

Klimeš, Jan

Hranice ilustračního média

In: Klimeš, Jan. *Hledání významu v umělecké narativní ilustraci*. Vydání první
Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2015, pp. 71-113

ISBN 978-80-210-8059-1

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136430>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

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

III. HRANICE ILUSTRÁČNÍHO MÉDIA

Nástin dějin teoretických výkladů věnujících se textově-obrazovým vztahům vede k vymezení tří tradičních (a snad i nejfrekventovanějších) základních tematických 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. *Horatiouvská 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 nejnámější 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 piktorialnosti 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 nejučinněji podnítit čtenářskou obrazotvornost poezií, která ovšem pracuje právě s takovými znaky, které jsou „nepřirozené“, konvencionalizované a v podstatě apiktoriální?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 znakem 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 vystříhat, neboť krásná myšlenek je nesrovnatelně důležitější než krásna slov.“ HLOBIL, Tomáš. Spor o rozsah jazykových piktoriálností 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 hvězdářství; její funkci poznáváme z jejího jména, z jejích úkonů. Aby ji udělal poznatelnou výtvarný umělec, musí jí 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 němě 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 Otopalík.*

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 nejdéší 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 takový 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 piktoričnosti 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 nevyklučuje možnost, že by jazyk mohl reprezentovat také jevy prostorové, statické. V případě uměleckého textu pouze zastával názor, že pro podněcení 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 státnost 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 zbvaneého 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 do-
savadních způsobů imitace. [...] Mícháním jednotlivých uměleckých oborů je dosaženo nanejvýš
toho, aby každý z nich přisluhoval 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 reálií, 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 Cornelise 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 arbitrarností 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 vyváženy.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:

*„Zvláště 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 ikonu (sic!) jako dovršený odraz již uskutečněné minulé zkušenosti, zatímco index je spojen s prožíváním 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 zvláště 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 Zelinskij, 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 současné 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 ukáže 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. Připomeňme, že podle Lessinga se právě z tohoto důvodu uchyluje malířství k nepřírozené „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 těchto 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 neobsahuje ve své reprezentaci všechny znaky reprezentovaného, ale vždy dochází k určité selekci z mnoha vlastností reprezentovaného objektu:

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

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

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 uvedomil, že jazyk (obecně, nikoli výhradně umělecký) vždy byl, je a nadále i zůstane sepětím formy a obsahu, tedy dvou neoddelitelných 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.

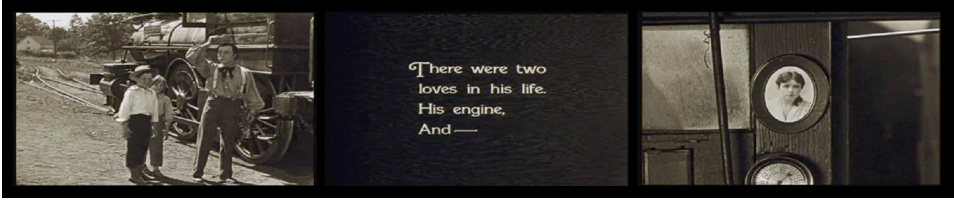


Obr. 19. William Hogarth. *Králíci* (1726). Hogarthovo dílo, na kterém je vyobrazena služebná Mary Toftová, jak rodí králíky, je ukázkou explicitní přítomnosti textu v rámci obrazové kompozice.

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 písních, v komiksech, na plakátech. Dějiny malířství by bylo skutečně možné pojmut 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 pomstychtivý 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 (dáváním 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, klikyháky, 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)* (Problémy hodnotenia) v roce 1969 napsal:



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

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

267 UŽDIL, Jaromír. *Čáry, klikyháky, 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.

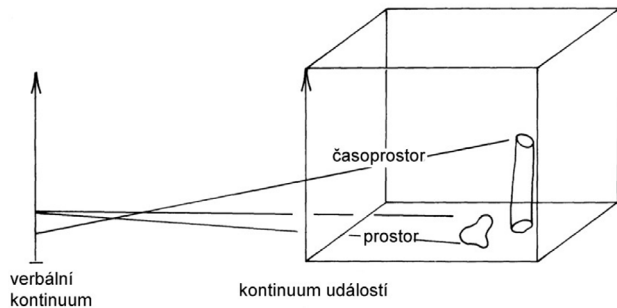
(vedle základního alfabetského-fonologického kódu jsou to především tzv. akronyma (iniciálové zkratky), která mají povahu kódu ideografického).²⁶⁹

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. Selekce v procesu ilustrační tvorby

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

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 rozkutátele,*“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 koncepce, 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 narativy. 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. Pěsmnictví 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 přetata, 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 druhu 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 změní / a z hlavy zmizí v jeden ráz / vlas po vlasu i oblouk řas. / Najednou před ní chřestí / kostlivec s kosou v pěstí.“ 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?“*

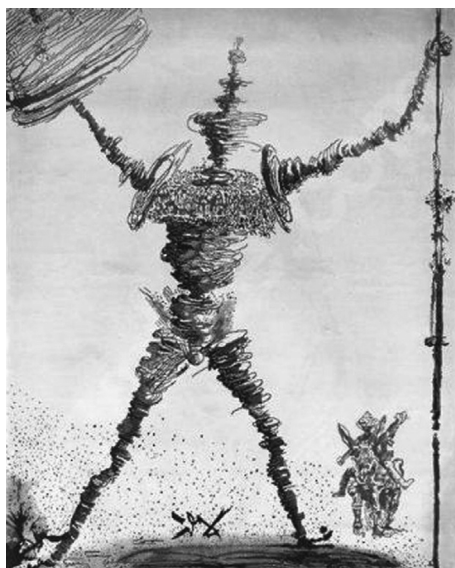
„Pozor, pozor, Milosti,“ řekl na to Sancho, *„tamhle to před námi nejsou obři, ale větrné mlýny, a to, co vypadá jako paže, to jsou křídla, která roztáčí vítr, a ta pohybuji mlýnským kamenem.“*
[...]

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 mrzcí tvorové, útočí na vás jeden jediný rytíř!“

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

„A kdybyste hýbali větším počtem 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.

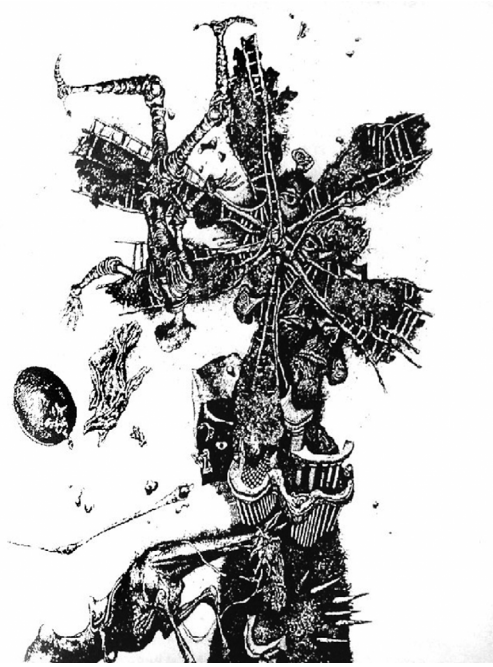
První ukázky k dvojici těchto literárních textů představuje typ ilustrací, pro který je charakteristická dominance symbolu. Autory vybraných děl jsou Dieter Goltzsche (1996), jehož ilustrace se váže k úryvku z Lenory (obr. 23), a Salvador Dalí (1957) s ilustrací k Donu Quijotovi (obr. 24). V tomto typu 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 Appelhansa (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 ztelnější 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 otrockým 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 představitelství na základě zkušenosti, která není sluchitelná s jednoduchým vjemem (fragmenty nápisů v Picassových obrazech „AVRE“, „NLEUR“); „substitutivní“ znamená snahu reprodukovat dojem zvuku v divákovi (obraz Carlo Carrá s řadou písmen „RRRR“, „ZZZ“, „rata“); „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 reprodukci stále stejného dřevorytu Michaela Wolgemuta v renesanční Norimberské kronice. Grafika je totiž v této knize otištěna 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 divákovi 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 nalézají 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 geometrizace a stylizace tvarů, vznikají tam, kde člověk cítí nestabilitu světa a ztrácí harmonický vztah k přírodě. Důsledkem toho je pak úzkost, jež nutí člověka k vytváření geometrických a symbolických projevů, aby jimi dosáhl kontaktu s transcendentními (neviditelnými) idejemi.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. primitivním 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 dvojitý 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 dvojitý 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 *Láokoónta* (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 hodiněk 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, nadměrně 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 jasně 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 dramatictějším 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 nazí. 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 korálek. Skoro všichni byli ozbrojeni luky, šípy a štíty a na ramenou měli sítku s kulatými kameny, kterými obratně stříleli z praku.

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 & 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.

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

Naštěstí tato 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, krácející 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 čelistí, 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 nekráčet 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 zápletka, tak se obě vybrané ukázky od sebe neliší natolik, abychom je chápali jako dvě zcela rozdílná díla, ale naopak k nim přistupovali jako ke dvěma příbuzným verzím téhož díla. Jedinou zásadní změnou v Neffově úpravě této 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,“ zaúpěl Ned.

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

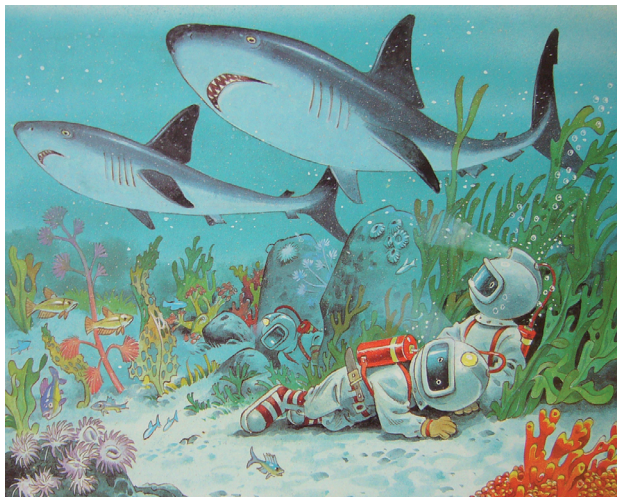
„Myslím, že je nejvyšší čas vrátit se do ponorky,“ oznámil Nemo stručně.“³⁰⁷

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 Julesa 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. Užítí 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 stručně: „*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 všeprostopující 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.

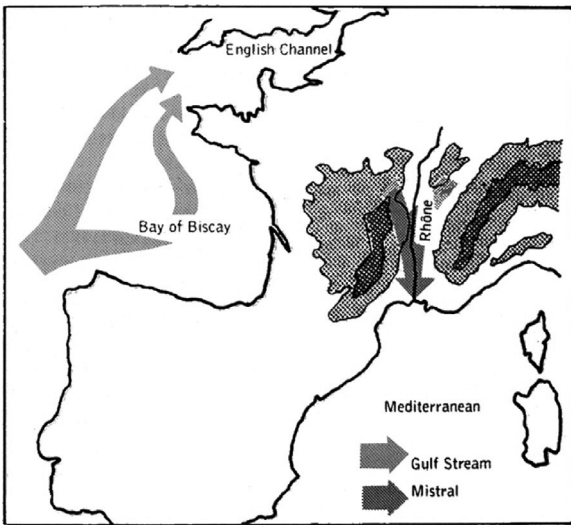
Nicméně s takto stanovenou formulací vyvstává problém, že jako nutná a postačující podmínka je pro svoji přílišnou obecnost málo informativní. Proto se ji ve zbývající části naší kapitoly budeme snažit dále strukturovat tak, aby byl nedostatek vágnosti definice napraven. Pokusme se tedy určit, jaká kritéria 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.

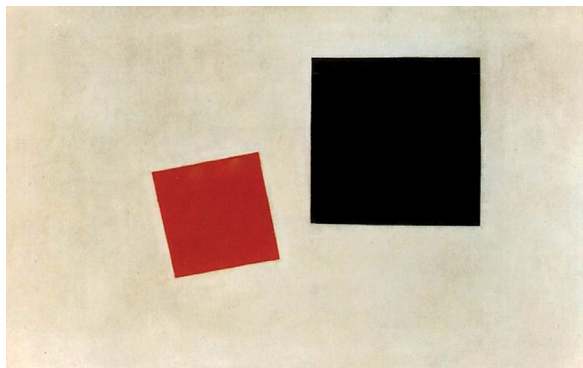
Způsoby, jakými lze obrazově vyjádřit pohyb, popsala dvojice autorů Gunther Kress a Theo van Leeuwen ve studii *Reading Images* (1996). Nástrojem, kterým je v průběhu sledování obrazu veden lidský zrak v určitém sdělném směru, je podle nich vektor. Vektor je tedy možné chápat jako prostředek, který způsobuje 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 Golského 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.

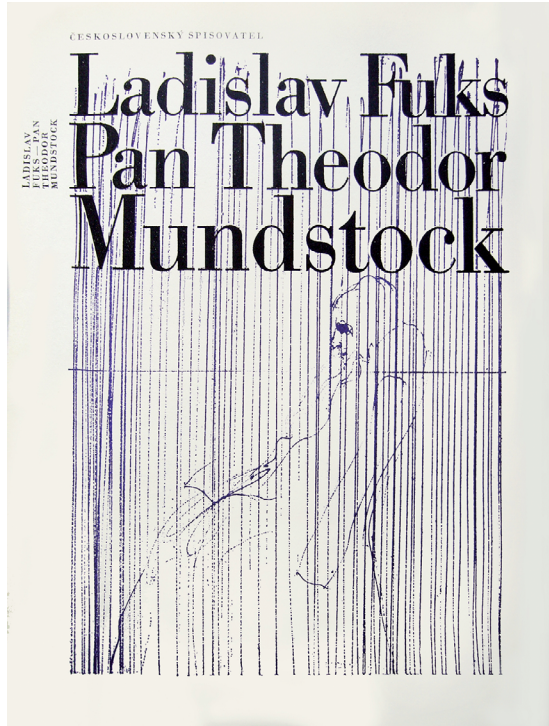
311 *Ibid.*, s. 58. Překlad Jan Klimeš.

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 definicí 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 porozumnění 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 osvětlující 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 Woodhousovi 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 kvalitou 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.