

Hledání významu v umělecké narativní ilustraci

Jan Klimeš



FILOZOFICKÁ FAKULTA
MASARYKOVA UNIVERZITA



#442

OPERA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS MASARYKIANAE

SPISY FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY

muni
PRESS



Hledání významu

v umělecké narativní ilustraci

Jan Klimeš



#442

FILOZOFICKÁ FAKULTA
MASARYKOVA UNIVERZITA

BRNO 2015

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Klimeš, Jan

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

ISBN 978-80-210-8059-1

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

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

74 – Kresba. Umělecká řemesla [21]

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

Mgr. Blahoslav Rozbořil, Ph.D.

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

© 2015 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-8718-7 (online : pdf)

ISBN 978-80-210-8059-1 (brožovaná)

ISSN 1211-3034

DOI: 10.5817/

CZ.MUNI.M210-8059-2015

OBSAH

I. ÚVOD	9
II. HISTORICKÝ EXKURZ DO TEORIE TEXTOVĚ-OBRAZOVÝCH VZTAHŮ	25
II. 1. Počátky ilustrace	25
II. 2. Antika	27
II. 2. 1. Nejstarší výklady textově-obrazových vztahů ve starověkém Řecku	29
II. 2. 2. Helénsko-helénistický přístup	34
II. 2. 3. Textově-obrazové vztahy v dějinách helénistické estetiky	39
II. 2. 4. Počátky horatiovské tradice	44
II. 3. Středověk	46
II. 4. Novověk	50
II. 4. 1. Horatiovská tradice a sesterská umění v renesanci	52
II. 4. 2. Textově-obrazové vztahy na pozadí osvícenské estetiky	55
II. 4. 3. Specifikace ilustračních žánrů v novověku. Ilustrace dětská a vědecká	61
II. 5. Nástin teorie ilustrace a moderní estetika	63
II. 5. 1. Hledání paralel mezi textem a obrazem prizmatem modernismu	63
II. 5. 2. Vývoj horatiovské tradice v novověku	67
III. HRANICE ILUSTRACNÍHO MÉDIA	71
III. 1. Spor o „přirozenost“ literárních a malířských prostředků	72
III. 1. 1. Lessing a Herder: narace versus deskripce	72

III. 1. 2. Greenberg: reprezentace a autoprezentace	75
III. 2. Literatura a ilustrace z pohledu sémiotiky	77
III. 2. 1. Přítomnost znakových druhů v literatuře a v ilustraci	78
III. 2. 2. Literatura, malířství a umělecká ilustrace jako superznaky	83
III. 2. 3. Selekce v procesu ilustrační tvorby	87
III. 2. 4. Reprezentační škála narativní ilustrace	89
III. 2. 5. Popisnost a tezatost	96
III. 3. K definici umělecké narativní ilustrace	101
IV. VIZUALIZACE LITERÁRNÍHO VYPRÁVĚNÍ	114
IV. 1. Čtenářská obrazotvornost	116
IV. 1. 1. Role paměti	119
IV. 1. 2. Empatie	121
IV. 1. 3. Typy čtenářů	124
IV. 2. Obrazivost narativních textů	127
IV. 2. 1. Vysoká míra obrazivosti literárního vyprávění	130
IV. 2. 2. Neilustrovatelné texty	134
IV. 2. 3. Tradičně problematické případy textové obrazivosti	135
IV. 3. Role kontextu v interpretaci narativní literatury	141
IV. 3. 1. Empirický a modelový čtenář/divák	146
IV. 3. 1. 1. Studium empirického čtenáře/diváka. Charakteristika literárně-ilustračních žánrů pro děti a mládež	148
IV. 3. 1. 2. Utváření modelového čtenáře/diváka	154
V. DIEGETICKÝ ROZMĚR LITERÁRNÍHO DÍLA A JEHO ILUSTRAČNÍ PARALELY	159
V. 1. Ilustrace časového rozměru literárního díla	160
V. 2. Ilustrační paralely prostorových aspektů literárního díla	169
V. 3. Perspektivismus	172
VI. TRANSFORMACE Z VERBÁLNÍHO DO PIKTORIÁLNÍHO NARATIVU	182
VII. ČTENÍ ILUSTRACE	194
VII. 1. Postup četby obrazu	198
VII. 2. Pragmatika piktorálního narativu a apelační funkce	208
VII. 2. 1. Příklady apelační funkce v textu	214
VII. 2. 2. Příklady uplatnění apelační funkce v knižní ilustrační tvorbě – autorská poznámka	216
VII. 3. Symbolická sdělnost umělecké narativní ilustrace	222
VII. 4. „Knižní faktor“ v umělecké narativní ilustraci	224

VIII. ZOBRAZENÍ LITERÁRNÍHO HRDINY A VYJÁDŘENÍ	
ATMOSFÉRY PROSTŘEDÍ	232
VIII. 1. Zobrazení literárního hrdiny	233
VIII. 2. Vyjádření atmosféry prostředí	245
ZÁVĚR	255
BIBLIOGRAFIE	258
SEZNAM A ZDROJE OBRAZOVÉ PŘÍLOHY	272

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

I. ÚVOD

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

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

Druhým důvodem volby tématu je absence dané problematiky v současném odborném diskurzu, který na otázky související s tvorbou ilustrací neposkytuje relevantní odpovědi, alespoň jak se zdá z dostupných zdrojů. Ve druhé pol. 20. stol. dospěla teorie ilustrace do situace, ve které je na dané téma nahlíženo především z pozic pedagogiky a didaktiky.¹ Tyto tendence, jejichž kořeny sahají do doby osvícenství 17. stol.,² završují snahy vykládat smysl výtvarné ilustrace jako určitý

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

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

interpretační nástroj, který má přispívat ke srozumitelnosti textů, a proto jsou v takovémto prizmatu sledovány spíše celospolečenské, výchovné a etické dopady ilustrací na dětského a mladistvého čtenáře. Třebáž se stav tázání o textově-obrazových vztazích v posledních desetiletích výrazně zvýšil, neboť se stal předmětem mediální diskurzu, ilustrace jako taková stojí stále na okraji širšího zájmu.³ Jak už tedy bylo uvedeno, zdá se, že ani v rámci moderní pedagogiky či didaktiky, ale stále ještě ani v soudobém mediálním dialogu nebyly dosud otázky týkající se transformace z literární předlohy do umělecké ilustrace podrobněji rozvedeny. Širší (společenskou) ambicí této práce je tedy alespoň částečně zaplnit dosavadní mezeru v teoretickém diskurzu.⁴

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Prvním literárním žánrem je podle Jakobsona epos, který bývá většinou spjat s 3. osobou a jehož funkce je referenční (většinou román). Druhým literárním žánrem je lyrika; její funkce je emoční a bývá zpravidla spjata s 1. osobou. Třetím žánrem je drama, pro které je typická 2. osoba a konativní funkce.⁷ V současné interdisciplinární vědě je však tato typologie opakovaně zpochybňována; např.

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

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

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

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

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

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

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

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

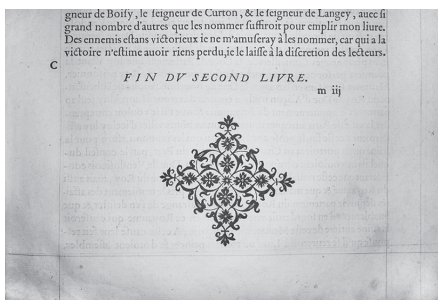
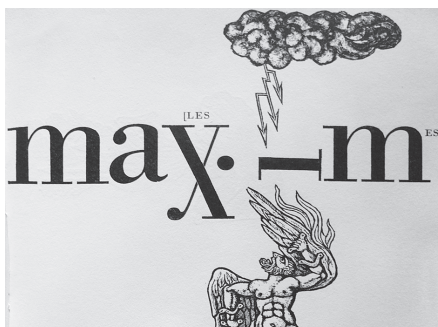
„Vyprávění jsou ústní, psané nebo obrazové zprávy o historických nebo smyšlených událostech. Slova předcházejí obrazům. Umění pěstuje převyprávění dlouho předtím, než se stává narativním. Od archaických dob [...] odkazují řecké vázy, reliéfy, malby a mozaiky k předlohám z mytologie

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

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

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

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



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

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

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

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

Třetím uvedeným klíčovým pojmem je „umělecká ilustrace“. Umělecká ilustrace bývá zpravidla vykládána dvojím způsobem: buď prostě jako obraz v knize nebo v časopise, anebo podstatně širěji jako jakýkoliv výtvarný prostředek, který přispívá k objasnění textového významu.¹³

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

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



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

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

V prvním případě je termín umělecká ilustrace synonymní s termínem „ilustrace knižní“. Jednotícím kritériem pro rozpoznání takového druhu ilustrace je médium knihy, neboli fyzická blízkost textu a obrazu, jako je tomu např. na pozvánkách, reklamách, letáčích apod. V případě, že bychom připustili tuto definici, museli bychom se vypořádat také s mnoha dekorativními a typografickými prvky, které se nezřídka na stránkách knih vyskytují a zdánlivě mohou být za ilustraci považovány; museli bychom se např. rozhodnout, zda je za ilustraci možné pokládat středověké rozviliny a drolierie, rokokové vignety (v záhlaví *fleuron*, v závěru textu

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

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

Druhá definice vysvětluje ilustraci na základě shody ve významu, jehož nositeli jsou jak text, tak obraz.¹⁶ Pokud přijmeme tuto druhou definici, pak je za ilustraci možné pokládat i takové případy, jakými jsou např. mnohá vyobrazení starověkých mýtů a bájí (např. Tizianův obraz *Únos Európy* z roku 1562 zprostředkovává antický mýtus, který Tizian převzal z četby Ovidiových *Proměn* a z Tatiova románu *Příhody Leukippy a Kleitofóna*), zobrazení řady biblických událostí¹⁷ či vědeckých pojednání (např. ilustrovaná lékařská příručka *Tacuinum Sanitatis* z r. 1450; obr. 4), nebo dokonce i některé historické „kalendáře“, které zkrátka vyprávějí o tom, „jak plyne čas“ (*Přebohatě hodinky vevody z Berry* z r. asi 1410; obr. 5).

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

Géricaultův obraz *Vor Médúzy* (1817–1818)¹⁸ recipuje vyprávění dvou svědků, Alexandra Corréarda a Henryho Savignye, kteří přežili námořní katastrofu a napsali o ní v roce 1821 knihu *Le Naufrage de la frégate „la Méduse“ faisant partie de l'expédition du Sénégal, en 1816*¹⁹ (obr. 6 a 7).²⁰ Také Picassův monumentální obraz

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

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

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

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

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

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

20 José Pijoan píše: „*Vor Médúzy* (Louvre, Paříž) je proslulý obraz z let 1818 až 1819, na němž Théodore Géricault zachytil epizodu související s událostí, která v té době způsobila velký skandál, totiž se ztroskotáním fregaty Méduse, které zavinil její kapitán. Umělec toto dílo dlouho připravoval, na vše se vyptával patnácti osob, které katastrofu přežili, kreslil si v nemocnici Beaujon mrtvolu, a dokonce si dal od tesaře fregaty zhotovit malý model voru.“ PIJOAN, José. *Dějiny umění 8*. Praha: Odeon, 1981, s. 186.

Guernica (1937), který zobrazuje bombardování baskického městečka, tzn. skutečnou událost z druhé světové války tak, jak se o ní Picasso dozvěděl prostřednictvím novinových a rozhlasových líčení, je v tomto smyslu ilustrací *sui generis*.²¹ Avšak ani o jednom z těchto dvou obrazů, které ilustrují historické události, bychom neřekli, že zprostředkovávají pouze fakta, tedy že by se jednalo o ilustrace vědecké.

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

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

Ilustrace k narativním textům předpokládá vztah, ve kterém text plní roli předlohy. Teprve na základě četby textu vzniká obrazová ilustrace. Obecně však mezi textem a obrazem existují také další vazby, které bývají s tímto ilustračním procesem někdy nesprávně zaměňovány.²² Tyto podobné vazby se týkají především jevů, kterým se říká ekfráze a emblém. Od ilustrace je odlišuje to, že vazba mezi

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

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



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

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

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

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

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

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

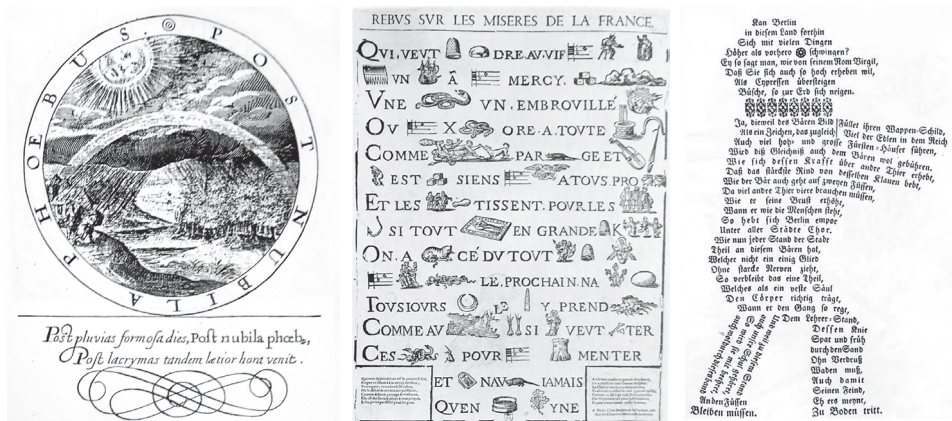
Textově-obrazové vztahy je tedy možné rozdělit do tří, příp. čtyř druhových typů: ilustrační (text → obraz), ekfratický (obraz → text) a emblém (text ↔ obraz); případným čtvrtým druhem by byly vztahy uvnitř piktogramů, ideogramů apod. (text + obraz). Protože emblémy, piktogramy, ideogramy a další podobné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

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

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

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

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



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

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

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

Jak je snad z uvedené charakteristiky ilustračního a ekfratického vztahu patrné, k jejich vzájemnému rozlišení jsme dospěli tak, že jsme stručně popsali proces, jakým byla vazba mezi textovou a obrazovou složkou vytvořena. Vystává tedy následující otázka: je pro identifikaci ilustrace nutné znát kontextuální pozadí, tzn. odhalení způsobu, jakým dané dílo vzniklo? Jinými slovy, je poznání ilustrace podmíněno znalostí jejího vzniku?

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

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

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

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

Přesto by však člověk, který nezná historické pozadí vzniku těchto děl, mohl nabýt přesvědčivého dojmu, že se v mnoha případech jedná stejně tak dobře o ilustrace, protože ve výsledku jak text, tak obraz vyjařují stejný význam.²⁹

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

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

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

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

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

V Kulkově rozlišení těchto dvou hodnot odpovídá procesuální výklad ilustrace její umělecké hodnotě, protože vazba mezi textem a obrazem je odhalována prostřednictvím znalosti kontextu, který objasňuje její vznik. Naproti tomu přístup, který se zabývá způsoby dosahování téhož významu prostřednictvím jak textu, tak i obrazu, koresponduje s Kulkovou charakteristikou hodnoty estetické. Estetické studium ilustračního vztahu se zabývá hledáním a rozbořem ekvivalence (příp. „umělecké synonymity“) mezi textovými a obrazovými prostředky. Je proto zřejmé, že jestliže se v naší práci pokusíme odhalit textově-obrazové prostředky, které vedou k odhalení stejného významu, pak upřednostňujeme spíše druhý přístup, tzn. estetický, který se orientuje na ony neměnné vlastnosti, jejichž prostřednictvím vzniká pouto mezi textem a obrazem.

Zdá se tedy, že klíčovou vlastností pro rozpoznání ilustračního vztahu je „ekvivalence“. S tímto termínem běžně pracují translatologové. Ekvivalence totiž zajišťuje, aby literární dílo, které má být přeloženo z jednoho verbálního jazyka do jiného verbálního jazyka, vyjadřovalo na obou stranách určitou významovou shodu.³¹ Požadavek ekvivalence mezi dvěma díly však můžeme uplatnit také na textově-obrazový vztah,³² protože, jak uvádí Roman Jakobson v práci *On Linguistic Aspects of Translation* (1959), překladů existuje hned několik druhů. Za prvé je jím intralingvální transformace, tzn. vnitrojazykový převod v rámci téhož jazyka (většinou za účelem modernizace textu, resp. srozumitelnosti). Druhým je interlingvální transformace, tzn. překlad z jednoho jazyka do druhého (nejznámější forma překladu). Třetím druhem překladu je intersémiotická transformace čili překlad mezi dvěma znakovými systémy.³³ Z Jakobsonova hlediska je ilustrační proces jasně záležitostí třetího z uvedených druhů, tzn. intersémiotického překladu. V naší práci

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

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

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

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

ci se proto budeme zabírat hledáním těch vlastností, které na poli dvou různých vyjadřovacích prostředků reprezentují tentýž význam.

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

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

Tuto trojici rozlišujících rysů mezi uměním a vědou nalezneme i v dalších studiích, které se zabírají rozdíly mezi těmito dvěma kategoriemi v obecnější rovině, např. v knize *Filozofie umění* (1997) Gordona Grahama. Graham výše uvedené rozdíly mezi uměním a vědou sumarizuje do metaforické zkratky, kterou lze parafrázovat takto: Zatímco vědecká ilustrace odpovídá na otázku „Co je?“, umělecká ilustrace se zabývá otázkou „Co by mohlo být?“. ³⁵ K uvedenému výčtu však přidává Graham ještě jeden důležitý rys: zatímco vědecká výpověď je snadno přeložitelná do jiné formulace, umělecké dílo, zejména poezie, je naopak kvůli integraci formálních a obsahových prvků do jednoho nedělitelného celku téměř nepřeložitelné.³⁶

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

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

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

36 Graham doslova píše: „Běžně se to vyjadřuje tak, že umělecká díla jsou ‚organickými celky‘, to znamená jednotkami natolik integrovanými, že změna jediné jejich součásti – verše v básni nebo barvy na obraze – zničí celé dílo. Tento názor byl mezi filozofy běžný přinejmenším od Aristotela, a ačkoli může být často poněkud přehnaně tvrdit, že by ani jediná součást, jakkoliv malá, nemohla být změněna, aniž by se změnil celek, je pravda, že forma prezentace má v umění velký význam.“ *Ibid.*, s. 70.

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

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

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

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

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

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

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

41 *Ibid.*, s. 214.

Podle Bazina je nutnou podmínkou adaptačního procesu zachování věrnosti duchu literární předlohy, nikoliv zachování věrnosti literě textu. Proto je možné, aby některé prvky, které jsou obsaženy v předloze, byly v novém díle záměrně potlačeny nebo dokonce zcela vyloučeny, stejně jako to, aby zas jiné parciální prvky byly v adaptaci naopak zdůrazněny či zastoupeny prvky obsahově zcela jinými.⁴² Ve zdařilé adaptaci je rozhodující akceptování výrazových požadavků nového média.⁴³

Stejný požadavek můžeme uplatnit i na adaptaci umělecké ilustrace. Smyslem umělecké narativní adaptace proto není otrocky „kopírovat“ obsahové prvky literárního příběhu, ale spolu s textem vytvořit reciproční vztah, který přispěje k větší míře čtenářova imaginativního prožitku.⁴⁴ Proto ekvivalenci v rámci adaptačního procesu chápeme jako neporušení „ducha“ literární předlohy v umělecké narativní ilustraci.

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

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

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

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

II. HISTORICKÝ EXKURZ DO TEORIE TEXTOVĚ-OBRAZOVÝCH VZTAHŮ

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

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

II. 1. Počátky ilustrace

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. 2. Antika

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

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

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

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

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

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

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

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