

Klimeš, Jan

Zobrazení literárního hrdiny a vyjádření atmosféry prostředí

In: Klimeš, Jan. *Hledání významu v umělecké narativní ilustraci*. Vydání první
Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2015, pp. 232-254

ISBN 978-80-210-8059-1

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136435>

Access Date: 17. 02. 2024

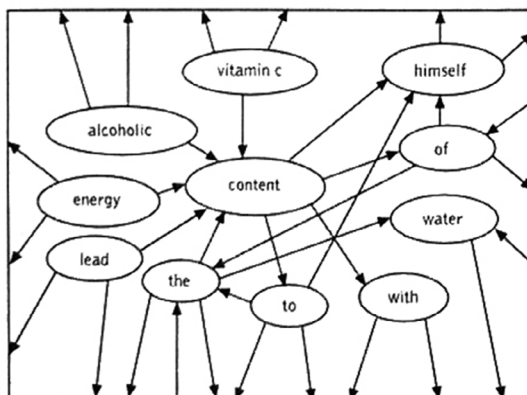
Version: 20220831

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

VIII. ZOBRAZENÍ LITERÁRNÍHO HRDINY A VYJÁDŘENÍ ATMOSFÉRY PROSTŘEDÍ

Zatímco úkolem vědecké ilustrace je objasnit smysl textu tím, že je interpretován (vyložen) do jednoduché, názorné a okamžitě identifikovatelné podoby, v umělecké narativní ilustraci je komplikovanější o to, že na straně diváka by měl být vyvolán určitý emocionální prožitek. Proto tam, kde je třeba vyjádřit nějaký časový rozměr, pohyb nebo děj, jsou pro jasnost vědeckých ilustrací uplatňovány srozumitelné konvenční znaky, např. různé druhy šipek (obr. 102). Podobně jednoduše interpretovatelné jsou také znaky užívané v mnoha agitačních a reklamních obrazech, kde čtenář např. na plakátě jasně rozpozná smysl jedoucího auta, které směřuje po silnici k benzinové pumpě, či jednoznačně interpretuje kladivo dopadající na kovadlinu, které na pozadí křiklavě rudých barev vyjadřuje agitační odhodlání skoncovat s dosavadním buržoazním režimem.

V uměleckých ilustracích je však interpretabilita užívaných demonstračních gest znesnadněna zejména tím, že tento druh *pointers* je navíc obestřen dalšími



Obr. 102. Vědecká ilustrace, v níž jsou šipky interpretovatelné jako jasný nástroj ke směřování divákovu zraku. Na rozdíl od psychologicky zajímavých demonstračních gest nenabízejí šipky možnost žádného psychologizujícího výkladu.

psychologizujícími významy, které mají ještě více podnítit diváka k hlubšímu citovému prožitku než jen usměrnit jeho pohled do určitého místa.

V následující kapitole se zaměříme na několik možných výtvarných způsobů, jimiž lze vyjádřit literárního hrdinu. V poslední kapitole se pak podíváme na atmosférický účinek, jaký může mít na diváka scéna, do níž je piktorální vyprávění umístěno.

VIII. 1. Zobrazení literárního hrdiny

Je nanejvýš pravděpodobné, že k tomu, aby nějaké umělecké dílo působilo přesvědčivě, je zapotřebí, aby mělo na recipienta silný psychologizující účinek. Protože podmínkou umělecké narativní ilustrace je, aby v její struktuře byla obsažena vektorializace, která je uváděna v činnost prostřednictvím postav demonstrátorů, pak je také možné se domnívat, že je to právě vizuální podoba demonstračních gest, která znesnadňuje jednoduchou interpretabilitu uměleckých narativních ilustrací. Např. Gordon Graham ve své *Filozofii umění* (1997) napsal:

*„Velká část našich každodenních zkušeností spočívá v tom, že se setkáváme se slovy, činy a gesty ostatních lidí. Jejich význam není vždy zřejmý – tatáž slova mohou znamenat hněv, nervozitu nebo strach. Chování ostatních lidí můžeme interpretovat více nebo méně imaginativně a výsledkem je větší nebo menší stupeň porozumění jeho smyslu a významu.“*⁶²⁰

Grahamova poznámka dobře koresponduje s tím, co je podle mnohých odborných výkladů charakteristickou vlastností všech uměleckých děl, totiž jejich interpretační otevřenost, mnohoznačnost.⁶²¹ Zatímco ve vědecké ilustraci je srozumitelnost neverbálních znaků zajištěna jejich arbitrarností, v umělecké ilustraci je výklad celkového významu zpravidla obestřen dalšími dohady. Zdá se proto, že následující rozbor je možné postavit na předpokladu, že určitá vlastnost uměleckosti narativních ilustrací je způsobena psychologizující nejednoznačností demonstračních gest, která jsou tím druhem dorozumívacích prostředků, které psychologie označuje souborným termínem „neverbální komunikace“.

Jak uvádí Jaro Křivohlavý, při neverbální komunikaci není možné nekomunikovat. I když člověk mlčí a snaží se chovat neutrálně, vyjadřuje tím určitý druh chování, který může mít nějaký význam. Křivohlavý ve své studii *Neverbální komunikace. Řeč pohledů, úsměvů a gest* (1988) napsal:

620 GRAHAM, Gordon. *Filozofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000, s. 81.

621 Srov. ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004, s. 164. GRAHAM, Gordon. *Filozofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000, s. 73. ŠINDELÁŘ, Dušan. *Vědecká ilustrace v Čechách*. Praha: Obelisk, 1973, s. 7, 8.

„I když se na někoho nepodívám, něco tím ‚říkám‘. Není možné se netvářit a nechovat. I když něco neudělám, přece tím něco sděluji. Mnohé si sdělujeme beze slov. Neverbální komunikace nás upozorňuje na důležitost a zákonitosti sdělování pohledy, výrazem obličeje, pohyby, postojem, oddálením či přiblížením...“⁶²²

Teze, která obhajuje roli neverbálních komunikátů jakožto prostředku oduševnění uměleckého díla, je napříč dějinami estetiky tradována už od Sókrata. Svědectví o Sókratově zájmu o to, co dává umění „život“, nám zprostředkoval jeho žák Xenofón ve svých *Vzpomínkách na Sókrata (Memorabiliích II 6, 6; kolem r. 371 př. n. l.)*. Xenofón popsal dva rozhovory, jejichž tématem byl smysl umělecké tvorby, které Sókratés vedl s umělci Parrhasiém a Kleitónem. V dialogích přesvědčoval Sókratés každého z umělců, že uměleckých děl si vážíme právě proto, že zobrazují duši člověka, nikoli jeho vnější podobu.⁶²³ Takto kladl důraz právě na neverbální výrazové prostředky v lidských tvářích a v dalších vizuálních projevech lidí.⁶²⁴

Zájem o studium psychologizujících významů uměleckých výtvarných děl prostupuje od Sókratových dob celými dějinami estetiky, počínaje Aristotelem,⁶²⁵ přes Cicerona, Plinia Staršího,⁶²⁶ Quintiliána, Trendelenburga,⁶²⁷ Hegela až k mnoha dalším moderním estetikům a filozofům.⁶²⁸ Obecně lze říci, že požadavkem pro to, aby umělecké dílo mělo oduševnělý výraz, je podle většiny historických výkladů určité poznání vnitřního psychického pnutí zobrazených postav *via* jejich vnější neverbální projevy.⁶²⁹

622 KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Neverbální komunikace. Řeč pohledů, úsměvů a gest*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 6.

623 Srov. PATOČKA, Jan. *Sókratés: přednášky z antické filosofie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991, s. 73. TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky I. Starověká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 116. Dále také Karel Svoboda v práci *Vývoj antické estetiky* (1926) klade důraz na Sókratovu estetiku v tom směru, že stav duše je podle filozofa zobrazitelný právě prostřednictvím neverbální komunikace, jíž jsou především výrazy ve tvářích zobrazených postav: „[...] přední úkol malířův i sochařův spatřoval Sókratés v napodobení duševní stránky člověka, jeho povahy. Tu sice nemá ani barvy ani souměrnosti, ale projevuje se na tváři i v pohybu. Napodobení povahy oživuje výtvarná díla a baví, těší diváka.“ SVOBODA, Karel. *Vývoj antické estetiky*. Praha: Orbis, 1926, s. 28, 29.

624 Srov. XENOFÓN. *Vzpomínky na Sókrata*. Praha: Svoboda, 1972, s. 125, 126.

625 Viz ARISTOTELÉS. *Organon. III. První analytiky*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1961.

626 Viz PLINIUS, Gaius Secundus. *O umění a umělcích*. XXXV, kap. 98. Praha: Melantrich, 1941, s. 45, 46.

627 Viz TRENDELENBURG, Friedrich A. Niobé. Úvahy o krásnu a vznešenu. In: VIRGLEROVÁ, Nikola. *Vznešeno v úvahách F. A. Trendelenburga*. Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2008, s. 38. Vedoucí diplomové práce doc. PhDr. Petr Osolsobě, Ph.D. Překlad Nikola Virglerová.

628 Srov. ECO, Umberto. *O zrcadlech a jině eseje*. Praha: Mladá fronta, 2002, s. 60.

629 Učební texty pro dramaturgické umělecké obory i konkrétní psychologické rozbory neverbální komunikace mohou být i vhodnou inspirací pro výtvarníky. Viz např. KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Neverbální*

Některé z novověkých teorií se dokonce netajily snahou pevně spojit vnitřní kladnou či zápornou psychologickou charakterizaci s fyziognomií postav. Takové úvahy vyvrcholily v 19. stol. v kvasivědeckém oboru frenologie.⁶³⁰ S odkazem na frenologicky založené výklady Umberto Eco v knize *O zrcadlech a jiné eseje* (1985) píše, že studium vnitřních stavů a charakterů postav prostřednictvím fyziognomie tělesného vzezření je v tomto směru zrádnou metodou. V řadě detektivních románů jsou to něžné a krásné plavovlásky, které musí nakonec detektiv zabít jednoduše proto, že nejsou ničím jiným než jen vtělením zla. Přesto si nelze nevsimnout, jak jsou v uměleckých zobrazeních taková frenologizující rovnítka mezi vnější viditelnou podobou a vnitřní psychologickou charakterizací postav úspěšně tradována po celá tisíciletí.⁶³¹ Např. muž, který by měl podlité a zkrvavené oči, bradavici za krkem, zjizvenou tvář a husté svrstěné obočí, pravděpodobně nebude přirozeně interpretován jako někdo, kdo ztělesňuje kladné hodnoty, ale bude naopak vybrán umělcem za předlohu spíše pro vyobrazení proradného Jidáše. Přestože mohou být fyziognomické předpoklady postav zrádné, stále jsou nejběžnějším vysvětlením toho, proč takto na pohled ošklivým lidem přisuzujeme záporné hodnocení.

Ve 20. stol. byla oduševnělost vyobrazených postav nahlížena především z pohledu psychologie, která popsala celou řadu projevů a významů, jaké mohou neverbální komunikáty mít. Analogicky k vnímání skutečných lidí platí také i ve výtvarných zobrazeních, že když divák sleduje postavu namalovanou na obraze, jeho pozornost zaujmou především tři „energetická centra“⁶³²: řeč očí, gesta rukou a řeč těla.⁶³³

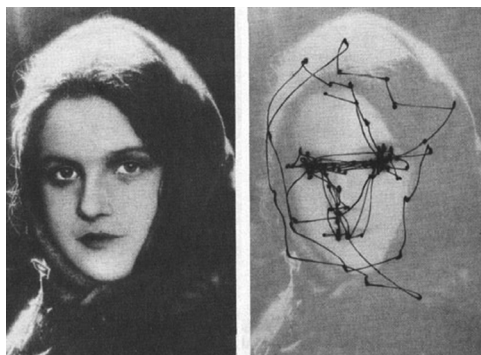
komunikace. Řeč pohledů, úsměvů a gest. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988. ZÁRUBOVÁ-PFEFFERMANNOVÁ, Noemi. *Gesta a mimika: učební texty pro studenty nonverbálního a komediálního divadla.* Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, Katedra nonverbální a komediálního divadla, 2008.

630 V 19. stol. vyústila fyziognomie do frenologie zkoumající vztahy mezi lebečními výčnělky a psychickými schopnostmi; některé z poznatků frenologie převzala i moderní neurologie, ale základní frenologický předpoklad byl odmítnut.

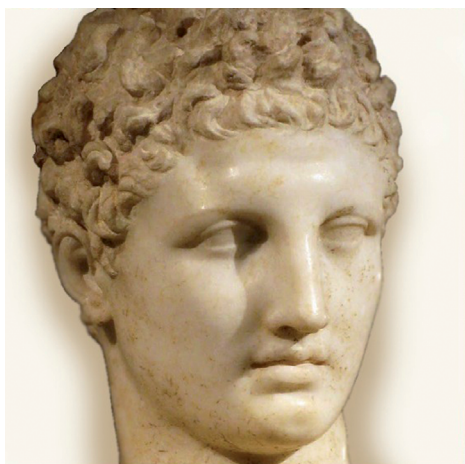
631 Srov. ECO, Umberto. *O zrcadlech a jiné eseje.* Praha: Mladá fronta, 2002, s. 63.

632 „Energetická centra“ je termín Rudolfa Arnheima. Arnheimovské chápání tohoto pojmu jsme nastínili již v kapitole VII. 3. Symbolická sdělnost umělecké narativní ilustrace.

633 Srov. KRÍVOHLAVÝ, Jaro. *Neverbální komunikace. Řeč pohledů, úsměvů a gest.* Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 7–9.



Obr. 103. Alfred Jarbus. Záznam trajektorií divákového pohledu na fotografický snímek mladé ženy. Doba expozice 1 min.



Obr. 104. Nahoře vlevo: Antefix z Gorgóneia (6.-5. stol. př. n. l.).

Obr. 105. Nahoře vpravo: asi Euphranor. *Mladík z Antikythery* (340 př. n. l.).

Obr. 106. Dole vlevo: Praxiteles. *Hermes z Olympu* (4. stol. př. n. l.).

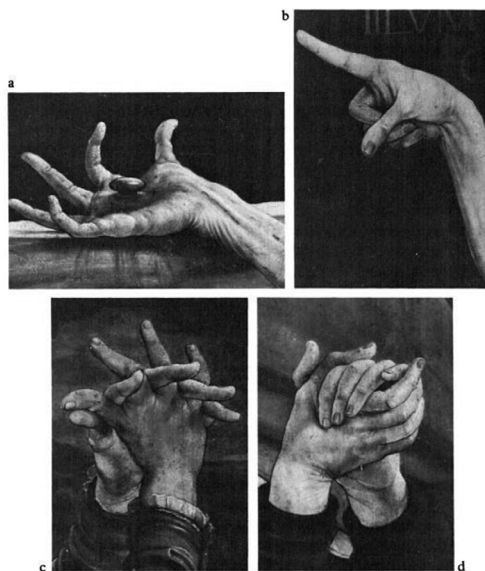
Obr. 107. Dole vpravo: Praxiteles. *Chlapec z Marathonu* (325-300 př. n. l.).

V padesátých a šedesátých letech 20. stol. byl zájem o tuto trojici zdokumentován psychologickými studii, které se zaměřily na záznam pohybů očí diváků při pohledu na fotografie lidí a některých výtvarných kompozic, ve kterých se objevují lidské postavy. Když Jarbus porovnal místa, na něž diváci nejvíce soustředili svoji pozornost při pohledu na Repinův obraz *Nečekaný návrat* (1884), jak jsme již viděli v kap. VI. *Transformace z verbálního do piktoriálního narativu* a dále také v kap.

VII. 1. *Postup četby obrazu*, tak jasně odhalil, že lidé se nejvíce zajímají o oči a ruce, a také o ty prvky, které vyjadřují interakci mezi postavami v rámci figurálních kompozic obrazů, tzn. gesta, směřování postav apod. V případě portrétů je pak už zcela jasné, že evidentní zájem vzbuzuje zobrazení očí (obr. 103). Naproti tomu jiné části těl vyobrazených postav, jako jsou např. ramena, kolena, stehna aj., byly v prvních okamžicích důsledně přehlíženy.⁶³⁴

Pohled očí, gesta rukou a řeč těla jsou rovněž nástroji demonstračních gest. Tato trojice nejenže poutá naši pozornost jako určitý druh antropologických přijímačů, ale současně velice dobře funguje i jako druh účinných vysílačů.⁶³⁵

Nejvýraznější z uvedené trojice je řeč očí (obr. 104–107). Oči jsou nejsložitějším smyslovým orgánem. Tak jako může mít pohled očí nesčetné množství výrazů, tak může mít i každý z nich nepřeberné množství významů. Nejcharakterističtější z nich popsal např. Jaro Křivohlavý ve své již výše citované práci takto: 1. pohled sklopených očí (= usmiřovací projev; prevence konfrontace), 2. odvrácení pohledu (= skrývání vlastních citů), 3. pokradný pohled (= obava o vlastní osobu), 4. pohled s přimhouřenými víčky (= kromě fyziognomické reakce na přsvětlení je sexuální sváděním partnera), 5. pohled se zachmuřeným obočím (= těžkosti, obtíže; přemýšlení; podezření), 6. naplno otevřené oči (= udivení, překvapení), 7. pootevřené oko a druhé oko přivřené (= kladení otázky), 8. pohled s víčky ze tří čtvrtin zakrývající oči (= hodnotící pohled), 9. civění čili dlouhý upřený pohled (= neuvědomění si vlastní trapnosti, projev neslušnosti), 10. pohled přes tmavé brýle (= arogance, snižování hodnoty partnera), 11. opakované zaměření na stejný cíl, na který hledí partner (= vmlouvavost, zájem o partnera), 12. těkavý pohled – rychlé



Obr. 108. Detaily rukou z obrazu Matthiase Grünewalda *Ukřižování, Isenheimský oltář* (1515).

634 Srov. GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 10.

635 Srov. HERMANN, P. K. Oddíl Zrakový přijímač. In: MOLES, Abraham, A. *Věk kybernetiky*. Praha: SNTL, 1966, s. 58. KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Neverbální komunikace. Řeč pohledů, úsměvů a gest*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 23.

střídání terčů (= neklid), 13. soustředění zorných os do jednoho místa (= nepřítomnost ducha).⁶³⁶

Dalším důležitým psychologizujícím demonstračním nástrojem ve výtvarných reprezentacích jsou ruce, neboť jsou také indikátorem psychických stavů postav, tzn. že mohou vyjadřovat bolest, strach, koncentraci atd.⁶³⁷ Pohyby rukou si vypomáháme při rozhovoru s druhými lidmi, přičemž svalové napětí, které podněcuje k vyšší aktivitě pohybů rukou, vzrůstá v závislosti na růstu psychického napětí a stresu.⁶³⁸

Význam gestikulace rukou v uměleckém zobrazení popsal Rudolf Arnheim, když ve své práci *Die Macht der Mitte: Eine Kompositionslehre für die Künste* (1983) uvedl, že dominantní roli v ní hrají prsty.⁶³⁹ Na několika příkladech z uměleckých vyobrazení Arnheim ukázal, jak různé významy může řeč rukou mít:

„Obecně lze rozlišit mezi šesti druhy jednání, které mohou ruce vyjádřit: (1) expresivní, např. křečovitě rozpínání prstů, když je ruka propíchnuta hřebíkem [obr. 108a], nebo tisknutí rukou v beznaději [obr. 108d]; (2) komunikativní, např. ukazující nebo instruktážní [obr. 108b]; (3) symbolické, např. ruce svírající se k modlitbě, dávající požehnání nebo zařatý komunistický pozdrav [obr. 108c]; (4) reprezentující, např. koncetrovanost gesta mudra, které vyjadřuje božský a lidský zákon prostřednictvím spojení dvou kruhů, kde tvar kruhu znamená dokonalost [obr. 109]; (5) funkční, např. uchopení, strkání, slzení, tlačení, mající praktický účel; (6) znakového jazyka, např. počet prstů indikuje stupeň kvality nebo vyjadřuje vítězství.“⁶⁴⁰

Třetím z nejčastějších vektorových činitelů uplatnitelných ve výtvarném zobrazení je řeč celých postav, tzn. jejich celkový postoj, kterým postava naznačuje směřování svého pohybu. Když Leon Battista Alberti ve spise *O malbě* (1435–1436) napsal, že malíř nezobrazuje jen to, co vidí, ale také to, co ví, tak tuto tezi obhajoval tím, že aby umělec mohl namalovat podobu člověka, pak musí znát rozložení

636 Různé pohledy lze dále diverzifikovat podle funkcí, délek a četností pohledů, podle společenských situací, také podle koordinace s dalšími neverbálními projevy nebo i v souvislosti s tvarem obočí, vráskami kolem očí, rozšířením zornic apod. Srov. KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Neverbální komunikace. Řeč pohledů, úsměvů a gest*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 20, 23–27.

637 Srov. HLAVÁČEK, Josef. *Kompozice podle Rudolfa Arnheima*. Praha: Karolinum, 1997, s. 57.

638 Rudolf Arnheim o fyziognomii rukou napsal: „O rukou bychom mohli říci, že jsou nejexpresivnějšími centry dynamických akcí, které může umělec použít. Ve struktuře ruky jsou v poměru k objemu dlaně upřednostněny vektorové prsty. Tvar a flexibilita dlaně je menší než zbytek ruky, nicméně tato nevýhoda je vyvážena variabilitou pohybů prstů.“ ARNHEIM, Rudolf. *The Power of the Center: a Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley: University of California Press, 1988, s. 164. Překlad Jan Klimeš.

639 Srov. *ibid.*, s. 162–171. HLAVÁČEK, Josef. *Kompozice podle Rudolfa Arnheima*. Praha: Karolinum, 1997, s. 53–59.

640 ARNHEIM, Rudolf. *The Power of the Center: a Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley: University of California Press, 1988, s. 167. Překlad Jan Klimeš.

a postavení kostí a svalů v lidském těle.⁶⁴¹ Tato znalost anatomie je potřebná k tomu, aby pak zobrazením postavy bylo možné přesvědčivě vyjádřit její vnitřní duševní pnutí. Možná, že myšlenka vyžadující zdatnost



Obr. 109. Mudra.

uměleckého řemesla je jednou z nejdůležitějších pro výtvarnou a ilustrační praxi vůbec. Ani sebekrásnější namalované prostředí obrazu totiž nevykoupí z nízké estetické hodnoty dílo, ve kterém bude postava působit diletantsky:

„Kromě toho dlužno pečovati o to, aby všechny údy konaly svoje služby, pro něž byly stvořeny. Sluší se by ten, kdo běží, mával rukama stejně jako kluše nohama, leč u filosofa, který krávé vykládá, bych požadoval, aby v každém jeho údu bylo více skromnosti, nežli šermíře. [...] V Římě se chválí výjev, ve kterém je Meleager odnášen mrtvý, a ti, kteří jej nesou, se zdají, že hořekují a že všemi údy se namáhají, (kdežto) na tom, co je mrtvý, není údu, který by se nezdal úplně mrtvý, to jest, vše klesá, paže, prsty, hlava, každá část se zvaadle kymácí. Konečně všechny věci souhrnně pospolu vyjadřují smrt těla, což je nejnepříjemnější ze všech věcí.“⁶⁴²

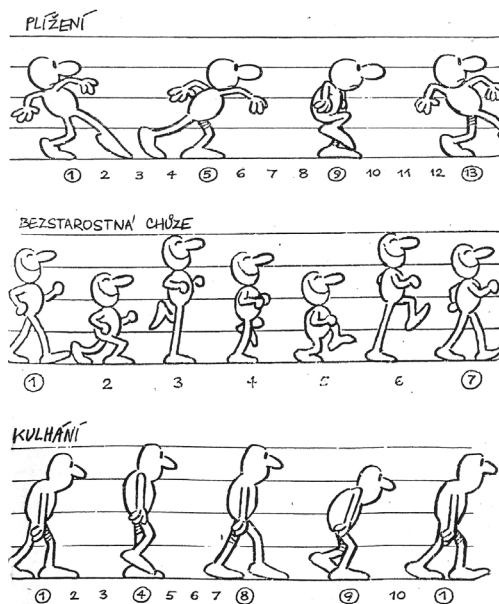
Domníváme se, že uvedený popis tří klíčových psychologizujících prvků v uměleckých zobrazeních můžeme uzavřít traktováním dvou podmínek, které jsou nezbytné tehdy, chce-li ilustrátor přesvědčit diváka obrazu o oduševnělosti svých postav.

Za prvé, s ohledem na vyjádření duševního pnutí zobrazených postav je žádoucí, aby zobrazení hereckých gest v určitých situacích postav odpovídalo jejich vnitřním charakterům. Tento požadavek má obecnou platnost, tzn. že se netýká pouze problematiky ilustračního umění, ale jakékoliv umělecké reprezentace postav jako takové. Zde můžeme uvést konkrétní příklad. Pokud by měl ilustrátor zobrazit chůzi éterické baletky, pak jistě bude odpovídajícím řešením spojit špičku jejího chodidla se zemí jen nepatrným bodem, nežli aby její lehkost vyobrazil tím, že jí chodidla pevně přitiskne k zemi a ruce zařáté v pěst jí nechá roztáhnout daleko od těla. Taková chůze by spíše náležela chůzi hromotluka nebo sedláka (druhy chůze viz obr. 110).

Každý postoj, každé gesto, každá souhra očí musí být v souladu s tím, jaký má postava vyjadřovat charakter. Tento požadavek ostatně vznášel už i Alberti:

641 Alberti doslova napsal: „Leč právě tak, jako při (kreslení) oděvu dlužno napřed vespod kresliti nahé tělo, které pak chceme obaliti kolem dokola rouchem, právě tak při kreslení nahoty dlužno napřed umístiti na patřičné místo kosti a svaly, které pak máš postupně přioditi masem a kůží takovým způsobem, aby ne těžko bylo rozpoznati, na kterém místě jsou rozloženy svaly.“ ALBERTI, Leon B. *O malbě*. Praha: Nakladatel Vladimír Žikeš, 1947, s. 67.

642 *Ibid.*, s. 67–69.



Obr. 110. Borivoj Dovnikovič. Druhy chůze: plížení, bezstarostná chůze, kulhání. Ze skript pro filmové animátory, kapitola o fázování pohybu chůze.

„Malba má mít pohyby umírněné a ladné, a příslušné k tomu, co má znázorňovati. U dívek tedy se bude jeviti pohyb a zvuk ctnostný, zdoba lehká a skromně slušná, jak se patří ke věku, a jejich držení těla necht' je spíše něžné a klidné, nežli vzrušené. Homérovi pak, jímž se řídil Zeuxis, se líbila u žen veselá, čilá krása. U mladíků necht' se jeví pohyby lehké a vřidné, svědčící o duchu a statečné síle. U mužů necht' se jeví pohyby pevnější, postoje pěkné, vhodné pro hbitý pohyb paží. U starých lidí se jeví všechny pohyby pomalé, a buďtež takové pohyby unavené, takže (taková lidé) nejen stojí (rozkročmo) na obou nohách, nýbrž i se rukama o něco opírají. [...] a toto pravidlo o pohybech a postojích je vůbec společné všem druhům živých bytostí. Protož by nevypadalo dobře, když by tažný vůl od pluhu stál v tomže postoji, jako švarný oř Alexandrův Bucefalus. Leč [Io] onu slavnou dceru Inachovu, která byla proměněna v krávu, namalujeme snad příhodně jak běží s hlavou ve větru, s nohama zdviženými a ohonem (svižně) pokřiveným.“⁶⁴³

Naproti tomu druhá podmínka více zohledňuje specifickou ilustráčního média. V případě ilustrací totiž k tomuto prvnímu požadavku přistupuje ještě ta nutnost, aby způsob herectví vyobrazených postav vždy odpovídal určitému literárnímu žánru. Kdybychom totiž prostřednictvím postavy ilustrovali např. nějaký dramatický příběh a přitom se v téže ilustraci vyskytovaly prvky, které by zabraňovaly vyvolání dramatického účinku, pak by taková ilustrace byla snadno označena za projev diletantismu, protože divák by nenabyl kýženého očekávání. Namísto toho, aby spolu s vyobrazenou postavou sdílel okamžiky napětí, spíše se postavě (a autorovi ilustrace) vysměje.

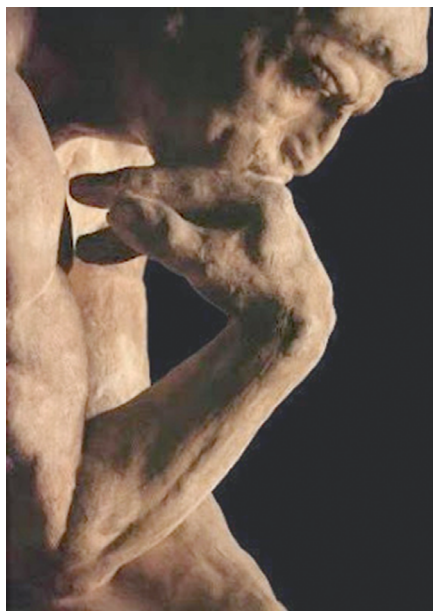
Jiná by byla situace, kdyby se jednalo o ilustraci ke komedii. Postava, která bude zachycena v dramatické pozici, ovšem s rozčuchanými vlasy a s křížícím se pohledem očí, bude jistě předmětem živého zájmu těch, kteří od ilustrace očekávají vyvolání uvolňujícího smíchu ve vztahu ke komickému žánru literární předlohy.

643 ALBERTI, Leon B. *O malbě*. Praha: Nakladatel Vladimír Žikeš, 1947, s. 81, 82.

V této souvislosti můžeme rovněž uvést názorný příklad. Uvažme, že nějaký ilustrátor by měl vystihnout přemýšlejícího Hamleta. Jistě se mine účinkem, jestliže nechá tuto veskrze tragickou postavu škrábat se rukou na týle hlavy. Zvolí spíše vhodnější cestu, pokud nakreslí Hamleta ve „vznešenější“ pozici, tzn. více uzavřeného do sebe, např. tak, že dlaň jeho ruky uzavře a nechá se jí dotýkat brady skloněné hlavy, jako to vyjádřil Auguste Rodin v postavě svého *Myslitele* (1880; obr. 111).

Proto ilustrátor musí při vytváření svých postav sledovat dva cíle: nejen typické chování hereckých charakterů v daných situacích, ale navíc je musí uvést také v soulad se žánrem, který vyplývá z povahy literární předlohy.

V aplikaci na herecký způsob postav v uměleckých ilustracích porovnejme dvě následující ilustrace, které se váží k jedné literární předloze, k epizodě z knihy Julese Vernea *Patnáctiletý kapitán* (1878). Smyslem tohoto srovnání je ukázat, jak první z ilustrací nedostatečně vystihuje význam literární předlohy v kontrastu s tím, jak brilantně jej vyjádřila ilustrace druhá. Nejprve se podívejme na literární předlohu, kterou tyto ilustrace zpracovávají:



Obr. 111. Auguste Rodin. *Myslitel* (1880).

„Zatímco bylo takto rozmlouváno, opustil Negoro svou kuchyni a vstoupil na palubu. Nikdo ihned nepozoroval jeho přítomnost a neviděl zvláštní pohled, který vrhal na psa, když poznal písmena, která Dingo střežil. Sotva ale Dingo zvěřil lodního kuchaře, už dával najevo strašný vztek.

Negoro se ihned odebral do kuchyně a pohrozil ještě psovi pěstí.

„V tom se skrývá tajemství!“ zamumlal sám pro sebe kapitán Hull, kterému tento malý výjev neušel.“⁶⁴⁴

Cílem obou ilustrací bylo vyvolat napětí mezi postavou lodního kuchaře Negora a psa Dinga. První z ukázek jsme vybrali ze souboru ilustrací, které k původnímu vydání románu nakreslil Henri Meyer (obr. 112).⁶⁴⁵ Druhou ilustraci

644 VERNE, Jules. *Patnáctiletý kapitán*. Brno: Návrat, 1997, s. 23. Překlad Václav Beneš-Šumavský.

645 Meyerovy kresby převedl do rytiny Charles Berbant.



Obr. 112. Vlevo: Henry Meyer. Ilustrace k Verneovu *Patnáctiletému kapitánovi* (1878).

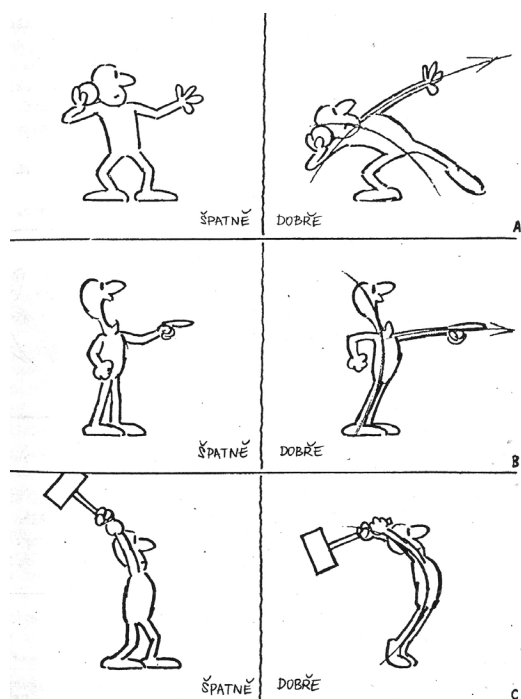
Obr. 113. Vpravo: Zdeněk Burian. Ilustrace k Verneovu *Patnáctiletému kapitánovi*.

vytvořil o několik desetiletí později Zdeněk Burian (obr. 113). Jak je z citovaného úryvku patrné, ilustrace mají vyjádřit „strašný vztek“ psa. Agrese psa ke kuchařovi není bez příčiny. Jak totiž víme z kontextu knihy, pes Dingo, na rozdíl od ostatních přítomných, kteří byli v onu chvíli na palubě lodi, poznal v Negorovi po mnoha letech vraha svého původního pána.

Domníváme se, že kvalitativní rozdíly mezi těmito verzemi jsou následující. Zatímco v Meyerově verzi je agrese psa sotva čitelná, v Burianově ilustraci je neverbální kontakt mezi psem a kuchařem daleko expresivnější. Burian, na rozdíl od Meyerovy ilustrace, nechal postavu vraha zaujmout bojovnou pozici s rukama zaťatými v pěst, které vyjadřují odhodlanost bránit se před případným útokem psa. V Burianově verzi také jasněji vyniká svrstěné obočí muže, které vyjadřuje jeho vnitřní pnutí. Navíc má Negoro v ruce



Obr. 114. Jan Klimeš. Ilustrace ke kapitole *Dlouhé dřevo* pro knihu Oldřicha Růžičky *Pod přísahou TRES. Tajemství templářských rytířů* (2015).



Obr. 115. Borivoj Dovnikovič. Stylizace pohybu karikované postavy v animovaném filmu.

Se žánrovou charakteristikou literární předlohy také souvisí způsob, jakým se zobrazené postavy mají pohybovat. Studium pohybu kreslených postav bylo rozvinuto zejména filmovými animátory. Domníváme se, že do ilustračního oboru můžeme převzít určitou filmařskou zásadu, která praví, že čím realističtější nějaká animovaná postava je, tím realističtější bude také její pohybový aparát. A naopak, čím je postava stylizovanější, tím více nadsazené by měly být pohyby, které vykonává (obr. 115). Tento jev má prosté vysvětlení, jak uvádí Borivoj Dovnikovič, autor učebnice pro animátory Škola animovaného filmu:

„Každá fáze reálného člověka na filmovém pásu je souhrn nesčetných pohybů, kombinací světla a stínu. Fáze pohybu kreslené postavy je v tom ohledu mnohem chudší, neboť je vyjádřena více či méně plošnou kresbou. Postavu tedy nevnímáme prostřednictvím světla a stínu, nýbrž omezeným počtem čar, které vykouzlí tvar figury. Proto musí být pohyb v animaci daleko výraznější,

tyč, což je zvláště vhodný způsob pro další gradaci dramatické scény. Také psovo napětí je v případě Burianovy ilustrace lépe vyjádřeno tím, že má zježenou srst a křečovitě napjaté koutky tlamy s jasně vyceněnými tesáky.

V závěru kapitoly se zaměříme na význam zobrazení pohybu postav s ohledem na vyjádření charakteristických žánrových rysů literární předlohy. Na obr. 114. vidíme shrbeného muže, který ve svých rukou svírá klobouk a pitvoří se v šibalském úšklebku. Tato ilustrace vznikla pro knihu Oldřicha Růžičky *Pod přísahou TRES. Tajemství templářských rytířů* (2015). Žánrově je knihu možné zařadit do dobrodružné literatury, jejímž hlavním kritériem je věrohodnost, iluzivnost příběhu a zdání skutečnosti.⁶⁴⁶

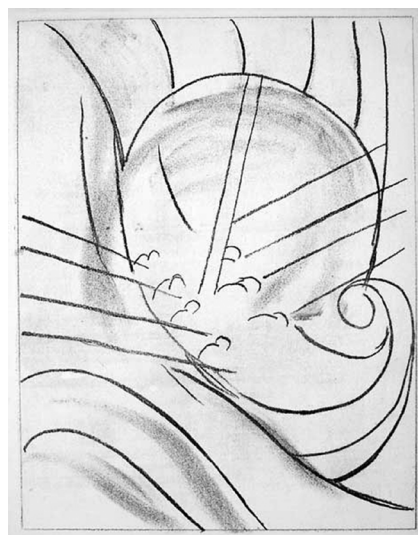
646 Srov. HAVLÍNOVÁ, Miluše. *Knižka pro rodiče o dětech a čtení*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1978, s. 92.

Zobrazení literárního hrdiny a vyjádření atmosféry prostředí



Obr. 116. Vlevo: Pablo Picasso. *Polyxena*. Ilustrace k Ovidiovým *Proměnám* (1931).

Obr. 117. Vpravo: Henri Matisse. *Veřejný dům*. Ilustrace k Joyceovu románu *Odysseus* (1935).



Obr. 118. Vlevo: Henri Matisse. *Odysseova loď*. Ilustrace k Homérově eposu *Odyssea* (1935).

Obr. 119. Vpravo: Henri Matisse. *Odysseus vypichuje Polyfémovi oko*. Ilustrace k Homérově eposu *Odyssea* (1935).

*přehnaný, což znamená, že bychom měli postoje, situace figury v extréměch v poměru k adekvátním reálným pohybům zesilovat, karikovat.*⁶⁴⁷

Nadsázka pohybu postav i jejich určité karikování, ať už ve větší nebo menší míře, je přirozenou součástí ilustračních zobrazení literárních hrdinů. V minimální míře se to dokonce týká i těch zdánlivě „nejrealističtějších“ uměleckých zobrazení, kde bychom si karikování možná ani na první pohled nevšimli. Vzpomeňme například, jak zdůrazněně jsou vrásky, nadsazené nadočnicové oblouky a jak expresivně je pojatá modelace vlasů a vousů ve tváři sochy věštce Láokoonta (kolem r. 25. př. n. l.; obr. 14), což jsou rysy, které neodpovídají přesné podobě toho, jak by tvář muže vypadala ve skutečnosti. Všimněme si také, jak bezduše působí naopak všechny posmrtné masky nebo sádrové odlitky zemřelých, které byly odlity do popelavých krust vzniklých po antických obyvatelích Pompejí.

VIII. 2. Vyjádření atmosféry prostředí

S příchodem moderních uměleckých směrů v první pol. 20. stol. byly zkoumány hranice do té doby obvyklých uměleckých reprezentací. Modernisté zkoumali únosnost toho, co všechno a jakým způsobem lze prostřednictvím výtvarného obrazu ještě vůbec vyjádřit.

Tvarové nadsázky, stylizace, zkratky, expresivita a typografické a dekorativní prvky vytvořily mnoho nových vizuálních forem, které pronikly také do dosavadní tradice ilustračního umění. Vzpomeňme, jak se nové výtvarné formy uplatnily v oboru umělecké narativní ilustrace v podobě např. kubizujících ilustrací k Caesaresovu románu *Morelův vynález*, které vytvořila Norah Borges de Torre (1940; obr. 71), Picassových ilustrací k Ovidiovým *Proměnám* (1931; obr. 116)⁶⁴⁸ nebo Matisseho litografií ke sbírce *Básně Stéphanu Mallarmého* (1932), Homérově *Odyseji* (obr. 117 a 118) i k Joyceovu *Odyseovi* (1935; obr. 119) atd.

Ačkoliv charakteristickou vlastností nového moderního jazyka byla zejména schématicčnost forem, tvarová zkratka a barevná nadsázka, nezdá se, že by tím utrpělo to, čemu říkáme „atmosféra“ ilustrace. Přesto však se mezi obhájcí moderního přístupu na jedné straně a zastánci spíše klasického způsobu zobrazování na straně druhé rozevřela propast, kde se obě strany obviňovaly z toho, že jejich způsob ilustračního vyjádření postrádá atmosféru. V následující kapitole se proto

647 DOVNIKOVIČ, Borivoj. *Škola kresleného filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra animace, 2007, s. 40.

648 Viz OVIDIUS, Publius Naso. *Proměny*. Praha: Odeon, 1969. V tomto českém vydání nalezneme Picassovy ilustrace, k nimž napsal doslov Adolf Hoffmeister.

pokusíme nabídnout vysvětlení příčin toho, co umělecké narativní ilustraci propůjčuje tuto zintenzivňující vlastnost.

Mnoho kritiků, kteří hájili moderní a postmoderní tendence, nahlíželi na ilustraci, u níž stále rezonoval mimetický požadavek zachování ikonické věrnosti předloze, jako na tvorbu zpátečnickou, povrchně řemeslnou a konvenční. Hlavním požadavkem modernistických kritiků na novou ilustraci bylo vymanit ji z pout tradičního iluzivního zobrazování, neboť, jak se zdálo, nedokázala tradiční ilustrace nabídnout nic nového a originálního, čím by obohatila text. Mezi často kritizované ilustrátory, jejichž tvorba není skutečně v žádném ohledu nikterak avantgardní, patřil Zdeněk Burian.

Charakteristické pro Burianovu tvorbu je, že v celém svém umění využíval dokonalou fotografickou paměť. Upozornil na to mj. Tomáš Pospiszył v článku *Burianův zavátý svět. Malíř pravěku čeká na svého objevitele* (2002):

„Burian měl fenomenální fotografickou paměť a schopnost pomocí techniky kvaše a olejové malby fotorealisticky zachytit nikdy neviděné výjevy. Mnohé dobrodružné ilustrace nebo pravěké rekonstrukce úmyslně obohacoval o elementy typické pro malbu podle fotografie a zvyšoval tak jejich zdánlivou autentičnost.“⁶⁴⁹

Snahou Burianových jakoby autentických a veskrze iluzivních obrazů bylo vtáhnout diváka do iluzivního a fantastního světa. Proto ve své tvorbě uplatňoval zejména ty prvky, které velice dobře znal ze svého okolí, zejména pak přírodní elementy a emocionálně podmanivé atmosférické jevy. Tuto snahu ostatně dokládají rovněž slova Ondřeje Neffa z osobní vzpomínky na Buriana, která byla vydána pod názvem *Osud talentu* (1995):

„Honosil se [Burian], že vždycky kreslil a maloval jen to, co na vlastní oči viděl. Stáli jsme právě u obrazu znázorňujícího tornádo v přesličkovém lese. Chobot větrné smršťe rval stromy i s kořeny a vynášel je do nadoblačné výše. Mám tě, pomyslíš jsem si a nadhodil jsem, že tohle jistě neviděl. ‚Ale ano,‘ pravil Burian. ‚To jsem byl jednou v Řevnicích a tam se strhla taková bouřka, že rvala tašky ze střeš!“⁶⁵⁰

Burian nezobrazoval jenom to, co ve skutečnosti viděl na vlastní oči, ale jednotlivé prvky z běžně viděné skutečnosti dokázal ve svých představách spojit tak, aby pak v ilustracích zdůraznil zejména jejich přírodní atmosférické vlastnosti. Přesto byl právě za svoji nebývalou imaginativní schopnost ze strany modernisticky ori-

649 POSPISZYŁ, Tomáš. Burianův zavátý svět. Malíř pravěku čeká na svého objevitele. *Týden*, roč. 9, 2002, č. 33. Příloha Panská 7, s. III.

650 NEFF, Ondřej. Osud talentu. *Magazín MF Dnes*, roč. 3, 1995, č. 6, s. 40.

entovaných obhájců častokrát kritizován (viz kap. III. 2. 5. *Popisnost a tezovitost*). Tak např. Stanislav Kostka Neumann se k Burianově práci vyjádřil těmito slovy:

*„Procházíme si jeho tvorbu knížku za knížkou: všude uvidíme tentýž nezaújatý řemeslně lhostejný vztah k člověku. Všimněme si, jak nám ukazuje například v ilustracích ke knize Po neznámé řece džungle proti sobě lovec a šelmu. Burianovi je úplně jedno, kdo zvítězí v jejich souboji, zda zabije lovec šelmu, nebo šelma rozsápe lovece. Oba jsou stejní dravci, stejně živočišní a stejně neušlechtilí. [...] Zde nemáme co dělat s uměním, nýbrž řemeslem, přivedeným na dokonalou výrobnost, s řemeslem bez lidského citu a oduševnění.“*⁶⁵¹

Rovněž kritik František Holešovský nebyl k Burianově práci o mnoho shovívavější:

*„Rád se uchyluje k mechanickým manýrám technickým a neužívá jich vždy s dosti jemným vkusem: stačí prohlédnout si jeho rozbourěné moře, výbuch sopky, ztroskotání lodí (v Robinsonu), abychom si uvědomili a pochopili vztah jeho technické virtuozity a hluché řemeslnosti, k níž je svou technickou dovedností stahován. Nezapomene využít žádné příležitosti, aby si pohrál s bouří živlů – bezmála polovina barevných příloh k Robinsonu více zdůrazňuje opojení z rozpoutaných živlů, než rozvinutí fabule...“*⁶⁵²

Kritikou nešetřili ani další.⁶⁵³ Jak je z citovaných kritik patrné, iluzivnost přírodních atmosférických jevů chápala Burianova kritika jako pouhý odvar „řemeslné výrobnosti“, „bezoduševnělosti“, „technické virtuozity“, „hluché řemeslnosti“ atd.

Jenže právě atmosférické jevy, jakými jsou např. průtrže mračen, vzdouvající se mořský příboj, bouře, mrazivá jiskřivost arktických plání, vzdušné opary nebo impresionisticky mihotavé záblesky světél v interiéru pralesa, to všechno, jak se zdá, je naopak příčinou umocnění silného diváckého prožitku. Iluzivností Burianových ilustrací totiž dochází k tomu, že emocionální reakce diváka jsou podobné těm, jaké by pocítil v konfrontaci se skutečnými jevy: strach z blížící se bouřky, napětí vyvolané třístírcími se mořskými vlnami nebo naopak radost z příjemně vyhrátých kamenů na slunci (obr. 120) atd.

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

652 Cit. dle GREGOROVIC, Miroslav. Nalezený svět. Zdeněk Burian – pohled do minulosti přírody i člověka. *Lidové noviny*, roč. 9, 15. ledna 1996, č. 11. Příloha NLN – Osudy, s. VIII.

653 Např. ilustrátor Ondřej Sekora nebo bývalí Burianovi profesori z Akademie výtvarných umění, kteří ještě po mnoha letech dávali Buriana za vzor talentovaného umělce, který se vydal na komerční dráhu ilustrátora k brakové literatuře. Srov. POSPISZYL, Tomáš. Burianův zavátý svět. Malíř pravěku čeká na svého objevitele. *Týden*, roč. 9, 2002, č. 33. Příloha Panská 7, s. II. GRÉGR, Richard. Malíř, který ukázal světu, jak vypadal pravěk. Příběh Zdeňka Buriana, výtvarníka, jenž bravurně ilustroval knihy vědecké i dobrodružné. *Lidové noviny*, roč. 15, 28. 05. 2002, č. 123, s. 6.



Obr. 120. Zdeněk Burian. Ilustrace ukazuje živý zájem autora o atmosférické efekty, jakými jsou plameny hořící lodi, které zezadu osvětlují kouř, odraz světla na vodní hladině a šplouchání vody o příď lodi.

Využití přírodních atmosférických efektů v Burianově tvorbě však není jediným prostředkem, kterým je podnícena emocionální reakce diváků. Spolu s tím totiž Burian zprostředkovává perspektivní náhled do takovýchto scenérií, tzn. že do nitra těch nejlepších Burianových ilustrací vždy divák nahlíží skrze určitou perspektivní optiku. Tím je jeho vnímání mohutnosti a vznešenosti přírodních živlů umocněno ještě více, než by to dovolila běžná optika lidského oka. Divák si před obrazem připadá ještě nicotnější, když z podhledu sleduje valící se mořskou vlnu nebo když se naopak vznáší vysoko v oblacích nad krajinou, kterou sleduje z ptáčích perspektivy tak, jako by sám měl křídla.

Třetím zintenzivňujícím prostředkem k podnícení divákova zájmu v Burianově tvorbě je zobrazování kontrastu mezi velikostí přírodních živlů a bezbrannou nicotností malých postav (příp. jiných předmětů, které asociují lidskou existenci, např. malý člun v zajetí mořských vln rozbouřeného moře).

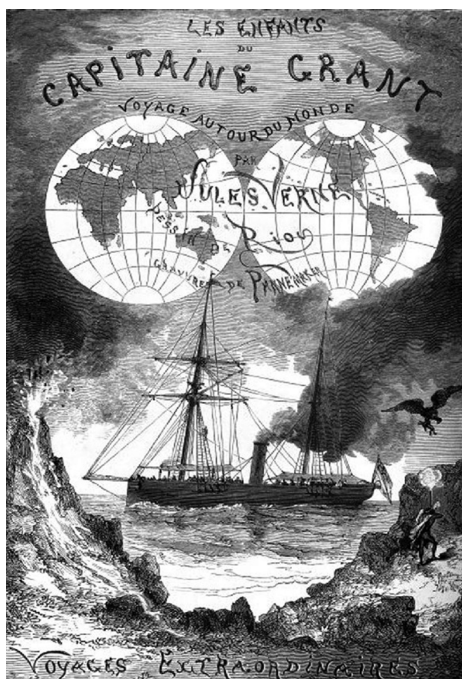
Zdá se, že právě v kombinaci těchto tří faktorů dosahoval Burian podmanivého

kouzla, kterým může vtáhnout diváka do iluzivní „skutečnosti“ svých scén. Aby byly tyto faktory ještě více patrné, porovnáme jednu Burianovu obálkovou ilustraci (obr. 121) k Verneovu románu *Děti kapitána Granta* (1867–1868) s ilustrací, která vyjadřuje totéž, jen s tím rozdílem, že není umístěna na obálce, ale na frontispise, a která pochází z dílny jednoho z původních ilustrátorů verneovek Édouarda Rioua (obr. 122).

Při pohledu na tyto dvě ilustrace nacházíme mezi nimi zásadní rozdíly. Zatímco v Riouově pojetí spočívá zámořský parník na klidné mořské hladině, což je ilustrace, která by mohla být univerzálně použitelná i pro celou řadu jiných románových příběhů, tak v Burianově ilustraci je divák v podstatě ihned vtažen do konkrétního děje příběhu tím, že se stává účastníkem scény, ve které posádka člunu následuje mezi vzdouvajícími se vlnami mořského příboje psa, který je jimi nebezpečně unášen pryč. Na rozdíl od Riouovy verze zde dochází k uplatnění hned všech tří burianovských faktorů. Jednak jsou zde využity přírodní efekty mořských vln,



Obr. 121. Vlevo: Zdeněk Burian. Ilustrace na obálce k románu *Děti kapitána Granta* Julese Vernea.



Obr. 122. Vpravo: Édouard Riou. Frontispisová ilustrace k románu *Děti kapitána Granta* Julese Vernea (1868).

na které je navíc nahlíženo z perspektivního pohledu, neboť divák obrazu se také ocitá jakoby v jejich mohutném sevření. Je zde využito i dramaturgického kontrastu obřích vln s malými postavami lidí a psa. Všimněme si, že v Riouově ilustraci k žádnému takovému vtažení diváka do nitra scény nedochází.

Naši obhajobu ilustrační práce kladoucí důraz na atmosférické efekty vhodně doplňuje rovněž následující úryvek z Burianova medailonku, který vyšel v roce 1977 v edici Klubu mladých čtenářů. Anonymní autor textu v souvislosti s kritikou Burianovy tvorby odpovídá na otázku, zda je Burianova ilustrace skutečně tak chladnokrevná, jak vyplývá z výše citovaných kritik:

„Nikoliv, jen velmi precizně a promyšleně realizuje autorovu představu. Realismus podání je však podřízen vyššímu cíli, než je pouhé věrné zpodobení situace. Romantismu chlapecké duše snící o dalekých zemích, o vzrušujících dobrodružstvích, o mužích, kteří čelí životům a nebezpečí. Každý obrázek, pečlivě vybraná dějová momentka, je podán tak, abychom pocítili význam okamžiku.

*Všimněme si, jak běloba, která je vždy nejvýznamnější barvou kvaše, nevytváří u Buriana jen objemy a plastiku, ale ozařuje celý obraz zvláštním světlem – oním světlem, které v romantickém malířství přinášelo atmosféru snovou i dramatickou zároveň. Je to vlastně magické představení, jímž jsme vtaženi do děje, je to vlastně dravý útok na naše city, a nikoliv jen chladnokrevný rozum. I v jiných ilustračních technikách, kde světelný efekt nehraje již takovou roli, nalezl si Zdeněk Burian způsob, jak se vyhnout onomu neutrálnímu, nezúčastněnému, ‚objektivnímu‘ zpodobení situací. Takový je například smysl jeho nadhledů či podhledů. I jimi je čtenář či divák přinucen k účasti na ději. Nedíváme se už na oceán z hlediště, ale přímo na jevišti, jakoby ze skrytu přímo v centru děje. Vzrušující dobrodružství se tedy týká i nás, nejsme jen diváky, ale i jeho účastníky. Vždyť právě v účasti je skryto ono tajemství stylu Zdeňka Buriana.*⁶⁵⁴

Autor úryvku rovněž nastínil, jakým technickým (výtvarně řemeslným) způsobem vytvořil Burian iluzi skutečnosti. Zdá se, že vhodnou volbou pro vytvoření přesvědčivé atmosféry prostředí byla právě kvašová technika, která dovoluje impresivně zpracovat světelné efekty. Technika kvaše je blízká akvarelu, ale na rozdíl od lazurních barev akvarelu se liší v tom, že do vybraných barev přidává bělobu temperové barvy, která je naopak krycí barvou. Ve výsledku může divák zásadní rozdíl mezi oběma technikami rozpoznat tak, že zatímco nejsvětlejší místa v akvarelové technice vždy představují barvy podkladu (většinou bílá barva papíru), tak v kvaši může být nejsvětlejších tónů dosaženo právě dodatečným přidáním běloby, jak je např. vidět na obr. 123, kde bílé hory v pozadí nejsou namalovány podkladovou barvou, ale krycí vrstvou temperové běloby.

Při pohledu na detail některého z Burianových kvašů je pak zřejmé, jakým způsobem autor ve své práci postupoval. V následujícím exkurzu se pokusíme rekonstruovat postup Burianovy malířské techniky. Za tímto účelem jsme vybrali ilustraci scény zobrazující bitvu v interiéru lesa (obr. 124).

Je pravděpodobné, že nejprve byly na světlý papír naneseny největší plochy lazurních středních a středně tmavých odstínů, které, ještě než zcela zaschly, byly průběžně rozmývány vodou. Pak byla zřejmě vytvořena tmavší místa, tzn. mohutný kmen stromu a keře. Rozmýváním jednotlivých spodních vrstev bylo dosaženo do jmu mihotavých slunečních paprsků, které protínají kouř vycházející ze střelných zbraní v interiéru lesa. Posléze Burian vytvořil plochy úplně nejtmaší. V ilustraci zobrazující bitevní scénu jsou jimi postavy vojáků v popředí. V této fázi, kdy autor tmavými a ostřeji ohraničenými barvami vytvořil popředí kompozice, už pochopitelně jednotlivé kontury barevných ploch nesmýval. Dokonalé iluzivní hloubky prostoru však bylo dosaženo až ve třetí fázi, kdy na již zaschlou malbu naněs několik málo tahů krycí běloby, které jsou namalovány spíše suchým štětcem. Bílé „šmouhy“ tak v kontrastu s rozostřeným pozadím opticky vytvořily prostorovou

654 Autor neuveden. *Zdeněk Burian. Profily autorů KMČ*. Praha: Albatros, vydal Klub mladých čtenářů, 1977. Leták, neprodejný tisk pro práci s knihou.



Obr. 123. Vlevo: Zdeněk Burian. Ilustrace k Verneovu románu *Patnáctiletý kapitán*.

Obr. 124. Uprostřed (celek) a vpravo (detail): Zdeněk Burian. Ilustrace k bitevní scéně.

hloubku iluzivní scény. Když se pak podíváme na detail Burianova kvaše, je zcela zřejmé, jak za použití jen několika málo barev bylo dosaženo ohromné tónové a barevnostní škály: od bílých tónů papíru přes odstupňované vrstvy lazurních šedí a hnědí, dále ostrá černá a nadto až ke světlým tónům bílé tempéry.

Lze říci, že přírodní atmosférické jevy jsou vhodným prostředkem pro tvorbu ilustrací k dobrodružné literatuře, protože je to právě příroda a okolní scéna vůbec, která ve snaze o dosažení zdání iluzivní skutečnosti dobrodružných příběhů mívá nezastupitelnou roli.

Dovolíme si na závěr nabídnout vlastní autorskou poznámku, kterou se pokusíme ukázat, jak může být výše uvedená trojice burianovských faktorů, které jsme nastínili na základě rozboru jeho ilustrací, účinně využita také v ilustracích, které jsou vytvořeny zcela jinou technikou, než jakou je kvaš či akvarel. Pro knihu Renaty Štulcové *Strážci sedmi divů světa* (2011) vznikl cyklus dvoustránkových ilustrací na téma sedmi divů světa, které jsou nakreslené perokresbou a dodatečně kolorovány barevným akvarelem. Mezi nimi jsou také ilustrace zobrazující Feidiovu sochu boha Dia, která stávala v chrámu na vrcholu hory Olymp (obr. 125), a ilustrace pyramid v Gíze (obr. 126).

V případě ilustrace Feidiovoy božské sochy, která se sice nedochovala, ale jejíž podrobný popis včetně jejího podstavce i celého interiéru i exteriéru chrámu se nachází v Pausaniově spisu *Cesta po Řecku*,⁶⁵⁵ a který už byl také mnohokrát předmětem ilustračních rekonstrukcí jiných autorů (mj. i Zdeňka Buriana),⁶⁵⁶ bylo jejím smyslem podnítit v malém divákovi dojem velkoleposti sochy nejvyššího

655 Viz PAUSANIÁS. *Cesta po Řecku I*. Praha: Svoboda, 1973, s. 381–385.

656 Viz ZAMAROVSKÝ, Vojtěch. *Za sedmi divů světa*. Praha: Albatros, 1980. Ilustrační rekonstrukce dalších autorů nalezneme např. v ROMER, John, ROMEROVÁ, Elizabeth. *Sedm divů světa*. Praha: Columbus, 1996.



Obr. 125. Jan Klimeš. Ilustrace sochy boha Dia pro knihu Renaty Štulcové *Strážci sedmi divů světa* (2011).

z řeckých bohů. Třebaže ilustrace zobrazuje interiér chrámu, a ne otevřenou krajinu, bylo rovněž i zde možné uplatnit celou řadu atmosférických efektů, jako např. paprsky slunce procházející napříč prostorem nebo mihotající se plameny ohňů z loučí po stranách. Nakonec jsme se však rozhodli jen pro umístění kouře, který se prolíná napříč prostorem, a odlesků sloupů a postav v nablýskané podlaze chrámu. Atmosféru chrámu jsme se pokusili zdůraznit především teplou barevností, která vytváří intimní prostředí pro setkání smrtelného návštěvníka chrámu s nadpozemským vládcem.

Nejvýrazněji se zde však uplatňuje perspektivní pohled, který je veden zdola, čímž je podpořena velikost už tak obrovské sochy. Dokonce lze říci, že jsme perspektivní vhléd do chrámu nadsadili více, než by dovolila běžná optika lidského zraku. Ke zdůraznění perspektivy jsme do popředí kompozice umístili dvojici tmavých sloupů, s jejichž pomocí je vyvolána prostorová hloubka. Perspektivní úběžníky jsme situovali do míst, kde bychom hledali zlatý řez kompozice obrazu. Protože se úběžníky sbíhají v místě, před kterým je umístěna socha Dia, lze předpokládat, že zrak diváků bude neustále poután Feidiovou sochou boha.

Rovněž je zde zdůrazněn kontrast mezi majestátností sochy a několika drobnými postavami smrtelníků v popředí.



Obr. 126. Jan Klimeš. Ilustrace pyramid v Gíze pro knihu Renaty Štulcové *Strážci sedmi divů světa* (2011).

Také z druhé ukázky, která zobrazuje egyptské pyramidy, je patrné, jak bylo využito hned několika přírodních atmosférických jevů tak, aby jimi byla obohacena trojice jednoduchých trojúhelníkových tvarů, které by jinak stály na nezáživném horizontu pouštní krajiny. V horní části obrazu jsou dominantní tmavá mračna, jejichž okraje lemují sluneční záře a ze kterých vycházejí paprsky vzhůru. Možná, že vycházejícím sluncem měl být podvědomě navozen pocit jakéhosi „úsvitu lidské civilizace“.

Popředí, které je od pozadí odděleno horizontálními liniemi krajiny přesně uprostřed formátu, jsme zaplavili vodou z Nilu. Jsou zde také postavy, které se odrážejí ve vodě a které zde vytvářejí svůj vlastní příběh. Vodní hladina má v této ilustraci především tu funkci, aby zrcadlila trojici pyramid, a kompozičně tak symetrizovala horizont krajiny na spodní část „živého“ popředí a horní část vzdušného pozadí.

Možná že v souvislosti s touto ilustrací není bezpředmětná malá poznámka o tom, že ač to na první pohled není patrné, ve skutečnosti by návštěvník Egypta takto pyramidy nikdy vidět nemohl. Jednak není možné, aby slunce vycházelo nebo zapadalo v místech, jak je tomu na obrázku, protože divák se na pyramidy na ilustraci dívá z jižní strany, tzn. směrem k severu. Druhou „nepravostí“ této ilustrace je, že záplavová zóna řeky Nilu je od místa zobrazení dostatečně daleko

na to, aby vystoupila do míst, odkud je na pyramidy nahlíženo. Nil totiž obtéká skupinu pyramid obloukem zprava, zcela mimo formát naší ilustrace. Přestože jako případná vědecká ilustrace by byl tento obraz zcela zavádějící a svým způsobem lživý, protože v půdorysném rozmístění pyramid se skrývá náboženská symbolika orientující pyramidy od východu na západ, rozhodli jsme se tyto faktické nepřesnosti upozadit, a naopak zdůraznit atmosférické jevy za účelem emocionálního prožitku diváka.