972, s. 118, 119. Překlad Jan Klimeš.



Obr. 20. Buster Keaton. *Frigo na mašině* (orig. *The General*; 1927). Sekvence tří záběrů, které jsou významově propojeny textovým sdělením: „V životě byl dvakrát zamilován. Do své lokomotivy a ...“.

Ještě přímočařeji se vyjádřil William J. Thomas Mitchell v knize *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (1994), který se rovněž domnívá, že koncepce toužící obhájit 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 ‚čistě‘ vizuální nebo verbální umění, třebaže impuls k očištění médií od ostatních je jednou z ústředních a utopických snah modernismu.“²⁶⁴

Mitchell se dále přiklonil k tvrzení filozofa Michela Foucaulta, že „vztah mezi řečí a malbou je vztahem nekonečným“,“²⁶⁵ což však podle Mitchella není zapříčiněno tím, že by „znaky“ nebo „médiá“ 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 ryze formálního charakteru: v praxi jsou propojeny s takovými věcmi jako je rozdíl mezi námi (tím, co říkáme) a druhými (díváním se na druhé); mezi vyprávěním a ukazováním; mezi tím, ‚co se povídá‘ a skutečným ‚očitým svědectvím‘; mezi slovy (slyšel jsem, opakoval jsem, napsal jsem) a objekty či jevy (viděné, vyobrazené, popsané); mezi sensorickými kanály, tradicemi reprezentací a nejběžnějšími zkušenostmi. Pro tyto rozdíly bychom je mohli nazvat, terminologií Michela de Certeau, ‚heterologie reprezentace‘.“²⁶⁶

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-

264 MITCHELL, Thomas W. J. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, s. 5. Překlad Jan Klimeš.

265 FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Brno: Computer Press, 2007, s. 13, 14.

266 MITCHELL, Thomas W. J. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, s. 5. Překlad Jan Klimeš.

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, klišyháky, paňáci a auta* (1978):

„Vzorce‘ (užívá se i méně česky znějící pojem ‚superznaky‘) jsou založeny především na latentní, hluboko uložené zkušenosti našich smyslů, na tvarové, barevné, hmatové, čichové, chuťové i kinetické paměti a jsou bohatě prostoupeny faktory emocionálními (přáními, sympatiemi) i faktory racionálními (úvahou, logickou argumentací, utříděním, odborným i všeobecným vzděláním).“²⁶⁷

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. stol. již běžně přijímaným, jak dokládají např. slova Josefa Javůrka a Františka Daneše v následujících úryvcích. Josef Javůrek v článku *Ilustrácia literárneho diela ako výtvarná kategória* (*Problémy hodnotenia*) v roce 1969 napsal:



Obr. 21. Filippo Tommaso Marinetti. Z knihy *Les mots en liberté futuristes* (1919).

„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.“²⁶⁸

Podobně se v roce 1995 vyjádřil také František Daneš ve stati *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, ‚hudebního‘), 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

267 UŽDIL, Jaromír. *Čáry, klišyháky, paňáci a auta. Výtvarný projev a psychický život dítěte*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 94.

268 JAVŮREK, Josef. *Ilustrácia literárneho diela ako výtvarná kategória* (*Problémy hodnotenia*). In: ŠEVČÁKOVÁ, Eva (ed.). *Zborník Slovenskej Národnej galérie. BIB '67–'69. Ilustrácia jako kategória výtvarného prejavu*. Bratislava: Obzor, 1969, s. 120. Překlad Jan Klimeš.

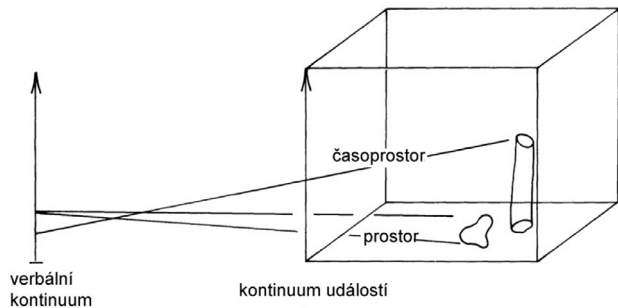
(vedle základního alfabetského-fonologického kódu jsou to především tzv. akronyma (iniciálové zkratky), která mají povahu kódu ideografického).“²⁶⁹

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 cíleným *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 autorova snaha vizuálně vyjádřit řinčení a hluk válečných zbraní.

III. 2. 3. Selektce 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.

Transformační proces prvků z fyzikálního časoprostoru do literárního vyprávění, v němž dochází k selekci prvků, popsal literární teoretik Gabriel Zoran v úvodu svého eseje *K teorii narativního prostoru* (1984). Zoran zde uvedl schéma (obr. 22),²⁷⁰ ve kterém je na jedné straně zachyceno kontinuum reprezentovaných událostí (uvnitř nakreslené krychle), zatímco vlevo od něj je představeno kontinuum literárního vyprávění v podobě stoupající šipky. Schéma jasně ukazuje, jak literární reprezentace provádí selekci časoprostorových jednotek tím, že některé z nich upřednostní nad jiné, nebo je naopak potlačí, příp. zcela vyloučí. Z toho Zoran vyvodil tři základní rysy, které jsou



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

269 DANEŠ, František. Text a jeho ilustrace. SaS, 56, 1995, s. 174.

270 Srov. ZORAN, Gabriel. K teorii narativního prostoru. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 13, 2009, č. 1, s. 42.

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.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.²⁷² Z toho důvodu lze říci, že v rámci možné přítomnosti všech tří znakových druhů (ikon, index, symbol) uvnitř určitého ilustračního zobrazení vždy dominuje 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 vyskočila z křesla, takže se jí pletení s klubkem vlny rozkutálelo*,“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.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, protipólem je pak indexická reprezentace s příklonem k vlastnostem ikonického znaku.²⁷⁵

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

272 Srov. MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: porozumět umění a jeho dějinám*. Brno: Barrister & PrinciPal, 2010, s. 57.

273 Tento příklad je převzat z DANEŠ, František. Text a jeho ilustrace. *SaS*, 56, 1995, s. 183.

274 Např. Riitta Oittinen uvádí, že podstatou ilustrační reprezentace je indexická vazba. OITTINEN, Riitta. Verbální, vizuální a akustické v ilustrovaných knihách. In: ANOŠKINOVÁ, Viera (ed.). *BIB 2009. 22. Bienále ilustrácií Bratislava*. Bratislava: Bibiana, 2009, s. 75–80.

275 Všechna tři spojení mezi označujícím a označovaným jsou třemi druhy relací. Protože mezi vlastností relací patří reflexivita, symetrie a tranzitivita, 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 vnější 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 ireflexivní, 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 nápadně 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 realie skutečně vyjadřují. Teprve 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.

Stanovení určitých hranic výtvarných reprezentací v obecné rovině tvoří pozadí mnoha dialektických pojednání o vývoji umění, která vznikala především v prostředí Vídeňské školy dějin umění na přelomu 19. a 20. stol. Představitelé této školy například rozlišovali mezi stylem optickým a haptickým (Alois Riegl), dělili umění na mimetické a nemimetické (Wilhelm Worringer), či stanovili distinkci umění na lineární a obrazové (Heinrich Wölfflin). I další autoři ze stejného prostředí nabídli své koncepte, např. Oskar Walzel, Fritz Strich aj.

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 zní, že 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 vyjádření 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 ikonu). Gombrich se domnívá, že na počátku každé kultury vznikají umělecká zobrazení, která jsou zpravidla konceptuální, postupně ale přecházejí k iluzionistické nápodobě skutečnosti. V Gombrichově pojetí jsou dějiny zobrazování v západní kultuře z převážné části dějinami konceptuálního zobrazování.²⁷⁷ Iluzionistická zobrazení jsou naopak

276 GOMBRICH, Ernst. *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 238.

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, že „*nikdo nemůže pochopit namalovaného koně nebo býka, když neví, jak tato zvířata*

charakterizována tím, že v nich dochází k eliminaci symbolických prvků a k převaze prvků ikonických.²⁷⁸

Podobné rozlišení můžeme nalézt také v dějinách literární narativity. Robert E. Scholes a Robert Kellogg v knize *Povaha vyprávění* (1966) popsali dva narativní způsoby, které nazývají „reprezentační“ a „ilustrativní“. Reprezentační způsob představuje mimetickou reprezentaci s určitou mírou zobecnění, zatímco ilustrativní způsob inklinuje k užívání alegorie, tzn. k symbolu. Zásadní rozdíl mezi nimi je v tom, že v ilustrativním pojetí dochází k větší míře obecnosti.²⁷⁹

Oba tyto póly reprezentací vytvářejí škálu, na kterou je možné aplikovat celý rozsah ilustračních stylů. V následující části přiřadíme několik ilustrací ke dvojici narativních textů tak, abychom tím ukázali oscilaci možných stylů v rozmezí škály hraničních reprezentací. Výhodou vybraných literárních předloh 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 Bürgera, v druhém případě jde o známou epizodu z osmé kapitoly prvního dílu románu *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha* (1605) Miguela de Cervantese y Saavedra.

Hrdinkou Bürgerovy balady je mladá dívka Lenora.²⁸⁰ Veršovaný příběh vypráví o tom, jak Vilém, její přítel a milenec, musel narukovat na vojnu, a když se po skončení války mnozí vojáci vraceli 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.²⁸¹ Přesto se k ní Vilém nakonec přece jen vrátil, jenže jinak, než jak si původně představovala. Uprostřed jedné noci přijel na černém koni a s příslibem, že na ně „svatební lůžko čeká!“²⁸² si ji odvezl pryč. Jak se později ukázalo, cílem jejich zběsilé

vypadají“. Srov. GOMBRICH, Ernst. *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 237.

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.

279 Srov. SCHOLES, Robert E., KELLOGG, Robert. *Povaha vyprávění*. Brno: Host, 2002, s. 89.

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.

281 „Chci smrt, vše ostatní je klam! / Nač je mi krása světa? / Ach, zhasni, svíce života, / ať pohltí mne temnota!“ Cit. dle BLAŽKE, Jaroslav. *Kouzelné zrcadlo literatury 2. Písemnictví 19. věku*. Praha: Velryba, 2001, s. 26. Překlad Jindřich Pokorný.

282 *Ibid.*, s. 26. Překlad Jindřich Pokorný.

výpravy nebyl svatební oltář, ale hřbitov, kde se Vilém náhle proměnil v kostlivce.²⁸³ 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 mlhy roztrhá!
Vpřed, oři! Naber síly!
Už končí noční hon a cval!
Milé lůžko jsem uchystal!
Mrtví jsou hbití páni!
Je konec putování!*

*Kůň s volnou uzdou před vrata
přilétne jako štvaný,
hned padne, bičem přelata, závora hlavní brány,
skřípne mříž a už letí dál
od hrobu k hrobu, jeden cval;
měsíční bledný plamen
lemuje každý kámen.“²⁸⁴*

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 náruživá četba středověkých rytířských románů. Quijote se pod jejich obrazotvorným vlivem pomátl tak dalece, až 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 zbrojnošovi:

283 „Tu hle, hle! Jaká strašná věc! / Hruza! V tom okamžení, / niť co niť, jezdcův kabátec / v práchnivinu se změni / a z hlavy zmizí v jeden ráz / vlas po vlasu i oblouk řas. / Najednou před ní chřestí / kostlivec s kosou v pěsti.“ Cit. dle BLÁŽKE, Jaroslav. *Kouzelné zrcadlo literatury 2. Písemnictví 19. věku*. Praha: Velryba, 2001, s. 26. Překlad Jindřich Pokorný.

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 pobiji. Z této prvé kořisti 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 paže, které bývají i dvě míle dlouhé?“*

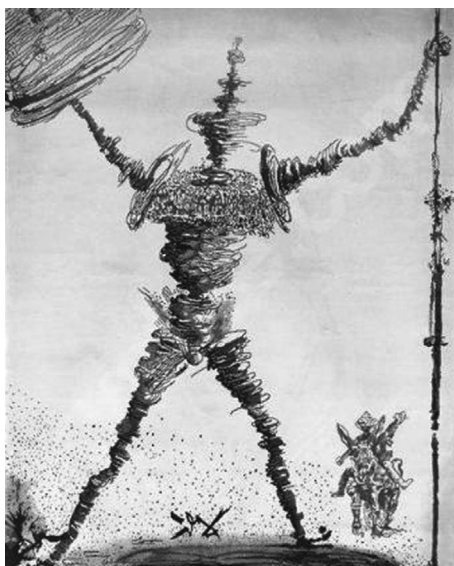
„Pozor, pozor, Milosti,“ řekl na to Sancho, *„tamhle to před námi nejsou obři, ale větrné mlýny, a to, co vypadá jako paže, to jsou křídla, která roztáčí vítr, a ta pohybují mlýnským kamenem.‘*
[...]

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 Sancha neslyšel, a třebaš již byl docela blízko, nepoznal také, co jsou vlastně zač. Hnal se na ně a křičel z plna hrdla:

„Neprchejte, zbabělí a mrzčí 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 paží, než jich měl sám obr Briareus, trestu neujdete!“²⁸⁵



Obr. 23. Vlevo: Dieter Goltzsche. *Ilustrace k Lenoře* (1996).

Obr. 24. Vpravo: Salvador Dalí. *Ilustrace k Donu Quijotovi* (1957).

285 de CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 183, 184. Překlad Zdeněk Šmíd.

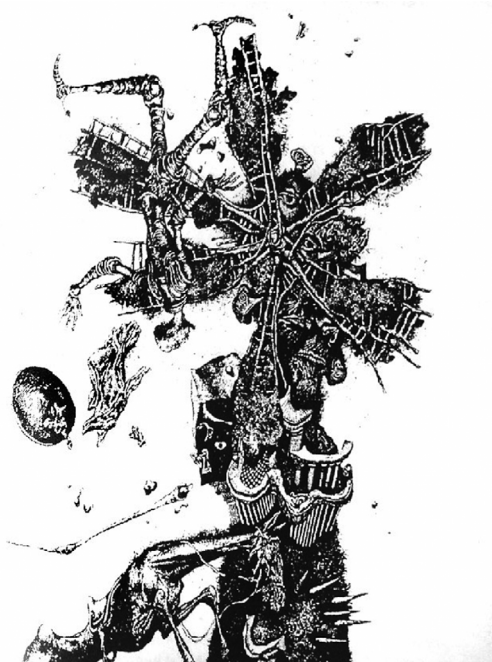
První ukázky k dvojici těchto literárních textů představuje typ ilustrací, pro který je charakteristická dominance symbolu. Autory vybraných děl jsou Dieter Goltzsche (1996), jehož ilustrace se váže k úryvku z Lenory (obr. 23), a Salvador Dalí (1957) s ilustrací k Donu Quijotovi (obr. 24). V tomto typu 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 určité 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 zobecňující 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 Appelhanse (1960) mající vztah k Lenoře (obr. 25) a ilustraci Pabla Picassa (1955) vážící se k epizodě z Dona Quijota (obr. 26). Třebaže v obou přípa-



Obr. 25. Vlevo: Albrecht Appelhans. *Ilustrace k Lenoře* (1960).

Obr. 26. Vpravo: Pablo Picasso. *Ilustrace k Donu Quijotovi* (1955).



Obr. 27. Vlevo: Bohuslav Reynek. Ilustrace k *Donu Quijotovi* (1955–1960).

Obr. 28. Vpravo: Albín Brunovský. Ilustrace k *Donu Quijotovi* (1965).

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 určitých Picassovy 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)²⁸⁶ a ilustrace Albína Brunovského (1965; obr. 28).

286 Reynek tento cyklus vytvářel mezi léty 1955–1960 na objednávku francouzského nakladatele. „Destičky ryl a leptal zpravidla ráno, než šel za práci dělníka JZD, které se usídlilo v jejich zemanské tvrzí. Francouzský nakladatel byl netrpělivý a svou objednávku posléze zrušil. Reynek nakonec práci během pěti let dokončil,“ napsal sběratel umění František Janás. JANÁS, František [online]. [cit. 2011-08-11]. Dostupný z WWW: <<http://www.bibliofil1.cz/edice33.html>>.



Obr. 29. Vlevo: Franz Stassen. Ilustrace k *Lenoře* (1904).



Obr. 30. Vpravo: George A. Harker. Ilustrace k *Donu Quijotovi*.

Ještě znatelnější posun směrem k ikonické reprezentaci sledujeme na dalších dvou ukázkách, grafice Franze Stassena (1904; obr. 29) a kresbě George A. Harkera (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 ve 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 vjemy



Obr. 31. Vlevo: Frank Kirchbach. *Ilustrace k Lenoře* (1896).



Obr. 32. Vpravo: Gustave Doré. *Ilustrace k Donu Quijotovi* (1863).

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

Naproti tomu tam, kde jde spíše o to, aby byla ilustrace interpretačně obsažnější, je vhodnější využít spíše iluzivní přístup. Přesto je iluzionistický způsob ilustrací z pohledu mnohých modernisticky orientovaných teorií pokládán za redundantní a bezcenný. Při pohledu do dějin teorie ilustrace shledáváme, že takovéto úvahy byly pěstovány zejména v uměnovědné teorii a umělecké kritice v druhé polovině 20. stol. Jejich vliv, jak se zdá, je na mnoha místech patrný dodnes. Proto se v následující kapitole pokusíme kriticky zhodnotit relevanci takto orientovaných modernistických výkladů.

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 snadněji 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

a oduševnění“.²⁸⁷ Podobných příkladů, kde umělecká kritika používá adjektiva „ilustrativní“ v pejorativním smyslu, by bylo možné uvést celou řadu (podrobněji o tom viz oddíl VIII. 2. *Vyjádření atmosféry prostředí*).

Příkladem ze současnosti, kterým lze rovněž doložit pejorativní používání slova „ilustrativní“ na poli uměnovědného diskurzu, je pojetí Lenky Jánské v knize *Mezi textem a obrazem: text a grafém v evropském a českém malířství* (2007). Autorka se zde věnuje vývoji obrazů a kreseb avantgardního umění v prvních desetiletích 20. stol., v nichž se vyskytují nápisy, interpunkční znaménka a další typografické prvky, jakými jsou např. otazníky, fragmenty nápisů, jednotlivá písmena atd. Všechny takovéto grafémy, jež jsou obsaženy uvnitř obrazů, rozdělila Jánská do čtyř kategorií: asociativní, substitutivní, konstitutivní a ilustrativní.²⁸⁸

Podle Jánské je nejméně zajímavá kategorie „ilustrativní“. Do této kategorie řadí textově-obrazové kombinace, které se zdají být otročským 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 ničím složitějším než jen „na úrovni cedule *Jeskyně před alkovnou na alžbětinském jevišti nebo nápisových pásků se jmény světců na středověkých obrazech*“.²⁸⁹ Ilustrativní kategorie v tomto případě znamená, že umělecká díla do ní zahrnutá neevokují 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 nepřispívají k vyvolání estetického zážitku.²⁹⁰

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 DVOŘÁK, Joachim. Zdeněk Burian. *Labyrint revue*, roč. 6, 1995, č. 9/10, s. 37.

288 Jánská charakterizuje jednotlivé kategorie následovně: „Asociativní“ znamená apel na představivost na základě zkušenosti, která není slučitelná s jednoduchým vjemem (fragmenty nápisů v Picassových obrazech „AVRE“, „NFLEUR“); „substitutivní“ znamená snahu reprodukovat dojem zvuku v divákovi (obraz Carlo Carrá s řadou písmen „RRRR“, „ZZZ“, „ratata“); „konstitutivní“ vytváří samotnou základní strukturu nezbytnou k primární interpretaci výtvarného díla (Štýrského obraz *Marion*). Srov. JÁNSKÁ, Lenka. *Mezi textem a obrazem. Text a grafém v evropském a českém malířství*. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 13.

289 Jako příklad ilustrativního použití grafému v obraze uvádí Jánská několikrát opakovanou reprodukcí stále stejného dřevorytu Michaela Wolgemuta v renesanční Norimberské kronice. Grafika je totiž v této knize otiskována hned několikrát, přičemž jednou je opatřena nápisem „Damašek“, jindy představuje Ferraru, posléze má být vyobrazením Milána a jindy zas Mantovy. Takto lhostejně a univerzálně reprodukováný obrázek zobrazující městské hradby, kostelní věže a střechy domů sloužil pouze k tomu, aby si čtenář vytvořil rámcovou představu o tom, že se v patřičném textu jedná o určité město. Tento příklad přejala Jánská z Gombrichovy práce *Umění a iluze*. Srov. JÁNSKÁ, Lenka. *Mezi textem a obrazem. Text a grafém v evropském a českém malířství*. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 159. Viz také GOMBRICH, Ernst. *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985. s. 78, 79.

290 Srov. JÁNSKÁ, Lenka. *Mezi textem a obrazem. Text a grafém v evropském a českém malířství*. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 159.

totiž může stát dobrým nástrojem k tomu, aby jí 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?

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

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

Prvním skytým pudem je empatický pud. Historik umění Petr Wittlich interpretuje Worringerovo pojetí tohoto pudu slovy, že se jedná o „*extrovertní přenášení vlastní organické vitality na všechny objekty jevového světa, které nalézají předpoklad estetického požitku v kráse organického a v umění je spojeno s napodobováním přírody*.“²⁹² Mimetická umění podle Worringera totiž vznikají v kulturách, kde člověk cítí harmonickou spřízněnost s organickou přírodou, nebo tam, kde je člověk přesvědčen o vlastní schopnosti ovládnout přírodu. V této souvislosti dodává překladatel Martin Hilský, že předpokladem vcítění 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 nesčetných 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. Abstrakční pud, který je příčinou tvorby nemimetických umění, vyvěrá z prvotního lidského pocitu – strachu. Wittlich Worringerovu charakterizaci abstrakčního pudu sumarizuje slovy, že tento pud vede ke snaze „*vytrhnout objekt vnějšího světa z jeho přírodní vázanosti, přiblížit se jeho absolutní hodnotě a v umění nalézá zálibu [...] v geometrickém ornamentu, jež chápe jako výraz transcendentních idejí*.“²⁹⁴

291 Worringer zde navázal na Lippsovu teorii vcítění. Viz WORRINGER, Wilhelm. *Abstrakce a vcítění. Příspěvek k psychologii stylu*. Praha: Triáda, 2001.

292 WITTLICH, Petr. *Literatura k dějinám umění: vývojový přehled*. Praha: Karolinum, 2008, s. 74.

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

294 WITTLICH, Petr. *Literatura k dějinám umění: vývojový přehled*. Praha: Karolinum, 2008, s. 74.

Nemimetická umění, ve kterých je upřednostňována geometrizační 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.²⁹⁵ 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. stol., kteří tvořili právě v letech publikování Worringerovy disertace, a kteří se svou tvorbou vzhlíželi zejména v tzv. primitivnímu umění, často Worringerovu práci adorovali.²⁹⁶

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 Worringerově výkladu nejspíše zrcadlil úzkost člověka vykořeněného z mateřského lůna přírody.

Zdá se tedy, že výklad pojmu „ilustrativní“ nemusí být tak jednoznačně pejorativní, jak by se na základě četby kritik Stanislava Kostky Neumanna, Františka Holešovského či koncepce Lenky Jánské mohlo zdát, neboť v pozadí tohoto pojmu je možné odhalit dvojí smysl. Proti onomu pejorativnímu výkladu stojí worringerovský výklad, který by iluzivní reprezentaci přisuzoval spíše pozitivní vlastnosti, neboť by je chápal jako určitý projev harmoničnosti. Tento dvojí smysl si ještě jednou zrekapitulujeme.

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.

295 WITTLICH, Petr. *Literatura k dějinám umění: vývojový přehled*. Praha: Karolinum, 2008, s. 74.

296 Např. po roce 1913 vytvořil expresionistický malíř August Macke sérii obrazů na základě četby této Worringerovy práce, k Worringerově odkazu se také hlásí Kandinského práce *Über das Geistige in der Kunst* z roku 1912, z literátů byli pod silným Worringerovým vlivem např. Thomas Ernest Hulme a Ezra Pound. Srov. HILSKÝ, Martin. *Modernisté. Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence*. Praha: Torst, 1995, s. 31.

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 mohou 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 věnujícímu se starším uměleckým dílům vzniklým před 20. stol. tato tendence neplatí. Takto by totiž musela být zavržena 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 piktorální narativity antických památek, např. dvou monumentálních sousoší *Láokoóna* (kolem r. 25. př. n. l.) a *Farnéského býka* z 2. stol. př. n. l. či řady výpravných středověkých iluminací, mezi které řadíme mj. iluminace z *Přebogatých hodinek vévody z Berry* (kolem r. 1410), nebo celou plejádu renesančních a barokních ilustračních zobrazení, např. Tizianův obraz *Únos Európy* (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 výpravné, a z toho důvodu

297 KULKA, Tomáš. *Umění a falzum. Monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 155.

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 dokazovat. 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 pojmu „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 zmiňovaných poznatků, kterými jsme se pokusili odhalit charakteristické rysy narativní ilustrace. Otázkou tedy je: Podle čeho jsme schopni poznat uměleckou narativní ilustraci?



Obr. 33. Vlevo: Alphonse de Neuville. Ilustrace k epizodě z 22. kapitoly Verneova románu *Dvacet tisíc mil pod mořem* (1869–1871).

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).

298 Srov. KERR, Walter. *Jak nepsat hru*. Praha: Orbis, 1963, s. 45, 46.

Je pravděpodobné, že různé způsoby verbálního vyprávění (např. objektivistické 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 zcela rozdílných ilustračních podob. Přese všechnu stylovou rozdílnost v piktoriální narativitě ilustrací by však mělo zůstat i nadále jasné patrné, že se jedná o ilustrace, které vyprávějí stejný příběh.

Různí ilustrátoři zprostředkovávají divákovi ilustrace poněkud odlišný náhled.²⁹⁹ Ze srovnání ilustrací tří různých autorů na obr. 33–35 je patrné, jak např. americký ilustrátor Milo Winter³⁰⁰ podal příběh podstatně dramatictějšíм způsobem, než jak jej zprostředkoval Alphonse de Neuville,³⁰¹ přičemž třetí z vybraných autorů Zdeněk Burian se od obou předchozích odlišil tím, že ve svém piktoriálním vyprávění kladl větší důraz na psychologickou charakterizaci postav. I tak lze však o všech třech ilustracích říci, že přese všechnu vzájemnou odlišnost zprostředkovávají jednu a tutéž epizodu z 22. kapitoly Verneova románu *Dvacet tisíc mil pod mořem* (1869–1871):

„V šest hodin ráno – 8. ledna – jsem vystoupil na plošinu. Ranní mlha se už zdvihla a řídla. Brzy se objevil ostrov; nejdříve pobřeží a pak vrcholky hor.

Ale domorodci tam byli, dokonce ve větším počtu než včera. Mohlo jich být asi pět nebo šest. Někteří využili odlivu a dostali se po korálových útesech na pět set metrů k Nautilu. Viděl jsem je velmi dobře. Byli to praví Papuánci atletických těl, s velkým, ale nikoli plochým nosem a s bílými zuby. Jejich vlasy jako vlna měkké a rudě nabarvené se ostře odrážely od černých těl, která se leskla jako těla Núbijců. Z proříznutých a roztažených ušních lalůček jim visely šňůrky kostí. Většinou byli domorodci naří. Spatřil jsem mezi nimi i několik žen, oděných od boků ke kotníkům skutečnými krinolínami z trávy, upěvněnými páskem z rostlinných vláken. Někteří tanečníci měli hrdla ozdobená půlměsícem a náhrdelníkem z červených a bílých skleněných koralů. Skoro všichni byli ozbrojeni luky, šípy a štíty a na ramenou měli sítku s kulatými kameny, kterými obratně stříleli z prků.

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 tomto místě odkazujeme jen k podobnostem v kompozicích mezi de Neuvilleovou ilustrací a Burianovou ilustrací na obr. 33 a 34: spodní polovinu obrazu tvoří laguny, po kterých zleva přicházejí domorodci, v pravé 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 a Company.

301 Část původních ilustrací k Verneovu románu *Dvacet tisíc mil pod mořem* vytvořil také Édouard Riou. Více o ilustracích k původním vydáním *Vingt milles lieues sous les mers*, které vydával nakl. J. Hetzel et Cie. mezi léty 1869–1871 viz EVANS, Artur B. The Illustrators of Jules Verne's Voyages Extraordinaires. *Science-fiction studies*, vol. 25, July 1998, no. 2, s. 241–270. [online]. [cit. 2011–08–11]. Dostupný z WWW: <<http://jv.gilead.org.il/evans/illustr/>>.

*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.*³⁰²

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“.³⁰³

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 ukázkou.

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 ukázkou je pak převyprávěná verze 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 obrovská těla, která se řítily hlučně kolem nás a vyzářovala přitom fosforeskující světlo.

Krev v žilách mi ztuhla! Poznal jsem, že nás ohrožují strašní žraloci s obrovským ocasem a se strnulým pohledem, kteří vylučují světélkující látku z otvorů kolem čenichu. Tyto nestvůrné světlušky překousnou svými železnými čelistmi i člověka. Nevím, zda se Conseil zabýval jejich

302 VERNE, Jules. *Dvacet tisíc mil pod mořem*. Praha: Albatros, 1983, s. 164, 165. Překlad Václav Netušil.

303 Zdá se totiž, že odhalení téhož významu je jak prostřednictvím textu, tak *via* ilustrace logicky neprokazatelné, třebaže z toho ještě nevyplývá, že by muselo být nutně nepoznatelné. Srov. NIEDERLE, Rostislav. *Pojmy estetiky: analytický přístup*. Brno: Masarykova univerzita, 2010, s. 71–79.

zařazování, ale já sám jsem pozoroval jejich stříbřitá břicha a strašné tlamy plné zubů z vědeckého hlediska spíš jako oběť než jako přírodovědec.

Naštěstí tato žravá zvířata špatně vidí. Minula nás bez povšimnutí tak, že se nás svými hnědavými ploutvemi jen dotkla. Vyvázli jsme jako zázrakem z nebezpečí, jež bylo jistě větší než setkání s tygrem v džungli.

*Za půl hodiny, vedeni elektrickým světlem, došli jsme k Nautilu.*³⁰⁴

V roce 2008 vyšel Verneův román v převyprávěné verzi Ondřeje Neffa. Důvodem k převyprávění bylo tlumočit původní Verneův román do nové podoby tak, aby lépe odpovídal požadavkům rychlejšího tempa čtení, které současní mladí čtenáři vyžadují.³⁰⁵ 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 vzpamatovával z leknutí a na okamžik jsem podlehl panice a zalitoval, že jsem nedal na rady Neda Landa a nezůstal v bezpečí podmořského člunu.

Kapitán mi ukazoval vzhůru. Mezi kameny se objevila obrovská vřetenovitá tělesa a proplula v těsné blízkosti nad námi. Byli to nevidaní žraloci s obrovským ocasem. Stačil jsem zahlédnout jejich strnulý pohled jakoby skelných očí. Z otvorů kolem čenichu vylučují světélkující látku, která jim dodává strašidelného vzhledu. Naštěstí tato žravá zvířata, schopná překousnout člověka jediným stiskem čelisti, špatně vidí. Minula nás bez povšimnutí, ačkoliv se nás svými hnědavými ploutvemi téměř dotkla. Vyvázli jsme o vlas z nebezpečí horšího, než bylo setkání s lidožravým tygrem v džungli.

*Kapitán chvíli čekal, než dal pokyn, abych vstal. Poté se zvedl i jeho námořník a pomohl na nohy i Conseilovi. Pokračovali jsme v cestě, ovšem příznám, že po tomto setkání jsem nekrácel už tak volně jako předtím. Byl jsem rád, že mi pomáhá kopí. Opíral jsem se o ně jako o hůl.*³⁰⁶

Ačkoliv byl celý Verneův román Neffovým zásahem podstatně zkrácen, upraven byl jeho děj, a dokonce změněna i původní zápleтка, 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 epizody je její zakončení; zatímco Verneova verze je vyprávěcky náhle přerušena a následující děj příběhu přemísťuje čtenáře ostrým

304 VERNE, Jules. *Dvacet tisíc mil pod mořem*. Praha: Albatros, 1983, s. 125. Překlad Václav Netušil.

305 Srov. NEFF, Ondřej. Na moři a pod mořem. In: NEFF, Ondřej, VERNE, Jules. *Dvacet tisíc mil pod mořem. Podle románu Julese Vernea volně vypráví Ondřej Neff*. Praha: Albatros, 2008, s. 202.

306 NEFF, Ondřej, VERNE, Jules. *Dvacet tisíc mil pod mořem. Podle románu Julese Vernea volně vypráví Ondřej Neff*. Praha: Albatros, 2008, s. 40, 41.

„stříhem“ do interiéru ponorky Nautilus, tak Neff mezi oběma prostory vytváří plynulý přechod. Jiný zásadnější rozdíl však mezi těmito ukázkami nenacházíme.

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 parafrází 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 příběhu je tentýž:

„K zemi!“ náhle vykřikl Nemo.

Padli jsme na kamenité dno a během vteřiny se nad námi mihli dva obrovití žraloci, kteří vypadali vyhládlé a očividně pátrali po kořisti.

„To bylo o vlások,“ záupěl Ned.

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

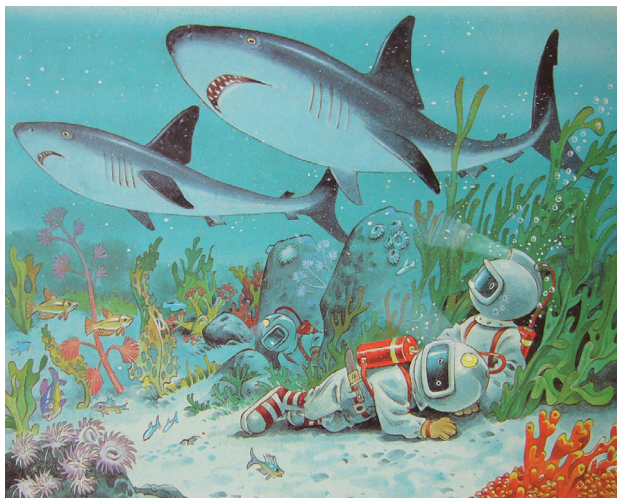
„Myslím, že je nejvyšší čas vrátit se do ponorky,“ oznámil Nemo stručně.“³⁰⁷

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 vtahují 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 kapitánovým podražením. Teprve v zápětí se ukáže, že tímto aktem byl hlavní hrdina naopak zachráněn. Coppiniová jen uvedla imperativum „K zemi!“³⁰⁷. 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 záměrně vystříhala. Užití obrazných přirovnání má ve verneovských verzích tu funkci, že podněcuje k hlubší čtenářské imaginaci. Takto účastníkům děje „tuhla krev v žilách“ při pohledu na „nestvůrné světlušky“, které mají „strnulý pohled jakoby skelných očí“, z čehož „vyvázli o vlas“ apod. Jediné místo, kde Coppiniová použila básnický obrat, bylo stručné: „*To bylo o vlások.*“

307 COPPINIOVA, Clementina, VERNE, Jules. *20.000 mil pod mořem*. Havlíčkův Brod: Fragment, 2001, s. 22.



Obr. 36. Vlevo: Zdeněk Burian. Ilustrace k epizodě z románu *Dvacet tisíc mil pod mořem* Julese Vernea i k její převyprávěné verzi z pera Ondřeje Neffa.

Obr. 37. Vpravo: Tony Wolf. Ilustrace k epizodě z knihy *Dvacet tisíc mil pod mořem* Clementiny Coppiniové.

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 scénářistickou 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 zdaleka nejsou ohrazeny ostrou konturou a důraz je kladen na všeprostupující světelné reflexy „stříbřitých“ těl žraloků.

Třebaže praktické rozpoznání *gestaltických* hranic literárních a ilustračních děl je víceméně intuitivním procesem, nic nám nebrání tomu, abychom nutnou definiční podmínku formulovali slovy:

Literární text a výtvarná ilustrace sdílejí identický význam.

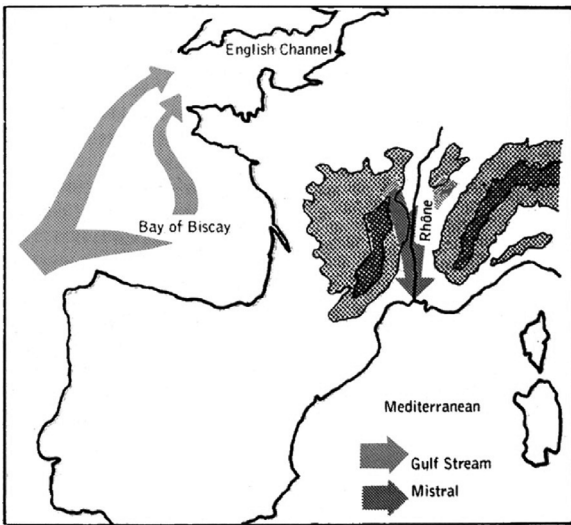
Nicméně s takto stanovenou formulací vyvstává problém, že jako nutná a postačující podmínka je pro svoji přílišnou obecnost málo informativní. Proto se ji ve zbývajících částech naší kapitoly budeme snažit dále strukturovat tak, aby byl nedostatek vágnosti definice napraven. Pokusme se tedy určit, jaká kritéria musí být stanovena pro vznik výše popsané umělecké synonymie mezi uměleckým narativním textem a jeho ilustrací.

Při podrobnějším zkoumání se nejprve zaměříme na samotné vlastnosti narativity ilustrace. Již v úvodu k naší práci jsme nastínili rozdíl mezi příběhem a vyprávěním, 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 rozdíl mezi narací a popisem.

Narativní text zprostředkovává příběh v časové posloupnosti. Nevytváří tak čtenářskou představu výlučně na základě simultánního popisu statických předmětů, a proto je v naraci, ať už verbální nebo piktoriální, klíčovým pojmem pohyb.³⁰⁹ Rozlišení mezi popisem a narací vede k tomu, abychom popisnou ilustraci vymezili mimo oblast našeho zájmu. Ilustrace popisující je zastoupena většinou (niko-

li však nutně) v ilustracích k vědecké literatuře.

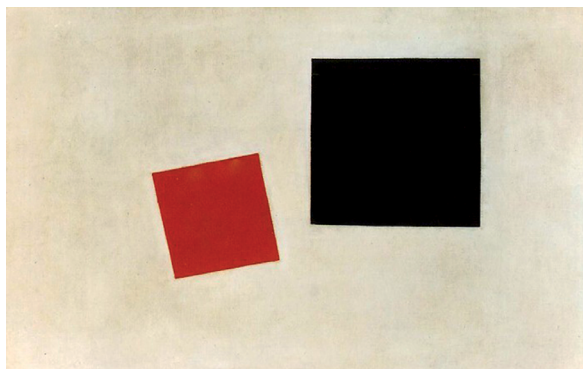
Způsoby, jakými lze obrazově vyjádřit pohyb, popsala dvojice autorů Gunther Kress a Theo van Leeuwen ve studii *Reading Images* (1996). Nástrojem, kterým je v průběhu sledování obrazu veden lidský zrak v určitém sdělném směru, je podle nich vektor. Vektor je tedy možné chápat jako prostředek, který způsobuje pohyb. Podle toho, zda je v obraze vektor přítomen, či nikoliv, rozlišili autoři mezi dvěma druhy obrazových reprezentací. Zobrazení, v nichž je vektor uplatněn, označili



Obr. 38. Narativní transakční struktura zobrazující směr Golfského proudu a Mistralu (1988).

308 SOURIAU, Anne. Obsah a forma. In: SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994, s. 618.

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



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

za narativní transakční strukturu reprezentace (obr. 38), zatímco případy, v nichž se vektor naopak nevyskytuje, 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:

*„V obrazech jsou tyto vektory zastoupeny viditelnými prvky v podobě šikmých linií, často dostatečně silnými, diagonálami [...]. Vektory mohou být vytvářeny postavami, mohou je tvořit 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 ‚řízení‘. V abstraktních obrazech, jakými jsou např. diagramy, jsou narativní procesy realizovány abstraktními grafickými prvky, například liniemi s explicitně zobrazeným ukazatelem, nejčastěji vrcholem šípky, který udává směr.“*³¹⁰

Naproti tomu konceptuální struktura transakci 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 takováto interpretace bude velký těžký černý čtverec číst jako statický, nepohyblivý a monolitický.“*³¹¹

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

310 KRESS, Gunther, van LEEUWEN, Theo. *Reading Images*. London–New York: Routledge, 1996, s. 57. Překlad Jan Klimeš.

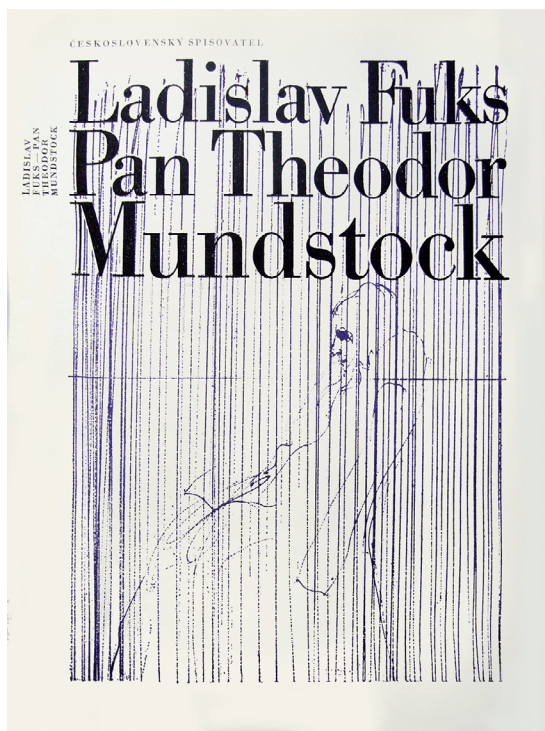
311 *Ibid.*, s. 58. Překlad Jan Klimeš.

narativní struktury, je společnou vlastností jak piktorálních narací, tak narací verbálních. Ve struktuře jazyka ji odhaluje také lingvista George Lakoff, když píše o „*kinestézii obrazového schématu*“, ³¹² 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 zkušenosti 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: zdoje, místa určení (tzn. cíle), cesty a směru. Zdroj je výchozí stav subjektu. Cíl je naopak to, k čemu se subjekt ubírá, a proto jej Lakoff chápe jako účel pohybu. Lakoff o vztahu mezi

těmito dvěma fenomény, zdrojem a cílem, hovoří v 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. ³¹³

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



Obr. 40. Stanislav Kolíbal. Obálka knihy *Pan Theodor Mundstock* (1969).

³¹² LAKOFF, George. *Ženy, oheň a nebezpečné věci: co kategorie vypovídají o naší mysli*. Praha: Triáda, 2006, s. 263. Překlad Dominik Lukeš.

³¹³ Srov. *ibid.*, s. 274.



Obr. 41. Zdeněk Burian. *Mamuti*. Ilustrace ke knize *Hlubinami pravěku* (1956) Josefa Augusty. Rozhodnout, zda jde o ilustraci vědeckou nebo uměleckou lze na základě její funkce ve vztahu k textu: přispívá tento obraz k eliminaci interpretační mnohoznačnosti nebo naopak k interpretační otevřenosti?

(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 dostačující 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-

kou narativní ilustrací můžeme nalézt několik charakteristických rysů, přičemž, jak by mělo být patrné z následujícího rozboru, základní rozdíl je v jejich odlišné funkci (obr. 41).³¹⁴

Obecnou funkcí ilustrace je něco objasnit, osvětlit čili „ilustrovat“. V případě narativní ilustrace dochází ke zprostředkování určitého příběhu. Bylo by však zavádějící se domnívat, že funkcí narativní umělecké ilustrace je objasňovat příběh didaktickým způsobem, tzn. interpretovat jej do jasného komunikátu. Z praxe je totiž naopak zřejmé, že ty ilustrace, jež jsou všeobecně přijímané za umělecké, zpravidla k žádnému vědeckému či didaktickému objasnění nepřispívají. Jinými slovy, častým doprovodným rysem umělecké ilustrace je její nejednoznačnost. Protože však smysl ilustrace spočívá v tom, aby spolu s literární předlohou dohromady vytvářela vzájemný reciproční vztah (a nikoli vztah redundantní), vzniká tu určitý spor o to, do jaké míry narativní ilustrace přispívá k čtenářskému poznání. Jinými slovy, jaký je smysl umělecké ilustrace vážící se k narativnímu textu?

V odpovědi na otázku můžeme uplatnit úvahu Gordona Grahama, který se v knize *Filozofie umění* (1997) zamýšlí nad smyslem umění obecně. Autor nejprve veškeré dosavadní úvahy o smyslu umění shrnul do tří makroteorií: expresivistická, esteticistická a kognitivní. První z nich, teorie expresivistická, vykládá hodnotu umění jako výraz osobnosti tvůrce, jím vložených a recipientem vnímaných emocí. Esteticistická teorie je příznačná akcentací hodnotové autonomie, která se často projevuje požitkářstvím, adorací libosti, obklopováním se příjemnými věcmi apod. Třetí teorie, kognitivistická, nahlíží na umění jako na prostředek určitého poznání.³¹⁵

Je evidentní, že má-li ilustrace narativních textů objasňovat literární předlohu, činí tak v rámci kognitivismu; nikoli však ve smyslu rozšíření vědomostí, jako je tomu v případě ilustrace vědecké (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 ztvárnění nějakého tématu popsat jako přesvědčivé nebo nepřesvědčivé, stejně jako bychom popsali nějaký argument.“*³¹⁶

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

314 Rozlišením na ilustraci uměleckou a ilustraci vědeckou jsme se zabývali již v úvodu naší práce. Viz poznámky pod čarou 34–37.

315 Srov. GRAHAM, Gordon. *Filozofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000, s. 66.

316 *Ibid.*, s. 67. Překlad Jitka Zehnalová.

„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 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.“³¹⁷

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.³¹⁸

Tento argument můžeme aplikovat také na „uměleckost“ ilustrací, které slouží jako zdroj určitého poznání, protože jejich prostřednictvím můžeme porozumět naší zkušenosti.³¹⁹ 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.³²⁰ Znamená to, že umělecká ilustrace je nejen prostředkem k poznání faktů, 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.³²¹

317 GRAHAM, Gordon. *Filozofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000, s. 81. Překlad Jitka Zehnalová.

318 Jinými slovy, jak říká Graham, umění nám pomáhá „pochopit, co to znamená být lidskou bytostí [...] tak, že nám skýtá obrazy osvětluující naši zkušenost.“ GRAHAM, Gordon. *Filozofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000, s. 86. Překlad Jitka Zehnalová.

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 hypochondrech spatříme rysy pana Woodhouse.“ *Ibid.*, s. 83.

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 (jednorozec, vodník), a proto jde v těchto reprezentacích o supozici *de dicto*.

321 Kognitivní a emotivní funkce korespondují s tradičními pojmy komplexity a beardsleyovské intenzity. V západní tradici estetiky je totiž už od Aristotelových dob rozhodujícím kritériem estetické hodnoty uměleckých děl jednota v mnohosti, *unitas multiplex*. Beardsleyho příspěvkem k této dvojici pojmů bylo, že k ní přidal ještě 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 skrumáž rozličných prvků uvedených do vyváženého a kompaktního celku, ale navíc ve struktuře díla musí být obsažen také alespoň minimální zintenzivňující rys, který je příčinou recipientova 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. lva, zprostředkuje dítěti podobu zvířete, 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.³²²

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 nadpozemských 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.

Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism. 2nd ed. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 1981, s. 461.

322 Srov. HAVLÍNOVÁ, Miluše. *Knížka pro rodiče o dětech a čtení.* 1. vyd. Praha: Albatros, 1978, s. 46.

IV. VIZUALIZACE LITERÁRNÍHO VYPRÁVĚNÍ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV. 1. Čtenářská obrazotvornost

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ve starší filozofii a estetice před 20. stol. převládal názor, že čtenářská představivost je pro svoji vágnost irelevantním tématem k exaktnímu studiu, neboť na ni bylo nahlíženo spíše jako na ryze subjektivní stav. Takový přístup byl podmíněn nezájmem o lidskou imaginaci obecně. Např. v prostředí behavioristické psychologie, která byla pěstována zejména ve Spojených státech v první polovině 20. stol., nebyla 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 rozbor, které nabídl představitel kognitivní psychologie ve druhé pol. 20. stol. Např. Sigmund Freud chápal imaginaci jako kulturní primitivní proces, skrze který se projevují pudy, Carl Gustav Jung se ve vztahu k imaginaci zabíral dvojím obrazotvorným fenoménem, snovými obrazy a denním sněním, které vysvětloval ve spojení s mytologickými motivy.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[...]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV. 1. 1. Role paměti

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

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

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

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

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

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

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

„Jestliže jest budoucí a minulý čas, chci věděti také, kde jest. Nemohu-li však toho dosud pochopiti, vím přece, že ať jsou kdekoli, nejsou tam jako budoucí nebo minulé, nýbrž 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 přeci viděti, co dosud není, co teprve nastane, nýbrž snad jen jejich příčiny a znamení, které již skutečně jsou; proto pozorovateli nejsou budoucí, nýbrž přítomné. Dle nich si v duchu představuje budoucí věci a je předpovídá. A i tyto představy jsou v duši těch, kteří předpovídají budoucnost jako přítomné.“³⁴²

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

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

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

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

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

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

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

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

„Krásno totiž záleží ve velikosti a uspořádání; proto by nebyl krásný ani živočich, kdyby byl příliš malý, neboť jeho pozorování, jež se uskuteční v čase téměř nevnímátném, nejasně splývá, ani kdyby byl příliš 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.“³⁴⁵

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

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

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

IV. 1. 2. Empatie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„Zívání. Právě zíváte nebo máte pocit, že brzy zívnete? Já ano, a ne proto, že bych se nudil nebo byl unavený psaním o mozku, ale jednoduše proto, že jsem právě napsal slovo zívání. Vidíte, zrcadlové neurony se aktivují nejen když ostatní lidi pozorujeme, jak něco dělají, ony dokonce zablikají [na přístrojích EEG], když o tom, že tu věc dělají, čteme. Nedávno použili vědci [...] přístroj fMRI ke skenování mozku osob, které si četly věty popisující nejružnější činnosti, například ‚kousání broskve‘ a ‚zvedání tužky‘. Když se později testované osoby dívaly na video, na kterém lidé předváděli dvě stejné jednoduché činnosti, zablikala na-prosto stejná část mozkové kůry. Pokud prostě napíšu slovní spojení ‚nehty škrábající o tabuli‘ nebo ‚vysávání šťávy z citronu‘ nebo ‚obrovská chlupatá černá vdova‘, je velice pravděpodobné, že se ‚zakřeníte‘, odtáhnete nebo se zavrtíte v okamžiku, kdy je budete číst (vaše mysl si představuje ten bolestivý zvuk, kyselou chuť citronu a porostlé pavoučí nohy pomalu se přibližující k vašemu lýtku).“³⁵⁵

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

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

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

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

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

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

IV. 1. 3. Typy čtenářů

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

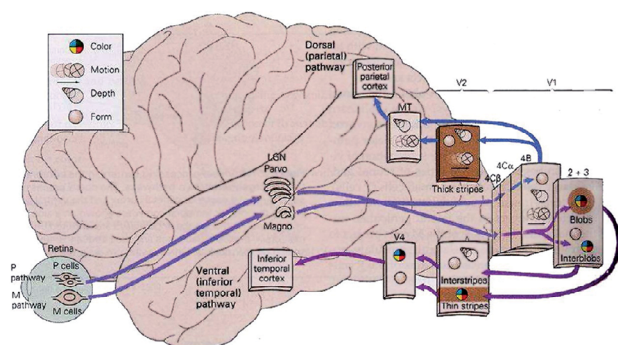
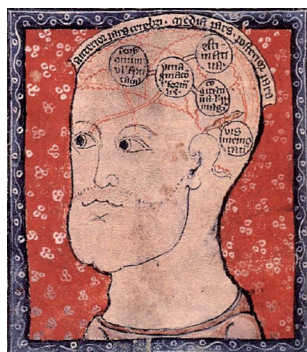
Od počátku sedmdesátých let bylo v oboru kognitivní psychologie možné sledovat rozepři mezi zastánci tzv. „analogové školy“ a zástupci tzv. „propoziční školy“. Třebaže se oba tábory psychologů zabíraly stejným tématem, rozdíl mezi nimi byl v odlišném chápání procesu utváření představ. Spor byl veden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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV. 2. Obrazivost narativních textů

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

375 *Ibid.*, s. 159.

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

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

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

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

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

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

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

IV. 2. 1. Vysoká míra obrazivosti literárního vyprávění

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

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

378 *Ibid.*, s. 186.

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

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

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

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

„V žaludku mu nesouhlasně zakručelo.

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

Neovládl překvapení a heknul.

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

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

Sliny mu zaplavily ústní dutinu.“³⁸¹

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

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

380 *Ibid.*, s. 95.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

389 *Ibid.*, s. 203.

390 *Ibid.*, s. 203.

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

IV. 2. 2. Neilustrovatelné texty

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

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

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

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

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

392 Pochopitelně ne každý fiktivní jazyk musí být nutně nesrozumitelný. Fiktivní jazyky 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. *Výrozumění: hra o 12 obrazech*. Praha: Dilia, 1965, s. 3.

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

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

„Bezbarvé zelené myšlenky divoce spí.“³⁹⁵

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

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

IV. 2. 3. Tradičně problematické případy textové obrazivosti

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Světové proslulosti v oblasti nonsensu dosáhly příběhy o Alence z pera Lewise Carolla a nonsensové básně, tzv. „limeriky“, Edwarda Leara.⁴⁰¹ Jejich typickými projevy jsou infantilita, naivita, ludismus, spontánnost a absurdita.⁴⁰² Ze sémantického hlediska je jejich hlavním rysem paradox. Pokud se na ně podíváme opět z pohledu jedné ze tří makroteorií komiky, teorie inkongruence,⁴⁰³ zjistíme, že podstata nonsensů nespočívá v užitečnosti, ale právě ve zdvojení významu,⁴⁰⁴ totiž v tom, že dochází ke kontrastu mezi dvěma nesourodnými 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 nonsensu není to, jak vyjádřit nadsázku či psychologii vnitřního sváru, jak je obsažena mj. ve výše uvedených Villonových verších, ale to, jak zobrazit paradox.

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

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

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

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

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

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

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

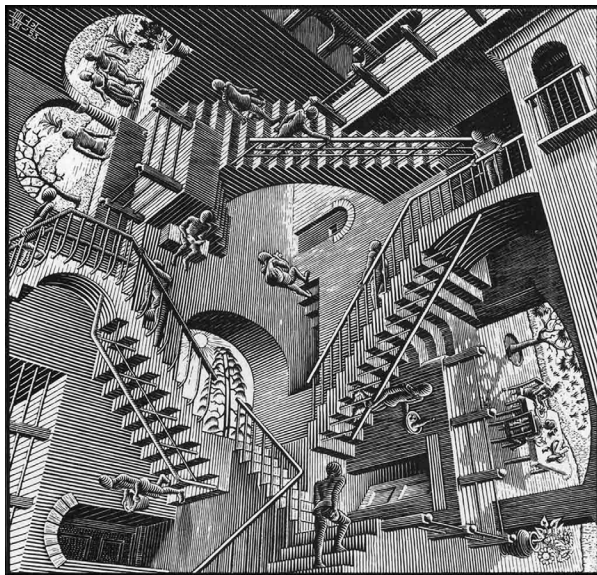
405 VILLON, François. *Balady*. Praha: Spolek českých bibliofilů, 2004. Překlad Otokar Fischer, s. 13.

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

Zřejmě nejčastěji se v narativních textech projevuje logická nemožnost

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„Moderní básnický a prozaický prostor předpokládá prostorové vnímání, a toho je možno docílit jen 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 Čtyřech kvartetech: „Co nazýváme začátkem, je často konec / a ukončit, to značí začít.“ Dočíst Pustou zemi, to skutečně znamená začít ji číst znovu a totéž platí o Odysseovi. V Plačkách nad Finneganem se tato modernistická prostorová forma projevuje ve zvlášť umocněné podobě: Joyceova próza končí uprostřed věty, jejíž konec nalezneme na samém začátku knihy. Celý obrovský, můžeme říci vesmírný významový prostor Plaček je tak ohraničen jednou větou, ovšem větou neustále se opakující jako porušená gramofonová deska: Plačky doslova začínají tam, kde končí, a končí tam, kde začínají.⁴¹⁵

Při četbě metaleptických textů dochází ke konfrontaci paradoxních prostorových vztahů s tím, jak je běžně vnímáme ve skutečnosti. V neskutečných prostorech se čtenář pokouší zorientovat, aby v nich našel svoji vlastní pozici. Protože jsou však pro nás při orientaci ve skutečném prostoru určující tzv. „smysly pro sebe sama“, mezi které řadíme propriocepci (smysl pro rozpoznání polohy svého trupu a končetin v prostoru), kinestézii (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.

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

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

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

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

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

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

IV. 3. Role kontextu v interpretaci narativní literatury

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

Pokud by ilustrátor přistupoval k textu tak, že by ilustroval pouze jednu vyjmutou část, pak riskuje, že se jeho ilustrace mine s celkovým významem textu. Je proto zapotřebí, aby přečetl nejprve celý text, obeznámil se všemi důležitými detaily, a teprve nakonec pod vlivem atmosféry celého díla přistoupil k tvorbě ilustrací vážících se k jednotlivým epizodám. V případě takového přístupu je totiž 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 blahorodého pana Tristrama Shandyho* (vyd. postupně 1759–1767), v nichž se namísto klasického písma objevují často zdánlivě nesmyslné sáhodlouhé řádky skládající se z pouhých teček, hvězdiček, pomlček, ba někdy se dokonce objevují i celé prázdné strany, kde kromě nadpisového označení nebo čísla kapitoly není obsaženo v podstatě nic. Takový umělec, který by měl ilustrovat např. Sterneovy kapitoly XVIII a XIX (obr. 45), jež nejsou ničím jiným než prázdnými knižními stránkami, by ve svém usilí příliš neuspěl.

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

420 Takovýto způsobem ilustrátorovy interpretace se zabývá jazykovědec František Daneš v DANEŠ, František. Text a jeho ilustrace. *SaS*, 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

Knihá devátá

KAPITOLA XX

[illegible]

– Však to místo, milostivá, sama uvidíte.

*Pani Wadmanová se zarděla – pohlédla ke dveřím – zbledla – znovu se zarděla – nabyla obvyklé barvy – zarděla se ještě hůř [...].*⁴⁴²¹

421 STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha: Odeon, 1985, s. 502, 503. Překlad Aloys Skoumal.

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

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

„Nádherný průvod mořských polnic.“⁴²⁴

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

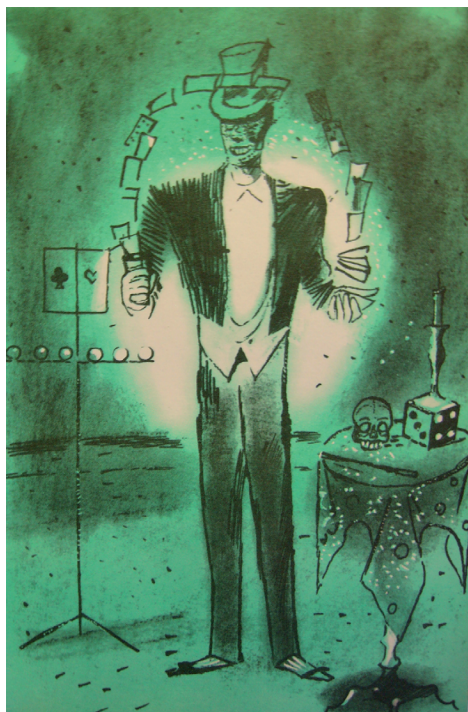
Podobným příkladem jsou volné ilustrace Františka Tichého (1957) k románu Eduarda Basse *Cirkus Humberto* (1941), které také vystihují spíše atmosféru cirkusového prostředí, nežli atmosféru nějaké konkrétní epizody (obr. 49 a 50).

Různé kontextuální vlivy způsobují, že ilustrátor se v průběhu interpretace ocitá ve víru 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.“*⁴²⁸

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

430 *Ibid.*, s. 68.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Pro dosažení jednoznačných emocionálních reakcí nejmenších čtenářů na 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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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 někdy mohlo zdát. Předškolní dítě je sice nesmírně vnímavé, nicméně ještě není chráněné dostatečným rozumem, a proto hrozí, že zprostředkování drastického příběhu jej může nenávratně vyvést z duševní rovnováhy.⁴³⁹ Dítě totiž, jak uvádí Havlíňová, „*potřebuje nabytí přesvědčení, že svět, do kterého se narodilo a ve kterém vyrůstá, je spořádaný,*“⁴⁴⁰ k čemuž autorka dále dodává, že

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

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

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

440 *Ibid.*, s. 87.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

445 *Ibid.*, s. 92.

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

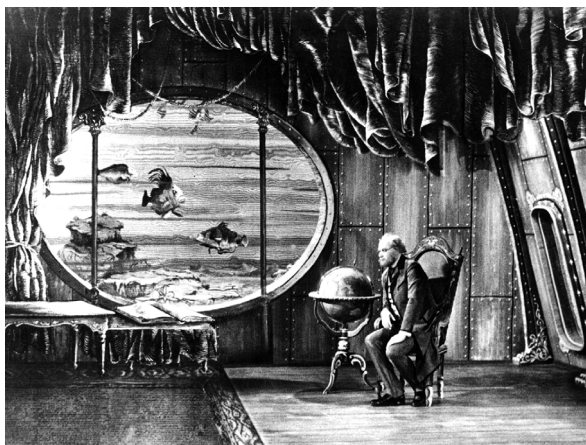
447 Srov. *ibid.*, s. 95.

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

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

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

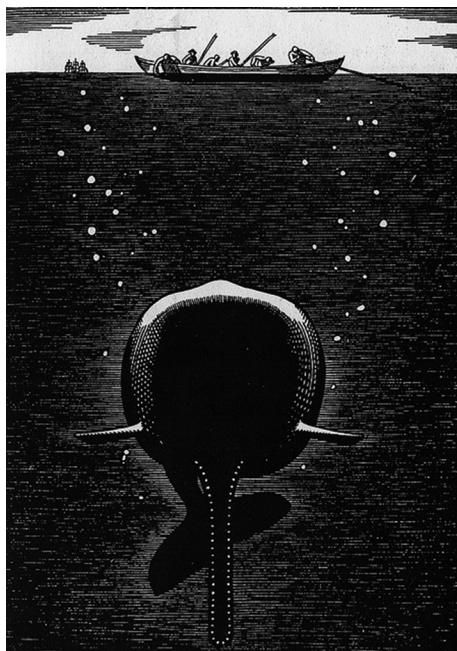
Zdá se totiž, že skutečného modelového diváka poznáme až s odstupem času, který uběhl od doby společného publikování textu a ilustrací, což se zpravidla projeví tak, že ono konkrétní sepětí obou složek je děděno v každém novém vydání knihy. Málokdy, nebo dokonce vůbec, se v takovýchto případech setkáme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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

V. DIEGETICKÝ ROZMĚR LITERÁRNÍHO DÍLA A JEHO ILUSTRAČNÍ PARALELY

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

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

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

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

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

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

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

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

V následující kapitole zaměříme naši pozornost nejprve na naratologické prostředky, kterými je vytvořen časový rozměr literárního díla, s důrazem na ty z nich, které jsou ilustračně zobrazitelné. V druhé kapitole se orientujeme na prostorové vlastnosti 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 víceméně podřadnější roli, než jakou mají rozměry prostorové. Přesto je mezi textem a ilustrací možné nalézt některé paralely v tom, jakým způsobem dokáže každé z médií podnítit recipientovu dynamickou obrazotvornost. Představeny zde budou dva koncepty: Franze Wickhoffa, který soustředil svoji pozornost na diegetický rozměr uvnitř piktorálního narativu obrazu, a Gérarda Genetta, který se zase zabýval časovým aspektem uvnitř narativu literární.

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

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

467 Srov. DUMAS, Alexandre. *Hrabě Monte Cristo* 1. 6. vyd. Ostrava: Sfinga, 1994, s. 7. Překlad Milena Tomášková, Jan Vladislav.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

475 *Ibid.*, s. 251.

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

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

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



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

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

477 *Ibid.*, s. 39.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

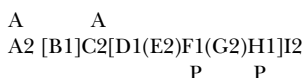
Tato škála různých časových rovin, tzn. onen Genettův dosah anachronie, se nezdá být příliš aplikovatelný na problematiku práce s časem v piktorialním narativu, protože pokud vůbec existují nějaké způsoby vyjádření časové posloupnosti prostřednictvím obrazu, pak se omezují pouze na vyjádření současných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

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

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

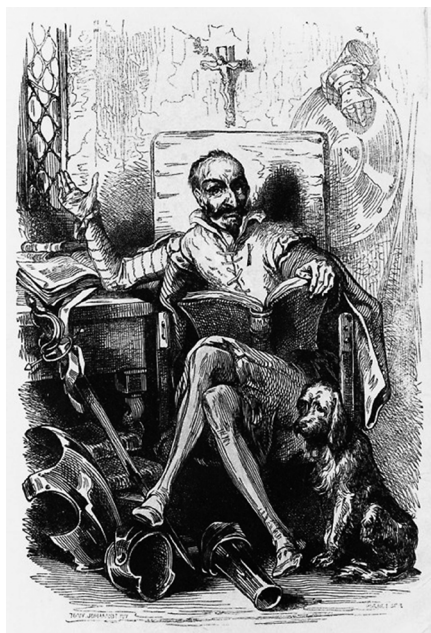
Prolepsii zas můžeme vysledovat v Botticelliho pravé straně obrazu *Výjevy ze života Mojžíšova* (1481–1482; obr. 60), kdy je krácející Mojžíš vyobrazen zády k divákovi, čímž je naznačen odchod, resp. jeho útěk do Egypta. Jedná se tedy o anticipaci příští události. Ještě patrnější uplatnění prolepsie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

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

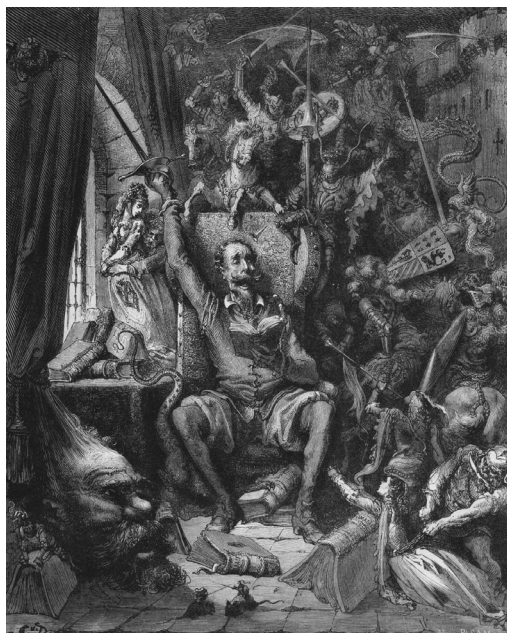


Srov. GENETTE, Gérard. Rozprava o vyprávění (Esej o metodě). *Česká literatura*, roč. 51, 2003, č. 3, s. 313–320.

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

V. 2. Ilustrační paralely prostorových aspektů literárního díla

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

Třebaže jsme se v 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 médiem, v němž časový aspekt převažuje nad prostorovým, zatímco výtvarné umění je médiem, které se orientuje spíše právě na vyjádření prostorových předmětů. Typické však je, že narativní text nepodněcuje vizualizaci prostorových vlastností na základě statických předmětů, protože v takovém případě by se jednalo výlučně o popis, ale činí tak prostřednictvím kontinuity událostí, děje čili akce, tzn. tak, že prostor modeluje dynamicky prostřednictvím pohybu.⁴⁸⁵

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V narativních textech jsou prostorové vazby utvářeny za pomoci prostředků, které se vztahují právě k dynamickému pojetí lidského těla. Jak bylo řečeno, umělecká narativní díla nelze chápat jako popis prostoru, ale jako zpracování prostorových aspektů prostřednictvím akce.⁴⁹⁰ Proto také tvorba literárního prostoru není samoučelným procesem, ale jedná se o prostředek k dosažení jiných cílů. V tomto duchu Gabriel Zoran napsal, že „máme tendenci chápat prostor jako podřízený

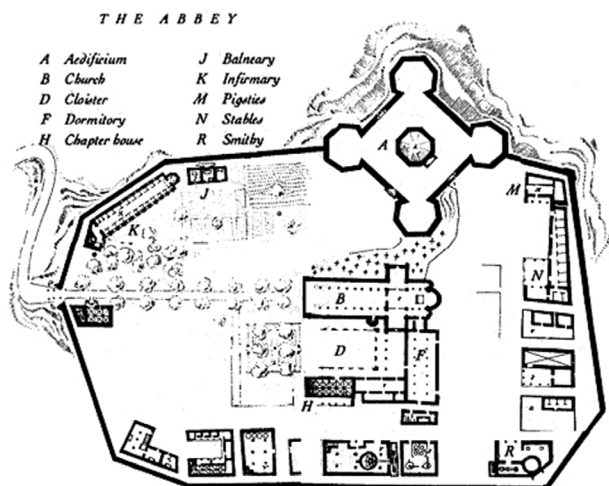
486 Srov. RYANOVÁ, Marie-Laure. Narativní prostor. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 14, 2010, č. 3, s. 41. Viz také BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009, passim.

487 Srov. RYANOVÁ, Marie-Laure. Narativní prostor. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 14, 2010, č. 3, s. 41. Viz také LOTMAN, Jurij M. *Struktura umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990, s. 251.

488 Viz LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. *Metafory, kterými žijeme*. Brno: Host, 2002. TURNER, Mark. *Literární mysl. O původu myšlení a jazyka*. Brno: Host, 2005.

489 Srov. RYANOVÁ, Marie-Laure. Narativní prostor. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 14, 2010, č. 3, s. 41.

490 Srov. RYANOVÁ, Marie-Laure. Narativní prostor. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 14, 2010, č. 3, s. 42.



Obr. 66. Umberto Eco. Plánek opatství z románu *Jméno růže* (1980).

*sefektáře do rajske zahrady, psal jsem s očima upřenýma na plán opatství, a když tam dorazily, tak jsem psát přestal.*⁴⁹²

Podle studie *Narativní prostor* (2009) Marie-Laure Ryanové je dalším činitelem pro podnícení obrazotvorby diegetického prostoru uvedení důsledků, které vyplývají ze zpráv o vedlejších příběhových událostech,⁴⁹³ a zejména pak perspektivismus, tzn. nastavení ohniskové vzdálenosti mezi vyprávěnou událostí a pozorovatelem.

Ryanová dále uvádí, že v souvislosti s perspektivismem existují dva možné postupy, kterými mohou být konstruovány prostorové vlastnosti. Buď autor textu zvolí vyprávěcí postup, v němž čtenáře seznámí s prostorem jako s určitou „statickou mapou“, na kterou je nahlíženo panoramaticky z perspektivy, tzn. objektivistický pohled, anebo volí strategii, kdy je prostorem provázen dynamicky, tzn. „strategií cesty“.

V prvním případě se jedná o prezentaci prostoru, jenž je rozdělen do segmentů, které jsou textem následně systematicky sjednocovány, např. popisem zprava

postavám spíše než naopak.⁴⁹¹

Ve svém autorském vyznání *Poznámky ke „Jménu růže“* (1984) tuto tezi potvrdil i Umberto Eco, když napsal, že diegetický prostor svého románového středověkého kláštera (obr. 66) utvářel podle délek dialogů mezi jednotlivými postavami:

„Marco Ferreri mi řekl, že mé dialogy jsou filmové, protože zabírají správný časový úsek. Jak by taky nezabíraly: když si postavy povídaly při chůzi z re-

491 ZORAN, Gabriel. K teorii narativního prostoru. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 13, 2009, č. 1, s. 52.

492 ECO, Umberto. *Poznámky ke „Jménu růže“*. *Světová literatura*, roč. 31, 1986, č. 2, s. 231.

493 Srov. RYANOVÁ, Marie-Laure. *Narativní prostor*. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 14, 2010, č. 3, s. 42.

doleva, shora dolů apod. V druhém případě, v perspektivistické strategii cesty, postupuje čtenář tak, jako kdyby prostorem sám procházel:

„Z těchto dvou strategií je v narativní fikci obvyklejší cesta, ačkoliv některé postmoderní texty experimentují s hlediskem mapy: např. Život návod k použití Georgese Pereca popisuje paralelní životy obyvatel nájemního domu prostřednictvím přeskakování budovy, jako kdyby vypravěč byl jezdec na šachovnici – strategie, která předpokládá vertikální projekci podobnou mapě, spíš než prostřednictvím vytváření přirozeného procházení.“⁴⁹⁴

Připomeňme, že to, co Ryanová označuje „strategií cesty“, odpovídá pohybu literárním prostorem, který Gabriel Zoran definoval jako osnovu textu (viz kap. III. 3. *K definici umělecké narativní ilustrace*). Autor textu tak konstruuje určitou topografii prostoru, která, jak uvádí Zoran, by nám v orientaci ve skutečném prostoru příliš nepomohla, nicméně, „pro účely četby však poskytuje dostatečně jasný obraz světa.“⁴⁹⁵ Známa je v tomto směru topografie, kterou vytvořil Dante Alighieri v *Božské komedii* (1306–1320) a která se skládá z devíti sestupných kruhů (obr. 67).⁴⁹⁶

Perspektivismus je umným nástrojem který má dvojí funkci: 1. Je jím vytvořena mnohohledovost na jednu událost, z pohledu více postav najednou, což umožňuje pochopit rozdíly v myšlenkových procesech různých charakterů. 2. Může jím být zintenzívněn čtenářský prožitek, neboť jeho prostřednictvím lze navodit důvěrnou atmosféru. Proto se budeme těm aspektům perspektivistického vyprávění, které mohou zásadně ovlivnit ilustrátorovu představu, podrobněji věnovat v následující kapitole.

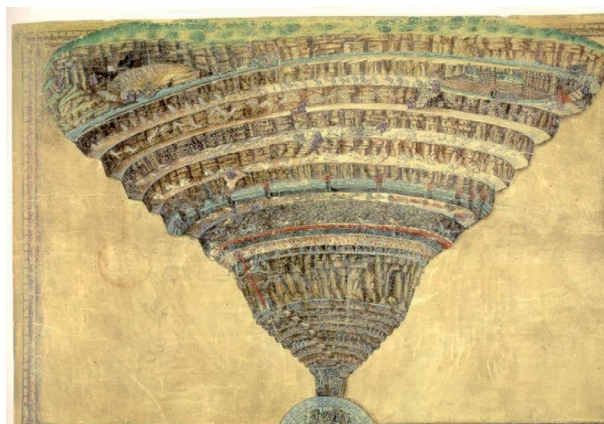
V. 3. Perspektivismus

Jak bylo výše nastíněno, výchozím orientačním bodem při konstrukci diegetického prostoru je zkušenost s prostorem, který je nahlížen z pozice vlastního těla. Takovou zkušenost čtenář projektuje do svých představ tím, že vyprávěnou událost vidí z určitého úhlu pohledu. Role vypravěče pak sílí v závislosti na tom, jak daleký odstup svému čtenáři od vyprávěné události zprostředkuje, nakolik jej od ní vzdálí nebo k ní přiblíží. Takto mezi čtenářem a postavami příběhu může dojít buď

494 RYANOVÁ, Marie-Laure. Narativní prostor. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 14, 2010, č. 3, s. 42.

495 ZORAN, Gabriel. K teorii narativního prostoru. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 13, 2009, č. 1, s. 43.

496 Srov. ESROCK, Ellen J. *The Reader's Eye: Visual Imaging as Reader Response*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1994, s. 191.



Obr. 67. Sandro Boticcelli. Topografie Dantova Pekla (1490).

stav, přičemž stanovením vzdáleností mezi nimi může zdůraznit vzájemné psychologické vztahy. V této souvislosti napsala Marie-Laure Ryanová:

*„Perspektiva sama o sobě, jak si povšiml Uspenskij, je určité umisťování vypravěče uvnitř prostoru příběhu; toto umisťování může splývat s lokací určité postavy, jejíž pohyby vypravěč sleduje, nebo se může pohybovat v jistém rozsahu zahrnujícím postav několik jako ohnisko diskurzu kolísající mezi různými jedinci. Ve filmu se prezentace prostoru střetává s problémem, jak divákovi zprostředkovat smysl toho, co leží mimo rámec aktuálního záběru, i smysl propojení jednotlivých rámců. Toho může být docíleno pomocí technik, jakými jsou například snímání a přibližování, připevňování kamery na pohybující se podstavec poskytující záběr, který zajišťuje celkový pohled před přiblížením, nebo ukazování stejných míst v obráceném sledu záběrů z perspektivy různých postav.“*⁴⁹⁷

V souvislosti s touto charakteristikou dodejme, že perspektivismem nebudeme rozumět pouhé střídání pohledů na vyprávěnou událost z pozice více postav, jak je někdy tento pojem uplatňován v úzkém slova smyslu, ale jako jakýkoliv vypravěcí způsob, který se podobá právě optické funkci kamery ve filmovém umění.

497 RYANOVÁ, Marie-Laure. Narativní prostor. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 14, 2010, č. 3, s. 42. Viz také USPENSKIJ, Boris. *Poetika kompozice*. Brno: Host, 2008, s. 78–89.

Perspektivismus, resp. jeho zdůraznění, byl velkým objevem zejména moderních umělců v první pol. 20. stol., což platí nejen v případě literární narace, ale týká se to také piktorálního narativu.⁴⁹⁸

Podle mnoha kunsthistorických výkladů byl nebývalý zájem o perspektivní vyprávění (ať už verbální nebo obrazové) podnícen několika historickými událostmi na přelomu 19. a 20. stol. Michel Hoog ve svém textu *Futurismus a italské malířství* (1970) uvádí, že analýza pohybu byla inspirována vynálezem fotografie a filmu.⁴⁹⁹ Martin Hlinský v knize *Modernisté* (1995) napsal, že k uměleckému tématizování času přispělo jednak sjednocení časových pásem na konci 19. stol. (ještě v roce 1870 se americké železnice řídily podle osmdesáti různých měření času, teprve až až v listopadu 1883 by zaveden čas jednotný) a jednak vyslání prvního časového signálu do světa z Eiffelovy věže 1. července roku 1913.⁵⁰⁰ Jistě je však také pravdivá teze o tom, že důležitým činitelem pro objevení dynamické role času v uměleckém vyjádření bylo zveřejnění Einsteinovy *Obecné teorie relativity* (1915).⁵⁰¹ Tyto všechny podněty vedly umělce k tomu, aby si uvědomili, že čas má dvojí tvář, objektivní a subjektivní, tzn. že existuje čas kolektivně sdílený a také vnitřní čas, který je vyjádřením prožitku subjektu.

Uvědomění si rozdílu mezi objektivním a subjektivním časem umožnilo vytvořit řadu vyprávěcích postupů vhodných k tomu, aby byla ve čtenářích vyvolána buď představa rychle plynoucího času, anebo naopak dojem zastaveného časového okamžiku, tedy navození pocitu věčnosti.

Druhý případ, kdy čtenář při četbě románu nabývá představy časového ustrnutí, nalézáme v dílech Virginie Woolfové. Sama spisovatelka se o svém záměru zmínila v dopise z roku 1922:

„Cítím, že čas zběsile utíká jako film. Snažím se ho zastavit. Nastavuji mu své pero. Snažím se ho připíchnout na místo.“⁵⁰²

498 V souvislosti se zavedením pojmu „perspektivismus“ do moderního umění uvedl Martin Hlinský, že nejprve byl upřednostňován zastánci kubismu, kteří se jím odvolávali na filozofii Friedricha Nietzscheho. Nietzsche prý tímto pojmem popíral objektivní skutečnost, když tvrdil, že jsou jen různé úhly pohledů a jejich různé interpretace. Nietzsche se v tomto smyslu vyjádřil v knize *Genealogie morálky* (1887), kde použil termín „perspektivní vidění“. Podle filozofa je naše vědění tím větší, čím větší počet úhlů pohledu jsme schopni obsáhnout. Později (v r. 1910) Ortega y Gasset rovněž tvrdil, že „neměnná a jedinečná skutečnost neexistuje; existuje tolik skutečností, kolik je úhlů pohledu.“ Ortega y Gasset propagoval termín „perspektivismus“, když obhajoval Einsteinovou teorii relativity. Srov. HILSKÝ, Martin. *Modernisté. Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence*. Praha: Torst, 1995, s. 28.

499 Srov. HOOG, Michel. *Futurismus a italské malířství*. In: PIJOAN, José. *Dějiny umění 9*. Praha: Odeon, 1991, s. 164.

500 Srov. HILSKÝ, Martin. *Modernisté. Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence*. Praha: Torst, 1995, s. 15, 16.

501 Srov. *ibid.*, s. 28, 29. Viz také JÁNSKÁ, Lenka. *Mezi textem a obrazem. Text a grafem v evropském a českém malířství*. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 8.

502 Cit. dle HILSKÝ, Martin. *Modernisté. Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence*. Praha: Torst, 1995, s. 18.

Zpomalení děje dosahuje Woolfová právě tím, že vypráví jednu událost z pohledu hned několika postav najednou. Tím je čtenářova představivost fixována do jednoho bodu, kolem něhož krouží různé události. Příkladem takového vyprávění je román *Paní Dallowayová* (1923–1925), který se odehrává v průběhu jediného červnového dne. Woolfová zde kombinuje vnější objektivní plynutí času s fragmentárními monology subjektivního prožívání postav. Navíc se perspektivismus jejího vyprávění projevuje také tím, že postavy v *Paní Dallowayové* pozorují letadlo kroužící nad Londýnem a Woolfová zaznamenává vjemy a pocity těchto postav. Událost odehrávající se na pozadí objektivního plynutí času proto není vyprávěna z pohledu jedné postavy, ale hned z několika různých úhlů více postav, přičemž hodiny subjektivního prožívání každé z nich ubíhají jinak rychlým tempem.⁵⁰³

Čas a prostor byl ve výtvarném umění na počátku 20. stol. tematizován především v dílech futuristů a kubistů. Zatímco futuristé zvolili takový způsob vyprávění, v němž je nazíraná událost rozfázována, čímž vzniká několik překrývajících se polí, pro kubistická díla je charakteristické, že se vydala právě cestou perspektivismu.⁵⁰⁴

Futuristické obrazy se soustředí na vyjádření dynamiky pohybujících se těles, jak napsal historik Michel Hoog:

*„V takových dílech, jako je Russolova Dynamika automobilu, Severiniho Autobus nebo Carrův obraz s charakteristickým názvem Co mi povídala tramvaj (1911), jsou postupné aspekty pohybujícího se předmětu zřetelně rozloženy, ale přitom navzájem splývají v jedinou subjektivní představu.“*⁵⁰⁵

503 David Daiches techniku Woolfově popsal slovy: „Celý román je vystaven na základě dvou dimenzí času a prostoru. Buď se zastavíme v čase a pozorujeme různé, ale současné dění v prostoru, anebo se uvnitř vědomí jedné postavy pohybujeme dopředu a dozadu v čase.“ Cit. dle HILSKÝ, Martin. *Modernisté. Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence*. Praha: Torst, 1995, s. 25. Viz také DAICHES, David. *The Novel and the Modern World*. Chicago: The University of Chicago Press, 1965, s. 203.

504 Kubizující mnohoperspektivní rozbití prostoru je vidět už v dětských kresbách, o kterých Jaromír Uždil napsal: „Typické je to třeba na obrázku cívky, na němž dítě zobrazí obě dvě kruhové základny a tělo cívky – válec – v bočním pohledu. Obrázek sice neodpovídá pohledu z nějakého konkrétního místa [...], je však značně názorný, dává se z něho vyčíst všechno potřebné, dokonce i to, že cívka je provrtána kruhovým otvorem. Dítě tu vlastně podává obdobný obraz předmětu, jaký by použil konstruktér (přodorys, bokorys, nárys) nebo architekt, avšak s tím rozdílem, že všechny pohledy spojuje do jednoho celku.“ UŽDIL, Jaromír. *Čáry, klikyháky, paňáci a auta. Výtvarný projev a psychický život dítěte*. Praha: Portál, 2002, s. 41.

Dítě tak v zájmu vyjádření mnohopohledovosti buď volí transparentní průřez (knedlíky v hrnci nakreslí tak, jakoby byl hrnec průhledný), anebo zde popsanou kombinaci bokorysu, nárysu či nadhledu a podhledu, které jsou spojeny v jeden celek. Srov. *ibid.*, s. 41.

505 HOOG, Michel. Futurismus a italské malířství. In: PIJOAN, José. *Dějiny umění 9*. Praha: Odeon, 1991, s. 164.

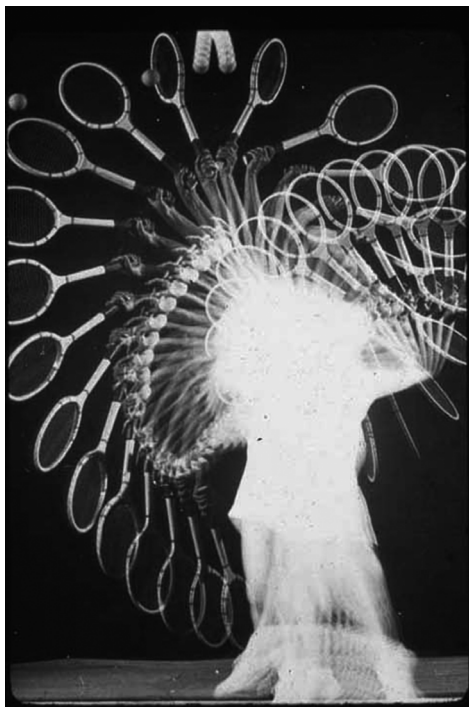
Futuristické obrazy rozdělují jeden pohyb do několika sekvencí, čímž dochází ke stejnému efektu, jaký známe ze stroboskopických fotografií např. Harolda Edgertona (obr. 68).

Naproti tomu kubisté většinou nezachycovali dynamická tělesa, ale statické objekty, jenže tak, že je v průběhu malování jako by spolu se svým malířským stojanem obcházeli ze všech stran, jak je např. vidět na obraze *Továrna v Horta de Ebro* (1909) Pabla Picassa (obr. 69).⁵⁰⁶ Ke zdvojení perspektivy v rámci jednoho záběru dochází také v několika sekvencích ve filmu Dzigy Vertova *Muž s kamerou* (1928; obr. 70).

Proto je podle Wickhoffova rozlišení (viz kap. V. 1. *Ilustrace časového rozměru literárního díla*) možné říci, že zatímco ve futuristických obrazech převládá sekvenciální způsob (*kontinuierend*), v kubistických obrazech je uplatňován způsob shrnující (*komplettierend*). Tyto distinktivní rysy ve způsobu piktorálního vyprávění bylo možné uplatnit také v ilustracích, které se vázaly k textům, v nichž dochází buď ke zrychlování tempa čtení, anebo ve kterých je naopak ve čtenářích vyvolán pocit zastaveného času.

Jedním z moderních románů, k němuž byl takovýmto způsobem vázán piktorální narativ, tzn. případ, ve kterém dochází ke kombinaci více časoprostorových rovin na straně literatury i ilustrace, je *Morelův vynález* (1940)⁵⁰⁷ Adolfa Bioya Casarese s ilustracemi Norah Borges de Torre (obr. 71).⁵⁰⁸

Snad se nedopustíme přílišného zjednodušení, když řekneme, že komplikovaný a mnohvrstevnatý propletenec Casaresova vyprávění spočívá v tom, jak se hlavní hrdina příběhu, který ztroskotál na jednom tichomořském ostrově, dostal do časové smyčky. To se neprojevuje pouze tím, že by sám vypravěč pozoroval



Obr. 68. Harold Eugene Edgerton.
Tenisové podání (1949).

506 Srov. HABASQUE, Guy. Kubismus. In: PIJOAN, José. *Dějiny umění 9*. Praha: Odeon, 1991, s. 129.

507 V českém vydání jsou otištěny ilustrace Vladimíra Kokolii, v jejichž kompozicích se rovněž, třebaže ne tak důsledně jako v případě Norah Borges de Torre, vyskytuje prvek opakování, zdvojování apod. Viz CASARES, Adolfo B. *Morelův vynález*. Praha: Odeon, 1988.

508 Norah Borges de Torre byla mladší sestrou Jorge Luise Borgese.



Obr. 69. Nahoře: Pablo Picasso. *Továrna v Horta de Ebro* (1909).

Obr. 70. Dole: Dziga Vertov. Záběr z filmu *Muž s kamerou* (1928).

určité stále se opakující děje, ale tím, že v jednom okamžiku začíná sledovat dokonce i své vlastní dřívější konání. Jinými slovy, v příběhu dochází ke zdvojení vypravěčovy osobnosti, který na jedné straně *ich-formou* podává svědectví o podivných událostech na ostrově, současně ale na straně druhé pozoruje vlastní postavu, která neustále opakuje to, co on sám dříve udělal.

Román je tak nadmíru složitou hrou, kterou Casares hraje se čtenářem: skutečný čtenář drží v rukou deníkový záznam, který je opatřen jakoby autentickými poznámkami vydavatele, které jsou však součástí literární fikce. Čtenář se v románu dočítá o tom, jak hlavní hrdina předčítá text o tom, jak vynálezce Morel čte svůj rukopis. V závěru románu dokonce dochází ke ztotožnění vypravěče příběhu se čtenářem, neboť poslední slova jsou spíše promluvou čtenáře nežli hlavního hrdiny příběhu, který se tak stává součástí fiktivní struktury

příběhu.⁵⁰⁹ Podobně jako v případě Woolfové se také Casares pokusil zastavit čas, tedy, jak uvádí poslední věta románu, „*sloučit přítomnost rozptýlenou v čase*“.⁵¹⁰

509 Srov. VRHEL, František. Četba a čtenáři Morelova vynálezu. In: CASARES, Adolfo B. *Morelův vynález*. Praha: Odeon, 1988, s. 152, 153.

510 CASARES, Adolfo B. *Morelův vynález*. Praha: Odeon, 1988, s. 143.

Ilustrátorka Norah Borges de Torre vytvořila několik ilustrací, které příhodně reprodukují rozklad prostorové perspektivy Casaresova literárního vyprávění. Její ilustrace se vyznačují jednoduchým geometrizujícím tvaroslovím a eliminací detailů. Proto se zdá, že tato kubizující tendence není samoučelným uměleckým výrazivem, ale skutečnou snahou ilustrátorky vyjádřit stejný způsob, jakým je vyprávěn text.

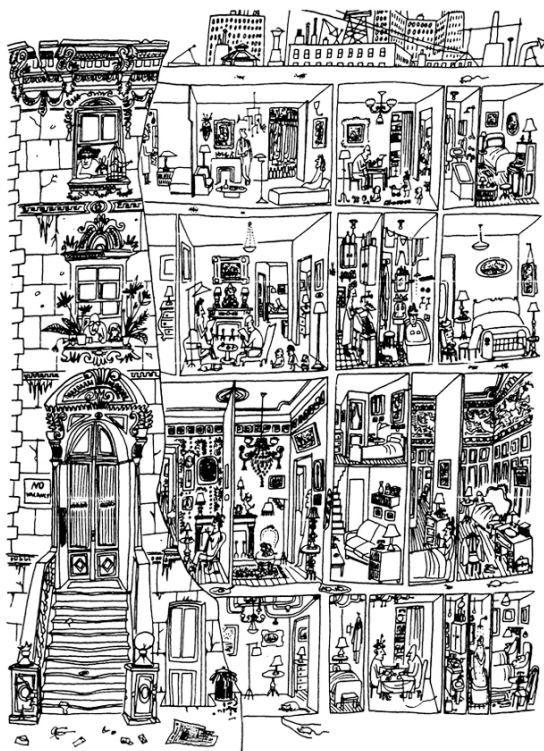
Jak bylo uvedeno v předchozí kapitole v souvislosti s Ryanovou, existují dva pohledy, jakými může čtenář nahlížet na diegetický prostor. Buď jako na „statickou mapu“, kdy čtenář sleduje příběh z ptáčích perspektiv, a stává se tak nezainteresaným objektivním pozorovatelem, anebo je umístěn přímo do nitra příběhu, stává se součástí děje a takto jako jeho účastník prochází krajinou, ulicemi, domy a nakonec třeba i myslí jiných postav. Tento druhý způsob nazvala Ryanová, jak už bylo dříve řečeno, „strategií cesty“.⁵¹¹ V moderní literatuře dochází často ke kombinaci obou vyprávěcích způsobů.

Vyprávění, které zprostředkovává čtenáři topografickou strukturu prostřednictvím „strategie cesty“, je užito v románu *Neviditelná města* (1972) Itala Calvina. Celý Calvinův román je postavený na krátkých vyprávěných úsecích. Autor čtenáři dává možnost nahlédnout do rozhovoru, který vede cestovatel Marko Polo s Kublajchámem. Cestovatel ve svém vyprávění popisuje daleká města rozsáhlé říše, v níž chán nikdy nebyl. Calvino však Polovo nesouvislé vyprávění nezvolil náhodou. Jak ukázal překladatel Vladimír Hořký v doslovu *Calvinova výzva labyrintu* (1986), prostorové vlastnosti neznámých krajín jsou v textu konstruovány dokonce rafinovaněji, než se na první pohled může zdát. Hořký způsob, jakým cestovatel vypráví o jím navštívených místech, zakreslil do jednoduchého schématu (obr. 72) a opatřil jej následujícím komentářem:



Obr. 71. Norah Borges de Torre.
Ilustrace k Casaresově románu *Morelův vynález* (1940).

⁵¹¹ Srov. RYANOVÁ, Marie-Laure. Narativní prostor. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 14, 2010, č. 3, s. 42.



Obr. 74. Georges Perec se při psaní románu inspiroval kresbou Saula Steinberga (1958).

Tím, že počáteční písmena jednotlivých kapitol odpovídají 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 vyprávěcího postupu, který zajímavě konstruuje diegetický prostor. Georges Perec je autorem románu *Život návod k použití* (1978), ve kterém je čtenář prováděn napříč místnostmi šesti-patrového činžovního domu, v němž se odehrávají obyčejné 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 kompaktního obrazu.

Perec se tím pokusil vyjádřit jakýsi „existenciální obraz“ nad řízenými osudy lidí, kteří činžovní dům obývají. Sám autor se tímto záměrem netajil, když v úvodu ke svému románu napsal:

*„Přes všechno zdání to není hra samotářská: každý úkon, který sestavovatel puzzle provede, už před ním určil jeho tvůrce; každý dílek, který znovu a znovu bere do ruky, který zkoumá a laská, každá kombinace, kterou znovu a znovu zkouší, každé tápání, každé tušení, každá naděje, každá sklíčenost byly zvoleny, vypočítány, promyšleny někým jiným.“*⁵¹³

Způsob, jakým Perec modeluje čtenářovu představu o prostorových dispozicích domu, se podobá tahům figurky jezdce po šachovnicovém poli. Jezdec se v šachové partii pohybuje vždy do tvaru L, aniž by na jakékoliv políčko šachovnice, která

513 PEREC, Georges. *Život návod k použití*. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 12. Překlad Kateřina Vinšová.

v románu představují jednotlivé místnosti domu, stoupl dvakrát (obr. 73). Takto autor vytvořil symbolický obraz osudu, kterému jsou podřízeny životy každého z obyvatel domu.

Způsob, jakým vypravěč zprostředkovává svůj příběh, pak staví ilustrátora před rozhodnutí nad tím, zda zvolit strategii mapy, tzn. zobrazit vyprávěnou scénu z 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 piktorálního narativu. Jak napsal 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 diskurzu o textově-obrazových vztazích často tradována myšlenka, že ilustrace nemá k vyjádření obecných významů příliš široké pole působnosti (vzpomeňme např. tezi Leonarda da Vinciho). ⁵¹⁵ Z toho důvodu docházelo také v historii zobrazování k uplatňování alegorií a symboliky.

Pokud však ilustrátor nechce sdělit obecné pouze konvencionalizovaným symbolickým vyjádřením, které je vázáno na doprovodnou znalost určité ikonografie, pak vyvstává otázka, zda disponuje ilustrace ještě nějakými jinými nástroji, kterými by mohla vyjádřit obecný smysl verbálního sdělení. Jinými slovy, je možné, aby ilustrátor za pomoci konkrétních tvarů a barev vyjádřil zobecňující smysl? A pokud ano, jak? Protože tato otázka stojí přímo v centru pozornosti ilustračního umění, věnujeme jí celý samostatný oddíl.

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 Chrysostomos. Dión ve své *Řечи olympijské* (1. stol. př. n. l.) tlumočil tento názor prostřednictvím fiktivních slov sochaře Feidia, resp. vložil Feidioví do úst slova

⁵¹⁴ DANEŠ, František. *Text a jeho ilustrace*. SaS, 56, 1995, s. 182.

⁵¹⁵ Srov. PREISS, Pavel. *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*. Praha: Odeon, 1974, s. 113.

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 téměř, ač dosud po zemi kráčí. Já si však nemůžu dovolit víc, než zaplnit místo, které mi vykážou Élejští nebo Athéňané.*“⁵¹⁷

Dión dále pokračuje sochařovým tvrzením, že

„*ztvárnil jsem ho [boha Dia] tak, jak to bylo možné pro smrtelníka, který si umínil napodobit nepřemožitelnou božskou přirozenost.*“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 přisoudil některé vizuálně perceptibilní vlastnosti, které mohou být s povšechně 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 zobecňující funkce slov vyjádřitelná vizuálně konkrétním obrazem.

Zajímavé je, jak se Lessingova teze, kterou uveřejnil v práci *Laokoon čili o hranicích 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 pomoci 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 Pliniova slova, která tento pozdně antický filozof pronesl o mistrovství malíře Tímanthésa:

„*V Pliniovyh 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 mistrně, že když měl zobrazit jejího otce Agamemnóna, nezbylo mu než naznačit nejhlubší smutek tak, že ho znázornil s obličejem zakrytým v plášti.*“⁵¹⁹

516 Srov. PAVLÍK, Jiří. *Dión Chrysostomos o výtvarném umění, náboženství a filozofii: řeč olympijská*. Praha: Karolinum, 2004, s. 22, 33.

517 *Ibid.*, s. 25. Překlad Jiří Pavlík.

518 *Ibid.*, s. 25. Překlad Jiří Pavlík.

519 GOMBRICH, Ernst. *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 156.

Jak se zdá, existují přece jen určité možnosti, jak vyjádřit některé obecné vlastnosti. Neznamená to ovšem, že by byly ilustrovatelné obecniny jako takové. Jestliže Dión, Lessing i Gombrich ukázali, že obecné může být v obraze vyjádřeno za pomoci přirozených psychologizačních výrazů, pak tím říkají, že v procesu rozpoznávání „božskosti“, „bolesti“, „radosti“, „spravedlnosti“, „zla“ či mnohých dalších obecných pojmů fungují určitá antropologická spojení s některými konkrétními perceptibilními výrazy. Jestliže Feidiás dal nejvyššímu z bohů podobu kolosálního svalnatého muže, který má bohatou kštici, husté vousy a zamračený pohled, pak bychom při pohledu na takovou sochu jistě neřekli, že se jedná o bezbranného a přecitlivělého starce. Naopak řekneme, že jde o mocného a sebejistého muže (s „božskými“ vlastnostmi). Jestliže helénističtí sochaři zkroutili Láokoóntovu tvář tak, že člověk s takovýmto výrazem vyjadřuje bolestné útrapy, pak to neznamená, že bychom se museli konvencionalizovaně shodnout v tom, co vlastně socha Láokoónta vyjadřuje. Jestliže byl král Agamemnón vyobrazen s rubášem v dlaních, kterým si zakrýval svoji tvář, pak jistě není třeba dlouho bádát nad tím, co takový výraz vlastně znamená.

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 krajinu, která je schovaná za domem, nebo odvrácenou tvář postavy, která je zachycena z profilu, ani vyprávěné příběhy neodhalují celou řadu věcí, např. to, zda nějaká postava snídala ráno kávu, nebo dokonce často ani to, zda má literární hrdina plavé nebo černé vlasy.⁵²⁰ Ilustrace i text tak reprezentují jen některé vlastnosti, zatímco mnohé další vlastnosti jsou divákem či čtenářem zpravidla pouze předpokládány.⁵²¹ Nezdá se tedy, že by obraz dokázal tlumočit úplnost světa, jak se domníval mj. Leonardo da Vinci.

520 Pokud bychom např. uplatnili jednoduchou metodu pro rozpoznání toho, zda jsou texty úplné, či neúplné, kterou ve své práci *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (2003) uvedl Lubomír Doležel, pak se zdá, že stejným způsobem bychom mohli říci, že stejně přirozenou vlastností ilustračních zobrazení je neúplnost: „Pouze některé myslitelné výroky o fikčních entitách jsou rozhodnutelné, mnohé rozhodnutelné nejsou. Otázka, zda Ema Bovaryová spáchala sebevraždu či zemřela přirozenou smrtí, může být rozhodnuta, avšak otázka, zda měla či neměla mateřské znaménko na svém levém rameni, je nerozhodnutelná, v pravdě postrádá smysl.“ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 35, 36. Doležel si příklad s postavou Bovaryové vypůjčil od Johna Heintze. Viz HEINTZ, John. Reference and Inference in Fiction. *Poetics*, vol. 8, 1979, s. 85–99.

521 Např. Marie-Laure Ryanová rozlišuje mezi explicitně uvedenými vlastnostmi diegetického prostoru, které označuje termínem „prostor příběhu“, a větším prostorovým rámcem, „narativním světem“, který je pouze kontextualizován čtenářovými znalostmi a fantazií, nicméně stále je jeho součástí: „Zatímco prostor příběhu je složen z vybraných míst oddělených prázdnými prostory, narativní svět je utvářen představivostí jako spojitá, jednotná, ontologicky zaplněná a materiálně existující geografická entita, a to dokonce i když se jedná o svět fikční, pro nějž neplatí žádná z těchto vlastností (fikční versus faktuelní narativ).“ RYANOVÁ, Marie-Laure. Narativní prostor. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 2010, č. 3, s. 39. Pokud jsou v povídce Jamese Joyce *Eveline* (1914) zmíněny jak Dublin, tak Jižní Amerika, pak jsou tyto

Výše jsme ukázali, jak se k otázce vyjádření obecných jevů postavili Dión, Lessing a Gombrich. V souvislosti s jejich prací jsme uvedli, že zobecňující povaha jazyka může mít určité vnímatelné koreláty. Otázkou tedy zůstává, jak je takové spojení mezi verbálními a piktorálními výrazy zajištěno: co stojí v pozadí našeho poznání Diovy božskosti, Láokoóntovy bolesti a Agamemnónova žalu při pohledu na jejich vyobrazení?

Zdá se, že plausibilní odpověď poskytuje Marie Kubínová ve své stati *K otázce „smyslové konkrétnosti“ 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:

*„Západ slunce v pokoji. Jsou spisovatelé, kteří chtějí slovy vymalovati tento západ. Pozorují kus nábytku za kusem, pátrají po odrazech. Starší literární školy používaly mytologického aparátu. Lze vyvolati jedinou větou toto prosté mystérium: Slunce zapadlo. A v pokoji zbyla na ně vzpomínka. Růže ve sklenici za oknem.“*⁵²²

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 konkrétní 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 – zcela útržkovitě, náznakovitě – jen tolik, aby se mohlo projevit osvětlení: kontrast šera uvnitř a nazlátlého světla, proudícího výslovně zmíněným ‚oknem‘, jež v duchu vidíme jako výrazný světlý obdelník, výseč 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 ovšem spíše jen tušíme, než vidíme) 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 nedožrnutou vzdálenost mezi všedním a ustaraným Dublinem a idelizovanou Amerikou, do níž hlavní hrdinové vkládají své naděje budoucího života, třebaže o Atlantiku není v textu jediná zmínka. Proto je oceán vedle Dublinu a Ameriky součástí „narativního světa“. Srov. *ibid.*, s. 39.

522 NEZVAL, Vítězslav. *Kapka inkoustu*. In: VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *Avantgarda známá i neznámá – Svazek II*. Praha: Svoboda, 1972, s. 544. Nezvalův text byl poprvé publikován v *ReD* 1, č. 9, 1928.

523 Srov. KUBÍNOVÁ, Marie. K otázce „smyslové konkrétnosti“ básnického obrazu a jejím sémiotickým konsekvencím. *Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění*, roč. 23, 1986, č. 4, s. 203, 204.

*Navíc ‚růže‘ jako typicky letní květina tu evokuje představu letního podvečera, i předcházejícího denního žáru, v němž a díky němuž (druhý, metonymický významový komplex ‚růže – vzpomínky na slunce‘) vykvetla...*⁵²⁴

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 uloženy v paměti čtenáře jakožto záznam jeho dřívější zkušenosti.⁵²⁵ 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 přirozeně 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,⁵²⁶ 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.⁵²⁷ Příbuzným jevem k metonymickému procesu je podle Jakobsona synekdocha.

Metafora a metonymie představují dva druhy asociativních spojení, které propojují jednotlivé jevy podle podobnosti a návaznosti. Na základě toho, zda v umě-

524 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. 204.

525 Srov. *ibid.*, s. 204.

526 Jakobson se jazykovou metaforou a metonymií zabýval ve vztahu k afázii, tj. poruše řeči, kdy je člověk neschopen buď vybírat významově správná slova, přestože jejich kontextu dobře rozumí, anebo je naopak schopen správná slova vybírat, nicméně neumí je dále kombinovat do větných celků. V prvním případě se afázie projevuje v procesu vnímání, v druhém případě je afázie patrná tam, kde dochází k poruše kódování řeči. V prvním případě trpí afatik neschopností začít dialog, třebaže na vyřčenou otázku nebo podnět druhého člověka dokáže plynne navázat. Jeho schopnost je reaktivní. Ve zdůraznění metaforického procesu afatik nepoužije slovo „nůž“, ale vyjádří je na základě kontextu, tedy opisem podle funkce, např. „strouhač jablka“ apod. V metonymickém případě zas afatik vytváří věty, v nichž jsou slova uspořádána chaoticky. Zájem o afatická onemocnění pomohl lingvistice ke klasifikaci jazykové (umělecké) struktury a k prohloubení metod poetiky. V souvislosti s tím se Jakobson dokonce pokusil o lingvistickou analýzu řeči schizofreniků; jedním z postižených touto chorobou byl německý básník Friedrich Höderlin, který, přestože v závěru života byl dokonce neschopen jakékoliv jazykové komunikace, napsal řadu originálních veršů vyznačujících se absencí gramatických osob i časů, odstraněním shifterů. Srov. JAKOBSON, Roman, POMORSKA, Krystyna. *Dialogy*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 98–100.

527 Srov. *ibid.*, s. 68.

leckém díle převládá ten či onen proces, se Jakobson domníval, že je možné klasifikovat jednotlivé umělecké žánry:

*„Léta, kdy poezie opustila hluboce metaforicky orientovaný symbolismus, vstoupila do popředí antiteze metafor – 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 aspektů 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 synekdochicky.⁵³⁰

Přesto byla v dějinách teoretické interpretace uměleckých děl až do 20. stol. mnohem větší pozornost věnována metafoře nežli metonymii. Až do konce 19. stol. byla metonymie chápána jako pasivní proces a teprve moderní umělecká díla ukázala, že metonymie vyžaduje přinejmenším stejné umělecké vypětí jako metafora. Metonymii Jakobson chápal jako průběh představ, které jsou řízené podle návaznosti (v Jakobsonově terminologii „soumeznosti“). Hluboce metonymické je podle něj filmové umění, protože pracuje prostřednictvím obrazů, které na sebe navažují, nikoli za pomoci obrazů, které jsou si vnějškově podobné. K metaforickému spojení obrazů ve filmu Jakobson napsal:⁵³¹

*„Tento živoucí nerv tehdejšího filmového umění obzvláště jasně vystával na pozadí sporadických odchylek směrem k výrazné metafoře, která se projevuje nejnázorněji v navrstvení jedné obrazů na druhé, zdaleka ne soumezné, ale blízké na základě podobnosti, například ve stále jasněji vystupujících konturách houštiny továrních komínů místo hasnoucího obrazu tajgy.“*⁵³²

528 JAKOBSON, Roman, POMORSKA, Krystyna. *Dialogy*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 94. Překlad Marcela Pittermannová.

529 Cit. dle *ibid.*, s. 95. Překlad Marcela Pittermannová.

530 Jak napsal Jakobson: „Tato metonymická intenzifikace se uskutečňuje buď navzdory fabuli (*vyprávění*), nebo ji dokonce ruší.“ Cit. dle *ibid.*, s. 95. Překlad Marcela Pittermannová. Viz také JAKOBSON, Roman. O realismu v umění. In: LOTMAN, Jurij M. (ed.). *Poetika, rytmus, verš*. Praha: Svět Sovětů, 1968, s. 141–149.

531 Podle Jakobsona dosahovali Buster Keaton, Sergej Ejzenštejn a Charlie Chaplin metonymickým skládáním obrazů vynikajících účinků ve filmu. Srov. JAKOBSON, Roman, POMORSKA, Krystyna. *Dialogy*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 95.

532 *Ibid.*, s. 95. Překlad Marcela Pittermannová.

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 ukáží-li v poezii či filmu ruce pastevce, je to v podstatě odlišné od toho, když se ukáže pastevcovu stádo nebo salaš. Synekdochická operace – část místo celku nebo celek místo části – se zřetelně odlišuje od metonymického sousedství při uší nepochybně jednotě těchto dvou tropů, založených na souměznosti, a tím společně protikladných metaforickému spojení, založenému na podobnosti.“⁵³³

Na přelomu osmdesátých a devadesátých let 20. stol. se Claude Gandelman pokusil ukázat, jak se metaforický a metonymický proces uplatňují ve vizuální řeči výtvarného jazyka. Gandelman ve své knize *Reading Pictures, Viewing Texts* (1991) porovnává Jakobsonovo rozlišení s jiným rozlišením, které už na přelomu 19. a 20. stol. navrhl Alois Riegl, a shledává, že obě koncepce, jak Jakobsonova metaforicko-metonymická distinkce, tak Rieglova distinkce opticko-haptického čtení, vykazují nápadně shodné rysy. Riegl, tento čelní představitel Vídeňské školy umění, navrhl opticko-haptickou distinkci na základě studia zrakového vnímání výtvarných děl. Podívejme se na to, co Riegl rozuměl svým rozlišením na „optické“ a „haptické“ čtení obrazu.

Zatímco optický způsob vnímání obrazu vykazuje podle Gandelmana shodné vlastnosti s metaforickým procesem, haptický způsob odpovídá procesu metonymickému. Jak bylo řečeno, lingvisté poukázali na to, jak se metaforický postup projevuje přeskokováním z jednoho významu slova na jiný. Např. slovo „bouda“ je metaforicky asociováno se slovem „dům“, „mrakodrap“, „stavba“ apod.

Naproti tomu haptické 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

Jako podpůrný argument pro nalezení dostatečného množství analogických rysů mezi Jakobsonovou metaforicko-metonymickou distinkcí a Rieglovou distinkcí opticko-haptickou posloužily Gandelmanovi psychologické studie, které po polovině 20. stol. nezávisle na sobě prováděli Alfred Jarbus v Sovětském svazu a dvojice Američanů David Noton a Lawrence Stark. Předmětem těchto výzkumů bylo zaznamenat oční pohyby diváků při pohledu na výtvarná díla. Cílem výzkumů pak bylo zjistit, jak lidský zrak postupuje při sledování výtvarných děl.

533 JAKOBSON, Roman, POMORSKA, Krystyna. *Dialogy*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 99. Překlad Marcela Pittermannová.

534 Tyto příklady jsou převzaty z GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 9, 10.



Obr. 75. Alfred Jarbus. Záznamy očních pohybů sedmi diváků při pohledu na obraz *Nečekaný návrat* (1884) Ilji Jefimoviče Repina.

Jarbus zaznamenal oční pohyby diváků, kteří sledovali mj. obraz Ilji Jefimoviče Repina *Nečekaný návrat* (1884; obr. 75). Zajímavým zjištěním bylo, že pohled různých lidí prohlíží obraz téměř vždy stejným způsobem, tzn. že postupuje až na drobné odchylky podél stejných trajektorií. Detailnějším rozбором těchto záznamů dospěl Jarbus ke dvěma závěrům. Jednak bylo odhaleno, že pohyby očí postupují podél kontur a obrysů zobrazených předmětů, a také podél pomyslných drah, kterým se říká vektory (viz kap. VII. 1. *Postup četby obrazu*). Druhým zjištěním byla skutečnost, že mezi rychlými pohyby očí („sakadické pohyby“) dochází k přestávkám, ve kterých se oči diváků zastavují a fixují tak pohled do jednoho bodu. Gandelman se proto domnívá, že Jarbus tím v podstatě potvrdil dřívější Rieglovu hypotézu o dvojím způsobu vnímání výtvarných děl, totiž názor, že existuje dvojitý zrakové vnímání obrazu, optické a haptické.

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 Repinově obrazu.“

[...]

*Je jasné patrné, jak pohled diváka postupuje od linií podlahy směrem k levé ruce postavy [muže], pak přeskočí k pravé ruce a následně k jejím očím. Odtud směřuje ke dvěma služebným, které stojí na prahu dveří, od nich k očím ženy atd. Sakády jsou určitým přemostěním mezi sémanticky různorodými prvky: podlaha, nohy, ruce, oči. V tomto smyslu lze mluvit o sémantickém čtení obrazu.*⁵³⁵

Na základě Gandelmana srovnání dvou koncepcí se zdá, že spojování různých sémantických prvků probíhá podobně jak v případě vzniku a recepce literárního textu, tak v případě tvorby i sledování výtvarného obrazu.

Dějiny výtvarných umění jsou plné příkladů toho, jak autoři předpokládají pochopení svých děl prostřednictvím diváckých asociativních řetězců. Nejmarkantnější jsou v tomto ohledu díla, která vytvářel Guiseppe Arcimboldo, nebo surrealistické vize, které byly námětem obrazů Salvadora Dalího. V dílech obou umělců totiž dochází k mnohovrstevnatému „kolážovitému“ slepenci různých významových jednotek, které mají v normálních životních zkušenostech jiné významy, než jaké jsou jim přisouzeny v nových a překvapujících spojeních. Když Dalí namaloval zvětralou skálu uprostřed bizarní krajiny, která připomíná klečící postavu sklánějící se nad hladinou a která současně také připomíná dlaň ruky, jejíž prsty svírají klíčící květinovou cibulku, použil v této své ilustraci nazvané *Metamorfózy Narcise* (1937) hned celou škálu různých asociativních spojení, která ve výsledku vyjadřují Narcisovu egocentrickou neurózu, totiž patologickou zálibu v sobě samém (obr. 76).⁵³⁶

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 renesančního dřevorytu



Obr. 76. Salvador Dalí. *Metamorfózy Narcise* (1937).

535 GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 7, 10. Překlad Jan Klimeš.

536 Sarah Kentová k tomuto obrazu španělského mistra připomněla, že „Španěle označují neurózu jako cibulku v hlavě.“ KENT, Sarah. *Kompozice. Základní průvodce teorií a technikou rysování prvků v obraze*. Bratislava: Perfekt, 1996, s. 56, 57. Více se o umělecké a psychologické recepci mýtu o Narcisovi dočteme také v ZAMAROVSKÝ, Vojtěch. *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha: Brána, 2005, s. 285.



Obr. 77. Lorck Melchior. *Alegorie přírody* (1565).

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 vystříkovala 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.⁵³⁷

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 jinými 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.⁵³⁸ Stačí jen předpokládat, že si je divák ve své představě spojí

⁵³⁷ Srov. ROPER, Lyndal. *Witch Craze: Terror And Fantasy in Baroque Germany*. New Haven: Yale University Press, 2004, s. 149.

⁵³⁸ Srov. Metafora. In: BRUKNER, Josef, FILIP, Jiří. *Poetický slovník*. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 203. Metonymie. In: BRUKNER, Josef, FILIP, Jiří. *Poetický slovník*. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 206.

tak, jak je autorovým skrytým záměrem. V tomto směru má ilustrátor možnost do-
tvářet za pomoci smyslově konkrétní podoby svého obrazu zobecňující neurčitost
textu.

Abychom doložili, že k asociativním spojením zcela běžně dochází nejen při recepci
uměleckých děl, ale také v procesu samotné tvorby, ukážeme dva autorské příklady,
první z pera Umberta Eca, druhý z vlastního díla autora tohoto textu.

V *Poznámkách ke „Jménu růže“* (1984) Umberto Eco napsal, že když přemýšlel
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 hořivaly jako stohy, představa středověku
bez požáru je něco jako představa války v Tichém oceánu bez stíhaček v plamenech, jak se řítí
do moře“.⁵³⁹

Aniž bychom Ecovo vyznání o aso-
ciativním spojení středověku s ohněm čet-
li předtím, než jsme se pustili do práce
na knize *Pod přísahou TREs. Tajemství
templářských rytířů* (2015), věděli jsme
také, že oba jevy k sobě neodmyslitelně
patří. Až na několik málo případů bi-
tevních scén nejsou požáry nebo ohně
a planoucí louče tím, co bychom mohli
nazvat *leitmotivem* textu. V příběhu sa-
motném, v němž se hrdinové dozvídají
o historii 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 světél 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



Obr. 78. Jan Klimeš. Ilustrace na obálce
knihy *Pod přísahou TREs. Tajemství
templářských rytířů* (2015).

⁵³⁹ ECO, Umberto. Poznámky ke „Jménu růže“. *Světová literatura*, roč. 31, 1986, č. 2, s. 232.



Obr. 79. Jan Klimeš. Několik ukázek z ilustrací pro knihu *Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů* (2015). Nahoře: Ilustrace z kap. Nepřítel před branami (dvoustrana knihy). Dole vpravo: Ilustrace z kap. Otec François (detail). Dole vlevo: Ilustrace z kap. Svoboda (detail).

třeba vytvořit na několika místech v knize spojení mezi různými předměty, resp. vyjádřit jejich určitou souvislost, rozhodli jsme se je pospojovat plamennými 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 minulost, nostalgii i mnohoznačnou symboliku duchovního příběhu,⁵⁴⁰ pokusili jsme se navodit atmosféru spjatou s událostmi středověkého rytířského řádu prostřednictvím motivu ohně.

540 Srov. BAZIN, André. Obhajoba filmových adaptací. In: BROŽ, Jaroslav, OLIVA, Ljubomír (eds.). *Film je umění!* Praha: Orbis, 1963, s. 214.

VII. ČTENÍ ILUSTRACE

„A hlavně se má zpodobovati to, co dává podnět ke přemýšlení spíše nežli to, co se vidí (pouhýma) očima.“

Leon Battista Alberti, *O malbě*⁵⁴¹

„Okno je docela jako dělo, a to v této příčině: že totiž na okno a na dělu samotném tolik nezáleží, jako na dostřelu oka – a dostřelu děla, jím teprve to i ono působí takovou spoušť.“

Laurence Sterne, *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*⁵⁴²

Způsob, jakým divák vnímá narativní obraz, bývá v řadě studií uváděn pod označením „čtení obrazu“. Čtením obrazu se rozumí metoda, jakou divák, analogicky ke čtenáři textu, zrakově vnímá (někdy se používá termínu „snímá“) významové části výtvarného díla. Ke čtení obrazu dochází tam, kde divák v kompozici obrazu rozpoznává ztvárnění nějakého příběhu.

Ve struktuře narativních výtvarných děl jsou obsaženy prvky, které podněcují diváka k tomu, aby vedl svůj pohled od jednoho místa k jinému. Tím jsou jednotlivé sémantické prvky obrazu ve výsledku sjednocovány do celistvé výpovědi. Proces četby obrazu totiž předpokládá, že lidský zrak nesnímá podobu obrazu najednou, ale že sleduje jeho jednotlivé prvky postupně od jednoho místa k druhému, třetímu atd. Takto např. zrak diváka při pohledu na obraz postupuje od jednoho vyobrazeného stromu ke stromu jinému, dále od nakresleného obydlí ke stébům trávy v popředí kompozice, aby si nakonec divák uvědomil, že sleduje obraz nějaké

541 ALBERTI, Leon B. *O malbě*. Praha: Nakladatel Vladimír Žikeš, 1947, s. 77.

542 STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha: Odeon, 1985, s. 470. Překlad Aloys Skoumal.

snové krajiny. Protože stejný proces stojí také v pozadí četby textů, neboť čtenář nejprve vnímá jednotlivá slova, jejichž skutečný význam může pochopit teprve až v průběhu nebo v závěru četby (či v některých případech dokonce až po několikerém přečtení téhož textu), je tento zrakový proces vnímání výtvarných obrazů nazýván právě „četbou“.

Pravděpodobné prvenství doslovného použití termínu „čtení obrazu“ náleží Nicolasi Poussinovi, který v dopise Paulu Fréartu de Chantelau⁵⁴³ napsal:

„Byl bych rád, kdybyste, stejně jako čtete příběhy, čtl také obrazy.“⁵⁴⁴

Počátky samotných dějin čtení obrazu sahají do pozdní renesance, konkrétně k poznámce Galilea Galileiho, který v dopise ze dne 26. června 1612 popsal malíři Lodovicu Cigolimu rozdíl mezi dvojím způsobem zrakového vnímání malířských a sochařských děl. Galileo tak reagoval na Cigoliho rozpaky nad tím, proč by sochařství mělo být nadřazeným oborem nad malířstvím, jak bylo v té době předmětem jedné z mnoha polemik v rámci sesterských umění. Galileo tím, že rozlišil tyto dva obory podle toho, že malířství zobrazuje plastičnost těl jen pro oko, zatímco sochařství také pro hmat (viditelný reliéf, „*rilievo visibile*“ a hmatatelný reliéf, „*al tatto*“), byl pravděpodobně prvním, kdo antipoval myšlenku opticko-haptické distinkce Aloise Riegla.⁵⁴⁵

O necelých sto let později se ve stejném duchu vyjádřil zakladatel moderní umělecké kritiky Denis Diderot, třebaže termínu „čtení obrazu“ výslovně nepoužil; svoji myšlenku představil jednak v esejích *Les Salons* (1759–1781), jednak v *Pensées détachées sur la peinture* (1776).⁵⁴⁶

V moderních dějinách teorie umění se k myšlence čtení obrazu vrátila řada badatelů. V prvních desetiletích 20. stol. rezonoval zájem o nalezení prostředků, kterými by bylo možné adekvátně popsat způsob vnímání výtvarných děl, zejména

543 Paul Fréart de Chatelau byl sběratel umění, patron malíře Nicolase Poussina i sochaře Giana Lorenza Berniniho.

544 Cit. dle GANDELMAN, Claude. Imagery. Reading Images. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol. 4., s. 466. Překlad Jan Klimeš.

545 Erwin Panofsky napsal: „Hlavní argument je namířen proti starému tvrzení, že trojrozměrné sochy, které jsou ‚reliéfní‘, na rozdíl od dvourozměrných malířských děl, která reliéfnost postrádají, jsou schopny vyvolat přesvědčivější iluzi skutečnosti. Na to Galileo odpovídá zajímavou anticipací moderní distinkce mezi ‚optickými‘ a ‚haptickými‘ hodnotami: existují dva zcela rozdílné druhy ‚povrchů‘, první, který oklamává dotyk, a druhý, který klame zrak.“ PANOFSKY, Erwin. Galileo as a Critic of the Arts. *Aesthetic Attitude and Scientific Thought. Isis*, vol. 47, March 1956, no. 1, s. 4. Překlad Jan Klimeš. Podobně čteme také zmínku o Galileově distinkci v TATARKIEWICZ, Władysław. *Dějiny estetiky 3. Novověká estetika*. Bratislava: Tatran, 1991, s. 247, 248.

546 Srov. GANDELMAN, Claude. Imagery. Reading Images. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol. 4., s. 466.

v okruhu Vídeňské školy dějin umění, jemuž v tomto směru dominovaly dvě osobnosti, Alois Riegl a Heinrich Wölfflin.

Alois Riegl ve své práci z přelomu 19. a 20. stol. *Historische Grammatik der bildenden Künste* (vydáno až 1966) navrhl již zmíněnou opticko-haptickou koncepci, kterou bychom mohli označit za vizuální gramatiku výtvarných forem.⁵⁴⁷ Jeho zásadním příspěvkem byla teze, že dějiny výtvarného umění je možné pochopit na základě duality „gramatických“ a „syntaktických“ stylů.⁵⁴⁸ Riegl svojí koncepcí *de facto* oprášil slova Galilea, když tvrdil, že na jednu stranu se divácký zrak ubírá podél linií a obrysů, což označil za „optický“ způsob čtení výtvarných děl, zatímco vedle toho popsal, jak se zrak na určitých místech zastavuje a soustředí do jednoho bodu, přičemž tento druhý způsob čtení výtvarných děl, kdy dochází k pronikání zraku do „hloubky“ obrazů, označil Riegl za „haptické“ čtení (z řec. *haptēin*, *haptikos* – uchopit, pochopit, dotýkat se). Opticko-haptickou distinkcí navázal Riegl na myšlenku, kterou o několik málo let před ním vyslovil sochař a teoretik Adolf Hildebrand ve svém spise *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893). V moderních dějinách kunsthistorie obrazu se tak dualita lineárních a plošných výrazů, neboli „obrys a/nebo barva na ploše či v prostoru“,⁵⁴⁹ jak ji nazval sám Riegl, stala východiskem k mnoha dalším úvahám.⁵⁵⁰

Na Rieglovu koncepci navázal Heinrich Wölfflin prací *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915). Wölfflin však tentýž proces popisoval jinou terminologií, neboť hovořil o lineární a obrazové dichotomii, kterou vztahoval na rozdíly mezi lineárním renesančním stylem (pevné kontury, jasná kompozice) a plošným vyjádřením barokního umění (rozostřenost obrysů, prvky kompozičně překračující rámec zorného pole obrazů apod.).⁵⁵¹

Wölfflinovy závěry pak o rok později rozvedl Oskar Walzel prací *Shakespeares dramatische Baukunst* (1916), kde uvedenou distinkci aplikoval na „plošné“ barokní umění Shakespearových her, na nichž ukázal, jak jednotlivé herecké postavy nepostupují podle jasného pravidla, jak jsou rozmísťovány na asymetrickém půdorysu, jak v jeho hrách vystupuje množství vedlejších postav apod. Rovněž Fritz Strich aplikoval Wölfflinovu dichotomii na literaturu, když poukázal na rozdíly

547 Srov. WITTLICH, Petr. *Literatura k dějinám umění: vývojový přehled*. Praha: Karolinum, 2008, s. 68.

548 Srov. *ibid.*, s. 68.

549 V orig. „Umriss und/oder Farbe in Ebene oder Raum.“ Cit. dle GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 5. Překlad Jan Klimeš.

550 Sám Riegl odtud pokračoval k později tolik diskutovanému termínu *Kunstwollen*, který předložil ve své zřejmě nejznámější práci *Die Spätromische Kunstindustrie* (1901). Srov. WITTLICH, Petr. *Literatura k dějinám umění: vývojový přehled*. Praha: Karolinum, 2008, s. 67–73.

551 Srov. WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia, 1996, s. 185, 186.

mezi přesně vystavěnou kompozicí klasické poezie a nedokončeností či fragmentarností romantických básní.⁵⁵²

Naproti tomu ve Francii a v Německu převažoval v první pol. 20. stol. ikonologický přístup, reprezentovaný zejména badateli Émilem Mâlem, Walterem Friedländerem a Wilhelmem Pinderem. V meziválečném období předložil vlivnou ikonologickou koncepci Erwin Panofsky v knihách *Studies in Iconology* (1939)⁵⁵³ a *Význam ve výtvarném umění* (1955).⁵⁵⁴ Panofského ikonologie však upřednostňuje interpretaci obrazů za pomoci historické obeznámenosti s filozoficko-náboženským kontextem doby, v níž dílo vzniklo (přirozený význam, konvenční význam, vnitřní význam). Proto procesům, které jsou označovány termínem „čtení obrazu“, spíše odpovídá studium zrakové perceptibility diváků, jak bylo rozvinuto především představiteli Vídeňské školy dějin umění.

V dějinách teorií, které se do určité míry také zabývaly hledáním prostředků, kterými by bylo možné odhalit narativitu obsaženou ve výtvarných dílech, vynikají v druhé pol. 20. stol. práce Meyera Schapiro a Ernsta Gombricha. Schapiro se od konce 30. let věnoval zejména studiu středověkých iluminací. S jeho závěry porovnávající texty s obrazy je možné se seznámit v knize *Words and Pictures* (1973).⁵⁵⁵ Rovněž Ernst Gombrich se ve studii *Umění a iluze* (1960) zabýval procesem vnímání u diváka, který sleduje výtvarné dílo.⁵⁵⁶ Všeobecně lze říci, že v druhé polovině 20. stol. převládal spíše lingvistický a sémiotický přístup, který na rozdíl od ikonologického výkladu nevysvětloval narativitu obrazu na základě metaforických podobností, ale specializoval se na jeho vizuální strukturu (viz kap. III. 2. *Literatura a ilustrace z pohledu sémiotiky*).⁵⁵⁷

V následujících kapitolách se budeme zabývat rieglovskou distinkcí opticko-haptického čtení, která je věnována procesu, jakým divák „čte“ obraz, resp. odkrývá způsob, jakým je rozpoznáván děj, či snad i dokonce krátký příběh, zprostředkovaný piktorialním narativem. Nejprve nahlédneme do historie teorií, které se problematikou divákovy vnímání obrazu zabývaly. Tyto teorie se týkají vnímání obrazu obecně, nikoliv tedy pouze vnímání výtvarných ilustrací. Následně zaměříme naši pozornost na pragmatiku obrazové sdělnosti, tzn. na teorii, která se

552 Srov. WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia, 1996, s. 185, 186, 188. Viz také WALZEL, Oskar. Shakespeares dramatische Baukunst. *Jahrbuch der Shakespearegesellschaft*, 52, 1916, s. 3–35.

553 Viz PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology*. New York: Oxford University Press, 1939.

554 Viz PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon, 1981.

555 SCHAPIRO, Meyer. *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. New York: Mouton Publishers, 1973. Viz také SCHAPIRO, Meyer. *Dílo a styl*. Praha: Argo, 2006, s. 13–35.

556 Viz především třetí oddíl knihy „Podíl diváka“. GOMBRICH, Ernst. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 213–334.

557 GANDELMAN, Claude. Imagery. Reading Images. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol. 4., s. 466.

pokouší odhalit způsoby, jakými bývá vyvolán účinek obrazu na diváka. Nakonec nabídneme také několik vlastních poznámek k danému tématu, kterými se pokusíme některé z uvedených teorií aplikovat na konkrétní příklady.

VII. 1. Postup četby obrazu

Téma, které Riegl zpracoval ve své opticko-haptické koncepci, se stalo v moderních dějinách předmětem mnoha psychologických, sémiotických a uměnovědných studií. Cílem této kapitoly je začlenit rieglowskou koncepci čtení obrazu do širšího odborného kontextu, a odhalit tak přesnější principy, jež stojí v pozadí procesu četby obrazů.

Nejprve se podíváme na několik fyziognomických poznámek o orgánu, kterým je obraz snímán. Vlastností lidského oka je, že je v neustálém pohybu a jeho relativní zastavení vyžaduje dokonce značnou námahu. Tento objev je připisován práci Sigmunda Exnera z roku 1866, který se fyziognomií očí zabýval. Exner popsal, jak lidské oči provádí neustálé pohyby (nastagmus = záškuby očí), aniž bychom vědomě měnili směr jejich pohledu. Příčinou je kulovitý tvar oka, jehož povrch je navíc dobře promazáván. Člověk dokáže udržet pevný směr optické osy jen asi 1 až 3 vteřiny, přičemž tato délka závisí na únavě očí vyčerpáním očního purpuru osvětlených buněk.⁵⁵⁸

Také pozdější výzkumy potvrdily, že pro divákovu orientaci v obrazových kompozicích je vyžadován určitý minimální čas potřebný k tomu, aby rozpoznal jednotlivé významové celky. Nejmenším možným časovým úsekem, který je zapotřebí k identifikaci významu reprezentovaného objektu, je 0,01–4 s (u sluchu je ještě kratší, přibližně 0,002 s), přičemž reakční práh diváka obrazu je závislý na složitosti pozorovaného obrazu. Vnímání složitého (chaotického) obrazu proto vyžaduje delší expoziční čas. Takto bylo zjištěno, že v rychlosti divákova vnímání obrazu se jako nejstrukturovanější jeví střed kompozice a teprve potom se jeho zrak rozšiřuje směrem k okrajům obrazu. Úplně nakonec jsou rozpoznávány některé známé části uvnitř obrazu (obr. 80).⁵⁵⁹

Tezi o tom, že obrazová kompozice je divákem čtena v určitém sledu, nastínil již William Hogarth ve svém spise *The Analysis of Beauty* (1753). Hogarth se zde primárně soustředil na vysvětlení příčiny krásy, půvabu a elegance obrazů i přírodních objektů na základě přítomnosti esovitě křivky v obraze, tzv. „*linie krásy a půvabu*“, která tak nápadně připomíná mihotavý plamen ohně (obr. 81).⁵⁶⁰ Tato Hogartova linie je příčinou dynamiky vnímání obrazů, neboť jak sám autor uvádí, tím, že

558 Srov. HERMANN, P. K. Zrakový přijímač. In: MOLES, Abraham A. *Věk kybernetiky*. Praha: SNTL, 1966, s. 58.

559 Srov. BENESCH, Helmuth. *Encyklopedický atlas psychologie*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 107.

560 Hogarth esovitou linii označuje výrazy „*serpentine line*“ či „*the line of grace and beauty*“. Třebeže, jak uvádí historik Petr Wittlich, „*tato linie nebyla chápána Hograthem jako nějaký abstraktní princip, ale měla*



Obr. 80. Při vnímání složitých obrazových scén dochází nejprve k odhalení středu (vlevo), pak okrajů záběru (vpravo nahoře). Teprve až nakonec je v chaotickém davu rozpoznána tvář známého muže (vpravo dole).

„seznamujeme-li se s nějakou linií, je naše oko nuceno proběhnout ji očima a jedná se o opravdové fyzické potěšení subjektu znovu prožít skutečný pohyb ruky, která linii načrtla,“

a dále píše, že lidské oko (*enkindled eye*) je

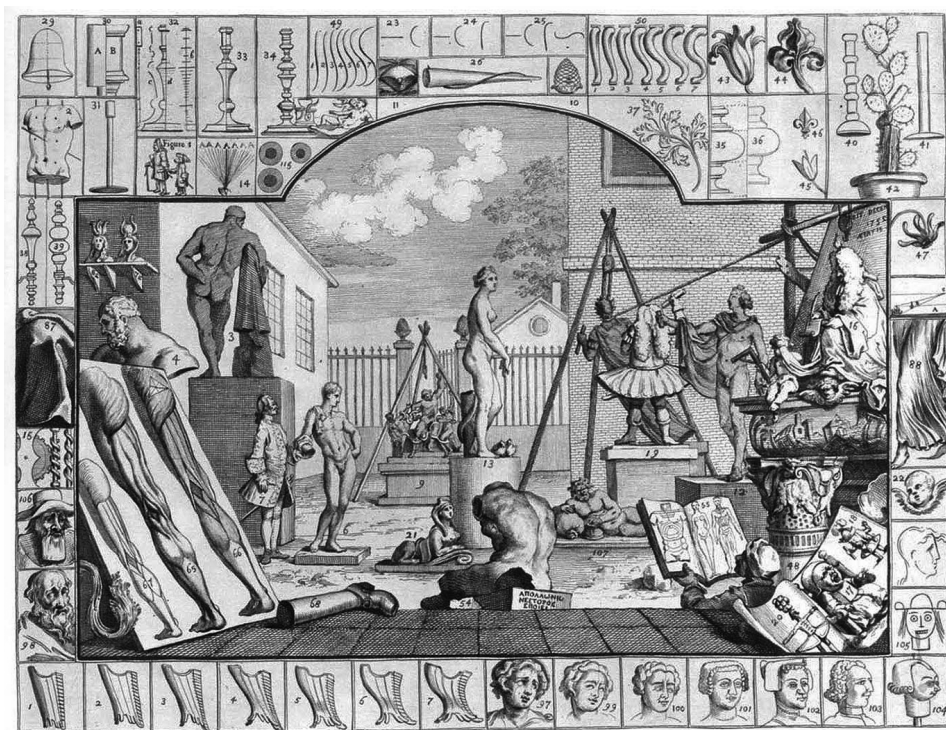
„zvláštním způsobem znovuzroveno, když sleduje tyto konkávní a konvexní linie představující se postupně zraku.“⁵⁶¹

Později se ve 20. stol. k dynamice čtení obrazu vyjádřil také Paul Klee, který celý proces pregnančně popsal ve svém *Pedagogickém náčrtníku* (1925):

„Vnímání je omezeno schopností vnímajícího oka. Meze oka jsou dány jeho neschopností vnímat sebemenší plochu naráz a stejně ostře. ‚Spásá‘ plochu postupně, vždycky se přitom zaostří na kaž-

*spíš metaforickou hodnotu, souvisela s rozmanitostí a proměnlivostí přírodních a uměleckých forem.“ WITTLICH, Petr. *Literatura k dějinám umění: vývojový přehled*. Praha: Karolinum, 2008, s. 51.*

561 Cit. dle MORFAUX, Louis-Marie. Estetický zážitek. In: SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994, s. 247. Viz také HOGARTH, William. *The Analysis of Beauty*. New York: Cosimo Classic, 2010, passim.



Obr. 81. Svě pojednání o kráse esovitě linie ilustroval William Hogarth řadou příkladných kreseb. Na obrázku můžeme vidět množství přírodních a uměleckých objektů, jimž je půvab propůjčen právě esovitou linií, „serpentine line“.

*dě následující políčko zolášť a jedno po druhém je pošle do mozku, kde se vjemy shromáždí, utřídí a uloží do paměti. Oko se v díle pohybuje po předem vytyčených cestách.*⁵⁶²

Ve druhé pol. 20. stol. byla Rieglova distinkce opticko-haptického čtení obrazu podrobena psychologickým experimentům Alfreda Jarbuse, který své závěry shrnul v práci *Rol' Dvizhenii Glaz V Protsesse Zreniya* (1965), a Američanů Davida Notona a Lawrence Starka.⁵⁶³ Jak bylo uvedeno již v kap. VI. *Transformace z verbálního do piktorálního narativu*, tito psychologové svými výzkumy *de facto* potvrdili nejen

562 KLEE, Paul. *Pedagogický náčrtník*. Praha: Triáda, 1999, s. 23. Překlad Anita Pelánová. Poslední větu uvedené citace zvýraznil Klee.

563 Srov. GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 6–13. Viz také JARBUS, Alfred. *Eye Movements and Vision*. New York: Plenum Press, 1967, *passim*.



Obr. 82. Zleva doprava: Obraz *Les hraběny Mordvinové* (1891) Ivana Ivanoviče Šiškina a záznam pohybů očí diváka při pohledu na tento obraz.



Obr. 83. Zleva doprava: Obraz *Ráno v borovém lese* (1889) Ivana Ivanoviče Šiškina a záznam pohybů očí diváka při pohledu na tento obraz.

tezi o tom, že kontury, obrysy a linie vedou lidské oko v určitých směrech po ploše obrazů, ale verifikovali také názor, že divák pohyb svých očí na důležitých místech zastavuje, aby tím vstřel informace, které jsou mu obrazem poskytovány.

Studie pohybů divákových očí rovněž zdokumentovaly, že lidský zrak není veden pouze podél zřetelných kontur a obrysů vyobrazených objektů, ne-li přímo podél nakreslených čar, ale také podél pomyslných drah, kterým se říká vektory. Uplatnění více vektorů uvnitř jedné obrazové kompozice se pak nazývá „vektorializací“. Lidské oko, které takto postupuje podél kontur zobrazených předmětů i podle vektorů, vytváří určité trajektorie, tzn. že dochází k určitým směrům zrakových pohybů.

Sémiotickým rozbořem analogických procesů mezi četbou textů a způsobem snímání obrazů, který divákovi zprostředkovává vazby mezi významovými jednotkami, se věnují studie Umberta Eca a Clauda Gandelmana.

Umberto Eco ve své práci *Teorie sémiotiky* (1976) našel v tomto směru podobnost mezi významem tzv. deiktických a anaforických⁵⁶⁴ jazykových výrazů (toto – tamto; zde – tam), které souborně nazval termínem *shifters*, a mezi neverbálními směrovými ukazateli, tzv. *pointers*, jakými jsou např. ukazující prst, pohled zobrazené postavy či směrová šipka.⁵⁶⁵ Eco tak navázal na Peircovu definici indexu, znaku, který je s objektem spojen kauzálně (např. stopa v písku, kouř ohně apod.).⁵⁶⁶ Smysl používání verbálních *shifters* či neverbálních *pointers* tkví ve snaze upoutat čtenářovu/divákovu pozornost. Eco se domnívá, že „jednou z *primárních denotací 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 větných celků, ke kterým jsou kontextuálně vztahovány:

*„Tak ve vyjádření /John beats Mary [John bije Mary]/ je to právě jejich vztahová pozice, která činí z Mary oběť a z Johna přílišného hrubiána; kdyby byl /John/ na místě Mary a naopak, daná situace by se pro Mary vyvíjela příjemněji.“*⁵⁶⁹

Eco konstatuje, že verbální a neverbální indexické odkazy v rámci kompozice díla sdílejí společný rys, kterým je právě výše zmíněná vektorializace.⁵⁷⁰ Pohyb na ploše obrazu se odvíjí podél pomyslných drah – vektorů, které vycházejí z ostentivních ukazatelů, tzn. z *pointers*, a které směřují divákův pohled buď do nějakého bodu uvnitř obrazu anebo někam mimo hranice obrazové plochy.

Problematickou indexických znaků v malířství se zabýval také Claude Gandelman, který však používal jiný terminologický slovník než Eco. To, co Eco označo-

564 *Deiktický* („k deixi“) je přímé ukazování ke skutečnosti nebo k jejímu označení v textu. *Anafora* je slovní figura, která opakuje shodná slova (nebo skupiny slov na začátku veršů nebo vět).

565 Srov. ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky. A Theory of Semiotics*. Brno: JAMU, 2004, s. 135. Překlad Marek Sedláček.

566 Jak dodává Eco, Peirce sám však byl na pochybách jak zařadit nonverbální ukazatele, tak deiktické a anaforické verbální shiftery do kategorie indexických znaků, protože se domníval, že nejsou přirozenými znaky, ale znaky umělými, arbitrárními. Proto byly Peircem označeny jako subindexy a hyposémy. Srov. ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky. A Theory of Semiotics*. Brno: JAMU, 2004, s. 135. Podobně o tom viz také WOLLEN, Peter. *The Semiology of the Cinema*. In: WOLLEN, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Thames & Hudson, British Film Institutes, 1972, s. 123.

567 ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky. A Theory of Semiotics*. Brno: JAMU, 2004, s. 138. Překlad Marek Sedláček.

568 Srov. *ibid.*, s. 211.

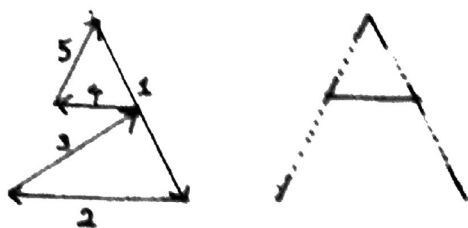
569 *Ibid.*, s. 213. Překlad Marek Sedláček.

570 Srov. *ibid.*, s. 213, 214, 339, 340.

val termínem *pointers*, nazývá Gandelman specifickěji, a sice „demonstrační gesta“, což je sousloví, které převzal z divadelní terminologie Bertolda Brechta (*Gestus des Zeigens*). Ve svém výkladu se ostenzivními ukazateli zabýval zejména ve vztahu k figurálnímu malířství. Namalovanou postavu, která zaměřuje divákův pohled k jinému cíli než je ona sama, nazval Gandelman „demonstrátorem“ (ten, který ukazuje, odkazuje):

*„Brechtovští herci užíváním Gestus des Zeigens odkazují na určitý prvek v průběhu divadelního vystoupení, kterým nahrazují iluzionistické herectví. Tímto svým gestem nás upozorní na jednu z možných existencí svých rolí, jinými slovy tím demonstrují fakt, že nejsou ztělesněním skutečných postav. V malířství hraje demonstrační gesto rétorickou roli, která je zacílena na diváka obrazu. Jde o apelační signál, který je určen k tomu, aby divák směřoval svůj pohled směrem na nějaký namalovaný objekt.“*⁵⁷¹

V kap. III. 3. *K definici umělecké narativní ilustrace* jsme uvedli, že vektory mají podle George Lakoffa celkem čtyři vlastnosti: zdroj, cíl, cestu a směr. Divákův pohled tedy vychází z určitého místa k nějakému cíli, postupuje podél cesty, a navíc podle stanoveného směru. V psychologii zrakového snímání jednoduchých tvarů je tento invariabilní proces označován termínem *scan-path*.⁵⁷² Neměnnost trajektorie zrakového snímání je dobře patrná na příkladu velkého tiskacího písmene „A“, který pohyb očí snímá v postupných krocích 1 – 2 – 3 – 4 – 5 (obr. 84). Je proto pravděpodobné, že v pozadí sledování kompozic obrazů se skrývá podobně nastavená trajektorie směřování pohledu, tzn. že dochází k předurčenosti divákovy pohledu. *Scan-path* se zdá proto velice důmyslným nástrojem, jehož prostřednictvím mohl autor obrazu vložit do svého díla určité narativní sdělení.



Obr. 84. Claude Gandelman. Postup divákovy snímání jednoduchých tvarů, tzv. *scan-path*, při pohledu na tvar písmene A.

Je otázkou, nakolik je postup četby obrazů psychologickým jevem a do jaké míry může být podmíněn kulturními vlivy. Jinými slovy jde o to, zda při četbě obrazů západoevropský divák automaticky inklinuje k postupu z levého horního rohu obrazu do jeho pravé spodní části, tak jak je to ve shodě s jeho postupem četby textů, a zda divák, který je naopak zvyklý číst texty v opačném směru, jako např. v arabských ze-

571 GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 14. Překlad Jan Klimeš.

572 *Ibid.*, s. 25.

mích, přistupuje k četbě obrazů zprava doleva.⁵⁷³ Z dějin četby textů a obrazů jsou známy i jiné postupy, jak např. víme ze starého Egypta, kde diváci četli sled událostí zachycených v jednotlivých obrazových polích na nástěnných malbách „hadovitě“ od levého spodního rohu nahoru.⁵⁷⁴

Podle studie Rudolfa Arnheima *Art and Visual Perception: a Psychology of a Creative Eye* (1954) jsou horizontální vektory

v obraze čteny právě zleva doprava. Arnheim říká, že takové směřování je v souladu s přirozeným očekáváním diváka. Naopak pro opačný postup, kdy divák postupuje podél vektorů z pravé strany doleva, je vyžadováno mnohem větší úsilí.⁵⁷⁵

Tento poznatek byl dokonce anticipován ještě před Arnheimem, když mezi mnoha jinými např. Heinrich Wölfflin upozornil na skutečnost, že v případě zrcadlově obrácené kompozice nějakého obrazu se náhle zdá, jako kdyby byl narušen původní význam obrazu.⁵⁷⁶ Takto je např. na Raffaelově obraze *Sixtinská madona* (kolem r. 1513) možné shledat, že umístění postavy sv. Sixta do pravé části obrazu má ten důvod, aby postava světce posloužila za zdroj divákova směřování pohledu k hlavnímu „energetickému centru“ obrazu, k Panně Marii. Když však obraz zrc-



Obr. 85. Vlevo: Schéma kompozice podle Raffaelova obrazu *Sixtinská madona* (kolem r. 1513). Vpravo: Zrcadlová verze téhož obrazu.

573 V souvislosti s tím připomeňme, jak se Alice Jedličková ve stati *Podoby transmediality: verbální a piktorální vyprávění* (2008) zabývala způsobem četby obrazu Benozza Gozzoliho *Tanec Salome* (1461–1462), který už předtím v sedmdesátých letech popsal Seymour Chatman v knize *Story and Discourse* (1978). Chatmanův způsob čtení Gozzoliho obrazu je – na základě výběru ukázky Jedličkové – následující: „Ve své nejjednodušší formě představuje piktorální narativ události v jasné sekvenci, řekněme zleva doprava, analogicky k západnímu písmu. Ale pořádek může být i jiný: například na Gozzoliho obraze *Salome tančí pro Heroda v pravé části obrazu a pozdější událost – voják drží meč nad Janovou hlavou – se objevuje v části levé. Závěrečná událost, Salome předkládající Janovu hlavu matce, se objevuje uprostřed.*“ JEDLIČKOVÁ, Alice. *Podoby transmediality: verbální a piktorální vyprávění*. In: SCHNEIDER, Jan, KRAUSOVÁ, Lenka (eds.). *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk. Sborník příspěvků ze symposia*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 19. Viz také v orig. CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca-London: Cornell UP, 1978, s. 34.

574 Srov. McCLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*. Praha: BB/art, nakladatelství Jiří Buchal, 2008, s. 14, 15.

575 Srov. ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception: a Psychology of a Creative Eye*. Berkeley-London: University California Press, 2004, s. 35.

576 Srov. *ibid.*, s. 34.

dlově převrátíme, divák obrazu musí vynaložit mnohem více námahy, neboť jeho pohled nepostupuje ve směru, ale právě proti směru pohledu světce k onomu energetickému centru (obr. 85).⁵⁷⁷

Podle Arnheima je příčinou tohoto jevu, kdy se levá část obrazu jeví jako lehčí, a proto je zpravidla výchozím bodem v procesu četby obrazu, asymetrie mozkových hemisfér. Arnheimův výklad na toto téma sumarizoval Josef Hlaváček v práci *Kompozice podle Rudolfa Arnheima* (1997) slovy, že

*„tím, že pravá půle zorného pole se zdá být více uzavřena smyslovým vjemům, stává se zorné pole asymetrickým. Protože je jeho levá strana produkována pravou mozkovou polokoulí, získává vizuální převahu, tedy kotevní centrum, k němuž se vztahuje zbytek zorného pole: věci v levé půli pak vypadají zvlášť důležité: z toho plyne nerovnoměrné rozdělení váhy, které si uvědomíme, když do situace promítneme svislíci. Pohybuje-li se věc zleva doprava, stává se vizuálně těžší.“*⁵⁷⁸

Za výchozí bod při dešifrování obrazového sdělení je proto většinou volena levá polovina obrazové kompozice, což také vysvětluje důvod, proč diagonálu vedenou z levého spodního rohu do pravého horního rohu označujeme metaforicky za „vzrůstající“, zatímco diagonálu mezi levým horním a pravým dolním rohem za „klesající“. ⁵⁷⁹

Třebaže Arnheim poskytl psychologický výklad ohledně příčiny udávající směr četby obrazu zleva doprava, otevřenou otázkou i nadále zůstává, zda mohou v takovémto procesu sehrát svoji úlohu kulturně podmíněné vlivy.

Na tento jev poukázala autorka Jehan Zitawiová ve své studii *Contextualizing Disney Comics within the Arab Culture* (2008), kde se zabývala problematikou překladů Disneyových komiksů z anglo-amerického prostředí do arabštiny. Zitawiová ukázala, jak v převodech mezi různými kulturami dochází k celé nové grafické úpravě komiksů, které musejí být z anglo-amerického prostředí převedeny s ohledem na protisměrný způsob čtení v arabském světě. Zatímco anglický čtenář komiksů postupuje zleva doprava, v arabských verzích jsou buď jednotlivé obrázky v těchto komiksech různě převrácené, anebo v nich přímo dochází k zrcadlovému obrácení celých stran (obr. 86).⁵⁸⁰

577 Takových příkladů lze pochopitelně uvést mnoho, mj. např. *Isenheimský oltář* Matthiase Grünewalda. Z toho důvodu se také předmět, který je zobrazen v pravé polovině obrazu, jeví jako těžší, zatímco bude-li umístěn do levé poloviny obrazu, bude se jevit odlehčeněji. Arnheim také odkazuje na objev Mercedes Gaffronové, která uvádí, že Rembrandtovy grafické matrice (suchá jehla, lept), jenž jsou vyryty do kovové desky, mají svoji myšlenku, zatímco inverzní tisky ji postrádají. Podobně si také Alexander Dean všímá jevu, který zažívají diváci na začátku divadelního představení; když se roztáhne opona, divák se nejdříve podívá na levou stranu jeviště, neboť odtud očekává začátek děje. Srov. *ibid.* s. 34, 35.

578 HLAVÁČEK, Josef. *Kompozice podle Rudolfa Arnheima*. Praha: Karolinum, 1997, s. 25.

579 Srov. ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception: a Psychology of a Creative Eye*. Berkeley–London: University California Press, 2004, s. 33, 34.

580 Srov. ZITAWIOVÁ, Jehan. *Contextualizing Disney Comics within the Arab Culture*. In: OITTINEN, Riitta, KAINDL, Klaus (eds.). *Le verbal, le visuel, le traducteur / The Verbal, the Visual, the Translator*,



Obr. 86. Ukázka proměny komiksů mezi kulturami, v nichž jsou texty čteny v obrácených směrech. Vlevo: Egyptské vydání komiksu *Pes Pluto* (1959). Vpravo: Brazílské vydání téhož komiksového příběhu (1955).

Stejný problém se týká i mnoha případů, které jsou komponovány spolu s texty tak, že vytváří integrovaný, dále nedělitelný celek. Spíše než o ilustrace se jedná o ty projevy, které Michel Melot ve své studii *The Art of Illustration* (1984) označoval termínem „rébusy“.⁵⁸¹ Rébusy jsou texty, v nichž jsou v psaných textových řádcích vynechána určitá slova a na jejich místo jsou dosazené obrázky.

Někde mezi komiks a rébus bychom zařadili „ilustraci“, kterou jsme ve spolupráci s grafickým designérem knihy vytvořili pro knihu Renaty Štulcové *Strážci sedmi*

vol. 53, Mars 2008, no. 1, Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal, s. 139–153. Dostupný z WWW: <<http://www.erudit.org/revue/meta/2008/v53/n1/017979ar.html?vue=resume>>. Podobně také finská překladatelka Riitta Oittinen dodává, že ke grafickému obrácení dochází v zahraničních vydáních japonských komiksů manga. Srov. OITTINEN, Riitta. Verbálně, vizuálně a akusticky v ilustrovaných knihách. In: ANOŠKINOVÁ, Viera (ed.). *BIB 2009. 22. Biennale ilustrácií Bratislava*. Bratislava: Bibiana, 2009, s. 80.

⁵⁸¹ Srov. MELOT, Michel. *The Art of Illustration*. New York: Skira/Rizzoli, 1984, passim.

divů světa (2011).⁵⁸² Jedná se o komiksově pojatou dvoustranu knihy, v níž nejsou jednotlivá obrazová políčka striktně oddělená jako v komiksu, ale jsou kompozičně navržena tak, aby divák v jejich recepci postupoval víceméně z levého horního rohu do pravého spodního rohu strany. Smyslem této dvoustrany bylo zachytit vyprávění jednoho ze strážců tajemství sedmi divů světa, Homéra, který hlavního hrdinu knihy zasvěcuje do životopisu Alexandra Velikého. Uprostřed dvoustrany jsme proto zobrazili bájněho vypravěče, který vypráví o životě makedonského krále, přičemž každá z dvanácti vybraných nejdůležitějších událostí ze života Alexandra Velikého byla jasně označena číslovkou (obr. 87). Je otázkou, jak by k četbě takovéto dvoustrany přistupoval čtenář/divák z arabského prostředí, resp. jak by tato dvoustrana musela být upravena, aby odpovídala jeho přirozenému způsobu čtení textu.

Z výtvarného hlediska pak visí obecný otazník především nad tím, jak by se zrcadlové převrácení jednotlivých ilustrací projevilo na kvalitě šrafury a dalších rukopisných prvků, které jsou součástí expresivního výraziva autorských stylů (pravá



Obr. 87. Dvoustrana z knihy Renaty Štulcové *Strážci sedmi divů světa* (2011). Ilustrace a grafická úprava dvoustrany Jan Klimeš.

⁵⁸² Čerpáme z dosud nevydané české mutace textu knihy. Zatím vyšlo ruský ŠTULCOVÁ, Renata. *Хранители семи чудес света*. Moskva: ЛитТерра, 2011.

ruka přirozeně šrafuje v obloucích mezi pravým horním rohem a levým spodním rohem, zatímco levá ruka provádí pohyb mezi protilehlými rohy formátu kreseb).

VII. 2. Pragmatika piktorálního narativu a apelační funkce

„*Oko není schopné přijímat informace, aniž by je zároveň i nevzdávalo.*“

Georg Simmel⁵⁸³

Narativní ilustrace disponuje také prostředky, kterými může podnítit divácký zájem podobně, jako to dokáže literární text. Jinými slovy, v umělecké narativní ilustraci je možné uplatnit prostředky, které podnítí diváka ke změně jeho dosavadního jednání. Claude Gandelman, který se pragmatickými aspekty obrazu zabýval ve své práci *Reading Pictures, Viewing Texts* (1991), zahrnul všechny takovéto druhy účinku obrazu pod souborný termín „apelační funkce“.⁵⁸⁴

Gandelman svou teorii apelační funkce obrazu navázal na dílo pragmatika Johna Langshawa Austina. Austin zkoumal mimoverbální účinky napsaných nebo vyřčených tvrzení na čtenáře a posluchače. Tvrzení, kterými je způsobeno nějaké další jednání, nazval Austin „mluvními akty“.⁵⁸⁵ Protože se Gandelman pokusil provést určitou analogii Austinových mluvnických aktů tím, že jejich princip přenesl do oblasti vizuálního jazyka, podívejme se ve stručnosti nejprve na to, co bylo předmětem Austinovy filozofie, jejíž závěry byly publikovány v knize *Jak udělat něco slovy* (přednášky na Harvardu 1955; kniha vyd. 1962).

Austin přistoupil ke studiu jazyka z pragmatického hlediska. V jeho analýzách přestal být verbální jazyk pouhým nástrojem určeným k popisu a konstatování faktů, ale stal se naopak východiskem pro studium, které význam jazyka odhalovalo na základě jeho používání. Typickými příklady mluvnických aktů, které způsobí určitou mimoverbální změnu v jednání posluchačů, jsou sliby, vyhlašování válek, křty novorozeňat, provádění svátostí manželství apod.

Austin navrhl tři druhové kategorie mluvnických aktů: *lokuční*, *ilokuční* a *perlokuční*.⁵⁸⁶ Lokuční akt se týká významu promluvy. Druhou kategorií, tzn. ilokuční akt,

583 Cit. dle KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Neverbální komunikace. Řeč pohledů, úsměvů a gest*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 23. Pro srovnání citace s originálem chybí v Křivohlavého práci relevantní odkaz; uvedeno jen „Georg Simmel, 1923“.

584 Podrobný rozbor nalezneme v oddíle nazvaném *Demonstrační gesto* v Gandelmanově knize. Viz GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 14–25.

585 Austinovu filozofii anticipoval Ludwig Wittgenstein spisem *Filozofická zkoumání* (napsal v letech 1947–1949; vyšlo 1953), kde rozvádí vlastní pojem „řečové hry“. Srov. MARVAN, Tomáš. *Skutečnost, která může být chaosem*. John L. Austin: Jak udělat něco slovy. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 4, 2000, č. 3 [online]. [cit. 2011–05–10]. Dostupný z WWW: <http://aluze.cz/2000_03/austin.php>.

586 V odhalení struktury různých druhů mluvnických aktů nabídl Austin nejprve rozdělení na *konstantiva* a *performativa* (Austinovy novotvary). Konstantiva jsou jazykové promluvy, kterými něco popisujeme.

chápal Austin jako sílu lokučního aktu, tzn. že ilokuční akt způsobuje, že je nějaký mluvní akt otázkou, rozkazem, tvrzením atd. Proto je také logické, že provedením každého lokučního aktu dochází současně k vykonání ilokučního aktu. Patrné je to např. tehdy, když něco sdělujeme a současně tím posluchače ubezpečujeme, varujeme, vynášíme určitý rozsudek, kritizujeme. Jiný příklad: klademe-li otázku, tak ji často uvádíme tak, abychom způsobem jejího vyřčení tázané osobě vnutili určitou odpověď apod.⁵⁸⁷ Třetím druhem mluvních aktů je akt perlokuční, ve kterém jde o to, abychom nějakou promluvou dosáhli mimojazykového cíle. Typickým perlokučním aktem je např. urážka.

Po stručném exkurzu do Austinovy teorie se můžeme vrátit ke Gandelmanově teorii, kterou bychom mohli analogicky označit za teorii „vizuálních aktů“.

Podle Gandelmana jsou nositeli mluvních aktů v malířských kompozicích ruce, napřažené prsty, pohledy postav, náklony postav apod., které autor nazval „demonstračními gesty“. Demonstrační gesta totiž způsobují, že divák obrazu zaměří svou pozornost na určitý cíl, ať už je takový cíl obsažen v kompozici obrazu nebo je umístěn mimo rámec obrazové kompozice. Na obraze zachycená postava, která přiměje divákův pohled upřít se na nějaký cíl, a která zpravidla disponuje prostředky demonstračních gest, je označena za „demonstrátora“.⁵⁸⁸ Pokud se v obraze takový demonstrátor vyskytuje, pak to znamená, že obraz přestává být jen prostým „kukátkem“ do iluzivního prostoru, jak jej chápal např. Leon Battista Alberti ve svém pojednání *O malbě* (1435–1436)⁵⁸⁹ a jak takový iluzivní obraz označoval Bertold Brecht termínem *Guckkasteneffekt*.⁵⁹⁰

Tím, že demonstrátor donutí diváka obrazu zaměřit svůj pohled na určitý cíl, lze mluvit o analogii s lokučním a ilokučním aktem, jak je popsal Austin. Protože

Performativa jsou druhy jazykových promluv, které nic nepopisují, ale kterými mluvčí osoba jedná, např. vyhlašuje válku, odsuzuje, provádí svátost manželství, křtí novorozence apod. Prvním historickým performativem je slib. Austin si však následně uvědomil, že obě kategorie mají mnoho společného, a tak nebylo ani příliš jasné, co je od sebe vlastně oddělovalo. Nabídl proto jinou klasifikaci mluvních aktů, na *fonetické* (zvukové), *fatické* (gramatické) a *rhétické* (nesoucí nějaké sdělení). Teprve později dospěl k poslední kategorizační trojici mluvních aktů, *lokuce*, *ilokuce* a *perlokuce*.

587 Srov. AUSTIN, John L. *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofia, 2000, s. 104.

588 Podle Gandelmana se demonstrační gesto ruky, která směřuje pohled diváka, v dějinách malířství objevuje zejména v raném období italské renesance, v *quattrocentu* (asi 1450–1550). Postava demonstrátora, která vykonává demonstrační gesto, se do malířství *quattrocenta* dostala patrně z pozdně středověkých živých obrazů, *tableaux vivants*, což byly figurální kompozice složené ze živých herců, kteří staticky předváděli nějakou biblickou scénu. Před uskupením nehybných postav stál komentátor, který s ukazovátkem v ruce vysvětloval publiku roli každého z nehybných herců.

589 Alberti, který byl ve svém výkladu malířství značně ovlivněn Brunelleschiho objevem perspektivy, charakterizoval obraz jako pohled do iluzivního prostoru, resp. jako plošný průřez optického kuželu, jehož vrchol leží v divákově oku. Srov. ALBERTI, Leon B. *O malbě*. Praha: Nakladatel Vladimír Žikeš, 1947, s. 19, 23, 25.

590 Srov. GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 21.

každá lokuce s sebou přináší také ilokuci, provádí demonstrátor současně ilokuční akt. Ilokuční akt se projeví tak, že si divák obrazu uvědomí, že byl přinucen ke změně svého jednání. Gandelman zde vidí souvislost s Brechtovým *Gestus des Zeigens*, kdy herci na jevišti přestávají hrát svoji divadelní roli a stávají se metaherci své původní divadelní role. Brechtovský divák totiž nesleduje herce na jevišti jakožto součást divadelního představení, ale sleduje postavu, která teprve předvádí divadelního herce, který hraje určitou divadelní roli.⁵⁹¹

Podívejme se, jak Gandelman rozlišil mezi různými druhy ilokučních a perlokučních aktů. V případě ilokučních aktů navrhnul rozdělit je na dva druhy, *distanční ilokuční funkci* (I1) a *indexikální ilokuční funkci* (I2).⁵⁹²

Distanční ilokuční funkce (I1) je typicky brechtovská. Tato funkce se podobá situaci, v níž postava na obraze svým konáním jako by pronášela větu: „Ukazuji vám, že vám něco ukazují.“

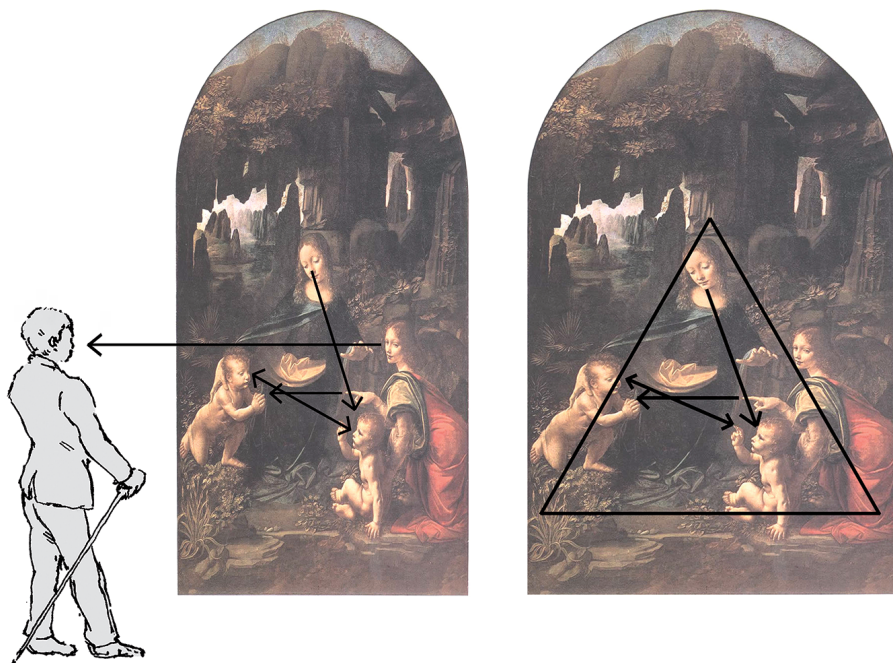
Druhým ilokučním aktem je indexikální ilokuční funkce (I2). Tento druh funkce se projeví tím, že si divák uvědomí, že demonstrátor na obraze neukazuje na konkrétní namalovaný předmět uvnitř obrazové kompozice, ale svým gestem odkazuje k obsahu, který je kdesi za hranicemi obrazového formátu. Např. cílem demonstrátorů na náboženských obrazech z období *quattrocenta* je Bůh, který však není reprezentován nějakou postavou, ale je k němu pouze odkazováno postavami světců, kteří buď vzhlíží nad sebe nebo ukazují prstem vzhůru nad obraz. V zásadě lze však o obou ilokučních funkcích říci, že nepodněcují diváka ke změně jeho jednání, ale jsou pouze vizuální proklamací reprezentovaného obsahu.

Jiná je situace v případě perlokučního aktu, který na rozdíl od aktů ilokučních vždy způsobí změnu v divákově jednání tím, že účelově přinutí zaměřit jeho pohled z jednoho místa na místo jiné. Také perlokuční akt rozdělil Gandelman na dva druhy, resp. u druhého z nich našel ještě další poddruh, takže dohromady definoval *perlokuční funkci usměrňující pohled* (P1), *perlokuční funkci ideového jednání* (P2) a *perlokuční funkci empatickou* (P2a).

Tam, kde je divákův pohled veden podél vektorů, dochází k prvnímu z druhů perlokučních aktů – perlokuční funkci usměrňující pohled (P1). Můžeme si ji ukázat např. na obraze Leonarda da Vinciho *Madona ve skalách* (1483–1486), kde divák postupuje podle složitého propletence obsažených vektorů. Výchozím bodem divákova čtení Leonardova díla je navázání očního kontaktu s postavou anděla, která je současně demonstrátorem, neboť svým prstem pravé ruky jej navádí k pohledu na malého Jana Křtitele, který zas dále podněcuje diváka svým náklonem těla k pohledu na malého Ježíška (obr. 88).

591 Srov. GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 20.

592 Gandelmanovy odborné termíny, které v této kapitole uvádíme v českém překladu, přeložil Jan Klimeš. Viz *ibid.*, s. 21.



Obr. 88. Jan Klimeš. Dva možné způsoby směřování divákovy pohledu na obraz Leonarda da Vinciho *Madona ve skalách* (1483–1486).

Tím, že je divákův pohled směřován k určitému cíli, může být na straně diváka dosaženo dvojího mimovizuálního jednání. Jednak dochází ke změně v ideologickém přesvědčení diváka, kterou Gandelman nazval perlokuční funkcí ideového jednání (P2). Tato funkce byla často uplatňována v pozdně středověkých, renesančních a barokních náboženských obrazech, protože jejich cílem bylo právě přesvědčit diváka k přijetí náboženské víry nebo jej v jeho dosavadní víře ještě více utvrdit.

Druhým mimovizuální účinkem, který může být uplatněn ve specifických případech, je podnícení divákovy soucitu s vyobrazenou postavou, např. s trpícím Kristem, s bolestí mučeného světce apod. Tuto funkci nazval Gandelman perlokuční funkcí empatickou (P2a).

Obecně jsou obrazy, do kterých jsou zakomponována nějaká demonstrační gesta, definovány nikoli na základě iluzivní podobnosti se zobrazeným tématem, ale právě na základě porušení těchto iluzivních prostředků. Demonstrační gesto má totiž tendenci proniknout do vnějšího prostoru před obraz, tzn. do skutečného prostoru, ve kterém se nachází divák obrazu. Tato tendence je příznačná zejména pro obrazy italského *quattrocenta* a dodnes je možné vidět, jak je v západním zob-

razování bohatě tradována. Navíc, v případě perlokučních funkcí není ani nikterak nutné, abychom se je pokoušeli hledat výlučně v dílech, která vznikla pod vlivem křesťanského učení, protože v novověku byly perlokuční funkce uplatňovány v celé řadě děl, která mají světský námět, ba dokonce bychom o nich řekli, že jsou „světsky“ provokativní:

„Známým příkladem je Brouwerův obraz Kuřáci, jenž vytváří iluzi kouře, který jakoby byl vme-tán do tváře diváka. [...] Vyfukování kouře zde představuje stejnou funkci, jakou mívají zpra-vidla šašci. Namísto toho, aby zůstal kouř součástí vlastního prostoru obrazu, má oblak kouře tendenci zahltit skutečného diváka.“⁵⁹³

Dalšími příklady, v nichž je uplatněna stejně provokativní perlokuční funkce, jsou moderní náborové plakáty z první světové války, anglický plakát s lordem Kitcheněrem (1914) a plakát zpodobňující americký idol Strýčka Sama (1917).

Upřený pohled postavy z obrazu na diváka má aktivační účinek. Pronikavostí upřených očí je divák vyzván k účasti na tom, co je cílem demonstrátora sdělení (Gandelman zde uvádí analogii mezi náborovým sloganem na plakátu s tituli na středověkých obrazech a s nápisy na transparentech v Brechtových hrách).⁵⁹⁴ Zatímco kuřák z Brouwerova obrazu divákem zjevně opovrhuje (obr. 89), svatý Jan Křtitel z de Champaigneova díla jej vtahuje do nitra scény, kde je trpící Kristus na kříži namalován v téměř nepatrné siluetě v pozadí obrazu (obr. 90). Naopak plakáty s lordem Kitcheněrem (obr. 91) a Strýčkem Samem (obr. 92) se pokoušejí proniknout napříč prostorem co nejbližěji k divákovi. V souvislosti s těmito plakáty Gandelman upozornil na skutečnost, že

„jak také píše Benveniste, tento plakát je skutečnou reprezentací dvojznačnosti prohlášení slov Já/Ty. První osobu slova I v nápise ‚I WANT YOU FOR U.S. ARMY‘ lze skutečně zaměnit se slovem YOU, jehož význam se změní ve chvíli, kdy Američané budou pokládat Strýčka Sama za diváka, zatímco slovem I se rozumí osoba toho, kdo čte plakát tady a teď.“⁵⁹⁵

Smysl pronikavého aktu, kterým demonstrátor z obrazu působí na diváka, spočívá buď v tom, aby ideově přesvědčil diváka (P2), jako je tomu v případě uvedených náborových plakátů, či aby v něm dokonce navíc podnítil i určitou empatii, jako např. na obraze od Philippa de Champaigne.

593 GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 30, 31. Překlad Jan Klimeš.

594 Srov. *ibid.*, s. 33.

595 *Ibid.*, s. 33. Překlad Jan Klimeš.



Obr. 89. Vlevo: Adriaen Brouwer. *Kuřáci* (1637).



Obr. 90. Vpravo: Philippe de Champaigne. *Svatý Jan Křtitel* (1657).



Obr. 91. Vlevo: Alfred Leet. *Lord Kitchener* (1914).



Obr. 92. Vpravo: James Montgomery Flagg. *I Want You for U.S. Army* (1917).

Takto zevrubně se Gandelman pokusil rozlišit mezi různými apelačními funkcemi demonstračních gest, která mohou být obsažena v obrazech. Pronikavého účinku postav demonstrátorů, jejichž smyslem je určité narativní sdělení, si však také všimli i jiní teoretikové, mezi nimi např. Ernst Gombrich, který ve své práci *Umění a iluze* (1960) nastínil, jak je tradice zobrazování demonstrátorů kulturně podmíněným jevem. Propůjčování aktivačních pohledů namalovaným postavám bylo v různých obdobích dějin zobrazování buď využíváno velice často, jak je právě patrné zejména z renesančních a barokních obrazů, anebo byly naopak záměrně zcela potlačovány:

*„V Byzanci a Etiopii se zlé postavy, jako například Jidáš, nikdy nedívají z obrazu ven z obavy, aby jejich uhrančivý pohled neublížil divákovi. Nemáme však všichni pocit, že se některé obrazy na nás dívají? Každý to zná: průvodce na hradě nebo zámku ukazuje ohromeným návštěvníkům, že je jeden z obrazů na stěně bude sledovat očima, a chtě nechtě ho tak vybaví vlastním životem. Propagandisté a malíři reklam využívají této reakce k posílení našeho přirozeného sklonu vybavovat si zobrazení konkrétních osob; slavný plakát Alfreda Leeta z roku 1914 agitující pro vstup do armády vyvolával v každém kolemjdoucím pocit, že se lord Kitchener obrací na něho osobně.“*⁵⁹⁶

V následujících dvou kapitolách si ukážeme několik příkladů, které pomohou objasnit, jak vypadá apelační funkce v praxi. Nejprve uvedeme několik úryvků z různých literárních textů. Poté také nastíníme, jak může být perlokuční funkce uplatněna v oblasti narativní ilustrace.

VII. 2. 1. Příklady apelační funkce v textu

Pro větší názornost toho, jak mohou být v literárním textu perlokuční akty uplatněny, ocitujeme několik krátkých úryvků z děl spisovatelů Laurence Sternea, Alessandra Manzoniho a Fredrica Browna.

V dějinách literatury najdeme celou škálu děl, v nichž je apelační funkce na čtenáře textu rafinovaně uplatněna. Podobně jako v dějinách malířství se s tímto jevem setkáme především v dílech, která vznikla v renesanci, a zejména v dílech z 18. stol., přičemž uplatňovány jsou na mnoha místech dodnes. Za zmínku stojí např. prology v Rabelaisových románech, přímá oslovení čtenářů v Diderotových dílech *Jakub fatalista a jeho pán* (1771–1778) a *Rameanův synovec* (asi 1761), nebo častá apelace na čtenáře v obsáhlém románu Laurence Sternea *Život a názory*

596 GOMBRICH, Ernst. *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 128, 129.

blahorodého pana Tristrama Shandyho (vyd. postupně 1759–1767), jak dokládá následující ukázka z XX. kap. posledně jmenovaného díla:

„–Jak to, že jste byla, milostivá, při čtení poslední kapitoly tak nepozorná? Vždyť jsem Vám v ní řekl, že má matka nebyla papeženka. –Papeženka! Nic takového jste mi, vašnosti, neřekl. –Račte dovolit, milostivá, znovu vám opakuji, že jsem vám to řekl tak jasně, jak se to dá slovy vůbec vyjádřit. –Tak jsem tedy, vašnosti, nejspíš přeskočila stránku. –Ba ne, milostivá, –ani slovo jste nepřeskočila. –Tak jsem si, vašnosti, zdřímla. –Takovou vytáčku vám, milostivá, vytýkám; a za trest se dožadují, abyste se ihned obrátila, jakmile totiž dojdete k příští tečce, a znovu si přečetla celou kapitolu.

[...]

Přečetla jste si znovu, milostivá, tu kapitolu, jak jsem žádal? –Tedy přečetla: a neušimla jste si při druhém čtení toho místa, ze kterého se to dá odvodit? –Nikde ani slovíčko! Račte se tedy, milostivá, zamyslit nad předposlední řádkou kapitoly, kde si dovoluji tvrdit, že „než jsem byl pokřtěn, musel jsem se nejprve narodit“. Být má matka papeženka, tak samozřejmě by to nebylo.“⁵⁹⁷

Také v jiných dílech můžeme odhalit určitou podobu oslovování čtenáře, třebaže v ne tak explicitní podobě, jako to činil Sterne. Např. v historickém románu Alessandra Manzoniho *Snoubenci* (1827) je apelační gesto rafinovaně propojeno jak s ohledem na hlavní postavu vyprávěné epizody, tak na diváka:

„Kněz vsunul ukazováček a prostředník levé ruky za kolárek, jako by si ho upravoval: a zatím co se oba prsty šinuly po krku, otáčel dozadu také hlavu a ústa, šilhaje, jak jen to šlo, neuvidí-li někoho za sebou. Ale nikde nebylo ani živé duše. Podíval se přes zídku na pole: pusto a prázdno. Plaše přeletěl pohledem cestu před sebou: nikdo, jenom dva brávové. Co dělat?“⁵⁹⁸

Jistě, poslední krátká věta „Co dělat?“ není adresována k žádné další literární postavě, ale především ke čtenáři. Kněz don Abbondio, o kterém se v úryvku vypráví, se dostal do nesnází a smyslem položení takovéto otázky bylo, aby autor textu 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 jasné, že kněz stejně nemá na vybranou. Autor otázku klade, aby podnítil čtenářův zájem:

597 STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha: Odeon, 1985, s. 55. Překlad Aloys Skoumal.

598 Cit. dle ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997, s. 73, 74. Překlad Bronislava Grygová. Viz také MANZONI, Alessandro. *Snoubenci*. Praha: Vyšehrad, 1950, s. 20, 21. Přeložil Václav Diviš.

*„Čtenář si může také strčit dva prsty pod 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.“*⁵⁹⁹

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 šlencem, který samotnému čtenáři odkrývá důvody, proč a jak jej musí po přečtení povídky zprovodit ze světa. Pro ukázkou paranoidní atmosféry povídky jsme vybrali její úvodní pasáž:

*„Jen se pěkně posaďte, opřete se v křesle a uvolněte se, tak. Zkuste to. Právě začínáte číst poslední povídku ve svém životě. Až dočtete, asi zůstanete sedět a budete si hledat záminku, abyste nemusel vstát a projít domem, pokojem nebo kanceláří, kde právě čtete, ale dříve nebo později budete muset vstát a jít ven, a tam na vás čekám, právě tam, nebo ještě blíž, možná v tomto pokoji.“*⁶⁰⁰

Najde si nás nakonec autor povídky, připlíží se nepozorovaně za naše křeslo a skoncuje s naším pozemským životem?

VII. 2. 2. Příklad uplatnění apelační funkce v knižní ilustrační tvorbě – autorská poznámka

Apelační funkce je účinným nástrojem i tehdy, když je třeba podnítit divákův zájem o sdělení, jehož nositelem je narativní ilustrace, třebaže v ilustrovaném textu jako takovém nemusí mít apelace na čtenáře tak explicitní podobu, jakou disponuje trojice literárních úryvků uvedených v předchozí kapitole. Apelační funkce v ilustraci je obzvlášť 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 rámcového příběhu, nebo situaci, kdy se vyprávění spíše než na příběh orientuje samo na sebe, tzn. v případech metanarativních textů. Vhodnost použití apelační funkce v ilustracích k takovému druhu textů je v tom, že ilustrátor s její pomocí může piktoriálně oddělit jednu vyprávěnou rovinu od druhé, aniž by tím narušil vzájemnou provázanost uměleckého celku.

⁵⁹⁹ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997, s. 74. Překlad Bronislava Grygová.

⁶⁰⁰ BROWN, Fredric. *Neohlížejte se*. In: ADAMOVIČ, Ivan (ed.). *Hlas krve. Nejlepší britské a americké horrory*. Praha: Najáda, 1996, s. 158. Překlad Ludmila Kosatíková.

Právě s takovou situací jsme byli nuceni se vypořádat, když jsme pracovali na jedné z kapitol pro knihu *Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů* (2015). Bylo třeba rozhodnout, jakým obrazovým způsobem vyjádřit vyprávění Theobalda, jednoho z rytířů templářského řádu, který své vypravování adresoval jednak dvěma dalším literárním hrdinům, dětem Robertovi a Elišce, ale také skutečnému čtenáři knihy.

Společným úsilím této trojice hlavních postav knihy bylo zachránit čest Robertova otce, který zemřel v době, kdy bylo Robertovi sotva několik málo let. Po otcově smrti se dostal Robert do sirotčince, kde se stranil ostatních dětí. Jedinou přítelkyní mu byla stejně stará dívka Eliška. Theobaldovi, který se s Robertovým otcem znal, se podařilo obě děti z nepřátelského prostředí ústavu vysvobodit. V jedné z kapitol knihy pak dojde k objasnění důvodu, proč se na konci zimy roku 1874 vydal Theobald do staré Prahy, aby Roberta s Eliškou vysvobodil. Čtenář se prostřednictvím Theobaldova vyprávění dozvídá, že jejich osudy jsou úzce provázány s historií templářského řádu. Theobald proto musel dětem nejprve vylíčit základní fakta o tomto řádu, jeho fungování a smyslu, které je uvozeno těmito slovy:

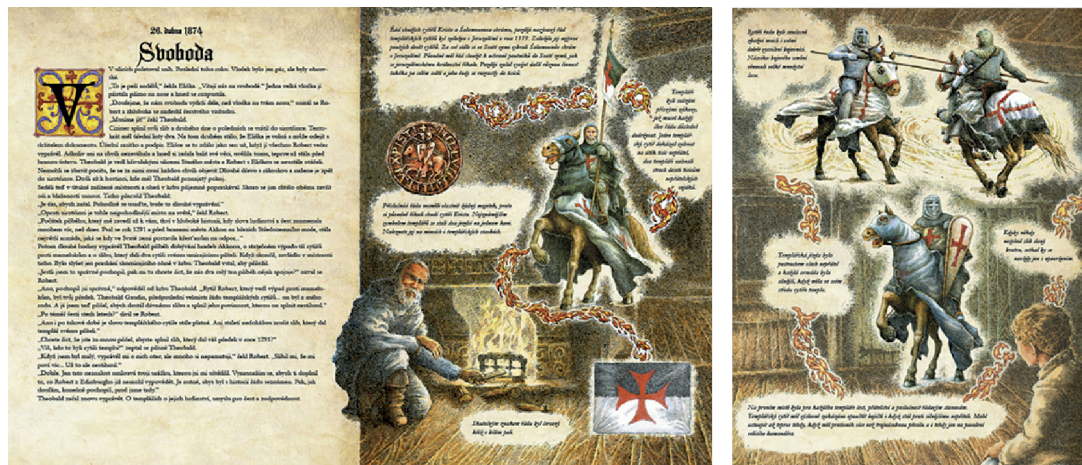
„Seděli teď v útulně zařízené místnosti a oheň v krbu příjemně popraskával. Skoro se jim chtělo oběma zavřít oči a blažeností usnout. Ticho přerušil Theobald:

„Je čas, abych začal. Pohodlně se usadíte, bude to dlouhé vyprávění.“⁶⁰¹

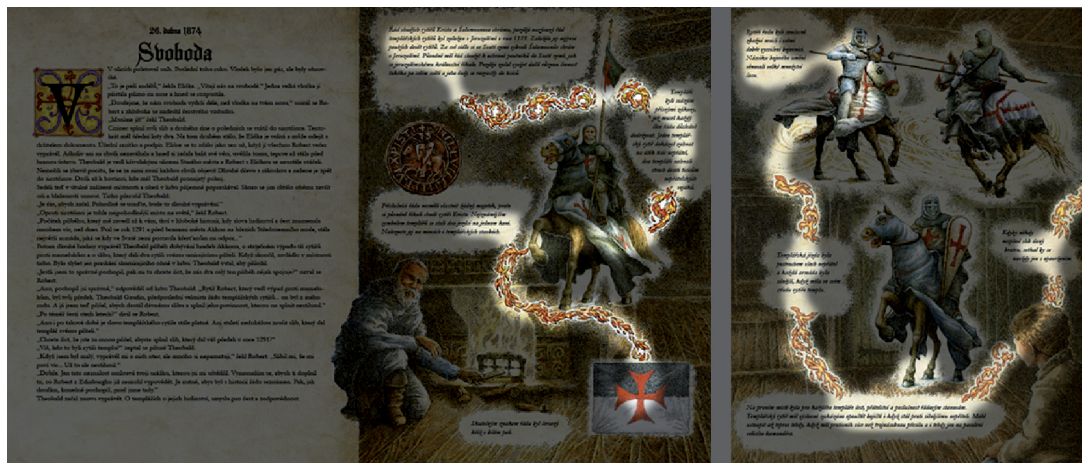
Původní představa autora textu knihy Oldřicha Růžičky byla, abychom vyjádřili Theobaldovo vyprávění o rytířích templu komiksovým způsobem. Čtenář/divák by tak postupoval od jednoho obrázku k dalšímu až do konce Theobaldova výkladu, a pak by zase pokračovala klasická úprava knihy, kde by byly text a ilustrace vzájemně rozlišitelnými složkami. Nicméně z obavy, aby nebyla narušena grafická jednota celé knihy, v níž by komiks mohl působit jako vložená a na zbytku knihy nezávislá menší jednotka, jsme hledali jiný způsob, který by naopak Theobaldovo vyprávění začlenil do celkové knižní úpravy. Proto jsme nakonec zvolili prolnutí obou vyprávěcích rovin, kde se v prostoru na pozadí hlavní události odehrávají menší události, které jsou předmětem Theobaldova vyprávění.

Celá kapitola je rozložena do tří dvoustran, tzn. šesti stran knihy. První a poslední stranu tvoří hlavní text, který rámuje Theobaldovo vypravování. Zbývající strany mezi nimi jsou právě kombinací obou dějových rovin (obr. 93). První z ilustrovaných stran začíná vyobrazením Theobalda, který klečí u krbu a rozdělává oheň. Od něj se pak odvíjí řetězec jím pronášených kratších vět, které jsou doplněny drobnými kresbami. Druhá strana navazuje na předchozí stranu vlevo nahoře, v místě, kam zpravidla čtenář v západoevropské tradici nasměruje svůj zrak při četbě každé nové knižní

601 RŮŽIČKA, Oldřich. *Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů*. Brno: B4U Publishing, 2015, s. 18.



Obr. 93. Jan Klimeš. Trojice po sobě následujících dvoustran kapitoly Svoboda v knize *Pod přísahou TŘE. Tajemství templářských rytířů* (2015).



Obr. 94. Zvýraznění postupu, jímž je veden čtenářův zrak Theobaldovým vypravováním.

stránky. Četba obrazu postupuje ve vlnovce po celé ploše dvoustrany až do pravého dolního rohu, a po otočení na další stránku knihy opět naváže vlevo nahoře (obr. 94).

Tím, že je divákův zrak uváděn do pohybu podél řetězce, na kterém jsou jednotlivá textová a obrazová pole navlečena jako korálky na niti, dochází také k psychologickému efektu, kdy divák dynamikou svého čtení odděluje tuto linii od pozadí, tzn. od ztemnělého pokoje, v němž sedí děti, které jsou zaujaty Theo-



baldovým vypravováním. Z psychologického hlediska je totiž vnímání pohybu jedním z klíčových faktorů pro rozpoznání „figury od pozadí“, neboť je to zpravidla figura, co se pohybuje, nikoliv statické pozadí.⁶⁰²

602 Jen ve výjimečných případech může být u diváka vyvolán „indukovaný pohyb“, tzn. zdánlivý pohyb figury, který je podnícen tím, že se ve skutečnosti pohybuje větší referenční rámec, který figuru obklopuje (např. ubíhající mračna kolem měsíce způsobí, že se nám zdá, jako by se pohyboval měsíc a ne mraky; zdání našeho pohybu, když sedíme ve stojícím vlaku na nádraží, kde kolem nás projíždí

Apelační gesto je uplatněno v prostřední ze tří dvoustran. Projevuje se prostřednictvím dvojice dětí, které právě stejně jako čtenář sledují tok Theobaldova vyprávění (obr. 95).

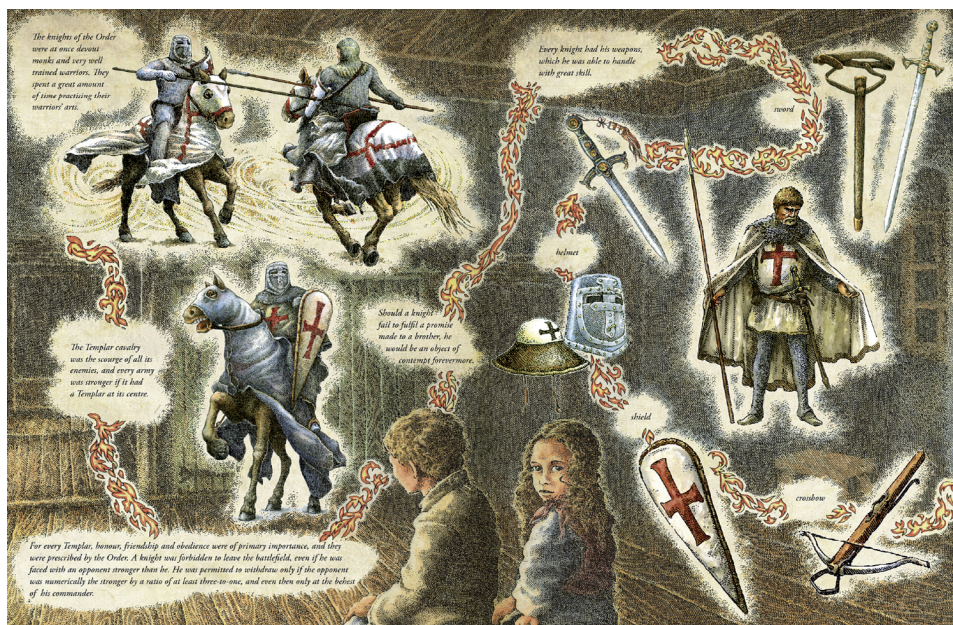
Obě děti si v příběhu knihy vzájemně pomáhají, ve společně sdílených dobrodružstvích se neustále doplňují, tzn. že mají stejnou narativní funkci. Nejsou to rivalové, ale táhnou za jeden provaz doslova jako „jeden muž a jedna žena“. Zdálo se však, že je v tomto případě zbytečné nechat oba dva zaujatě hledět k obsahu Theobaldova příběhu. Protože cílem modelového autora textu bylo sdělit základní údaje o rytířském řádu templářů zejména čtenáři, tak jsme společnou funkci dětských postav, které sedí vedle sebe v popředí obrazu, rozvedli tím, že jsme nechali Roberta dál sledovat Theobaldovo vypravování, zatímco Eliščin pohled jsme nasměrovali z obrazu ven na diváka.

Takto je ilustrace nástrojem, s jehož pomocí dochází ke kombinaci hned tří světů. V prvním plánu je jím hlavní příběh knihy, totiž příběh odehrávající se v 19. stol. uvnitř jednoho zšeřelého městského pokoje ve staré Praze. Jeho součástí jsou Theobald, Robert a Eliška. Druhým světem je vyobrazení Theobaldova vypravování, které se váže ke středověkým dějinám rytířského řádu. Ve třetím plánu pracuje ilustrace se skutečným divákem obrazu. První plán, tzn. svět hlavních hrdinů, slouží jako spojka mezi třetím a druhým světem, tzn. mezi skutečným divákem a Theobaldovým vypravováním. Divák totiž naváže kontakt s pronikavým pohledem Eliščiných očí, čímž je vtažen do hlavního děje. Tím, že Eliška sedí vedle Roberta, postupuje divákův pohled dál do nitra scény, tedy tam, kam směřuje svůj pohled Robert. Eliška s Robertem tak společně vytvářejí „jednoho demonstrátora“, který má však dvě funkce: vtáhnout diváka do děje a směřovat jej k Theobaldově výpovědi.

V literární terminologii se pro takovouto kombinaci více vyprávěcích rovin užívá termínů rámcové vyprávění a metafikce. Piktoriální rámcové vyprávění je jedním z metafikčních postupů. Nemáme však na mysli rámcové vyprávění v sebe-reflexivním smyslu, tzn. „fikce o fikci“, které je v podstatě anti-iluzivní. Anti-iluzivnost sebereflexivního vypravování je vlastností, jejíž příčinu Linda Hutcheonová shledává v narcistickém přístupu autora textu, tzn. tehdy, když dochází k zrcadlení vlastního procesu fikčního vyprávění.⁶⁰³ Takto je např. uplatněn v Marquézově saze *Sto roků samoty* (1967) nebo také v románu Itala Calvina *Když jedné zimní noci*

jiný vlak; pohled na řeku z mostu dolů, kde se nám zdá, že most je v pohybu atd.). Srov. KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. 2. vyd. Praha: Grada, 2008, s. 137.

603 Srov. NEUMANN, Brigit, NÜNNING, Ansgar. Metanarration and Metafiction. In: HÜHN, Peter (eds.). *The Living Handbook of Narratology* [online]. Hamburg: Hamburg University Press, 2012 [cit. 2012-06-15]. Dostupný z WWW: <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metanarration_and_Metafiction>. Viz také HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1980, s. 71–86. WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, 1984, s. 14–20.



Obr. 95. Jan Klimeš. Dvoustrana z knihy *Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů* (2015).

cestující (1979), ve kterých dochází k hermeneutickému paradoxu tím, že čtenář je na jednu stranu nucen uznat fiktivní status příběhu, avšak současně se stává spoluvtvořcem 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 vcítění se čtenáře/diváka do hlavního děje knihy, do příběhu dvou dětí, a stát se, stejně jako ony, svědkem Theobaldova vypravování. Proto by snad bylo možné o naší ilustraci říci, že je metafikcí ve smyslu „fikce nad fikcí“, tak jak ji chápala Monika Fluderníková v práci *Towards a 'Natural' Narratology* (1996), když ji charakterizovala slovy, že akumulace metanarativních výrazových prostředků je „záměrnou metanarativní oslavou vyprávěcího aktu“.⁶⁰⁴

604 Srov. FLUDERNÍK, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge, 1996, s. 278. Překlad Jan Klimeš.

VII. 3. Symbolická sdělnost umělecké narativní ilustrace

Podobně jako čtenář, který může ve vybraných případech 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 takovéhoho 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 řekne, že nějaký narativní obraz je příkladem vyspělé „intelligence“ svého modelového autora.⁶⁰⁷

Nejprve uvedeme literární předlohu, tzn. úryvek z biblické události vyprávěné apoštolem Janem, která pojednává o tom, jak je Kristus po svém ukřížování sice ještě viditelný, ale pozemsky se jej už nelze dotknout. V následující citované pasáži zaznívá známá věta, kterou Kristus pronáší k pozemské Magdaleně: „*Nedotýkej se mne, dosud jsem nevystoupil k Otcí.*“ V kontextu celé Tizianem ilustrované epizody má toto gradační vyvrcholení následující podobu:

„Ale Maria stála u hrobu vně, plačeci. A když plakala, naklonila se do hrobu.

A užířela dva anděly v bílém [rouše] sedící, jednoho u hlavy, a druhého u noh, tu kdež bylo položeno tělo Ježíšovo.

Kteríž řekli jí: Ženo, co pláčeš? I dí jim: Vzali Pána mého, a nevím, kde ho položili.

To když řekla, obrátila se zpátkem, a užířela Ježíše, an stojí, ale nevěděla, by Ježíš byl.

Dí jí Ježíš: Ženo, co pláčeš? Koho hledáš? Ona domnívajici se, že by zahradník byl, řekla jemu? Pane, vzal-lis ty jej, pověz mi, kdes ho položil, ať já jej vezmu.

Řekl jí Ježíš: Maria. Obrátivši se ona, řekla jemu: Rabbóni, což se vykládá: Mistře.

*Dí jí Ježíš: Nedotýkej se mne; nebo jsem ještě nevystoupil k Otcí svému. Ale jdíž k bratřím mým, a pověz jim: Vstupují k Otcí svému, a k Otcí vašemu, k Bohu svému, a k Bohu vašemu.*⁶⁰⁸

605 ARNHEIM, Rudolf. *The Power of the Center: a Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1982, s. 114.

606 Srov. *ibid.*, s. 112–114.

607 Srov. *ibid.*, s. 114.

608 *Bible svatá aneb všechna svatá písmena Starého i Nového zákona. Podle posledního vydání kralického z roku 1613*. Praha: Česká biblická společnost, 1991, s. 118 (Jan 20: 11–17).

V procesu vnímání Tizianovy ilustrace biblického námětu je divák podle Arnheima nejprve podvědomě puzen k nalezení „energetického středu“ kompozice obrazu. Tento zájem je totiž podmíněn tím, co stojí v pozadí každého antropického vizuálního vnímání, které má selektivní charakter, tzn. že je orientováno středově (z psychologického hlediska je egocentrické).⁶⁰⁹ Energetická centra, která zaujímají divákovu pozornost, jsou v Tizianově obraze hned dvě, hlava Krista a hlava Magdaleny. Divák mezi nimi hledá rovnováhu vyvažujících se sil.

Postavy muže a ženy, jejichž hlavy se nacházejí mírně pod středem obrazu, jsou v horní části obrazu vyváženy stromem a městem na kopci. Dvě energetická centra obrazu jsou propojena Kristovou paží a Magdaleniným posunkem ruky. V zobrazené scéně představuje aktivní prvek žena, neboť se k mužské postavě vine jako had (asi těžko řekneme, že by to byla mužská postava, kdo projevuje zájem o postavu druhého). Žena napřahuje svoji ruku ke Kristovi, ten se však svým gestem brání.

Důmyslnost Tizianova obrazu spočívá podle Arnheimova výkladu zejména v tom, že malíř vyjádřil kontrast dvou sfér bytí, nadpozemské sféry Krista a pozemské sféry, v níž se nachází Magdalena. Kromě výše uvedené interakce jsou totiž v obraze použity dvě dominující protikladné barvy: vzdušná modř v okolí Kristovy hlavy, vyjadřující vzdálenost, metaforickou nadpozemskost, a pozemská červeně Magdaleniných šatů, která ženu pevně připoutává k zemi.

Takto je možné, aby byla prostřednictvím gest a barev vyjádřena nejen událost, ale také, aniž by k tomu bylo zapotřebí slov, symbolická idea příběhu.⁶¹⁰



Obr. 96. Tizian Vecelli. *Noli me tangere* (1511).

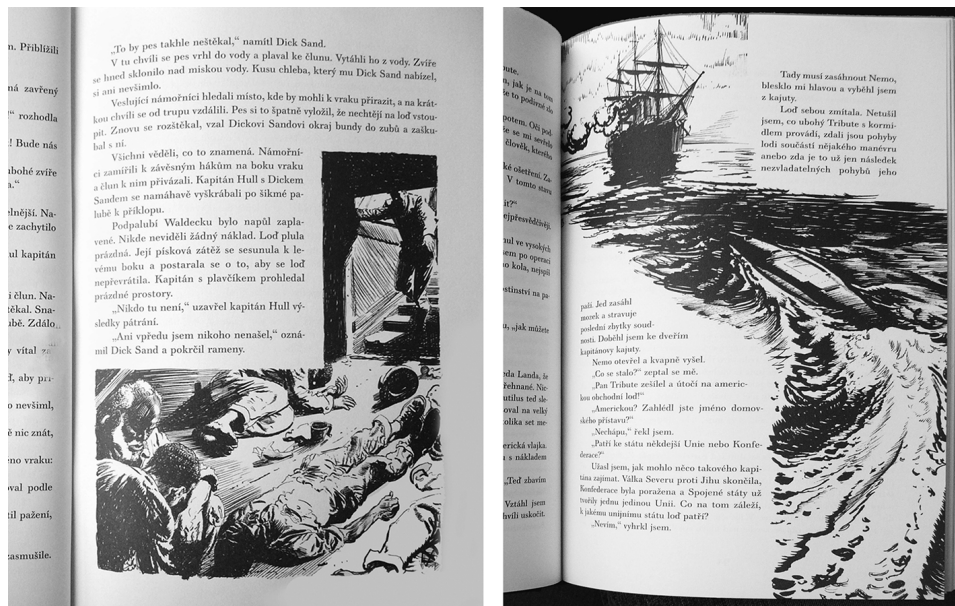
609 „I naše vizuální vnímání, které má selektivní (výběrový) charakter, je orientováno středově – ‚egocentricky‘, a zahrnuje proto i sebereflexi. V jeho vitální povaze, analogicky s konstrukcí celého vesmíru, spočívá další podstatná dispozice – tendence k rovnováze, k vytváření vzájemně se vyvažujících středů napětí v rámci kosmické struktury jako celku.“ HLAVÁČEK, Josef. *Kompozice podle Rudolfa Arnheima*. Praha: Karolinum, 1997, s. 7.

610 ARNHEIM, Rudolf. *The Power of the Center: a Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1982, s. 114.

VII. 4. „Knižní faktor“ v umělecké narativní ilustraci

Knižní ilustrace je dnes nejrozšířenějším oborem, v jehož rámci nachází umělecká narativní ilustrace své uplatnění, třebaže v minulosti nebylo spojení ilustrace s knihou tak ustáleným pravidlem. Umělecká narativní ilustrace na sebe často brala podobu nástěnných freskových maleb uvnitř středověkých kostelů, uplatňovala se v monumentálních gobelínech a olejomalbách, které byly umísťovány do renesančních paláců, klášterů a později také do měšťanských domů.

S rozvojem reprodukčních technik, které v průběhu 19. stol. umožnily nebývalý rozmach knižní ilustrace, došlo rovněž ke zdůraznění několika technických omezení, které jsou pro tvorbu knižní ilustrace příznačné. Zřejmě nejzřetelnější z nich je komponování ilustrací v závislosti na grafické struktuře textů, kdy je formát ilustrace lámán do nepravidelných tvarů tak, aby byl opticky „provázán“ s textovými odstavci (obr. 97). V případě velkoformátových dvoustránkových ilustrací zase vyvstává požadavek zohlednit hřbet knihy, aby se v takovém hřbetu neobjevily žádné obsahově důležité prvky obrazu. Týká se to mj. i naší ilustrace, kterou jsme



Obr. 97. Zalamané ilustrace Zdeňka Buriana, které byly původně vytvořeny ke starším českým vydáním Verneových románů *Patnáctiletý kapitán* (vlevo) a *Dvacet tisíc mil pod mořem* (vpravo), se rovněž objevily v nových vydáních stejnojmenných románu v r. 2008, kde však jejich nepravidelný formát ztrácí původní smysl, protože text zde už není upraven do sloupců.

se zabývali v kap. VII. 2. 2. *Příklad uplatnění apelační funkce v knižní ilustrační tvorbě – autorská poznámka*. Tato ilustrace je knižní dvoustranou, jejímž středem prochází vertikální hřbet knihy, a proto musely být obě sedící děti od sebe nepatrně odsunuty, aby se nedostaly do jeho přílišné blízkosti (obr. 95).

Tyto formální požadavky jsou dostatečně silným faktorem k tomu, aby předurčily kompoziční podobu knižních ilustrací. V knižní ilustraci je často zapotřebí vyřešit nejen umístění jednotlivých prvků do esteticky vyváženého celkového tvaru obrázků, ale spolu s tím je rovněž třeba jednotlivé prvky rozmístit tak, aby v zájmu zachování srozumitelnosti vlastní „message“ obrázků mohly být v nepravidelných formátech ilustrací uplatněny i důležité vektorové trajektorie.

Z teoretického hlediska se fenoménem vztahu knihy a ilustrací v nich, jak už bylo zmíněno, zabývala Helena Jarošová. Autorka poukázala na skutečnost, že tvorba ilustrací se v médiu knihy podřizuje právě mimoliterárním a mimouměleckým faktorům, zejména pak struktuře papíru, velikosti a formátu knihy apod. Obzvlášť důležitou roli při formování podoby ilustrací má podle Jarošové typografie knihy:

*„Typografická úprava textových stran dodržuje důsledně a velmi zřetelně významové dělení textu, a to u jednotlivých kapitol i částí díla; zvláště tam, kde děj bezprostředně na sebe navazuje, dělí se buď vstupní kresbou celostrannou, nebo kresbou v záhlaví. Výjimečné jsou ilustrace zalamované v textu. Používají se spíše u historických žánrů dějepisického charakteru a hlavně u literatury pro mládež a děti. V krásné próze určené dospělým používá se jen u literatury realistické a u literatury, která pochází z prostředí vzdáleného naší zkušenosti (Blízký a Dálný východ, staré kultury apod.), a i tak jen velmi zřídka.“*⁶¹¹

K citaci Jarošové je třeba s odstupem uplynulého půlstoletí od vydání jejího článku dodat, že v současnosti, kdy počítačová grafika zpracovávající typografii knih dospěla k téměř technicky neomezeným možnostem, nejsou zalamované ilustrace už nijak zvlášť neobvyklé. Dnes se zalamovaná ilustrace zcela běžně uplatňuje v knihách poezie i v knihách určených pro mládež, kde prakticky jinou než právě zalamovanou ilustraci už téměř ani nenajdeme. Cílem současných autorů a nakladatelů dětských knih je, aby text a obraz vytvářel interaktivní spojení, což je právě požadavek, který je dobře proveditelný skrze nepravidelné formáty ilustrací.

Takto bývá dosahováno optické provázanosti textových odstavců s obrazovou složkou. Ve výsledku pak obě knižní složky, text i ilustrace, budí dojem většího sepectí, svébytného média. Např. František Xaver Šalda ve stati *Kniha jako umělecké dílo* (1905)⁶¹² a Oldřich Hlavsa v typografické trilogii *Typographia: Písmo, ilustrace, kniha*

611 JAROŠOVÁ, Helena. Literární složka knihy a ilustrace. *Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění*, roč. 3, 1966, č. 3, s. 152.

612 Viz ŠALDA, František X. *Kniha jako umělecké dílo*. In: DVOŘÁK, Karel. *Kritické projevy – 6. 1905–1907. Soubor díla F. X. Šaldy, sv. 15*. Praha: Melantrich, 1951, s. 13–18.

(1976, 1983, 1986)⁶¹³ se pokusili ukázat, že po formální stránce je úlohou knižní ilustrace to, aby byla integrální součástí celkové typografie knihy (obr. 98). Ilustrace pak už dokonce není svébytnou složkou knihy, kterou by bylo možné jednoduše vyjmout z celku knihy, ale jen jedním z mnoha dalších knižních komponentů.

Historické kořeny této „integrační“ myšlenky sahají k uměleckému řemeslu a ke knihtiskařskému umění představitele hnutí *Art and Crafts* Williama Morrisa,⁶¹⁴ jehož práce se na přelomu 19. a 20. staly – zejména v Anglii – měřítkem dobrého vkusu. Sám Morris nám ohledně svého knižního umění zanechal řadu autorských poznámek. *Zeitgeist* jeho vlivného uměleckého řemesla se odvíjel ve shodě s jeho vlastní tezí, že „jediné umělecké dílo, které vyniká nad dokonalou středověkou knihou, jest dokonalá středověká stavba.“⁶¹⁵ Morris se proto moderními technickými prostředky pokusil o to, co bylo produktem středověkého knižního řemesla: zároveň dekorativně obsáhlá i graficky čistá kniha.



Obr. 98. Spojení kreseb Zdeňka Mězla a písma ve společné typografické úpravě knihy aforismů *Les Maximes* spisovatele Françoise de la Rochefoucaulda z vydání v r. 1969.

Knižní ilustrace, která je podřízena grafické úpravě knihy, je chápána jako určitý článek v řetězci *Gesamtkunstwerku* knižního umění. Ilustrace má pak v takovéto knize dvojí úlohu. Buď se váže k nějaké textové epizodě, anebo má vyjádřit celek díla. V druhém případě se pochopitelně jedná o ilustraci, které jsou umístěny na obálkách a frontispisech, protože jejich úkolem je „naladit“ čtenáře na atmosféru literárního vyprávění. Obálkové ilustrace jsou jakýmsi rámcem literárního díla,

613 Viz HLAVSA, Oldřich. *Typographia: Písmo, ilustrace, kniha*. [1]. Praha: SNTL, 1976. HLAVSA, Oldřich. *Typographia: Písmo, ilustrace, kniha*. [2]. Praha: SNTL, 1983. HLAVSA, Oldřich. *Typographia: Písmo, ilustrace, kniha*. [3]. Praha: SNTL, 1986. Stejnou problematiku můžeme sledovat i v další práci *Gestalt und der Typografie*. Viz KAPR, Albert, SCHILLER, Walter. *Gestalt und der Typografie*. Leipzig: VEB Fachbuchverlag, 1983.

614 O Morrisově životě a návrhářství viz JOHNSON, Paul. *Dějiny umění: Nový pohled*. Praha: Academia, 2006, s. 482, 483. Zvláště o Morrisově literární estetice viz KOCMAN, Jessie. The Aesthetic Purpose of William Morris in the Context of His Late Prose Romances. In: JEŘÁBEK, Dušan. *Brno Studies in English* 6, Brno: Universita Jana Evangelisty Purkyně, 1966, s. 75–146.

615 Cit. dle ŠALDA, František X. Kniha jako umělecké dílo. In: DVORÁK, Karel. *Kritické projevy – 6. 1905–1907. Soubor díla F. X. Šaldy, sv. 15*. Praha: Melantrich, 1951, s. 14.

skrže nějž čtenář vstupuje do světa literárního příběhu. Proto, jak je známo z dějin knižní ilustrace, obálkové a frontispisové ilustrace byly často po svých okrajích bohatě zdobeny, hraničily s umnou dekorativností, aby tak vytvořily dojem vstupní slavobrány či alespoň kukátka, které vybízí čtenáře ke vstupu do diegéze díla.

Naopak v moderní typografii se od dekorativnosti obálkových a frontispisových ilustrací upouští. Na obálku knihy je kladen požadavek jasnosti a stručnosti, tzn. že obálková ilustrace se stává jakousi jednoduchou plakátovou tezí obsahu knihy (např. obr. 40, viz v kap. III. 3. *K definici umělecké narativní ilustrace*).⁶¹⁶

Z vlastní praxe víme, jak silně mohou knižní faktory ovlivnit výtvarnou podobu ilustrací. Jejich vliv bývá v některých případech na tvorbu ilustrací natolik určující, že podobu ilustrací mohou nakonec přivést až do stavu, kterého se ilustrátor snažil původně vyvarovat. Na druhou stranu možná právě proto představují tyto omezující faktory (sazba textu, velikost a formát knihy) pro ilustrátora výzvu, kterou se svým uměním pokouší zdolat.

Na obr. 99 je náhled dvou dvoustran z knihy Renaty Štulcové *Strážci sedmi divů světa* (2011), na kterých je vidět, jak jsou jednotlivé prvky ilustrační kompozice rozmístěny v závislosti na tom, kolik prostoru jim dovolila sazba textu. Z horní ukázky na obr. 99 je např. patrné, jak jsme text obsáhli i do prostoru nakreslené plakátovací plochy v levé části dvoustrany, nebo jak v pravé části téže dvoustrany jsou textové odstavce přetnuty pruhem tmavých mračen, neboť ilustrovaná epizoda se odehrává, jak příznačně napovídá název kapitoly, *Před bouří*. Více místa pro zdůraznění bouřkových mračen už na ploše dvoustrany nebylo. Protože požadavkem v obou vybraných ukázkách bylo umístit do ilustrací určitou



Obr. 99. Dvě dvoustrany z knihy Renaty Štulcové *Strážci sedmi divů světa* (2011). Ilustrace Jan Klimeš. Nahoře: Dvoustrana první kapitoly. Dole: Dvoustrana poslední kapitoly.

616 Např. Václav Mašek uvedl: „Obálka je pro mne plakátem, který musí jasně, stručně a působivě vyjádřit obsah knihy...“ Cit. dle HLAUSA, Oldřich. *Typographia: Písmo, ilustrace, kniha*. [1]. Praha: SNTL, 1976, s. 169.



Obr. 100. Dvoustránková ilustrace Jana Klimeše ke kapitole Jeruzalém pro knihu Oldřicha Růžičky *Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů* (2015).

figurální kompozici postav, které stojí na zemi nebo se ocitají nad vodní hladinou, byl text umístěn do horních částí dvoustran, neboť opticky působí jako lehčí složka nad tmavou plochou šrafovaných ilustrací.

Často se však také naskytá příležitost využít knižních faktorů k vlastnímu prospěchu ilustrací. Např. na obr. 100, který je dvoustranou z knihy Oldřicha Růžičky *Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů* (2015), bylo celkové kompoziční jednoty dvoustrany dosaženo právě využitím hřbetu knihy, začleněného do kompozice obrazu jako určitý optický prvek, který celou dvoustranu symetrizuje. Hřbet knihy zde není zdůrazněn např. tím, že by k němu byla ilustrace v pravé části dvoustrany zalomena, čímž by vznikl jasný předěl mezi pravou a levou stranou. Naopak, hřbet byl do ilustrace zakomponován tak, aby skrze něj přecházel obrázek z pravé části dvoustrany na stranu levou, tzn. tím, že některé z kamenných kvádrů budovy s knižním hřbetem lícují, jiné jej zas protínají a překračují do levé části dvoustrany, a navíc je podél něj vedena „roztančená“ rýna, takže hřbet ve výsledku působí jako přirozené nároží domu. Symetrizace celé kompozice pak bylo docíleno zejména velkým obloukem vedeným horizontálně napříč celou spodní částí formátu, který spolu s nadsazenou perspektivou budov působí jako „rybí oko“.

Zpětně je s odstupem času těžké rekonstruovat dojem, který vyplynul z první vizuální představy četby textu této kapitoly. Je přesto možné se domnívat, že k použití optiky rybího oka nás navedl samotný text této předposlední kapitoly knihy. Z textu se totiž dozvídáme, jak v průběhu celého vyprávěného dobrodružství pátrali hrdinové příběhu po svém cíli napříč Evropou, aby nakonec zjistili, že předmět svého zájmu měli hledat doma v Praze. Je proto možné, že dojem z četby textu v této kapitole, v níž dochází k překvapivému rozuzlení, byl tedy v podobě jakéhosi pocitu mírné závratě. Samotný text kapitoly, který byl v ilustraci doplněn o skutečné reálie podle fotografií (dům s kamennou hlavou je v Praze skutečně možné nalézt na rohu Zlaté a Liliové ulice, včetně kostela sv. Anny), zní takto:

„Sotva Theobald s Robertem a Eliškou vyběhli před hospodu, rozhlédli se a skoro v běhu zamířili na nejbližší roh. Odtud spatřili věž nedalekého kostela a reklamní štít tiskárny. Nikdo z nich nepromluvil, dobře znali navzájem své myšlenky, které je hnaly po hrbolatých kostkách ulice k tomu místu. Už z dalšího rohu spatřili malou úzkou uličku, která směřovala ke kostelu. Potom jim padl zrak na nároží a obvodovou stěnu domu v ústí uličky. Zůstali stát v němém úžasu. ‚Nechť na důkaz naší svobodné vůle stane se tento kámen základním kamenem toho místa a druhým znamením, podle nějž příchozí pozná, že na správném místě stojí,‘ odříkal Robert větu z dohody rytířů.

Přímo před jejich zraky čněl ze zdi kámen v podobě lidského obličej.

„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 obličej. Chvilí si nevěřícně prohlížel kámen s lidskou tváří a pak se otočil k Robertovi.“⁶¹⁷

Soudkovitá optika obrazu (tzv. „rybí oko“) směřuje divákovo vnímání k ústřednímu tématu ilustrace do středu kompozice. Pokaždé, když divák pohledem zabloudí k okraji formátu ilustrace, je jeho zrak opět navrácen do jejího středu směrem ke kostelu a nároží domu s kamennou hlavou, neboť uvnitř tohoto domu se v příští závěrečné kapitole totiž odehraje finále celého výpravného knižního dobrodružství. Rudolf Arnheim popisuje účinek rámované kompozice takto: „Ohraničení určité formy a velikosti definuje místo věcí v jejich prostoru stejně jako odstupy mezi nimi.“⁶¹⁸

Také další ilustrace z Růžičkovy knihy *Pod přísahou 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

617 RŮŽIČKA, Oldřich. *Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů*. Brno: B4U Publishing, 2015, s. 60.

618 Cit. dle HLAVÁČEK, Josef. *Kompozice podle Rudolfa Arnheima*. Praha: Karolinum, 1997, s. 26. Překlad Josef Hlaváček. Viz také ARNHEIM, Rudolf. *The Power of the Center: a Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1982, s. 43.

způsobem byla orámována i další ilustrace, v níž trojice hlavních hrdinů stanula v poledne jednoho červnového dne před průčelím gotické katedrály v Chartres:

„Majestátní gotická katedrála Notre-Dame je se svými třiceti sedmi metry na výšku a sto třiceti metry na délku jednou z největších na světě. Roberta už bolelo za krkem, jak nedokázal odtrhnout zrak od stavby, která se před nimi tyčila v plné své středověké kráse.

„Museli jsme být slepí, Eliško, když jsme v písmenech na talismanu hned neviděli slovo CHAR-TRES,“ vzpomněl si Robert na luštění nápisu.

Ještě, že to viděl Theobald, jinak bychom o tuhle krásu přišli. Ta dlouhá cesta stála za to už jen kvůli tomuhle pohledu,“ řekla Eliška.

„Chrám je mistrovské dílo, které zde nechali postavit templáři,“ řekl Theobald s hrdostí ke své příslušnosti k řádu rytířů templu.

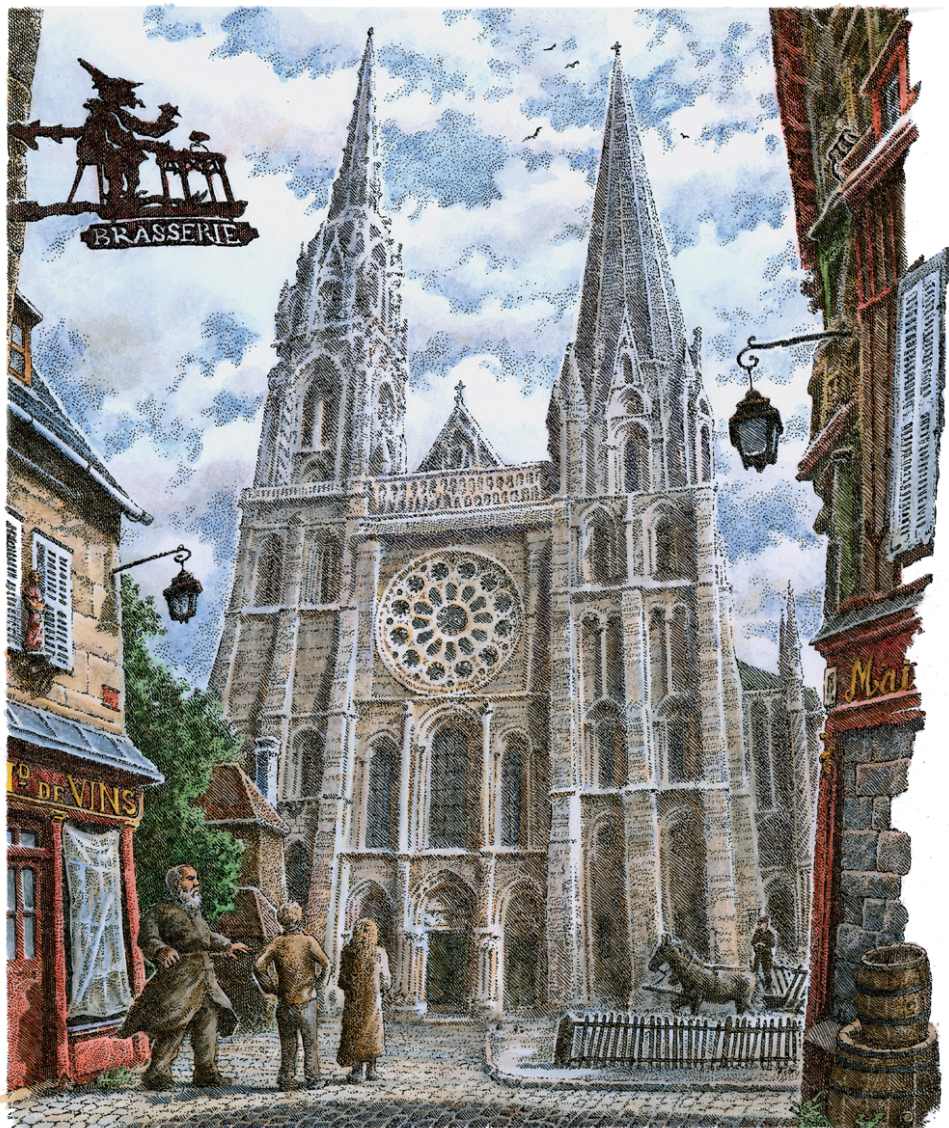
„Nechápu, jak mohli s tehdejšími možnostmi postavit něco tak obrovského a nádherného,“ ptal se Robert.“⁶¹⁹

Smyslem ilustrace na obr. 101 bylo vyjádřit majestátnost a mohutnost katedrály. Proto je v popředí vyobrazena trojice hlavních postav a v druhém prostorovém plánu pak koňský povoz jako orientační měřítko k porovnání s velikostí katedrály. Majestátního efektu by však nebylo dosaženo bez toho, kdybychom nezvolili perspektivní pohled do obrazu. Věže chrámu se tyčí v perspektivním záběru do nebes tak, jako kdyby byla scéna nahlížena z pohledu člověka, který zrovna ke katedrále přichází ulicemi města. Ve skutečnosti by však bylo marné jakékoliv ulice před katedrálou hledat. Žádné takové domy s krámky, s typicky francouzskými okenicemi, lucernami a sudy, tedy žádné ulice, ze kterých by bylo možné náhle vystoupit před průčelí chrámu, v Chartres nenajdeme jednoduše proto, že tam nejsou a ani nebyly. Oživujícím prvkem, který rovněž napomáhá k divákově perspektivnímu vhledu do nitra ilustrace, je dvojice zavěšených tmavých luceren a vývěsní štít. Jejich odstraněním z obrazu by byl účinek perspektivního náhledu do nitra scény výrazně ochuzen.

Velikost chrámu je rovněž podpořena světlostním kontrastem mezi rámujícím tmavým popředím v podobě městských domů a prosvětlenou katedrálou v pozadí. Podobně jako Arnheim ukázal na symboliku barev v Tizianově obraze *Noli me tangere* (obr. 96), tak také zde můžeme poukázat na to, jak je okolí katedrály obklopeno vzdušnou – a v jistém smyslu snad i „nadpozemskou“ – modří, zatímco v popředí převládají výrazně teplé načervenalé barvy.

Pravá strana formátu ilustrace není zakončena hřbetem knihy, ale hřbet je naopak ukryt v temném vertikálním pruhu nakresleného domu.

619 RŮŽIČKA, Oldřich. *Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů*. Brno: B4U Publishing, 2015, s. 44.

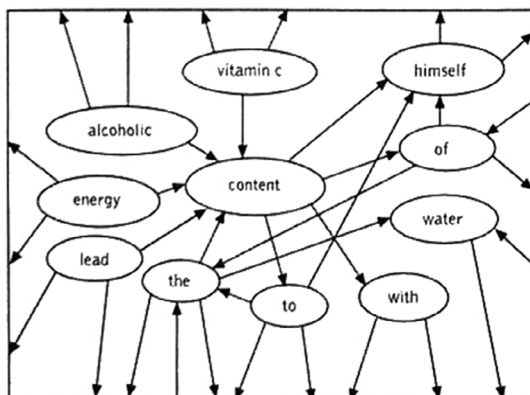


Obr. 101. Jan Klimeš. Ilustrace z kapitoly Katedrála v Chartres pro knihu Oldřicha Růžičky *Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů* (2015).

VIII. ZOBRAZENÍ LITERÁRNÍHO HRDINY A VYJÁDŘENÍ ATMOSFÉRY PROSTŘEDÍ

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 čtenář např. na plakátě jasně rozpozná smysl jedoucího auta, které směřuje po silnici k benzinové pumpě, či jednoznačně interpretuje kladivo dopadající na kovádlinu, které na pozadí křiklavě rudých barev vyjadřuje 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



Obr. 102. Vědecká ilustrace, v níž jsou šipky interpretovatelné jako jasný nástroj ke směřování divákova zraku. Na rozdíl od psychologicky zajímavých demonstračních gest nenabízejí šipky možnost žádného psychologizujícího výkladu.

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 vyjádřit 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 recipienta silný psychologizující účinek. Protože podmínkou umělecké narativní ilustrace je, aby v její struktuře byla obsažena 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 *Filozofii 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 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.“*⁶²⁰

Grahamova poznámka dobře koresponduje s tím, co je podle mnohých odborných výkladů charakteristickou vlastností všech uměleckých děl, totiž jejich interpretační otevřenost, mnohoznačnost.⁶²¹ Zatímco ve vědecké ilustraci je srozumitelnost 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 nejednoznačností 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:

620 GRAHAM, Gordon. *Filozofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000, s. 81.

621 Srov. ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004, s. 164. GRAHAM, Gordon. *Filozofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000, s. 73. ŠINDELÁŘ, Dušan. *Vědecká ilustrace v Čechách*. Praha: Obelisk, 1973, s. 7, 8.

„I když se na někoho nepodívám, něco tím ‚říkám‘. Není možné se netvářit a nechovat. I když něco neudělám, přece tím něco sděluji. Mnohé si sdělujeme beze slov. Neverbální komunikace nás upozorňuje na důležitost a zákonitosti sdělování pohledy, výrazem obličeje, pohyby, postojem, oddálením či přiblížením...“⁶²²

Teze, která obhajuje roli neverbálních komunikátů jakožto prostředku oduševnění uměleckého díla, je 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, 6; kolem r. 371 př. n. l.)*. Xenofón popsal dva rozhovory, jejichž tématem byl smysl umělecké tvorby, které Sókratés vedl s umělci Parrhasiem a Kleitónem. V dialogích přesvědčoval Sókratés každého z umělců, že uměleckých děl si vážíme právě proto, že zobrazují duši člověka, nikoli jeho vnější podobu.⁶²³ Takto kladl důraz právě na neverbální výrazové prostředky v lidských tvářích a v dalších vizuálních projevech lidí.⁶²⁴

Zájem o studium psychologizujících významů uměleckých výtvarných děl postupuje od Sókratových dob celými dějinami estetiky, počínaje Aristotelem,⁶²⁵ přes Cicerona, Plinia Staršího,⁶²⁶ Quintiliána, Trendelenburga,⁶²⁷ Hegela až k mnoha dalším moderním estetikům a filozofům.⁶²⁸ 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.⁶²⁹

622 KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Neverbální komunikace. Řeč pohledů, úsměvů a gest*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 6.

623 Srov. PATOČKA, Jan. *Sókratés: přednášky z antické filosofie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991, s. 73. TATARKIEWICZ, Władysław. *Dějiny estetiky I. Starověká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 116. Dále také Karel Svoboda v práci *Vývoj antické estetiky* (1926) klade důraz na Sókratovu estetiku v tom směru, že stav duše je podle filozofa zobrazitelný právě prostřednictvím neverbální komunikace, jíž jsou především výrazy ve tvářích zobrazených postav: „[...] přední úkol malířův i sochařův spatřoval Sókratés v napodobení duševní stránky člověka, jeho povahy. Ta sice nemá ani barvy ani souměrnosti, ale projevuje se na tváři i v pohybu. Napodobení povahy oživuje výtvarná díla a baví, těší diváka.“ SVOBODA, Karel. *Vývoj antické estetiky*. Praha: Orbis, 1926, s. 28, 29.

624 Srov. XENOFÓN. *Vzpomínky na Sókrata*. Praha: Svoboda, 1972, s. 125, 126.

625 Viz ARISTOTELÉS. *Organon. III. První analytiky*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1961.

626 Viz PLINIUS, Gaius Secundus. *O umění a umělcích*. XXXV, kap. 98. Praha: Melantrich, 1941, s. 45, 46.

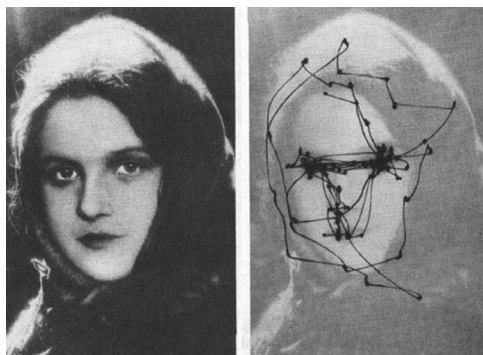
627 Viz TRENDLENBURG, Friedrich A. Niobé. Úvahy o krásnu a vznešenu. In: VIRGLEROVÁ, Nikola. *Vznešeno v úvahách F. A. Trendelenburga*. Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2008, s. 38. Vedoucí diplomové práce doc. PhDr. Petr Osolsobě, Ph.D. Překlad Nikola Virglerová.

628 Srov. ECO, Umberto. *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha: Mladá fronta, 2002, s. 60.

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 fyziognomií 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 ničím 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 svrstžené 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 především z pohledu psychologie, která popsala celou řadu projevů a významů, jaké mohou neverbální komunikáty 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



Obr. 103. Alfred Jarbus. Záznam trajektorií divákova pohledu na fotografický snímek mladé ženy. Doba expozice 1 min.

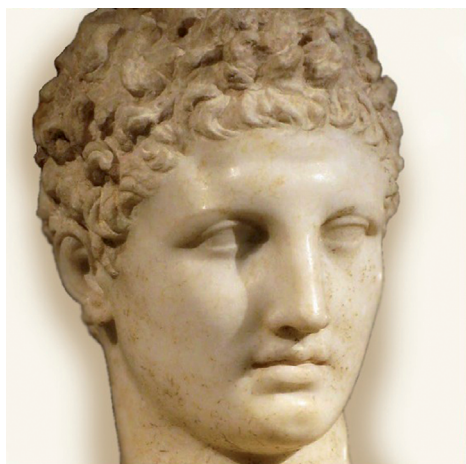
komunikace. Řeč pohledů, úsměvů a gest. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988. ZÁRUBOVÁ-PFEFFERMANNOVÁ, Noemi. *Gesta a mimika: učební texty pro studenty nonverbálního a komediálního divadla.* Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, Katedra nonverbální a komediálního divadla, 2008.

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.

631 Srov. ECO, Umberto. *O zrcadlech a jiné eseje.* Praha: Mladá fronta, 2002, s. 63.

632 „Energetická centra“ je termín Rudolfa Arnheima. Arnheimovské chápání tohoto pojmu jsme nastínili již v kapitole VII. 3. Symbolická sdělnost umělecké narativní ilustrace.

633 Srov. KRIVOHLAVÝ, Jaro. *Neverbální komunikace. Řeč pohledů, úsměvů a gest.* Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 7–9.



Obr. 104. Nahoře vlevo: Antefix z Gorgóneia (6.-5. stol. př. n. l.).

Obr. 105. Nahoře vpravo: asi Euphranor. *Mladík z Antikythery* (340 př. n. l.).

Obr. 106. Dole vlevo: Praxiteles. *Hermes z Olympu* (4. stol. př. n. l.).

Obr. 107. Dole vpravo: Praxiteles. *Chlapec z Marathonu* (325-300 př. n. l.).

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 vi-
děli v kap. VI. *Transformace z verbálního do piktoriálního narativu* a dále také v kap.

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 naši pozornost jako určitý druh antropologických přijímačů, ale současně velice dobře funguje i jako druh účinných vyslačů.⁶³⁵

Nejvýraznější z uvedené trojice je řeč očí (obr. 104–107). Oči jsou nejsložitějším smyslovým orgánem. Tak jako může mít pohled očí nespočetné množství výrazů, tak může mít i každý z nich nepřehledné množství významů. Nejcharakterističtější z nich popsal např. Jaro Křivohlavý ve své již výše citované práci takto: 1. pohled sklopených očí (= usmiřovací projev; prevence konfrontace), 2. odvrácení pohledu (= skrývání vlastních citů), 3. pokradný pohled (= obava o vlastní osobu), 4. pohled s přimhouřenými víčky (= kromě fyziognomické reakce na přesvědčení je sexuálním sváděním partnera), 5. pohled se zachmuřeným obočím (= těžkosti, obtíže; přemýšlení; podezření), 6. naplno otevřené oči (= udivení, překvapení), 7. pootevřené oko a druhé oko přivřené (= kladení otázky), 8. pohled s víčky ze tří čtvrtin zakrývající 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. opakované zaměření na stejný cíl, na který hledí partner (= vmlouvavost, zájem o partnera), 12. těkavý pohled – rychlé



Obr. 108. Detaily rukou z obrazu Matthiase Grünewalda *Ukřižování, Isenheimský oltář* (1515).

634 Srov. GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 10.

635 Srov. HERMANN, P. K. Oddíl Zrakový přijímač. In: MOLES, Abraham, A. *Věk kybernetiky*. Praha: SNTL, 1966, s. 58. KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Neverbální komunikace. Řeč pohledů, úsměvů a gest*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 23.

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 vyjadřovat bolest, strach, koncentraci atd.⁶³⁷ Pohyby rukou si vypomáháme při rozhovoru s druhými lidmi, přičemž svalové napětí, které podněcuje k vyšší aktivitě 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 prsty.⁶³⁹ Na několika příkladech z uměleckých vyobrazení Arnheim ukázal, jak různé významy může řeč rukou mít:

„Obecně lze rozlišit mezi šesti druhy jednání, které mohou ruce vyjádřit: (1) expresivní, např. křečovitě rozpínání prstů, když je ruka propíchnuta hřebíkem [obr. 108a], nebo tisknutí rukou v beznaději [obr. 108d]; (2) komunikativní, např. ukazující nebo instruktážní [obr. 108b]; (3) symbolické, např. ruce svírající se k modlitbě, dávající požehnání nebo zařatý komunistický pozdrav [obr. 108c]; (4) reprezentující, např. koncovanost gesta mudra, které vyjadřuje božský a lidský zákon prostřednictvím spojení dvou kruhů, kde tvar kruhu znamená dokonalost [obr. 109]; (5) funkční, např. uchopení, strkání, slzení, tlačení, mající praktický účel; (6) znakového jazyka, např. počet prstů indikuje stupeň kvality nebo vyjadřuje vítězství.“⁶⁴⁰

Třetím z nejčastějších vektorových činitelů uplatnitelných ve výtvarném zobrazení je řeč celých postav, tzn. jejich celkový postoj, kterým postava naznačuje směřování 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

636 Různé pohledy lze dále diverzifikovat podle funkcí, délek a četností pohledů, podle společenských situací, také podle koordinace s dalšími neverbálními projevy nebo i v souvislosti s tvarem obočí, vráskami kolem očí, rozšířením zornic apod. Srov. KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Neverbální komunikace. Řeč pohledů, úsměvů a gest*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 20, 23–27.

637 Srov. HLAVÁČEK, Josef. *Kompozice podle Rudolfa Arnheima*. Praha: Karolinum, 1997, s. 57.

638 Rudolf Arnheim o fyziognomii rukou napsal: „O rukou bychom mohli říci, že jsou nejexpresivnějšími centry dynamických akcí, které může umělec použít. Ve struktuře ruky jsou v poměru k objemu dlaně upřednostněny vektorové prsty. Tvar a flexibilita dlaně je menší než zbytek ruky, nicméně tato nevýhoda je vyvážena variabilitou pohybů prstů.“ ARNHEIM, Rudolf. *The Power of the Center: a Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley: University of California Press, 1988, s. 164. Překlad Jan Klimeš.

639 Srov. *ibid.*, s. 162–171. HLAVÁČEK, Josef. *Kompozice podle Rudolfa Arnheima*. Praha: Karolinum, 1997, s. 53–59.

640 ARNHEIM, Rudolf. *The Power of the Center: a Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley: University of California Press, 1988, s. 167. Překlad Jan Klimeš.

a postavení kostí a svalů v lidském těle.⁶⁴¹ Tato znalost anatomie je potřebná k tomu, aby pak zobrazením postavy bylo možné přesvědčivě vyjádřit její vnitřní duševní pnutí. Možná, že myšlenka vyžadující zdatnost



Obr. 109. Mudra.

uměleckého řemesla je jednou z nejdůležitějších pro výtvarnou a ilustrační praxi vůbec. Ani sebekrásnější namalované prostředí obrazu totiž nevykoupí z nízké estetické hodnoty dílo, ve kterém bude postava působit diletantsky:

„Kromě toho dlužno pečovati o to, aby všechny údy konaly svoje služby, pro něž byly stvořeny. Sluší se by ten, kdo běží, mával rukama stejně jako kluše nohama, leč u filosofa, který krávé vykládá, bych požadoval, aby v každém jeho údu bylo více skromnosti, nežli šermíře. [...] V Římě se chválí výjev, ve kterém je Meleager odnášen mrtvý, a ti, kteří jej nesou, se zdají, že hořekují 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 zvadle kymácí. Konečně všechny věci souhrnně pospolu vyjadřují smrt těla, což je nejnepohodnější ze všech věcí.“⁶⁴²

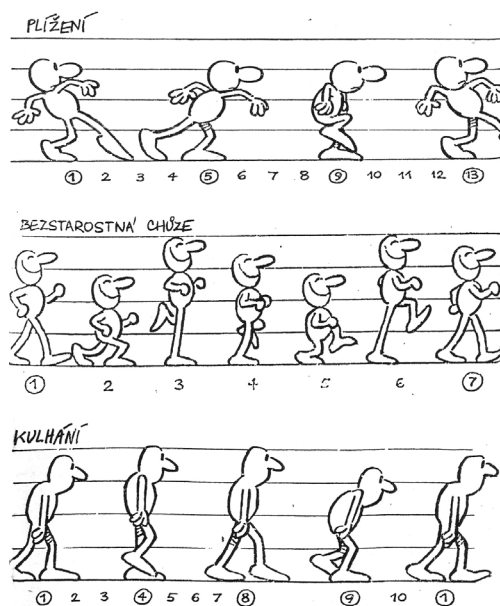
Domníváme se, že uvedený popis tří klíčových psychologizujících prvků v uměleckých zobrazeních můžeme uzavřít traktováním dvou podmínek, které jsou nezbytné tehdy, chce-li ilustrátor přesvědčit diváka obrazu o oduševnělosti svých postav.

Za prvé, s ohledem na vyjádření duševního pnutí zobrazených postav je žádoucí, aby zobrazení hereckých gest v určitých situacích postav odpovídalo jejich vnitřním charakterům. Tento požadavek má obecnou platnost, tzn. že se netýká pouze problematiky 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 chodidla se zemí jen nepatrným bodem, nežli aby její lehkost vyobrazil tím, že jí chodidla pevně přitiskne k zemi a ruce zaťaté v pěst jí nechá roztáhnout daleko od těla. Taková chůze by spíše náležela chůzi hromotluka nebo sedláka (druhy chůze viz obr. 110).

Každý postoj, každé gesto, každá souhra očí 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) oděvu dlužno napřed vespod kresliti nahé tělo, které pak chceme obaliti kolem dokola rouchem, právě tak při kreslení nahoty dlužno napřed umístiti na patřičné místo kosti a svaly, které pak máš postupně přioditi masem a kůží takovým způsobem, aby ne těžko bylo rozpoznati, na kterém místě jsou rozloženy svaly.“ ALBERTI, Leon B. *O malbě*. Praha: Nakladatel Vladimír Žikeš, 1947, s. 67.

642 *Ibid.*, s. 67–69.



Obr. 110. Borivoj Dovnikovič. Druhy chůze: plížení, bezstarostná chůze, kulhání. Ze skript pro filmové animátory, kapitola o fázování pohybu chůze.

„Malba má mít pohyby umírněné a ladné, a přináležit k tomu, co má znázorňovati. U dívek tedy se bude jeviti pohyb a zvuk ctnostný, zdoba lehká a skromně slušná, jak se patří ke věku, a jejich držení těla necht' je spíše něžné a klidné, nežli vzrušené. Homérovi pak, jímž se řídil Zeuxis, se líbila u žen veselá, čilá krása. U mladíků necht' se jeví pohyby lehké a vřidné, svědčící o duchu a statečné síle. U mužů necht' se jeví pohyby pevnější, postoje pěkné, vhodné pro hbitý pohyb paží. U starých lidí se jeví všechny pohyby pomalé, a budt' takové pohyby unavené, takže (taková lidé) nejen stojí (rozkročmo) na obou nohách, nýbrž i se rukama o něco opírají. [...] a toto pravidlo o pohybech a postojích je vůbec společné všem druhům živých bytostí. Protož by nevypadalo dobře, když by tažný vůl od pluhu stál v tomže postoji, jako švarný oř Alexandrův Bucefalus. Leč [Io] onu slavnou dceru Inachovu, která byla proměněna v krávu, namalujeme snad příhodně jak běží s hlavou ve větru, s nohama zdviženýma a ohonem (svižně) pokřiveným.“⁶⁴³

Naproti tomu druhá podmínka více zohledňuje specifickou ilustráční 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 diletantismu, protože divák by nenabyl kýženého očekávání. Namísto toho, aby spolu s vyobrazenou postavou sdílel okamžiky napětí, spíše se postavě (a autorovi ilustrace) vysměje.

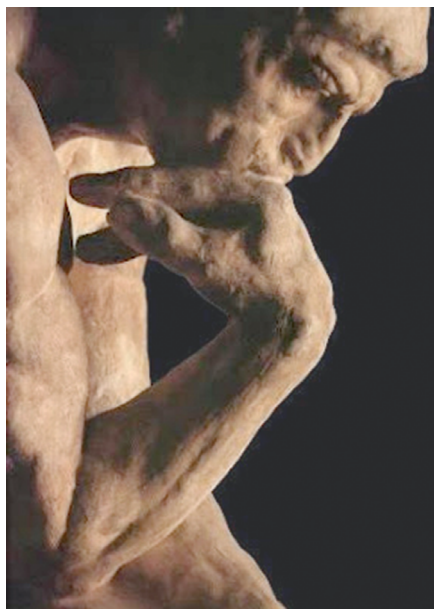
Jiná by byla situace, kdyby se jednalo o ilustraci ke komedii. Postava, která bude zachycena v dramatické pozici, ovšem s rozcuchanými vlasy a s křížícím se pohledem očí, bude jistě předmětem živého zájmu těch, kteří od ilustrace očekávají vyvolání uvolňujícího smíchu ve vztahu ke komickému žánru literární 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 přemýšlejícího 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 dlaň jeho ruky uzavře a nechá se jí dotýkat brady skloněné hlavy, jako to vyjádřil Auguste Rodin v postavě svého *Myslitele* (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 Julese Vernea *Patnáctiletý kapitán* (1878). Smyslem tohoto srovnání je ukázat, jak první z ilustrací nedostatečně vystihuje význam literární předlohy v kontrastu s tím, jak brilantně jej vyjádřila ilustrace druhá. Nejprve se podívejme na literární předlohu, kterou tyto ilustrace zpracovávají:



Obr. 111. Auguste Rodin. *Myslitel* (1880).

„Zatímco bylo takto rozmlouváno, opustil Negoro svou kuchyni a vstoupil na palubu. Nikdo ihned nepozoroval jeho přítomnost a neviděl zvláštní pohled, který vrhal na psa, když poznal písmena, která Dingo střežil. Sotva ale Dingo zvěřil lodního kuchaře, už dával najevo strašný vztek.

Negoro se ihned odebral do kuchyně a pohrozil ještě psovi pěstí.

„V tom se skrývá tajemství!“ zamumlal sám pro sebe kapitán Hull, kterému tento malý výjev neušel.“⁶⁴⁴

Cílem obou ilustrací bylo vyvolat napětí mezi postavou lodního kuchaře Negora a psa Dinga. První z ukázek jsme vybrali ze souboru ilustrací, které k původnímu vydání románu nakreslil Henri Meyer (obr. 112).⁶⁴⁵ Druhou ilustraci

644 VERNE, Jules. *Patnáctiletý kapitán*. Brno: Návrat, 1997, s. 23. Překlad Václav Beneš-Šumavský.

645 Meyerovy kresby převedl do rytiny Charles Berbant.



Obr. 112. Vlevo: Henry Meyer. Ilustrace k Verneovu *Patnáctiletému kapitánovi* (1878).

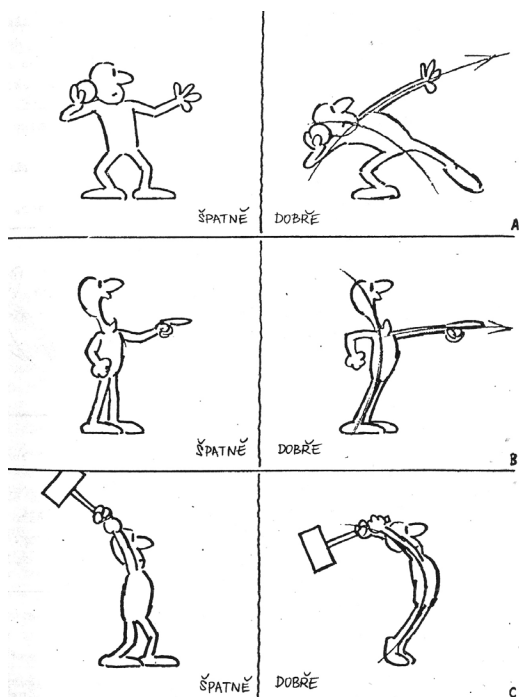
Obr. 113. Vpravo: Zdeněk Burian. Ilustrace k Verneovu *Patnáctiletému kapitánovi*.

vytvořil o několik desetiletí později Zdeněk Burian (obr. 113). Jak je z citovaného úryvku patrné, ilustrace mají vyjádřit „strašný vztek“ psa. Agrese psa ke kuchařovi není bez příčiny. Jak totiž víme z kontextu knihy, pes Dingo, na rozdíl od ostatních přítomných, kteří byli v onu chvíli na palubě lodi, poznal v Negorovi po mnoha letech vraha svého původního pána.

Domníváme se, že kvalitativní rozdíl 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 zaťatými v pěst, které vyjadřují odhodlanost bránit se před případným útokem psa. V Burianově verzi také jasněji vyniká svrstěné obočí muže, které vyjadřuje jeho vnitřní pnutí. Navíc má Negoro v ruce



Obr. 114. Jan Klimeš. Ilustrace ke kapitole Dlouhé dřevo pro knihu Oldřicha Růžičky *Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů* (2015).



Obr. 115. Borivoj Dovnikovič. Stylizace pohybu karikované postavy v animovaném filmu.

tyč, což je zvláště 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.

V závěru kapitoly se zaměříme na význam zobrazení pohybu postav s ohledem na vyjádření charakteristických žánrových rysů literární předlohy. Na obr. 114. vidíme shrbeného muže, který ve svých rukou svírá klobouk a pitvoří se v šibalském úšklebku. Tato ilustrace vznikla pro knihu Oldřicha Růžičky *Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů* (2015). Žánrově je knihu možné zařadit do dobrodružné literatury, jejímž hlavním kritériem je věrohodnost, iluzivnost příběhu a zdání skutečnosti.⁶⁴⁶

Se žánrovou charakteristikou literární předlohy také souvisí způsob, jakým se zobrazené postavy mají pohybovat. Studium pohybu kreslených postav bylo rozvinuto zejména filmovými animátory. Domníváme se, že do ilustračního oboru můžeme převzít určitou filmařskou 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*:

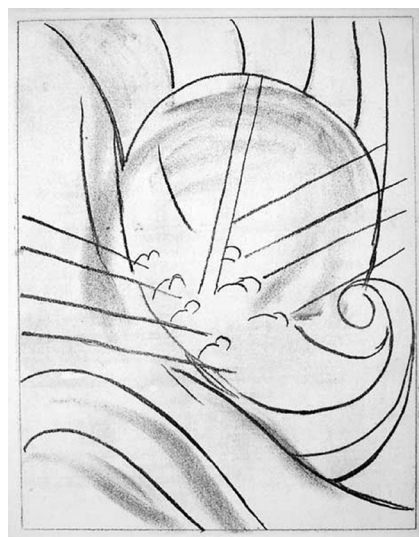
„Každá fáze reálného člověka na filmovém pásu je souhrn nesčetných pohybů, kombinací světla a stínu. Fáze pohybu kreslené postavy je v tom ohledu mnohem chudší, neboť je vyjádřena více či méně plošnou kresbou. Postavu tedy nevnímáme prostřednictvím světla a stínu, nýbrž omezeným počtem čar, které vykouzlí tvar figury. Proto musí být pohyb v animaci daleko výraznější,

646 Srov. HAVLÍNOVÁ, Miluše. *Knížka pro rodiče o dětech a čtení*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1978, s. 92.



Obr. 116. Vlevo: Pablo Picasso. *Polyxena*. Ilustrace k Ovidiovým *Proměnám* (1931).

Obr. 117. Vpravo: Henri Matisse. *Veřejný dům*. Ilustrace k Joyceovu románu *Odysseus* (1935).



Obr. 118. Vlevo: Henri Matisse. *Odysseova loď*. Ilustrace k Homérově eposu *Odyssea* (1935).

Obr. 119. Vpravo: Henri Matisse. *Odysseus vypichuje Polyfémovi oko*. Ilustrace k Homérově eposu *Odyssea* (1935).

*prehnaný, což znamená, že bychom měli postoje, situace figury v extrémech v poměru k adekvátním reálným pohybům zesilovat, karikovat.*⁶⁴⁷

Nadsázka pohybu postav i jejich 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, nadsazené nadočnicové oblouky a jak expresivně je pojatá modelace vlasů a vousů ve tváři sochy věstce Láokoonta (kolem r. 25. př. n. l.; obr. 14), což jsou rysy, které neodpovídají přesné podobě toho, jak by tvář muže vypadala ve skutečnosti. Všimněme si také, jak bezduše působí naopak všechny posmrtné masky nebo sádrové odlitky zemřelých, které byly odlity do popelavých krust vzniklých po antických obyvatelích Pompejí.

VIII. 2. Vyjádření atmosféry prostředí

S příchodem moderních uměleckých směrů v první pol. 20. stol. byly zkoumány hranice do té doby obvyklých uměleckých reprezentací. Modernisté zkoumali únosnost toho, co všechno a jakým způsobem lze prostřednictvím výtvarného obrazu ještě vůbec vyjádřit.

Tvarové nadsázky, stylizace, zkratky, expresivita a typografické a dekorativní prvky vytvořily mnoho nových vizuálních forem, které pronikly také do dosavadní tradice ilustračního umění. Vzpomeňme, jak se nové výtvarné formy uplatnily v oboru umělecké narativní ilustrace v podobě např. kubizujících ilustrací k Caesaresovu románu *Morelův vynález*, které vytvořila Norah Borges de Torre (1940; obr. 71), Picassových ilustrací k Ovidiovým *Proměnám* (1931; obr. 116)⁶⁴⁸ nebo Matisseho litografií ke sbírce *Básně Stéphanu Mallarmého* (1932), Homérově *Odyseji* (obr. 117 a 118) i k Joyceovu *Odyseovi* (1935; obr. 119) atd.

Ačkoliv charakteristickou vlastností nového moderního jazyka byla zejména schématicčnost 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

647 DOVNIKOVIČ, Borivoj. *Škola kresleného filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra animace, 2007, s. 40.

648 Viz OVIDIUS, Publius Naso. *Proměny*. Praha: Odeon, 1969. V tomto českém vydání nalezneme Picassovy ilustrace, k nimž napsal doslov Adolf Hoffmeister.

pokusíme nabídnout vysvětlení příčin toho, co umělecké narativní ilustraci propůjčuje tuto zintenzivňující vlastnost.

Mnoho kritiků, kteří hájili 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 tradičního 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, patřil Zdeněk Burian.

Charakteristické pro Burianovu tvorbu je, že v celém svém umění využíval dokonalou fotografickou paměť. Upozornil na to mj. Tomáš Pospiszyl v článku *Burianův zavátý svět. Malíř pravěku čeká na svého objevitele* (2002):

*„Burian měl fenomenální fotografickou paměť a schopnost pomocí techniky kvaše a olejové malby 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

Snahou Burianových jakoby autentických a veskrze iluzivních obrazů bylo vtáhnout diváka do iluzivního a fantaskního světa. Proto ve své tvorbě uplatňoval zejména ty prvky, které velice dobře znal ze svého okolí, zejména pak přírodní elementy a emocionálně podmanivé atmosférické jevy. Tuto snahu ostatně dokládají rovněž slova Ondřeje Neffa 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 smršťe rval stromy i s kořeny a vynášel je do nadoblačné výše. Mám tě, pomyslíš jsem si a nadhodil jsem, že tohle jistě neviděl. ‚Ale ano,‘ pravil Burian. ‚To jsem byl jednou v Řevnicích a tam se strhla taková bouřka, že rvala tašky ze střeš.“*⁶⁵⁰

Burian nezobrazoval jenom to, co ve skutečnosti viděl na vlastní oči, ale jednotlivé prvky z běžně viděné skutečnosti dokázal ve svých představách spojit tak, aby pak v ilustracích zdůraznil zejména jejich přírodní atmosférické vlastnosti. Přesto byl právě za svoji nebyvalou imaginativní schopnost ze strany modernisticky ori-

649 POSPISZYL, Tomáš. Burianův zavátý 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:

*„Procházíme si jeho tvorbu knížku za knížkou: všude uvidíme tentýž nezaújatý řemeslně lhostejný vztah k člověku. Všimněme si, jak nám ukazuje například v ilustracích ke knize Po neznámé řece džungle proti sobě lovce a šelmu. Burianovi je úplně jedno, kdo zvítězí v jejich souboji, zda zabije lovec šelmu, nebo šelma rozsápe lovce. Oba jsou stejní dravci, stejně živočišní a stejně neušlechtilí. [...] Zde nemáme co dělat s uměním, nýbrž řemeslem, přivedeným na dokonalou výrobnost, s řemeslem bez lidského citu a oduševnění.“*⁶⁵¹

Rovněž kritik František Holešovský nebyl k Burianově práci o mnoho shovívavější:

*„Rád se uchyluje k mechanickým manýrám technickým a neužívá jich vždy s dosti jemným vkusem: stačí prohlédnout si jeho rozbourané moře, výbuch sopky, ztroskotání lodí (v Robinsonu), abychom si uvědomili a pochopili vztah jeho technické virtuozity a hluché řemeslnosti, k níž 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 rozpoutaných živlů, než rozvinutí fabule...“*⁶⁵²

Kritikou nešetřili ani další.⁶⁵³ Jak je z citovaných kritik patrné, iluzivnost přírodních atmosférických jevů chápala Burianova kritika jako pouhý odvar „řemeslné výrobnosti“, „bezoduševnělosti“, „technické virtuozity“, „hluché řemeslnosti“ atd.

Jenže právě atmosférické jevy, jakými jsou např. průtrže mračen, vzdouvající se mořský příboj, bouře, mrazivá jiskřivost arktických plání, vzdušné opary nebo impresionisticky mihotavé záblesky 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, napětí vyvolané třístíci se mořskými vlnami nebo naopak radost z příjemně vyhrátých 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 GREGOROVÍČ, 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 profesori z Akademie výtvarných umění, kteří ještě po mnoha letech dávali Buriana za vzor talentovaného umělce, který se vydal na komerční dráhu ilustrátora k brakové literatuře. Srov. POSPISZYL, Tomáš. Burianův zavátý svět. Malíř pravěku čeká na svého objevitele. *Týden*, roč. 9, 2002, č. 33. Příloha Panská 7, s. II. GRÉGR, Richard. Malíř, který ukázal světu, 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.



Obr. 120. Zdeněk Burian. Ilustrace ukazuje živý zájem autora o atmosférické efekty, jakými jsou plameny hořící lodi, které zezadu osvětlují kouř, odraz světla na vodní hladině a šplouchání vody o příď lodi.

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 scénérií, tzn. že do nitra těch nejlepších Burianových ilustrací vždy divák nahlíží skrze určitou perspektivní optiku. Tím je jeho vnímání mohutnosti a vznešenosti 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 ptáčích perspektivy tak, jako by sám měl křídla.

Třetím zintenzivňujícím prostředkem k podnícení divákovy zájmu v Burianově tvorbě je zobrazování kontrastu mezi velikostí přírodních živlů a bezbrannou nicotností malých postav (příp. jiných předmětů, které asociují lidskou existenci, např. malý člun v zajetí mořských vln rozbouřeného moře).

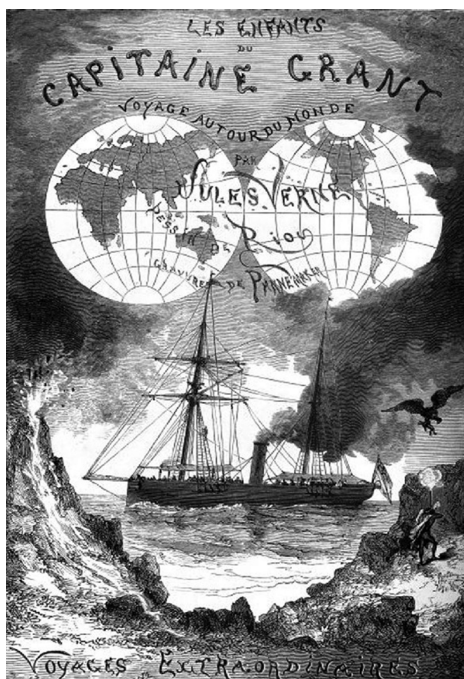
Zdá se, že právě v kombinaci těchto tří faktorů dosahoval Burian podmanivého

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 zámořský 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,



Obr. 121. Vlevo: Zdeněk Burian. Ilustrace na obálce k románu *Děti kapitána Granta* Julese Vernea.



Obr. 122. Vpravo: Édouard Riou. Frontispisová ilustrace k románu *Děti kapitána Granta* Julese Vernea (1868).

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.

Naši obhajobu 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 podržčen vyššímu cíli, než je pouhé věrné zpodobení situace. Romantismu chlapecké duše snící 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.

*Všimněme si, jak běloba, která je vždy nejvýznamnější barvou kvaše, nevytváří u Buriana jen objemy a plastiku, ale ozařuje celý obraz zvláštním světlem – oním světlem, které v romantickém malířství přinášelo atmosféru snovou i dramatickou zároveň. Je to vlastně magické představení, jímž jsme vtaženi do děje, je to vlastně dravý útok na naše city, a nikoliv jen chladnokrevný rozum. I v jiných ilustračních technikách, kde světelný efekt nehraje již takovou roli, nalezl si Zdeněk Burian způsob, jak se vyhnout onomu neutrálnímu, nezáčastněnému, „objektivnímu“ zpodobení situací. Takový je například smysl jeho nadhledů či podhledů. I jimi je čtenář či divák přinucen 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, nejsme jen diváky, ale i jeho účastníky. Vždyť právě v účasti je skryto ono tajemství stylu Zdeňka Buriana.*⁶⁵⁴

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 zásadní rozdíl mezi oběma technikami rozpoznat tak, že zatímco nejsvětlejší místa v akvarelové technice vždy představují barvy podkladu (většinou bílá barva papíru), tak v kvaši může být nejsvětlejších tónů dosaženo právě dodatečným přidáním běloby, jak je např. vidět na obr. 123, kde bílé hory v pozadí nejsou namalovány podkladovou barvou, ale krycí vrstvou temperové běloby.

Při pohledu na detail některého z Burianových kvašů je pak zřejmé, jakým způsobem autor ve své práci postupoval. V následujícím exkurzu se pokusíme rekonstruovat postup Burianovy malířské techniky. Za tímto účelem jsme vybrali ilustraci scény zobrazující bitvu v interiéru lesa (obr. 124).

Je pravděpodobné, že nejprve byly na světlý papír naneseny největší plochy lazurních středních a středně tmavých odstínů, které, ještě než zcela zaschly, byly průběžně rozmývány vodou. Pak byla zřejmě vytvořena tmavší místa, tzn. mohutný kmen stromu a keře. Rozmýváním jednotlivých spodních vrstev bylo dosaženo do jmu mihotavých slunečních paprsků, které protínají kouř vycházející ze střelných zbraní v interiéru lesa. Posléze Burian vytvořil plochy úplně nejtmaší. V ilustraci zobrazující bitevní scénu jsou jimi postavy vojáků v popředí. V této fázi, kdy autor tmavými a ostřeji ohraničenými barvami vytvořil popředí kompozice, už pocho-pitelně jednotlivé kontury barevných ploch nesmýval. Dokonalé iluzivní hloubky prostoru však bylo dosaženo až ve třetí fázi, kdy na již zaschlou malbu nanesl několik málo tahů krycí běloby, které jsou namalovány spíše suchým štětcem. Bílé „šmouhy“ tak v kontrastu s rozostřeným pozadím opticky vytvořily prostorovou

654 Autor neuveden. Zdeněk Burian. *Profily autorů KMČ*. Praha: Albatros, vydal Klub mladých čtenářů, 1977. Leták, neprodejný tisk pro práci s knihou.



Obr. 123. Vlevo: Zdeněk Burian. Ilustrace k Verneovu románu *Patnáctiletý kapitán*.

Obr. 124. Uprostřed (celek) a vpravo (detail): Zdeněk Burian. Ilustrace k bitevní scéně.

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 černá a nadto až ke světlým tónům bílé tempéry.

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 mívá nezastupitelnou roli.

Dovolíme si na závěr nabídnout 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 zcela 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 jejíž podrobný popis včetně jejího podstavce i celého interiéru i exteriéru chrámu se nachází v Pausaniově spisu *Cesta po Řecku*,⁶⁵⁵ a který už byl také mnohokrát předmětem ilustračních rekonstrukcí jiných autorů (mj. i Zdeňka Buriana),⁶⁵⁶ bylo jejím smyslem podnítit v malém divákovi dojem velkoleposti sochy nejvyššího

655 Viz PAUSANIÁS. *Cesta po Řecku I*. Praha: Svoboda, 1973, s. 381–385.

656 Viz ZAMAROVSKÝ, Vojtěch. *Za sedmi divů světa*. Praha: Albatros, 1980. Ilustrační rekonstrukce dalších autorů nalezneme např. v ROMER, John, ROMEROVÁ, Elizabeth. *Sedm divů světa*. Praha: Columbus, 1996.



Obr. 125. Jan Klimeš. Ilustrace sochy boha Dia pro knihu Renaty Štulcové *Strážci sedmi divů světa* (2011).

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 smrtelného návštěvníka chrámu s nadpozemským vládcem.

Nejvýrazněji se zde však uplatňuje perspektivní pohled, který je veden zdola, čímž je podpořena velikost už tak obrovské sochy. Dokonce lze říci, že jsme perspektivní vhléd do chrámu nadsadili více, než by dovolila běžná optika lidského zraku. Ke zdůraznění perspektivy jsme do popředí kompozice umístili dvojici tmavých sloupů, s jejichž pomocí je vyvolána prostorová hloubka. Perspektivní úběžníky jsme situovali do míst, kde bychom hledali zlatý řez kompozice obrazu. Protože se úběžníky sbíhají v místě, před kterým je umístěna socha Dia, lze předpokládat, že zrak diváků bude neustále poután Feidiovou sochou boha.

Rovněž je zde zdůrazněn kontrast mezi majestátností sochy a několika drobnými postavami smrtelníků v popředí.



Obr. 126. Jan Klimeš. Ilustrace pyramid v Gíze pro knihu Renaty Štulcové *Strážci sedmi divů světa* (2011).

Také z druhé ukázky, která zobrazuje egyptské pyramidy, je patrné, jak bylo využito hned 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, jejichž okraje lemuje 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.

ZÁVĚR

V úvodu k naší knize jsme předdeslali, že odborné literatury, která by se soustavně zabývala rozbořem 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. Diegetický rozměr literárního díla a jeho ilustrační paralely*, *VI. Transformace z verbálního do piktorálního narativu* a *VII. Čtení ilustrace*.

Určitý 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 našim původním záměrem; snahou bylo nalézt takový druh teoretického diskurzu, na nějž by bylo možné aplikovat vlastní autopsii, jíž bychom se mohli pokusit 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 ilustrátorských poznámek 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 drtivé části ničím jiným než osobní vzpomínkou na spisovatele Jaroslava Haška.⁶⁵⁷

Jiná autorská vyznání ilustrátorů zas trpí tím, že popisují vlastní tvorbu výrazně impresionisticky (nejasně, vágně), než aby poskytla racionální možnost nahlédnout do zákulisí tvorby s cílem rekonstruovat tvůrčí proces jako takový. Je totiž třeba si uvědomit, že skutečná analýza tvůrčího procesu se neobejde bez toho, aby autor ze všeho nejdříve nastínil jasný cíl svého úsilí, tzn. určitý estetický záměr vlastního díla. Jedině ve vztahu k vytyčenému 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 zevšeobecňujícími závěry, anebo nebo 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 pojmů, 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 piktorální naratologie. Předmětem zájmu tohoto oboru je totiž odhalení ilustračních pro-

657 Srov. LADA, Josef. Jak jsem ilustroval Švejka. In: HAŠEK, Jaroslav. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. 3. a 4. díl. Pokračování slavného výprasku*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.

658 Viz POE, Edgar Allan. *Filozofie básnické skladby*. In: ZÁBRANA, Jan. *Jak se dělá poezie*. Praha: Československý spisovatel, 1970.

659 Viz ECO, Umberto. *Poznámky ke „Jménu růže“*. *Světová literatura*, roč. 31, 1986, č. 2.

660 Tuto nejasnost shledáváme např. v autorském textu ilustrátora Salmo Dansy. Viz DANSA, Salmo. Alicia za zrkadlom: obrátená verzia. In: ANOŠKINOVÁ, Viera (ed.). *BIB 2009. 22. Bienále ilustrácií Bratislava*. Bratislava: Bibiana, 2009, s. 21–24.

Ještě jiným druhem textů, které se zdají být pro další použití problematické, jsou ty, v nichž dochází spíše k jakémusi upřednostnění vlastní sebepropagace, neboť je v nich zdánlivě odborný jazyk použit spíše jako ideologický nástroj. Takto např. malíř Emil Filla ve své *Práci oka* (1934) kritizoval onen druh umění, který zrovna nekorespondoval s jeho vlastním vkusem. Třebaže takový druh textů je častým produktem filozofujících umělců, nelze jej chápat jako analytický rozbor vlastního tvůrčího procesu. Viz FILLA, Emil. *Práce oka*. In: BERKA, Čestmír (ed.). *Práce oka*. Praha: Odeon, 1982, s. 125–129.

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, piktorální naratologie ze své podstaty přistupuje k ilustraci jako k plnohodnotnému uměleckému prostředku. Není totiž možné nevidět, jak je na ilustraci v některých kruzích současné umělecké kritiky a uměnovědy nahlíženo jako na zbytnou marginálii. Dodnes je totiž možné setkat se s názorem, že ilustrace není plnohodnotným médiem, neboť je vázána na tlumočení 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 svébytné autonomní umělecké tvorby, která bývá naopak neřídka označována za vyšší a nezávislý umělecký projev.⁶⁶²

Piktorální 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 piktorálního 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 neuskutečněných 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 piktorálního narativu však zdaleka neznamená, že by naše práce téma vyčerpala. Literární naratologie je dnes obořem 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.

661 S tímto názorem prý přistupoval k ilustraci už Gustave Flaubert. Snad z obavy nad tím, že ilustrace je nejen zbytečná, ale dokonce škodlivá, protože vnucuje čtenáři konkrétní vizuální podobu vyprávěných událostí, odmítal Flaubert své knihy nechat jakkoliv ilustrovat. Srov. BLUMENKRANZ, Noémi. *Ilustrace*. In: SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994, s. 359.

662 Třebaže jistou rehabilitaci ilustračního umění představují v současnosti komerčně úspěšné řady antologií typu *Illustration now!*, ve skutečnosti tyto knihy poskytují pouze jakýsi všeobecný přehled o současných stylech ilustračního umění. WIEDEMANN, Julius. *Illustration Now!* Köln: Taschen, 2006. WIEDEMANN, Julius. *Illustration Now! 2*. Köln: Taschen, 2007. WIEDEMANN, Julius. *Illustration Now! 3*. Köln: Taschen, 2008. WIEDEMANN, Julius. *Illustration Now! 4*. Köln: Taschen, 2011. WIEDEMANN, Julius. *Illustration Now! Portraits*. Köln: Taschen, 2011.

- Autor neuveden. Zdeněk Burian. *Profily autorů KMČ*. Praha: Albatros, vydal Klub mladých čtenářů, 1977. Leták, neprodejný tisk pro práci s knihou.
- ANDERSON, John. R., BOWER, Gordon H. *Human associative memory*. New York: Division of Willey, 1973.
- ALBERTI, Leon Battista. *O malbě*. Praha: Nakladatel Vladimír Žikeš, 1947.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Alkoholy*. Praha: Vyšehrad, 2011.
- ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Jan Laichter, 1948.
- ARISTOTELÉS. *Organon. III. První analytiky*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1961.
- ARNHEIM, Rudolf. *The Genesis of a Painting Picasso's Guernica*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- ARNHEIM, Rudolf. *The Power of the Center: a Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- ARNHEIM, Rudolf. *The Power of the Center: a Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1982.
- ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception: a Psychology of a Creative Eye*. Berkeley–London: University California Press, 2004.
- ATWOOD, Margaret. *Příběh služebnice*. Praha: BB/art, 2008.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Praha: Mladá fronta, 1998.
- AUGUSTINUS, Aurelius. *Význání*. Praha: Kalich, 1990.
- AUSTIN, John Langshaw. *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofia, 2000.
- BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009.
- BARNER, Wilfried, GRIMM, Gunter E., KIESEL, Helmuth, KRAMER, Martin. *Lessing: Epoche-Werk-Wirkung*. München: Beck, 1975.
- BARRAN, Julian. Théodore Géricault, illustrations to Alexandre Corréard's 'Le Naufrage de la Méduse'. *The Burlington Magazine*, vol. 119, 1977, no. 889.

663 Zdroje obrazových příloh nejsou zahrnuty v bibliografii; jejich seznam uvádíme samostatně níže.

- BARTHES, Roland. *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie*. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- BARTOLOMEO, Paolo. The Relationship Between Visual Perception and Visual Mental Imagery: a Reappraisal of the Neuropsychological Evidence. *Cortex*, vol. 38, 2002, no. 3.
- BASS, Eduard. *Cirkus Humberto*. Praha: Československý spisovatel, 1978.
- BAZIN, André. Obhajoba filmových adaptací. In: BROŽ, Jaroslav, OLIVA, Ljubomír (eds.). *Film je umění!* Praha: Orbis, 1963.
- BEARDSLEY, Monroe Curtis. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. 2nd ed. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 1981.
- BENESCH, Helmuth. *Encyklopedický atlas psychologie*. Praha: Lidové noviny, 2001.
- BERGER, Willy Richard. Gattungstheorie und vergleichende Gattungsforschung. In: SCHMELING, Manfred (ed.). *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*. Weisbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1981, s. 99–124.
- BERRONG, Richard M., RIO, Michel. Images and Words. *New Literary History*, vol. 7, 1976, no. 3., s. 505–512. DOI: 10.2307/468559
- Bible svatá aneb všechna svatá písmena Starého i Nového zákona. Podle posledního vydání králického z roku 1613*. Praha: Česká biblická společnost, 1991.
- BLAKE, William. *Písničky nevinnosti a zkušenosti*. Praha: BB/art, 2001.
- BLAŽKE, Jaroslav. *Kouzelné zrcadlo literatury 2. Písemnictví 19. věku*. Praha: Velryba, 2001.
- BLUNT, Anthony. An Echo of the „Paragone“ in Shakespeare. *Journal of the Warburg Institute*, vol. 2, 1939, no. 3.
- BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000.
- BRISEBOIS, Michel. Calendriers et almanachs. *Cap-aux-Diamants: la revue d'histoire du Québec*, vol. 1, 2000, no. 60.
- BROWN, Calvin Smith. The Relation Between Music and Literature as Field of Study. *Comparative Literature* 22, 1970.
- BROWN, Fredric. Neohlížejte se. In: ADAMOVIČ, Ivan (ed.). *Hlas krve. Nejlepší britské a americké horrory*. Praha: Najáda, 1996.
- BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace*, roč. 22, 2010, č. 1.
- CASARES, Adolfo Bioy. *Morelův vynález*. Praha: Odeon, 1988.
- CAROLL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1961.
- CAROLL, Lewis. *Alice's adventures in Wonderland and through the looking-glass and what Alice found there*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- de CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.
- CICERO, Marcus Tullius. *O přirozenosti bohů, II*. Praha: Laichtnerova filozofická knihovna, 1948.
- CICERO, Marcus Tullius. *Řečník (2)*, 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1982.
- COCUDE, Marguerite. Generating and Maintaining Visual Images: The Incidence of Individual and Stimulus Characteristics. In: DENIS, Michel, ENGELKAMP, Johannes, RICHARDSON, John T. E. (eds.). *Cognitive and Neuropsychological Approaches to Mental Imagery*. Dordrecht: Springer, 1988, s. 213–222.
- COMBE, Dominique. *Les genres littéraires*. Paris: Hachette Supérieur (Contours littéraires), 1992.

- CONTE, Gian Biagio. *Dějiny římské literatury*. Praha: KLP, 2008.
- COOPER, Anthony Ashley. 3. lord z SHAFTESBURY. A Notion of The Historical Draught of Hercules. In: RAND, Benjamin (ed.). *Second Characters or The Language of Forms*. Cambridge: Cambridge University Press, 1914, s. 30–61.
- COOPER, Anthony Ashley. 3. lord z SHAFTESBURY. Plastics, an Epistolary Excursion in the Original Progress and Power of Designatory Art. In: RAND, Benjamin (ed.). *Second Characters or The Language of Forms*. Cambridge: Cambridge University Press, 1914, 90–178.
- COPPINIOVÁ, Clementina, VERNE, Jules. *20.000 mil pod mořem*. Havlíčkův Brod: Fragment, 2001.
- CORBINEAU-HOFFMANNOVÁ, Angelika. *Úvod do komparatistiky*. Praha: Akropolis, 2008.
- CORRÉARD, Alexandre, SAVIGNY, Henry. *Le Naufrage de la frégate „la Méduse“ faisant partie de l'expédition du Sénégal, en 1816*. Quatrième édition. Paris: Chez Corréard, 1821.
- ČAPEK, Josef. *Povídání o pejskovi a kočičce: jak spolu hospodařili a ještě o všelijakých jiných věcech*. Praha: Albatros, 1984.
- ČAPEK, Karel. *Dášeňka čili Život stěněte. Pro děti napsal, nakreslil, fotografoval a zakusil Karel Čapek*. Praha: Československý vydavatel, 1980.
- DAICHES, David. *The Novel and the Modern World*. Chicago: The University of Chicago Press, 1965.
- DANEŠ, František. Text a jeho ilustrace. *SaS*, 56, 1995.
- DANSA, Salmo. Alicia za zrkadlom: obrátená verzia. In: ANOŠKINOVÁ, Viera (ed.). *BIB 2009. 22. Bienále ilustrácií Bratislava*. Bratislava: Bibiana, 2009.
- DAVID, Jiří. Arnheimova psychologie modernismu v době postmoderní. In: HLAVÁČEK, Josef (ed.). *Kompozice podle Rudolfa Arnheima*. Praha: Karolinum, 1997.
- DENIS, Michel. Imaging While Reading Texts: a Study of Individual Differences. *Memory and Cognition*, vol. 10, 1982, s. 540–545. DOI: 10.3758/BF03202436
- van DIJK, Teun Adrianus. Semantic Macro-Structures and Knowledge Frames in Discourse Comprehension. In: JUSTA, Marcel Adam, CARPENTER, Patricia Anderson (eds.). *Cognitive processes in comprehension*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1997.
- DODERER, Klaus. Ilustrácia zvieracej bájkky v detskej literatúre. In: URBLÍKOVÁ, Anna (ed.). *BIB. Bienále ilustrácií Bratislava. Zborník SNG 4/1*. Bratislava: Obzor, 1976.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.
- DOSTÁLOVÁ, Vanda. *Epigrammata Bobiensia*. Magisterská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, 2006. Vedoucí práce PhDr. Dagmar Bartoňková, CSc.
- DOVNIKOVIČ, Borivoj. *Škola kresleného filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra animace, 2007.
- DUBOS, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la Poesie et sur la Peinture. Sv. I*. Paris: J. Mariette, 1719.
- DUMAS, Alexandre. *Hrabě Monte Cristo I*. 6. vyd. Ostrava: Sfinga, 1994.
- DVOŘÁK, Joachim. Zdeněk Burian. *Labyrint revue*, roč. 6, 1995, č. 9/10.
- ECO, Umberto. Poznámky ke „Jménu růže“. *Světová literatura*, roč. 31, 1986, č. 2.
- ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997.
- ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004.
- ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky. A Theory of Semiotics*. Brno: JAMU, 2004.
- ECO, Umberto (ed.). *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007.

- ECO, Umberto. *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha: Mladá fronta, 2002.
- EITNER, Lorenz. *Gericault's 'Raft of the Medusa'*. New York: Phaidon, 1972.
- ESROCK, Ellen Joann. *The Reader's Eye: Visual Imaging as Reader Response*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1994.
- FEDROVÁ, Stanislava, JEDLIČKOVÁ, Alice. Ekfráze: deskripce vs. narativ. In: JEDLIČKOVÁ, Alice, SLÁDEK, Ondřej (eds.). *Vyprávění v kontextu*. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, 2008.
- FEDROVÁ, Stanislava. Ekfratické postupy v lyrice a epice: případ Vrchlický. In: SCHNEIDER, Jan, KRAUSOVÁ, Lenka (eds.). *Vybrané kapitoly z intermediality*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008.
- FILIPOVÁ, Marta, RAMPLEY, Matthew (eds.). *Možnosti vizuálních studií. Obrazy – texty – interpretace*. Brno: Barrister & Principal, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář dějin umění, 2007.
- FILLA, Emil. Práce oka. In: BERKA, Čestmír (ed.). *Práce oka*. Praha: Odeon, 1982.
- FLUDERNIK, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Toto nie je fajka*. Bratislava: Archa, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Brno: Computer Press, 2007.
- FORMAN, Werner, QUIRKE, Stephen. *Posmrtný život na Nilu*. London: Opus Publishing, 1996.
- FRIED, Michael. Art and Objecthood. *ArtForum*, vol. 5, 1967, no. 10.
- FRYE, Northrop (ed.). *Sound and Poetry*. New York: Columbia University Press, 1957.
- GAARDER, Jostein. *Sofijn svět*. Praha: Albatros, 2002.
- GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- GENETTE, Gérard. Rozprava o vyprávění (Esej o metodě). *Česká literatura*, roč. 51, 2003, č. 3; pokračování v *ibid.* č. 4.
- GILBERT, Katharine Everett, KUHN, Helmut. *Dějiny estetiky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965.
- GOMBRICH, Ernst. *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985.
- GOULD, Stephen Jay. Mickey Mouse Meets Konrad Lorenz. *Natural History* 88, 1979, no. 5.
- GRAHAM, Gordon. *Filozofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000.
- GREENBERG, Clement. Towards a New Laocoon. In: O'BRIAN, John (ed.). *The Collected Essays and Criticism. Perceptions and Judgements, 1939–1944*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- GREGOROVÍČ, Miroslav. Nalezený svět. Zdeněk Burian – pohled do minulosti přírody i člověka. *Lidové noviny*, roč. 9, 15. ledna 1996, č. 11. Příloha NLN – Osudy.
- GRÉGR, Richard. Malíř, který ukázal světu, jak vypadal pravěk. Příběh Zdeňka Buriana, výtvarníka, jenž bravurně ilustroval knihy vědecké i dobrodružné. *Lidové noviny*, roč. 15, 28. 05. 2002, č. 123.
- GROHMANN, Will. *Paul Klee*. New York: Reprint, 1981.
- HABASQUE, Guy. Kubismus. In: PIJOAN, José. *Dějiny umění 9*. Praha: Odeon, 1991.
- HADAMARD, Jacques. *Psychology of Invention in the Mathematical Field*. Princeton: Princeton University Press, 1945.
- HANCHER, Michael. *The Tenniel Illustrations to the „Alice“ Books*. Columbus: Ohio State University Press, 1985.

- HARRIS, James. Lord z MALMESBURY. *The Works of James Harris, esq., with an Account of his Life and Character*. Oxford: Printed by J. Vincent for Thomas Tegg, 73, Cheapside, London, 1841.
- HAŠEK, Jaroslav. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Praha: Knížní klub, 2008.
- HAŠEK, Jaroslav. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. 3. a 4. díl. Pokračování slavného výprasku*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.
- HAVEL, Václav. *Vyrozumění: hra o 12 obrazech*. Praha: Dilia, 1965.
- HAVEL, Václav. *Dálkový výslech: rozhovor s Karlem Hviždálou*. Praha: Melantrich, 1990.
- HAVLÍNOVÁ, Miluše. *Knížka pro rodiče o dětech a čtení*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1978.
- HEBB, Donald O. Concerning Imagery. *Psychological Review*, vol. 75, 1968, no. 6, s. 466, 477. DOI: 10.1037/h0026771
- HEINTZ, John. Reference and Inference in Fiction. *Poetics*, vol. 8, 1979, s. 85–99.
- HERDER, Johann G. *Ausgewählte Werke in Einzelausgaben*. Schriften zur Literatur 2/1. Berlin-Weimar: Aufbau-Verlag, 1990.
- HERMANN, P. K. Zrakový přijímač. In: MOLES, Abraham André (ed.). *Věk kybernetiky*. Praha: SNTL, 1966.
- HILSKÝ, Martin. *Modernisté. Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence*. Praha: Torst, 1995.
- HLAVÁČEK, Josef. *Kompozice podle Rudolfa Arnheima*. Praha: Karolinum, 1997.
- HLAVÁČEK, Luboš. *Josef Lada*. Praha: Horizont, 1986.
- HLAVSA, Oldřich. *Typographia: Písmo, ilustrace, kniha*. [1]. Praha: SNTL, 1976.
- HLAVSA, Oldřich. *Typographia: Písmo, ilustrace, kniha*. [2]. Praha: SNTL, 1983.
- HLAVSA, Oldřich. *Typographia: Písmo, ilustrace, kniha*. [3]. Praha: SNTL, 1986.
- HLOBIL, Tomáš. Spor o rozsah jazykové piktoriálnosti jako východisko Lessingova a Herderova pojetí poezie. *Philosophica – Aesthetica 18. Kontexty I*. Olomouc: Facultas philosophica, 1999.
- HOFFMANN, Bohuslav. Inspirace díly výtvarnými (k interpretaci a recepci poezie iniciované texty výtvarnými a fotografickými). *Zlatý máj*, roč. 23, 1989, č. 9.
- HOFFMANN, Bohuslav. Intersémiotický charakter některých básnických textů a problémy jejich recepce: dialogy F. Hrubína aj. Skácela s J. Čapkem. In: HOFFMANN, Bohuslav, HOFFMANNOVÁ, Jana. *Dialogické interpretace*. Praha: Karolinum, 2015.
- HOFFMANN, Heinrich. *Ježibetr aneb Veselé historky a žertovné obrázky*. Praha: Kalich, 2004.
- HOFSTADTER, Douglas. *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. New York: Vintage Books, 1979.
- HOGARTH, William. *The Analysis of Beauty*. New York: Cosimo Classic, 2010.
- HOLEŠOVSKÝ, František. *Naše ilustrace pro děti a její výchovné působení*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1960.
- HOLEŠOVSKÝ, František. *Ilustrace pro děti. Tradice, vztahy, objevy*. Praha: Albatros, 1977.
- HOOG, Michel. Futurismus a italské malířství. In: PIJOAN, José. *Dějiny umění 9*. Praha: Odeon, 1991.
- HORATIUS, Quintus Flaccus. *De arte poetica – O umění básnickém*. Praha: Academia, 2002.
- HOŘKÝ, Vladimír. Calvinova výzva labyrintu. In: CALVINO, Italo. *Neviditelná města*. Praha: Odeon, 1986.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1980.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. Umění a transcendence. *Revolver Revue*, roč. 22, 2001, č. 45.
- CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

- CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz*. Brno: Host, 2008.
- CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca-London: Cornell UP, 1978.
- CHOMSKY, Noam. *Syntaktické struktury: logický základ teorie jazyka. O pojmu „gramatické pravidlo“*. Praha: Academia, 1966.
- ILIEV, Jiří. *Mravní zákon v ilustracích dobrodružné literatury*. Brno: Masarykova univerzita, 1992.
- INGARDEN, Roman. *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen: Max Niemeyer, 1960.
- JAKOBSON, Roman. O realismu v umění. In: LOTMAN, Jurij Michajlovič (ed.). *Poetika, rytmus, verš*. Praha: Svět Sovětů, 1968, s. 141–149.
- JAKOBSON, Roman. Shifters, Verbal Categories and the Russian verb. In: JAKOBSON, Roman. *Russian and Slavic grammar: studies 1931–1981*. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1984.
- JAKOBSON, Roman, POMORSKA, Krystyna. *Dialogy*. Praha: Český spisovatel, 1993.
- JAKOBSON, Roman. Lingvistika a poetika. In: JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995.
- JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In: VENUTI, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. London-New York: Routledge, 2000.
- JÁNSKÁ, Lenka. *Mezi textem a obrazem. Text a grafém v evropském a českém malířství*. Praha: Mladá fronta, 2007.
- JAROŠOVÁ, Helena. Literární složka knihy a ilustrace. *Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění*, roč. 3, 1966, č. 3.
- JAVŮREK, Josef. Ilustrácia literárneho diela ako výtvarná kategória (Problémy hodnotenia). In: ŠEVČÁKOVÁ, Eva (ed.). *Zborník Slovenskej Národnej galérie. BIB '67–'69. Ilustrácia jako kategória výtvarného prejavu*. Bratislava: Obzor, 1969.
- JEDLIČKOVÁ, Alice. Podoby transmediality: verbální a piktorální vyprávění. In: SCHNEIDER, Jan, KRAUSOVÁ, Lenka (eds.). *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk. Sborník příspěvků ze symposia*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008.
- JELÍNEK, Jan. *Umění v zrcadle věků. Počátky umělecké tvorby*. Brno: MZM, 1990.
- JOHNSON, Paul. *Dějiny umění: Nový pohled*. Praha: Academia, 2006.
- JŮZL, Miloš, PROKOP, Dušan. *Úvod do estetiky: předmět a metody – dějiny – základní estetické kategorie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1989.
- KAPR, Albert, SCHILLER, Walter. *Gestalt und der Typografie*. Leipzig: VEB Fachbuchverlag, 1983.
- KANDINSKIJ, Vasilij Vasiljevič. *Bod – linie – plocha: příspěvek k analýze malířských prostředků*. Praha: Triáda, 2000.
- KEBZA, Vladimír. *Imaginativní aktivity*. Kandidátská disertační práce. Praha: ČSAV, 1989.
- KENNEDY, John Miller. *A Psychology of Picture Perception*. San Francisco: Jossey-Bass, 1974.
- KENT, Sarah. *Kompozice. Základní průvodce teorií a technikou vyvážení prvků v obraze*. Bratislava: Perfekt, 1996.
- KERR, Walter. *Jak napsat hru*. Praha: Orbis, 1963.
- KESNER, Ladislav (ed.). *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. 2. rozšířené vyd. Jinočany: H&H, 2005.
- KLEE, Paul. *Pedagogický náčrtník*. Praha: Triáda, 1999.
- KOCMAN, Jessie. The Aesthetic Purpose of William Morris in the Context of His Late Prose Romances. In: JEŘÁBEK, Dušan. *Brno Studies in English 6*. Brno: Universita Jana Evangelisty Purkyně, 1966, s. 75–146.

- KONEČNÝ, Lubomír. *Mezi textem a obrazem. Miscellanea z historie emblematicky*. Praha: Národní knihovna České republiky, 2002.
- KOUKOLÍK, František. *Lidský mozek*. Praha: Portál, 2002.
- KRAUS, Jiří. *Rétorika v dějinách jazykové komunikace*. 1. vyd. Praha: Academia, 1981.
- KRESS, Gunther, van LEEUWEN, Theo. *Reading Images*. London–New York: Routledge, 1996.
- KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Neverbální komunikace. Řeč pohledů, úsměvů a gest*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988.
- KUBÍNOVÁ, Marie. K otázce „smyslové konkrétnosti“ básnického obrazu a jejím sémiotickým konsekvencím. *Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění*, roč. 23, 1986, č. 4.
- KULKA, Tomáš. *Umění a falzum. Monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004.
- KULKA, Tomáš. Nesourodost teorií humoru. *Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění*, roč. 30, 1993, č. 1.
- KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. 2. vyd. Praha: Grada, 2008.
- LADA, Josef. Jak jsem ilustroval Švejka. In: HAŠEK, Jaroslav. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. 3. a 4. díl. *Pokračování slavného výprasku*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.
- LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. *Metafory, kterými žijeme*. Brno: Host, 2002.
- LAKOFF, George. *Ženy, oheň a nebezpečné věci: co kategorie vypovídají o naší mysli*. Praha: Triáda, 2006.
- LANGEROVÁ, Marie. Vizuální aspekty básnického díla. In: ČERVENKA, Miroslav, JANKOVIČ, Milan, KUBÍNOVÁ, Marie, LANGEROVÁ, Marie. *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. stol.* Praha: Torst, 2002.
- LEAR, Edward. *Learovy třesky plesky český*. Praha: BB/art, 2004.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.
- LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Panorama, 1983.
- LEE, Rensselaer Wright. Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting. *The Art Bulletin*, vol. 22, December 1940, no. 4.
- LINDGREN, Torgny. *Dorého Bible*. Praha: Havran, 2010.
- LINDSTROM, Martin. *Nákupologie*. Brno: Computer Press, 2009.
- LORENZ, Konrad. *Základy etologie. Srovnávací výzkum chování*. Praha: Academia, 1993.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Struktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990.
- MALÁ, Zuzana. Karel Teige: Požadavky „nového umění“ na pozadí tvorby poetismu. In: SCHNEIDER, Jan, KRAUSOVÁ, Lenka (eds.). *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk. Sborník příspěvků ze sympozia*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008.
- MALINA, Jaroslav (ed.). *O tvořivosti, vědě, politice a umění. Sv. I*. Brno: Nadace Universitas Masarykiana, 1993.
- MANZONI, Alessandro. *Snoubenci*. Praha: Vyšehrad, 1950.
- MARSCHARK, Marc, HUNT, R. Reed. A Reexamination of the Role of Imagery in Learning and Memory. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, vol. 15, 1989, no. 4, s. 710–720.
- MARTYNA, Wendy. The Psychology of the Generic Masculine. In: McCONNELL-GINET, Sally, BORKER, Ruth, FURMAN, Nelly (eds.). *Women and Language in Literature and Society*. New York: Praeger, 1980, s. 69–78.

- MASTNAK, Tanja. Ut pictura poesis (báseň je jako obraz). In: ANOŠKINOVÁ, Viera (ed.). *BIB 2009. 22. Bienále ilustrací Bratislava*. Bratislava: Bibiana, 2009.
- MATĚJČEK, Antonín. *Ilustrace*. Praha: Jan Štenc, 1931.
- MATERNA, Pavel. *Svět pojmů a logika*. Praha: Nakladatelství Filozofického ústavu AV ČR, 1995.
- MATHAUSER, Zdeněk. Intersémiotický charakter vývoje českého umění a literatury za socialismu. *Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění*, roč. 18, 1982, č. 1.
- MATHAUSER, Zdeněk. K intersémiotické problematice uměleckých druhů. In: ŠABOUK, Sáva (ed.). *K problematice struktur ve společenských vědách*. Praha: Ústav teorie a dějiny umění ČSAV v Praze, 1984.
- MATHESON, Richard. Noemovy děti. In: ADAMOVIČ, Ivan (ed.) *Hlas krve. Nejlepší britské a americké horror*. Praha: Najáda, 1996.
- McCLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*. Praha: BB/art, nakladatelství Jiří Buchal, 2008.
- MELOT, Michel. *The Art of Illustration*. New York: Skira/Rizzoli, 1984.
- MELVILLE, Herman. *Bílá velryba*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971.
- von METZGEN, Juliane. Kniha ako hračka a obraz hračky v ilustrovanej knihe. In: ŠEFCÁKOVÁ, Eva (ed.). *BIB '67–'69. Bienále ilustrací Bratislava*. Bratislava: Obzor, 1972, s. 49–51.
- MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: porozumět umění a jeho dějinám*. Brno: Barrister & Principal, 2010.
- MILLER, Hillis J. The Search for Grounds in Literary Study. In: DAVIS, Robert C., SCHLIEFER, Ronald (eds.). *Rhetoric and Form. Deconstruction at Yale*. Norman: University of Oklahoma Press, 1985, s. 596–612.
- MILNE, Alan Alexander. *The Complete Winnie-the-Pooh*. London: Dean, 1991.
- MITCHELL, Thomas William John. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- MITCHELL, Thomas William John. There Are No Visual Media. *Journal of Visual Culture*, vol. 4, August 2005, no. 2.
- MOLES, Abraham André. Oddíl Písmenový kód. In: MOLES, Abraham André (ed.). *Věk kybernetiky*. Praha: SNTL, 1966.
- MOTT, Frank Luther. *A History of American Magazines*. Vol. 1, 1741–1850. Vol. 2, 1850–1865. Vol. 3, 1865–1885. Vol. 4, 1885–1905, Cambridge (Mass): Harvard University Press, 1938–1967.
- MURPHY, Robert F. *Úvod do kulturní a sociální antropologie*. Praha: Slon, 1999.
- MURRAY, Simone. Materializing Adaptation Theory: the Adaptation Industry. *Literature/Film Quarterly*, 2008, vol. 36, no. 1, s. 4–17.
- NEFF, Ondřej. Osud talentu. *Magazín MF Dnes*, roč. 3, 1995, č. 6.
- NEFF, Ondřej. *Jules Verne a jeho svět*. Praha: Mladá fronta, 2005.
- NEFF, Ondřej. Na moři a pod mořem. In: NEFF, Ondřej, VERNE, Jules. *Dvacet tisíc mil pod mořem. Podle romanu Julese Verna volně vypráví Ondřej Neff*. Praha: Albatros, 2008, s. 199–203.
- NEFF, Ondřej, VERNE, Jules. *Dvacet tisíc mil pod mořem. Podle románu Julese Verna volně vypráví Ondřej Neff*. Praha: Albatros, 2008.
- NEFF, Ondřej, VERNE, Jules. *Patnáctiletý kapitán. Podle románu Julese Verna volně vypráví Ondřej Neff*. Praha: Albatros, 2008.

- NEZVAL, Vítězslav. Kapka inkoustu. In: VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *Avantgarda známá i neznámá – Svazek II*. Praha: Svoboda, 1972.
- NIEDERLE, Rostislav. *Pojmy estetiky: analytický přístup*. Brno: Masarykova univerzita, 2010.
- O'DONOGHUE, Shannon. Ut Pictura Poesis and the Relationship between Poetry and Painting during the Renaissance. *Undergraduate Research Journal, The University of Central Florida*, vol. 1, 2005, no. 1.
- OITTINEN, Riitta. Verbální, vizuální a akustické v ilustrovaných knihách. In: ANOŠKINOVÁ, Viera (ed.). *BIB 2009. 22. Bienále ilustrací Bratislava*. Bratislava: Bibiana, 2009.
- OSBORNE, Harold. Some Theories of Aesthetics Judgement. *The British Journal of Aesthetics and Criticism*, vol. 38, 1979, no. 2.
- OVIDIUS, Publius Naso. *Proměny*. Praha: Odeon, 1969.
- PAIVIO, Allan, CLARK, James M. *Static Versus Dynamic Imagery*. In: CORNOLDI, Cesare, McDANIEL, Marc A. (eds.). *Imagery and Cognition*. New York: Springer-Verlag, 1991, s. 221–245.
- PANOFKY, Erwin. Galileo as a Critic of the Arts. *Aesthetic Attitude and Scientific Thought. Isis*, vol. 47, March 1956, no. 1.
- PANOFKY, Erwin. *Studies in Iconology*. New York: Oxford University Press, 1939.
- PANOFKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon, 1981.
- PATOČKA, Jan. *Sókratés: přednášky z antické filosofie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991.
- PAUSANIÁS. *Cesta po Řecku I*. Praha: Svoboda, 1973.
- PAVLÍK, Jiří. *Dion Chrysostomos o výtvarném umění, náboženství a filozofii: řeč olympijská*. Praha: Karolinum, 2004.
- PEČÍNKOVÁ, Pavla. Příliš vysoké ambice. In: KANDINSKIJ, Vasilij Vasilijevič. *Bod – linie – plocha: příspěvek k analýze malířských prostředků*. Praha: Triáda, 2000.
- PEREC, Georges. *Život návod k použití*. Praha: Mladá fronta, 1998.
- PIJOAN, José. *Dějiny umění 2*. Praha: Odeon, 1977.
- PIJOAN, José. *Dějiny umění 5*. Praha: Odeon, 1989.
- PIJOAN, José. *Dějiny umění 8*. Praha: Odeon, 1981.
- PLATÓN. *Ústava*. Praha: OIKOYMENH, 2001.
- PLINIUS, Gaius Secundus. *O umění a umělcích*. XXXV. Praha: Melantrich, 1941.
- PLÚTARCHOS. *Moralia, IV. De Gloria Atheniensium, III, 346*. Harvard: Loeb Classical Library Edition, 1936.
- POE, Edgar Allan. Filozofie básnické skladby. In: ZÁBRANA, Jan. *Jak se dělá poezie*. Praha: Československý spisovatel, 1970.
- POSPISZYL, Tomáš. Burianův zavátý svět. Malíř pravěku čeká na svého objevitele. *Týden*, roč. 9, 2002, č. 33. Příloha Panská 7.
- PREISS, Pavel. *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*. Praha: Odeon, 1974.
- PREMINGER, Alex, WARNKE, Frank Joseph, HARDISON, Osborne Bennett (eds.). *Encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1965.
- PULPÁN, Zdeněk, KUŘINA, František, KEBZA, Vladimír. *O představivosti a její roli v matematice*. Praha: Academia, 1992.
- PYLYSHYN, Zenon W. What the mind's eye tells the mind's brain: a critique of mental imagery. *Psychological Bulletin*, vol. 80, 1973, no. 1.
- PYTLÍK, Radko. *Knihy o Švejkovi*. Praha: 1983.
- RACLAVSKÝ, Jiří. Ontologická existence uměleckého díla a teoretická explikace. In: PO-

- SPÍŠIL, Ivo, ZOUHAR, Jan (eds.). *Literatura a filozofie* (Zdeněk Mathauser). Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2007.
- RICHARDSON, John Adkins. Illustration and Art. Thematic Content and Aesthetic Standards. *British Journal of Aesthetics*, vol. 11, 1971, no. 4.
- ROMER, John, ROMEROVÁ, Elizabeth. *Sedm divů světa*. Praha: Columbus, 1996.
- ROPER, Lyndal. *Witch Craze: Terror And Fantasy in Baroque Germany*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- RŮŽIČKA, Oldřich. *Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů*. Brno: B4U Publishing, 2015.
- RYANOVÁ, Marie-Laure. Narativní prostor. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 14, 2010, č. 3.
- de SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *Malý princ*. Praha: Albatros, 2009.
- de SAUSSURE, Ferdinand. *Kurz obecné lingvistiky*. Praha: Academia, 2007.
- SEIFERT, Jaroslav. *Chlapec a hvězdy: verše k obrazům a obrázkům Josefa Lady*. Praha: Knižní klub, 2001.
- SCHOLES, Robert Edward, KELLOGG, Robert. *Povaha vyprávění*. Brno: Host, 2002.
- SORENSEN, Roy. The Art of Impossible. In: HAWTHORNE, John, GENDLER, Szábo T. (eds.). *Conceivability and Possibility*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- SCHAPIRO, Meyer. *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. New York: Mouton Publishers, 1973.
- SCHAPIRO, Meyer. *Dílo a styl*. Praha: Argo, 2006.
- STERNBERG, Robert Jeffrey. *Kognitivní psychologie*. Praha: Portál, 2002.
- STERNE, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha: Odeon, 1985.
- SVOBODA, Karel. *Vývoj antické estetiky*. Praha: Orbis, 1926.
- ŠALDA, František Xaver. Kniha jako umělecké dílo. In: DVOŘÁK, Karel. *Kritické projevy – 6. 1905–1907. Soubor díla F. X. Šaldy*, sv. 15. Praha: Melantrich, 1951.
- ŠINDELÁŘ, Dušan. *Vědecká ilustrace v Čechách*. Praha: Obelisk, 1973.
- ŠTULCOVÁ, Renata. *Xpanumeau cemu vydec coema*. Moskva: ЛипТeппa, 2011.
- STEHLÍKOVÁ, Blanka. *Cesty české ilustrace v knize pro děti a mládež*. Praha: Albatros, 1984.
- TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky 1. Staroveká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985.
- TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky 2. Stredoveká estetika*. Bratislava: Tatran, 1988.
- TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky 3. Novoveká estetika*. Bratislava: Tatran, 1991.
- TATIOS, Achilleus. O věrné lásce Leukippy a Kleitofóna. In: BORECKÝ, Bořivoj (ed.). *Láska a válka. Antická próza*, sv. II. Praha: Odeon, 1971.
- TEIGE, Karel. Malířství a poezie. In: VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *Avantgarda známá a neznámá – Svazek I*. Praha: Svoboda, 1971.
- TODOROV, Tzvetan. *Theories of the Symbol*. Oxford: Basil Blackwell Publisher, 1982.
- TOKÁR, Michal. *Kontexty umeleckej ilustrácie*. Prešov: CUPER, 1996.
- TOKÁR, Michal. *Kapitoly z teórie knižnej ilustrácie*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Pedagogická fakulta, 2000.
- TOKÁR, Michal. *Ilustrácia a báseň*. Prešov: Akcent, 2006.
- TRAVERS, Pamela Lyndon. *Marry Poppins in the Park*. New York: Harcourt, Brace & World, 1952.
- TRENDELENBURG, Friedrich Adolf. Niobé. Úvahy o krásnu a vznešenu. In: VIRGLEROVÁ, Nikola. *Vznešeno v úvahách F. A. Trendelenburga*. Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2008. Vedoucí diplomové práce doc. PhDr. Petr Osolsobě, PhD.

- TURNER, Mark. *Literární mysl. O původu myšlení a jazyka*. Brno: Host, 2005.
- USPENSKIĬ, Boris. *Poetika kompozice*. Brno: Host, 2008.
- UŽDIL, Jaromír. Pedagogický aspekt působení mimoestetických a estetických faktorů v uměleckém díle – ilustraci. In: HOLEŠOVSKÝ, František (ed.). *BIB. Biedále ilustrácií Bratislava. Zborník SNG 4/2, 73*. Bratislava: Obzor, 1976.
- UŽDIL, Jaromír. *Čáry, klikyháky, paňáci a auta. Výtvarný projev a psychický život dítěte*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978.
- UŽDIL, Jaromír. *Čáry, klikyháky, paňáci a auta. Výtvarný projev a psychický život dítěte*. Praha: Portál, 2002.
- VAŠÍČEK, Zdeněk. Trosečníci historie (nad obrazem T. Géricaulta). *Kritická příloha Revolver Revue*, roč. 6, 2000, č. 17.
- VERGELY, Bertrand. *Antičtí filozofové. Malá moderní encyklopedie*. Praha: Levné knihy KMa, 2006.
- VERNE, Jules. *Dvacet tisíc mil pod mořem*. Praha: Albatros, 1983.
- VERNE, Jules. *Patnáctiletý kapitán*. Brno: Návrat, 1997.
- VERSTEGEN, Ian. *Arnheim, Gestalt And Art: a Psychological Theory*. New York, Wien: Springer, 2005.
- VIDLÁKOVÁ, Ivana. *Imaginativní schopnosti a jejich vztah ke kreativitě*. Magisterská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Psychologický ústav, 2007. Vedoucí diplomové práce PhDr. Mojmír Svoboda, CSc.
- VÍCH, Zdeněk. *Vybrané kapitoly o umělecké ilustraci*. Hradec Králové: Gaudeamus, 2004.
- VILLON, François. *Balady*. Praha: Spolek českých bibliofilů, 2004.
- da VINCI, Leonardo. *Úvahy o malířství*. Praha: Nakladatelství Vladimír Žikeš, 1941.
- VITRUVIUS, Marcus Pollio. *Deset knih o architektuře. VII*. Praha: Svoboda, 1979.
- VRHEL, František. Četba a čtenáři Morelova vynálezu. In: CASARES, Adolfo Bioy. *Morelův vynález*. Praha: Odeon, 1988.
- WALZEL, Oskar. Shakespeares dramatische Baukunst. *Jahrbuch der Shakespearegesellschaft*, 52, 1916.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, 1984.
- WEISSTEN, Ulrich. *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Kohlhammer, 1968.
- WELLBERRY, David E. *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetic in the Age of Reason*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia, 1996.
- WICKHOFF, Franz. *Roman Art. Some of its Principles and their Application to Early Christian Painting*. London-New York: E. Strong, 1900.
- WIEDEMANN, Julius. *Illustration Now!* Köln: Taschen, 2006.
- WIEDEMANN, Julius. *Illustration Now! 2*. Köln: Taschen, 2007.
- WIEDEMANN, Julius. *Illustration Now! 3*. Köln: Taschen, 2008.
- WIEDEMANN, Julius. *Illustration Now! 4*. Köln: Taschen, 2011.
- WIEDEMANN, Julius. *Illustration Now! Portraits*. Köln: Taschen, 2011.
- WITTLICH, Petr. *Literatura k dějinám umění: vývojový přehled*. Praha: Karolinum, 2008.
- WOLLEN, Peter. The Semiology of the Cinema. In: WOLLEN, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Thames & Hudson, British Film Institutes, 1972.
- WORRINGER, Wilhelm. *Abstrakce a vcítění. Příspěvek k psychologii stylu*. Praha: Triáda, 2001.

- XENOFÓN. *Vzpomínky na Sókrata*. Praha: Svoboda, 1972.
- JARBUS, Alfred. *Eye Movements and Vision*. New York: Plenum Press, 1967.
- ZAMAROVSKÝ, Vojtěch. *Za sedmi divy světa*. Praha: Albatros, 1980.
- ZAMAROVSKÝ, Vojtěch. *Vzkříšení Olympie*. Praha: Erika, 2003.
- ZAMAROVSKÝ, Vojtěch. *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha: Brána, 2005.
- ZÁRUBOVÁ-PFEFFERMANNOVÁ, Noemi. *Gesta a mimika: učební texty pro studenty non-verbálního a komediálního divadla*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, Katedra nonverbálního a komediálního divadla, 2008.
- ZITAWI, Jehan. Contextualizing Disney Comics within the Arab Culture. In: OITTINEN, Riitta, KAINDL, Klaus (eds.). *Le verbal, le visuel, le traducteur / The Verbal, the Visual, the Translator*, vol. 53, Mars 2008, no. 1. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.
- ZORAN, Gabriel. K teorii narativního prostoru. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 13, 2009, č. 1.

Slovníková hesla

- BLUMENKRANZ, Noémi. Ilustrace. In: SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994, s. 359.
- GANDELMAN, Claude. Imagery. Reading Images. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol. 4, s. 466–468.
- ESROCK, Ellen. Imagery. Viewing Texts. In: KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol. 4, s. 463–465.
- SOURIAU, Anne. Obsah a forma. In: SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994, s. 618.
- ČECH, Leander. Literatura. In: *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí*. Šestnáctý díl. Praha: Paseka/Argo, 1999, s. 151.
- KEMP, Wolfgang. Bilderzählung. In: PFISTERER, Ulrich. *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2003, s. 46–48.
- LOTTER, Konrad. Znázornění, představování. In: LOTTER, Konrad, HENCMANN, Wolfhard. *Estetický slovník*. Praha: Svoboda, 1995 s. 212.
- Metalépie. In: *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí*. Sedmnáctý díl. Praha: Argo/Paseka, 1999, s. 181.
- SCRIABINE, Marina. Čas. In: SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994, s. 137.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. Narace. In: SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994, s. 586.
- Metafora. In: BRUKNER, Josef, FILIP, Jiří. *Poetický slovník*. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 203.
- Metonymie. In: BRUKNER, Josef, FILIP, Jiří. *Poetický slovník*. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 206.
- MORFAUX, Louis-Marie. Estetický zážitek. In: SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994, s. 247.

Internetové zdroje a slovníková hesla dostupná na internetu

- EVANS, Artur Bruce. The Illustrators of Jules Verne's Voyages Extraordinaires. *Science-fiction studies*, vol. 25, July 1998, no. 2, s. 241–270. [online]. [cit. 2011–08–11]. Dostupný z WWW: <<http://jv.gilead.org.il/evans/illustr/>>.
- HAVEL, Ivan Miloš. *Kolik máme smyslů?* [online]. [cit. 2012–03–30]. Dostupný z WWW: <http://www.cts.cuni.cz/video/havel_20x20.swf>.
- HARVER, Judith. *Ut pictura poesis* [online]. [cit. 2012–02–20]. Dostupný z WWW: <http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/glossary2004/utpicturapoesis.htm#_ftnref14>.
- HERMAN, Mik. *Heinrich Hoffmann – Struwwelpeter, první kniha pro malé děti na světě* [online]. [cit. 2011–09–15]. Dostupný z WWW: <http://www.citarny.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=1848:heinrich-hoffmann-struwwelpeter-prvni-kniha-pro-male-dti-na-svt&catid=139:historie-knihy&Itemid=4148>.
- Hebdomades vel de imaginibus. In: *Encyclopædia Britannica Online* [online]. [cit. 2011–07–21]. Dostupný z WWW: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/259001/Hebdomades-vel-de-imaginibus>>.
- Illustrate. In: *MERRIAM-WEBSTER ONLINE (www.Merriam-Webster.com) 2012* [online]. [cit. 2011–07–24]. Dostupný z WWW: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/illustrate>>.
- Illustration. In: *Random House Webster's Unabridged Dictionary* [online]. [cit. 2011–07–24]. Dostupný z WWW: <[Dictionary.com http://dictionary.reference.com/browse/illustration](http://dictionary.reference.com/browse/illustration)>.
- Illustration. In: HARPER, Douglas. *Online Etymology Dictionary* [online]. [cit. 2011–07–24]. Dostupný z WWW: <[Dictionary.com http://dictionary.reference.com/browse/illustration](http://dictionary.reference.com/browse/illustration)>.
- Illustration. In: *Word English Dictionary, Collins English Dictionary – Complete & Unabridged 10th Edition 2009* [online]. [cit. 2011–07–24]. Dostupný z WWW: <<http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/illustration>>.
- Illustration. In: *The American Heritage Dictionary of the English Language* [online]. Fourth Edition, 2 New York: Houghton Mifflin Company, 2000. [cit. 2011–07–24]. Dostupný z WWW: <<http://www.thefreedictionary.com/illustration>>.
- JANÁŠ, František [online]. [cit. 2011–08–11]. Dostupný z WWW: <<http://www.bibliofill.cz/edice33.html>>.
- LACAN, Jacques. Stádium zrcadla jako to, co formuje funkci Já tak, jak nám je odhalována v psychoanalytické zkušenosti. *Socialistický kruh. Sdružení pro levicovou teorii* [online]. Překlad Jiří Pechar a kol. [cit. 2012–02–20]. Dostupný z WWW: <http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=484&Itemid=28>.
- MARVAN, Tomáš. Skutečnost, která může být chaosem. John L. Austin: Jak udělat něco slovy. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 4, 2000, č. 3 [online]. [cit. 2011–05–10]. Dostupný z WWW: <http://aluze.cz/2000_03/austin.php>.
- NEUMANN, Brigit, NÜNNING, Ansgar. Metanarration and Metafiction. In: HÜHN, Peter (ed.). *The Living Handbook of Narratology* [online]. Hamburg: Hamburg University Press, 2012 [cit. 2012–06–15]. Dostupný z WWW: <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metanarration_and_Metafiction>.

Representations of the Literary Mind: The Theme of Poetry and Literature in Chinese Art [online].
[cit. 2011-11-24]. Dostupný z WWW: <<http://www.npm.gov.tw/english/exhibition/epl0104/introduction.htm>>.

SEZNAM A ZDROJE OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

1. Drolierie podél okraje strany. *Historická Bible z Utrechtu*. 1443. Zdroj z WWW: <<http://www.kb.nl/galerie/100hoogtepunten/011-en.html>>.
2. Moderní typografická úprava knihy *Les Maximes*. 1969. Zdroj: HLAVSA, Oldřich. *Typographia. Písmo, ilustrace, kniha*. [1]. Praha: SNTL, 1976, s. 171.
3. Cul-de-lampe. *Mémoires de Martin du Bellay*. 1569. Zdroj z WWW: <<http://le-bibliomane.blogspot.com/2009/11/arabesques.html>>.
4. Ibn Butlan z Bagdádu. Výběr čtyř iluminací z příručky *Tacuinum Sanitatis* (farmář ovčí, úl, dýně, podzim). Zdroje z WWW: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Tacuinum_sanitatis>, <<http://www.godecookery.com/tacuin/tacuin.htm>>.
5. Bratři z Limburka. *Přebohaté hodinky vévody z Berry*. Měsíc únor. Zdroj z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Tr%C3%A8s_Riches_Heures_du_Duc_de_Berry>.
6. Theodore Géricault. Ilustrace ke knize *Le Naufrage de la frégate „la Méduse“ faisant partie de l'expédition du Sénégal, en 1816*. Zdroj: CORRÉARD, Alexandre, SAVIGNY, Henry. *Le Naufrage de la frégate „la Méduse“ faisant partie de l'expédition du Sénégal, en 1816*. Quatrième édition. Paris: Chez Corréard, 1821, s. 154. Zdroj z WWW: <http://books.google.cz/books/about/Naufrage_de_la_fr%C3%A9gate_la_M%C3%A9duse.html?id=MoNGAAAAYAAJ&redir_esc=y>.
7. Theodore Géricault. *Vor Méduzy*. Olej na plátně. 1817–1818. Zdroj z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/The_Raft_of_the_Medusa>.
8. Emblém Gabriela Rollenhagena. *Emblematum centuria secunda*. 1613. Zdroj: ROLLENHAGEN, Gabriel. *Emblematum centuria secunda*. Ultraiecti – Arnhemiae 1613, č. 82. In: KONEČNÝ, Lubomír. *Mezi textem a obrazem. Miscellanea z historie emblematiky*. Praha: Národní knihovna České republiky, Praha: 2002, s. 105.
9. *Rébus o Utrpení Francie*. Dřevoryt z novin, Paříž. 1592. Zdroj: MELOT, Michel. *The Art of Illustration*. New York: Skira/Rizzoli, 1984, s. 12.
10. Ideogram, který je eulogií Berlína, jehož symbolem je medvěd. Johann Leonhard Frisch. *Medvěd*. Kolem r. 1700. Zdroj z WWW: <<http://retrographicdesign.com/typography-in-art-part-1/>>.

11. Detail ze satirického papýru starověkého Egypta. Zdroj: MATĚJČEK, Antonín. *Illustrace*. Praha: Jan Štenc, 1931.
12. Tizian Vecelli. *Únos Európy*. 1562. Zdroj z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Tizian_085.jpg>.
13. Paolo Fiammingo. *Příroda jako malířka světa*. Kolem r. 1580. Zdroj z WWW: <<http://home.vicnet.net.au/~colmusic/dossi2.htm>>.
14. Hagésandros, Polydóros a Athénodóros. *Láokoón*. Kolem r. 25 př. n. l. Zdroj z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Laocoon_Pio-Clementino_Inv1059-1064-1067.jpg>.
15. Heinrich Hoffmann. Dvoustrana z knihy *Ježíš Petr* (někdy také *Strápatý Petr*; orig. *Struwwelpeter*). 1845. Zdroj z WWW: <http://www.citarny.cz/index.php?option=com_content&task=view&id=1848&Itemid=4148>.
16. William Blake. Báseň a ilustrace *Tygr ze sbírky Písničky nevinnosti*. 1789. Zdroj z WWW: <<http://bookstains.wordpress.com/tag/songs-of-innocence-and-of-experience/>>.
17. Josef Lada. *Okno se stromkem*. 1945. Zdroj z WWW: <http://img.radio.cz/pictures/obrazy/lada-josef/okno_s_vanocnim_stromeckem1948.jpg>.
18. William Hogarth. *Čas vykuřující obraz*. 1761. Zdroj z WWW: <<http://temporeality.wordpress.com/>>.
19. William Hogarth. *Králíci* (orig. *Cunicularii, or the Wise Men of Godliman in Consultation*). 1726. Zdroj z WWW: <<http://wellcomelibrary.blogspot.cz/2010/04/wellcome-library-item-of-month-april.html>>.
20. Buster Keaton. *Frigo na mašině* (orig. *The General*). 1927. Sekvence tři záběrů, které jsou významově propojeny textovým sdělením.
21. Filippo Tommaso Marinetti. Z knihy *Les mots en liberté futuristes*. 1919. Zdroj z WWW: <<http://retrographicdesign.com/typography-in-art-part-1/>>.
22. Gabriel Zoran. Transformace časoprostoru do literárního textu. Zdroj: ZORAN, Gabriel. K teorii narativního prostoru. *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, roč. 13, 2009, č. 1, s. 42.
23. Dieter Goltzsche. Ilustrace k *Lenoře*. 1996. Zdroj z WWW: <http://www.gottfried-august-buerger-molmerswende.de/Burger_und_sein_Museum/Rund_um_Burger/Illustrationen/body_illustrationen.html>.
24. Salvador Dalí. Ilustrace k *Donu Quijotovi*. 1957. Zdroj z WWW: <http://www.artvalue.com/default.aspx?ID=23&ARTISTE_ID=18523&C_C_5=O&force=true&lang=ENG&NB_COL=0&PRICEDEV=1&ORDRE=4&cp_checked=0&C_C_5=O>.
25. Albrecht Appelhans. Ilustrace k *Lenoře*. 1960. Zdroj: APPELHANS, Albrecht. *Singen und Sagen. Grosse deutsche Balladen*. Stuttgart: Büchenbund, 1960.
26. Pablo Picasso, ilustrace k *Donu Quijotovi*. 1955. Zdroj z WWW: <http://www.allposters.com/-sp/Don-Quixote-Posters_i2687911_.htm>.
27. Bohuslav Reynek. Ilustrace k *Donu Quijotovi*. 1955–1960. Zdroj z WWW: <<http://www.bibliofil.cz/edice33.html>>.
28. Albín Brunovský. Ilustrace k *Donu Quijotovi*. 1965. Zdroj z WWW: <http://www.paseka.sk/index.php?page=katalog&book=100650&s_sphere=71>.
29. Franz Stassen. Ilustrace k *Lenoře*. 1904. Zdroj z WWW: <http://www.gottfried-august-buerger-molmerswende.de/Burger_und_sein_Museum/Rund_um_Burger/Illustrationen/body_illustrationen.html>.
30. George A. Harker. Ilustrace k *Donu Quijotovi*. Zdroj z WWW: <<http://johnallengay.wordpress.com/2011/08/01/netanyahu-gets-it-for-the-wrong-reasons/>>.

31. Frank Kirchbach. Ilustrace k *Lenoře*. 1896. Zdroj z WWW: <http://www.gottfried-august-buerger-molmerswende.de/Burger_und_sein_Museum/Rund_um_Burger/Illustrationen/body_illustrationen.html>.
32. Gustave Doré. Ilustrace k *Donu Quijotovi*. 1863. Zdroj z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Tilting_at_windmills>.
33. Alphonse de Neuville. Ilustrace k epizodě z 22. kapitoly Verneova románu *Dvacet tisíc mil pod mořem*. 1869–1871. Zdroj: VERNE, Jules. *Dvacet tisíc mil pod mořem*. Praha: Albatros, 1983.
34. Zdeněk Burian. Ilustrace k epizodě z 22. kapitoly Verneova románu *Dvacet tisíc mil pod mořem*. Zdroj: NEFF, Ondřej, VERNE, Jules. *Dvacet tisíc mil pod mořem. Podle románu Julese Verna volně vypráví Ondřej Neff*. Praha: Albatros, 2008, s. 80.
35. Milo Winter. Ilustrace k epizodě z 22. kapitoly Verneova románu *Dvacet tisíc mil pod mořem*. 1922. Zdroj z WWW: <<http://jv.gilead.org.il/fpwalter/1/22.html#p122>>.
36. Zdeněk Burian. Ilustrace k epizodě z románu *Dvacet tisíc mil pod mořem* Julese Vernea i k její převyprávěné verzi Ondřeje Neffa. Zdroj: NEFF, Ondřej, VERNE, Jules. *Dvacet tisíc mil pod mořem. Podle románu Julese Verna volně vypráví Ondřej Neff*. Praha: Albatros, 2008.
37. Tony Wolf. Ilustrace k epizodě z knihy *Dvacet tisíc mil pod mořem* Clementiny Coppiniové. Zdroj: COPPINIOVÁ, Clementina, VERNE, Jules. *20.000 mil pod mořem*. Havlíčkův Brod: Fragment, 2001, s. 22.
38. Narativní transakční struktura zobrazující směr Golského proudu a Mistralu. Zdroj: KRESS, Gunther, van LEEUWEN, Theo. *Reading Images*. London-New York: Routledge, 1996, s. 57.
39. Konceptuální struktura v obraze Kazimíra Maleviče *Červený čtverec a černý čtverec*. 1914. Zdroj: KRESS, Gunther, van LEEUWEN, Theo van. *Reading Images*. London-New York: Routledge, 1996, s. 56.
40. Stanislav Kolíbal. Obálka knihy *Pan Theodor Mundstock*. Vydání knihy z r. 1969. Zdroj: HLAVSA, Oldřich. *Typographia: Písmo, ilustrace, kniha*. [1]. Praha: SNTL, 1976, s. 165.
41. Zdeněk Burian. *Mamuti*. Ilustrace ke knize *Hlubinami pravěku* Josefa Augusty. Rozhodnout, zda jde o ilustraci vědeckou, nebo uměleckou lze na základě její funkce ve vztahu k textu: přispívá tento obraz k eliminaci interpretační mnohoznačnosti, nebo naopak k interpretační otevřenosti? Zdroj: AUGUSTA, Josef. *Hlubinami pravěku*. Praha: Mladá fronta, 1956, tab. 51.
42. Graf fungování paměti. Středověká iluminace. *Codex mixtus*. Cambridge (kolem r. 1310). Zdroj: BÁRTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Praha: Argo, 2012, s. 178.
43. Model ukazuje vztah mezi dvěma systémy *Magno* a *Parvo*. První zpracovává tvary, barvy a objekty, druhý pohybové a kontrastní informace. Současná vědecká ilustrace. 1994. Zdroj: VIDLÁKOVÁ, Ivana. *Imaginativní schopnosti a jejich vztah ke kreativitě*. Magisterská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Psychologický ústav, 2007. Vedoucí diplomové práce PhDr. Mojmír Svoboda, CSc., s. 23.
44. Maurits Cornelis Escher. *Relativita*. 1953. Zdroj: TIJL, Erven J. J. M. C. Escher. *Grafika a kresby*. Praha: Slovart, 1999, s. 67.
45. Dvoustrana s kapitoly XVIII a XIX z knihy Lawrence Sterne *Život a názory blahodárného pana Tristrama Shandyho* (vyd. 1759–1767). Zdroj z WWW: <<http://tomclarkblog.blogspot.cz/2010/08/unwinding-clock-time-in-tristram-shandy.html>>.

46. Artur Rockham. Ilustrace k bajce *Vlk a kůzle*. 1912. Zdroj: DODERER, Klaus. Ilustrácia zvieracej bájkky v detskej literatúre. In: URBLÍKOVÁ, Anna (ed.). *BIB. Bienále ilustrácií Bratislava. Zborník SNG 4/1*. Bratislava: Obzor, 1976, s. 16.
47. Otto Speckter. Ilustrace k básničce Wilhelma Heye *Medvědí tanec*. 1833. Zdroj: DODERER, Klaus. Ilustrácia zvieracej bájkky v detskej literatúre. In: URBLÍKOVÁ, Anna (ed.). *BIB. Bienále ilustrácií Bratislava. Zborník SNG 4/1*. Bratislava: Obzor, 1976, s. 16.
48. Josef Liesler. Ilustrace k básni Robinsona Jefferse *Cawdor*. 1979. Zdroj: JEFFERS, Robinson. *Cawdor*. Praha: Práce, 1979, s. 91.
49. František Tichý. Ilustrace kouzelníka k románu *Cirkus Humberto*. 1957. Zdroj: BASS, Eduard. *Cirkus Humberto*. Praha: Československý spisovatel, 1978, s. 193.
50. František Tichý. Ilustrace akrobata k románu *Cirkus Humberto*. 1957. Zdroj: BASS, Eduard. *Cirkus Humberto*. Praha: Československý spisovatel, 1978, s. 353.
51. Alexandra Ball. Ilustrace zacílená na předškolní děti. Zdroj z WWW: <<http://www.alexandraball.co.uk/childrens/people/people3.html>>.
52. Stephen Jay Gould. Vývoj postavičky Mickey Mouse v průběhu padesáti let. Zdroj: GOULD, Stephen Jay. Mickey Mouse Meets Konrad Lorenz. *Natural History* 88, 1979, no. 5, s. 30.
53. Jessie Willcox. Ilustrace k básnické sbírce Roberta Louise Stevensona *Dětský sad poezie* (orig. *A Child's Garden of Verses*; někdy také *Dítě tak samo*). Sbírka 1885; ilustrace 1905. Zdroj z WWW: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Illustration>>.
54. Georges Méliès. Záběr z filmu *20000 lieues sous les mers*. 1907. Zdroj z WWW: <<http://www.toutlecine.com/images/star/0010/00102870-georges-melies.html>>.
55. Karel Zeman. Záběr z filmu *Vynález zkázy*. 1958. Zdroj z WWW: <<http://www.informuji.cz/akce/kv/10408-karel-zeman-filmovy-kouzelnik/>>.
56. Rockwell Kent. Ilustrace velryby pod vodou k Melvillově *Bílé velrybě*. 1930. Zdroj z WWW: <<http://whalesandwienerdogs.com/blog1/tag/rockwell-kent/>>.
57. Rockwell Kent. Člun nad hladinou. Ilustrace k *Bílé velrybě*. 1930. Zdroj z WWW: <<https://www.pinterest.com/alinaduvall/moby-dick/>>.
58. Josef Lada. Ilustrace k románu *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Černobílé ilustrace od r. 1926, barevné ilustrace od r. 1953. Zdroj: HAŠEK, Jaroslav. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Praha: Knižní klub, 2008.
59. Sassetta. Příklad simultánního způsobu piktorálního vyprávění. *Mystický sňatek sv. Františka*. Kolem r. 1440. Zdroj z WWW: <http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=7455>.
60. Sandro Botticelli. Další příklad simultánní kompozice. *Výjevy ze života Mojžíšova*. 1481–1482. Zdroj z WWW: <<http://www.artchiv.info/GALERIE/OBRAZ/10864-Sandro-Botticelli-Vyjevy-ze-zivota-Mojzisova.html>>.
61. Pieter Brueghel. Shrnující způsob piktorálního vyprávění. *Podobenství o slepících*. 1568. Zdroj z WWW: <http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=4086>.
62. Tony Johannot. Don Quijote při četbě středověkých románů. Ilustrace k románu *Don Quijote de la Mancha*. 1836–1837. Zdroj z WWW: <<http://scrap.oldbookillustrations.com/post/2135407367/johannot-fontispiece-don-quixote>>.
63. Gustave Doré. Don Quijote při četbě středověkých románů. Ilustrace k románu *Don Quijote de la Mancha*. 1863. Zdroj z WWW: <<http://weheartillustration.wordpress.com/illustrating-pioneers/gustave-dore/>>.

64. Gustave Doré. Don Quijote uprostřed svých vidin. Ilustrace k románu *Don Quijote de la Mancha*. 1863. Zdroj z WWW: <<http://www.doreillustrations.com/donquixote/dore-quixote146.html>>.
65. Gustave Doré. Don Quijote v krajině. Ilustrace k románu *Don Quijote de la Mancha*. 1863. Zdroj z WWW: <<http://www.wikipaintings.org/en/gustave-dore/don-quixote-153>>.
66. Umberto Eco. Plánek opatství z románu *Jméno růže*. 1980. Zdroj: Převzato z anglického vydání románu; v české verzi dostupné v ECO, Umberto. *Jméno růže*. Praha: Nakladatelství Josefa Šimona, 2000, s. 423.
67. Sandro Boticelli. Topografie Dantova *Pekla*. 1490. Zdroj z WWW: <<http://www.artnet.com/Magazine/reviews/karlins/karlins5-17-1.asp>>.
68. Harold Eugene Edgerton. *Tenisové podání*. 1949. Zdroj z WWW: <<http://atadocontenidos.blogspot.cz/2011/07/la-fotografia-del-sxx-taschen-seleccion.html>>.
69. Pablo Picasso. *Továrna v Horta de Ebro*. 1909. Zdroj z WWW: <<http://lagramaticadejosue.blogspot.cz/2011/06/fabrica-de-horta-del-ebro-de-picasso.html>>.
70. Dziga Vertov. Záběr z filmu *Muž s kamerou*. 1928. Zdroj z WWW: <http://www.videoworld.com/artist_1464.html>.
71. Norah Borges de Torre. Ilustrace k Casaresovu románu *Morelův vynález*. 1940. Zdroj z WWW: <http://justwilliamsluck.blogspot.cz/2010_04_01_archive.html>.
72. Vladimír Hořký. Schéma vyprávěcího postupu v románu Itala Calvina *Neviditelná města* (1972). 1986. Zdroj: HOŘKÝ, Vladimír. Calvinova výzva labyrintu. In: CALVINO, Italo. *Neviditelná města*. Praha: Odeon, 1986, s. 169.
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. Zdroj z WWW: <<http://isabelledraws.blogspot.cz/2012/01/george-perec-knights-tour.html>>.
74. Georges Perec se při psaní románu inspiroval kresbou Saula Steinberga. 1958. Zdroj z WWW: <<http://chuckpalahniuk.net/forum/1000029/life-a-user%E2%80%99s-manual-georges-perec>>.
75. Alfred Jarbus. Záznamy očních pohybů sedmi diváků při pohledu na obraz *Nečekaný návrat* (1884) Ilji Jefimoviče Repina. Zdroje z WWW: <http://www.thecloudlab.org/eye_tracking_architecture.html>. <http://vision.wisc.edu/news_winter09_p1.html>.
76. Salvador Dalí. *Metamorfózy Narcise*. 1937. Zdroj z WWW: <http://sec4review.blogspot.cz/2010_10_01_archive.html>.
77. Lorck Melchior. *Alegorie přírody*. 1565. Zdroj z WWW: <<http://www.art-wallpaper.com/14163/Lorck+Melchior/Allegory+of+nature?Width=1600&Height=1200>>.
78. Jan Klimeš. Ilustrace na obálce knihy *Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů*. 2015. Grafická úprava Veronika Klímová. Zdroj: archiv autora.
79. Jan Klimeš. Několik ukázek z ilustrací, kde se vyskytuje motiv ohně. Ilustrace pro knihu *Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů*. 2015. Ukázky z kapitol Nepřítel před branami (dvoustrana knihy), Otec François (detail), Svoboda (detail). Zdroj: archiv autora.
80. Při vnímání složitých obrazových scén dochází nejprve k odhalení středu, pak okrajů záběru. Teprve až nakonec je v chaotickém davu rozpoznána tvář známého muže. Zdroj: BENESCH, Helmuth. *Encyklopedický atlas psychologie*. Encyklopedie psychologie. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 106.

81. William Hogarth. Své pojednání o kráse esovité linie ilustroval Hogarth řadou příkladných kreseb. Na obrázku můžeme vidět množství přírodních a uměleckých objektů, jimž je půvab propůjčen právě esovitou linií, „*serpentine line*“. Zdroj z WWW: <http://www.gardenvisit.com/history_theory/library_online_ebooks/tom_turner_english_garden_design/serpentine_style_of_garden_design>.
82. Obraz *Les hraběnky Mordvinové* z roku 1891 Ivana Ivanoviče Šiškina a záznam pohybu očí diváka při pohledu na tento obraz. Zdroj: ROTHENBERG, David. *Survival of the Beautiful: Art, Science, and Evolution*. New York: Bloomsbury Press, 2011, s. 125.
83. Obraz *Ráno v borovém lese* Ivana Ivanoviče Šiškina a záznam pohybu očí diváka při pohledu na tento obraz. 1889. Zdroje z WWW: <<http://gurneyjourney.blogspot.cz/2008/01/eye-magnets.html>>, <http://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_Shishkin>.
84. Claude Gandelman. Postup divákova snímání jednoduchých tvarů, tzv. *scan-path*, při pohledu na tvar písmene A. Kresba Claude Gandelman. Zdroj: GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 25.
85. Rudolf Arnheim. Schéma kompozice podle Raffaelova obrazu *Sixtinská madona* a její zrcadlová verze. Kolem r. 1513. Zdroj: ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception: a Psychology of a Creative Eye*. Berkeley-London: University California Press, 2004, s. 34.
86. Ukázka proměny komiksů mezi kulturami, v nichž jsou texty čteny v obrácených směrech. Vlevo: egyptské vydání komiksu *Pes Pluto*. 1959. Vpravo: brazilské vydání téhož komiksového příběhu. 1955. Zdroj z WWW: <<http://coa.inducks.org/story.php?c=ZM+54-09-12>>.
87. Jan Klimeš. Dvoustrana z knihy Renaty Štulcové *Guardians of the Seven Wonders of the World*. 2010. Zdroj: archiv autora.
88. Jan Klimeš. Dva možné způsoby směřování divákova pohledu na obraz Leonarda da Vinciho *Madona ve skalách*. 1483–1486. Zdroj: archiv autora.
89. Adriaen Brouwer. *Kuřáci*. 1637. Zdroj z WWW: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Adriaen_Brouwer_-_The_Smokers.jpg>.
90. Philippe de Champaigne. *Svatý Jan Křtitel*. 1657. Zdroj z WWW: <<http://christchurchmontrealmusic.blogspot.cz/2011/01/january-16-2011.html>>.
91. Alfred Leet. *Lord Kitchener*. 1914. Zdroj z WWW: <http://www.maritimequest.com/daily_event_archive/2007/pages/sept/09_u92.htm>.
92. James Montgomery Flagg. *I Want You for U.S. Army*. 1917. Zdroj z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Uncle_Sam>.
93. Jan Klimeš. Trojice po sobě následujících dvoustran kapitoly Svoboda v knize *Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů*. 2015. Zdroj: archiv autora.
94. Zvýraznění postupu, jakým je veden čtenářův zrak podél Theobaldova vypravování.
95. Jan Klimeš. Dvoustrana z knihy *Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů*. 2015. Zdroj: archiv autora.
96. Tizian Vecelli. *Noli me tangere*. 1511. Zdroj z WWW: <<http://artmight.com/Artists/Titian-Tiziano-Vecellio/titian-noli-me-tangere-1511-248363p.html>>.
97. Zalamované ilustrace Zdeňka Buriana, které byly původně vytvořeny ke starším českým vydáním Verneových románů *Patnáctiletý kapitán* a *Dvacet tisíc mil pod mořem*, 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. Zdroj: VERNE, Jules, NEFF, Ondřej. *Patnáctiletý kapitán*. Praha: Albatros, 2008,

- s. 17. VERNE, Jules, NEFF, Ondřej. *Dvacet tisíc mil pod mořem*. Praha: Albatros, 2008, s. 92.
98. Spojení kreseb Zdeňka Mázla a písma ve společné typografické úpravě knihy aforismů *Les Maximes* spisovatele François de la Rochefoucaulda z vydání v roce 1969. Zdroj: HLAUSA, Oldřich. *Typographia: Písmo, ilustrace, kniha*. [1]. Praha: SNTL, 1976, s. 172, 173.
99. Jan Klimeš. Dvě dvoustrany z knihy Renaty Štulcové *Guardians of the Seven Wonders of the World*. 2010. Nahoře: dvoustrana první kapitoly. Dole: dvoustrana poslední kapitoly. Zdroj: archiv autora.
100. Jan Klimeš. Ilustrace na dvoustraně ke kapitole Jeruzalém pro knihu Oldřicha Růžičky *Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů*. 2015. Zdroj: archiv autora.
101. Jan Klimeš. Ilustrace z kapitoly Katedrála v Chartres pro knihu Oldřicha Růžičky *Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů*. 2015. Zdroj: archiv autora.
102. Vědecká ilustrace, v níž šipky jsou interpretovatelné jako jasný nástroj ke směřování divákova zraku. Na rozdíl od psychologicky zajímavých demonstračních gest nenabízí šipky žádnou možnost psychologického výkladu. Zdroj: KRESS, Gunther, van LEEUWEN, Theo. *Reading Images*. London-New York: Routledge, 1996, s. 86.
103. Alfred Jarbus. Záznam trajektorií divákova pohledu na fotografický snímek mladé ženy. Doba expozice 1 min. Zdroj: JARBUS, Alfred L. *Eye movement and vision*. New York: Plenum Press, 1967, s. 179.
104. Antefix z Gorgóneia. Kyklady, Mykonos. 6.–5. stol. př. n. l. Zdroj z WWW: <<http://www.google.cz/imgre?q=Antefix+z+Gorg%C3%B3neia&um=1&hl=cs&sa=N&biw=1440&bih=795&tbm=isch&tbid=ce2sWdjMdllyJM:&imgrefurl=http://picasaweb.google.com/lh/photo/yelR0AQHdDbE1rwJPa7fYQ&docid=ICN0EPph2Qx0XM&itg=1&imgurl=http://lh6.ggpht.com/-PtanP6GwbNA/R36jQ8QsoOI/AAAAAAAAAH7A/FukikK-VFEc/060366.jpg&w=512&h=341&ei=leoHUIqTC4eisQaSuJ3gBQ&zoom=1>>.
105. asi Euphranor. *Mladík z Antikythery*. Athény, National Archeology Museum. 340 př. n. l. Zdroj z WWW: <<http://www.flickrriver.com/photos/schumata/63095537/>>.
106. Praxiteles. *Hermes z Olympu*. 4. stol. př. n. l. Pozadí fotografie upraveno s použitím zdroje. Zdroj z WWW: <https://www.oneonta.edu/faculty/farberas/arth/arth109/arth109_sl10.html>.
107. Praxiteles. *Chlapec z Marathonu*. Athény, National Archeology Museum. 325–300 př. n. l. Zdroj z WWW: <<http://heritage-key.com/greece/statue-boy-marathon>>.
108. Detail rukou z obrazu Matthiase Grünewalda *Ukřižování, Isenheimský oltář*. 1515. Zdroj: ARNHEIM, Rudolf. *The Power of the Center: a Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley: University of California Press, 1988, s. 166.
109. Mudra. Zdroj: ARNHEIM, Rudolf. *The Power of the Center: a Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley: University of California Press, 1988, s. 167.
110. Borivoj Dovniković. Druhy chůze: plížení, bezstarostná chůze, kulhání. Ze skript pro filmové animátory, kapitola o fázování pohybu chůze. Zdroj: DOVNIKOVIĆ, Borivoj. *Škola kresleného filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra animace, 2007, s. 50, 51.
111. Auguste Rodin. *Myslitel*. 1880. Zdroj z WWW: <<http://sangyoonhumanitiesyellow.blogspot.cz/>>.
112. Henry Meyer. Ilustrace k Verneovu románu *Patnáctiletý kapitán*. 1878. Zdroj: VERNE, Jules. *Patnáctiletý kapitán*. Praha: Mladá fronta, 1953, s. 38.

113. Zdeněk Burian. Ilustrace k Verneovu románu *Patnáctiletý kapitán*. Zdroj z WWW: <<http://www.daildeli.cz/burianverne4.html>>.
114. Jan Klimeš. Ilustrace ke kapitole Dlouhé dřevo pro knihu Oldřicha Růžičky *Pod přísahou TREs. Tajemství templářských rytířů*. 2015. Zdroj: archiv autora.
115. Borivoj Dovnikovič. Stylizace pohybu karikované postavy v animovaném filmu. Zdroj: DOVNIKOVIČ, Borivoj. *Škola kresleného filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra animace, 2007, s. 41.
116. Pablo Picasso. *Polyxena*. Ilustrace k Ovidiovým *Proměnám*. 1931.
117. Henri Matisse. *Veřejný dům*. Ilustrace k Joyceovu románu *Odyseus*. 1935. Zdroj z WWW: <<http://www.spaightwoodgalleries.com/Pages/Matisse2.html>>.
118. Henri Matisse. *Odyseova loď*. Ilustrace k Homérově *Odyseji*. 1935. Zdroj z WWW: <<http://www.spaightwoodgalleries.com/Pages/Matisse2.html>>.
119. Henri Matisse. *Odyseus vypichuje Polyfémovi oko*. Ilustrace k Homérově *Odyseji*. 1935. Zdroj z WWW: <<http://www.spaightwoodgalleries.com/Pages/Matisse2.html>>.
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.
121. Zdeněk Burian. Ilustrace na obálce k románu *Děti kapitána Granta* Julese Vernea. Zdroj z WWW: <<http://burianzdenek.cz/Knihy.html>>.
122. Édouard Riou. Frontispisová ilustrace k románu *Děti kapitána Granta* Julese Vernea. 1968. Zdroj z WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/D%C4%9Bti_kapit%C3%A1na_Granta>.
123. Zdeněk Burian. Ilustrace k Verneovu románu *Patnáctiletý kapitán*. Zdroj z WWW: <<http://burianzdenek.cz/Technika-ZB.html>>.
124. Zdeněk Burian. Ilustrace k bitevní scéně. Zdroj z WWW: <<http://www.munchkinpress.com/cpg149/displayimage.php?album=110&pos=33>>.
125. Jan Klimeš. Ilustrace sochy boha Dia pro knihu Renaty Štulcové *Strážci sedmi divů světa*. 2011. Zdroj: archiv autora.
126. Jan Klimeš. Ilustrace pyramid v Gíze pro knihu Renaty Štulcové *Strážci sedmi divů světa*. 2011. Zdroj: archiv autora.

VĚDECKÁ REDAKCE MASARYKOVY 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 MASARYKOVY 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 Petrovičová, 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



#442