

□ □ □ □ □ □ □ □ **VYBRANÉ KAPITOLY Z INTERMEDIALITY**
□ □ □ □ □ □ □ □ **Jan Schneider, Lenka Krausová (eds.)**

Univerzita Palackého v Olomouci □ □ □ □ □ □ □ □
2008 □ □ □ □ □ □ □ □

1. vydání
Editoři © Jan Schneider, Lenka Krausová, 2008
Překlad © Lukáš Motyčka, 2008
ISBN 978-80-244-2055-4

OBSAH

Jan Schneider:

Intermedialita: malá vstupní inventura /5

Petr V. Zima:

Estetika, věda a „oboustranné osvětlení umění“ /17

Mojmír Grygar:

O srovnávací sémiotice umění /33

Astrid Winterová:

Intermedialita a synestezie /49

Alice Jedličková:

Jak Perseus osvobodil Andromedu nebo Osvobození Andromedy? /67

Stanislava Fedrová:

Ekfrastické postupy v lyrice a epice: případ Vrchlický /101

Soňa Schneiderová:

Vztah verbálního a ikonického textu /137

INTERMEDIALITA: MALÁ VSTUPNÍ INVENTURA

JAN SCHNEIDER

Slovo intermedialita se v současném diskursu o kultuře stalo pojmem poměrně frekventovaným, pojmem, který je moderní, ale také módní. Někteří¹ mluví – se zřejmou aluzí na někdejší „linguistic turn“ a také snad „narrative turn“ – dokonce o „intermedial turn“, jiní stoupenci intermediality by jistě neváhali hovořit o změně paradigmatu. Není překvapivé, že se zájem o otázky intermediality, o hybriditu mediálních textů či o roli nových technických prostředků objevil a prosadil v době, kdy kulturní prostor postmoderní západní společnosti ovládla tzv. Nová média, kdy svět se díky internetu stal jednou velkou globální vesnicí a kdy počítačové simulace nahrazují realitu.

Vlastní pojem intermedialita vznikl v letech osmdesátých, prostor pro něj se však začal na západoevropských univerzitách vytvářet už na přelomu let šedesátých a sedmdesátých. Tehdy se ruku v ruce s recepční estetikou a potřebami literární didaktiky začal soustavněji prosazovat zájem o fenomény do té doby okrajové, jakými byly filmové adaptace nebo triviální literatura. Zájem o knihu byl doprovázen a někdy také nahrazován intenzivnějším zájmem o jiná média, v nichž byla literatura prezentována, jako jsou rozhlas, televize či film. Masová média, která se tehdy začala prudce rozvíjet a ovlivňovat také literární trh, už nešlo nadále ignorovat. Nebylo možné, jak píše Reinhold Viehoff, předložit „mediální veřejnosti“ k diskusi „dvoustou interpretaci *Kafkovy Proměny*“ a přitom „vědecky ignorovat počátek seriálu *Místo činu*“ (Viehoff 2002, s. 75–76). Zájem o literaturu v jiných médiích, o kulturní průmysl, masová média se začal postupně institucionalizovat: na univerzitách docházelo v průběhu 80. a 90. let ke vzniku specializovaných pracovišť, která se soustřeďovala na otázky teorie a praxe médií, problematice mediálních souvislostí literatury se otevřela i pracoviště orientovaná do té doby čistě filologicky. Problémy intermedialních vztahů se v devadesátých letech minulého století a v novém tisíciletí staly předmětem řady seriózních vědeckých projektů. Na univerzitě v Montrealu vzniklo *Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI)*, v Amsterdamu *Comparative Arts and Media Studies*, řada pracovišť zabývajících se problematikou médií a vztahů mezi nimi byla založena v Německu, kde badatelé od 90. let do současnosti řeší celou řadu projektů s intermedialní tematikou. V Bayreuthu je to např. projekt *Theorie der Intermedialität und Wege zu einer integrativen Technik-, Kultur- und Sozialgeschichte der Medien*, který vede přední teoretik intermediality Jürgen E. Müller, na univerzitě v Siegenu se pod střechou kulturologického projektu *Medienumbrüche* skrývá celá řada dílčích inter-

1 Tohoto označení použil poprvé zřejmě anglista Werner Wolf ze Štýrského Hradce v roce 1999 ve své knize *Musicalization of Fiction* (Wolf 1999, s. 2).

mediálně orientovaných projektů, např. *Intermedialität im europäischen Surrealismus* pod vedením prof. Volkera Roloffa nebo *Mediennarrationen und Medienspiele*, který zaštiťuje prof. Rainer Leschke; v Kostnici to byly projekty *Intermedialität des Films* nebo *Rolle der Medien bei der Herausbildung kultureller Selbstverhältnisse* pod vedením prof. Joachima Paecha. Hranice intermediálního bádání jsou v podstatě bezbřehé (na univerzitě ve Wupperalu existuje např. projekt *Die intermediale Ästhetik des HipHop*), médiím neunikne v podstatě žádný kulturní fenomén. K tématu intermediality se pořádají vědecké konference a sympozia, v roce 2006 vznikla ve známém amsterdamském nakladatelství *Rodopi* speciální edice *Studies in Intermediality*. Jsou vydávány sborníky s intermediální problematikou a na toto téma vznikla i řada monografií, a tak bibliografie už čítá poměrně dlouhou řadu položek.

Situace v oblasti intermediality tak v mezinárodním kontextu, v němž na počátku nového milénia představuje významné interdisciplinární badatelské pole, už vyzývá přinejmenším k dílčím bilancím. Ty umožňují konstatovat, že intermedialita „odrostla dětským střevíčkům“, jak tento stav pomocí personifikace charakterizovala v roce 2004 jedna z předních teoretiček oblasti, berlínská romanistka Irina Rajewsky (Rajewsky 2004). V českém kontextu je však situace poněkud jiná: zkoumání otázek vztahů mezi médii či různých multimediálních a plurimediálních jevů, které opatřujeme nálepkou intermedialita, je, abychom navázali na personifikující charakteristiku Iriny Rajewské, teprve „v plenkách“. Neznamená to sice, že by se pro intermedialitu zhora nic neudělalo, avšak aktivity v této oblasti jsou u nás zatím spíše sporadické. Za iniciátory zájmu o intermedialitu v domácím kontextu lze považovat filmového teoretika Petra Szczepanika, který vlastně přinesl první informace o pojmu intermedialita (viz Szczepanik 2002a) a uskutečnil první intermediální analýzy (Szczepanik 2002b), a Miloše Vojtěchovského, intermediálního praktika i teoretika, pedagoga Centra audiovizuálních studií AMU, který patří mezi spoluzakladatele nového Institutu intermédií, garantovaného ČVUT a AMU.

To, že se intermedialita v kontextu kulturologie i literární vědy, přinejmenším v jejich teoreticky orientované části, etablovala, dokládá mj. rovněž fakt, že v nejnovějších odborných slovníkových příručkách hesla o intermedialitě nechybí, a to jak v *Lexikonu teorie literatury a kultury* (původní německé vydání 1998, česky 2006 – Nünning, ed., 2006, s. 345–346), tak také v *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Herman – Jahn – Ryan, eds., 2005, s. 253–256) nebo nejnověji v třísvazkové encyklopedické příručce *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen* (Antz, ed., 2007, Band 1, s. 254–264) V prvních dvou případech je autorem hesla jeden z předních teoretiků intermediality Werner Wolf. Přesto to však neznamená, že by se pole působnosti intermediality nějak přesněji vymezilo a definovalo. Oblast intermediality zůstává i nadále poměrně nepřehlednou džunglí, v níž vedle sebe koexistuje nebo i soupeří celá řada pojmů, které jsou vzhledem k intermedialitě subkategoriemi nebo případně jejími konkurenty: uvést lze např. pojmy jako „multimedialita“, „plurimedialita“, „transmedialita“, „hypermedialita“, „Medien-transfer“, „mediální transformace“, „Medienwechsel“, „remediace“, „hyperfikce“, „synestezie“, „mixed media“, „transposition d'art“, „ut pictura poesis“, „ekfráze“, „zfilmování“, „adaptace“, „zhudebnění“, ale to je jen výčet pouze některých z nich. Irina Rajewsky proto právem v návaznosti na Umberta Eca hovoří o intermedialitě jako o jakémsi „termine ombrello(ne)“, tedy termínu „deštníku/slunečníku“, který pod sebou skrývá celou řadu nejrůznějších fenoménů.

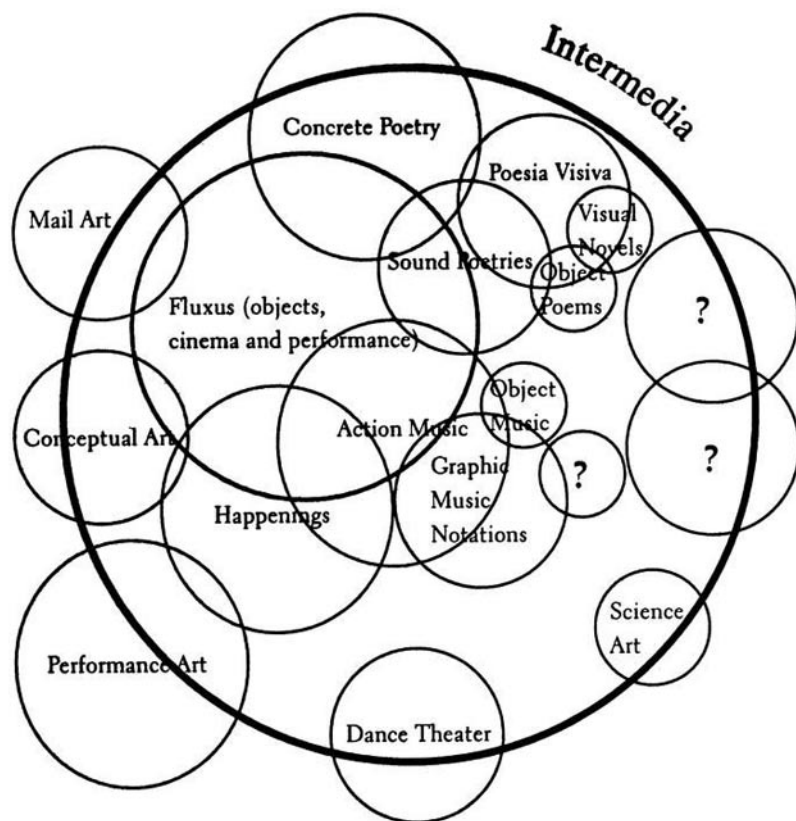
Ačkoliv intermedialita jako jistá badatelská oblast je velmi mladá, zájem o intermediální vztahy, tedy původně především o vztahy mezi jednotlivými uměleckými druhy, lze registrovat v podstatě od počátků estetického myšlení a úzce souvisí s vlastní uměleckou (ale nejen uměleckou) praxí. Už u Aristotela, jak připomíná Jür-

gen E. Müller, můžeme najít např. myšlenku, že básnictví nelze oddělit od hudby, ale že tvoří „nedělitelnou mediální jednotu“ (Müller 1998, s. 33). Že se na tento aspekt Aristotelovy poetiky pozapomnělo, přičítá Müller způsobu myšlení o literatuře, který se prosadil v 19. a 20. století a který aristotelovskou poetiku zúžil na „jazykově textový aspekt“ (tamtéž). V antice Müller nalézá intermediální odkazy ještě u Simonida z Keosu (připomíná se jeho výrok „malířství je němá poezie a poezie mluvící malířství“) či u Plutarcha, v renesanci pak u Giordana Bruna v knize *De Imaginum, Signorum & Idearum Compositione* z roku 1591, jejíž autor podtrhuje bezprostřední sepětí poezie, hudby, malířství a filozofie (tamtéž). Nutno však poznamenat, že v souvislosti s prehistorií intermediality bývá pravidelně uváděn až teprve Lessingův *Laokoon* (1766), v němž je však naopak vyjádřena potřeba (v polemice s výše zmíněným Simonidem) oddělování jednotlivých uměleckých druhů, včetně nutnosti emancipace básnictví od malířství.

Je zřejmé, že výše uvedené příklady zdaleka netvoří nějakou souvislou teoretickou linii. Pátrání po prehistorii pojmu intermedialita to jen potvrzuje. Až v roce 1812 zaznameneáme první výskyt pojmu „intermedium“, a to u romantického básníka T. S. Coleridge. Přestože pro romantiky byla snaha o překračování hranic pevných poetických kategorií charakteristická (včetně snahy o přesahy jednotlivých druhů umění), Coleridgeův pojem intermedium neměl se vztahy mezi médii či uměními paradoxně nic společného. Jeho charakter je spíše naratologický: týkal se problematiky alegorie a sloužil k označení prostředníka, intermedia, mezi osobou a personifikací: „*Die Allegorie schiebt sich als Intermedium zwischen Person und Personifikation, sie erlaubt das literarische Zwischen-Spiel zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen und ist daher als eines der wirkungsvollsten literarischen Verfahren zu betrachten,*“ shrnuje Coleridgeovo chápání pojmu intermedium Jürgen E. Müller (Müller 1998).

Slova „intermedia“ a „intermediální“ se pak vynořila až v polovině 60. let minulého století ve stati *Synesthesia and Intersenses: Intermedia* a krátce poté v jakémsi programovém prohlášení *Statement on Intermedia* amerického hudebního skladatele, výtvarníka, básníka a typografa, Dicka Higginse (1938–1998), předního příslušníka hnutí fluxus: oba články byly později přetištěny v souboru *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia* (Higgins 1984). Byl to právě on, kdo u Coleridge objevil pojem intermedium a využil ho pro svou vlastní uměleckou koncepci performativně, happeningově koncipovaného umění, opírajícího se o mediální fúzi, koncepci umění, které existuje *mezi* médii. Jeho pojetí intermédií představovalo v zásadě nový umělecký program, který měl svým charakterem lépe odpovídat soudobému stavu nejen umění, ale společnosti vůbec. Měl adekvátněji reagovat na vznik nových médií a masovou produkci kultury, než jak podle něj mohly činit tradiční umělecké druhy: „*However, due to the spread of mass literacy, to television and the transistor radio, our sensitivities have changed. The very complexity of this impact gives us a taste for simplicity, for an art which is based on the underlying images that an artist has always used to make his point. As with the cubists, we are asking for a new way of looking at things, but more totally, since we are more impatient and more anxious to go to the basic images. This explains the impact of Happenings, event pieces, mixed media films. (...) For the last ten years or so, artists have changed their media to suit this situation, to the point where the media have broken down in their traditional forms, and have become merely puristic points of reference. The idea has arisen, as if by spontaneous combustion throughout the entire world, that these points are arbitrary and only useful as critical tools, in saying that such-and-such a work is basically musical, but also poetry. This is the intermedial approach, to emphasize the dialectic between the media. A composer is a dead man unless he composes for all the media and for his world*“ (Higgins 1967).

Později Higgins svou představu intermédií ještě upřesnil a znázornil graficky (Higgins 2001):



Obr. 1: Dick Higgins: *Intermedia Chart*

Higginsovo pojetí však neovlivnilo jen praktickou tvorbu, ale dalo podněty i pozdějšímu teoretizování o intermedialitě, alespoň té části, která spatřuje podstatu v nových možnostech médií, zejména pak v jejich kombinaci a nejnověji pak ve využití tzv. Nových médií, které otevřely i intermediálnímu umění zcela nové možnosti.

Higgins svým přístupem do značené míry předjal soudobou hybridizaci médií, která nabrala později na nevídaných obrátcích díky digitalizaci, a inspiroval pozdější rozlišení mezi „intermedia“, „mixed media“ a „multimedia“. Např. Claus Clüver, který své pojetí opírá o textovou podstatu jevů (*Interart Studies: An Introduction* (Bloomington: Indiana University 1996 – rukopis), tvrdí, že „multimedia text“ „comprises separable and individually coherent texts in different media“, kdežto pro „mixed-media text“ platí, že „the complex signs contained in different media would not be coherent or self-sufficient outside of that media text“, a „intermedia text“ „draws on two or more sign systems in such a way that the verbal aspects of its signs are inseparable from their visual or musical or performance aspects“ (citováno podle Müller 1998). Higgins lze tedy pokládat za inspirátora jedné ze dvou základních větví pojetí intermedi-

ality, mediálně teoretické, jejímž „guru“ se stal kanadský teoretik médií Marshall McLuhan a určitým mottem pak jeho výroky „*Médium je poselství*“ nebo „*Obsahem médií jsou vždy jiná média*“ (McLuhan 1991, McLuhan 2000).

Vlastního pojmu „intermedialita“ použil poprvé v roce 1983 mnichovský slavista Aage Ansgar Hansen-Löve ve své studii *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne* (Hansen-Löve 1983). Je příznačné, že Hansen-Löve uvedl pojem intermedialita ve společnosti pojmu „intertextualita“ (jeho stať byla přednesena na hamburském kolokviu o intertextualitě). Právě intertextualitu, kterou jako disciplínu založila na konci 60. let Julie Kristevová inspirovaná Michaelem Bachtinem a jeho úvahami o dialogickém charakteru románu, lze totiž označit jako zásadní metodologickou inspirátorku teorie intermediality. Intermedialita představuje jakousi paralelu k intertextualitě: „*Versteht man unter einer Theorie der Intertextualität jedoch zunächst einmal ganz allegemein die Theorie der Relationen zwischen Texten, so läßt sich Intermedialität entsprechend als Theorie der Beziehungen zwischen Medien bzw. Produkten verschiedener Medien begreifen*“ (Rajewsky 2002, s. 44).

Jak zdůrazňují Rajewsky i Werner Wolf (Rajewsky 2002, Wolf 2002), koncepce intermediality vyrůstající z intertextového základu se prosadila navzdory tradičním komparatistickým „interart(s) studies“ i proto, že umožňuje pracovat s veškerými „mediálními produkty“, tedy i produkty/texty mimoumělecké povahy, což činí koncept intermediality mnohem univerzálnější. Jinou předností pak je, že se mnohem lépe zbavuje dědictví vlivologie, kterým jsou interart(s) studies do značné míry poznamenána.

Spojení intertextuality a intermediality bylo zpočátku u některých badatelů natolik těsné, že intermedialita byla chápána jako zvláštní případ intertextuality, např. Ingrid Hoestereyová hovoří o „intermediální intertextualitě“ (Hoesterey 1988, 191). Vedle toho se objevovaly snahy podtrhnout v intermediálních a intertextových vztazích jejich sémiotickou dimenzi: významným protagonistou těchto snah je např. bernský lingvista Ernest W. B. Hess-Lüttich, který je postavil na pojmu „Code-Wechsel“ (viz např. Hess-Lüttich 1990 nebo Hess-Lüttich – Wenz, Karin, Hrsg., 2007). Postupem času se v devadesátých letech intermedialita stala novým „vědeckým paradigmatem“ a začala se, jak dokládá kniha Jürgena E. Müllera *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation* (Müller 1996), od intertextuality osamostatňovat. Ukázala se totiž metodologická potřeba odlišit pojem textu od pojmu média, které nelze ztotožňovat. V obou případech – u intertextuality i intermediality – máme co do činění s pojmy a kategoriemi, u nichž se pokusy o vymezení vyznačují značnou růzností. Problém začíná už u pojetí *textu*. Text může být chápán na jedné straně v nejširším smyslu, například podle Daniely Hodrové existuje mj. „text kultury“ (ve smyslu Lotmanově a Tartuské školy), „text města“ nebo dokonce „text světa“ (Hodrová 2003, Hodrová 2008). Užší pojetí pak stále ještě umožňuje označit obraz, hudební skladbu nebo film jako text – připomínám v této souvislosti např. studie Petra Málka o filmové intertextualitě (Málek 2001a, 2001b). A na opačné straně stojí koncepce, které text uznávají pouze ve smyslu „jazykového znakového komplexu“ (např. Wolf 2002, s. 165). Podobný rozptyl nalezneme i v pojetí mezitextových vztahů, intertextuality. Na jednom pólu stojí ontologické pojetí, příznačné pro poststrukturalisty a dekonstruktivisty, kteří v návaznosti na Julii Kristevovou říkají, že každý text je vlastně intertext, na straně druhé jsou jako intertextové/mezitextové vztahy chápány pouze ty, které jsou explicitní: např. Mojmir Otruba soudí, že o intertextovosti/mezitextovosti „*hovoříme až tehdy, kdy zjišťujeme zřetelný vztah ke konkrétnímu, jedinečnému textu, resp. k jedinečnému souboru textů*“ (Otruba 1994, s. 10).

Nemenší problém pak přináší pojem médium: Právě jeho pojetí dělí teoretiky intermediality na dva tábory: teoretici médií chápou médium ve smyslu technicko materiálního kanálu pro přenos informací a věnují značnou pozornost jeho charakterizacím a kategorizacím. Např. Knuth Hickethier rozlišuje média podle funkce na „média pozorování (všeobecného vnímání)“, pomáhají lidským smyslovým orgánům (např. brýle, megafon...), „média ukládání a zpracování“ (písmo, filmová kamera), „média přenosu“, která umožňují „transport informací, zpráv, obsahů atd.“ Sem patří např. kurýrní služby, ale také kabelové sítě či satelitní přenosové systémy, a také „média komunikace“, která slouží „funkčně komplexně strukturované komunikaci mezi více lidmi“ (Hickethier 2003, s. 21–22). Badatelům, kteří k intermedialitě přistupují z pozic odborníků na určitý umělecký druh, zejména literárním vědcům, taková charakteristika médií není nic platná a s pojmem médium zacházejí bez dalších technologických úvah jako – řečeno s hojně citovaným Wernerem Wolfem – s „dispozitivem komunikace chápaným konvenčně jako distinktivním“ (Wolf 2002, s. 165, Wolf 2005, s. 253). Literární teoretici před technologickým určením média, které je vedlejší, dávají přednost rozlišování podle použití sémiotického systému.

Takové rozlišení je velmi praktické, protože umožňuje další kategorizaci. Na rozdíl od teoretiků médií, kteří preferují reflexi filozofických, sociologických či kulturních souvislostí médií a jejich vzájemných vztahů, pro většinu badatelů z jednotlivých dílčích disciplin se intermedialita stává spíše nástrojem k analýze a interpretaci konkrétních mediálních produktů. Respektujeme-li úzké pojetí textu a intertextuality, můžeme dobře rozlišovat mezi intertextualitou a intermedialitou: při intertextualitě překračujeme hranice textu, nikoliv však média: v mediálním kontextu je pak „intertextualita“ případem „intramediality“. Paralelně k intertextovosti, která je vyhrazena jazykovým textům, lze dále analogicky k intertextovosti rozlišovat také mj. „mezifilmové“ (interfilmische) nebo „mezihudební“ (intermusikalische) vztahy (Wolf 2002, s. 166).

Vlastní „intermedialita“ se podle Rajewské týká naopak „fenoménů, které překračují mediální hranice a jsou obsaženy přinejmenším ve dvou médiích, jež jsou konvenčně chápána jako odlišná“ (Rajewsky 2002, s. 199). Vedle intermediality a intramediality pak bývá vyčleňována jako zvláštní kategorie „transmedialita“. Do jejího pole působnosti patří fenomény, které lze označit jako „mediálně nespécifické „migrující fenomény““ (Rajewsky 2002, s. 12). Může jít zejména o různý mediální výskyt stejné látky (např. látky biblické) nebo o přenesení určité estetiky či diskursního typu (např. parodie) z jednoho média do druhého, aniž by pro interpretaci post“textu“ (postmédia) byla role pre“textu“ (premédia) důležitá. Do této kategorie zasahuje i problematika tzv. transmediální naratologie. Transmediální naratologie se v posledních letech stala integrální součástí tzv. postklasické naratologie. Dokládá to celá řada studií, které se problematice vyprávění v různých médiích (možnosti vyprávění ve filmu, v komiksu, ve výtvarném umění, dokonce i hudbě) věnují. Základní práce v tomto směru představují soubor studií *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Nünning – Nünning, Hrsg., 2002), *Narrative across Media. The Languages of Storytelling* (Ryan, ed., 2004) a nejnověji monografie Nicole Mahneové *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung* (Mahne 2007), jejíž autorka se pokusila charakterizovat a srovnat románové vyprávění s vyprávěním v komiksu, ve filmu, rozhlasové hře a hyperfikci. Zakládající roli však pro transmediální naratologii sehrál Seymour Chatman se svou prací *Příběh a diskurs (Story and Discours)* z roku 1978, v níž se pokusil o analýzu i o vytvoření pojmového aparátu vyprávění v literatuře a ve filmu (Chatman 2008).

K oblíbeným otázkám této oblasti patří rovněž adaptace nejrůznějšího typu, nejčastěji však literárního příběhu do filmové podoby: v tomto případě se mluvívá

o „mediální změně“ nebo „mediálním transferu“ nebo o „intermediální transpozici“ (Wolf 2002, s. 171). Tady se lze dohadovat, zda nebo za jakých okolností jde o jev intermedialní, nebo transmedialní. Na příběh se totiž můžeme dívat jako fenomén, který jako jakýsi substrát existuje mimo média (transmedialita), nebo případně můžeme srovnávat dva nebo více způsobů jeho prezentace ve více médiích, ale s ohledem na mediální specifika pretextu/premédia – v tom případě se v pojetí Rajewské pohybujeme na poli intermediality, konkrétně v kategorii „změny médií“ (Medienwechsel), pod níž rozumí „transformaci mediálně specificky fixovaného produktu nebo substrátu produktu do jiného média, které je konvenčně chápáno jako odlišné“ (Rajewsky 2002, s. 201).

Zde má dlouhou tradici především bádání v oblasti filmových adaptací a obecněji vztahy mezi filmem a jinými médii. Na tomto místě malá odbočka. Právě konfrontace nových médií, která byla spojována s technickým pokrokem, tedy zejména filmu, s médii tradičními hrála od počátku dvacátého století významnou roli. Platí to i pro český kontext, v němž se filmem intenzivně zabývala (teoreticky i prakticky) mezi-válečná avantgarda. Velkou zásluhu na tom měl Karel Teige, který věnoval otázkám filmu poměrně velkou pozornost už od samého počátku dvacátých let a vrátil se k nim i v letech třicátých² (Teige 1966b). Už ve svém prvním článku k této problematice Foto Kino Film (Teige 1966a, s. 64–89) rozpoznal Teige v nových médiích (fotografie, film), okouzlen mj. jejich inovativní technickou stránkou, nové výrazové možnosti, konkrétně ve filmu pak novou formu skutečně autentické lidové zábavy. Je významné, že žádal jejich emancipaci od tradičních uměleckých druhů, jako jsou výtvarné umění nebo divadlo a literatura, a požadoval, aby se film a fotografie od jejich tradičních témat, postupů a výrazových prostředků osvobodily (Teige 1966a).

Vedle mediální změny patří podle Rajewské do širšího pojetí intermediality ještě rovněž celá široká skupina fenoménů, které shrnuje pod pojem „mediálních kombinací“. Jde o fenomény, kde v jednom produktu dochází ke kombinování dvou nebo více médií, jež jsou konvenčně chápána jako odlišná: produkt je tedy plurimedialní či multimediální (Rajewsky 2002, s. 18–23). Zde je spektrum velmi široké. Werner Wolf charakterizuje tuto kategorii na základě toho, že se intermedialita v rámci jednoho díla projevuje na povrchu díla, tedy v rovině *signifikantů*. A přichází i s dalším rozlišením, když si všímá míry soudržnosti jednotlivých mediálních složek, které se na produktu podílejí. Na jedné straně vyčleňuje díla, jejich složky mohou existovat i relativně samostatně, odděleně (tento pól nazývá Werner „kombinace médií“ („Medienkombination“)), na straně opačné pak mediální produkty, jejichž mediální součásti samostatně existovat nemohou a v nichž média tvoří hybridní formy – v této souvislosti hovoří o „smíšení médií“ („Medienmischung“) nebo dokonce o „fúzi médií“ („Medienverschmelzung“). Pro první subkategorii uvádí jako příklad text a obraz v ilustrovaných románech, pro druhou pak souhrn obrazu, textu a hudby ve zvukovém filmu (Wolf 2002, s. 173–174).

Do protikladu k této kategorii, kterou charakterizuje zjevnost intermediality v rovině signifikantů, staví Wolf skupinu intermedialních produktů, jejichž intermedialní charakter není zjevný a projevuje se v rovině *signifikátů*. Tato kategorie se do značné míry kryje s užším pojetím intermediality, tedy s kategorií „intermedialních vztahů“ Iriny Rajewské. Jde v podstatě o to, že v jednom médiu se napodobuje médium jiné, přičemž vzhledem k zásadní materiální odlišnosti obou médií jde pouze o vytvoření iluze přítomnosti jiného média, vše se odehrává „jakoby“. Intermedialní reference nezmnožuje mediální charakter díla. V postmédiu je premédium

2 Přehled o Teigových pracích o filmu přináší soubor *Teige a film*, který k vydání připravil Petr Král (Teige 1966b)

napodobeno vlastními znakovými prostředky postmédiá. Na rozdíl od intertextuality, případně od mezifilmových či mezihudebních vztahů, které se spíše orientují na jednotlivé reference (intertextové odkazy v textu se týkají jednotlivého díla), v kontextu intermediality vystupují do popředí spíše odkazy na cizí médium jakožto systém. Vlastně i jakákoliv jednotlivá reference jednotlivého produktu jiného média v sobě nutně implikuje odkaz na sám systém cizího média. Pokud bychom to znázornili na případu intertextuality, tak intertextový vztah by v podstatě automaticky obsahoval odkaz architektový: převedeno do žargonu intermediality to znamená, že každá intermediální reference, odkazující k systému jiného média, je ve své podstatě nejen intermediální ve smyslu jednotlivé reference, ale zároveň je i „archimediální“. Wolf rozlišuje dva typy intermediálních referencí: explicitní a implicitní. Explicitní odkazuje na cizí médium vlastními prostředky, v podstatě je tematizuje, tzn. např. v románu se mluví o určitém výtvarném díle. Implicitní reference na jiné médium se podle Wolfa uskutečňuje prostřednictvím imitace. Dílo vlastními, převážně formálními prostředky ikonicky napodobuje cizí médium a sugeruje tak jeho přítomnost, která však nikdy nemůže být realizována: např. programová hudba nemůže ve skutečnosti ani vyprávět příběh ani líčit krajiny (viz např. Smetanova *Má vlast*). Zde, jak Werner zdůrazňuje, jde v první řadě o imitaci *signifikantů* premédia, naproti tomu při intermediální transpozici jsou transponovány v první řadě *signifikáty* premédia (Wolf 2002, s. 174–177). Implicitní reference na jiné médium bývá, aby mohla být vůbec identifikována, explicitně označována, např. paratextem.

Rajewsky člení reference na systém ještě podrobněji. Podle rozsahu rozlišuje zmiňování se o systému (*Systemerwähnung*), které je punktuální, a kontaminaci systému, která zasahuje rozsáhlejší část postmédiá. Zmiňování se o systému pak dále dělí na „explicitní“ (v postmédiu se explicitně mluví, reflektuje premédium) a „systémové zmiňování se jakožto transpozici“ („*Systemerwähnung qua Transposition*“). Sem pak spadají evokující, simulující a (částečně) reprodukuující zmiňování se o systému. Kontaminaci systému pak dále dělí na dvě podskupiny: na kontaminaci systému *jakožto* překlad a částečně aktualizující kontaminaci systému.

Rajewská a Wolf patří do skupiny intermediálních teoretiků, kteří vycházejí z literární vědy a svými teoretickými úvahami otevírají její hranice směrem k jiným médiím, aniž by východiska původní disciplíny opouštěli. Oba se pokusili o první systematickou teoretickou reflexi intermediality jakožto určitého souboru operačních nástrojů, který má sloužit k analytické a také interpretační práci. Předložili poměrně sofistikovanou síť intermediálních vztahů, domníváme se však, že jen stěží zachytili možnost vztahů mezi všemi médii. Zejména u Rajewské je zřejmé, že promýšlí především vztahy literatura – film, méně už například vztah opačný.

Otevírání myšlení o literatuře intermediální dimenzi je však pouze jedna z možností intermediální reflexe. Druhou pak představuje již zmíněný diskurs mediálně teoretický. Ačkoliv se zejména teoretici médií dívají na své soky s jistým despektem, neboť podle nich dostatečně nereflektují pojem média, a v podstatě je považují za staromilce, kteří se svými intermediálními exkurzy marně pokoušejí zachránit anachronické filologické obory, vzájemná komunikace mezi oběma tábory není přerušena – stoupenci obou skupin se setkávají na společných sympóziích i ve společných sbornících. Napětí mezi oběma tábory je tak produktivní, obohacuje obě strany. Nevím, zda lze souhlasit s Wernerem Wolfem a zvýšený zájem určité části literárněvědné obce o intermedialitu prohlásit přímo za „intermedial turn“ (skepse některých je taková, že se ptají, zda v případě intermediality nejde pouze o nové císařovy šaty), rozhodně však možno konstatovat, že intermedialita otevřela literární teorii – neboť mluvím za literární vědce – nejen nové prostory bádání, ale stala se zároveň podnětem k nové metodologické sebereflexi.

Literatura

Antz, Thomas (Hrsg.) (2007). *Handbuch der Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen*. 3 Bände. Stuttgart: Metzler

Foltinek, Herbert – Leitgeb, Christoph (2002, Hrsg.). *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften

Hansen-Löve, Aage A. (1983). „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne“, in *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Hrsg. von Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel. Wien: Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband II, s. 291–360

Hansen-Löve, Aage A. (2008). „Zum medialen Ort des Verbalen – mit Rückblicken auf russische Medienlandschaften“, in Paech, Joachim – Schröter, Jens (Hrsg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München: Fink, s. 155–180

Helbig, Jörg (Hrsg.) (1998). *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Schmidt.

Hess-Lüttich, Ernest W. B. (1990). „Code-Wechsel und Code-Wandel“, in Hess-Lüttich, Ernest W. B.– Posner, Roland (Hrsg.) (1990). *Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich*. Opladen: Westdeutscher Verlag, s. 9–23

Hess-Lüttich, Ernest W. B.– Posner, Roland (Hrsg.) (1990). *Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich*. Opladen: Westdeutscher Verlag

Hess-Lüttich, Ernest W. B.– Wenz, Karin (Hrsg.) (2007). *Stile des Intermedialen. Zur Semiotik des Übergangs*. Tübingen: Narr [= Kodikas / Code. Ars Semeiotica. An International Journal of Semiotics (29)]

Herman, David – Jahn, Manfred – Ryan, Marie-Laure (2005). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York: Routledge

Hickethier, Knut (2003). *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart: Metzler

Hodrová, Daniela (2003). Text mezi texty. *Česká literatura* 51, č. 5, s. 537–545

Hodrová, Daniela (2008). *Citlivé město. Eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis

Higgins, Dick (1967). „Statement on Intermedia“, in: Vostell, Wolf (ed.): *Dé-coll/age*, No. 6, (Décollage), Frankfurt: Typos Verlag - New York: Something Else Press, nestránkováno (<http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>, přístup 25. 2. 2008)

Higgins, Dick (1984). *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press

Higgins, Dick (2001). „Synesthesia and Intersense. Intermedia“, *Leonardo* 34.1 (2001), s. 49–54 (<http://muse.jhu.edu/demo/leonardo/v034/34.1higgins.pdf>, přístup 25. 5. 2008)

Hoesterey, Ingeborg (1988). *Verschlungene Schriftzeichen: Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne*. Frankfurt am Main: Athenäum

Chatman, Seymour (2008). *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host

Lessing, Gotthold Ephraim (1980). *Hamburgská dramaturgie – Láokoón. Statí*. Praha: Odeon

Lüdeke, Roger – Greber, Erika (2004, Hrsg.). *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein

Mahne, Nicole (2007). *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht

Málek, Petr (2001a). Teorie intertextu a literární kontexty filmu I, *Iluminace* 5, 1993, č. 2., s. 7–31

Málek, Petr (2001b). Teorie intertextu a literární kontexty filmu II, *Iluminace* 5, 1993, č. 3, s. 7–36

McLuhan, Herbert Marshall (1991). *Jak rozumět médiím. Extenze člověka*. Praha: Odeon

McLuhan, Herbert Marshall (2000). *Člověk, média a elektronická kultura. Výbor z díla*. Brno: Jota

- Müller, Jürgen E. (1994). „Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art“, *montage/av* 3, 2, s. 119–138
- Müller, Jürgen E. (1996). *Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus Publikationen
- Müller, Jürgen E. (1998). „Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte“, in: Helbig, Jörg (Hrsg.). *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Schmidt, s. 31–40
- Müller, Jürgen E. (2008). „Intermedialität und Medienhistoriographie“, in: Paech, Joachim – Schröter, Jens (Hrsg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*, München: Fink, s. 31–46
- Nünning, Ansgar (Hrsg.) (2006). *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepcie. Osobnosti. Základní pojmy*. Editori české vydání Jiří Trávníček a Jiří Holý. Brno, Host
- Nünning, Ansgar – Nünning, Vera (Hrsg.) (2002). *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* Trier: Wissenschaftlicher Verlag
- Nünning, Ansgar – Nünning, Vera (2002a). „Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie“, in: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, s. 1–20
- Otruba, Mojmír (1994) *Znaky a hodnoty*. Praha: Český spisovatel
- Paech, Joachim – Schröter, Jens (Hrsg.) (2008). *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München: Fink
- Rajewsky, Irina O. (2002). *Intermedialität*. Tübingen & Basel: Francke
- Rajewsky, Irina O. (2004). „Intermedialität ‚light‘? Intermediale Bezüge und die ‚bloße Thematisierung‘ des Altermedialen“, in Lüdeke, Roger – Greber, Erika (Hrsg.): *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft* (Göttingen: Wallstein), s. 27–77
- Rajewsky, Irina O. (2008). „Intermedialität und remediation. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung“, in: Paech, Joachim – Schröter, Jens (Hrsg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen* (München: Fink), s. 47–60
- Rieger, Stefan (2008). „Synästhesie. Zu einer Wissenschaftsgeschichte der Intermedialität“, in: Paech, Joachim – Schröter, Jens (Hrsg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen* (München: Fink), s. 61–78
- Roloff, Volker (2008). „Intermedialität und Medienanthropologie. Anmerkungen zu aktuellen Problemen“, in: Paech, Joachim – Schröter, Jens (Hrsg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München: Fink, s. 15–30
- Ryan, Marie-Laure (Ed.) (2004). *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln & London: University of Nebraska Press
- Paech, Joachim (1998). „Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figurationen“, in Helbig, Jörg (Hrsg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin: Schmidt, s. 14–31
- Schröter, Jens (1998). „Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs“, in *montage/av* 7, 2, s. 129–154
- Schröter, Jens (2002). „Intermedialität, Medienspezifik und die universelle Maschine“. http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=46 (přístup 25. 5. 2008)
- Spielmann, Yvonne (2004). „Intermedialität und Hybridisierung“, in Lüdeke, Roger – Greber, Erika (Hrsg.): *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein, s. 78–102
- Szczepanik, Petr (2001). „Paradoxní časovost v intermediálních obrazech Petera Greenaway“. *KINO-IKON. Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, č. 2, s. 185–193
- Szczepanik, Petr (2002a). „Intermedialita“. *Cinepur*, č. 22, s. 56

- Szczepanik, Petr (2002b). „Intermedialita a (inter)mediální reflexivita v současném filmu“, in *Otázky filmu a audiovizuální kultury. Sborník prací Filozofické fakulty Masarykovy univerzity - O1*. Brno: Masarykova univerzita, s. 7–17
- Szczepanik, Petr (2002c). „Od skalpelu k vibracím. Úvod do intermediální poetiky videoesejů Jeana-Luca Godarda“. *KINO-IKON. Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, č. 2, s. 74–94
- Szczepanik, Petr (2002d). „Vidět scénář, psát v obrazech. Poznámky k intermedialitě Godardova Scénáře k filmu *Vášeň a Vášně*“. *Illuminace* 14, č. 4, s. 41–56
- Teige, Karel (1925). *Film*. Praha: Václav Petr
- Teige, Karel (1966b). *Karel Teige a film*. Sest., pozn. opatřil, úvodní studii Teige a film naps. a bibliogr. zprac. Petr Král. Praha: filmový ústav
- Viehoff, Rainer (2002). „Von der Literaturwissenschaft zur Medienwissenschaft – und kein Weg zurück“, in Herbert Fotinek, Christoph Leitgeb (Hrsg.): *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, s. 67–96.
- Wenzel, Horst (1999). „Kulturwissenschaft als Medienwissenschaft: Vom Anfang und vom Ende der Gutenberg-Galaxis“, in: Anderegg, Johannes – Kunz, Edith Anna (Hrsg.): *Kulturwissenschaften. Positionen und Perspektiven*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, s. 135–154
- Wirth, Uwe (2007). „Intermedialität“, in Antz, Thomas (Hrsg.): *Handbuch der Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen*. Bd. 1 *Gegenstände und Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, s. 254–264
- Wolf, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi
- Wolf, Werner (2002). „Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft“, in: Foltinek Herbert – Leitgeb, Christoph (Hrsg.): *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften
- Wolf, Werner (2005). „Intermediality“, in: Herman, David –Jahn, Manfred – Ryan, Marie-Laure (Eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York: Routledge, s. 253–256
- Wolf, Werner (2006). „Intermedialita“, in Nünning, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepcie. Osobnosti. Základní pojmy*. Editoři českého vydání Jiří Trávníček a Jiří Holý. Brno, Host, s. 345–346

Intermedialität: eine kleine Eingangsinventur

Artikel bringt eine knappe Einführung zur Geschichte und zur zeitgenössischen Situation im Gebiet der Intermedialität und fasst intermediale Terminologie zusammen. Autor unterscheidet zwei Hauptansätze zur Intermedialität, die durch verschiedene Begriffe des Mediums zu unterscheiden sind: der erste, medientheoretischer, betont Hauptrolle des Mediums als technischen Apparats und befasst sich vor allem mit Medien in philosophischen, soziologischen und kulturellen Zusammenhängen, der andere, literaturwissenschaftlicher, orientiert sich eher an Möglichkeiten der Intermedialität als analytischen Instruments.

ESTETIKA, VĚDA A „OBOUSTRANNÉ OSVĚTLENÍ UMĚNÍ“*

PETR V. ZIMA

V dobách, v nichž ovládá diskuse pojem *intermedialita*, se koncentruje pozornost především na médium umělecké formy a na jeho specifický, nezaměnitelný charakter. Předmětem pozorování není podstata umění, nýbrž nepřeborné množství projevů estetická v jejich zvláštnosti a nezaměnitelnosti. To je jeden z důvodů, proč byla filozofická estetika 18. a 19. století vystřídána ve století filmu a televize speciálními disciplínami, jako jsou sociologie komunikace, literární věda, dějiny umění, muzikologie či sémiotika filmu. Představitelé těchto odborných vědních oborů se zajímají vždy o specifický charakter literatury, hudby, malířství nebo filmu – a nikoliv už tolik o jejich vzájemného jmenovatele v rovině estetiky.

Tento vývoj lze uvítat coby smysluplné rozdělení práce, které navíc vyhovuje specifické povaze literatury, hudby a obrazu, či ospravedlňovat ho jako dobovou odpověď na nepřijatelná zevšeobecnování filozofické estetiky. Současně je možný i skeptický přístup k tomuto neustávajícímu rozdělování sféry zájmu na poli vědy, neboť taková diferenciací vede mj. k roztržitému estetické oblasti, jež s sebou přináší neprovázanou koexistenci literatury, hudby, malířství a filmu. Vědecká přesnost, jež usiluje o poznání specifického charakteru určité umělecké formy, a celostní estetický pohled, který by umění učinil po právu ve všech jeho podobách, se zdají být z této perspektivy neslučitelnými požadavky.

Jistou možností, jak je synteticky propojit, je mezioborová spolupráce, která si vezme za cíl umožnit, aby se projevíly různosti jednotlivých uměleckých tvarů, aniž by současně bylo zanedbáno to, co mají společné, tzn. jejich jednota v pojmu umění. Abychom porozuměli tomuto interdisciplinárnímu záměru v historickém a metodologickém kontextu, je nezbytné se zmínit – i když jen ve zkratce – o problémech filozofické estetiky a věnovat se podrobněji vztahům mezi touto estetikou a odbornými disciplínami, které z ní vzešly.

1. Krize estetiky

Proces rozpadu filozofické estetiky (Kantovy, Hegelovy, Croceho) vykazuje, geneticky viděno, dva komplementární aspekty: vědecké rozdělování sféry zájmu a s ním související poznání vlastních zákonitostí a zvláštnosti jednotlivých uměleckých tvarů. Ukážeme sice, že zmíněný poznatek nebránil sociologům a psychologům v tom, aby odvozovali umělecké dílo z heteronomních principů a tím ho redu-

* Text je překladem úvodní kapitoly stejnojmenné knihy Petra V. Zimy; přeložil: Lukáš Molyčka; způsob odkazování a citování ponecháváme v původním znění.

kovali na společenský dokument, popř. dokument duševního světa; obecně vědecké rozdělování zájmu podporovalo metodologické a terminologické rozrůznění teorií, které na druhou stranu přispívalo ke konstrukci specifických oblastí bádání, jako je např. sociologie umění nebo muzikologie. Schelling, který se kolem roku 1800 ještě usmívá nad vznikem „vědy o zemědělství“,¹ je pouze ukázkou toho, jak se filozofie 19. století nastupujícímu trendu v rozdělování zájmu naprosto bezmocně brání.

Ke konci 19. století se filozofie jako nedělitelná věda cítila být atakována dílčími disciplínami jako sociologií, psychologií, ekonomii, lingvistikou atd.; s postupujícím dělením zájmů se totiž prosazoval náhled na specifický charakter *fait social* (Durkheim, Mauss), společenského jednání (M. Weber), duše (Wundt) a jazykového znaku. Specifický charakter literárního uměleckého díla začala objevovat literární věda, která vznikala na počátku 20. století a kterou v mnohém ovlivnila Saussureova sémiologie.

Už se nemohla nadále smířit s estetikou, která měla v Kantově Kritice soudnosti za předmět zájmu krásu – přírodní krásu, uměl(eck)ou krásu – jako něco abstraktního a obecného a která zúžila u Hegela veškeré umělecké tvary a umění vůbec na pouhý filozofický pojem. Ve své *Estetice* nepřipouští Hegel v otázce nadřazenosti pojmu a ducha žádné pochybnosti a nepokrytě si specifického, nepojmového charakteru umění nebo jednotlivých uměleckých děl nevšímá. Poezii, která je vzhledem ke svému jazykovému médiu pojmovému myšlení filozofie nejbližší, staví na vyšší vývojový stupeň než umění výtvarná či hudbu: „Poezie, umění mluvící, je třetí člen, totalita, která v sobě sjednocuje extrém výtvarných umění a extrém hudby na vyšším stupni, v oboru duchovní nitrosti samé.“²

Na tomto stupni se jazykové médium, které spojuje slovesnou tvorbu s bezpojmovou hudbou a které považují mnozí literární vědci – především formalisté a představitelé *New Critics* – za poetický element *par excellence*, stává sekundárním nebo naprosto nedůležitým: „Proto též pro vlastní poetično zůstává lhostejné, zdali báseň čteme, nebo zda jí nasloucháme, a báseň může být též přeložena do jiných řečí, z vázané řeči do nevázané, a tedy do úplně jiných zvukových poměrů, a přitom to její hodnotě nemusí být podstatně na újmu.“³ Sotva nás tedy překvapí skutečnost, že se umění nakonec rozpouští ve filozofii a vědě, ve „vyšších formách“ (Hegel) hledání pravdy, jak je ve svém modelu historického vývoje chápe Hegel.

Rozhodující je, že Hegel považuje „zvukové poměry“ za sekundární, protože se mu společný jmenovatel rozdílných uměleckých tvarů, tzn. jejich pojmovost, jeví důležitější než specifičnost čteného, mluveného nebo zpívaného slova. Nikoli neprávem mu tedy pohegelovský estetik Adorno vyčítá, že ignoruje mnohoznačnost artefaktu a heterogenní, specifický charakter uměleckých druhů: „U Hegela byl duch v umění jako stupeň formy jeho projevu dedukovatelný ze systému a jaksi v každém uměleckém druhu, potenciálně v každém uměleckém díle jednoznačný, na úkor estetického atributu víceznačnosti.“⁴ To je možná nejpodstatnějším důvodem pro zjištění, že Hegelova estetika nemá k „oboustrannému osvětlení umění“ čím přispět: Přehlíží totiž specifičnost média, které činí z poezie poezii, z hudby hudbu a z malířství malířství.

1 E. W. J. Schelling, „Philosophie der Kunst“, in: *týž, Texte zur Philosophie der Kunst*, Stuttgart 1982, s. 148.

2 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, sv. III, Frankfurt a. M. 1970, s. 224. Česky: G.W.F. Hegel: *Estetika*. Úvodní studii napsal a přeložil Jan Patočka. Sv. II, Praha, Odeon 1966, s. 211.

3 Tamtéž s. 229–230, česky s. 213.

4 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (GS 7), Frankfurt a. M. 1970, S. 140. Česky vyšlo pod názvem *Estetická teorie*. Panglos, Praha 1997, přeložil Dušan Prokop; zde citát s. 124.

Vychází z ní později ovšem heteronomní estetika marxistů, která v souladu s učním Marxe a Engelse usilovala o to vyložit umělecká díla na základě pojmových systémů – řečeno s Barthesem: jako struktury signifikátů. Jedním z nejdůležitějších představitelů této estetiky je nepochybně György Lukács, který ve svém obsáhlém díle *Specifikum estetična* (1963 a n.) dává obzvláště pregnantním způsobem vystoupit na povrch projevům krize filozofické estetiky 20. století: Jakožto hegelovec staví Lukács svou teorii na Hegelově tezi, že se filozofická idea vyjevuje v uměleckém díle smyslovým způsobem („smyslové vyzářování ideje“, Hegel) a že umění jako svérázný způsob je vyjádření filozofických ideí odvoditelné z pojmového systému. Lukács zároveň upřednostňuje literaturu, která je – jak věděl už Hegel – s filozofií příbuzná, a usiluje o přizpůsobení jiných uměleckých tvarů slovesnému umění.

Ve svém pozdním díle kárá Lukács Kanta za to, že vyhání „svou koncepcí ‚bez pojmu‘ ... z estetiky všemchnu rozumovost ...“,⁵ a konstruuje svou teorii zrcadlení, která se opírá o myšlenku, že existují dva druhy mimese: první *antropomorfizující* a druhá *desantropomorfizující*. Zatímco pro umění a magii je typická antropomorfizující mimese, filozoficko-vědecké myšlení se vyznačuje sklonem k desantropomorfizaci. Oba druhy zrcadlení ovšem stojí ve službách poznání a naplňují tím kognitivní funkci, přičemž se umění – podobně jako u Hegela – primárně obrací ke smyslovému vnímání, kdežto věda oslovuje rozum.

Lukács neposkytuje samozřejmě prostor pochybnostem o tom, že umění slouží nalézání pravdy a že lze „pravá“ umělecká díla jednoznačně pojmově uchopit a určit. „Všeobecná maxima“, o níž je řeč v Hegelově *Estetice*, splývá v Lukáčsově autentickém (realistickém) uměleckém díle s jednotlivým projevem a tato syntéza jednotlivého a obecného tvoří obzvláštní, obzvláštnost. Takto dospívá marxistický hegelian k tomu, „že jednotlivost už nebude pouze zatížená významem, nýbrž významem naplněna, že všeobecnost přestane být transcendentním, intencionálním objektem jednotlivosti, ale naopak ji pronikne do všech pórů, vtělí se do všech jejích atomů, takže z pouhé bezprostřední jednoty všeobecného a jednotlivého vznikne její reálnost, organická jednota jako nová kategorie: zvláštnost.“⁶ Tato zvláštnost sice nenalézá svou konečnou podstatu v pojmu, lze ji ovšem pojmově (filozoficky) jednoznačně definovat a Lukács demonstruje čtenáři téměř ve všech svých estetických a literárněvědných pracích, jak mohou být artefakty – především literární díla – filozofickým diskurzem pojmově usurpovány.

Ve stati „Umění a objektivní pravda“ se zcela jasně – podobně jako v *Estetice* – ukazuje, že Lukáčsovi jde prvotně o poznávací funkci umění nebo o vzájemný vztah mezi projevem a podstatou v estetické oblasti: „Všeobecné se projevuje jako vlastnost jednotlivého a zvláštního, podstata se stane zjevnou a prožitelnou v projevu, zákon se prokáže být specificky hybnou příčinou speciálně ztvárněného jednotlivého případu.“⁷ Když Lukács líčí, jak v *typických* postavách Goethova *Werthera* nebo *Doktora Fausta* Thomase Manna dochází k vyjádření osudu německého měšťanstva a bezvýchodnosti avangardních umělců, jde mu o poznání tohoto zákona.⁸ Umění se u Lukácsa stejně jako u Hegela stává tedy jakousi služkou filozofie (*ancilla philosophiae*), jíž připadá úkol ilustrovat filozofické interpretace světového dění pomocí obrazu a zvuku.

5 G. Lukács, *Ästhetik*, sv. II, Neuwied-Berlin 1972, s. 138.

6 Tamtéž, sv. I. s. 222–223.

7 G. Lukács, „Kunst und objektive Wahrheit“, in: týž, *Probleme des Realismus*, sv. I, *Werke*, sv. IV, Neuwied-Berlin 1971, s. 616.

8 Viz G. Lukács, „Die Tragödie der modernen Kunst“, in: týž, *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*, *Werke*, bd. VII, Neuwied-Berlin 1964.

Je třeba navíc poznamenat, že se u Lukáče jen zřídka setkáváme se zmínkami o malířství či hudbě: máme co do činění s převážně literární estetikou, která se ovšem sotva vyrovnává s uměleckými specifiky média. Autor *Estetiky* se bez skrupulí přiznává, že se v oblasti muzikologie nevyzná: „Autor těchto řádků se necítí kompetentním k tomu, aby se vyjadřoval fundovaně ke konkrétním estetickým problémům na poli hudby.“⁹ Přes toto doznání označuje na jiném místě Bartókovu hudbu za „blízkou lidu“ a odmítá Schönbergovu dvanáctitónovou techniku jako esoterickou.¹⁰ Úsudky, jichž se dopouští ve vztahu k vývoji malířství, prozrazují více předsudky estetiky hegelovské proveniencí, než aby svědčily o pochopení tohoto umění a jeho média, barvy. Co Lukács prohlašuje o Cézannovi, van Goghovi, Matissovi nebo Picassovi, lze číst jedině jako objasnění jeho vlastních pozic; jako komentář k modernímu malířství jsou tyto zmínky bezcenné: „Bude úkolem historicko-materialistických bádání ukázat, proč ona vzrnající se realistická linie zde u Cézanna a van Gogha naprosto ustává, proč tak velké talenty jako Matisse, tak ohromující tvůrci jako Picasso často ustrnuly v problematickém experimentování.“¹¹ Kdyby marxista Lukács četl komentáře Pierra Francastela, jež se zabývají Cézannovým revolučním pojetím formy, musel by svou kritiku formulovat mnohem opatrněji; možná by taktéž revidoval svou tezi o „dekorativním“ charakteru avantgardních umění.¹²

Lukáčsova estetika není problematická jenom vzhledem ke své preskriptivní povaze, s níž se u Hegela nesetkáváme v tak razantní podobě, ale právě pro to, že jakožto estetika obsahu tíhne k odvozování umění a jednotlivých uměleckých děl z filozofických pojmů nebo – přes veškeré akcentování estetické antropomorfizace a smyslovosti – k jeho redukování na pojmy. Nejenže při tomto počínání ignoruje jazykové médium mnohoznačné, interpretovatelné literatury, ale potlačuje problematiku média i u jiných uměleckých forem: Tak se Lukács například nezmiňuje ani slovem o Cézannově nové technice, kterou lze sledovat především v jeho zátiších. Mělo by být ovšem možné přemýšlet právě o problémech umělecké techniky jako o problémech sociohistorických. Ukážeme dále, že to byl Theodor W. Adorno, kdo svým přístupem tomuto specifikum umění učinil současně v estetických i sociohistorických souvislostech zadost.

Není však přípustné, abychom veškerou estetiku po Kantovi a Hegelovi identifikovali s Lukáčsovým „logocentrismem“, který nepojmovost a mnohoznačnost umění zkrátka přehlídí. Hegelova stanoviska již před Adornem radikálně revidoval hegelovec Benedetto Croce tím, že vyzvedl autonomii estetického objektu. Přes všechny protiklady a divergence, které jeho neohegelovský systém odlišují od Kantovy filozofie, se Croce s Kantem shoduje v názoru, že „estetické ideje“ nelze redukovat na „rozumové ideje“ (Kant) a že se krása líbí „bez pojmu“. V rozporu s Hegelem a v souladu s Kantem mluví Croce o „autonomii estetické tvorby“ („autonomia dell'attività estetica“)¹³ a vychází z konfliktu mezi „rozumovou ideou“ a „ideou estetickou“, mezi vědeckým diskurzem a estetickým pozorováním: „Logická nebo vědecká forma jako taková vylučuje estetickou formu.“ A dodává: „Veškerý omyl má svůj počátek v okamžiku, kdy se pokoušíme výraz (espressione) odvodit z pojmu...“¹⁴

Crocemu jde ve všech uměleckých tvarech o výraz, převrací Hegelovu tezi týkající se literárního překladu a mluví o „nemožnosti překládání“ (l'impossibi-

9 G. Lukács, *Ästhetik*, sv. II, s. 276.

10 Tamtéž, sv. III, s. 137.

11 Tamtéž, sv. IV, s. 175.

12 Tamtéž, sv. IV, s. 175–176.

13 B. Croce, *Aestetica in nuce*, Bari¹⁰1985, s. 66.

14 B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari¹²1973, s. 41.

lità delle traduzioni“): „Vskutku každý překlad kvalitu umenšuje či dokonce ničí, popř. díky němu vzniká nová forma výrazu (*nuova espressione*)...“¹⁵ Jazykové umělecké dílo je zde považováno za něco jedinečného, nezaměnitelného, jež nelze doposledka postihnout pojmy jako lyrika, epika, dramatika či termíny pro různé periody jako např. klasicismus a romantismus. To je nejpodstatnější důvod, proč je Croceho estetika jakožto estetika extrémní partikularity v rozporu jak s teorií žánrů, tak i s dějinami umění.

Tento italský filozof se obrací proti všem hegeliánským, marxistickým a pozitivistickým pokusům identifikovat umělecká díla s ideami, ideologiemi či světovými názory. Stejně tak jasně odmítá i užití uměleckého díla jako historického dokumentu a přimlouvá se za partikularizující, „individualizující“ dějiny umění: „*Nevidím žádné jiné východisko než důsledně napomáhat rozvoji individualizující historiografie a nezkoumat umělecká díla ve vztahu k sociálním dějinám, nýbrž každé jednotlivé dílo samo o sobě...*“¹⁶

Zůstává otázkou, jsou-li takové dějiny umění, které se upínají pouze k jednotlivým uměleckým dílům a nechťejí nic slyšet o přesahujících strukturách, jako jsou žánry, epochy nebo společenské systémy, považující je za chiméry, vůbec možné. Adorno sice s Crocem souhlasí v tom, že umělecká díla jsou jedinečné a nezaměnitelné útvary, ukazuje však pomocí dialektického vztahu napětí mezi jednotlivým a všeobecným, jak mohou historické a společenské problémy v jednotlivých uměleckých dílech vykristalizovat. Croceho extrémní partikularismus by měl nakonec za následek nejen negaci nauky o druzích/žánrech, ale i popření celých dějin umění.

Croceho tendenci k partikularismu, která globálně charakterizuje jeho argumentaci, relativizuje navíc fakt, že svůj klíčový pojem *espressione* nebo *výraz* metaforicky aplikuje na všechny umělecké projevy. Hudební výraz však lze jenom těžko srovnávat s jazykovou *výrazovou rovinou* (Hjelmslev) literatury; stejně tak ho nelze poměřovat s „výrazovými prostředky“ malířství, sochařství nebo fotografie. K čemu se vlastně slovo „výraz“ v malířství nebo v umění fotografie vztahuje? Je možné, aby v obou dost dobře srovnatelných, ale přesto tak rozdílných uměleckých tvarech označoval „totéž“? Croceho estetika, v níž je pojem „umělecký výraz“ používán ve zcela obecném významu, takovéto otázky vůbec nepřipouští a filozof, který brojil proti redukci umění na filozofickou pojmovost, jako by chtěl nyní všechny umělecké druhy/žánry pojednávat v rámci jedné a téže pojmovosti, když poznamenává: „*Kdo má smysl pro umění, ten najde v jednom verši, v jednom malém verši básníkovo současné hudbu a obrazy (musicalità e pittoricità), sílu sochy a architektonickou strukturu...*“¹⁷ Analogie tohoto druhu mohou být lákavé, zastíňují však skutečnost, že jsou literatura, hudba a malířství heterogenními systémy znaků, jež nelze pojmovit pomocí jednotné filozofické či estetické terminologie, již ještě zcela nereflektovaně používal Arthur C. Danto.¹⁸

Výše řečené se zdá být jedním z důvodů, proč se I. A. Richards, předchůdce New Critics, od Croceho distancuje a vyčítá mu, že používá pojmy „umění“, „intuice“, „výraz“, „obrazotvornost“ jako synonyma.¹⁹ Ve srovnání s Hegelem se Croce sice vyvaroval redukce umění a jednotlivých uměleckých děl na filozofické pojmy; ovšem na druhé straně předjímá estetiku, která se s heterogeností uměleckých

15 Tamtéž, s. 76.

16 B. Croce, *Aestetica in nuce*, s. 55-56.

17 Tamtéž, s. 36.

18 A. C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt a. M. 1984, s. 163: Danto se primárně zajímá o „rozlišování mezi artefakty a pouhými reálnými věcmi“. Problémem heterogenních uměleckých tvarů, které vyžadují heterogenní (objektově specifický) vědecký metajazyk, se nezabývá.

19 Viz I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London - Henley 1976, s. 201.

forem vyrovnává příliš lehkomyšlně. Dále budeme sledovat argumenty, s nimiž se literární vědci, sociologové umění a sémiotikové při své kritice brání proti „metaforizující“ estetice, která má sklony k odvozování veškerých umělecké forem od slovesného umění.

K nemnoha estetikům, jimž se podařilo vyvarovat se redukci umění na filozofickou či ideologickou pojmovost a dostat specifickým rozličných uměleckých druhů, patřil bezesporu Theodor W. Adorno. „Ve 20. století“, poznamenává Heinz Paetzold, „se podařilo pouze neokantovci Konradu Fiedlerovi a Kritické teorii, opírající se o Adorna, spojit umění a filozofii pod sjednocujícím štítem estetiky.“²⁰ Adorno nevychází, jak tomu je u Fiedlera, z neokantovské tradice, jeho estetika by se dala označit za neustálé oscilování mezi Kantovou bezpojmovostí a Heglovou pojmovostí.²¹

I když Adorno, podobně jako Lukács, pokračuje v tradici filozofické estetiky a neusiluje o vytvoření zvláštní, odborné terminologie, vždy se mu daří nepropadnout pojmové (hegeliánské) redukci umění a zdůraznit heterogenost rozličných uměleckých tvarů. Za tuto přednost vděčí jeho estetika na jedné straně kantismu, na druhé straně svému dvojitému zaměření na hudbu a literaturu.²² Oba tyto komponenty chybějí nejenom neohegeliánské estetice Lukáčsově, estetice Lea Koflera a Luciena Goldmanna²³, ale také – jak se ukáže – některým teoriím literární vědy a sociologie umění.

Adorno se opírá o Kantovu estetiku, když tvrdí o umění, že je „blízké pojmu bez pojmu“²⁴ a stojí v opozici k pojmovému myšlení filozofie nebo vědy kvůli „sv[é] mimetick[é], nepojmov[é] vrstv[ě]“²⁵, která je odcizuje také komunikačním vztahům komercializované a ideologizované všednodennosti. Základ Adornovy estetiky tvoří pojem komunikace, jak se s ním setkáváme v empirické sociologii umění (např. u Alphonse Silbermanna²⁶), ale naopak jeho negace, nekomunikace uměleckých děl s empirickou skutečností: „Komunikace uměleckých děl s vnější skutečností, se světem, před nímž se blaze či neblaze uzavírají, se však děje nekomunikací.“²⁷

Analogicky ke svým zjištěním o bránění se komunikaci o umění považuje Adorno jednotlivá umělecká díla za nesouměřitelná a odmítá jakoukoli uměleckou kritiku, která staví své úsudky na jejich porovnávání. V tomto ohledu se nezdá být Crocemu tak vzdálený. Oba filozofové vycházejí z jedinečnosti uměleckých děl, o nichž Adorno říká: „Díla komunikují mezi sebou jedině antiteticky: Jedno dílo je smrtelným nepřitelem jiného díla.“²⁸ Vzhledem k podobným tvrzením, která by bylo možné doplnit ještě o Adornovu tezi, že „umělecké dílo nelze popsat a vysvětlit v kategoriích komunikace“²⁹, se vnučuje otázka, jakým způsobem Adorno, literární a hudební teoretik, vytváří vztahy mezi jednotlivými uměleckými formami. Jsou si v jedinečnosti a nezaměnitelnosti svých médií navzájem natolik cizí, že nelze nalézt žádné analogie a činit jakékoliv pokusy o srovnání?

20 H. Paetzold, *Ästhetik der neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart*, Stuttgart 1990, s. 55.

21 Viz Zima, *Literární estetika*, Olomouc 1998, kapitola IV: „Estetika Kritické teorie“.

22 Viz U. Müller, *Erkenntnis und negative Metaphysik bei Adorno. Eine Philosophie der dritten Reflektiertheit*, Frankfurt a. M. 1988, s. 195.

23 K hegelianismu v estetických teoriích Lukáče, Koflera a Goldmanna viz Peter V. Zima, *Kritik der Literatursoziologie*, Frankfurt a. M. 1978, kapitola IV.

24 Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, s. 148. Česky: Theodor W. Adorno, *Estetická teorie*, S. 131.

25 Tamtéž.

26 Viz A. Silbermann, *Empirische Kunstsoziologie. Eine Einführung mit kommentierter Bibliographie*, Stuttgart 1973. Dále také Adornovu kritiku tohoto článku in: Th. W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt a. M. 1967: „Thesen zur Kunstsoziologie“.

27 Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, s. 15, Česky: Theodor W. Adorno, *Estetická teorie*, s. 14.

28 Tamtéž, s. 313-314, česky s. 276.

29 Tamtéž s. 167, česky s. 147.

Už titul knihy *Poznámky k literatuře*, který dal Adorno na návrh svého nakladatele Petera Suhrkampa svým literárním esejům, jako by na tuto otázku odpovídal záporně. Jeden z nejdůležitějších esejů tohoto souboru „Parataxe. K pozdní lyrice Hölderlinově“ nám umožňuje sledovat na rozhodujícím místě spleť hudby a literatury. Parataktické řazení Hölderlinovy lyriky, z něhož později vzešla parataktická konstelace *Estetické teorie*, Adorno asociuje s jistou hudební figurou: „Je hudební ona proměna řeči v řazení, jehož součásti se spojují jinak než v úsudku.“³⁰ Svou mimesí směrem k muzikálnímu, k čisté *phóné*, oslabuje Hölderlinova „řadící“, „parataktická“ lyrika své pojmové momenty a vzpírá se tím komunikativnímu (ideologickému) výkladu. Tím že se brání komunikativní pojmovosti, obrací se tato poezie proti svému vlastnímu médiu, proti řeči: „Jinak než v hudbě obrací se v poezii nepojmová syntéza proti svému médiu...“³¹ Hölderlinova lyrika je propojena s hudbou skrze obraz: „Velká hudba je bezpojmová syntéza; tato je praobrazem Hölderlinovy pozdní lyriky...“³²

Adornovy komentáře k Hölderlinově lyrice nás nechávají na pochybách o tom, že mu nejde primárně o snadno rozpoznatelné afinity jako „zvukomalbu“, ale o zásadní spjatost, kterou lze jazykem tradiční filozofie jen stěží popsat. Adorno se chce vyvarovat toho, co sám nazývá „připodobnění“ nebo „pseudomorfóza“.³³ Podstatné nejsou zvukové figury literatury nebo malující gestus hudby, nýbrž původní muzikalita slovesné tvorby nebo malířství, tedy „zvuková barva“ („Klangfarbe“)³⁴ v hudbě.

Vycházejí z postulátu neidentity *Negativní dialektiky*, se pokusil Adorno vytvořit mezi různými uměleckými tvary vztahy, aniž by je chtěl k sobě přirovnávat, aniž by anuloval specifický, singulární charakter každého jednoho tvaru. Předsevzal si rozeznat neidentičnost v identickém, aby mohl popsat dialektický poměr mezi heterogenními projevy umění. Stejně jako v *Negativní dialektice* vychází z Hegelova poznatku neidentity v identičnu, jež Hegel sám v rámci svého systematického myšlení o identitě zanedbal: „Hegelovo spatření neidentity v identitě si uchovává platnost i v samém jádru estetiky. Jestliže se (odůvodněně) tendence hudby stát se prostorem brání proti nařízení, které zdůrazňuje invarianty antropologické uzpůsobivosti smyslů, to, že oko zůstává okem a ucho uchem, pak proto ještě nesmí v honbě za svou identitou zneuznávat vlastní jinakost.“³⁵ Vyjádřeno jinak: uvědomění spřízněnosti různých uměleckých tvarů, které oprávněně zpochybňuje jejich rigidní oddělování, by nemělo ignorovat jejich heterogenost a snažit se vymazat vše neidentické. Problematika, kterou Adorno nastínil, zasahuje ještě dnes do současných diskusí historiků umění a literárních vědců.

Jak lze tedy určit společného jmenovatele literatury, hudby a malířství? Adorno jak ve svém „Fragmentu o hudbě a řeči“, tak ve své eseji „O některých relacích mezi hudbou a malířstvím“ staví na myšlence, že těmto třem uměleckým formám je společná „řeč“. Nejedná se ovšem o „mínící řeč“ verbální komunikace, nýbrž o řeč, která se nalézá mimo jednoznačné sdělení, zprávu. Jenom pomocí takové interpretace lze vyřešit (zdánlivou) antinonii, která vzniká při paralelní četbě „Fragmentu“ a eseje o hudbě a malířství. V eseji zaznívá následující: „Jestliže se neprotínají malířství a hudba

30 Th. W. Adorno, „Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins“, in též, *Noten zur Literatur*, sv. III, Frankfurt a. M. 1965, s. 185.

31 Tamtéž, s. 184-185.

32 Tamtéž, s. 184.

33 Th. W. Adorno, „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, in též, *Musikalische Schriften*, Bd. III (*Gesammelte Schriften*, Bd.16), Frankfurt a. M 1978, s. 629.

34 Tamtéž, s. 637.

35 Tamtéž, s. 631.

tím, že by se přibližovaly, stejně se setkávají v tom třetím: jsou jazykem.“³⁶ Toto zjištění se zdá odporovat prvním větám „Fragmentu“: „Hudba je podobná jazyku. Výrazy jako hudební idiom, hudební intonace, nejsou metaforami. Ale hudba není jazykem. Její podobnost s jazykem ukazuje cestu do nitra, ale současně také do vágního prostoru. Kdo chápe hudbu doslova jako jazyk, toho hudba ošálí.“³⁷ Musí tedy existovat jazyk, který nekončí verbální komunikací, který se nachází mimo „mínící jazyk“ (Adorno). Otázkou zůstává, jestli lze takový jazyk, společný všem uměleckým tvarům, v kontextu soudobých společenských věd blížeji určit.

V centru naší pozornosti tedy bude stát Adornem načrtnutý problém: Jak mohou literární vědci, sociologové umění nebo sémiotikové komentovat literaturu, hudbu nebo malířství, jak je mohou interpretovat, aniž by si je verbálně-komunikativně usurpovali, aniž by se snažili učinit z nich pojmy? Jestliže je hudba, jak tvrdí Adorno, „privilegovaná před ostatními uměními díky absenci zdání (Schein), tím, že nevytváří žádný obraz“,³⁸ pak ji nelze definovat pomocí ideologické ani vědecké pojmovosti. Přesto se dožaduje interpretace: „Tím je odkázána na interpretaci. Hudba i jazyk ji potřebují ve stejné míře, a naprosto odlišně.“³⁹ Po rozpadu filozofické estetiky se lze tedy ptát, jakým způsobem se dílčí vědy jako sémiotika filmu, sociologie umění nebo literární věda nyní budou pojmově přibližovat ke svému předmětu zájmu, aniž by se jim ztratil v heteronomii, aniž by učinili z hudební sekvence příběh a z obrazu „smyslové zdání“ idey ve smyslu Hegelově.

II. Důsledky dělení sféry zájmu: sémiotika, literární věda, sociologie umění

Adorno byl zřejmě posledním filozofem, který mohl v rámci své estetiky hovořit o umění obecně, aniž by současně propadl nevhodné abstrakci. Nespojoval totiž jenom nejzákladnější znalosti z oblasti literatury a umění s příslušnými zkušenostmi na poli hudební praxe, ale jako sociolog byl schopen vyhovět i vědeckému dělení sfér zájmu. Jeho estetika se nevznáší ve výšinách nad vědami, nýbrž vstřebala do sebe výsledky sociologie umění, psychologie umění a muzikologie. Podobná syntéza je něčím jedinečným. Lukácsova pozdní estetika, jež usiluje o zpojmovění umění a vysvětlení hudebních či malířských děl pomocí verbální komunikace, prozrazuje neschopnost filozofie uchopit rozličné umělecké tvary: Zřetelně se podobný deficit projevuje např. v knize *Estetická zkušenost* Rüdiger Bubnera, v níž se autor domnívá, že lze abstrahovat od uměleckého díla jako takového.⁴⁰ Vzhledem k novějším metodologickým diskusím na poli literární vědy, sémiotiky filmu či sociologie médií a komunikace⁴¹ ulpívá na formulacích jako „filozofie literatury“, „filozofie filmu“, nebo „filozofie médií“ něco archaického a diletantského.

Zde lze pravděpodobně hledat důvod, proč se sémiotik Max Bense snaží osvobodit od metafyzického dědictví estetiky a koncipuje informační či numerickou estetiku na sémiotickém základě. Proti metafyzické estetice hegelovského ražení staví odborně vědeckou estetiku galilejského typu a programově stanovuje: „Máme tedy nejen moderní umění, ale i moderní estetiku a pojem ‚moderní‘ by měl vyjadřovat, že se jedná

36 Tamtéž, s. 633.

37 Th. W. Adorno, „Fragment über Musik und Sprache“, in též, *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften*, sv. II (*Gesammelte Schriften*, sv. 16), Frankfurt a. M. 1978, s. 251.

38 Th. W. Adorno, *Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M. - Berlin - Wien 1958, s. 41–42.

39 Th. W. Adorno, „Fragment über Musik und Sprache“, s. 253.

40 R. Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1989.

41 Viz např. B. W. D. Hund, B. Kirchoff-Hund, *Soziologie der Kommunikation*, Reinbek 1980.

o odborně vědeckou, nikoli pouze filozoficky fundovanou estetiku, že tato estetika zahrnuje metodologicky přístupný, otevřený prostor k bádání a že jsou upřednostňovány racionální a empirické postupy zkoumání oproti spekulativním a metafyzickým interpretacím.“⁴² Nabízí se otázka, zda onačení „estetika“ Bensově teorii ještě odpovídá, neměl-li se autor raději rozhodnout pro označení „sémiotika umění“: zvláště když se jeho teorie opírá o sémiotiku Charlese Sanderse Peirce.⁴³

V centru našeho zájmu ovšem nebude tato spekulace, nýbrž úvahy o tom, že zmíněné Bensovy návrhy na odborně vědecký (sémiotický) základ estetiky mají symptomatický charakter. Jsou totiž charakteristické pro vývoj sociálních věd v 19. století, pro zmíněné dělení sféry zájmu, které je s nimi spjato a které na počátku 20. století nabývá na intenzitě: V prvních desetiletích tohoto století vznikl ruský formalismus a pražský strukturalismus, který lze (v Saussurově chápání) označit za sémiotiku umění a literatury. Především raný strukturalismus vycházel z dlouholetých plodných kontroverzí s tehdy vlivnými estetickými systémy (J. Volkelta, G. Th. Fechnera a O. Zicha); obzvláště Fechnerově (1801-1887) intenzivnímu zájmu o empirické vědy lze přičíst velké zásluhy.⁴⁴

Scientistický a mnohdy až pozitivistický nádech ruského formalismu, nad nímž se pozastavovali už P. N. Medveděv či M. M. Bachtin, není náhodný,⁴⁵ lze jej vysvětlit v kontextu stále intenzivnější tendence k dělení sféry zájmu ve vědě. Ta se projevuje zčásti v technicistní terminologii, jež vyplývá z nadšení formalistů a futuristů pro věk techniky: *metoda, funkce, automatizace, dezautomatizace* atd. Formalisti, jako byli Šklovskij, Tynjanov a Propp, vystoupili s požadavkem na vytvoření teorie a terminologie, které by odpovídaly specifikům autonomního slovesného umění. Vzepřeli se nejen heteronomní redukci psychologického biografismu, ale i filozoficko-metafyzickým výkladům (např. symbolistů), které preferovaly ideový obsah literatury a specifické procesy uvnitř textů nechávaly stranou.

Kdybychom se věnovali sporům ruských formalistů s marxisty ve 20. letech v těchto otázkách podrobně, došli bychom k závěru, že se nejedná pouze o ideologické rozepře týkající se autonomie umění, nýbrž že jde z podstatné části také o konflikty mezi literární vědou a hegeliansko-marxistickou estetikou. Zatímco marxisti usilovali o politizaci heteronomní hegelianské estetiky, formalisti propagovali teorii, která vyzdvihovala specifický charakter autonomního umění: „*Úsilí o specifický charakter literární vědy se projevovalo ve faktu, že ‚forma‘ byla považována za základní problém zkoumání literatury, právě jako něco specifického – tedy jako ono jisté cosi, bez něhož se umění neobejde... Nejsme žádnými ‚formalisty‘, nýbrž, chcete-li, snad specifikátory.*“⁴⁶

Užívaje podobných argumentů se později zasazuje o „specifickou“ teorii básnického jazyka český strukturalismus, především Jan Mukařovský. Zajisté není náhoda, že ony „Teze“ Pražského lingvistického kroužku, jež byly roku 1929 předloženy kongresu slavistů, rozlišují mezi básnickým jazykem jako zvláštní formou jazyka a jeho komunikativní funkcí. Jisté není náhodné, že k tomuto rozlišení došlo v lingvistickém (a nikoli ve filozoficko-estetickém) kontextu, jemuž byla vlastní myšlenka, že specifický objekt vyžaduje specifickou teorii a jí odpovídající terminologii: „*Z teorie,*

42 M. Bense, *Aesthetica*, Stuttgart 1965, s. 317.

43 Že ve skutečnosti Bensova teorie je sémiotikou, ukazuje mj. i kniha jeho žacky Elisabeth Walter: *Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik*, Stuttgart 1974, kapitola 3: „Anwendung der Semiotik“.

44 Viz J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, Praha 1966, s. 27.

45 Viz především Medveděvovu kritiku formální metody: *Die Formale Methode in der Literaturwissenschaft* (Hrsg. u. Übers. H. Glück), Stuttgart 1976, s. 70-73.

46 B. Eichenbaum, „Zur Frage der ‚Formalisten‘“, in: H. Günter (Hrsg.), *Marxismus und Formalismus. Dokumente einer literaturtheoretischen Kontroverse*, Frankfurt a. M. - Berlin - Wien 1976, s. 72.

kteřá tvrdí, že básnický jazyk tenduje k akcentování autonomního aspektu znaku, vyplývá, že všechny roviny znakového systému, které jsou v komunikační rovině výhradně prostředkem, nabývají v básnickém jazyce více či méně podstatné autonomní hodnoty.⁴⁷

Jazyk strukturalistů (podobně jako formalistů) je ovšem specificky literární, tzn. že se koncentruje na jazykové umělecké dílo a představuje tedy pokus o uchopení umění a všech jeho forem projevů pomocí Saussurovy terminologie. Tvrdí-li pražští strukturalisté ve svých Tezích, že „umění zaměřuje svou pozornost nikoli na signifikát (signifié), nýbrž na znak (signe) sám“,⁴⁸ oddělují tak od sebe umělecké sdělení a každodenní komunikaci, ignorují však heterogenost a specifickou různost uměleckých forem.

Proti podobné dominanci slovesného umění a proti pokusu pozvednout ho synekdochicky k jakémusi *pars pro toto* umění v estetice a uměnovědě se staví sociolog umění Pierre Francastel, když ve svých *Etudes de sociologie de l'art* zjišťuje, „že umělecký znak je jiného druhu než znak jazykový, psaný či mluvený“⁴⁹. V díle *Art et technique* dává do souvislosti osud umění (malířství) s technikou a formuluje tezi: „l'art...est toujours technique“.⁵⁰ Na rozdíl od formalistů, strukturalistů a současných literárních vědců nevytvořil Francastel ovšem specifickou terminologii, která by mu umožňovala analyzovat umění Cézanna nebo Matisse jakožto neverbální systém znaků s vlastními zákony a protiklady a vysvětlit je v sociálním kontextu. Když se pokouší vykládat Kandinského dílo v souvislosti se „slovanským temperamentem“ („tempérament slave“) a „slovanským šarmem“ („charme slave“)⁵¹, musí začít sociologicky a sémioticky vzdělaný čtenář pochybovat o tom, bude-li možné podobnou sociologii umění užívat.

Jednoznačněji než Francastel se proti veškerým pokusům soudobé vědy odvozovat umění a jednotlivá umělecká díla z heteronomních – psychických, společenských či filozofických – struktur vymezuje historik umění Otto Pächt. Odmítá Gombrichovo pojetí uměleckého díla jako „wrapping of verbal statements“⁵² a poukazuje na to, že v malířství a dějinách umění základ porozumění tvoří vidění, vizuální dispozice/schopnosti a nikoli verbální komunikace. Tuto tezi radikalizuje, když dodává, „že přísně vzato nelze na uměleckém díle nic popsat, dokud nezačne proces sebe-vhlížení“.⁵³ Odmítá to, co označuje jako „totální intelektualizaci uměleckého díla“,⁵⁴ a klade následující otázku: „Neměli bychom my, historikové umění, jejichž objekty zájmu se nacházejí přímo v oblasti vizuální, tím více usilovat o to, abychom pátrali po významu, který nespočívá za obrazem, nýbrž v něm samotném, stručně řečeno: abychom se ptali na obrazový obsah obrazu?“⁵⁵ Tento „obrazový obsah“ není pojmovost uložená v obraze, ale styl (metody a stylové prostředky ve smyslu ruských formalistů) a Pächt dodává s vysvětlením, „že významový obsah uměleckého díla coby vytvořu pocházejícího z estetické sféry se nám může vyjevit pouze tehdy, začneme-li se zabývat stylistickými danostmi.“⁵⁶

Pächtovo přesvědčení, „že výtvarné umění je podobně jako hudba schopno sdělovat skrze své médium skutečnosti, které nelze vyjádřit v žádné jiné rovině výrazu“,⁵⁷ nás upomíná

47 „Les Thèses de 1929“, in: Le Cercle de Prague, Change Nr. 3, Paris 1969, s. 36.

48 Tamtéž, s. 39.

49 P. Francastel, *Etudes de sociologie de l'art*, Paris 1970, s. 12.

50 P. Francastel, *Art et technique*, Paris 1964, s. 219.

51 Tamtéž, s. 196.

52 O. Pächt, *Methodologisches zur kunsthistorischen Praxis*, München 1986, s. 236.

53 Tamtéž, s. 265.

54 Tamtéž, s. 264.

55 Tamtéž, s. 249.

56 Tamtéž, s. 250.

57 Tamtéž, s. 249.

na teze amerických New Critics, kteří byli rovněž toho názoru, že řeč umění jako specifické médium není možné pochopit prostřednictvím náboženské, filozofické či vědecké parafráze. Cleanth Brooks bere Pächtovo stanovisko v oblasti literatury za své, když připomíná, že „báseň je jediným médiem, jež může sdělit ono zvláštní ,co', jež je nám sdělováno“ („the poem itself is the only medium that communicates the particular ,what' that is communicated“).⁵⁸

Vzhledem k podobným výrokům by se dalo očekávat, že vědy, které vznikly rozdělením sféry zájmu původní filozofie estetiky (např. dějiny umění, sociologie umění či literární věda), budou jedinečnosti a specifickým vlastnostem různých uměleckých forem věnovat zvýšenou pozornost. Tento předpoklad není ze zásady chybný, protože specializace na malířství, hudbu a literaturu v mnoha případech usnadňuje rozpoznání mnohověstevnatosti a jedinečného uzpůsobení těchto uměleckých druhů. Žádný soudobý literární vědec či translátolog se nemůže smířit s Hegelovým názorem, že „báseň může být též přeložena do jiných řečí, z vázané řeči do nevázané, a tedy do úplně jiných zvukových poměrů, a přitom to její hodnotě nemusí být podstatně na újmu“ (viz výše). Rovněž Lukácsovu estetiku většina literárních vědců, sociologů a historiků umění odmítá jako heteronomní a redukcionistickou. Ve své *Sociologie de l'art* z roku 1967 se o ní vyjadřuje Jean Duvignaud takto: „Ve skutečnosti zde nemáme co do činění s uměním, nýbrž s přenesením filozofických problémů do sféry obrazovosti.“⁵⁹

Přesto Duvignaud ve svých sociologických analýzách francouzských, španělských a anglických renesančních dramát nepostupuje o mnoho odlišněji než jím kritizovaný Lukács. Nejdůležitější rozdíl mezi oběma sociology literatury a umění spočívá v tom, že Lukács se pokouší ukázat, jak díla pomocí adekvátních nebo neadekvátních prostředků zachycují skutečnost kapitalistické třídní společnosti, kdežto Duvignaud chápe dramata Shakespeareova, Lopeho de Vegy či Racinova jako ztvárnění problematiky sociální *anomie* v Durkheimově smyslu.⁶⁰ Určitě nemůže tvrdit, že probádal strukturu aktantů nebo dialogickou strukturu těchto dramát a že ji vysvětlil ve společenském kontextu.

Důkladnější pohled na věc tedy ukazuje, že hypotéza o tom, že dílčí vědecké disciplíny by měly hlubší pochopení pro zvláštní a specifické v umění, je pravdivá pouze zčásti. Nejen sociolog literatury Duvignaud má totiž sklony upřednostňovat referenční a dokumentární složky uměleckých děl; dokonce ani sociolog kultury Pierre Bourdieu se dlouho nezdržuje u formy a stylových prostředků uměleckého díla, jeho pozornost se naopak upíná k mimetickým a „sociologickým“ funkcím.

Ve svém díle *Les Règles de l'art* vychází z homologie mezi strukturou Flaubertovy *Sentimentální výchovy* (*Education sentimentale*) a „společenským prostorem“ („espace social“) autora.⁶¹ Chápe tento román jako „obzvlášť dobře vyvedenou (téměř vědeckou) objektivizaci Flaubertovy společenské zkušenosti“.⁶² Že jsou tyto zkušenosti, jak zjistili už ruští formalisté, zprostředkovány jazykově a pro románovou strukturu mohou být podstatné pouze jako jazykově zprostředkované, už Bourdieua patrně nezajímá. Nezajímá se o narativní strukturu coby autonomní konstrukt a *fait social*, nýbrž o společenské vztahy ztvárněné v románu a stejně tak o *funkci* Flaubertovy estetiky autonomie na intelektuálním poli („champ intellectuel“) první poloviny

58 C. Brooks, *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*, San Diego-New York-London 1949, s. 74.

59 J. Duvignaud, *Sociologie de l'art*, Paris 1984, s. 47.

60 Viz J. Duvignaud, *Les Ombres collectives. Sociologie du théâtre*, Paris 1965.

61 P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992, s. 19.

62 Tamtéž, s. 152.

19. století. Viděno globálně u Bourdieua funkční přístup doplňuje a podporuje obnovení sociologické analýzy obsahu (*analyse des contenus, content analysis*).⁶³

Vzhledem k této nové, společenskovědně fundované heteronomii, která může být redukcionistická, stejně jako tomu bylo u Hegela, nelze přehlížet otázku, je-li možné právě pomocí společenskovědních metod a terminologie této heteronomii vzdorovat a vytvořit vztah mezi jednotlivými rozdílnými uměleckými formami, aniž by bylo nutné postupovat redukcionisticky. O „oboustranném osvětlení umění“ ve Walzelově smyslu lze totiž hovořit pouze tehdy, když se budou zvláštnosti každého jednoho uměleckého tvaru vysvětlovat a nikoliv zamlžovat.

Nelze sice říci, že by Walzelův pokus vytvořit komparativně mezi jednotlivými uměleckými žánry síť vztahů ztroskotal, dílčím disciplínám, jako je literární věda či muzikologie, však nové impulsy nepřinesl. Tato skutečnost souvisí koneckonců s tím, že Walzel, který vycházel z Wölfflina, si předsevzal „jednotlivě uchopit z hlediska všeobecného, a tím mu zároveň přiznat hodnotu,“⁶⁴ a přitom rozvíjí metaforiku na hranici mezi architekturou a literaturou, která sotva odpovídá specifickým problémům obou uměleckých forem.

Termíny jako „tektonický“ a „atektonický“, které Walzel přejímá od Wölfflina, aby je uplatnil při analýze Shakespearových dramát, mohou sice pomoci vystihnout některé vlastnosti „atektonického“ dramatu anglického baroka, které je ve srovnání s francouzským klasicistním dramatem „otevřenější“ a méně přísně strukturováno; ale jakožto literárněvědné termíny jsou příliš vágní. „Pokud by se podařilo z Wölfflinových kategorií jako lineární a malířské nebo tektonické a atektonické vydobýt vůbec nějaký smysl pro slovesné umění,“ rozvádí Walzel, „hrozilo by nám při práci s nimi menší nebezpečí než při zacházení s pojmy, které pocházejí z oblasti básnické techniky.“⁶⁵ Menší nebezpečí znamená ovšem i menší závaznost: Terminologie, kterou Walzel vyvinul na pozadí architektury a výtvarného umění, se vztahuje ke skutečným, jež soubodá literární věda, především sémiotika, vystihla podstatně precizněji. V popředí Walzelova zájmu stojí pět terminologických dvojic: „Lineární a malířské, povrchové a hlubinné, uzavřená a otevřená forma nebo tektonika a atektonika, mnohost a jednota, absolutní a relativní jasnost předmětného.“⁶⁶ V tomto momentě si nelze odpustit skeptickou otázku, jsou-li označení jako „lineární“ a „malířské“ použitelnější než např. Lukásovy intuitivně užívané pojmy „vyprávět“ a „popisovat“.⁶⁷

Přesto Walzelův pokus nalézt kategorie, které by bylo možné užít pro různé druhy umění, není nesmyslný ani sterilní. Rozhodující jsou roviny, v nichž jsou umělecké druhy/žánry nebo jednotlivá umělecká díla, která pocházejí z různých oblastí umění, navzájem porovnávány. Musí být jasně řečeno, že každá rovina se vyznačuje jiným stupněm abstrakce a že i v rámci jednoho uměleckého druhu – např. literatury – existují různé roviny abstrakce. Tak nelze kupříkladu analyzovat narativní strukturu románu pomocí stejného pojmového souboru prostředků jako syntaktickou nebo narativní strukturu básně. A protože podobné odchylky existují v metodickém zacházení s literárními žánry, nelze odmítnout domněnku, že difference mezi jednotlivými uměleckými žánry jsou přece jenom mnohem větší, a proto aplikace speciální literárněvědné, uměnovědné nebo muzikologické terminologie

63 K tomu poznamenává J. Leenhardt, in: *Les Règles de l'art de P. Bourdieu*, in: *French Cultural Studies IV* (1993), s. 267: „On le voit, la position que prend Bourdieu à l'égard de la littérature engage toute une théorie de la connaissance, et son combat pour la sociologie prend des allures d'un combat contre la littérature dans la mesure où ce qui est en jeu à ses yeux est la sauvegarde de la prééminence du savoir rationnel.“

64 O. Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin 1917, s. 74.

65 Tamtéž, s. 67.

66 Tamtéž, s. 30.

67 Viz G. Lukács, „Erzählen oder beschreiben?“, in týž, *Probleme des Realismus*, Bd. I.

na všechny umělecké formy nepřipadá v úvahu. Ačkoli je hudba stejně jako literatura „uměním v čase“, které se vyznačuje kumulativní „linearitou“, zdá se být přesto vyloučené užívat ve vztahu k ní pojmy a pravidla lingvistické syntaxe nebo literárněvědné narativiky.

Lze si ovšem představit terminologii, která by byla na jedné straně natolik abstraktní, že by byla aplikovatelná na heterogenní umělecké tvary, a zároveň na straně druhé natolik konkrétní, že by mohla bez obtíží navázat na *všeobecnou* pojmovost jednotlivých disciplín, jako např. literární vědy, sociologie umění, sémiotiky filmu či hudební vědy. Návaznost na specifickou pojmovost těchto disciplín – např. na metriku nebo narativiku v literární vědě – přitom *není* nutná.

V této souvislosti by se daly rozlišit tři roviny, z nichž pro srovnávání různých uměleckých forem přichází v úvahu pouze ta nejobecnější, s největším stupněm abstrakce. V druhé, podstatně konkrétnější úrovni jde o hudební, literární či filmově-technickou konkretizaci všeobecných, „komparatistických“ pojmů a o jejich propojení s pojmy ve třetí rovině, které jsou speciálního muzikologického, literárněvědného charakteru apod. Jako podstatný se jeví v tomto kontextu reciproční vztah mezi první a druhou rovinou, která bude tvořena překladem klíčových uměnovědných pojmů s univerzální platností na odborně specifické (uměnovědné, muzikologické, literárněvědné) pojmy.

První úroveň jakožto rovina nejvšeobecnější pojmovosti odpovídá tematické izotopii (*isotopie thématique*) v Greimasově strukturální sémiotice. Stupeň abstrakce tohoto typu izotopie je natolik vysoký, že lze její pojmovost užít jak pro „časové“, tak i pro „prostorové“ umělecké formy. Greimas kupř. upozorňuje na skutečnost, že tematizace („thématisation“) umožňuje rozličná diskurzivní ztvárnění jedné a téže hodnoty: „Hodnotu ‚svoboda‘ lze – s ohledem na prostorové a časové metody diskurzivní syntaxe – ztvárnit buď jako ‚útek v prostoru‘ (ve vyšších úrovních figurativně vyjádřeno jako touha vyrazit k dalekým pobřežím) nebo tematizovat jako ‚útek v čase‘ (který je doprovázen postavami minulosti, dětství apod.).“⁶⁸ Právě pojmy, které lze číst v diskursu různých tematických izotopií, jsou možná vhodné k tomu, aby pomohly vytvořit základy pro tematický most spojující literární vědu s dějinami umění a muzikologií.

Základní pojmy sémiotiky jako *struktura (otevřená/uzavřená struktura), kódy (vnější/vnitřní překódování), tematická izotopie, intertextualita, kontinuita/diskontinuita* by mohly plnit spojovací funkci mezi všeobecnou „komparativní“ rovinou a dílčími vědeckými rovinami. Dávno před Ecem⁶⁹ upozornil Jan Mukařovský na zásadně otevřený charakter struktury;⁷⁰ jeho a Ecovy vývody by se mohly stát východiskem srovnávací vědy o umění, která je s to popsat otevřenost strukturujícího principu jak v avantgardní (surrealistické, futuristické, expresionistické) literatuře, tak také v avantgardním malířství. Současně by se rovněž ukázalo, jak avantgarda ve všech svých uměleckých formách praktikuje vnější překódování, které podle Lotmana⁷¹ spočívá ve směřování heterogenních stylových prostředků a izotopií. Avantgardní literatura i malířství kombinují romanticko-onirické prvky s prvky realistickými a estetizujícími; zde stačí vzpomenout na Bretonovu prózu, Apollinairovu nebo Eluardovu lyriku nebo díla malířů jako Magritte či Max Ernst. Tuto heterogenost kódu lze vnímat jako intertextualitu: v avantgardní textové koláži, v níž jsou, jako např. u Maurice Rochese (*Compact*), otištěny noty, nebo i v malířství, kde lze kombinovat

68 A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris 1979, s. 394.

69 Viz U. Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1977.

70 Viz Jan Mukařovský, „Pojem celku v teorii umění“, in též, *Cestami poetiky a estetiky*, Československý Spisovatel Praha 1971.

výstřižky z novinových článků s reklamními texty a s parodickým ztvárněním starých či soudobých obrazů. Koneckonců by se vyplatilo zkoumat i vzájemný vztah mezi kontinuitou a diskontinuitou jakožto charakteristický znak veškerých avantgardních uměleckých forem: od přerušení děje v epickém divadle a fragmentarizujícího ztvárnění italských a ruských futuristických malířů až po přerušování děje v Ejzenštejnově *Říjnu*.

Je nezbytné, aby užití těchto klíčových pojmů nezůstalo v nejobecnější rovině abstrakce, nýbrž aby bylo konkretizováno v druhé rovině jednotlivých dílčích věd. Tak si lze představit, že analýza sémantických izotopií může v literárněvědném prostoru doplnit a upřesnit popis tematických izotopií, všeobecné pojmy jako kontinuita či diskontinuita mohou být chápány jako přerušení narativní syntaxe nebo jako změna perspektivy vyprávěcí instance. Protože v hudbě či malířství lze o *sémech* či *klasémech* v pravém slova smyslu hovořit jen stěží, je značně nepravděpodobné, že by hudební věda či dějiny umění přijaly za svůj pojem *sémantická izotopie*. Karl-Dietmar Möller-Nass ovšem ukázal, že lingvistický pojem syntaxe (jak ve smyslu mikrosyntaxe, tak také ve smyslu makrosyntaxe) lze aplikovat na dějový průběh filmů a že tedy označení „filmová syntax“ nezůstává pouhou metaforou.⁷² Jeho analýzy filmů ukazují, že je možné sémioticko-lingvistické pojmy aplikovat jak na literaturu, tak na film, a konkretizovat tím základní pojmy první úrovně, jako např. *struktura* či *kontinuita*, v různých jednotlivých dílčích vědách. V návaznosti na podobné výzkumy by bylo třeba zabývat se třemi komplementárními otázkami: 1. jaké základní pojmy sémiotiky jsou vhodné pro všeobecnou vědu o umění (první úroveň); 2. které z těchto pojmů lze pomocí terminologie literární vědy, dějin umění, muzikologie či sémiotiky filmu (druhá úroveň) konkretizovat a 3. jak lze tuto terminologii aplikovat ve specifických případech, např. při analýzách v literární či filmové vědě.

71 Viz J. Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt a. M. 1973, s. 66–80.

72 Viz K. D. Möller-Nass, *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*, Berlin 1986

Literatua

- Adorno, Theodor W. (1967). *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Adorno, Theodor W. (1970). *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, sv. VII, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Adorno, Theodor W. (1958-1974). *Noten zur Literatur*, 4 svazky, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Adorno, Theodor W. (1978). „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, in týž, *Musikalische Schriften*, sv. III (*Gesammelte Schriften*, sv. 16), Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Adorno, Theodor W. (1978). „Fragment über Musik und Sprache“, in týž, *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften*, sv. II (*Gesammelte Schriften*, sv. 16), Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Bense, Max (1965). *Aesthetica*, Baden-Baden: Agis-Verlag
- Bourdieu, Pierre (1992). *Les Régles de l'art. Genése et structure du champ littéraire*, Paris: Editions du Seuil
- Brooks, Clearth (1949). *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*, San Diego-New York-London: D. Dobson
- Bubner, Rüdiger (1989). *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Croce, Benedetto (1973). *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari: Laterza
- Croce, Benedetto (1985). *Aesthetica in nuce*, Bari: Laterza
- Danto, Arthur C. (1984). *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Duvignaud, Jean (1965). *Les Ombres collectives. Sociologie du théâtre*, Paris: Presses universitaires de France
- Duvignaud, Jean (1984). *Sociologie de l'art*, Paris: Presses universitaires de France
- Eco, Umberto (1977). *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Francastel, Pierre (1964). *Art et technique*, Paris: Gonthier
- Francastel, Pierre (1970). *Etudes de sociologie de l'art*, Paris: Denoël/Gonthier
- Greimas, Algirdas J. – Courtés, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Classique Hachette
- Günther, Hans (Ed.), *Marxismus und Formalismus. Dokumente einer literaturtheoretischen Kontroverse*, Frankfurt a. M. - Berlin - Wien: Ullstein
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970). *Vorlesungen über die Ästhetik*, 3 svazky, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Lotman, Jurij M. (1973). *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Lukács, Georg (1972). *Ästhetik*, 4. svazky, Neuwied-Berlin: Luchterhand
- Medvedev, Pavel N. (1976). *Die formale Methode in der Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Metzler
- Möller-Nass, Karl-Dietmar (1986). *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*, Münster: Moks Publ.
- Müller, Ulrich (1988). *Erkenntnis und negative Metaphysik bei Adorno. Eine Philosophie der dritten Reflektivität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Mukařovský, Jan (1970). *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt a. M.: Athenäum
- Pächt, Otto (1986). *Methodologisches zur kunsthistorischen Praxis*, München: Prestel
- Paetzold, Helnz (1990). *Ästhetik der neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart*, Stuttgart: Steiner
- Richards, Ivor A. (1976). *Principles of Literary Criticism*, London-Henley: Routledge a Kegan Paul

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von (1982). „Philosophie der Kunst“, in: tentýž, *Texte zur Philosophie der Kunst*, Stuttgart: Reclam

Schmitt-von Mühlenfels, Franz (1981). „Literatur und andere Künste“, in: M. Schmeling (Hrsg.), *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*, Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1981

Silbermann, Alphons (1973). *Empirische Kunstsoziologie. eine Einführung mit kommentierter Bibliographie*, Stuttgart: Enke

Walzel, Oskar (1917). *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin: Reuther a Reinhard

Zima, Petr V. (1991) *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*, Tübingen; česky: Olomouc: Votobia 1998

Aesthetics, science and the „double-sided illustration of art“

Using various aesthetics history examples (Kant, Hegel, Croce, Lukács, Adorno, Walzel, Russian formalists, Francastel etc.) the autor shows different approaches to the classification of particular types of art, which are generally influenced by the narrowing attitude to art preferring one type of art to others, the importance of which is diminished. He believes to find the solution of this situation in sharing of concepts, which can be provided by semiotics. In the conclusion he formulates three basic problems, which should be the focus of interest of comparing various types of art: general terminology, making general terms in individual fields specific and possibility of application of terminology in specific analytic work.

(Made by Jan Schneider and Lenka Krausová)

1.

Tradiční srovnávací výzkum v literární vědě a dějinách umění se zabýval především fenoménem podobnosti, příbuzenství, vlivu. Badatelé při výzkumu rázu a míry působení jednoho autora na druhého vycházeli z kauzálních vztahů mezi ovlivňovatelem a ovlivňujícím, zkoumali podmínky vzniku díla, směru, slohu. Ale příčinnost, vliv a genetické předpoklady nejsou jedinými vztahovými formami, které jsou důležité pro srovnávací výzkum literárních, uměleckých, kulturních jevů. Také vztahy nepodobnosti, odlišnosti, diskrepance, opozice nebo polarizace hrají ve vývoji kultury velkou roli. Kolikrát jen nesouhlas s panujícími uměleckými normami podnítil hledání nových objevů, otevírání odlišných tvůrčích možností. Společné rysy dvou uměleckých děl, stylů, žánru, směrů mohou být stanoveny, jen když jsme si vědomi jejich rozdílů. Vlivy a podobnosti v umění, i když je nelze přehlížet, ruší jedinečnost sekundárního jevu jen v případě přímého napodobení, epigonství. Vliv Byronovy poezie na Máchovu tvorbu je nepochybný, ale tvorba českého básníka je cenná ne tím, čím je poplatná svému vzoru, ale čím jej překračuje. Totéž platí o vztahu české surrealistické poezie třicátých let k textům básníků Bretonovy skupiny nebo o vztahu Fillovy tvorby k dílu Pabla Picassa.

Když Oskar Walzel v r. 1917 ve studii *Wechselseitige Erhellung der Künste* vyložil způsob, jak lze rozbořením jednoho umění přispět k osvětlení společných vlastností jiných umění, podcenil přítomnost odlišných, specifických rysů, daných povahou materiálu, jimiž se vyznačuje každý druh umělecké tvorby. Walzel byl zaujat důmyslnou metodou, kterou použil Heinrich Wölfflin, teoretik a historik výtvarných umění, aby dospěl k objektivním kritériím, jejichž pomocí by bylo možné charakterizovat a odlišovat malířské styly (Wölfflin 1915). Wölfflin stanovil několik binárních opozic (linearita – malířskost, plošnost – hloubka, forma zavřená – otevřená, tektonika – atektonika, mnohost – jednota, zřetelnost předmětnosti absolutní – relativní); o zařazení uměleckého díla do toho nebo onoho slohu rozhoduje přítomnost nebo nepřítomnost zmíněných kvalit. Walzel měl za to, že tato kritéria lze použít také v literární vědě, jde jen o to je správně uplatnit, adaptovat. Ale přenést Wölfflinova kritéria z malířství do básnictví vůbec není snadné. Jak lze například v literatuře rozlišit lineární nebo malířský styl, co znamená ve slovesném textu plošnost na rozdíl od hloubky? Jan Mukařovský ve studii „Mezi poezií a výtvarnictvím“ (1940) o vlivu secesní malby na poezii polemizoval s Walzelem, ale současně také vítal jeho pokus najít společná kritéria, jež by umožnila objektivní srovnávání různých uměleckých druhů, v myšlence a záměru vzájemného komparativního osvětlování uměleckých druhů nacházel racionální jádro (Mukařovský 1948, s. 253–274).

Ne náhodou se lidé běžně pokoušejí získat plastičtější představu, názornější charakteristiku jednoho umění poukazem na zkušenosti s jiným uměním. Jako by jedno umění udávalo tón a ovlivňovalo percepci ostatních umění. Někdy se hudba přirovnává k architektuře, jindy k malířství; poezie může inklinovat k líčení optických vjemů nebo se přiklání k hudbě; malba se pokouší vyjádřit narativní nebo abstraktní téma, ale také se v ní manifestuje schopnost zachytit konkrétní zrakové vjemy, někteří malíři (James Whistler, M. K. Čiurlionis) své obrazy označují hudebními termíny (*Nokturno v modré a zlaté, Sonáta jara*). Tyto analogie se nemohou stát východiskem strukturní komparatistiky, vycházejí z psychologického efektu sdružených asociací, ze synestézie. Přesto napovídají, že ve vývoji umění se střídají epochy, kdy jedno umění udává tón a jiné se snaží dominantní tendenci napodobit. Tak se stává, že rozbor malířského umění přispěje k pochopení a výkladu paralelních procesů v literatuře, jindy je to zase znalost literatury, která podpoří naši lepší orientaci v malířství.

Strukturalistické a znakové pojetí umění klade důraz na sepětí všech druhů umělecké tvorby. Žádné umění, žádný umělecký druh a žánr neexistuje sám o sobě, jeho vznik a působení jsou podmíněny kontextem umění jako celku, jenž je dále začleněn do širších společenských oblastí. Každý umělecký jev je součástí nadřazeného celku, průsečíkem mnohostranných odstupňovaných a proměnlivých vztahů. Například román je složitým komplexem řady úrovní, hodnotových aspektů, prvků, funkcí; svými heterogenními segmenty a vztahy je spojen s jazykem, s uměleckými i mimouměleckými znakovými soustavami, s popisnými, narativními, citovými a intelektuálními zážitkovými obsahy a výrazovými postupy, s estetickými, morálními, ideologickými normami, s politickou, sociální a hospodářskou realitou své doby a – *last but not least* – s psychologickými vlastnostmi autorovy osobnosti a se zvláštností jejího temperamentu, talentu a životní zkušenosti.

Strukturní vztahy, které spojují všechna umění své doby, se promítají do uspořádání, jakým se vyznačuje individuální umělecké dílo. Právě tak jako v struktuře díla jsou prvky dominantní a podřízené, tak je také umění v dané historické etapě rozvrstveno podle míry schopností uskutečňovat hlavní slohovou a funkční tendenci. Umělec, ať pracuje v kterékoli oblasti, reaguje na situaci, ve které se nachází umění jako celek. Hegemonii a podřízenost různých druhů uměleckého výrazu v žádném případě nelze chápat mechanicky, jde o dialektické vztahy, jež se vzájemně podmiňují, každé umění má své vlastní výrazové prostředky a možnosti, které jsou nezastupitelné.

Někteří badatelé popírají vnitřní souvztažnosti a podmíněnosti různých umění. Vycházejí přitom z nesporného faktu, že literární, výtvarná, hudební díla jsou vázána na různé druhy výrazového materiálu, představují věci odlišné povahy, vyznačují se různými způsoby sdělení, přenášení citových, intelektuálních a představových obsahů. Tím jsou také dány rozdíly v jejich vnímání a percepci. Skeptický názor na možnosti srovnávacího výzkumu literatury a umění vyjádřil Ernst Robert Curtius v knize *Evropská literatura a latinský středověk*.¹ Podle jeho názoru se literatura liší od výtvarných umění nejen odlišnou strukturou (tento pojem autor nedefinuje, ale zřejmě jím označuje soubor výrazových prostředků), ale „*také jinými formami pohybu, růstu a kontinuity*“. K tomu ještě přistupují rozdíly ve vyjadřování („*literatura je nositelem myšlenek, a výtvarné umění nikoli*“), působností (zatímco literární díla díky opisům, knižtisku a překladům působí ve velkém časovém i geografickém prostoru, výtvarná díla jsou omezena svou jedinečností) a percepci (vnímání textů ztěžují

1 *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Tübingen – Basel 1947, český překlad 1998, s. 25–27

jazykové rozdíly, naproti tomu výtvarná díla vnímáme snadno). Na druhé straně Curtius uvažoval o účelnosti a potřebě pojmu „evropská literatura“, přitom zdůraznil, že cesta k tomuto konceptu nevede cestou dějepisických popisů, ale „analytickými metodami, které tuto látku ‚rozpusťí‘ (jako reakční čidla v chemii) a obnaží pohledu její struktury“. Tentýž požadavek lze uplatnit také při analytickém vypracování slohových pojmů zahrnujících všechna umění daného období. Nejde ani tak o „rozpuštění látky“, jako spíše o hledání společného jmenovatele jevů odlišné povahy. Také i proti konkrétním Curtiovým námitkám proti srovnávací teorii umění lze vznést námitky. I když obraz nebo socha nejsou „nosieli myšlenek“, jež vyjadřuje literární dílo, nelze přehlížet skutečnost, že výtvarné umění bylo v mnoha svých vývojových fázích pod tlakem literatury. O tom svědčí například fakt, že na pařížských salonech se od dob klasicismu prodávaly knížky s podrobnými popisy a výklady dějů, jež zachycovaly vystavované obrazy a sochy. Dnešní divák při prohlížení Géricaultova obrazu *Vor „Medúzy“*, Delacroixova *Vražedění na Chiu* nebo Carpeauxovy sochy *Ugolin* není již v zajetí slovesného vyjádření obsahu těchto děl. Ani složité výtvarné allegorie středověkého, renesančního a barokního období dnes už nevzbuzují převládající zájem o skryté teologické, mytologické, filosofické pojmy, které tehdy díla vyjadřovala. Námitky lze vznést i proti Curtiově charakteristice omezeného pole působnosti výtvarných děl; také tvrzení, že výtvarná díla jsou obecně přístupná, protože je nevnímáme prizmatem jazyka, neobstojí. Připomeňme Picassovy výroky, že obraz je znak a jeho četba vyžaduje znalost daného slohového jazyka (Picasso 1923).

2.

Umělecké dílo je specifickým *znakem*, který je s to vyjádřit, znázornovat, sugerovat nejrůznější významové, citové a intelektuální obsahy a sdělení. Při posuzování obsahových komplexů uměleckých děl, románů, obrazů, skladeb nemůžeme vycházet z předpokládaných ani deklarovaných záměrů autorů; znakové a slohové systémy mají své inherentní sdělovací možnosti a potence, které se mění v čase i prostoru, do hry vstupují společenské i individuální dispozice čtenářů, diváků, posluchačů.

Umberto Eco soudí, že umělecké dílo je nepravým, falešným znakem, protože jeho kód, způsob, jakým vytváří a sděluje významové kvality, je mimořádně složitý a nestálý. Tato skepse, která bývá průvodním zjevem každé nové vědecké teorie, ji spíše stimuluje, než diskredituje (Eco 1977, s. 55).² Cestu k pochopení složitých systémů zpravidla neotevívá zkoumání jejich elementárních úrovní a částí, naopak, poznání strukturálních zvláštností celku umožňuje charakteristiku jeho dílčích segmentů. Například rozbor barevné škály a malířské techniky v obrazech Delacroixe a Géricaulta neodhalí specifičnost jejich přístupu ke skutečnosti. Totéž, jen v ještě větší míře, platí o malířích v období symbolismu, kdy společným jmenovatelem děl nebyla technika malby, ale jejich skrytý duchovní obsah a účinek.

Zvláštnost, jedinečnost jevu, jak zdůrazňuje Ferdinand de Saussure, je dána diferenčními vlastnostmi. To, čím se jev odlišuje od jiných souvztažných fenoménů, určuje také jeho nenahraditelnost, nezástupnost jinými jevy (Mukařovský 1966, s. 111–116 nebo 2000, s. 208–214). Vystihnout individualitu toho kterého typu znaku, toho kte-

2 V této studii Eco záměrně opomíjí estetické využití znaku, protože „*neexistuje ani estetický znak o sobě ani estetické využití izolovaného znaku*“ (s. 23). V uměleckých dílech dochází k nejsložitějšímu využití různých typů znaků a jejich sdělovacích možností. Proti Ecovu tvrzení lze polemicky namítnout, že složité systémy nelze vysvětlit, zůstáváme-li na úrovni jejich elementárních částí, ale že, na druhé straně, sémiotická teorie, která není s to vysvětlit znakový charakter a funkci uměleckých děl, nutně zůstává v nižších patrech této disciplíny.

rého díla nelze bez srovnání s jinými členy téže řady (Máchův *Máj* × lyrickoepické básně romantické éry) nebo strukturního pole (Machovy plakáty × divadlo Sarah Bernhardtové × skladby Camilla Saint-Saëns). Je předností sémiotiky, že umožňuje zařadit umění se všemi jeho zvláštnotmi a proměnami do široké oblasti společenských a antropologických jevů, aniž se dovolává proměnlivých a subjektivních kritérií ideologického nebo psychologického typu. Sémiotika potvrzuje skutečnosti, že nejen kultura v nejširším smyslu slova, nýbrž i kontakt člověka s vnějším světem se uskutečňuje na základě nejrozmanitějších sémiotických procesů.

Studium vzájemných vztahů literárních a uměleckých oblastí potvrzuje, že různé znakové systémy se vzájemně podmiňují, doplňují, inspirují. Existuje mezi nimi dělba práce a funkcí, jejich souvztažnosti podléhají historickým proměnám. Srovnávací sémiotika umění tak získává specifický význam: nejedná se jen o pomocnou disciplínu, která historii nějakého uměleckého druhu obohacuje o zajímavé poznatky, nýbrž o přístup, který směřuje k samému jádru problému jednotlivých oblastí umění a kultury.

Umělecký znak se vyznačuje, na rozdíl od jiných znaků, mimořádně samostatnou, aktivní a proměnlivou pozicí v sémiotickém procesu (v semióze) a složitým vnitřním uspořádáním (strukturou). Jurij Lotman, přední ruský sémiolog, iniciátor známé Tartuské školy, definuje umění jako sémiotický systém, který je s to vyjadřovat a sdělovat nejvíce rozrůzněné a složité, nejnepohodlněji uchopitelné a definovatelné významy (Lotman 1970, s. 13–43). Navzdory všem obtížím plynoucím z diferenciací uměleckých oborů je možné sestavit obecný model uměleckého znaku, který představuje společného jmenovatele všech umění. Jedním z nejdůležitějších úkolů srovnávací sémiotiky je specifikace obecného modelu, jež by se stala východiskem srovnávací typologie umění, umožnila by propracovat klasifikaci a proměnlivou hierarchii uměleckých druhů, žánrů, směrů.

Máme-li srovnávat objekty na první pohled tak odlišné, jako je báseň, obraz, hudební skladba nebo architektonický objekt, musíme najít nějakého společného jmenovatele. Ten se samozřejmě nemůže nacházet v materiální úrovni pozorování, musíme jej hledat v aspektech a vztazích, jež vytvářejí skrytou soudržnost věcí rozdílné povahy. Máme-li použít Curtiův obrazný výraz, je třeba reálné objekty „rozpustit chemickou reakcí“, vydestilovat z nich něco, co je nedílnou součástí jejich podstaty. Tuto operaci umožňuje sémiotika tím, že zahrnuje literaturu, malířství, hudbu, architekturu do nadřazené kategorie *znakového systému*.

Systematický výklad uměleckého znaku podal Mukařovský v přednášce Umění jako sémiologický fakt, přednesené v roce 1934 na mezinárodním filosofickém kongresu v Praze (Mukařovský 1966, s. 85–88). Rozlišil tři základní složky uměleckého znaku: 1. *dílo-věc*, 2. *estetický objekt*, situovaný v kolektivním vědomím jako ‚význam‘ objektu a 3. *vztah k označované věci* jako součásti celkového kontextu sociálních jevů. Mukařovského model uměleckého znaku se od Saussurova pojetí jazykového znaku liší tím, že sepětí *nositele významu* (signifiant) a *významu* (signifié) doplnil třetí složkou, a to vztahem ke skutečnosti. Saussure svůj znakový model slova nedoplnil vztahem k vnější skutečnosti (referentu), protože tato problematika, podle jeho názoru, přesahuje kompetenci lingvistiky. Označím-li čirou tekutinu slovem „voda“, v jazykovém znaku dochází k sepětí akustického obrazu slova s pojmem „voda“; lingvista však nemůže ověřovat, zda je označená tekutina skutečně vodou nebo nějakou jinou látkou. Právě tak existence onomatopoických slov (kukačka, bombardování, rachot), jejichž zvuková podoba sugeruje označovanou věc, není v jazyce jevem systémovým, nýbrž okrajovým. Jiná situace je v umění, kde je znak vystaven tlaku sugerovat označovanou skutečnost. Platí to nejen v malířství, kde se tento princip výrazně

uplatnil v realismu (používám tento termín v širokém slova smyslu), ale tak či onak je přítomen v různých uměleckých epochách a směrech.

Pokud jde o umělecký znak, zmíněné tři aspekty se specifikují v závislosti na typu uměleckého výrazu. Například v literatuře se liší úloha jazykového materiálu (slova jako věci) při vytváření významů podle toho, jde-li o poezii nebo prózu a také podle toho, o jaký druh verše a prozaického textu jde. Základní schéma uměleckého znaku je tedy možné doplnit o způsob, jakým daný umělecký druh a žánr vytváří význam, to znamená, jaký je vztah mezi znakem-věcí a tím, co vyjadřuje, sděluje (znak-význam). Tento vztah je v malířství a sochařství, kde je znak-věc trojrozměrným objektem, zcela jiný než v literatuře, kde se materiální kvality slova při překladu textu do jiného jazyka mění; v tomto případě se identita díla udržuje schopností nového textu sdělovat významy, jež odpovídají významům a smyslu originálu. Překlad je ekvivalentem, pouhou více nebo méně věrnou nápodobou původního díla.

Srovnáváme-li slovesné dílo s obrazem nebo hudbou, musíme sledovat, jakými rysy se vyznačuje signifiant jako smysly postižitelné dílo-věc v daném umění; dále, jaké tendence převládají v oblasti signifié, ve významovém obsahu a sdělení díla, a konečně, jak se tu uplatňuje vztah ke skutečnosti. Některé tendence se zřetelně projevují v jednom umění, v ostatních se jeho aplikace komplikuje a badatel si toho musí být vědom. Například ikonický znak, vyznačující se tím, že dílo-věc napodobuje, imituje zobrazovanou věc, je snadno rozpoznatelný v malířství nebo sochařství. Na otázku, jakým způsobem slovesné dílo napodobuje skutečnost, není jednoduchá odpověď. V prozaických žánrech tohoto typu se prosazuje tendence realitu popisovat, vzbuzovat jazykovými prostředky sugesci skutečnosti. Ale sama technika popisu není rozhodující, jak to prokázala francouzská „škola pohledu“ (*école du regard*) šedesátých let, která tento výrazový postup hypertrofovala. Ale popis u Robbe-Grilleta, protagonisty „nového románu“, jak prohlásil Roland Barthes, vůbec neměl za úkol čtenáři přiblížit, vymalovat nějakou skutečnost (Barthes 1969, s. 77). V oblasti hudebního vyjádření pojem popisu je neadekvátní, ale přesto i hudba má jisté možnosti pomoci záměrně vyvolávaných pocitů, vjemů, asociací a představ skutečnost danou tématem (programem) sugerovat, naznačovat, vyvolávat (Smetanova *Má vlast*, *Enšpíglova šibalství* Richarda Strausse, Stravinského *Petruška*).

3.

Různé typy uměleckých znaků se rozlišují *materiálem*, z něhož vytvářejí dílo-věc, typem *sdělení* (povahou významové složky) a způsobem *vnímání* (znaky přístupné zraku, sluchu, kinetickým vjemům a jejich kombinacím). Tyto aspekty vymezují kritéria, podle nichž lze umělecké druhy klasifikovat a stanovit jejich srovnávací typologii.

Literární znakový systém zaujímá ve vztahu k výtvarnému (prostorově vizuálnímu) a hudebnímu (časově auditivnímu) systému střední pozici. Literární dílo je ve srovnání s malbou nebo grafickým dílem méně závislé na materiální substanci artefaktu. Můžeme říci, že podstatu literárního textu nalezneme spíše v systému strukturních vztahů než v způsobu prezentace jazykových složek. Smyslové vnímání jazykového sdělení ještě samo o sobě není součástí znakového systému. Saussure kladl důraz na to, že zvuková stránka slova jako jev fyzikální není sémiotickým faktem, tím se stává až akustický obraz jednotlivých hlásek a jejich kombinací. Koneckonců nerozhoduje individuální, neustále se měnící výslovnost hlásek (fonetika řeči), ale to, zda vnímatel je s to zvuk hlásky spojit s její fonologickou hodnotou.

Jazyk jako nejdůležitější a nejrozšířenější komunikativní prostředek člověka představuje současně nejsložitější znakový systém. Saussure srovnával jazyk s hrou

v šachy, v níž materiál, z něhož jsou vyrobeny figurky, hraje jen podřadnou roli. Podstata této hry spočívá v matematicky přesných pravidlech, která stanoví hodnotu jednotlivých figurek (de Saussure 1996, s. 46–47, 58, 95–99, 116, 137). Ale na druhé straně jazyk je také nástrojem myšlení: je neodlučitelně spjat s podstatnou částí psychické aktivity člověka. Zdá se, jako by zde jazyk ztrácel všechny své materiální vlastnosti.

Jestliže srovnáváme literární text s obrazem nebo hudebním dílem, materiální substance nositele textu jde do popředí, stává se zřetelnou. Literární text vnímáme buď sluchem – jako hudební skladbu –, nebo zrakem – jako malbu. Právě tento fakt oslabuje tvrzení G. E. Lessinga, který v traktátu *Láokoón* (1776) vymezil kontradiktní pole působnosti poezie a malířství: zatímco slovesný text je vázán na časový průběh, obraz zachycuje prostorové vztahy; proto řeč není vhodná sdělovat simultánní děje, a malířství selhává, pokouší-li se zobrazit děje probíhající v čase (Lessing 1980, s. 279–386). Vnímáme-li báseň jako hlasitě čtené slovesné dílo, paměť nám uchovává předchozí části textu; simultánnost vnímání navíc sugerují rýmy, paralelismy, strofické členění, refrény. Na druhé straně, vnímáme-li báseň jako tištěný nebo psaný text, různé jeho části jsou na papíře přítomny jako simultánní části celku. Právě tento vizuální způsob percepcce básně radikálním způsobem aktualizoval Stéphane Mallarmé v básni *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Jediný vrh kostek nikdy nezruší náhodu). Otakar Zich před první světovou válkou, kdy jej ovlivnila tzv. Ohrenphilologie, kladoucí jednostranný důraz na zvukovou stránku básně, považoval hlasitý přednes slovesného díla za jeho autentický způsob existence. Ale tento přístup k Mallarméově grafické básni by se dostal do zásadního rozporu s její podstatou.

Je tedy zřejmé, že časově auditivní nebo prostorově vizuální aspekty textu se aktualizují podle toho, zda jej slyšíme nebo čteme. Při hlasitě četbě hraje určující roli časový aspekt, ale grafické fixování propůjčuje textu výrazové možnosti a vlastnosti, které se při ústním podání nedají uskutečnit. Grafická forma není pasivním, redukováním podáním deklamovaného textu, má jistou míru samostatnosti, jazykový výraz obohacuje. Puškin v jedné básni z cenzurních důvodů nahradil jednu strofu vytečkováním; žádný přednes nemůže grafické znázornění scházejících veršů naznačit.

Jacques Derrida se pokusil svou gramatologií o radikální obrat v lingvistice; namísto Saussurovy koncepce jazyka založené na fonetice a fonologii razil teorii vycházející z psaného slova, z graficky fixovaného textu. Je to podobný extrém, s jakým přišli na začátku minulého století stoupenci Ohrenphilologie. Ani Derridova dekonstrukce saussurovského pojetí znaku neobohatila řešení této problematiky (Grygar 2006, s. 203–232).

Otázka identifikace literárního díla se dá řešit podobně, jak je tomu u hudební skladby: literární dílo je identické buď s určitou zvukovou realizací, nebo s písemným podáním. Jedná se zde o dvě podoby téhož objektu, který se realizuje pomocí dvou různých materiálních, zvukových nebo vizuálních, prvků. Identita objektu spočívá ve znakovém systému, který je nadřazen zvukové nebo grafické realizaci.

Jiný, dosud málo prozkoumaný aspekt vzájemného vztahu mezi verbální a obrazovou komunikací je fenomén tak zvané obrazné řeči. Kromě myšlení jako vrcholného projevu jazyka a vědomí existuje také jazyk obrazů, představ. Tyto vizuální znakové prvky vznikají a existují na základě psychické schopnosti bezprostřední evokace představ, které jsou nezávislé na zprostředkování a působení jazyka slov a pojmů.

Obrazná řeč je spojena s vrstvami psychické aktivity, v nichž hrají vůdčí roli fyziologické, pocitové, emocionální, podvědomé síly. Akční rádius této obrazné řeči je širší, než se domníváme. Nejedná se jen o tolik diskutovanou doménu nočních snů, nýbrž také o psychické okolnosti, jež podněcují různé neverbalizované vzpomínky, denní sny, asociace, fantaskní představy, smyslové klamy.

Prvky této řeči – obrazné otisky nesnadno uchopitelné skutečnosti – jsou neoddělitelnou součástí individuálního psychického života a je mimořádně obtížné zjistit logickou strukturu této vnitřní komunikace. Přesto se stále pokoušíme nacházet a vysvětlovat skrytá pravidla této řeči. Už Sigmund Freud se zabýval její sémantikou, hledal významy jejích lexémů (had, bota, strom, šnek, vůz, ptáček, bedna, růže atd.); zejména se zaměřil na snovou paměť, která v neomezené míře používá jazykových symbolů, jejichž významu si člověk ani není vědom. Také Freudův následovník, Jacques Lacan, interpretoval souvislosti prvků podvědomí jako strukturální vztahy specifického jazykového systému: při zkoumání psychoanalytických objektů používal lingvistických modelů.

Nepochybně tyto a podobné výklady můžeme přijímat kriticky, ale nemůžeme popřít skutečnost, že kombinace vnitřních představ a jejich sekundárních derivátů, tj. imaginárních a obrazných pocitů, má sémiotický charakter. Analýza této obrazné řeči osvětluje také výzkum výtvarné – malířské, grafické i kinematografické – komunikace. Filmy Felliniho, Pasoliniho, Antonioniho, bratří Tavianiů, Tarkovského, Kurosawy, Kiarostamiho, Angelopula a dalších autorů, jejichž díla se vymykají z běžné kasovní produkce filmového průmyslu, dokazují, že film jako zvláštní znakový systém má blíž k neverbální obrazné řeči než k jazykové komunikaci. Nepřímo to také dokládají neúspěšné filmové adaptace slavných románů.

4.

Jak můžeme stanovit autonomní komunikativní funkci ostatních umění, která nemají k dispozici jazyk nebo jej využívají jen ve spojení s jinými znakovými prostředky? Zatímco jazyk jako znakový systém par excellence se vyznačuje mimořádně složitou strukturou, materiál jiných umění (snad s výjimkou hudby, v níž se projevuje větší příbuzenství s jazykem, než by se na první pohled zdálo) nemá žádný předzjednaný sémiotický charakter. Barva, čára, světlo, kámen, dřevo, zvuk, lidské tělo existují samy o sobě, vně znakové situace, mají svůj vlastní způsob bytí. To znamená, že primární sémiotický charakter těchto materiálů je ve srovnání s jazykem nepatrný. V pohybech lidského těla, v gestikulaci, postojích a mimice jsou obsaženy přirozené znakové významy, ale ty bývají důsledkem nezáměrných fyziologických reakcí na vnější popudy, například vzbudí-li nějaká věc úsměv nebo obranný pohyb rukou. Lékařská symptomatologie čerpá z vnějších tělesných změn údaje o vnitřních, především rušivých změnách v organismu. Tento typ tělesných příznaků má kauzální ráz (znak-index) a patří do přírodních procesů, jež se kvalitativně liší od kulturních objektů a procesů. Jinak je tomu s „řečí těla“, která je formována se zřetelem k sdělování ustálených významů, a stává se součástí každodenní komunikace. Tento tělesný znakový systém bývá různou měrou normován, jeho platnost není antropologická, daná přírodními faktory, nýbrž je vázána na danou společnost a skupinu. Zejména to nápadně dokládají gesta, mimické reakce, postoje, pohyby sloužící k vyjádření pozdravu, zdvořilosti, negace, k náboženským rituálům, reprezentačním ceremoniím, hrám, sexuálním vztahům a podobným situacím. Divadelní umění je druhotným modelujícím systémem, který využívá přirozené a základní systémy tělesné sémiotiky a umocňuje je záměrnou kultivací a intenzifikací. Herecký projev se stává přesvědčivým ne tím, že se přibližuje realitě (denotace, vertikální zakotvení), ale tím, že jeho stylizace má svou vlastní logiku, koherenci a je v souladu s ostatními složkami divadelního projevu (konotace, horizontální motivace).

Také barvy, linie, útvary, zvuky a hluky, zformované dřevo, hlína, kámen, kov a elementární architektonické objekty vzbuzují elementární významové – nikoliv pouze fyziologické – reakce, hodnoty a asociace. I v tomto případě malířství, hudba,

sochařství a architektura kvalitativně obohacují prvotní sémantický potenciál materiálu, z něhož vytvářejí svá díla; systemizují jej, podřizují záměrným i nezáměrným pravidlům, normám, strukturálním principům. Pocit, že malířství a hudba jsou ‚více uměním‘ než literatura, vyplývá z toho, že jazyk je obecným majetkem a sekundární znakový systém, na němž je založeno umění slova, bývá do té míry transparentní, že jej širší veřejnost nebere v úvahu, zatímco ve výtvarných uměních a hudbě jsou jejich specifické výrazové prostředky (jazyk malby, sochy, hudby) nápadné, protože ovládat je předpokládá ne každému dostupné předběžné poznání a zkušenost.

Rozdíl mezi primárním a sekundárním znakovým systémem literatury může být přirovnán k dualitě přímého a zprostředkovaného sdělení v jazykové komunikaci. Zatímco v prvním případě jde o sdělovací, pojmenovávací, zobrazující (nominativní, referenční) funkci, jež jazykově vyjádření uvádí do přímého vztahu k označované skutečnosti, v druhém případě jde o autonomní básnickou (estetickou) funkci. Uplatňuje se tento protiklad také v jiných uměních? Odpověď bude kladná, pokud má umělecké médium schopnost napodobovacím (mimetickým) způsobem reprodukovat konkrétní skutečnost. To platí v případě portrétního malířství a sochařství, odborné a didaktické kresby, vědeckého modelu, reklamy nebo soudní rekonstrukce singulární události. Někdy se může stát, že objekty, které plní ryze napodobovací funkci, mohou získat širší vypovídací hodnotu, jejich přímou komunikativní funkci obohatí funkce estetická, která samu mimetickou funkci překračuje, odsouvá do pozadí. Nepochybujeme sice, že Velasquezovy nebo Goyovy portréty podobu zobrazovaných osobností vystihují věrně, ale jejich hodnota na tom není závislá.

Také hra herce, mima, tanečníka vychází z napodoby reálných pohybů, gest, postojů, grimas. Ale skutečné scénické umění vzniká teprve působením sekundárního znakového systému, který mimetické prvky umocňuje složitějším, výraznějším a důsledně organizovaným pohybovým systémem. Umělost znakové řeči těla dokládá klasický balet, ale ani přesvědčivost realistického herectví podle metody Stanislavského nespočívá v pouhém napodobování lidského jednání. První provedení Čechovových dramát na scéně MCHATu vzbudila u konzervativních diváků námitky, že herci hrají nepřirozeně, že se na jevišti dějí věci, které tam nepatří: jak to, že herci dlouho sedí a mlčí, a proč je nutné poslouchat vrzání cvrčků?

Hegemonie autonomní komunikativní (estetické) funkce nevyklučuje symbiózu s praktickými funkcemi znaku. V předmětném malířství a sochařství prvky napodobení, zobrazení skutečnosti nemohou být nikdy zcela potlačeny. Také v básnictví, ať již používá nepřímých, náznakových, obrazných, šifrovaných výrazů, základní nominativní, referenční funkce slova nemůže být nikdy zcela eliminována. Když Chlebnikov přirovná město k papouškovi, vyvolá tím ve vnímateli řadu asociativních představ, ale původní význam slova „papoušek“ přitom nemůže být vyrazen ze hry, protože básnický obraz je založen na rovnici „město = papoušek“.³

5.

Hudba má v oblasti umění vlastní postavení dané specifickým komunikativním charakterem. Kromě omezených mimetických možností, kdy jsou tóny a jejich seskupení s to reprodukovat, stylizovat, sugerovat reálné zvuky, nedisponuje prostředky, kterými by tóny mohly nést konkrétní referenční významy nebo pojmy. Na druhé straně využívá sekundární významovou motivaci založenou na tom, že konkrétní

3) Diskuse o této otázce proběhla na symposiu uspořádaném Slovanským seminářem Amsterodamské univerzity v roce 1985. *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality*. W. G. Weststeijn (ed.) Amsterdam 1986.

hudební útvary, žánrové, melodické a rytmické prvky jsou metonymicky spojeny s určitým životním, historickým, lokálním prostředím. Pomocí citací příznačných prvků může hudební skladba přímo poukazovat k určité skutečnosti (husitský chorál ve Smetanově *Táboru*, melodie carské hymny v Čajkovského *Slavnostní předehře 1812*). Programní hudba je založena na tom, že se skladba stává smyslovým, pocitovým, významovým ekvivalentem daného tématu, jehož slovní označení je nedílnou součástí díla. Pokusy konkrétně tematizovat hudební skladbu jsou velmi starého data, jak to dokládá starořecká skladba nesoucí název *Boj Apollona s Pythonem*.

Hudba disponuje zvukovým materiálem, který je v historické perspektivě neohraničitelný. Zatímco v evropské hudbě se od středověku vyvíjela a systemizovala bohatá škála zvuků podmíněných kultivací nástrojů, v jiných kulturách se uplatňovaly zvuky, hluky a šумы podléhající zcela jiným kritériím výběru a uplatnění. Velkou roli tu odedávna hrál lidský hlas, ale i jeho možnosti podléhají v různé míře systemizaci a stylizaci. Tím, že hudba doprovází člověka v různých činnostech, společenských a existenciálních situacích, je pevně zakotvena v jeho životním provozu, stává se nedílnou součástí mýtických a náboženských rituů, světských slavností, pracovního procesu, zábavy. Sepětím se slovem, tancem, obrazem, architekturou nabývá schopnosti vyjadřovat nejen citové stavy, stimulovat tělesné pocity, formovat čas i prostor, ale také vyjadřovat slovy nevystižitelné představy a duševní obsahy. Síla hudby je v její komunikativní autonomii. Vždy, když v literatuře sílí tendence odpoutat se od tíhy bezprostřední sdělitelnosti, stoupá přitažlivost hudby. Ve známém credu Paula Verlaina „*de la musique avant toute chose*“ manifestuje se dominantní tendence symbolistického básnictví omezit přímé referenční významy slov, využíváním všech jeho zvukových a rytmických kvalit k navození významových odstínů a náznaků, jež unikají z dosahu racionálního chápání světa.

Každý i velmi jednoduchý hudební projev se vyznačuje řadou vlastností, které nabývají významových hodnot. S jejich pomocí konkrétní zvukový fenomén poukazuje k té či oné skutečnosti, vyvolává ty či ony pocity, představy, myšlenky. Sémantická potence hudby se odehrává ve vyšších patrech významové struktury vědomí, nemá přímé pojmenovávací možnosti, ale zato disponuje širokou škálou významů, které se pojí s představami pohybu, prostoru, abstraktních vztahů (harmonie × disharmonie, jednotnost × heterogenost, jasnost × nejasnost, lehkost × tíha ap.) i pocitů a hodnotících soudů (obyčejnost × exotičnost, banálnost × slavnostnost, vážnost × směšnost, síla × slabost, měkkost × tvrdost ap.).

Skutečnost, že hudba nemůže vyjadřovat žádné přímé referenční významy, bývá někdy považována za důkaz, že nepatří mezi znakové systémy. Skladby sice plní různé funkce a mají jistý smysl, ale ten není závislý na žádném kódu, který by závazně spojoval výrazové prvky se sémantickými hodnotami. Již v nejstarších kulturách se rozlišovaly dvě hudební formy: hudba ritualizovaná, nesoucí vyšší duchovní obsahy, a hudba triviální, zaměřená na podněcování tělesných reakcí. Redukce hudebního výrazu na pouhý smyslový, fyziologický efekt nemusí být spojena s nižšími rekreativními a excitačními funkcemi. O tom svědčí některé projevy avantgardní hudby minulého století (Cage, Stockhausen), v nichž je záměrný i bezděčný smysl nahrazen zvuky a zvukovými konfiguracemi prezentujícími se jako přírodní jevy vyvážané z tradičních kulturních souvislostí.

Tendence uvolnit sémiotický ráz umění se projevila i ve výtvarném umění: objev abstraktní malby na počátku minulého století výrazně posílil status obrazu jako objektu, který je oproštěn od jakékoli mimetické, zobrazovací a sdělovací funkce. Ale již Malevič, jeden z průkopníků bezpředmětné malby, podával dvojí výklad svých suprematistických pláten: na jedné straně spojoval barvu geometrických obrazců

s aktuálními ideologicky zaměřenými významy (rudá – revoluce, černá – ekonomika, bílá – ryzí akce), na druhé straně funkci suprematistických obrazů spatřoval ve vzbuzování čistých smyslových vjemů, počitků.

6.

Současné umění stálým důrazem na autonomní komunikativní funkci klade srovnávací sémiotice řadu nesnadných otázek. Ale teorie uměleckých znaků je, i pokud jde o jejich historické projevy, konfrontována s objekty značně komplikovanými a víceznačnými. O tom svědčí například architektura, která slouží v první řadě praktickým funkcím a sdělovat konkrétní významy není s to. A přece její sémiotické možnosti jí udělují v dějinách kultur a umění významnou roli. Svatyně, templo, chrámy, hrobky, observatoře, paláce, opevnění, divadla a další stavby, které byly neodmyslitelnou součástí starých i nových kultur, dovedou o sobě, o struktuře společnosti, o jejích potřebách, funkcích, hodnotách i iluzích sdělit tolik poznatků, že bychom těmto stavbám stěží mohli upřít možnost sdělení konkrétních i složitě strukturovaných významů. Někdy je obtížné rozlišit záměrné složky tohoto smyslu od nezáměrných, které jsou spojeny s technologií a praktickou funkcí architektonického objektu bezprostředním kauzálním svazkem. Zejména středověké katedrály jsou, jak se zdá, téměř nevyčerpatelným zdrojem poznatků o své době, o lidech, kteří je objednávali, hospodářsky zajišťovali, stavěli, užívali. Například složitý systém oper je právě tak technickým prostředkem jako nositelem duchovního smyslu (touha vzlétnout do výše), také světlo, které proudilo do chrámu vysokými okny, bylo vnímáno a interpretováno jako nositel vyššího významu. Vztah mezi praktickou a sekundární (estetickou, tedy eo ipso znakovou) funkcí v architektuře lze přirovnat k dialektickému napětí mezi komunikativní a autonomní funkcí v literatuře, malířství nebo hudbě, i když ve všech těchto případech bude mít funkční vymezení obou pólů jiný obsah i rozsah. Pro architekturu je například příznačné, že její estetické působení je spojeno se sdělováním specifických významových prvků, které jsou tím působivější, čím více jsou zakotveny v samých technických a materiálních vlastnostech a podmínkách stavby. Extrémním případem sepětí, vlastně ztotožnění, architektonického objektu a významu, hmoty a smyslu, jsou egyptské pyramidy.

Velké rozdíly nacházíme také ve způsobu, jakým jednotlivá umění pořádají, zřetězují a hierarchizují významové kvality. Literární dílo má schopnost vytvářet mnohohrstevnou sémantickou strukturu, ve které základní prvky díla na úrovni sousloví a vět generují primární tematickou vrstvu (motivy), ta se pak stává nositelem vyšších tematických prvků (postavy, dějové sekvence, popis prostředí, úvahový part). Tím však není sémantická stavba textu dovršena, základní tematické prvky se sdružují v kontexty a vyšší tematické útvary, z jejichž souhry a konfrontací pak vzejde to, co můžeme nazvat smyslem díla. Přitom však již ruští formalisté dvacátých let si uvědomovali, že způsob generování a zřetězování významových jednotek vypovídá o smyslu díla víc než jeho, často jen hypotetická nebo neurčitá základní idea. Pražští strukturalisté v polemice s koncepcemi, které oddělovaly formu díla od obsahu (Herbartův ‚formalismus‘, Hegelova obsahová estetika), vypracovali otevřené, dynamické pojetí významové výstavby uměleckého znaku a do zorného pole výzkumů zahrnuli záměrné i nezáměrné sémantické kvality, jak si je vybavuje vnímatel v procesu čtení, vnímání díla.

Srovnávací studium materiálů, z nichž umění vytvářejí svá díla (znaky-věci, artefakty), umožňuje vypracovat klasifikaci umění: materiál totiž určuje základní typologické rozdíly, které nemohou být překročeny. Například malířství nemůže nikdy dosáhnout komunikativních možností literatury; předmětný a stabilní mate-

riál malby kontrastuje s pohyblivostí a proměnlivostí jazykového znaku. Saussure definoval jazyk jako nehmotnou síť vnitřních vztahů, pravidel a funkcí, zatímco materiální substance slova (zvuk a jeho grafický záznam) hraje v jazykovém systému podružnou roli. Ale v umělecké literatuře, především v poezii, se prosazuje tendence vztah mezi zvukem a významem, případně mezi písmem a významem, motivovat. Tato tendence dosáhla krajních poloh zvláště v avantgardní poezii, ale její působení se v básnictví projevuje již odedávna.

Společné vlastnosti materiálu umožňují sblížení umění různého typu, jak o tom svědčí vztahy mezi literaturou a hudbou. Nejde jen o vokální hudbu, ve které se manifestuje symbióza slova a hudby, ale o společné vlastnosti hlasu a tónu, o sepětí intonace a melodie, o shodách a podobnostech expresivity, rytmičnosti, timbru ap. Povahy materiálu určuje způsob, jakým je umělecký znak vnímán. Zásadní rozdíl je v tom, zda dílo vnímáme zrakem nebo sluchem. V tomto ohledu zaujímá literatura mezi ostatními uměními ambivalentní pozici: text můžeme vnímat zrakem i sluchem. Zvláštnost percepce slovesného díla se vyznačuje také tím, že oba způsoby percepce se mohou kombinovat, doplňovat. Platí to i v praktické jazykové komunikaci: i když je slovo určeno svými zvukovými kvalitami, psaný záznam slov a vět jim může přidat sekundární významové kvality, které mluvené slovo není s to sdělit. Extrémní případ zvláštní dichotomie mluvené a psané řeči poskytuje čínština, v níž jedině grafický znak vytváří jednotu tří odlišných forem mluvené řeči; když si chtějí obyvatelé různých oblastí Číny vysvětlit, co vyjadřují určitou konfigurací zvuků, nakreslí příslušný znak, třeba jen náznakem „do vzduchu“.

Pokusy učinit z grafické stránky slov nedílnou součást básnické komunikace jsou již starého data. Nemusí jít jen o tak markantní vizualizaci textu, s jakou se setkáváme v barokní poezii, kdy seskupení slov a veršů na papíře vytvářelo různé obrazce, například vázu, strom, zvíře, ale také o subtilní využívání veršového a strofického členění, o uplatňování grafických značek, jež v přednesu nelze reprodukovat (například Puškin některé, z cenzurních důvodů vypuštěné části strof nahrazoval pomlčkami). V moderní poezii, počínaje Mallarméovou básní *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, se grafický záznam textu stává často významnou součástí sdělení (Apollinairovy *Kaligramy*, „osvobozená slova“ futuristů, „obrazové básně“ poetistů, lettristické básně, „konkrétní poezie“). Literární text navíc má možnost vzbuzovat různé počítky, ať již zvukové, zrakové, kinetické, chuťové nebo hmatové, nepřímou, prostřednictvím slovních významů, líčením jevů, objektů, situací, jež se vyznačují příznačnými smyslovými efekty. I když jde o sekundární vjemy, které nejsou podmíněny přímým dotykem reality se senzorkými centry, jejich účinek může být velmi silný a naléhavý. V umělecké literatuře právě tyto imaginární vjemy zakládají estetickou a významovou účinnost děl. Ale sekundární smyslové vjemy hrají důležitou roli také v každodenním životě: vzpomínky na dávno uplynulé děje nebo zprávy o dramatických událostech mohou výrazně změnit psychickou rovnováhu člověka. Ve značné míře to platí také o básnících a spisovatelích, kteří jsou s to jimi samými vytvářené imaginární situace prožívat jako aktuální skutečnost. Známý je Flaubertův výrok o tom, jak ho při líčení sebevraždy paní Bovaryové přepadla nevolnost, jak na jazyku ucítil chuť arseniku, který požila hrdinka románu.

V percepci hudebních a výtvarných děl dominují prvotní vjemy, ale jestliže skladatelé nebo malíři sledují záměr, aby jejich tvorba sdělovala pocity a představy vyššího typu, musí dílo uzpůsobit tak, aby vzbuzovalo sekundární psychické reakce vnímatelů: bezprostřední smyslová data, jež vzbuzují díla jako „věci“, se stávají nositeli sekundárních smyslových reakcí a jejich prostřednictvím sdělují také obsahy a významy vyšší úrovně. Není-li mezi prvotní a druhotnou rovinou vjemů a představa shoda, výsledný dojem z díla může být rozpačitý. Tak je tomu v případě Řepi-

nova obrazu *Burlaci na Volze*, který svým malým formátem, teplými barvami a ne-agresivním rukopisem propůjčuje zobrazenému výjevu, navzdory jeho pozdějším ostře sociálně kritickým interpretacím, téměř idylický ráz.

Vnímání uměleckého díla se vždy odehrává v čase, jakkoli tento časový úsek může být někdy omezený (vnímání obrazu), jindy zase dlouhý a nepodléhající redukci (poslech symfonie, čtení románu). Časový průběh percepce se stává významným kritériem klasifikace umění. Tvrdí se, že malba a socha, na rozdíl od literárního díla a hudební skladby, neexistují v dané časové dimenzi. To platí jen v případě, když díla jako trojrozměrné věci nahlížíme ‚o sobě‘, vně komunikační funkce. Jakmile však obraz nebo socha realizují své komunikativní možnosti, jakmile jsou vnímány, jde o proces, který probíhá v čase. Letmý pohled na výtvarná díla nemůže plně aktualizovat jejich sémiotické vlastnosti, jde spíše jen o primární smyslový vjem nebo dojem. Percepce obrazu a ve větší míře sochy v mnoha případech vyžaduje změny divákova stanoviště a zorného úhlu. Tím je zdánlivě nepřekonatelný rozpor mezi časovostí poezie a hudby na jedné straně a prostorovostí výtvarných umění na straně druhé relativizován. K tomu přispívá také skutečnost, že simultánnost složek, kterou se vyznačuje obraz a socha, není nepřístupná ani ‚časovým‘ uměním: v kompozici literárních a hudebních děl se uplatňují postupy, které porušují jednosměrný časový pohyb. Například spojování dvou nebo více segmentů pomocí opakování, paralelismu, opozice, kontrastu, komplementárnosti ap. překračuje jednoduchý časový průběh textu, jenž se jako by rozděluje, štěpí, vrací a navzdory nepřekročitelné chronologii nastoluje vztahy blízké časové a prostorové souběžnosti. Také asociace, sdružující v jednom časovém bodě několik podobných nebo rozdílných významů, porušují lineární průběh percepce textu. Lze říci, že striktní opozici, kterou Lessing v *Láokoönu* nastolil mezi básnictví, umění času, a malířství, umění prostoru, moderní sémiotika umění relativizuje, upřesňuje.

7.

Výzkum významové struktury uměleckého díla patří k nejobtížnějším problémům sémiotiky. Za prvé: významový obsah uměleckého sdělení je mnohem složitější, rozptýlenější, mnohoznačnější, než jak je tomu v případě znaků, jež v komunikačním procesu životní praxe plní praktické funkce. Sémantická hodnota básně, obrazu nebo hudební skladby se nepoddává snadnému určení a popisu. Umělecká, estetická informace obsahuje nejen konceptuální významy, ale také, a především, polyvalentní představy, nesnadno definovatelné emocionální a intuitivní prvky, smyslové sugescie, asociativní psychické vjemy, významová echa ap. Sémiotika se nevzdává racionální analýzy tohoto neurčitého komplexu, právě tak jako objev kvantové fyziky o tom, že jevy a procesy probíhající v extrémně malých rozměrech atomové struktury nelze uchopit metodami klasické fyziky, neznamená zřeknutí se racionality. Protože v procesu percepce vnímatelé vnášejí do obsahu a smyslu díla vlastní prožitkové prvky, vlastní smyslové, představové, emocionální, intelektuální prvky, sémantická analýza významové struktury díla se pohybuje v prostoru hodnot potenciálních, v oblasti, kde lze objektivně stanovit spíše podmínky, jež zakládají ty nebo ony významy, než jejich přesné určení. Umění vzniká a působí v prostředí, v němž platí objektivní, na jednotlivcích nezávislé normy, funkce a hodnoty, které působí na tvůrce i vnímatelé literárních, hudebních, výtvarných, divadelních a jiných uměleckých děl. Nikdo z umělců ani uživatelů uměleckých děl se nemůže vymanit z tohoto obecného rámce. Přitom podíl neurčitých, intuitivních, subjektivně motivovaných prvků není v tomto procesu věcí pouhé náhody, ale jeho přítomnost

a míra je vymezena a zakódována, a to jak samou povahou uměleckého znaku, tak také konkrétními historickými podmínkami.

Za druhé: každé umění má své možnosti, jak a které sémantické hodnoty vyjadřovat a sdělovat. Sémantická struktura uměleckého díla nemůže být analyzována „shora“ jako obecný problém, nutná je specifikace odpovídající typologii uměleckých znaků. Například hudba, neschopná sdělovat intelektuální významy, může vzbuzovat duchovní obsahy vysoce obecného rázu. (Například Bachovy *Goldbergské variace* v podání Glenna Goulda ve mně vzbuzují představu řady koncentrovaných filozofických úvah.) Výtvarná a divadelní umění mohou sdělovat významy vyšší úrovně pouze prostřednictvím reprodukce, znázornění, imitace konkrétních objektů, materiálních věcí, figur, scén, příběhů. Mínění, že abstraktní malba ztrácí sdělovací možnosti, je mylné: právě eliminace věcí vnějšího světa otevírá bezpředmětnému malířství prostor pro vyjádření efektů, které na jedné straně souvisejí s bezprostředním smyslovým vnímáním obrazu (monochromní plátna vzbuzují ryzí smyslová data, zatímco díla abstraktního expresionismu intenzifikují významy gestického, tělesného, emocionálního typu), na druhé straně geometrické kompozice sdělují elementární významy obecného rázu, zpředmětnělé pojmy (rovnováha, kontrast, průnik, kontrapunkt, dělení, asymetrie, množení, sblížování, odpuzování, variace, růst atd.). Rozdíl ve významové struktuře abstraktních děl Kandinského, Kupky, Maleviče nebo Rodčenko jsou dokonce nápadnější, než jak je tomu v případě obrazů impresionistických, secesních, fauvistických nebo kubistických.

Za třetí: na významové výstavbě struktury uměleckého znaku se podílejí všechny prvky díla, i když samozřejmě ne každý stejnou měrou. Strukturně sémiotický rozbor uměleckého znaku ukázal, že formu a obsah nelze klást proti sobě jako složky významově indiferentní vůči složkám povýtce významovým. Někdy dochází k tomu, že tematické složky jsou do té míry kodifikované, formalizované, že o individuální hodnotě díla rozhoduje způsob, jakým je téma podáno. Platí to ve všech uměleckých epochách a žánrech, jejichž obsahové prvky podléhají pravidlům a normám určujícím výběr témat a motivů i způsob zpracování (srovnej středověké legendy, holandská zátiší 17. století, barokní operu, impresionistické krajiny, kubistická zátiší ap.). Běžně lze rozlišit několik významových úrovní díla, jež sestávají z dvojic složek označujících (signifiant) a označovaných (signifié), přitom nižší významový plán se stává nositelem vyššího sémantického plánu, a ten zase slouží k sdělování významů ještě vyššího stupně.

Struktura uměleckého znaku se vyznačuje dynamickým charakterem; lze ji spíše přirovnat ke struktuře atomu než k pyramidě, jejíž vrstvy jsou stabilní a nezaměnitelné. Obecný model umělecké struktury umožňuje vzájemné srovnávání různých jeho dílčích modifikací za předpokladu, že data bezprostředního pozorování dovedeme přenést na společného jmenovatele, jímž je zmíněný vzorec. Pokus Romana Jakobsona nalézt ekvivalentní strukturní rovinu básnických textů a obrazů ve zvláštěnostech jejich gramatické a kompoziční výstavby (autorovi posloužila slovesná a vizuální díla Williama Blakea, celníka Rousseaua a Paula Kleea) ukazuje překvapivé možnosti srovnávací sémiotiky umění (Jakobson 1973, s. 378–400).

Rozbor významové struktury uměleckého díla nastoluje otázku jeho vztahu ke skutečnosti. K jaké skutečnosti dílo poukazuje? Jde o materiální svět, o subjektivní pocity, o abstraktní ideje a pojmy nebo o ryze imaginární představy? Je dílo zaměřeno na reprodukci, zpodobení vnějšího světa, nebo je jeho doménou psychický, duchovní, emocionální život člověka?

Tyto otázky se netýkají pouze významového obsahu díla, ale také jeho materiální stránky. Dílo jako znak-věc bývá ve větší nebo menší míře závislé na vnější skuteč-

nosti, ke které poukazuje. Ve výtvarných a scénických uměních se imitativní záměr (ikonický vztah) odráží ve výběru a tvarování materiálu, z něhož je artefakt vytvořen. Naproti tomu literární a hudební dílo má jen omezené napodobovací možnosti; sepětí slova a zvuku s označovanou skutečností není dáno bezprostředním přirozeným vztahem, i když i tu se uplatňuje určitá míra rozptýlené a sekundární motivace (onomatopoeie, emblematické spojení zvukových prvků s určitými významy).

Literatura a ve větší míře hudba se vyznačují vnitřní motivací uměleckého znaku: prvky těchto systémů se vzájemně spojují podle určitých pravidel a významové hodnoty získávají spíše podle svého místa v celku (konotace) než vztahem k vnějšímu světu (denotace). Vnitřní motivace v literatuře a hudbě podléhá změnám: v různých historických a kulturních oblastech mohou stejná díla nebo stejné výrazové prvky nabývat různých významů. Příznačná je zejména vázanost jazykových prostředků na dané prostředí; proto je každý překlad věcí nejen adekvátního slovního výrazu, ale také věrné transformace kulturních kódů.

8.

K naléhavým úkolům, jejichž řešením si srovnávací sémiotika umění ověřuje a zpřesňuje své metodické postupy, patří výzkum geneze a proměn novátorských proudů v umělecké oblasti minulého století. V těchto směrech se začaly výrazně projevovat symptomy toho, co můžeme označit ‚ontologickým neklidem‘ moderního umění. Změny, k nimž došlo v této oblasti na začátku dvacátého století, neměly rozsah běžných inovací, které doprovázejí dobovou směnu uměleckých slohů a směrů, ale týkaly se nehlubších principů umělecké tvorby. Zdálo se, že samy odvěké, samozřejmé, neotřesitelné základy umění se ocitly ve hře. Ani heslo zániku umění nebylo v té době ničím neobvyklým.

Kterými rysy se vyznačuje tento proces? A jak je lze vyjádřit pomocí pojmů strukturní sémiotiky? Pokusme se aspoň o stručný nástin této problematiky.

1. Iničiátoři avantgardních uměleckých směrů usilovali o radikální rozšíření materiálu, z něhož je vytvořeno dílo jako smyslům přístupný předmět nebo jev (znak-věc). Literatura překračuje hranice spisovného jazyka, neexistují žádné estetické ani morální zábrany, které by znemožnily literární kanonizaci jakéhokoli slova. Kromě toho avantgardističtí básníci rozbíjeli slova na hlásky a hláskové skupiny (futuristická ‚slova na svobodě‘) a vytvářeli umělá slova, ať již s pomocí básnické etymologie nebo zcela nezávisle na zásadách slovo tvorby a běžné řečové komunikace. Ruský kubofuturista Chlebnikov byl zaujat možností vytvořit univerzální ‚hvězdný jazyk‘ založený na předpokládaných antropologických principech mezilidské komunikace.⁴ Avantgardní skladatelé nápadným způsobem prolomili navýsost uspořádaný a kultivovaný tónový materiál evropské klasické hudby; napříště se hudba otevírá nesusnadno ohraničitelnému a klasifikovatelnému přílivu zvuků, šumů, hluků (konkrétní hudba, Cage). Použití neartikulovaného lidského hlasu posouvá hudební skladbu na samu hranici nezáměrného zvukového výrazu. Také ve výtvarném umění se již od dob kubismu a surrealismu (koláž, ‚objet trouvé‘) prosazuje tendence neomezit se pouze na tradiční malířský a sochařský materiál; pozdější poválečné směry, jako op art, pop art, konceptualismus, arte povera, minimalismus, land art, body art ad., přecházejí od závěsného obrazu do prostoru trojrozměrných objektů, jejichž materiál se nepoddává žádnému ohraničení. Tu by bylo možné citovat Dostojevského pozměněný výrok o Bohu: není-li estetická norma, vše je dovoleno.

2. Radikální rozšíření materiálu vedlo ke změnám ontologického stavu uměleckých oblastí, jež jako by se pokoušely překročit své „přirozené“ hranice. Avantgardističtí básníci objevili dvě nové formy slovesného výrazu, jež byly důsledkem absolutizování zvukové nebo grafické podoby; zatímco „fónická poezie“ je na hranici básnictví a hudby, „konkrétní“ nebo grafická poezie posouvá text do oblasti vizuálního umění. V některých fázích je dílo přístupné obojímu způsobu vnímání: můžeme ještě rozlišovat jednotlivá slova a morfémy, ale grafická forma se již osamostatňuje a textové významy odsouvá do pozadí (básně-obrazy).

Na druhé straně hlasitý přednes hlásek a jejich seskupení již není s to sdělovat řečové významy, nýbrž se stává součástí hudebního výrazu (Schwittersova *Ur-Sonate*).

Ve výtvarném umění se uskutečňuje odklon od zobrazovací, referenční funkce. Kazimír Malevič považoval tuto funkci za historický balast; jako teoretik suprematismu se pokoušel vtisknout pojmu „bezpředmětnosti“ obecnou filosofickou a ideologickou platnost. Sepětí malby s „konkrétní“ hudbou se uskutečňuje v „grafických partiturách“, jež si mohou uchovat i svůj status jako autonomní dílo určené vizuální percepci. Na druhé straně použití počítačové techniky umožňuje vytváření grafických obrazů, jejichž geneze, jen zčásti určována výtvarníkem, novým způsobem osvětluje proces lidské kreativity.

3. Avantgardní směry uvedly v pochybnost dotud platné systémy estetických a uměleckých pravidel, konvencí, norem, hodnot, funkcí. Také vzájemné vztahy různých způsobů uměleckého výrazu s různými typy uměleckého znaku, se do té míry měnily, že tradiční komparatistika nebyla s to tyto procesy popsat a vyložit. Ve výrazových systémech, uměleckých strukturách, „jazycích“ umění, probíhaly transformace, jež uváděly v potaz sám sémiotický charakter umělecké tvorby. Buď jak buď, umění, jakkoli proměněné, je součástí širšího kulturního a společenského kontextu, a pokud je s to si uchovat nezaměnitelnou funkci, nelze je podřídít jevům odlišného charakteru, mechanickým výrobkům, fyziologickým procesům, intelektuální aktivitě par excellence, relaxační hře ap. V umění, ať se jakkoli vzdaluje tradičním formám tvorby, je vždy přítomen prvek hledání „pravidel hry“ a „sociální smlouvy“.

Mám za to, že popis, analýza a interpretace těchto složitých procesů není mimo dosah dnešní srovnávací sémiotiky umění, jejíž zrod ostatně moderní umění významnou měrou inspirovalo. Svědčí o tom spolupráce teoretiků a umělců v porevolučním Rusku, v meziválečném Československu i v dnešní Itálii a Francii.

Srovnávací sémiotika umění je otevřeným badatelským oborem, který své teoretické premisy ovítuje a prohlubuje stykem s konkrétním materiálem i zkoumáním širších souvislostí. Jako součást sémiotiky kultury otevírá otázky, které překračují specifické pole umělecké tvorby.⁵

4) V osmdesátých letech jsem na Amsterodamské univerzitě v semináři o srovnávací sémiotice provedl test, který měl ověřit, do jaké míry je hudba s to reprodukovat nebo sugerovat díla výtvarného umění. Jako materiál jsem použil *Obrázky z výstavy* (Kartinky s výstavki) Modesta Petroviče Musorgského inspirované kresbami a malbami jeho přítele Viktora Gartmana. Skladba spojuje průběžným motivem Promenády deset klavírních skladeb na témata Gartmanových obrazů: Gnomus, Starý hrad, Tuilleries (Hra dětí), Bydlo, Tanec kuřátek ve skořápce, Samuel Goldenberg, Trh v Limoges, Katakomy, Domek na muřích nohách (Baba Jaga), Velká brána kyjevská. Výsledek testu byl pozoruhodný: zhruba 80% studentů (bez předběžné znalosti materiálu) dovedlo uhodnout, který klavírní kousek patří k tomu nebo onomu obrázku. Při testu jsem použil 24 kritérií seskupených do sedmi skupin: 1) národní ráz, 2) pohyb - rytmus - tíha, 3) rozrůzněnost, 4) dobový příznak, 5) žánrový - stylový příznak, 6) dramaticčnost, 7) prostorové aspekty. Protože obrázky se zřetelně seskupovaly do několika skupin, každý z účastníků testu dovedl skladby zařadit do správné skupiny. Nikdo si například nespletl skupinu vážných témat (Starý hrad, Katakomy, Velká brána kyjevská) se skupinou groteskních nebo „dětských“ námětů. Těžší bylo odhadnout, která skladba vyjadřuje Hru dětí nebo Tanec kuřátek ve skořápce; podobně nesnáze vyvolávala také specifikace skladeb patřících do skupiny vážných nebo groteskních námětů.

5) V knize *Znakotvorčestvo* jsou shrnuty všechny mé nejdůležitější stati týkající se tématu.

Literatura

- Barthes, Roland (1969). „Rozhovor s Rolandem Barthesem. Rozmlouvá Raymond Bellour“. In: *Pařížské rozhovory o strukturalismu*. Ed. Mojmír Grygar, Praha: Svoboda, s. 74–84
- de Saussure, Ferdinand (1996). *Kurs obecné lingvistiky*
- Eco, Umberto (1977). *Zeichen. Einführung in einen Begriff und eine Geschichte*. Frankfurt am Main, 1. italské vydání 1973
- Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (1947). Tübingen – Basel, český překlad 1998
- Gragar, Mojmír (2007). *Znakotvorčestvo*. Sankt-Petěrburg: Akademičeskij Projekt
- Grygar, Mojmír (2006). „Slovo, písmo, text. O strukturalismu a dekonstrukci“. In: *Český strukturalismus po poststrukturalismu*, Ondřej Sládek (ed.), Brno: Host, s. 203–232
- Grygar, Mojmír (2006). *Tvoření a proměny. Dvanáct kapitol o umění a dějinách*, Praha: Torst
- Jakobson, Roman (1973). „Sur l'art verbal des poètes-peintres: Baudelaire, Rousseau et Klee“. In: *Questions de poétique*, Paris: Seuil, s. 378-400
- Lessing, Gotthold Ephraim (1980). *Hamburská dramaturgie. Láokoón*, Praha: Odeon
- Lotman, Jurij Michajlovič (1970). „Iskusstvo kak jazyk“. 1. kapitola knihy *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva: Iskusstvo
- Mukařovský, Jan (1948). „Mezi poezií a výtvarnictvím“. In: *Kapitoly z české poetiky I*, Praha: Svoboda
- Mukařovský, Jan (1966). *Studie z estetiky*, Praha: Odeon
- Mukařovský, Jan (2000). *Studie I*, Brno: Host
- Picasso (1923). Conservation avec Marius de Zayas. *The Arts*. New York: May
- Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality* (1986). Willem G. Weststeijn (ed.), Amsterdam: Humanities Press
- Wölfflin, Heinrich (1915). *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München: F. Bruckmann

Über vergleichende Kunstsemiotik

Autor in Anknüpfung an Saussursche Zeichentheorie und Mukařovskýs Überlegungen zur Semiotik der Künste und in Auseinandersetzungen mit älteren Theorien (Lessing, Walzel usw.) sucht Möglichkeiten, die vergleichende Kunsttheorie an einen gemeinsamen Nenner der Semiotik zu bringen. Er formuliert spezifische Eigenschaften der Semiose, sowie spezifische Perzeptionsweise einzelner Künste. Material für seine Analysen sucht vor allem in avantgardistischen Strömungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

(Zusammengefasst von Jan Schneider)

1. Synestezie a intermediální umění

Synestezie, tedy jev, kdy jeden smyslový vjem vyvolá mimoděk vnímání jiných smyslových oblastí, je popisována moderním výzkumem mozku jako vzácná lidská schopnost cítit chuť písmen, slyšet barvy a vidět tóny, aniž je přítom člověk vázán na jazykové procesy. Vedle toho nás antropologická prazkušnost vede k tomu, že některá slova označujeme za „sladká“, tóny za „temné“ a barvy jako „křiklavé“.

Ne náhodou je proto synestezie také specifickým znakem uměleckého výrazu usilujícího o celistvost. Vědecké zkoumání probíhalo obzvlášť výrazně v romantické a symbolistické praxi stejně jako v avantgardistických směrech 20. století. Tak například Arthur Rimbaud ovlivnil svým sonetem *Samohlásky* (1871) empirickou psychologii, zatímco teorie umění Vasilije Kandinského (1912) přispěla k prozkoumání synestetického vlivu abstraktních výtvarných prostředků. Jiné estetické argumentace, opírající se o fenomenologii tohoto druhu vnímání, vyžadovaly buď s G. E. Lessingem rozdělení umění, anebo usilovaly s Richardem Wagnerem právě o splynutí v *gesamtkunstwerk*.

Jakkoliv je tento fenomén pro literaturu a umění konstitutivní, je zapotřebí ho systematicky zkoumat, což vyžaduje, jak se zdá, právě komparatistický a interdisciplinární přístup. Proto implikuje syntéza smyslů také koncert věd.

2. Základ výzkumu

V souvislosti se všeobecným zájmem o vnímání od 90. let 20. st. a se vznikem důležitých prací, třeba k Herderově nadhodnocení hmatového smyslu (Zeuch 2000), se v roce 1999 konal interdisciplinární kongres o synestezii, který spojil příspěvky z oblastí neurobiologie, psychologie, filozofie, estetiky a literární a hudební vědy (Synästhesie 2002). V návaznosti na četné výzkumy barev a tónů ve 20. a 30. letech 20. století sledovaly americké a německé lékařské výzkumné projekty fyziologické souvislosti a populárněvědeckými publikacemi (Schiltz 2000; Cytowic 1998, 2002; Emrich 2004; Duffy 2003) se přispělo ke všeobecné znalosti tohoto fenoménu, aniž by byla přirozeně beze zbytku vysvětlena jeho skutečná geneze.

Jedním z dílčích aspektů, po léta interdisciplinárně zkoumaným, jsou analogie barev a tónů v malířství, hudbě, nauce o harmonii a teorii barev, jimiž se zabý-

* Text kapitoly vychází také jako konferenční příspěvek v publikaci *Intermedialita: slovo - obraz - zvuk*. Sborník příspěvků ze symposia pořádaného Katedrou bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci ve dnech 7.-8. listopadu 2007, Olomouc: UP, 2008

valy věda o umění, hudební věda a jazykověda (László 1925; v. Maur 1985/1996; Marks 1997; Jewanski 1999). Vedle filozofie (Thiele 1989) se chopila také literární věda tématu synestezie (v. d. Lühe 1998). Přitom se jeví jako ústřední a zatím ještě ne zcela uspokojivě vyřešený problém definice. Podle prvních studií z počátku 20. století (Fleischer 1911; v. Siebold 1919; Anschütz 1927; Welck 1931) zkoumal Ludwig Schrader (Schrader 1969) příklady z románských literatur až do konce 18. století a uvedl smysluplné, avšak velmi široké definice k rozlišování různých typů.

Naproti tomu Petra Wanner-Meyer (Wanner-Meyer 1998) systematizovala synestezii jako tropus na základě formalistické estetiky odcizení, aniž by ovšem jednoznačně oddělila jazykové formy od vjemů. I když literární synestezie nepřipouští žádné závěry o autorových schopnostech vnímání aneb skutečné působení ponechává na čtenáři, přesto se básníkovi mlčky podsouvají synestetické schopnosti. Navíc se v rétorické klasifikaci koneckonců předpokládá ikoničnost gramatické kategorie a odchylka se nepoměřuje podle současného běžného jazyka. Konsekventně konceptuální, a proto jednostranně filologické zůstává naproti tomu Catreinovo (Catrein 2003) čistě metaforické zkoumání antické římské tvorby. Teprve Sabine Gross upozornila roku 2002 ve svém článku na požadavek třídění a vyzvala k formulování teorie synestezie (Gross 2002).

Vzhledem k naznačeným deficitům by tedy bylo třeba v uměních **přísně rozlišovat mezi synestezii vnímání a sekundárními smyslovými analogiemi**. Měla by být odlišována perspektiva produktivní od perspektivy receptivní, neboť autorova intence vytvořit pomocí synestetických metafor určitou atmosféru u čtenáře zdaleka ne vždy dosáhne zamýšleného účinku.

Habilitační projekt Corneliie Soldatové (uverejňený na internetu, Soldat – 2004) chce odhalit vzájemný vztah mezi intermedialitou a synestezii na příkladu slovan-ské moderny. Tato formulace spočívá v předpokladu, že s vývojem technických přístrojů a jejich produktů, jako např. fotografie, němého filmu nebo gramofonu, byly jednotlivé smyslové kanály na konci 19. století singularizovány. Teprve když umělecké dílo ztratilo svou „auru“ a sama umění začala využívat těchto účinných masových reprodukčních technik, byla podnícena rozprava o vnímání. Tím se v umělecké praxi usilovalo o syntetizaci smyslových oblastí a v teorii se propagovalo „nové vnímání“, spjaté s utopickými ideami. To platí přirozeně obzvláště pro totalitární umění Říjnové revoluce. Tak došlo, s podporou Šklovského formalistické teorie ozvláštňení, k syntéze žánrů, např. v Skrjabinově opeře, v programní hudbě Musorgského, v Majakovského umění koláže anebo ve zvukovém filmu Ejzenštejnově. Autorka chce proto zkoumat korpus intermediálních žánrů (v oblasti text/obraz, text/hudba a hudba/obraz).

Metodologicky nejasná je práce s intermediálními odkazy. Pojmové rozlišování mezi synestezii a intermedialitou se vykristalizovalo, zároveň mají být zkoumány „intermediality“, které však z větší části oslovují jen zrakový smysl. Zde se výzkum otázky, **zda je multimediální umění nutně synestetické**, dotýká pouze okrajově.

K literární synestezii na poli slovanských literatur neexistují – nehledě na studie k jednotlivým autorům (Marsh 1982) – ještě žádné obsáhlejší práce. To je velmi udivující, neboť ačkoliv se synestetické jevy opírají o impulsy německé romantiky nebo francouzského symbolismu, příklady ze slovanské literární a umělecké historie jsou stejně tak četné jako inovativní. V neposlední řadě se právě v české literatuře *poetismu* vyvíjí synestetický koncept dokonce v teoretický program „**Umění pro všechny smysly**“.

Proto se přímo nabízí komparatistický postup. Přitom by měla být zohledněna jako srovnávací horizont také jiná umění. Cílem výzkumu by v budoucnu mělo být vedle formulování literární a umělecké teorie synestezie, která by měla kontrastovat s medicínsky diagnostikovanou typologií, také příspěv širší materiálovou

bází k celoevropskému pohledu na smyslovou obraznost s jejími jednotlivými kulturněhistoricky podmíněnými rozdíly na jedné straně a na straně druhé k **historickému výzkumu vnímání**. Jelikož sdělení vědomého vnímání je odkázáno pouze na nedostatečný jazyk – už běžný jazyk nemá k dispozici žádné nemetaforické atributy pro olfaktorické pocity – má modelování skutečnosti v umění smyslovými jevy obzvláštní význam.

3. Antropologický fenomén – vrozená synestezie vnímání

Abychom získali přístup k uměleckým projevům, budiž nejdříve vyznačeny rysy tohoto antropologického fenoménu. Rusko-americký spisovatel Vladimír Nabokov, sám synestetik, ve své autobiografii názorně popisuje jednu formu, kterou lze pozorovat obzvlášť často:

„[...] barevný pocit se zdá být vyvolán tím, že svými ústy tvořím písmeno, zatímco si představuji jeho obrys.

Písmeno *a* v anglické abecedě [...] má pro mne barvu zvětralého dřeva, zatímco francouzské *a* mi připomíná leštěný eben. Tato černá skupina obsahuje kromě toho ještě *g* (vulkanizovaný kaučuk) a *r* (ušmudlaný hadr, který se roztrhne). [...]

Protože mezi zvukem a formou panuje subtilní vzájemné působení, vidím *q* hnědší než *k*. [...] Sousední hodnoty do sebe nepřecházejí a dvojhlásky nemají žádné vlastní barvy, leda že by byly v nějakém jiném jazyce označovány jedním jediným písmenem (tak ovlivňuje trojhůlkové ruské písmeno pro *š* <Ш>, šedé jako vlna, [...] svůj anglický protějšek). [...] Slovo pro duhu, primární, i když rozhodně nečistou duhu, je v mém soukromém jazyce téměř nevyslovitelné *kzspygv*.“

(Nabokov 1984, s. 34)

U synestezie se jedná o relativně vzácnou lidskou formu vnímání, která spojuje dvě oddělené smyslové domény. A sice tím způsobem, že podráždění jednoho smyslového orgánu je doprovázeno vjemem jiného, přestože tam žádný fyzikální podnět nebyl. Nejčastěji lze pozorovat *audition colorée*: Postižení mohou slyšet barvy (**fortismus**) a vidět tóny barevně (**fonismus**). Sem se řadí také barevné vnímání dnů v týdnu. Vzácnější je spojení čichového, chuťového a hmatového smyslu:

„Obvykle cítíuji chuť slova a jeho váhu a nemusím se namáhat, abych si na to vzpomněl. Ale dá se to pouze těžko popsat – něco hladkého jako úhoř -, cítím šimrání ve své levé ruce, které je vyvoláno množstvím malých krajek lehkých jako pírků.“

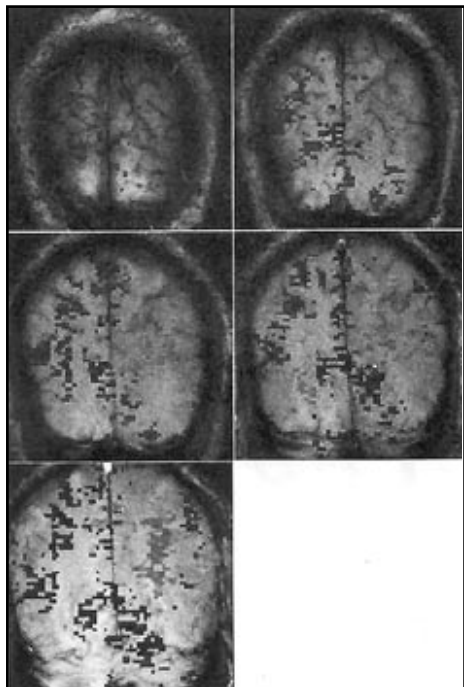
(Duffy 2003, s. 117)

V případě, jako je tento, si lze sice toto spojení jednoznačně uvědomit a ve vlastních pocitech jasně identifikovat, lze je však jen **stěží vyjádřit slovy**. V neposlední řadě proto, že často neexistuje žádný důvod, abychom vlastní vnímání reflektovali jako jiné.

Tato individuálně vyhraněná a doživotně konstantní schopnost je **spontánní a není vyvolána asociacemi**, je **nepřenosná a jednodimenziální**: tzn. písmeno E se jeví jako žluté, ale žlutá barva nevyvolává E. Tato forma je americkým neuropsychologem Richardem E. Cytowicem označována za **genuínní synestezii vnímání** (Cytowic 1989, s. 64, Cytowic 2002, s. 13–17). V 90. letech 20. století začal formulovat teorii synestezie opírající se o výzkum mozku, jež nabízí – s přispěním podnětů z vývojové psychologie a psychologie vnímání – také nové perspektivy pro antropologické teorie. Podle toho se synestetické vjemy zakládají na fylo- a ontogenetických starších psychických mechanismech. Jestliže tento jev byl v medicíně od poloviny 19. století považován buď za abnormalitu, nebo za klíč k lidské konstrukci skutečnosti, dnes může být alespoň pomocí moderních postupů vizualizován (Emrich

2004), i když ani tím dosud nebylo podáno konečné vysvětlení příčin (viz obr. 1). Z četných hypotéz o neuropsychologických souvislostech se zdá, že nejlepší vysvětlení poskytuje přijetí faktu existence mostu limbického systému mezi smyslovými centry místo přímých neuronálních krátkých spojů (Emrich 2004, s. 29).

Avšak tato schopnost se týká nejen zvláště nadaných lidí. Už denní zkušenost nás učí: jíme i očima. Tuto skutečnost využívá užitý výzkum sensoriky při používání potravinářských barviv. Např. modré špagety můžou vyvolat už při pohledu nevolnost, i když modrá je v našem kulturním kruhu nejoblíbenější barvou (Heller 2000, s. 25). Protože se spojením už čistě fyziologicky uplatní mnemotechnický princip,



Obr. 1: MRT – vizualizace akustické stimulace různých areálů zrakového systému u jednoho synestetika (červeně). Emrich 2002, s. 73.

může být dosaženo obzvláštních paměťových výkonů, které např. v hudební psychologii přispívají podstatně k hodnocení takzvaného absolutního sluchu.

Vedle barevných vjemů, které jsou vyvolány akustickými podněty a současně viděny před vnitřním zrakem (Duffy 2003), jsou zprávy také o vzácných geometrických chuťových synestéziích, barevných paších nebo vonících tónech. Přestože se tedy NEJEDNÁ o nemoc, nýbrž jen o fyziologickou variantu normy, kterou postižení někdy vůbec nerozeznají jako odlišnou, může synestetické nadání působit někdy i rušivě. Postižení pak hovoří o strategii vyhýbání se, když se třeba hudebnice musí vzdát svého povolání kvůli příliš silným pachovým vjemům. (Tito lidé pak mohou oprávněně tvrdit: Beethoven mi smrdí.)

Ve většině případů ale vede komplexnější vnímání k **celistvému uchopení skutečnosti** a ke sjednocení aspektů vědomí. Je tedy emocionálně velmi pozitivní a často se popisuje jako příjemný stav beze strachu.

4. Smysl – médium – poznání

Jestliže podle Helmholtze (Helmholtz 1879) jsou styčným bodem mezi přírodními vědami a filozofií smysly, pak právě společnému působení smyslů se v historii filozofie připisuje zvláštní funkce pro poznání světa.

„Zrak si půjčuje od citu [...]. Zrak a sluch se navzájem střídavě dešifrují: čich se zdá být duchem chuti [...]. Z toho všeho si tká [...] duše svůj šat, své smyslové universum.“¹

1 Herder: *Uebers Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (1778), cit. podle Herder 1892, sv. 8, s. 238.

Synestezie, poprvé teoreticky popsána Johannem Gottfriedem Herderem (Zeuch 2000; Thiele 1989), ovládala vždy rozpravu o poznávací funkci vnímání (*aisthesis*) a již s aristotelovským „společným smyslem“ kladla otázku o mravně-morálním smyslu smyslů. V aristotelovské tradici splývá pět smyslů definovaných jako odlišné ve **smysl společný (koïnē aisthēsis)**, jemuž jsou připisovány různé funkce:

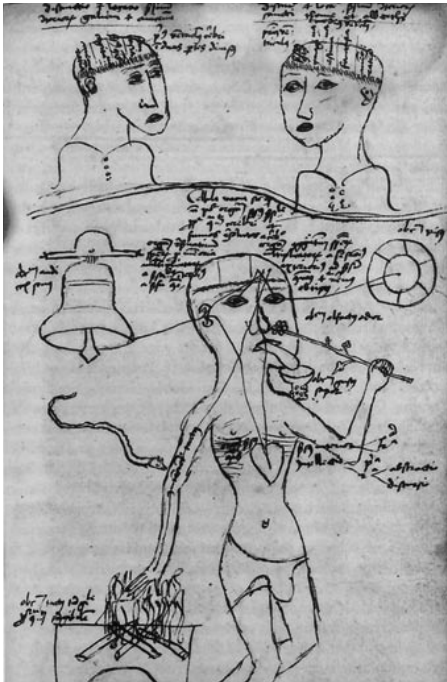
- (a) vnímání všeobecných smyslových předmětů (velikost, forma, pohyb, klid, počet, jednota);
- (b) vnímání „mimoděk“, tzn. paměťová asociace při vnímání;
- (c) vědomí vnímání;
- (d) vědomí, že dva smyslové vjemy jsou různé.²

Spolupráce smyslů v *sensus communis* se vyvinula z fyziologické k etické a estetické kategorii a kategorii teorie poznání, která spojovala nervovou mechaniku, magii a morálku. Už Aristoteles si kladl otázku: Mohu rozumět něčemu, co nebylo předtím ve smyslech? Představa, že musí existovat instance, která integruje všechny vjemy, vedla k rozlišování mezi vnitřními a vnějšími smysly. Zdálo se, že tento v „duši“ lokalizovaný smysl všech smyslů soustřeďuje vjemy na Já, a tak **podporuje identitu**. Proto se *sensus communis* dostalo se zvýšeným zájmem o smyslovost v 18. století důležité funkce. Společný smysl byl považován za antropologický orgán všeobecného rozumu. Podle Shaftesburyho to byl **morální instinkt** (v. d. Lühe 2002) a závazná podstata estetické schopnosti hodnocení, která byla podle Burkeho označována jako původně nízký smysl „chuť“. *Taste* nyní nabídl u všech lidí podobně fungující sensorium pro pojmy krásy a vznešenosti. Přitom připadl také umění důležitý význam: u Herdera spojuje smysly a prostředky, u Schillera svět a duch, u Schlegela je výsledkem vnitřních smyslů.

Fenomenologie 20. století pak dokonce stanovila absolutně synestetickou zkušenost těla. Merleau-Ponty prohlásil: „Pocitující a pociťovaná smyslovost nejsou dva naprosto protikladné termíny [...]. Smysl mi vrací jen to, co mu půjčuji, avšak to mám sám od něho“ (Merleau-Ponty 1966, s. 251). Synestetické vnímání je pro Merleau-Pontyho nikoli výjimkou, nýbrž pravidlem. Jednotlivé smyslové orgány nezobrazují atomární smyslové kvality odděleně, nýbrž při vnímání jsou jednotlivé smyslové kvality vždy spojeny do jedné **jednoty**. Vnímání tak znamená také tvůrčí tvoření skutečnosti (Arnheim 1965).

S kulturněhistoricky podmíněným rozdělením smyslů – počet pět v euroasijském prostoru – souvisí také proměnlivá hierarchie podle hodnocení jednotlivých smyslů (Jütte 2000). Chuť patřila na základě blízkosti ke smrtelnému hříchu gula, obžerství, k nízkým smyslům. Přesto se při **vytvoření estetiky** jako disciplíny stala označením, které hodnotí krásu umění. Původní aristotelovská hierarchie (viz obr. 2), která předpokládala podřazení dotykových smyslů dálkovým – 1. zrak, (*visus*), 2. sluch (*auditus*), 3. čich (*odoratus*), 4. chuť (*gustus*), 5. hmat (*tactus*), tím byla postavena na hlavu. Tak jako ukazuje pozdější ztráta významu původně gnostického dálkového smyslu *visus* na základě manipulovatelnosti obrazu, je snaha o etickou, pedagogickou nebo uměleckou celistvost stále sloučená s chuťovými soudy. Zatímco osvícené 18. století váže s ohledem na prostředky rozdělení uměleckých žánrů na odlišné způsoby vnímání, usiluje estetický koncept romantiky o překonání žánrových hranic právě **splynutím vícero smyslových vjemů**.

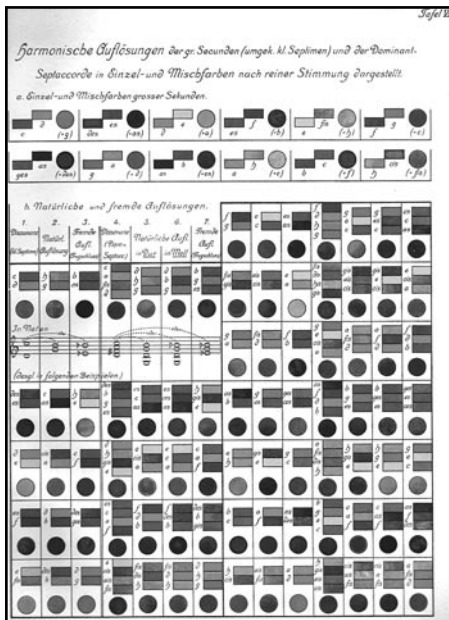
2 Aristoteles 1959, III, 418 a 15 f., 426 b 8 – 427 a 16.



Konec konců už počet pěti smyslů podléhá kulturněhistorickému vytváření, neboť v Indii se tradičně rozlišuje osm smyslů a již fyzická zkušenost vede k tomu, že člověk rozeznává smysly také podle existujících podnětů a např. může přijmout smysl pro teplotu nebo kinestetický smysl.

Obr. 2: Smysly, středověký rukopis: *Epitome seu reparationes totius philosophiae naturalis Aristotelis*, Kolín n. R. 1496, in: Jütte 2000.

5. Synestezie a intermedialita ve výtvarném umění a hudbě



Obr. 3. Hudební nauka o harmonii, in: Hermann Schröder, *Ton und Farbe*, 1906.

V hudbě a výtvarném umění byla mezioborová spojení vždy jak prakticky používána, tak také teoreticky reflektována. Hudební nauka o harmonii a umělecké teorie barev využívaly ve stejné míře **analogii barev a tónů** (viz obraz 3). Už od Pythagora byly spojovány barvy s tóny, intervaly, smyslovými kvalitami a i u tak racionalistického ducha, jakým byl Isaac Newton, s konstelacemi planet (Schwarz 1998, s. 91). Ještě v 19. století tvořila základ analogie fyzikální vlnová délka, ačkoliv oko a ucho jsou nastaveny na velmi rozdílné frekvenční oblasti.³

Kandinskij (Kandinsky 2004, s. 72) analyzoval zvláštním způsobem elementární prostředky avantgardistického výtvarného jazyka tak, že ve spise „O duchovnu v umění“ popsal synestetické spolupůsobení barvy a formy. Např. špičatá žlutá barva působí v trojúhelníku ještě špičatěji, zatímco

hloubka modré barvy se v kruhu ještě prohloubí. Barvy pro něj mohou oslovit hmatový, chuťový a čichový smysl, jsou ale spojeny v první řadě se zvuky, které zase mohou vyvolat určité psychické účinky. Žlutá spojená s pronikavým tónem je prý „barevné zobrazení šílenství“, zatímco pasivní absolutní zelená v říši barev je prý,

„co v lidské říši je takzvaná buržoazie [...] tlustá, velmi zdravá, nehybně ležící kráva, která, schopná pouze přezvykování, pozoruje svět hloupýma, tupýma očima.“

(Kandinsky 2004, s. 96-98)

Zde se do **asociativního působení** nevědomky vtaňuje **kulturněhistorický kontext**, v němž se bláznec označuje jako „žoltyj dom“, stejně jako se od Goethovy *Nauky o barvách* tradičně odmítá složená zelená barva. Na pozadí avantgardou propagovaného elementarismu nemohlo dostačit kritérium primárního a čistě výtvarného prostředku. Kandinskij se pokusil tuto teorii převést do scénické kompozice *Žlutý zvuk* – koncept **umělecké syntézy**, která kombinací⁴ obrazu, zvuku, světla, barvy, pohybu a děje oslovovala současně různé smysly.⁵ Přestože Kandinskij disponoval dvojím, umělecko-hudebním nadáním a formuloval synestetické pocity teoreticky, realizace teorie se opírá spíše o podněty Wagnerova konceptu **gesamtkunstwerku**.⁶ Mediální transformaci realizoval Kandinskij v akvarelech, které vytvořil ke kompozicím Arnolda Schönberga. Zároveň dostal podněty mediálním transferem v opačném směru – „Obrázky z výstavy“ Modesta Musorgského, klavírní cyklus, který Kandinskij 1928 inscenoval jako **multimediální symfonii** (Kandinsky 1976, s. 152; Bongni 2000).

Abychom mohli problém realizace vysvětlit na příkladech, všimněme si tohoto známého příkladu programní hudby. Musorgskij tento klavírní cyklus zkomponoval krátce po náhlé smrti svého přítele, architekta a ilustrátora Viktora Hartmanna, na jehož památku se r. 1874 konala výstava kreseb a akvarelů z pozůstalosti. Musorgskij se pokusil o převedení statického média obrazu do dynamického média hudby, přičemž ale k mnoha částem kompozice, také pro Promenádu, použitou jako leitmotiv, neměl k dispozici žádné obrazové vzory. **Mediální transfer** lze pozorovat na třech dochovaných předlohách. Jedna kresba akvarelem, kterou vytvořil Hartmann jako návrh kostýmu pro balet, ukazuje kuřátko ve vaječné skořápce (Mühlbach 2004). Zde se nevyhnutně nabízí otázka, jak vlastně souvisí živá kompozice s nehybným návrhem kostýmu. I když inscenace baletu mohla Musorgskému přinést další podněty, je dojem na straně recipienta přece jenom odkázan na metaforu „barvy zvuku“ a asociaci živoucích, pípajících kuřátek. Je přímo zřejmé, že **diachronní změnu médií nelze zaměnit za synestezii**.

Něco podobného platí pro opačnou formu transpozice, **zobrazení hudebních dojmů**. František Kupka zachytil například polyfonní struktury v abstraktním obraze „Amorpha“⁷ (viz obraz 4). Rytmičká změna a variace kruhových segmentů v primárních barvách modré a červené sugerují v simultánním sousedství samostatnost a vzájemné sukcesivní pronikání hlasů barevné fugy. Kupka vymyslel ideu morfismu,⁸ který měl tvořit abstraktně umělecký ekvivalent k tvůrčímu bohatství forem

3 Viz také Haverkamp: *Auditiv-visuelle Verknüpfungen*, Farbe 2006, s. 32-72, s. 61.

4 Terminologie podle Rajewsky 2004, s. 15.

5 Srov. scénické kompozice *Grüner Klang*, *Stimme*, *Schwarz und Weiß*, *Schwarze Figur*, *Violett*, Ariani, Hergott 1999, s. 14, 17.

6 Richard Wagner „Das Kunstwerk der Zukunft“, 1849; viz Song 1995, s. 49; Schober 1994, s. 120.

7 František Kupka *Amorpha – Fuge à deux couleurs*, 1912, olej na plátně, 211 x 220 cm, Národní galerie, Praha.

8 Jaroslav Anděl: *Wanderer zwischen Chaos und Ordnung*, in: *Anděl*, Kosinski 1997, s. 93.



Obr. 4: František Kupka, *Amorpha - Fuge à deux couleurs*, 1912, in: *Anděl, Kosinski 1997*, s. 129.

lenku barevných varhan uskutečnil Skrjabin své barevné tónové představy použitím světelného piána (Luce) v opěře *Prometheus*. Pomocí klávesnice opatřené žárovkami mohlo vytvářet dvojhlasný zvuk a v kompozici opakovalo základní tóny harmonií (Keprt 2001, s. 127–130).

Avšak i zde se nabízí otázka, zda se u **synchronních kombinací médií** dá skutečně hovořit o synestezii. Tyto gesamtkunstwerky sice oslovují současně více smyslů, avšak pro každý vjem existuje také příslušný podnět a není vyvolán zároveň žádným jiným. Teorie umělecké synestezie by tedy měla uvést intermedialitu do souvislosti s **performativitou uměleckého díla** a přivést ji k možným **receptivněestetickým důsledkům**.

Jestliže Kandinského umělecká teorie chtěla přispět k působení výtvarných prostředků, pak umělci a skladatelé se s barevnými klavíry, čichovými varhanami a zvukovými sochami snažili totéž uskutečnit pro mnoho smyslů. Jako ve světelněkinetických audiovizuálních plastikách Zdeňka Pešánka (Anděl 1993, s. 39)

Obr. 5: Zdeněk Pešánek, Světelně-kinetická plastika, 1932–1933, in: *Anděl 1993*, s. 42.



přírody. Spojením s kosmickými představami nově oživil v převedení sluchového dojmu starou představu o **harmonii sfér**.

Jednou z myšlenek, kterou se lidé již od pokusů Athanasia Kirchera zabývali vždy znovu a znovu, je barevná hudba. V 18. století byla realizována **barevným klavírem** Pèra Castela (Kienscherf 1996), dnes je každodenně předváděna ve světelných show popmusic. Tato idea se v moderně stala výrazem úsilí o **syntézu umění** u skladatelů Alexandra Lászlóa a Aleksandra Skrjabina. V návaznosti na myš-

(viz obraz 5), představitele české moderny, také zde za tím stála snaha dosáhnout **syntézy smyslů** a tím také vystupňování **celistvého vnímání skutečnosti**.

6. Literatura a synestezie

Zcela jinak je tomu se synestetickou problematikou v literatuře. Na rozdíl od multimediálního uměleckého díla, které se může přímo snažit o spojení smyslů, jazykové umění musí vyjít z **jiných mediálněestetických předpokladů**. Takže verbální synestezie jsou v prvé řadě čistě **konceptuální povahy**.

Přestože se tedy literatura zaměřuje teprve ve druhé instanci na oko a ucho, lze synestetické metafory, vzpomeňme na „liliově zbarvené vůně“ u Homéra, doložit již od antiky. Splynutí smyslů mohlo sloužit v barokní tvorbě jako jazykový ekvivalent k *unio mystica* a v romantické, symbolistické a avantgardistické tradici bylo spojeno s poetologickými cíli. Charakter **metaforické synestezie** může přinést vysvětlení uměleckých a světových názorů, které jsou v pozadí.

Syntetická forma

Básníci romantismu se snažili o splynutí žánrů. Tím základním konceptem je univerzální poezie, která propojuje vědomí a svět, umění a náboženství, vnitřek a vnějšek. Formy textů, které umožňují literatuře stát se hudbou, a synestetické metafory, které propojují různé smyslové vjemy, jsou výrazovými formami této snahy. Příklad **syntetické formy** synestetické metaforiky podává český romantik Karel Hynek Mácha:

*Byl pozdní večer – první máj –
večerní máj – byl lásky čas.
Hrdliččin zval ku lásce hlas,
kde borový zaváněl háj.
O lásce šeptal tichý mech;
kvetoucí strom lhal lásky žel,
svou lásku slavík růži pěl,
růžinu jevil vonný vzdech.
Jezero hladké v křovích stinných
zvučelo temně tajný bol,
břeh je objímal kol a kol;
a slunce jasná světů jiných
bloudila blankytnými pásy,
planoucí tam co slzy lásky.⁹*

*Es war später Abend – der erste Mai –
ein Abendmai – der Liebe Zeit.
des Täubchens Stimme rief zur Liebe,
wo der Kiefern Hain duftete.
Über Liebe flüsterte das stille Moos;
der Blütenbaum log der Liebe Leid,
von ihrer Liebe sang die Nachtigall der Rose,
sie äußerte einen duftenden rosigen Seufzer.
Der glatte See im schattigen Gebüsch
tönte dunkel geheimen Schmerz,
das Ufer umarmte ihn rundherum;
und klare Sonnen anderer Welten
irrtten über azurne Streifen,
flammend dort wie Tränen der Liebe.*

Mácha je příkladem předčasně zemřelého, ve své době zneuznaného romantického básníka, který se nadchl pro Shakespeara, Goetha, Herdera, Byrona, polský osvobozenecský boj a Francouzskou revoluci a po počátečních nejistotách jedinečným způsobem obohatil českou literaturu. Trivialita německého překladu básnické poémy *Máj* stojí v protikladu k virtuozitě hudební a formální struktury originálu, který poprvé přirozeným způsobem realizoval jamb – což se v jazyce, jehož prozodie je charakterizována pevným přízvukem na počátku slova, zdá téměř nemožné. Ač byl svými současníky problematicky přijímán, jeho inovativní jazyková síla byla paradoxně velmi brzy rozeznána německými čtenáři. Ličení přírody souvisejí s vnímáním, jsou synestetická, občas obohacená o emblematickou symboliku. Vystihují

9 Karel Hynek Mácha: *Máj*, 1836, cit. podle Mácha 1999, s. 15.

barevné účinky a s velkým bohatstvím lexikálních nuancí odrážejí modrou (Mukařovský 1948, s. 205–230), barvu romantiky. V úvodních verších je nastíněna antropomorfovaná, akustická přírodní kulisa. Zvuková instrumentace likvidami a labiálami, vokál /a:/ dominantního lexému <láska> a komplexní synestetické obrazy sprádají jarní přírodu s láskou a lidským utrpením ve **slavnost smyslů**.

Jestliže budeme s Haraldem Weinrichem rozlišovat mezi ‚Bildspender‘ a ‚Bildnehmer‘ (Catrein 2003), pak ve větě „růžinu jevil vonný vzdech“ je akustický povzdech ‚Bildnehmer‘, který je rozšířen o olfaktorický/vizuální ‚Bildspender‘. „Jezero hladké... zvučelo temně tajný bol“: ‚Bildnehmer‘ je taktilní pojetí povrchu, hladké jezero, na něž jsou přeneseny akusticko/opticko/haptické vjemy jako zvuk (zvučelo), světlo (temně) a pocit (bol). Poezie je zde zprostředkovatelkou mezi vnitřním a vnějším světem, jak rozšiřuje vědomí **splynutím smyslů do kosmických dimenzí**. Jestliže se budeme ptát, v čem spočívá ten neobvyklý účinek, pak by se dal odvodit podle původu svázaných obrazných oblastí. Podle Haralda Weinricha spočívá **odvážnost metafor v sémantické blízkosti** mezi ‚Bildspender‘ a ‚Empfänger‘ (Catrein 2003, s. 30). Často citovaným příkladem je „černé mléko jitra“ Paula Celana. Protože „bílé mléko“ je všední smyslová zkušenost a ‚Bildgeber‘ se nachází rovněž na úrovni vnímání barev, vybočuje „černé mléko“ jen nepatrně, ale právě proto působí o to protikladněji. Také u synestetických metafor existuje zpravidla jen malé rozpětí, neboť spojené části pocházejí z oblasti smyslového vnímání. Avšak jejich záměna u Máchy nezaručuje vždy neobvyklý účinek.

Méně komplexní se zdá např. charakteristika z vězení zaslechnutého lesního rohu ve 2. zpěvu: „Slyš! za horami sladký hlas / pronikl nocí temnou / lesní to trouba v noční čas / uvádí hudbu jemnou“ (269–272). Na hlas, směřující na ucho, se přenáší chuťová kvalita, sladkost; akustická hudba je charakterizována hmatovou kvalitou. Tato varianta metaforického spojení smyslových oblastí se dnešnímu čtenáři zdá téměř konvenční, ve své jednoduchosti však odkazuje na **romantický poetologický koncept** sloučení různých způsobů vnímání jako výraz poznávání světa, které chce přesáhnout samo sebe.

Analytická forma

Na rozdíl od syntetického konceptu romantismu určuje **metapoetický sonet** Arthura Rimbauda *Samohlásky* (1872), v symbolistickém kontextu **explicitní vztahy mezi hláskami a barvami**, aby je pak v básni neobvyklou metaforikou příkladně rozvinul.

*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,*

*A schwarz, E weiß, I rot, U grün – mir ward
der tiefste Sinn von eurem Klang offenbart:
A schwarzer Fliegen Schwarm um Aasgestank,
A Schatten, der auf Strand und Hafen sank.*

*Golfres d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des
tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons
d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;*

*E helle Zelte, Dämpfe Nebelquellen.
E blendende Gletscher, wehender Gräser Wellen.
I rot gespienes Blut, blutfrischer Lippen Spiel.
die Bißerfieber oder irrer Zorn befiehl.*

*U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts
studieux;*

*U Kreisen, das in dunklen Fluten bebt,
U Runzeln, welches kluges Studium gräbt,
U Ruhr auf kuhbedecktem Flurengrund*

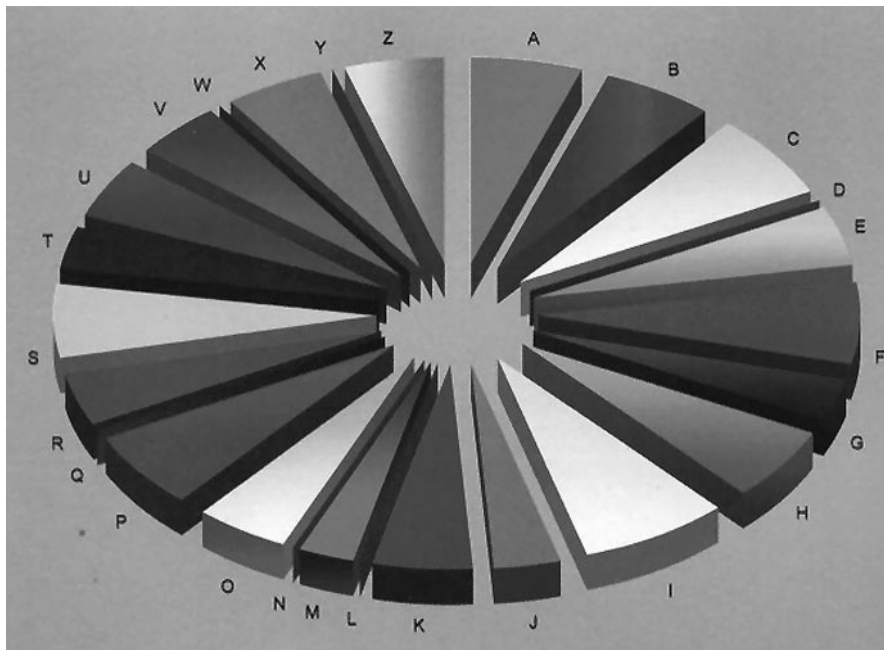
*O, suprême Clairon plein des strideuts étranger,
Silences traversés des Mondes et des Anges
- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!*

Arthur Rimbaud: *Voyelles* (1872)

*O hohen Horenes toller Ton, Allrund
von Seraphchor und Sonnenstrom durchflogen.
O Omega, der Augen Gottes blauer Bogen.*

(K.L. Ammer, 1907)

Každému vokálu je nejdříve přiřazena barva (Rimbaud 1969, s. 110; Ségalen 1902; Wanner-Meyer 1997, s. 134–139). Přitom překvapuje přirovnání A k černé, neboť odporuje nejčastějšímu rozdělení u grafémové synestezie – ta ukazuje u genuinních synestetiků většinou korespondenci mezi A a červenou (viz obraz 6). Badatelé našli Rimbaudův slabikář, v němž A bylo černé. Rimbaud nebyl jistě synestetik, jeho



Obr. 6: Korespondence mezi barvou a písmenem u genuinních synestetiků (83 žen, 6 mužů), in: Emrich 2002, s. 74.

hláskový jazyk je forma, v níž je možno rozeznat vzor Baudelairův a kterou by byl tak nevychvaloval jako svůj objev, kdyby byl býval skutečně takto založen. Neboť synestezie se sice vyvíjí individuálně, avšak postižený ji líčí jako sotva zpozorovanou konstantu od svého dětství. Přes novátorství poetického programu se oživuje dlouhá tradice **alfabetické poezie**¹⁰, alfa a omega symboliky biblického písemnictví a s tím topický analogický **koncept čitelnosti světa**.

Předpokladem pro quasisymbolickou synestezii v symbolismu a v dekadenci byla na jedné straně koncepce gesamtkunstwerku u Richarda Wagnera, jenž se stal populární ve Francii díky Baudelairově kritice Tannhäusera 1861, na straně druhé

10 K české tradici alfabetické poezie viz Sainer 1997.

idea **tónových a barevných analogií**, jak už se uplatnila v přiřazení vůní, barev, tónů v básni *Vztahy z Květu zla* (Günther 1994; Stahl 1999). Jsou provázeny Rimbaudovými vědeckými rešeršemi k medicínské synestezii (Rimbaud 1997, s. 237–239).

Rimbaudův nápad měl dlouhotrvající vliv – nejen v evropském symbolismu, nýbrž také v avantgardě. Jako příklad budiž uveden Velimir (Viktor Vladimirovič) Chlebnikov (1885–1922):

*Бобэоби пелись губы.
Вээоми пелись взоры.
Пиээо пелись брови.
Лиэээй — пелся облик.
Гзи-гзи-гээо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий.
Вне протяжения жило Лицо.*

Komentář:

„Б, или ярко-красный цвет, а потому губы – бобэоби – вээоми – синий [...] пиээо – черное“
B, oder eine grell-rote Farbe, und deshalb sind die Lippen – bobéobi – véeomi – blaue Farbe [...],
piééo – schwarz.¹¹

Velimir Chlebnikov uplatňuje v ruském básnictví tvůrčí jazykovou potenci. Jeho hlásková tvorba se nachází v kontextu ‚zaum‘, futuristického metalogického jazyka, který chtěl vytvořit novou **univerzální řeč**. Konsonanty a vokály jsou spojeny v určitém druhu „**zvukopisu**“ s čichovými, barevnými a akustickými hodnotami, a tak malují hlásky během realizace básně na stěnu obličej. Bez komentáře by tato řeč hlásek nebyla ovšem nic víc než kryptografie. Teprve klíč umožní srozumitelné spojení mezi hláskou a písmenem, takže univerzálnějazyková intence nemohla být dodržena (Gretchko 1999).

Vítězslav Nezval odkazuje v r. 1922 svou *Abecedou* na Rimbaudovy symbolistické podněty, skuteční však písmena celé abecedy postupem poetismu: volnými asociacemi, které vycházejí z vizuální podoby a vyvolávají mentální obrazy. Programově spojuje konstruktivismus slovní akrobatiky uspořádané rýmy a verši s imaginační, která nechává ze sebe volně plynout exotické země, domácí krajiny, mytologii a moderní techniku, pohádky a cirkusový svět. Barva a tvar písmen nejsou realizovány jen zvukomalebně jako např. u Alexandra Bloka, nýbrž **sémanticky synesteticky** díky vizuálním, chuťovým, akustickým, olfaktorickým vizím grafému (Nezval 1926).

V ironickém provedení Rimbaudovy myšlenky realizuje Jiří Kolář v 60. letech 20. století univerzálnějazykový koncept takřka **doslova** prostřednictvím koláže, tím, že v básni „Rimbaudův slavík“ nahradil vokály barevnými body. Ve svých „**barevných básních**“ se úplně vzdal verbálních prvků a seřadil barevné papírové tvary do řádků básně, aby nahradil ideologicky kompromitovaný jazyk záznamem viditelného.¹²

11 Velimir Chlebnikov: Bobéobi pelis' guby, 1908/09, cit. podle Chlebnikov 1987, s. 661.

12 Kolář 1999, s. 36; viz také Winter 2006, s. 507–508.

7. Propojení mezi disciplínami

Ve 20. letech 20. století na sebe synestezie ve stoupající míře přitahovala zájem **lékařů, psychologů**, ale také **lingvistů a literárních vědců**. Na literární a uměleckou praxi zapůsobila výměna informací s vědeckými disciplínami obzvláště inspirujícím způsobem. Ostatně je třeba zmínit také mimořádně inspirativní vliv právě **optiky a fyziologie** už pro umění kolem roku 1800.

Toto propojení si ukážeme názorně na příkladu. Goethovu v roce 1810 uveřejněnou Nauku o barvách (Goethe 1810), subjektivní vypořádání se s Newtonovou Optikou, prostudoval roku 1819 český lékař Jan Evangelista Purkyně, který ve své disertaci experimentálně potvrdil některá Goethova pozorování, odmítnutá jako nevědecká (Purkyně 1819).

Purkyně, který pak v Praze a ve Vratislavi konstituoval fyziologii jako vědu, zkoumal vedle intencionality vidění také synestetické jevy, jako např. provokaci vizuálních fantomových vjemů zvuky. Inspirován takzvanými **zvukovými figurami** Ernsta Chladniho, to byly tónové vibrace viditelné v jemném písku, které znali také Goethe a Runge, našel při mikroskopickém zkoumání zrakového orgánu analogické struktury, takže už v roce 1823 se zdálo synestetické propojení smyslů fyziologicky doložené (Hubatová-Vacková 2005; Welsh 2003). Že se o tyto poznatky opíraly neoromantické proudy v malířství u Kandinského, Delaunaye nebo Kupky, zkoumají od nedávné doby dějiny umění, do jaké míry však oni sami ve své době měli vliv třeba na romantickou literaturu, by bylo třeba teprve prozkoumat. Vedle toho je relativně jistý jiný receptivní vztah: objev Vulpiana, který použil pojem „Synesthésie“ poprvé v roce 1866 ve svých lékařských přednáškách, znal také Rimbaud, který zase svou „**slovní alchymii**“ inspiroval **experimentální psychologii**. Tak například Gustav Theodor Fechner, jenž měl již roku 1840 kontakty také s Purkyněm, zkoumal ve své *Vorschule der Ästhetik* z roku 1876 asociativní přiřazování hlásek a barev (Fechner 1876, I, s. 176–178). V rámci tohoto psychologického zkoumání 20. let 20. století se pohyboval i lingvista Roman Jakobson, jenž jako Fechner dokázal soulad barevných asociací u česky, německy, ruský a srbsky hovořících osob pro přiřazení /e/ = žlutá (Jakobson 1968; Schrader 1969, s. 37).

8. Běžný jazyk

Verbální synestezie nejsou omezeny pouze na asociativní literární metaforiku. Už běžný jazyk zaznamenává četná **atributivní spojení** nebo **kompozita**, která označují dojem často podstatně ekonomičtěji než nemetaforické výrazy. Proto by se dalo stejně tak svést na **pra-synestezii**, že nápadné barvy označujeme za „křiklavé“, velkou bolest jako „hořkou“ a odmítavý pohled jako „ledový“. Označení připisovaná „nízkým“ nebo dotykovým smyslům slouží často k tomu, aby byly pojmenovány „vyšší“ neboli dálkové smysly. Nejčastější cílovou doménou však není zrak, nýbrž sluch, který potřebuje očividně jazykovou podporu z jiných smyslových oblastí (např. ostrý hvizd, ostrý křik, teplý hlas; Ullmann 1957; Baumgärtner 1969; Abraham 1987).

Filozofové jazyka a lingvisté uvádějí právě tuto **vybledlou metaforiku**, aby dokázali své univerzalistické teze ke vztahu mezi jazykem, vědomím a skutečností. Skutečně existují v různých kulturních kruzích platná, **univerzální přiřazení**, např. pro negativní vjemy, které jsou charakterizovány jako hořké, kyselé, chladné, a pozitivní vjemy, jimž bývají přiřazovány atributy sladký a teplý. Zdá se, že skutečně existuje kulturně nezávislý, neurobiologický základ, když např. „výška tónu“ – pojem, který v němčině nelze vůbec nemetaforicky vyjádřit –, tedy akustická frekvence, kore-

luje s optickou výškou prostoru: vysoký tón se pojí se světlostí, hluboký s temností (Gross 2002, s. 61–65). Toto je také pro expresivní lyrickou hláskovou symboliku nanejvýš důležitá skutečnost.

9. Závěr

- Exemplární zkoumání jednotlivých transpozičních postupů ukázalo, že mediální transfer vždy na jiný druh vnímání nanejvýš naráží, avšak nikdy ho zároveň nemůže realizovat.
- Multimediální umění se snaží vyvolat synestezii na straně recipienta, zpravidla však vede pouze ke sčítání nebo komplementárnímu doplnění smyslových podnětů. To má za následek sice zvýšené využití smyslů, nikoli však synestetické poznání.
- Naproti tomu se zdá, že předností básnictví je skutečnost, že se zaměřuje vždy nanejvýš na dva smysly – ucho a oko. Básnictví se daří spojovat v signifikátech figurativní jazykové praxe, ale také v hláskovém materiálu nejen komplexní smyslové asociace, nýbrž principiálně přesahovat úroveň lidského vnímání.
- Každodenní synestetické metafory, které se v národních jazycích podobají a sotva mohou být nahrazeny neobraznými způsoby vyjádření, poukazují na to, že verbalizace musí spočívat také na korelátu vnímání. Univerzální synestetické zkušenosti na antropologickém základě spojují tóny se světlostí, barvy s teplotou, hlásky s chutí.
- Umělecká intermodularita vyjadřuje centrální estetická stanoviska celistvého poznání světa, která mohou být inspirována také neuropsychologickými poznatky. Jelikož světónázor modelovaný vnímáním není měřitelný, nedosáhnou přírodněvědecké výzkumné metody ani se svými nejnovějšími možnostmi na specifický úkol literatury při verbalizaci smyslových fenoménů. Zde by výměna informací mohla obohatit synchronní názor medicíny.
- Celkově může analýza tohoto fenoménu v literatuře, umění a hudbě přispět k tomu, aby byly prozkoumány jednotlivé historické hierarchie smyslů, a být tak přínosem pro dějiny vnímání.
- Živoucí receptivní vztahy odhalené na příkladu synestezie, uchopení a produktivní přetvoření literárně-uměleckých podnětů mohou konečně dokázat schopnost integrace celoevropské literární a umělecké historie.

Literatura

- Abraham, Werner (1987). „Synästhesie als Metapher“. In: *Folia Linguistica Acta Societatis Linguisticae Europaeae* 2-4, s. 155–190
- Anděl, Jaroslav (1993). *Umění pro všechny smysly*, Praha: Národní galerie
- Anděl, Jaroslav – Dorothy Kosinsky (1997). *František Kupka. Die abstrakten Farben des Universums*. [Kat. výst., Wolfsburg.] Ostfildern-Ruit: Hatje
- Anschütz, Georg (1927). *Kurze Einführung in die Farbe-Ton-Forschung*, Leipzig: Akademische Verlagsgesellschaft
- Ariani, Götz, Fabrice Hergott [vyd.] (1999). *Kandinsky – Hauptwerke aus dem Centre Georges Pompidou Paris*, [Kat. výst., Tübingen.] Köln: DuMont
- Aristoteles (1959). *De anima*, vyd. W. D. Ross, London: Oxford university press
- Arnheim, Rudolf (1965). *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin: de Gruyter
- Baumgärtner, Klaus (1969). „Synästhesie und das Problem sprachlicher Universalien“. In: *Zeitschrift für deutsche Sprache* 25, s. 1–20
- Bongni, Marcel (2000). *Wassilij Kandinskys Synthese der Künste. Eine Analyse von „Bilder einer Ausstellung“*, Zürich, univ.
- Catrein, Christoph (2003). *Vertauschte Sinne. Untersuchungen zur Synästhesie in der römischen Dichtung*, München: Saur
- Chlebnikov, Velimir V. (1987). *Tvorenija*, pod. red. M. Ja. Poljakova, Moskva: Sovetskij pisatel
- Cytowic, Richard E. (1989). *Synesthesia. A Union of the Senses*, New York: Springer-Verlag
- Cytowic, Richard E. (2002). „Wahrnehmungs-Synästhesie“. In: *Synästhesie*, s. 7–24
- Duffy, Patricia (2003). *Jeder blaue Buchstabe duftet nach Zimt. Wie Synästhetiker die Welt erleben*, München: Goldmann
- Emrich, Hinderk M. [a kol. aut.] (2002). *Welche Farbe hat der Montag? Synästhesie: das Leben mit verknüpften Sinnen*, Stuttgart: Hirzel S. Verlag
- Farbe – Licht – Musik. Synästhesie und Farblichtmusik* (2006). vyd. Jörg Jewanski und Natalia Sidler, Bern: Lang
- Fechner, Gustav Theodor (1876). *Vorschule der Ästhetik*, 2 sv., Leipzig
- Fleischer, Walter (1911). *Synästhesie und Metapher in Verlaines Dichtungen*, Greifswald: Abel
- Goethe, Johann Wolfgang von (1810). *Zur Farbenlehre*, Tübingen
- Gretcko, Valerij (1999). *Die Zaum'–Sprache der russischen Futuristen*, Bochum: Projekt
- Gross, Sabine (2002). „Literatur und Synästhesie. Überlegungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Poetizität“. In: *Synästhesie*, s. 57–92
- Günther, Hans (1994). *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos*, Bielefeld: Aisthesis Verlag
- Haverkamp, Michael (2006). „Auditiv-visuelle Verknüpfungen im Wahrnehmungssystem und die Eingrenzung synästhetischer Phänomene“. In: *Farbe*, s. 32–72
- Heller, Eva (2000). *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Lieblingsfarben, Farbgestaltung*, München: Droemer Knauer
- Helmholtz, Hermann von (1879). *Die Tatsachen der Wahrnehmung*, Berlin: Hirschwald
- Herder, Johann Gottfried (1892). *Sämtliche Werke*, vyd. B. Suphan, Berlin: Weidmann
- Hubatová-Vacková, Lada (2005). „Vnitřní zrak. Jan Evangelista Purkyně laboratoř vizuality a moderní umění“. In: *Umění* 6/53, s. 566–585
- Jakobson, Roman (1968). *Child Language, Aphasia and Phonological Universals*. The Hague - Paris: Mouton

- Jewanski, Jörg (1999). *Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe. Von Aristoteles bis Goethe*, Sinzig: Studio
- Jütte, Robert (2000). *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München: Beck
- Kandinsky, Nina (1976). *Kandinsky und ich*, München: Droemer Knaur
- Kandinsky, Wassily (2004). *Über das Geistige in der Kunst*, Bern: Benteli Verlags
- Keprt, Marek (2001). „Skrjabins Farb-Ton-Zuordnungen im Umfeld ähnlicher synästhetischer Bestrebungen in der Kunst seiner Zeit“. In: *Acta Universitas Palackiana Olomucensis Facultas Philosophica. Aestetica* 24, s. 127–150
- Kienscherf, Barbara (1996). *Das Auge hört mit. Die Idee der Farblichtmusik und ihre Problematik*. Frankfurt/M. – New York: P. Lang
- Kolář, Jiří (1999). *Slovník metod*, Praha: Gallery
- László, Alexander (1925). *Die Farblichtmusik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel
- Lühe, Astrid v. d. (1998). „Synästhesie“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, wyd. J. Ritter, Sv. 3, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, s. 768–773
- Lühe, Astrid v. d. (2000). „Aisthesis – synaesthesia – sensus communis. Shaftesburys Entdeckung des moralischen Gefühls“. In: *Synaesthesia*, s. 185–203
- Mácha, Karel Hynek (1999). *Máj*, Praha: Mladá fronta
- Maur, Karin v. (1985/1996). *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München: Prestel
- Marsh, Cynthia (1982). *M.A. Voloshin. Artist-Poet. A study of the Synaesthetic Aspects of his Poetry*, Birmingham: Department of Russian Language and Literature, University of Birmingham
- Merleau-Ponty, Maurice (1966). *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: de Gruyter
- Mühlbach, Marc (2004). *Russische Musikgeschichte im Überblick. Ein Handbuch*, Berlin: Kuhn
- Mukařovský, Jan (1948). *Kapitoly z české poetiky*, 3. díl, Praha: Svoboda
- Marks, Lawrence (1997). „On colored-hearing Synaesthesia. Cross-modal translations of sensory dimensions“. In: Baron-Cohen, Harrison [vyd.]: *Synaesthesia*, Oxford: Blackwell, s. 49–98
- Nabokov, Vladimir (1984). *Sprich, Erinnerung, sprich*. [Speak, Memory, dt.] Zürich: Buchelub Ex Libris
- Nezval, Vítězslav (1993). *Abeceda*, reprint, Praha: Torst
- Purkyně, Jan Evangelista (1819). *Beiträge zur Kenntniss des Sehens in subjectiver Hinsicht*, Prag: Calve
- Rajewsky, Irina O. (2002). *Intermedialität*, Tübingen: Francke
- Rimbaud, Arthur (1969). *Oeuvres*, Bourges
- Sainer, Vladimír (1997). *Česká abeceda*, Praha: Nejmenší nezávislé nakladatelství
- Schiltz, Kolja (2000). *Neurophysiologische Aspekte der Synästhesie*, Hannover, MHH, Diss.
- Ségalen, Victor (1902). „Les synesthésie et l'école symboliste“. In: *Mercur de France* 148, s. 57–90
- Schober, Thomas (1994). *Das Theater der Maler. Studien zur Theatermoderne anhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmer*, Stuttgart: M und P, Verl. für Wiss. und Forschung
- Schrader, Ludwig (1969). *Sinne und Sinnesverknüpfungen*, Heidelberg: Winter
- Schwarz, Andreas (1998). *Die Lehren von der Farbenharmonie. Eine Enzyklopädie zur Geschichte und Theorie der Farbenharmonielehren*, Göttingen – Zürich: Muster-Schmidt
- Siebold, Erika von (1919/1920). „Synästhesien in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts. Ein ästhetisch-psychologischer Versuch“. In: *Englische Studien* 53, s. 196–334
- Soldat, Cornelia (2004). „Intermedialität und Synästhesie. Zur Wahrnehmung in Literatur und Kunst der slavischen Moderne“. URL: www.soldatkuepper.de/pdfs/Projektbeschreibung%20C%20Soldat.pdf

- Song, Hai-Young (1995). *Wassily Kandinsky. Von den frühen Landschaften zur Komposition (1901–1911)*. Regensburg: Roderer
- Stahl, Elisabeth Susanne (1999). *Correspondances*, Heidelberg: Winter
- Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne* (2002). Vyd. Hans Adler, Ulrike Zeuch. Würzburg: Königshausen und Neumann
- Thiele, Bruno Friedrich Max (1989). *Herders Theorie des synästhetischen Wahrnehmens zur Grundlegung der ästhetischen Erziehung*, Tübingen, Univ.
- Ullmann, Stephen (1957). *The Principles of Semantics*, Oxford: Blackwell
- Wanner-Meyer (1998). *Quintett der Sinne. Synästhesie in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Bielefeld: Aisthesis-Verlag
- Wellek, Albert (1931). „Zur Geschichte und Kritik der Synästhesie-Forschung“. In: *Archiv für die gesamte Psychologie* 79, s. 325–384
- Welsh, Caroline (2003). *Hirnhöhlenpoetiken. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800*. Freiburg im Breisgau: Rombach
- Winter, Astrid (2006). *Metamorphosen des Wortes. Der Medienwechsel im Schaffen Jiří Kolářs*, Göttingen: Wallstein
- Zeuch, Ulrike (2000). *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*, Tübingen: Niemeyer

Intermedialität und Synästhesie

Der Beitrag befasst sich mit dem anthropologisch verankerten Phänomen der Synästhesie im Bezugsfeld der Intermedialität. Neben der Darstellung der Forschungslage, der neuropsychologischen, wahrnehmungshistorischen sowie philosophischen Grundlagen zeigt die Untersuchung an ausgewählten Beispielen der europäischen Kunst-, Musik- und Literaturgeschichte die Bedeutung dieser nicht sprachgebundenen Fähigkeit, z.B. Farben zu hören oder Töne zu schmecken, für intermediale ästhetische Konzepte auf und kommt zu folgenden Ergebnissen:

1. Die wesentlichen Transpositionsarten intermedialer Kunst machen die Tatsache evident, dass ein Medientransfer auf die jeweils andere Rezeptionsart höchstens anspielen, sie aber nicht gleichzeitig realisieren kann.

2. Obwohl multimediale Kunst den Anspruch hat, Synästhesie auf der Rezipientenseite hervorzu-rufen, erreicht sie in der Praxis oft nur eine Addition oder komplementäre Ergänzung der Sinnesreize. Dies hat zwar eine potenzierte Sinnlichkeit, nicht aber genuin synästhetische Erfahrungen zur Folge.

3. Demgegenüber gelingt es der Dichtung, im Lautmaterial und in den Signifikaten figurativer Sprachverwendung komplexe sinnliche Assoziationen zu verknüpfen und damit konzeptuell die Ebene der menschlichen Wahrnehmung zu überschreiten.

4. Alltagssprachliche synästhetische Metaphern, die sich in den Nationalsprachen ähneln und kaum durch nichtfigurative Redeweisen ersetzt werden können, weisen darauf hin, dass die Verbalisierung auch auf einem Korrelat in der Wahrnehmung selbst beruhen muss. Universelle anthropologisch fundierte synästhetische Erfahrungen verknüpfen Töne mit Helligkeit, Farben mit Wärme, Sprachlaute mit Geschmack.

5. Künstlerische Intermodularität bringt zentrale ästhetische Standpunkte einer ganzheitlichen Welterfahrung zum Ausdruck, durch die auch neuropsychologische Forschungen angeregt wurden. Da die durch Wahrnehmung modellierte Weltsicht nicht messbar ist, reichen naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden auch mit ihren neuartigen Möglichkeiten nicht an die spezifische Leistung der Literatur bei der Verbalisierung sinnlicher Phänomene heran. Ein Austausch der Disziplinen könnte die synchrone Sicht der Medizin bereichern.

6. Generell kann die Analyse des Phänomens in Literatur, Kunst und Musik dazu beitragen, die jeweilige historische Sinneshierarchie im Rahmen der Wahrnehmungsgeschichte zu bestimmen.

7. Die am Beispiel der Synästhesie aufgezeigten lebendigen Rezeptionsbeziehungen, das Aufgreifen und produktive Umwandeln literarisch-künstlerischer Anregungen mag schließlich die Integrationsfähigkeit einer gesamteuropäischen Kunst- und Literaturgeschichte unter Beweis stellen.

JAK PERSEUS OSVOBODIL ANDROMEDU NEBO OSVOBOZENÍ ANDROMEDY?

K TRANSMEDIALITĚ VYPRÁVĚNÍ VE SLOVESNÉM A VÝTVARNÉM UMĚNÍ¹

ALICE JEDLIČKOVÁ

1. Intermedialita: výzva humanitnímu bádání nebo módní výraz?

Pokusy o třídění jsou v současnosti poněkud z módy, a to i tehdy, vyhýbají-li se úzkostlivé binárním opozicím či hierarchiím a jsou-li postaveny jako jemné přechody na osách či v symbolických útvarech založených na kombinaci několika parametrů. Skutečnost, že intermedialita jako pojem se v kontextu českého bádání o kultuře teprve zabydluje, nám snad dovolí, abychom se pokusili vymezit její obecné pojetí a naši dílčí oblast zájmu a také trochu klasifikovali a typologizovali. Oblastí, kde se tomuto pojmu zatím daří nejlépe, to jest kde se častěji vyskytuje reflektován i aplikován, jsou výzkumy audiovizuální kultury, které se obvykle uskutečňují v návaznosti na zavedená filmová studia. Přestože česká literární věda se může opřít o příspěvky, které lze retrospektivně klasifikovat jako intermediální a které začínají v Mukařovského reflexích zásadních proměn vnitřní povahy avantgardního umění, na něž soudobé bádání o vztazích „poezie a výtvarnictví“ nejčastěji navazuje,² pojem intermediality a jeho další upřesňování zatím do svého standardního inventáře nepřijala.

Jedním z argumentů pro současný rozkvět intermediálních studií je právě konstatování, že v průběhu 20. století došlo ve srovnání s předchozími epochami k natolik výrazným proměnám vztahů mezi jednotlivými uměními, že je lze shrnout pod pojmem „intermediální obrat“ (Wolf 2002, s. 15). I když připustíme, že v literatuře připravovaly cestu těmto proměnám experimenty uměleckého syntetismu pozorovatelné již v romantismu a v umění fin-de-siècle (lokalizované zvláště v poezii a tíhnoucí k synestetické reprezentaci světa básnického díla i účinků jím vyvolávaných), hlavní váha těchto proměn skutečně leží ve 20. století. První kapitolu představuje meziválečné modernistické a avantgardní umění se svým zásadním rozvolněním estetických norem, jež dovoluje vznik artefaktů založených na náhodném sdružování nesourodých elementů zprostředkovaných jedním nebo více médii, a razantním vlivem nového dynamického média, filmu; druhou vznik komplexních umělec-

1 Studie je podstatně rozšířenou verzí referátu předneseného na sympoziu *Intermedialita. Slovo – obraz – zvuk* konaného ve dnech 7.–8. listopadu 2007 v Olomouci.

2 Srov. Mukařovského studií „Mezi poezií a výtvarnictvím“ (1941, in: *týž, Kapitoly z české poetiky*, sv. 1, Praha: Svoboda, 1948); dále zvláště Langerová, Marie: „Vizuální aspekty básnického díla“, in: Červenka et. al., *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst 2002, s. 379-473, a dílčí studie Josefa Vojvodíka zabývající se vztahem jednotlivých druhů umění na přelomu 19. a 20. století a v avantgardě, jakož i transformacemi různých forem vnímání v moderním umění.

kých projektů 60. let, které ruší nejen hranice mezi jednotlivými druhy umění, ale také mezi tvůrcem artefaktu a jeho recipientem; ve fázi zatím poslední (od přelomu let osmdesátých a devadesátých) se prosazuje elektronické médium spojené s fenoménem virtuální reality.

Jens Schröter, jeden z autorů, kteří se zabývají genezí a jednotlivými koncepcemi intermediality a společenskými předpoklady jejího fungování v kultuře, zdůrazňuje, že v nejširším smyslu a také pro současnost nejtypičtějším případě se intermedialitou nemíní jen dílčí vztahy jednotlivých médií navzájem, nýbrž skutečnost, že jednotlivá média neexistují samostatně, ale nacházejí se vždy v „komplexních mediálních konfiguracích“ (Schröter 2007, s. 1), a tudíž jsou vždy vnímány v relacích ke všem ostatním. Přihlíží proto i k radikálním konceptům, předkládaným zvláště reprezentantů performance, happeningu a dalších uměleckých forem založených na kombinaci různých médií a tvůrčích aktivit, o nichž se obvykle souhrnně mluví jako o multimediálním umění (Schröter označuje jako „syntetickou intermedialitu“, srov. též 2007, s. 1-5). Tyto výklady akcentují společenskou funkci intermediality a tendují k jakémusi „sociálnímu utopismu“: inter- nebo multimedialitu vysvětlují jako historicky podmíněnou reakci na ztrátu holistického vnímání a prožívání světa, jako odmítnutí „monomediality“ coby dílčího (estetického) projevu obecné tendence ke specializaci, která člověka odcizila jeho práci a omezila jeho kreativní potenciál; prosazení intermediality má ve výsledku vést k zásadní změně postoje člověka k tvůrčím aktivitám a jejich prostředkům: fúze všech médií v „mediální epoše“ nakonec povede ke vzniku jednoho komplexního supermédia a v souladu s tím k odbourání společenských bariér (Schröter 2007, s. 5).³

Jak se zdá, prozatím jsme ve fázi, kdy se s multimediálním uměním setkáváme jako s jednou tvůrčí alternativou, nikoli jako všeobjímajícím konceptem umění a lidského konání zásadně vyjadřujícím ducha doby. Je tedy otázka, zda zkoumání uměleckého artefaktu v „mediálních konfiguracích“ vyplývá z nějaké neopominutelné aktuální vlastnosti kulturních jevů, z nějaké „dobové nutnosti“, tj. zda je vlastně podmínkou jejich adekvátního a úspěšného poznávání? Spíše se nadále jedná o přístup, který někdy může být nanejvýš produktivní, zatímco jindy se pro daný interpretační záměr ukáže jako mnohem užitečnější jiné, tradičnější druhy kontextualizace: například sledování díla v kontextu individuální autorské produkce, v kontextu žánru, dobové recepce a podobně. Proto se domnívám, že fenomén intermediality, ať už se týká vztahů mezi různými druhy umění, nebo oblasti mimoumělecké, není nepodmíněně pozoruhodný sám o sobě, nýbrž teprve tehdy, když ukazuje podstatnou strukturní či strukturní a genetickou spřízněnost různých tvůrčích aktivit člověka, jejíž rozpoznání přispívá k prohloubení interpretace takto vzniklých artefaktů, to

3 A také konvencí prezentace umění, historie a lidské paměti: koncepce nových médií potřebuje k tomu, aby působila co nejprogresivněji, aby naopak „stará monomédia“ nebo neústrojná mediální kompozita byla co nejzkratnělejší, jak ukazuje příklad z aktuální publicistiky (Kera, Denisa: „Kouzelnice s časoprostorem“, *Pátek lidových novin*, 18.5. 2007, s. 28-33); uvádíme jej s vědomím toho, že článek má popularizační ráz, který ovlivňuje způsob argumentace a rétoriku zúčastněných subjektů. V textu, věnovaném multimediálním instalacím v Galerii Roberta Guttmanna, se opakují odsudky tradičních strategií muzejní prezentace a chvála mutimediality: „[...] kurátorka Židovského muzea v Praze Michaela Hájková (37). Historička umění, která pomocí nových médií umí vdechnout minulosti život a ‘přízemní technologie’ spojit s ‘duchovními tradicemi’. Žádné obligátní štítky u skleněných vitrín, ale hra s digitálními technologiemi, které předmětům a tradicím, jež jsme si zvykli vnímat jako mrtvé, náhle dodají energii a naléhavost“ (Kera 2007, s. 28); [...] místo tradiční vitríny s nápisem, kolem které mají diváci poslušně proudit, přečíst si ho a rychle zapomenout, použijeme neobvyklé technologie, jež v návštěvnicích zanechají trvalou stopu“ (tamtéž, s. 33). Paradoxně v tomto textu výrazy jako tradice či tradiční neznamenají „uchovávací kulturní kontinuitu“, nýbrž „petrifikovaný“, pro současnost mrtvý“.

jest především tehdy, kdy jeho analýza má funkční charakter a odhaluje podíl intermedialních strategií na generování smyslu konkrétního díla.

Základní pomocná osa, kterou zde načrtne při pokusu o popis a klasifikaci tohoto komplexního jevu, vede mezi projevy intermediality, které bychom mohli pracovníčně označit jako intratextové⁴ (popřípadě strukturní či konstrukční) a kontextové (relační). To znamená, že na prvním pólu se nacházejí ty projevy, které lze rozpoznat a definovat jako složku vnitřní výstavby (strukturní, někdy i konstitutivní vlastnost) zkoumaných jevů. Na opačném pólu jsou umístěny fenomény vykazující aspekty intermediality tehdy, jsou-li právě „pozorovány v určitých mediálních konfiguracích“. V prvním případě to znamená, že intermedialní postupy se zásadním způsobem podílejí na utváření smyslu díla, v druhém se „váha intermediality“ přesuává k metodě jeho zkoumání.

Z tohoto dělení je zřejmé, že nám půjde nejen o typologizaci projevů intermediality, ale také o shledání metodologických přínosů, které tento přístup nabízí literárněvědnému bádání: jak může zkoumání příbuzných jevů v kontextu různých umění přispět k vyřešení jejich tradičních i aktuálních problémů; a obráceně: může intermedialní bádání se zázemím v literární vědě nějak přispět jiným oborům, jako jsou dějiny umění? Jako východisko, metodologická základna, ale i jako cílová oblast výzkumu bude přitom v našich úvahách fungovat teorie vyprávění.

Jeden z průkopníků intermedialní teorie vyprávění, Werner Wolf, obhajuje už v titulu své stati intermedialitu jako „výzvu“ literární vědě (Wolf 2002a, s. 163). Polemizuje tak mj. s ironickým konstatováním teoretika médií Joachima Paecha, že pojem intermediality vytváří „otevřený trh pro stárnoucí humanitní disciplíny, které se na něj chtějí napojit“ (Paech 1998, s. 14). Přestože ve shodě s Wernerem Wolfem vnímám intermedialitu jako metodologickou výzvu, nemohu Paechově nadsázce upřít díl pravdy. Je nesporné, že humanitní vědy v posledních desetiletích prodělaly s různě intenzivním dopadem v jednotlivých disciplínách několik podstatných proměn paradigmatu (od textu ke kontextu, od historie ke kulturní historii apod.), jež přispěly k prohloubení jimi zprostředkovávaných poznatků. Nevidím však důvod, proč nepřiznat, že metodologické inovace jsou motivovány také snahou o legitimizaci humanitních věd: a to nejen na „tržišti diskurzů“ jak říká Wolf (2002a, s. 164), ale také ve vztahu k finančním zdrojům společnosti orientované na technologie. Humanitní vědy se potřebují prezentovat jako dynamicky se rozvíjející disciplíny, které mají nadále díky této flexibilitě a zároveň díky svým tradičním specifickým předpokladům co dodat k vědecké rozpravě o povaze současného světa a jeho vývoji; v kontextu teorie diskurzů a nejšířší textové praxe se od nich dokonce očekává, že dodají i poznatky aplikovatelné v praxi politické.⁵ Tento všestranný „tlak na inovace“ je velmi dobře pozorovatelný i v subdisciplíně, k níž se konkrétně budeme vztahovat, totiž v teorii vyprávění.

Jak tedy doložit, že intermedialita není jen módním neologismem, nýbrž podchyčením výrazné tendence kultury 20. století a skutečným projevem metodologického vývoje?

4 Na základě pojetí textu v širším slova smyslu, obdobně jako v pojetí Lotmanově.

5 Tento „požadavek doby“ je zřetelný například v nastavení parametrů v projektech Evropského rámcového programu: doporučuje se, aby účastníky projektu byli nejen odborníci na danou problematiku, ale také zástupci skupin, kteří jsou nositeli klíčového problému, a tzv. „decision-makers“, tj. společensky vlivní jednotlivci pohybující se v oblasti možného praktického dopadu výzkumu. Jinak řečeno: zkoumat literaturu znamená v této souvislosti zkoumat ji jako „dokument něčeho“ a jako „zdroj poznatků napomáhajících ke změně něčeho“.

2. Malý exkurz do historie. Kodifikace pojmu v kontextu literární vědy

Na počátku jsme konstatovali, že intermediální výzkumy byly podníceny strukturálními a funkčními proměnami moderního umění a prosazením fenoménu „médii“ ve společenské komunikaci. Z metodologického hlediska (a z hlediska literárněvědného) je patrně nejdůležitějším předpokladem intermediálního výzkumu rozvoj sémiotiky. Pojem médium lze totiž chápat v užším smyslu, jako „nosič“, materiální kanál k přenosu informací; v teorii intermediality je však nosič pouze pomocnou složkou, zatímco podstatu média představuje celá soustava znaků a jejich užití se záměrem přenosu kulturních obsahů; popřípadě se může jednat o kombinaci několika znakových soustav.⁶ Lze také říci, že intermediální vztahy jsou vlastně vztahy „intersémiotické“. Jak zdůrazňuje Werner Wolf, z hlediska fungování lze médium vnímat také jako určitý kognitivní rámec, jehož přijetí vytváří předpoklady pro vnímání a interpretaci sdělovaných obsahů (srov. Wolf 2002a, s. 165).

Pokud by si některá badatelská kultura mohla dělat nárok na duchovní vlastnictví a implementaci pojmu intermedialita, pak jsou to nepochybně humanitní výzkumy v jazykově německé sféře. V kontextu literární vědy panuje vcelku shoda o prvním užití pojmu: na počátku 80. let jej jako neologismus vytvořený paralelně k termínu Julie Kristevy „intertextualita“ poprvé použil Aage Hansen-Löwe (1983). Intertextualita v tomto smyslu zůstává „intramediálním“ fenoménem, tj. pojmenovává vztah textu realizovaného verbálním médiem k jinému textu (pretextu), respektive celé množině pretextů.⁷ Svěbytnost intermediality zakládá Wolf především na tom, že vyjadřuje „intersémiotické“ relace, tj. vztahy mezi znakovými systémy: „Intermedialita znamená překračování hranic mezi komunikačními médii, jež jsou konvenčně chápána jako distinktivní; k tomu dochází jak *uvnitř* jednotlivých děl nebo znakových komplexů, tak i *mezi* nimi navzájem“ (Wolf 2002a, s. 167). Do centra pozorování pak Wolf posouvá intermedialitu, která se projevuje v rámci jednoho díla: mluví o ní pak jako o intermedialitě v užším smyslu či vlastní intermedialitě; tj. z našeho pohledu se jedná o intermedialitu „intratextovou“. Jestliže je zřetelná už v povrchové vrstvě díla, tj. postupy jednotlivých původních médií jsou již na této úrovni dobře rozlišitelné, navrhuje Wolf označení multi-, popř. „plurimedialita“ (Wolf 2002a, s. 172–3). Tu pak lze odstupňovávat na ose mezi kombinací médií a „míšením či splýváním médií“, v němž už jsou způsob a míra podílu jednotlivých médií obtížněji nebo sotva odlišitelné.

Pro intermedialitu, která se projevuje v relacích mezi jednotlivými díly, jsme už na začátku navrhli označení „kontextová“; Wolf ostatně pracuje s obtížně přeložitelným termínem „werkübergreifende“, tj. „hranice díla přesahující“ intermedialita. Shodneme se s ním ovšem na tom, že „tato varianta je ve zvláštní míře funkcí perspektivy pozorování s interpretačním záměrem“ (Wolf 2002a, s. 170). Tento druh intermediality se může vztahovat jak k jednotlivým dílům nebo jejich skupinám (např. žánrům), tak i k dílčím složkám děl. Doklad funkčnosti posledně jmenovaného subtypu intermediality předložil tento teoretik v diachronně pojaté studii

6 Například zvukový film vznikl postupně jako „kompozitní médium“, složené ze sémiotických systémů řeči, obrazu a zvuku/hudby (srov. Wolf 2002a, s. 165).

7 Konkrétní vztah pretextu a posttextu, či, můžeme-li takto hravě variovat, „premedia“ a „postmedia“, je zřejmý u jednoho ze subtypů kontextové intermediality, jež Wolf nazývá „intermediální transpozice“ (Wolf 2002a, s. 171) a míní jím takové fenomény, jako je například filmová adaptace románu. Termín „intermediální transpozice“ je vlastně pouze „překódováním“ označení jevů, které lze stejně dobře zkoumat v rámci (či diskurzu) tradičně pojaté poetiky, popř. na základě intertextuality.

o rámcování (Wolf 2006). Paralely mezi rámcováním v literatuře a výtvarném umění přesvědčivě (a především názorně!) ilustrují některé dobové příznačné trendy, sdílené různými druhy umění: ty se projevují například použitím rámce k oslabení přechodu mezi skutečností a představeným světem díla, a vyjadřují tedy tíhnutí k estetické iluzi, nebo naopak využitím rámce ke zvýraznění této hranice a tedy i tvořivosti díla; přesun rámce z jeho standardní pozice dovnitř díla signalizuje odmítnutí tradičních norem a konvenční struktura celku.

Rámcování patří zcela zřejmě k jevům, které další přední teoretička intermediality Irina O. Rajewsky (2000) hodnotí jako mediálně nespecifické, tj. takové, které se vyskytují paralelně v nejrůznějších médiích a představují určité autonomní struktury, oddělitelné od mediální báze. Právě strukturní shoda či podobnost mediálně nespecifických jevů dovoluje vyvozovat na základě jejich zkoumání poznatky přispívající k identifikaci dobové poetiky a uměleckých tendencí. Tato mediálně neodvislá struktura se projevuje jako množina formálních vztahů, popřípadě jako soubor konvenčně strukturovaných konkrétních obsahů. Jedním z nevhodnějších příkladů pro doložení prvního, formálního typu je příběh; v druhém případě se jedná o sdílení určité látky (obvykle zformované právě v příběh, resp. tzv. „standardní“, tj. určitým společenstvím uznávaný⁸ a kulturou opakovaně aktualizovaný příběh⁹ apod.) několika médii, aniž by byl zřejmý konkrétní pretext nebo médium, které inspirovalo ostatní.

Jak konstatuje Joachim Paech, nemělo by se vlastně mluvit o intermediálních vztazích mezi literaturou a filmem, nýbrž o vztazích mezi literárním a filmovým vyprávěním (srov. Schröter 2007, s. 6); podle Iriny Rajewsky se tedy jedná o problém „transmediality vyprávění“. Právě jím bychom se chtěli zabývat v následujících úvahách. Jejich motivace ovšem nevystala z metodologické proměny teorie vyprávění, ani z konkrétního literárního problému; četné podněty ke zkoumání vztahu verbálního a „piktoriálního“ vyprávění přinesl jiný obor, kunsthistorický seminář věnovaný žánru ekfráze, jeho funkci v dějinách reflexe prostorových umění a vztahu k dalším žánrům diskurzu dějin umění.¹⁰ Tento žánr by si vlastně v intermedialních studiích zasloužil zvláštní postavení: těžší sice z obecného privilegia řeči jako média – je to přece vždy právě a jedině ona, která nám umožňuje vypovídat o povaze ostatních médií a jimi reprezentovaných obsahů – ale je vlastně svou podstatou žánrem „zprostředkujícím“ mezi dvěma médii reprezentace světa (respektive přesněji je sama „verbální reprezentací vizuální reprezentace“, srov. Heffernan 1993, s. 3). Zatímco v uměnovědě je ekfráze běžným pojmem, teorie literatury její vymezení problematizuje v rozpětí mezi rétorickým popisným žánrem, uměnovědným pojmem a literární ekfrází (do jejíž působnosti náleží i popis fiktivních uměleckých děl) a aktualizací pojmu v současné kulturologii,¹¹ popřípadě, patrně vzhledem k omezené funkci žánru v české tradici, zcela opomíjí.¹² Klíčový moment, inspira-

8 Zde přejímáme pojem Stanleyho Fische „standard story“, srov. též: *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Mass. (et al.): Harvard Univ. Press 1980, s. 239.

9 H. Porter Abbott mluví v této souvislosti o tzv. „masterplots“, tj. jakýchkoli univerzálních příbězích či vzorcích příběhů, které obsahují sdílení o základních lidských hodnotách, přáních, obavách apod. a realizují se jako mýty, pohádková vyprávění, v současnosti jsou na jejich půdorys nejčastěji v žurnalistice promítány příběhy známých osobností apod.; srov. H. Porter Abbott: *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge (et al.): Cambridge University Press 2002, s. 42–44.

10 Hana J. Hlaváčková – Lubomír Konečný: „Popisy obrazů/obrazy popisů“, FF UK Praha, 2006/2007.

11 Srov. Wagner, Hans-Peter: „Ekphrasis“, in: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Ed. něm. vydání Ansgar Nünning, edd. čes. vydání Jiří Trávníček a Jiří Holý, Brno: Host 2006, s. 181–182.

12 *Encyklopedie literárních žánrů* (edd. Dagmar Mocná, Josef Peterka, Praha – Litomyšl: Paseka 2004) heslo neobsahuje.

tivní pro přítomný záměr, se objevuje tam, kde se ekfráze vztahuje k obrazu, jenž odkazuje k nějakému vyprávění.

Přestože nemám v úmyslu vystupovat ze stanoviska rigidně naratologického, je asi záhodno upozornit, že pojem vyprávění byl doposud užíván v širším smyslu, respektive v obou svých významech současně, tedy jako „výpravny útvar“ (teorie vyprávění mluví o „narativu“) i „způsob zprostředkování příběhu“ (diskurz). Nahrazení pojmu vyprávění v tomto širším smyslu výrazem „nativ“ má tedy své opodstatnění; souhrn obsahů, zprostředkovaných vyprávěním v užším smyslu (diskurzem), označuje teorie vyprávění jako příběh. Jak uvidíme, bývají pojmy „vyprávění“ a „příběh“ mimo oblast naratologie často vnímány jako zaměnitelné. Ve vlastním výkladu se je pokusím rozlišovat; nejde mi však ani tak o zajištění terminologické jednoznačnosti, nýbrž o vyjasnění otázky, zda lze mluvit o „transmedialitě nativu“ v kontextu verbálního a výtvarného umění: jakým způsobem se ve výtvarném umění projevuje transmedialita příběhu a vyprávění v užším smyslu, a v neposlední řadě, jaké závěry z této konfrontace plynou pro naši „centrální“ disciplínu.¹³

3. Příběh jako autonomní útvar

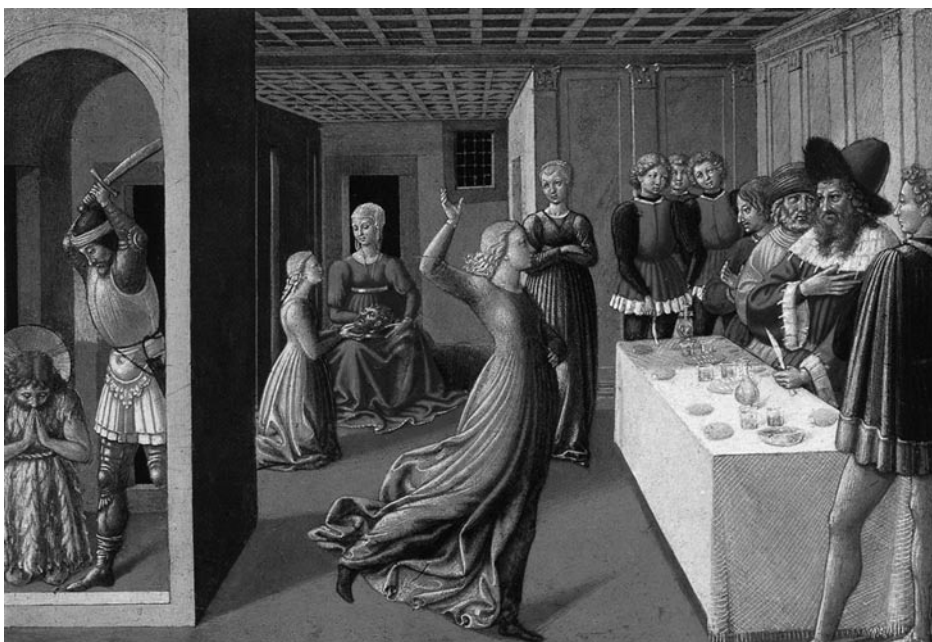
O transmedialitě jedné složky nativu již dlouho není pochyb: identifikace příběhu jako autonomní hloubkové struktury nezávislé na médiu je úhelným kamenem moderní teorie vyprávění. Na první pohled by se mohlo zdát, že na toto místo bychom mohli dosadit rozlišení kategorií příběh a vyprávění.¹⁴ Toto dělení však ani tak nevyhovuje, a reálné existenci nativu, jako je spíše základním heuristickým nástrojem textové analýzy,¹⁵ umožňujícím jednak určení stavebních prvků a bloků příběhu, jednak deskripci vyprávění jako souhrnu konstrukčních postupů, textových a promluvočných typů, jež příběh zprostředkovávají. Toto dělení je tedy sice účelné, avšak „umělé“; příběh nám není dostupný jinak než skrze zprostředkující vyprávění, a obráceně, o vyprávění nemůžeme vypovídat, aniž bychom odkazovali k příběhu, tj. nemůžeme vyprávění zbavit jeho konkrétního věcného obsahu. Naopak mediální transpozice nebo transmediální paralely přesvědčivě vypovídají o autonomní existenci příběhu: příběh mladíka, který získá mimořádné schopnosti po štípnutí zmutovaným pavoukem, může „vyprávět“ komiks i akční film, příběh o zakleté spící princezně nám zprostředkuje pohádková knížka i baletní představení. Transmedialita je tedy dokladem autonomní existence příběhu a současně jeho univerzality.

13 Takový záměr si nutně žádá vstup na území spadající pod správu dějin umění. Erwin Panofsky rozlišuje trojí přístup k uměleckému dílu: „vychutnavačství“ (tedy nepoučenou estetickou konzumaci díla spojenou s hodnocením a interpretací) – „znalectví“ (spojené především s potřebou identifikace, zařazení díla a vyhodnocením jeho kvality) – a přístup teorie umění, která předchodí poznatky podřizuje záměru vytvořit určitou historickou koncepci (srov. Panofsky 1981, s. 22–23). Zatímco v případě verbálního (přesněji literárního) vyprávění je můj přístup převážně teoretický, opřený o jistý rozsah „znalectví“, pojednání výtvarných děl zde klene směly oblouk od vychutnavačství k odváznému teoretizování, jehož základna je samozřejmě lokalizována spíše v první disciplíně. Za případné „znalecké korektury“ budu proto povděčna.

14 Respektive kategorií „fabule – syžet“, „histoire – récit“, „story – discourse“, v přibližné ekvivalenci a chronologickém pořádku v rámci vývoje teorie vyprávění; řešení vzájemných vztahů jednotlivých soustav není však úkolem této stati.

15 Je třeba si uvědomit, že toto dělení vyvstalo z teorie soustředěné primárně na verbální, slovesný nativ.

Argumentace pro univerzální uplatnění příběhu se opírá jak o intramedialní fenomény, tj. o skutečnost, že struktura příběhu funguje v literárním i věcném (respektive fikcionálním i faktuálním) vyprávění, tak o transmedialitu vyprávění, jež se manifestuje v různých druzích časových umění, a konečně o některé projevy intermediality v užším smyslu, zvláště komiks.¹⁶ Otázka čistě výtvarného znázornění příběhu (tj. jeden z klíčových momentů kunsthistorického bádání) zůstávala ještě donedávna spíše na okraji zájmu teorie vyprávění. Jednu z prvních zmínek o piktorialní narativitě v kontextu strukturální naratologie lze najít v dnes již kanonické práci zaměřené ke stanovení základních komponent příběhu a strategií vyprávění, v knize Seymoura Chatmana příznačně nazvané *Story and Discourse* (1978). Je to současně jeden z prvních příspěvků k tématu intermediality či přesněji transmediality vyprávění, neboť je věnován, jak oznamuje podtitul, „Narativní struktury ve fikci a filmu“. V podkapitole „Náčrt narativní struktury“ se objevuje jako ilustrace „obecnosti komponent narativu“ (Chatman 1978, s. 34) odkaz na Gozzoliho obraz tematizující biblický příběh, *Tanec Salome* (1461–2; viz obr. 1).¹⁷ Ocitujme zde Chatmanův stručný



Obr. 1 Benozzo Gozzoli: *Tanec Salome*, 1461–2, National Gallery of Art, Washington

výklad: „Ve své nejjednodušší formě představuje piktorialní narativ události v jasné sekvenci, řekněme zleva doprava, analogicky k západní abecedě. Ale pořádek může být i jiný: například na Gozzoliho obraze Salome tančí pro Heroda v pravé části obrazu a pozdější událost – voják držící meč nad Janovou hlavou – se objevuje v části levé. Závěrečná událost, Salome předkládající Janovu hlavu matce, se objevuje

16 Srov. například úvod Shlomith Rimmon-Kenanové k *Poetice vyprávění* (1983): „Novinové zprávy, dějepisné knihy, romány, filmy, komiksy, pantomima, tanec, psychoanalytická sezení představují jen několik narativů, se kterými se v životě setkáváme“ (Rimmon-Kenanová 2002, s. 9).

17 Zdroj obrazových příloh, není-li uvedeno jinak: <http://www.wga.hu/> [přístup 2007- 11-16].

uprostřed“ (Chatman 1978, s. 34). Budeme-li opravdu důslední, pak musíme autora, který se ve svých pozdějších pracích podrobně zabýval vztahem deskripce a vyprávění,¹⁸ trochu poopravit. Výraz „voják držící meč nad Janovou hlavou“ totiž rozhodně neodkazuje k události samé, nýbrž k jejím indiciím (jinými slovy, jde spíše o popis situace); nejde samozřejmě o nějakou zásadně „chybnou“ formulaci, ale tím spíše z tohoto výrazu vyplývá, že způsob reprezentace události ve výtvarném umění má své specifické rysy. Jinak řečeno: lze skutečně mluvit o reprezentaci události? Jestliže však Chatman tvrdí, že „Salome tančí pro Heroda v pravé části obrazu“, pak mu nelze než oponovat: v pravé části obrazu je jednoznačně umístěna postava Heroda, zatímco postava tančící Salome se nachází uprostřed; vedeme-li totiž obrazem diagonální osy, protínají se zhruba v pase figury – tato korekce svědčí ve prospěch určitých kompozičních zákonitostí obrazu. Chatman však pro tento odklon od standardního znázornění narativní sekvenciality (odvozené od linearity západního písma vedeného zleva doprava)¹⁹ nehledá žádný důvod a neptá se ani, zda se nějakým způsobem promítá do recepce dané narativní struktury. Jinak řečeno, neklade si otázku, zda a nakolik je tato reprezentace obvyklá nebo je nezvyklým porušením narativního vzorce určeného verbálním narativem, a nakolik je výsledkem nároků nebo limitů daných možnostmi vizuálního umění. Šanci prozkoumat konkrétní aspekty transmediality narativu v tomto případě – na rozdíl od narativu filmového – nevyužívá. Tento postoj není jen náhodnou ukázkou osobních preferencí jednoho teoretika, ale také ilustrací dobového rozpětí zájmů disciplíny.

4. Vyprávění a „narativita“

V aktuální teorii vyprávění se s usouvztažením příběhu a obrazu (obvykle malby) setkáváme v mnohem větší frekvenci – nejčastěji toto spojení funguje jako jeden z dokladů univerzální „narativity“. Pojmu narativita se v současné rozpravě o kultuře vede obdobně jako „intermedialitě“: mnohdy se totiž setkáváme s užitím, v němž klesá na úroveň módního hesla. Na druhé straně narativita patří k centrálním pojmům novějšího naratologického zkoumání, jak se zformovalo v průběhu 90. let, v procesu „renesance“ a interdisciplinarizace oboru. Prosazení narativity je v souladu s dvěma „obraty“ či trendy v humanitních vědách: zaprvé je to ustálení interdisciplinárních výzkumů, o kterých se mluví jako o kognitivních vědách: spojuje je přesun od interpretace faktů, artefaktů a fenoménů lidské komunikace k poznávání procesů a mechanismů, na jejichž základě tyto artefakty atd. vznikly jako konceptualizace určité lidské zkušenosti. O druhé proměně vědeckého paradigmatu se mluví jako o „narativním obratu“. V literární vědě přitom měly patrně největší vliv dvě klíčové práce, které vypovídají o funkcích vyprávění v lidské kultuře a také o historických příčinách proměn či zpochybnění těchto funkcí: Lyotardovy stati o postmodernismu (1979 a 1986, česky 1993) a Ricoeurův *Čas a vyprávění* (1983–5, česky 2000, 2002 a 2007). Vyprávění se v nich jeví jako jeden z centrálních konceptů umožňujících strukturaci a legitimitizaci poznání světa a sebeidentifikaci kulturního společenství. Ricoeurův koncept kromě hermeneutického výkladu procesu poznání a transformace skutečnosti ve vyprávění předkládá také zásadní temporální motivaci vyprávění, jež podle něj spočívá v překlenutí propasti, která se otvírá mezi

18 *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého 2000, [1990].

19 Asi by bylo na místě říci, že se tu uplatňuje i konvence „čtení obrazu“ zleva doprava (k tomuto tématu srov. dále cit. Heffernan 2002).

časem individua a časem historickým, či dokonce „kosmickým“. Lyotard naopak odhaluje oslabení funkcí narativu a ukazuje postmoderní diskurz jako prostor relativizace hodnot, v němž je mj. zpochybněna i sjednocující a legitimizující moc toho, o čem se dříve obvykle mluvilo jako o velkém příběhu.

V aktuálních výzkumech zahrnujících nejen fiktivní a historické vyprávění, nýbrž i další diskurzy (například právo) se ukazuje, že vyprávění sice ztratilo svou vpravdě mytologickou funkci, ta však byla v post-moderní (nejnověji možná post-postmoderní) kultuře nahrazena barthesovskou funkcí „mytologizující“. Transformací některých tradičních příběhových schémat (či univerzálních příběhů typu „vzestup a pád“, „pád a znovuzrození“ apod.) tak vznikají nové příběhy, které na základě shrnutí typických a náhodných, resp. výjimečných okolností poskytují určité vzory (například: výkonnostní sportovec překonal rakovinu) nebo ospravedlnění určitého jednání (například: násilí ze strany příslušníka marginalizované skupiny je vysvětlováno na půdoryse příběhu člověka, kterého omezení ze strany společnosti ve výsledku neustále nutí k překračování společenských norem, a to negativních i pozitivních, příkazů i zákazů).

Zřejmě tedy není pochyb o tom, že příběh nám poskytuje schéma ke strukturační, a tudíž zpracování složitých souborů informací, s nimiž se musíme vyrovnávat. „Módní“ preference vyprávění jako univerzálního pořadajícího vzorce však někdy vede k tomu, že neméně funkční podoby způsoby pořádání lidské zkušenosti (podle časových intervalů, konvenčních hodnotových hierarchií či taxonomických systémů) se zdánlivě jeví jako přežitá či badatelsky nezajímavé; ve skutečnosti však zde jako u většiny kulturních jevů platí, že staré modely nebývají novými zcela potlačeny a nahrazeny, ale je jim spíše vymezeno jiné místo v systému kultury, nebo se mění jejich vzájemný poměr. Dalším aspektem tohoto kuhnovského „uchopení hole za konec“ je tendence k přeceňování výpovědní hodnoty některých druhů narativu, zvláště všedního ústního vyprávění, a to často v souvislosti s palčivými a současně „módními“ problémy globalizované společnosti. Tyto tendence ovšem podporuje také sama naratologie, která se již od počátku 90. let snaží udělat „na tržišti diskurzů“ z potenciálních konkurentů obchodní partnery. Když se tato disciplína v 90. letech emancipovala od své strukturalistické minulosti, přejala z této fáze bezvýhradně jednu velkou ambici a proměnila ji v metodologickou strategii: totiž stát se podobně jako kdysi strukturální lingvistika pilotní vědou humanitního bádání.

Chápání příběhu jako univerzálního kognitivního rámce vede k tomu, že se objevují tendence podkládat narativitu jako imanentní strukturu všem lidským aktivitám: příběh pak přestává být interpretací dění a událostí, ale zdá se být obsažen v nich samých.²⁰ Za další projev nadhodnocení tohoto referenčního rámce pokládám „narativní interpretaci“ v podstatě „nenarativních“ fenoménů nebo takových, které obsahují jen náznaky narativity. Z tohoto hlediska lze dát jen částečně za pravdu naratologovi H. Porteru Abbottovi, který tvrdí, že přiřkládání narativního schématu se zásadně uplatňuje i při vnímání obrazů. Na příkladě galantního výjevu pak konstruuje jeho narativní interpretaci; nejprve vyznačuje indicie odkazující k tomu, co předcházelo, tj. vlastně re-konstruuje prehistorii výjevu: půvabná dáma při hudební produkci probudila touhu mladého muže který ji právě v tuto chvíli vášnivě přitahuje k sobě; ve zdvižené ruce dámy vidíme smyčec: a zde se otvírají alternativy pokračování narativní struktury: dáma muže udeří a přivede k rozumu, bude přemožená násilím, smyčec jí náhle vypadne z ruky v touze... atd.; právě tato otevře-

20 Werner Wolf v této souvislosti trefně upozorňuje, že všeobjímající koncept narativity pak ztěžuje možnost stanovit, co je vůbec „nenarativní“ (Wolf 2002b, s. 31).

nost alternativ příběhu dodává podle Abbotta obrazu energii (Abbott 2002, s. 6an). Rembrandtův obraz „Belšasarova hostina“ (1635) pak, tvrdí Abbott, odkazuje všemi indiciemi k příběhu z *Knihy Danielovy* a aktivuje jej tedy ve vnímatelově mysli (viz obr. 2). Hlavní problém je zde v tom, že tyto dva – z našeho pohledu dosti rozdílné případy – Abbott nijak podstatně nerozlišuje. Stěží však můžeme souhlasit s jeho tvrzením, že i napohled statické prostorové objekty se prostřednictvím naší percepcie stávají předmětem narativního strukturování: například obraz vraku nám podle jeho



Obr. 2 Rembrandt Harmenszoon van Rijn: *Belšasarova hostina*, 1635, National Gallery, Londýn

názoru nevyhnutelně sugeruje představu předchozího ztroskotání.²¹ Skoro se zdá, že Abbott v touze po doložení „všeobjímající“ narativity přehlíží některé zákonitosti daného druhu umění a konvence jeho vnímání. Obtížně přijatelné jsou zvláště spekulace nad enigmatickými obrazy Francise Bacona zobrazujícími deformovaná lidská torza. Abbott předpokládá, že naše dohady nad obrazy mají vždy v alespoň minimální míře narativní charakter: zastupují deformovaná torza mučené osoby?

21 Připomeňme si například „Ledové moře“ Caspara Davida Friedricha (kol. 1823; viz obr. 3): pozorovatelé často přiznávají, že vrak lodi, přestože je důležitou složkou obrazu, „objevili“ až překvapivě pozdě – natolik je dominantní zobrazení obřích ledových ker, které se v několika plánech vrší směrem ke středu obrazu, zatímco malé torzo je posunuto od středu napravo. Z mého pohledu působí obraz dosti staticky a vrak se mi v důsledku toho jeví spíše jako ilustrace trvalého sevření ledovce. Představa předchozího ztroskotání je však jen jednou alternativou výkladu; někteří interpreti zase posouvají do popředí symbolický aspekt Friedrichových obrazů a spatřují v ledovém moři alegorii dobové politické situace (srov. např. komentář k našemu obrazovému zdroji <http://de.wikipedia.org/wiki/> [přístup: 2008-04-14]). Další interpretační klíč ovšem poskytuje také autorská poetika, v jejímž centru leží světelné studie vodní hladiny, svítání a soumraku.



Obr. 3 Caspar David Friedrich: *Ledové moře*, 1823, Kunsthalle Hamburk

Co je příčinou jejich utrpení? Za co jsou trestány...? atd. Všeobjímající „narativita“ jeho úvah se mi jeví trochu nucená. Ve výsledku totiž Abbott konstruuje jakéhosi univerzálního vnímatele, který je na jedné straně suverénním znalcem starozákonních příběhů a na druhé straně projevuje sklon k tvrdošíjně „naturalizaci“ artefaktů moderního umění. Přitom je třeba mít na paměti, že cílem moderního umění je mnohdy vytváření znakových soustav, na něž nelze aplikovat analogie vyvozené z životní praxe,²² a ricoeurovské „narativní rozumění“ pak může jít proti samé podstatě výtvarného sdělení. Podstata Baconova figurativního zobrazení však může být ikonografická a tradiční námět torza předmětem významové transformace: pozitivní aspekt torza jako dokladu starobylého umění a krásy je pak překryt negativním chápáním neúplnosti, přičemž to, co se v Abbottově interpretaci jeví jako personifikace torz (jejich pahýly jsou „ošetřeny obvazy“), může být jen expresivním příznakem tohoto subverzivního ikonografického záměru. A dále, to, co Abbott prezentuje jako nevyhnutelnou, tedy jaksi „přirozenou“ narativní interpretaci Baconova zobrazení torz, může být spíše důsledkem interpretovy znalosti malířovy poetiky s její příznačnou tendencí k de-antropomorfizaci, a tedy symbolicky dehumanizaci lidské

22 Kognitivní postup umožňující pochopení nové, neznámé situace za pomoci přikládání známých „schémat“ (popřípadě „scénářů“ či dokonce „skriptů“, schémat s naprosto pevnými pravidly jednání), tj. ověřených stereotypních dějových sekvencí, je možná účinná v případě rozvinutého, zřetelně zobrazivého verbálního narativu; v případě výtvarného náznaku však může být zavádějící; lépe řečeno: na základě tohoto postupu je jistě možno vytvořit narativní strukturu jako „výsledek inspirace obrazem“; narativní struktura jako „produkt interpretace“ se pak spíše stává v duchu radikálních interpretačních teorií novým dílem.

bytosti (a způsob zobrazení torz se pak jeví jako obrácení tohoto postupu). Dalo by se říci, že Abbott v jednom rámci uvažování spojuje momenty recepce dané kulturní identitou či vzděláním vnímatele s obecnými aspekty osvojení díla jako „známého“ nebo naopak „jiného“ na bázi zkušenosti pořádané skrze narativní rozumění, aniž bere v potaz různou míru interpretačních předpokladů a aktivity recipienta. A za druhé projevuje minimální respekt k prostorovému charakteru výtvarné reprezentace, principům jeho kompozice a ikonografii. Z toho je zřejmé, že jednotlivé příklady z výtvarného umění disponují rozrůzněnými typy a stupni narativity; někdy se zdá, že narativní rozumění je až druhotným důsledkem jiných předpokladů, nikoli východiskem interpretace.

Skutečnost, že lze mluvit o různých stupních narativity, je výrazem povahy tohoto pojmu, který je zase výrazem rekonceptualizace vyprávění v novější teorii vyprávění. Zatímco strukturalistická (tzv. klasická) naratologie usilovala o stanovení stavebných jednotek příběhu a pravidel jejich kombinování (tedy o sestavení gramatiky vyprávění) a o vytvoření modelu minimálního narativu, novější (tzv. postklasická) naratologie usiluje o vymezení narativity jako souboru vlastností, které přitom nepřínáleží jen narativu verbálnímu, ale jsou sdíleny obsáhlou množinou lidských artefaktů, komunikačních a kognitivních procesů. Narativita tedy neznamená naplnění jednoznačně určené struktury, nýbrž různou míru přítomnosti určitých vlastností, a to i v dílčích složkách artefaktu či procesu. Stanovení narativity přitom mívá dvojí zásadní podobu: jednak se jí míní množina vlastností narativu, jednak obecný kognitivní rámec. Ten lze vymežit především na základě funkcí vyprávění v životě individua a kultury, jež mají obecně antropologický základ. (To jsou ostatně momenty, které postřehli už předchůdci současných naratologů; nejsoustavněji je patrně podchytil E. M. Forster ve svých *Aspektech románu*, 1927.) Vyprávění je především komplexní metodou „přikládání smyslu“ lidské existenci, jež se z hlediska své konečnosti a v kontextu všednodenní zkušenosti, tedy v kontextu často roztržiténých a zmechanizovaných aktivit mnohdy jeví ne snad zcela nesmyslná, avšak rozhodně ne „smyslu-plná“. Narativní organizace fakt má schopnost pořádat a osvětlovat souvislosti skutečných událostí i konstruovat souvislosti událostí fiktivních. Vyprávění sytí touhu po nevšedním zážitku a zvědavost, na niž upozorňoval již Forster (sekvencialita, chronologie příběhu je z tohoto hlediska odpovědí na očekávání publika „co bylo dál“). Vyprávění také vytváří komunikační prostor pro sdílení zážitku, spoluprožívání, společnou zábavu.

Všechny tyto funkce úzce souvisí s pojmem „tellability“ (který do zkoumání vyprávění zavedli již v 70. letech v kontextu sociolingvistiky William Labov a Mary Louise Prattová v rámci svého inovativního komunikačního konceptu teorie literatury),²³ to jest s tím, zda vyprávěné „stojí za vyprávění“, to znamená, nakolik a jakým způsobem se může napojit na vnější kontext vyprávění (například ve funkci vzrušujícího vyprávění nebývalé události, ve funkci didaktického exempla apod.). Tuto kontextově vázanou relevanci vyprávění přitom samozřejmě ovlivňují (zvyšují či oslabují) interní faktory strukturace narativu. Chápání této vlastnosti vyprávění také do značné míry závisí na výchozí představě vyprávění, na narativním „prototypu“. Někdy jej lze ztotožnit s určitým žánrem vyprávění: například pro Moniku Fludernikovou je to ústní vyprávění v běžné komunikaci, jež je především prostřed-

23 Labov, William: *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1972. Pratt, Mary Louise: *Toward A Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press 1977.

kem sdělování a sdílení každodenní zkušenosti; tuto funkci převádí Fluderníková v jeden z hlavních příznaků narativity a označuje ji jako „*experientiality*“²⁴; Werner Wolf upřednostňuje vyprávění literární a jako prototyp volí tradiční vyhraněný žánr pohádky (Wolf 2002a). Každá tato volba samozřejmě posouvá do popředí některý aspekt fungování vyprávění jako kognitivního rámce.

Jestliže se vrátíme k Abbottovým návrhům narativních interpretací, pak je zřejmé, že v případě galantního výjevu probíhá formulace pozorovatelského úsudku podle psychologických situačních schémat (příčemž, přihlédneme-li k dobovému kulturnímu kódu, nejpravděpodobnější je alternativa erotická);²⁵ naopak v případě Belšasarovy hostiny se jedná o zcela konkrétní odkaz k pevně zakódovanému příběhu, který připouští dodatečný výklad smyslu příběhu, ne však alternativní významy zobrazení jako obraz předchozí.

Jednou z cest k uchopení narativity je nepochybně revize definice a funkčnosti minimálního narativu. Model minimálního narativu umožňuje vymezení nezbytných podmínek vzniku narativní struktury a vytváří předpoklady pro její odlišení od útvarů „nenarativních“. Jediná vada záleží v jeho podstatě, v „minimálnosti“: ta se totiž z dnešního pohledu jeví jako nedostatek parametrů „narativity“. O proslulé definici Geralda Prince „*narativ je reprezentace nejméně dvou reálných nebo fiktivních situací v časové následnosti, z nichž ani jedna nepředpokládá ani nezahrnuje tu druhou*“ (Prince 1982, s. 4) Werner Wolf zcela bez zlomyslnosti poznamenává, že by se docela dobře hodila i na kuchařský recept, zatímco definice Mieke Balové „*narativ je reprezentace událostí v časové následnosti*“ zase není v žádném rozporu s pokusem o definici předpovědi počasí v televizi (srov. Wolf 2002b, s. 34). H. Porter Abbott předkládá několik zkoušek větných struktur zamýšlených jako reprezentace minimálního narativu: sekvence „*Naobědvala se. Pak jela autem do práce*“ splňuje podmínky minimálního narativu, rozhodně však nevyvolává „dojem narativity“ (Abbott 2002, s. 22), tj. skutečnosti, že jsme jako recipienti svědky příběhu. Abbott konstatuje, že narativita tedy nejspíše nevzniká prostým aditivním nárůstem událostí; neargumentuje však nutností kauzálních propojení obou událostí (jako kdysi E. M. Forster a mnozí, mnozí po něm), ale nabízí jinou alternativu: „*Zamýšleně poobědvala. Pak se rozjela autem do práce*“ (Abbott 2002, s. 22, zvýraznila A.J.). V náznaku se zde vypovídá o stavu vědomí osoby, o níž se mluví; čtenář se může dohadovat, že ji nejspíš něco trápí, a klást si otázku po možné příčině: jeden výraz tu podle Abbotta stačí vyvolat dojem, že se setkáváme se zárodkem příběhu. Jinak řečeno, narativita předpokládá také nějaké širší souvislosti reprezentovaných událostí: tedy se Abbott nezáměrně, ale zcela logicky přibližuje k stanoviskům Marie-Laury Ryanové, která narativitu zakládá na schopnosti narativu tvořit možné světy, malá fikční univerza obývaná fikčními osobami, z nichž každá do tohoto malého univerza vkládá ještě svůj vlastní mentální soukromý svět; střetávání soukromých světů postav je přitom jedním z nejdůležitějších hnacích zdrojů děje.²⁶ (Vymezení základních složek těchto světů se pak vlastně obloukem vrací ke složkám příběhu: postavám, událostem a časoprostoru.) Podstatné ovšem je, že narativita se podle Ryanové zcela zřejmě manifestuje jako poiesis, jako „tvorba světů“.

24 Fluderník, Monika: *Towards a Natural Narratology*, London (et. al.): Routledge 1996.

25 Stále znovu se však vnučuje úvaha nad tím, z jaké situace vnímání díla je narativní interpretace vyvozena: lze opravdu předpokládat, že návštěvník galerie, kterého obraz upoutal například kompozicí, barevnou škálou či účesem dámy, postoupí až tak daleko; anebo zda lze narativní interpretaci předpokládat až tehdy, zadáme-li pozorovateli popis obrazu, tedy pokus o realizaci žánru ekfráze.

26 Srov. Ryan, Marie Laure: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington (et al.): Indiana Univ. Press 1992.

Další aspekty narativity zastupují způsoby narativní organizace (Wolf 2002b, s. 47), které by z hlediska klasické naratologie náležely do působnosti analýzy diskurzu (či, chceme-li, „syntaxe vyprávění“) a které pojmenovávají strategie nutně obsažené už v definici minimálního narativu. Z hlediska novější teorie narativity jsou však především výrazem ustavování smyslu zprostředkovaných obsahů. Jsou to prostředky narativní koherence, jimž dominuje chronologie jako uspořádání událostí, která vytváří předpoklady pro to, aby se tyto události vyjevily, resp. mohly být interpretovány jako motivované, kauzálně provázané, popřípadě nadané určitou teleologií.

Příběh se v této perspektivě jeví jako konkrétní obsahová realizace narativních předpokladů, která je zprostředkována nějakým médiem: z hlediska intermediální teorie vyprávění se tato média dále dělí podle toho, zda příběh pouze reprezentují, „realizují“ (jako je tomu povětšinou ve filmu), nebo zda se na této realizaci podílí nějaká zprostředkující instance (jako je vypravěč ve verbálním narativu). Narativní díla se tak vlastně jako v klasické triádě druhů literárních děl liší na ta díla, která příběh přímo předvádějí, a ta, která je zprostředkují vyprávěním. Tento skrytý návrat k druhové klasifikaci, ba ani skutečnost, že to, co oba přístupy (intermediální a genologický) spojuje, je příběh jako předvedený či zprostředkovaný obsah dějového charakteru (nikoli vyprávění v užším smyslu, tedy jako způsob zprostředkování), a že tedy termín „narativita“ vlastně není ideální, současnou teorií vyprávění nijak netrápí. Posouzení narativity se děje za využití shora uvedených parametrů, zdá se však, že dominantní roli hrají rozdíly mezi textovými typy: jako narativní se jeví takové dílo, jemuž dominuje realizace příběhu prostřednictvím typických narativních strategií, a to na úkor postupů, které jsou příznačné pro textové typy deskripce a argumentu (srov. Wolf 2002b, s. 39a, Nünning 2006, s. 539–540).

Zdá se tedy, že rozhodující parametry narativity nepřekvapivě zastupují temporalita a sekvencialita zprostředkovaných obsahů. Základní jednotkou těchto obsahů, a tedy podmínkou narativity je událost; pojem událost vyjadřuje změnu stavu; děj příběhu se ukazuje jako sekvence změn stavu v reprezentovaném světě. Současná teorie vyprávění rozlišuje dva základní typy události: první z nich je zřejmá, tj. jazykově explicitní forma, obsažená v narativu v predikátech vyjadřujících změny, druhá je kontextově odvislá a je spíše záležitostí interpretace (jako „událost“ se jeví to, co je z daného hlediska chápáno jako například neočekávané, nezvyklé). Narativ, v němž převažuje první typ události, je obvykle založen na prezentaci děje, zatímco převažuje-li druhý typ události, může jít (ač se to zdá paradoxní, jestliže jsme přijali definici narativu jako „zprostředkování příběhu vyprávěním“) o narativ „nedějový“ a do popředí se dostává narace samotná (srov. Hühn 2007, s. 1–2). Tyto dispozice narativu jsou shrnuty pod pojmem „*eventfulness*“; prozatím termín pokusně převádíme jako „událostní potenciál“ a pokusíme se využít jej při zamyšlení nad transmediální narativitou slovesného a výtvarného umění.

5. **Piktoriální narativita. Komentář k jednomu encyklopedickému heslu a „opravné principy“ kunsthistorické**

Heslo „piktoriální narativita“ zpracované Wernerem Wolfem je součástí *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005), a je tedy logicky motivováno jednak jako ilustrace současných výzkumných trendů, jednak jako příklad jedné z podob a fungování vyprávění (jinak řečeno, jako jeden z dokladů transmediality příběhu).²⁷ Od samého počátku je však tento fenomén problematizován a upozorňuje se na specifické limity vizuálního média, uchopené už starší tradicí;²⁸ další kámen úrazu je

spatřován ve způsobu pojednání problému v dosavadní praxi dějin umění, jejichž zacházení s pojmem narativy („výpravnosti“) malby se naratologům jeví jako příliš volné.

Je sice pravda, že je poměrně snadné „přistihnout“ historika umění (popřípadě i tak inspirativní kunsthistoričku, jakou je Svetlana L. Alpersová) při vágním vymezení narativy či při používání výrazů jako „narrative“, „story“ a „tale“ ve významu v podstatě shodném.²⁹ Není-li však naším cílem pouze chytat autorku za slovo, zjistíme, že místy tyto termíny užívá ke specifikaci důležitých fenoménů. Domnívám se proto, že o „volném zacházení s pojmem“ můžeme mluvit tehdy, jestliže na kunsthistorické vnímání narativy aplikujeme rigidní požadavky moderní naratologie strukturalistického ražení a méně už vnímáme tradici a především výzkumné potřeby druhé disciplíny. Původní povaha naratologie je totiž univerzalistická, s tůňnutím k synchronnímu pohledu, zatímco povaha dějin umění je logicky nejen diachronní, ale také „kontextualistická“. Jak zdůrazňuje Panofsky, dějiny umění vnímají umělecké dílo jako „zprávu“ s konkrétní časoprostorovou lokací, tedy vpravdě historicky (srov. Panofsky 1981, s. 15–19). Je tedy třeba si uvědomit, že narativita je pro dějiny umění jen jedním z početných parametrů, jež napomáhají identifikaci díla v jeho historicitě a slohové příslušnosti, jinak řečeno, je pomocným prostředkem jeho kontextualizace na diachronní ose. V nejnovější kunsthistorii lze však nalézt i „sebekritické“ přihlášení k potřebě zastřešující teorie (srov. Rehm 2004, s. 180); považuji za dosti příznačné, že její přímluvce Ulrich Rehm se v této souvislosti vyhýbá termínu naratologie a preferuje výraz „*Narrativik*“. Domnívám se, že to není jen náhodná či samozřejmá volba označení vzešlého z německého prostředí,³⁰ nýbrž motivovaná volba upřednostňující analogii s pojmem „poetika“. Jinak řečeno, nacházím zde signál, že kunsthistorická teorie vyprávění prostě nemusí být „vědou o vyprávění“ – stačí, když bude jeho „poetikou“. Dějiny umění ostatně disponují svou vlastní tradicí myšlení o vyprávění, která má své základy ve vídeňské škole a k níž se později podrobněji vrátíme.

Zatímco první Wolfova motivace k námitkám vůči kunsthistorickému pojetí vyprávění zřejmě vychází z přisnosti „naratologické doktríny“, k druhé zavdává do jisté míry příčinu sám diskurz dějin umění, a to nikoliv nepřesností ve vymezení pojmu vyprávění, nýbrž tendencí generalizovat jeho přítomnost ve výtvarném umění; tento sklon pak ve výsledku vyvolává nepatřičnou generalizaci u pozorova-

27 Řadu informací a stanovisek Wolf přejímá odjinud; vzhledem k tomu, že v našem výkladu převážně parafrázujeme jeho stať, necitujeme mnohdy nedostupné původní prameny, nýbrž pouze uvádíme, že se jedná o Wolfem přejatý argument.

28 Wolf se vrací k Lessingovi: „Avšak, jak objasnil již G. E. Lessing ve svém *Laokoontovi*, přes dlouhou tradici řeči o ‚výpravných obrazech‘ klade piktorální médium narativitě značný odpor“ (Wolf 2005, s. 431). Pro zajímavost uvádím argumentaci z pozic teorie filmu a intermediality, která se zdá být nasměrována právě opačně: „Počátky myšlení o fúzích (sloučeních) mezi formami a médii lze hledat již v antických pojetích korespondencí mezi malířstvím a poezií, dále v Lessingově *Laokoontovi*, kde se podrobně zkoumá mj. možnost prostorového znázornění časového děje v malířství.“ Szczepanik, Petr: „Intemedialita“, *Cinepur*, <http://www.cinepur.cz/article.php?article=5> [přístup 2007-11-27].

29 Wolf konstatuje, že „V diskurzu o výtvarném umění a hudbě vede analogická jednostrannost [soustředění k jednomu médiu, pozn. A.J.], spojená s deficitem teoretického povědomí často k tomu, že výraz ‚narativní‘ se používá čistě intuitivně a proto vágně. Pak na definici vyprávění nebo narativity rezignují dokonce autoři speciálních pojednání o narativitě malířství a hudby jako Svetlana Alpers (1976) [...]“ (Wolf 2002b, s. 24). Wolf odkazuje na studii Svetlany Leontief Alpers „Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation“, *New Literary History* 8, 1976, s. 15–41. Naše zkušenost pramení z autorčiny studie „Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari’s Lives“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23, 1960, 190–215, srov. zvláště 195–6.

30 Z pohledu vývoje disciplíny dnes již spíše „historické“ označení v jazykově německé oblasti výzkumu vyprávění; v kontextu německé literární vědy (například teorie překladu) bývá někdy aktualizováno.

telů „odjinud“. Tento moment je zřetelný v kunsthistorickém výkladu pojmu „Bild-erzählung“ (který je ovšem jen přibližně srovnatelný s pojmem „piktoriální narativity“): „*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, máme-li začít v západní kultuře, odkazují řecké vázy, reliéfy, malby a mozaiky k předlohám z mytologie a epiky, mnohem řídkěji k dějepiscectví; křesťanské umění nezacházelo se svými ‚pretexty‘ jinak. Teprve s W. Hogarthem začíná doba ‚umělců-autorů‘, kteří své příběhy vynalézají sami“ (Kemp 2003, s. 46). Můžeme nepochybně vznést námitku, že předložená definice vyprávění je neúplná či nepřesná, neboť v ní schází takový popis struktury „zprávy“, který by ji odlišil od jiných, nenarativních sdělení. Ale zde ještě není jádro problému; z přítomného výkladu totiž snadno vyvstává dojem, že výtvarná díla odkazující k „předlohám z mytologie“ a podobně jsou jaksi zaručeně, samozřejmě. Jistou roli tu hrají i alternativní způsoby verbální reprezentace obrazu, které můžeme vnímat jednak jako volby ze synchronního inventáře přístupů (závislé na konkrétním účelu reprezentace), jednak jako projevy vývoje diskurzu dějin umění: evokující ekfráze – systematická deskripce ústící v analýzu stylu – kunsthistorická interpretace.*

Takový vývojový náčrt lze nalézt ve studii Davida Carriera „*Ekphrasis and Interpretation: Two Modes of Art History Writing*“ (1987), v níž autor srovnává reprezentaci Michelangelovy fresky *Obrácení sv. Pavla* ve Vasariho *Životech nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů* (1550, přeprac. 1568), v počátcích kunsthistorie a v soudobých interpretacích. Ukazuje také jednu z typických tendencí v chápání ekfráze: přestože je v kompetenci tohoto žánru deskripce veškerých výtvarných námětů a také dalších prostorových výtvorů, bývá velmi často svazována s náměty, které mají verbální, narativní předlohu. Ekfráze je pak chápána jako specifická forma „převyprávění příběhu“ a současně „verbální znovustvoření (verbal recreation) malby“ (Carrier 1987, s. 20). Carrier cituje pasáž ze Skutků apoštolů (9,3–4), úryvek Vasariho ekfráze a konstatuje: „*Michelangelo zobrazuje tuto scénu v ‚Obrácení sv. Pavla‘ a Vasari převypravuje příběh ve své ekfrázi. [...] uvádí přitom detaily nezmiňené v Písmu“* (tamtéž). Klene se tu pomyslný oblouk mezi primárním verbálním narativem a žánrem ekfráze: jejím předmětem je sice obraz, autor ekfráze však stěží zapře znalost primárního narativu, který je v ekfrázi implicitně přítomen minimálně jako „narativní fólie“ či kostra, pokud jí už nepřiznáme statut „pretextu“. Carrier přitom vlastně nepoměňuje ekfrázi jen obrazem samým, ale zcela nepokrytě verbálním narativem. Z našeho pohledu ovšem přítomnost detailů ve Vasariho ekfrázi není výrazem žádného zvláštního vztahu k verbálnímu pretextu: *Písmo* je přece známo jako text nanejvýš skoupý, co se týče uvádění okolností a jejich deskripce, zatímco obraz se ani nemusí vyznačovat mnoha detaily, ale některým (které verbální narativ může bez problémů vynechat) se v důsledku zobrazení daného námětu prostě nemůže vyhnout. O síle vlivu primárních narativů, popřípadě tradovaných narativních vzorců, které obsahují určité motivy jako loci communes (topoi), vypovídají konkrétní doklady z dějin ekfráze: Alpersová upozorňuje na případy, kdy tak postupuje Giorgio Vasari ve svých *Životech* a zmiňuje se pak dokonce o postavách, jež na obraze nejsou, patří však ke kanonické verzi ekfráze jako samostatného narativního útvaru: v popisu Ghirlandaiova *Vraždění nevinátek* se vyskytuje děcko, jež místo mléka saje krev zraněné matky; Alpersová konstatuje, že tento motiv se objevuje v ekfrázi zobrazení dobývaného města, již lze nalézt u Plinia Staršího, v jeho slavném spisu *Naturalis Historia* (srov. Alpers 1960, s. 202). Právě v této pasáži výkladu nacházíme z našeho hlediska funkční rozlišení mezi „vyprávěním“ a „příběhem“: Alpersová dovozuje, že „*Vasariho popisy maleb se nezakládají ani tak na pozorování konkrétního vyprávění, nýbrž na vymezení příběhu“* (Alpers 1960, s. 203, zvýraznila A. J.): příběhem se tu

míní ona univerzální tradovaná struktura, zatímco vyprávěním individuální reprezentace (a tedy interpretace) této univerzální struktury. Přitom však není objasněno, jaký charakter má toto vyprávění, respektive jaké jsou jeho prostředky.

Z tohoto a předchozích příkladů je snad dostatečně zřejmé, kde dochází ke střetu názorů dějin umění a teorie vyprávění: naratologa totiž zásadně zajímá, nakolik je příběh skutečně „zprostředkován“ obrazem, nebo zda k němu pouze odkazuje. To jsou z jeho pohledu velmi odlišné projevy narativity. Werner Wolf konstatuje, že stupeň narativity či narativního potenciálu je odvislý od žánru a způsobu zobrazení; abstraktní umění, tj. umění nezobrazivé, z principu nemůže být narativní (Wolf 2005, s. 431). Dodejme, že nezobrazivé umění je chápáno nejen jako oproštění od mimetické funkce, ale také jako osvobození od vlivů jiných umění; James Heffernan upozorňuje v této souvislosti na esej Clementa Greenberga „Toward a Newer Laocoon“ (1940), v němž autor vyjadřuje uspokojení nad skutečností, že výtvarné umění se v předchozích desetiletích „očistilo od korumpujícího vlivu literatury“ a odvrátilo se od reprezentace verbalizovatelných významů směrem k reprezentaci tělesného a smyslového (cit. podle Heffernan 2002, s. 48).

Z hlediska „znázornění příběhu“ dělí Wolf zobrazivá výtvarná díla do dvou základních žánrů: jednotlivý obraz a série obrazů; množinu jednotlivých obrazů dále dělí podle toho, zda zobrazují jednu či více fází příběhu na „monofázové“ a „polyfázové“.³¹ Tyto kategorie se zčásti překrývají s klasifikací navrženou již na přelomu 19. a 20. století reprezentantem vídeňské školy dějin umění Franzem Wickhoffem³² a v rámci oboru opakovaně diskutovanou. Konfrontace dvojího pojetí piktorální narativity by mohla být zajímavá: oba systémy totiž vycházejí z vyhodnocení způsobu, jímž se výtvarné dílo vyrovnává s časovým průběhem znázorněné události, popřípadě sledu událostí. Implikují tedy otázku, kterou vložil do titulu své analýzy Wickhoffova přínosu Ulrich Rehm (2004): „Wieviel Zeit haben die Bilder?“

Hned na počátku je třeba zdůraznit již zmiňovanou odlišnou motivaci obou klasifikací: Wickhoffovi nešlo o vyznačení způsobů zobrazení děje (které považoval za velmi obecné, antropologicky podmíněné projevy), nýbrž o shledání pojmů umožňujících definovat styl určité epochy (konkrétní motivací pro něj byl výzkum pozdní antiky); v jeho klasifikaci tedy „klasifikace vyprávěcích způsobů“ = „klasifikace stylů“. Wickhoff rozlišuje:

1. styl shrnující (*kompletierend*): několik fází události následujících po sobě je znázorněno, aniž by se opakovaly postavy akterů;
2. styl zvýrazňující (*distinguierend*): zobrazen je jen jeden výrazný okamžik události;
3. styl sekvenciální (*kontinuierend*)³³: je znázorněno více po sobě následujících událostí nebo jejich fází, přičemž jednotliví nositelé jednání jsou opakovaně zobrazeni (zde zvolený překladový termín se shoduje s principem „sekvenciálního“ zobrazení, o němž se mluví v teorii komiksu).

31 Další alternativou je rozlišení na obrazy „monoepizodické“ a „polyepizodické“, zdá se však nadbytečné zavádět co nejpodrobnější klasifikace tam, kde vystačíme s opisem vlastností sledovaných jevů.

32 V roce 1895 napsal Wickhoff úvod k prvnímu úplnému vydání pozdně antického fragmentu *Codex Graecus* pod názvem „Die Wiener Genesis“, který později vydal jako samostatnou stať (*Roman Art. Some of its Principles and their Application to Early Christian Painting*. London - New York: E. Strong 1900).

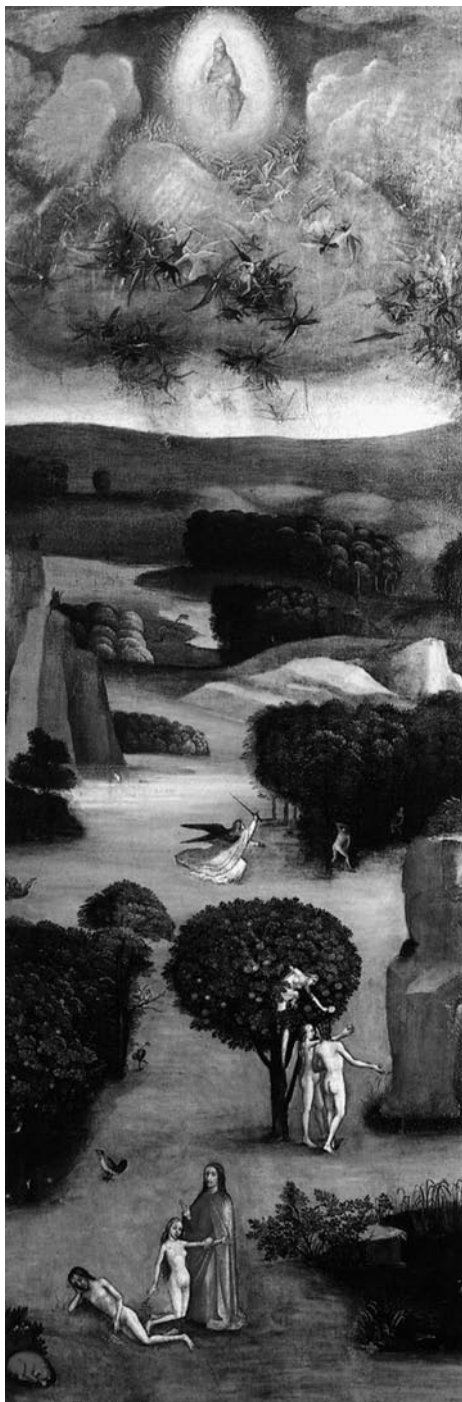
33 Wickhoffovy pojmy jsem se pokusila přeložit pro aktuální potřebu tak, aby byly alespoň náznakově kompatibilní s terminologií teorie vyprávění; zcela vyhovující je pouze termín „sekvenciální“, pro termín *kompletierend* by bylo možné využít i překlad „sumarizující“; adjektivum „zvýrazňující“ sice odpovídá charakteru původního termínu, v daném kontextu by možná byl přiléhavější výraz „individualizující“.

První typ zobrazení je tedy způsob s verbálním vyprávěním zcela neslučitelný; tím se vzdaluje našemu pojednání v kontextu transmediality vyprávění. Rehm, který vychází z pozic dějin umění, ovšem uvádí i doklady onoho specifického „kódu čtení“ obrazu, které toto oddálení jen posilují: řada shrnujících zobrazení totiž podle něho není míněna ani jako výraz simultaneity dějů, ani jako naivní pokus o „kompresi času“, nýbrž zvýrazňuje určitou vlastnost či roli jednajících postav; zdánlivě narativní žánr je tedy ve skutečnosti žánrem argumentativním (srov. Rehm 2004, s. 172 an). Z příkladů, které uvádí, lze vyvodit, že „znaky časovosti“ přitom mohou zůstat některé dílčí motivy: velmi časté je například v příběhu prvotního hříchu shrnutí jednotlivých fází přijetí zakázaného ovoce: na početných zobrazeních Eva jednou rukou jablko přijímá od hada, druhou už ho nabízí Adamovi (Rehm uvádí bronzové dveře dómu v Hildesheimu, zde můžeme odkázat na levé křídlo Boschova triptychu *Poslední soud* (2. pol. 15. stol.; viz. obr. 4), jímž se budeme ještě zabývat: Boschovo podání přitom kombinuje dominantní způsob sekvenciální se shrnujícím. Výjevy na dveřích hildesheimského dómu poskytly Rehmovi ještě jeden důležitý podnět: v centru reliéfu zobrazujícího bratrovraždu je postava hroučícího se Ábela, vpravo stojí Kain se zdviženou holí; na levé straně opět vidíme Kaina, tentokrát, jak se snaží zahalit do pláště a skrýt před rukou Boží. Rehmovo stanovisko je v podstatě odmítnutím narativní interpretace zobrazení: příběh Kaina a Ábela je nepochybně zdrojem našeho „předporozumění“ výjevu, tvoří jeho předpoklad; zobrazení už s tímto předpokladem pracuje a pouze zvýrazňuje role hlavních aktérů příběhu: „Zjevně nejde o to, vylíčit přesný okamžik vraždy a její časový vztah k odhalení vražedníka. Rozhodující je mnohem spíše to, že Kain je charakterizován jako zločinec a Ábel jako oběť“ (Rehm 2004, s. 177). Z hlediska verbálních textových typů toto zobrazení není vyprávěním známého příběhu, nýbrž má charakter argumentu; zobrazení tedy Rehm nevnímá jako narativní, nýbrž „argumentativní strukturu“ (tamtéž).

V souvislosti s dobovou interpretací novověkých obrazů znázorňujících jeden okamžik (tj. ve Wickhoffově terminologii styl *zvýrazňující/distinguierend*) uvádí Rehm podnět inspirativní i pro naratologické zkoumání: v důsledku vlivu normativní poetiky 17. století preferující žánr dramatu a s ním jednotu času, místa a děje, se od obrazu požadovala schopnost vyznačit bezprostředně předcházející a následující okamžik. Takový požadavek splňovalo například Poussinovo *Sbírání manny* z roku 1667,³⁴ na němž, jak zdůraznil v „autoekfrázi“ sám tvůrce, je zřejmý přechod od zoufalství k úžasu, vděčnému rozpoznání záchrany a úctě (srov. Carrier 1987, s. 25). Z našeho striktně naratologického pohledu je možno namítnout, že psychické stavy, ilustrující jednotlivé fáze události, jsou distribuovány mezi různé postavy téhož výjevu, tj. nejedná se vlastně o pravou sekvencialitu, nýbrž spíše o simultánní znázornění fází procesu, jímž nevyhnutelně procházejí všichni účastníci téže události. Jak už bylo naznačeno, Rehm je otevřen tvorbě naratologicko-kunsthistorických konceptů, současně však upozorňuje, že narativní interpretace výtvarného díla mnohdy nepostačuje k odhalení symbolických významů, jež rozšiřuje až přístup ikonografický, respektive sémiotický. Dosavadní pokusy o inovaci dějin umění vycházející z kooperace naratologie a sémiotiky³⁵ považuje povětšinou za příliš fixované na původní literární modely, a tudíž vzdálené cílovému předmětu zkoumání (Rehm 2004, s. 181).

34 Poussinův obraz se stal už ve své době předmětem rozsáhlé akademické diskuse; jak upozorňuje Carrier, jejím základem však ještě zůstávala ekfráze (srov. týž 1987, s. 26).

35 Například Bal, Mieke – Bryson, Norman: *Semiotics and Art History*, 1991.



Z rekapitulace vzájemných postojů obou disciplín lze snadno vyvodit, že naratologie nepovažuje kunsthistorický přístup za dostatečně teoreticky podložený, a dějiny umění zatím ještě žádný naratolog nepřesvědčil o užitečnosti svého konceptu; prozatím se tedy musíme spokojit s projevy dobré vůle z obou stran, jaké reprezentují citované stati Wenera Wolfa či Ulricha Rehma.

Lze však nějak sladit wickhoffovský pojem sekvenciálního zobrazení s kategoriemi proponovanými Wernerem Wolfem? Požadavek časové sukcesivity a opakování postav splňuje nepochybně série obrazů. Wickhoff však kategorii sekvenciálního stylu vyvozuje z pozdně antických příkladů, u nichž je povětšinou znám verbální pretext, Wolf ze dvou autorských sérií Williama Hogartha,³⁶ u nichž lze ovšem předpokládat, že proces narativní interpretace bude založen odlišně od příkladů Wickhoffových: jednotlivé situace Hogarthových sérií mohl jeho současník dešifrovat na základě kognitivní teorie schémat, totiž se znalostí dobových konvencí a preferencí při uzavírání sňatku v určitých vrstvách, či se znalostí dobových možností společenského vzestupu a projevů společenského „pádu“ v případě druhém; interpretačním předpokladem pro současného interpreta je tedy určitý stupeň kulturněhistorických znalostí.

Série obrazů se mi obecně jeví jako nejméně problematická položka zkoumání: disponuje přece jednoduchým „technickým“ předpokladem sukcesivní prezentace událostí a možností nechat obrazy odkazovat k sobě navzájem: ustálený pořádek (povětšinou číslovaných) maleb funguje také jako

Obr. 4 Hieronymus Bosch: *Triptych Posledního soudu*, levé křídlo, b.d., Akademie der bildenden Künste, Vídeň

36 V citované studii (Wolf 2002b, s. 57 an) to ilustruje na příkladech Hogarthovy série *Marriage à-la-mode* (1744), v hesle z roku 2005 sérií téhož autora *A Rake's Progress* (1732–1733).

pomůcka regulující konvenční průběh „čtení“ zleva doprava, tj. stává se „řídícím nástrojem recepce“. Jinak řečeno, prostorové uspořádání obrazů je metonymií sukcesivity událostí a metaforou temporality příběhu. Vnitřní problémy každého jednotlivého obrazu, tj. míra jeho schopnosti reprezentovat jednu událost a odkazovat k celku příběhu, už se podle mého názoru v zásadě neliší od problémů obrazu monofázového. Werner Wolf ovšem zastává stanovisko právě opačné: tvrdí, že problémy vícefázového obrazu se neliší od problémů pozorovatelných při zkoumání série obrazů. Snad je tento postoj ovlivněn skutečností, že zatímco monofázový obraz a série obrazů si zachovaly aktuální funkci v kultuře (monofázový obraz ve všech jejích sférách, série se usadila v doméně populární kultury), jedná se v případě vícefázového obrazu o historicky víceméně uzavřenou formu.³⁷

Proč se tedy neshodnu s Wernerem Wolfem v hodnocení vícefázových zobrazení? Domnívám se totiž, že právě v nich se nejzřetelněji manifestují nároky a možnosti obou médií v reprezentaci narativní struktury. Jako opora v argumentaci mi může posloužit i wickhoffovská klasifikace: ne každý vícefázový obraz lze totiž jednoznačně vyhlásit za realizaci „sekvenciálního stylu“; může totiž splňovat nárok na opakované zastoupení jednajících postav v různých fázích události či událostech, nemusí však nutně sugerovat jednoznačnou sukcesivitu. Řekli jsme, že série obrazů používá „čtecí pomůcku“: prostorová sekvencialita obrazů odpovídá sekvencialitě zprostředkovaných obsahů a z této sukcesivnosti vyvstává dojem chronologie. Naznačila jsem ovšem také, že kauzální vazby mezi jednotlivými situacemi se mohou ustanovit jedině na základě znalosti určitých modelů zobrazených situací, které pozorovateli umožňují rozumění jednotlivým situacím a odhalení případných „nepravidelností“; tato schémata jsou v případě Hogarthových sérií zcela zřejmě dobově ukotvena. Abbottovský „nativ jako kognitivní vzorec“ musí proto být, můžeme-li to tak říci, vydatně „kulturněhistoricky saturován“.

Vícefázové obrazy splňující požadavek „reprezentace události“ jako komponent příběhu se však na rozdíl od série obrazů vyznačují velmi různorodou strukturací. Zásadní otázka proto zní: nakolik je tato strukturace výrazem narativity celku? Jinak řečeno, můžeme mluvit o tom, že vícefázový obraz „vypráví příběh“? To znamená aniž by tento výraz měl pouze metaforický, nýbrž i věcný význam? A jak se tento způsob „narace“ vztahuje k sukcesivitě událostí, tedy chronologii příběhu? Nebo jinak, poznovu jedním hlasem s kunsthistorikem Rehmem: Kolik času obsáhne takový obraz?

Jak jsme už připomněli, Seymour Chatman konstatuje, že obraz *Tanec Salome* by mohl být uspořádán podle konvence čtení zleva doprava. Jenže není. Jak ho tedy „čteme“? Na prvním místě se do popředí dostává otázka „nesamozřejmosti čtení obrazu“, kterou před časem provokativně nastolil James Heffernan (2002, s. 35an): schopnost „číst obrazy“ je podle něj pokládána za intuitivní, za automatismus navozený a potvrzovaný dětskými obrázkovými knížkami; preference vizuální kultury v pozdějším věku člověka se dokonce z akademického pohledu jeví jako projev pohodlnosti či nižšího stupně kultivovanosti. Podle Heffernana však – aniž bychom

37 Zobrazení několika fází příběhu je typické pro starší umění a je zhruba v průběhu 16.-17. století ve značném rozsahu nahrazeno jednotlivým „monofázovým“ obrazem, který od té doby představuje dominantní formu vyjadřující postulat realisticko-iluzionistické estetiky, podle něhož má malba reprezentovat to, co může být viděno z jednoho úhlu v jednom časovém okamžiku (princip, který ve své práci *De Pictura* formuloval Leon Battista Alberti, 1453); dodejme, že volba monofázového zobrazení není jen otázkou přimknutí k určité ideji, ale také otázkou technickou: jednotná perspektiva a sukcesivní zobrazení jsou konkurenční volby. „Vývojová uzavřenost“ formy je samozřejmě relativní a nevylučuje její singulární aktualizaci.

se nutně museli stát odborníky v ikonografii – „čist obrazy“ znamená porozumět jejich symbolickému kódu.³⁸

Jak tedy budeme „číst“ *Tanec Salome*? Dokážeme rozšířovat specifický kód obrazu, nebo se naše čtení bude řídit narativním vzorcem, tj. domáhat se realizace principu sukcesivity? Znalost verbální verze příběhu Salome nám nepochybně umožní, abychom si ve velmi krátkém čase převedli dvourozměrnou konfiguraci tří výjevů v mentální vzorec, odpovídá následnosti jednotlivých fází příběhu. Ale dá se říci, že nás tento předpoklad přiměje, abychom obraz také „četli“ adekvátně chronologii verbální fólie, tj. zhruba „odprostředka doprava, pak doleva a doprostřed nahoru“? Navíc pojmem-li toto „čtení“ jako virtuální putování prostorem příběhu, pak je to spíše z popředí „stranou“ a „dozadu“. Představa, že rozložení výjevů na ploše představuje jakýsi „syžet“ ve smyslu účinného narušení chronologie, kterou divák rekonstruuje, příliš nefunguje.³⁹ Pokud obraz prefiguruje nějakou sukcesivitu, tj. nároku nějaký čas, pak je to jediné „čas čtení“, průběh našeho pozorování. Kompozice je totiž nastavena tak, aby nasměrovala pohled diváka nejprve k tančící Salome (a snad s výjimkou samostatné stěny oddělující ozbrojence přichystaného ke stětí Jana jej k ní vždy vrací); pohled Salome pak směřuje pohled divákův k postavě Heroda.⁴⁰ Rozložení fází příběhu na ploše obrazu (a v zobrazeném prostoru) nemá tedy co do činění se sukcesivitou akcí (a tedy „diskurzivní, vyprávěcí strategií“), nýbrž zdá se být podřízeno kompozičnímu záměru. Nárok verbálního narativu (tj. nárok „časového umění“) na sekvencialitu událostí tu ustupuje nárokům umění prostorového: obrazu nepochybně dominuje křivka, esovitě prohnutá postava tančící krásy, obklopená půvabně rozvířenými záhyby roucha. Můžeme tedy říci, že Gozzolliho obraz, přestože znázorňuje jednotlivé události příběhu, potvrzuje z našeho hlediska pouze rozpoznatelnost komponent příběhu zprostředkovaných různými médii (a tedy neodvislost existence příběhu od konkrétního média), ne však univerzálnost „narativity“. Uspořádání komponent příběhu na časové ose, tedy splnění nároku sekvenciality, je součástí procesu recepce díla vnímatelem, kterému je znám verbální narativ; obrazem zprostředkované komponenty aktivují v mysli vnímatele známé chronologické schéma. Jinak řečeno, „narativita“ se realizuje až jako „mentální intermediální produkt“.

Připomeňme ještě jiný vícefázový obraz, tentokrát dílo Piera di Cosimo *Perseus osvobozuje Andromedu* (asi 1510; viz obr. 5): obraz znázorňuje tři až čtyři fáze této události: netvor se blíží ke spoutané Andromedě – v tu chvíli (nebo vzápětí?)

38 V zábavné saussurovské narážce Heffernan konstatuje, že zatímco slova jsou chápána jako arbitrární znaky, obrázky jsou považovány za „přirozené“: když dítěti předložíme v dětské encyklopedii obrázek tyčky, na kterou je naraženo cosi chundelatého, a obrázek je opatřen nadpisem „strom“ čeká se od dítěte, že „uvidí a pozná strom“. Tj. jinak řečeno, konvenční vztah mezi obrázkem a slovem si dítě má osvojit, zatímco schopnost identifikovat obrázek s objektem, který představuje, se za považuje za samozřejmou (srov. Heffernan 2002, s. 36an). V postojích k tomuto problému se teoretici liší: zatímco N. Goodman konstatuje, že problém „podobnosti“, tj. mimetičnosti zobrazení, má historický charakter „Realismus je relativní, určený systémem zobrazení, který je pro danou kulturu či osobu v dané době standardní“ (Goodman 2007, s. 44), E. H. Gombrich zastává názor, že zobrazení přírody se zakládají na vizuální podobnosti zobrazeným jevům, jež vyplývá z toho, že obraz poskytuje vizuální vodítka obdobná těm, která nás vedou k rozpoznání přírodních objektů; identifikace zobrazeného je založena na tom, že zobrazení stimuluje obdobné mentální aktivity jako objekt sám (Gombrichova studie „Image and Code“, 1981, parafráze podle Heffernan 2002, s. 36).

39 Pokud bychom předpokládali, že divák neznalý příběhu se bude držet konvence čtení zleva doprava, pak by mohl navrhnout jinou chronologii i kauzalitu příběhu: „X je sřat; Y předkládá jeho hlavu spokojené Z; Z y radosti nad úspěchem u Z tančí před shromážděným dvorem“.

40 Dychtivý výraz a gesta Heroda prozrazující vzrušení, jakož i blahosklonně spokojená tvář Herodias přijímající Janovu hlavu odkazují nepochybně k psychologickým motivacím příběhu, v němž hrají výraznou roli různé varianty tužby ovládat druhé, povětšinou s erotickým podtextem.



Obr. 5 Piero di Cosimo: *Perseus osvobozuje Andromedu*, asi 1510, Galleria degli Uffizi, Florence

přilétá z druhé strany Perseus; Perseus zabíjí netvora; Andromeda se raduje se svým osvoboditelem a blízkými. Tentokrát se jakákoli „pravidla čtení“ daná konvencemi literární kultury a narativní sekvencialitou jeví jako zbytná. Rozložení fází na ploše obrazu je zcela podřízeno kompozičnímu záměru, podle něhož jsou jednotlivé složky krajiny i postavy rozmístěny nanejvýš symetricky (dokonce s takovou pedanterií, že svislá osa rozpůlí na dvě téměř stejné části jak mořský záliv, tak tělo netvora; hmotě skaliska s usedlostí v levé části obrazu odpovídá proporčně postava vznášejícího se Persea na straně pravé apod.). Dokonce si troufám tvrdit, že tato kompoziční okázalost téměř ruší napětí a emocionalitu náležející k příběhu (v tom se můj současnický postoj dosti zásadně neshoduje s někdejší popisem Giorgia Vasariho, který naopak emoce vyzdvihuje; zdá se, že je přítom prav spíše sugestivní funkci ekfráze než sugestivně obrazu samého).⁴¹ Di Cosimův obraz tedy pojednává námět (tj. „námět“ spíše než „příběh“)⁴² výsostně mediálním – výtvarným – prostředkem, a to vyváženou, harmonickou kompozicí. Ta se z našeho pohledu dostává do sporu s vyprávěním: a sice nikoliv s jeho sukcesivitou, již je možno rekonstruovat, nýbrž s jiným aspektem, náležejícím k vyprávění: s napětím, s nímž se harmonická kompozice neslučuje; v nejvyšší míře je snad přítomno v odvrácené (byť opět nanejvýš lichotivě podané) figuře Andromedy. Příběh je tedy – více než „vyprávěn“ – komplexně „evokován“.

O monofázovém obraze se v citovaném Wolfově hesle „Narativní piktorialita“ konstatuje, že většina takovýchto obrazů bývá považována za narativní jen proto, že obsahují zřetelné odkazy k příběhu dobře známému z verbálního podání a obvykle je provází jednoznačný verbální odkaz v podobě názvu malby; narativita je tedy zaručena intermediálními referencemi intratextovými a metatextovými. Autor uvádí příklad Millaisovy *Ofélie* (1851–2; viz obr. 6),⁴³ který odpovídá zobrazení chvíle před tím, než dívka utone (tedy ve wickhoffovském jazyce onomu „výraznému okamžiku“), tak jak to vypráví královna Gertruda v *Hamletovi* (IV, 7).⁴⁴ Přestože obraz prezentuje

41 „Pro Filippa Strozziho staršího namaloval Piero obraz s malými figurami, představující Persea, jak zachraňuje Andromedu před obludou; obraz se vyznačuje řadou nadměru krásných věcí [...] Piero nenamaloval nikdy nic půvabnějšího ani lépe propracovaného vzhledem k tomu, že si nelze představit osobitější a roztočivější mořskou obludu, než je ta, kterou si tam usmyslel zobrazit, ani odvážnější postoje Persea, který ji ve vzduchu probodává mečem. Na obraze je také vidět připoutanou Andromedu s překrásným obličejem, jak se zmítá mezi strachem a nadějí; a v popředí je zástup hrajících a zpívajících lidí ve zvláštních krojích; je mezi nimi několik božských postav, které se smějí a radují při pohledu na osvobozenou Andromedu. Krajina je nadměru krásná a vyznačuje se měkkou a půvabnou barevností; pokud jde o harmonii a sfumato barev, provedl Piero celý obraz s krajní pilí“ (Vasari 1977, s. 54–55). Svetlana Alpersová k tomu poznamenává, že Andromediny rysy jsou sotva patrné (Vasari však obecně jeví tendenci k amplifikaci vybraných detailů) a chování davu se jeví jako matoucí: podle jejího názoru Vasari vede svým popisem diváka k žádoucím reakcím a vychází přitom hlavně z původního verbálního narativu, nikoli příslušné malby (srov. Alpers 1960, s. 202); klíčový je pro něj účinek díla. Tento konkrétní příklad pramení z obecných postojů Vasariho, které by podle výkladu Alpersové bylo možno shrnout v pojmech emocionality, morality a právě narativity: Vasari podle ní o dobrém umění obecně předpokládá, že je schopno „vyprávět o lidských citech“ (tamtéž, s. 201), a tedy vyvolávat v divákovi emoce, stejně jako mravní postoje (podle Alpersové Vasariho instrukce ke čtení obrazů staví malby na roven poezii s morálním účelem, tamtéž, s. 196).

42 Tento rozdíl jsem se pokusila vyjádřit v názvu stati alternací větného a nominálního pojmenování: první odkazuje k vyvrcholení příběhu, jež se takto mění v „námět“; druhé může fungovat i jako synekdocha celého příběhu; vlastní titul obrazu lze, budeme-li důslední, chápat nejspíše jako popis jedné scény (tj. nikoli více fází děje).

43 Zdroj: <http://www.tate.org.uk/ophelia/>, [přístup 2008-04-14]

44 „Tam na říčku se nachyluje vrba/ a zhlíží o proudu stříbrošedé listí./ K té přišla ověněna věnci z kopřiv./ kohoutků, chudobek a oněch kvítků, / jimž pasáci tak hrubě přezdítojí,/ leč dívky něžně, nebožtíčkův prst./ Tu, jak se proutím šplhala, ty věnce/ chtíc rozvěsit, zlá haluz pod ní praskla/ a ona spadla do plačících vln/ i s věnečky. Šat její rozestřel se/ a jako ruzenku ji chvíli nes./ A ona pěla zlomky starých písní,/ jak o své bídě nevědouc či tvor/ v tom žilou zrozený a způsobilý/ v něm žít. Leč dlouho nemohlo to trvat/ a její šaty, napité a ztěžklé/ ji stáhly od písniček, nebohou./ v bahnitý hrob“ (W. Shakespeare: „Hamlet“, in též: *Tragédie*, Praha: Odeon 1983, přel. E. A. Saudek, s. 239; zvyraznila A. J.).



Obr. 6 John Everett Millais: *Ofélie*, 1851–1852, Tate Britain, Londýn

vlastně jako „ilustraci“ dramatického textu, Wolf vzápětí paradoxně tvrdí, že narativita obrazu nepramení jen z vnímatelovy znalosti verbálního podání, protože pak by „*narativita takových obrazů byla paraziticky závislá na něčem, co leží mimo něj*“ (Wolf 2005, s. 432).⁴⁵ Na Millaisově obraze Ofélie shledává Wolf konkrétní signály temporality, jejímiž nositeli jsou podle jeho názoru především květiny: zbytek věnečku v dívčině pravé ruce, z něhož se některé uvolnily a proud je již odnesl podél její sukně, takže je zřejmé, že květy se po vodní hladině pohybují už nějaký čas. Obecné argumenty pro obhajobu autonomní narativity takových výjevů zakládá autor na přejatém tvrzení, že obraz disponuje „*výlučně výtoarnými postupy*“ zprostředkujícími prvky narativity, jako jsou „*atmosféra, světlo, textura, prostorové vztahy*“ (tamtéž, s. 432). Ty se pak uplatní i tak, že aktivují recipientovu obecnou narativní kompetenci (spojenou se zažitými situačními schémata).

45 Tím koriguje své dřívější stanovisko ze stati o intermediální narativitě, kde v komentáři k jinému zpracování téhož námětu konstatuje naopak: „*Ukazuje se, že narativita obrazu vyostává ovšem méně z něj samého, nýbrž zakládá se jako ilustrace jednoho okamžiku tohoto textu [Shakespeareova Hamleta, A.J.] na verbálním (dramatickém) vyprávění, jež je signalizováno názvem obrazu: je tedy v podstatě parazitní*“ (Wolf 2002b, s. 75; zvýraznila A.J.). K tomu naivní pozorovatelská poznámka z mé strany: nehraje jistou roli ve vyhodnocení potenciální temporality obrazu situování figury? Zatímco na Millaisově obraze ležící Ofélie „*splývá*“ po hladině potoka, na zobrazení citovaném ve stati 2002b Ofélie, napohled „*bezpečně usazená*“ na silném kmeni vrby, pouští s bolestným výrazem kvítka do vody. Neuplatňuje se zde jistá konvenční sémantika osy? Horizontálu si spíše spojíme s pohybem (a rovností hodnot), naopak vertikálu spíše s trváním a hierarchií (odporuje tomu například růst vzhůru, ale myslím, že prvně jmenovaný metaforický konstrukt je významově silnější).

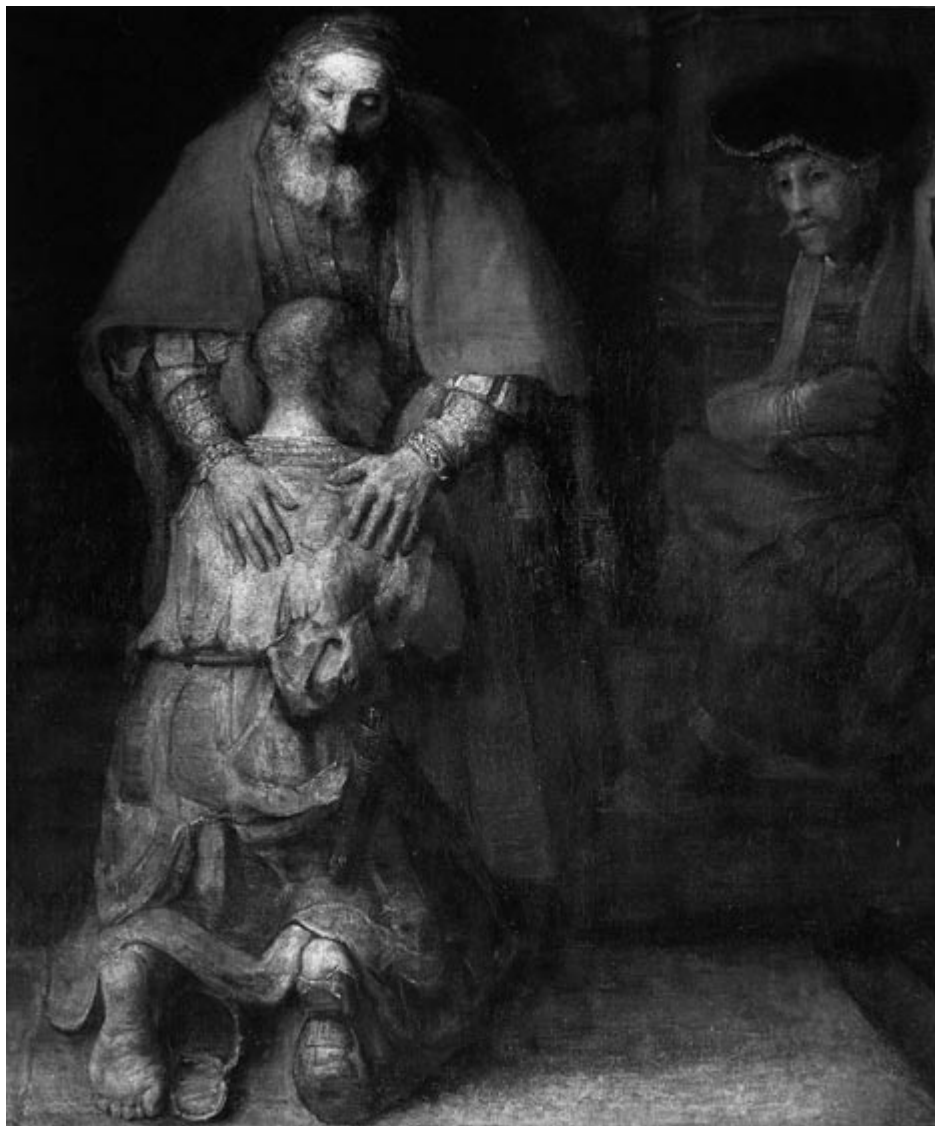
Lze ovšem namítnout, že ve vztahu k verbální narativitě (nebo ještě jinak, z hlediska intermediální narativity) jsou tyto výtvarné prostředky „výlučné“, ne však ve vztahu k ostatním významům prostředkovaným obrazem: stejně dobře můžeme říci, že tytéž postupy slouží také k vyjádření nejrůznějších významů, například konvenčně daných hodnot a emocí. Podívejme se pro tento účel na Rembrandtův *Návrat ztraceného syna* (1669; viz obr. 7), o němž nejspíš nikdo nebude pochybovat, že v něm právě „atmosféra, světlo, textura, prostorové vztahy“ hrají důležitou roli. Nakolik je ovšem tato role realizací narativity?

Můžeme se samozřejmě pokusit „inscenovat“ recepci obrazu bez explicitního odkazu k příběhu, jímž je název obrazu, a vybrat recipienta, u kterého předpokládáme, že mu příběh ztraceného syna není znám. Dějiny umění se sice pokoušejí o vymezení „předikonografické“ interpretace a tedy o konstrukci odpovídajícího recipienta, jsou ovšem nuceny ústy Erwina Panofského konstatovat, že „*Così takového jako úplně „naivní“ divák neexistuje*“ (Panofsky 1981. s. 22). Z aktuálního radikálně konstruktivistického pohledu by dokonce pozorovatel „prostý kulturních kódů“ musel postrádat jakoukoli identitu.

Panofsky předpokládá, že významy zobrazivého umění jsou složeny z několika vrstev, jímž odpovídají určité předpoklady a způsoby interpretace: první vrstvu tvoří tzv. prvotní neboli přirozené významy zobrazených objektů, které vytvářejí svět uměleckých motivů; jsou uchopitelné „předikonograficky“ na bázi praktické zkušenosti, znalosti věcných souvislostí. Druhou vrstvu představují druhotné neboli konvenční významy, které vlastně odpovídají intermediálním referencím, neboť jsou v nich obsaženy odkazy na literární prameny, zvláště Písmo; k stanovení těchto významů dospívá ikonografický rozbor; třetí vrstva významů, významy symbolické, vznikají jako průnik významů shledaných ve dvou vrstvách předchozích, a to na základě „*syntetické intuice*“, tj. obeznamenosti s „*podstatnými tendencemi lidského myšlení*“ (tamtéž, s. 42–43); tento syntetizující přístup nazývá Panofsky „*ikonologickou interpretací*“.

Jaké předpoklady pro interpretaci Rembrandtova *Návratu ztraceného syna* má tedy náš vnímatel, jestliže mu odfiltrujeme vrstvu konvenčních významů, tj. biblický příběh ztraceného syna? Představuje pak konstrukce virtuální narativní struktury schůdný kognitivní model? Patří „hledání“ signálů temporality zobrazení k příznačným mechanismům vnímání obrazu? Nebo je náš nepoučený vnímatel neuvědoměným nositelem albertiovského postulátu, že malba reprezentuje to, co může být viděno z jednoho úhlu v jednom časovém okamžiku?

Je nepochybné, že již zmiňované výtvarné prostředky (světlo atd.) jsou také prostředky řídicími vnímání díla: nejjasnější oblast světla na obraze vede divákovi pozornost nejprve k tváři starce, jeho pohled pak diváka nasměruje k hlavě mladšího muže. Ulpí-li divákův pohled na postavě mladšího muže, mohl by jeho pozornost upoutat obnošený oděv a polorozbitý střevíc na pravé noze. Nedovedu odhadnout, zda nad stavem oděvu začne uvažovat v „časové perspektivě“ a vyvodí, že se jedná o roucho původně bohaté; stejně tak nevíme, zda je tato indicie dostatečná pro potenciální konstrukci příběhu o strastné cestě a návratu kdysi zámožného, nyní zchudlého člena rodiny; stejně dobře myslitelná je třeba aplikace „nadčasového“ schématu sociální hierarchie, tedy například alternativa, že mladší muž nosí obnošené (někým jiným odložené) šaty odjakživa jako někdo níže postavený. Scéna by pak mohla představovat například starce žehnajícího oddaného služebníka, což implikuje konstrukci úplně jiného příběhu; alternativ je několik, variant je nepřeborné množství. Bude-li někdo namítat, že v tváři starce se nezaměnitelně zračí odpouštějící otcovská láska, pak tak činí jen na základě znalosti biblického příběhu.



Obr. 7 Rembrandt Harmenszoon van Rijn: *Návrat ztraceného syna*, 1669, Ermitáž, Petrohrad (výřez)

Nezdá se tedy, že by se nám podařilo shledat přesvědčivé indicie, které by interpreta nutně vedly ke konstrukci příběhu. Jak upozorňuje Wolf, z hlediska narativní struktury a kauzálních vztahů obraz vykazuje příliš mnoho „míst nedourčenosti“ (2002b, s. 72), ale hlavně: případná narativní konstrukce umožňuje dovést, co obraz znázorňuje, tedy jeho referenci, ale nijak zvlášť nás nepřiblíží k vlastnímu vnitřnímu významu tohoto zobrazení. Rembrandtův obraz tedy rozhodně „nevypráví“ příběh ztraceného syna. Z hlediska dějin umění je toto dílo dokladem proměněného chápání obrazu v novověku: připouští se už, že obraz může spět k nějaké specifické výpovědi; jak to formuluje Rehm, obraz se ustavuje jako „uzavřená významová jednotka“ (Rehm 2004, s. 181).

Opravňuje nás to však k tvrzení, že „událostní potenciál“ (*eventfulness*) tohoto obrazu je minimální, či dokonce nulový? Myslím, že tomu tak není a že právě tento případ intermediální reference se může stát pomůckou k definování stupňů událostního potenciálu. Jestliže zrekapitulujeme dominantní prostředky zobrazení, zjišťujeme, že postavení figur vyjadřuje důstojnou laskavost (klidné spočinutí starcových rukou na ramenou druhé postavy) a pokoru (skloněná hlava druhého muže); světlo orientuje divákův pohled a tvoří až jakýsi světelný oblak kolem starcovy hlavy a hrudi, jehož odlesk dopadá na pokorně skloněnou hlavu mladšího muže. Klíčovou roli tedy hrají gesta a světelná atmosféra. Pokud tento obraz něco skutečně svébytně znázorňuje mediálně příznačnými (byť nespécifickými)⁴⁶ prostředky, je to právě význam dané události: v případě, že známe verbální narativ, je pro nás obraz intermediálním odkazem na biblický příběh, který zintimňuje a současně emocionálně zesiluje jeho poselství spočívající v odpuštění. I tehdy, jestliže vnímání příběhu není znám (a je-li je ochoten se u obrazu pozastavit a ponořit se do jeho vnímání, „odevzdat se“ mu), pak jistě rozpozná, že obraz reprezentuje nějakou důležitou situaci. Našemu vnímání sice schází povědomí o vnější události typu I: „domněle ztracený syn se vrátil domů“, ale obraz mu zprostředkuje obecné zjištění „stalo se něco podstatného, co má vnitřní povahu a velký dopad pro zúčastněné a jehož důsledky zúčastnění v tuto chvíli intenzivně prožívají“. Jestliže tedy událost chápeme jako změnu výchozího stavu, přičemž událost typu II je změna patrná, až je-li „dointerpretována“, pak můžeme říci, že Rembrandtův obraz představuje strukturu s nízkým stupněm narativity ve smyslu temporality, ale s poměrně vysokým „událostním potenciálem“. S trochou nadsázky můžeme říci, že v budoucí encyklopedii naratologie by mohl posloužit jako ilustrace pro kategorii „událost typu II“ v hesle „*eventfulness*“.

Tento nápad „ilustrovat“ naratologické kategorie události nebyl rozhodně míněn jako pouhý apartní žertík. Jestliže se testuje akademický úvod do naratologie postavený jako počítačová hra (srov. Jan-Christoph Meister 2007 on-line), proč by nemohla vzniknout „ilustrovaná“ encyklopedie naratologie (třeba právě v elektronické verzi)? Encyklopedie, která by poskytla názorný doprovod abstraktním naratologickým kategoriím a současně poukázala na „nesamozřejmé“ čtení obrazů? Mohla by tak splnit nejen svůj primární úkol, ale také funkci východiska intermediálních studií a intersémiotické reflexe kulturních výtvorů vůbec. Právě heslo „narativita“ a hesla s ním svázaná by si zasloužila tento způsob ilustrace, a to vzhledem ke své komplexnosti (i nebezpečí vágnosti některých výkladů). Přitom by tutéž výkladovou funkci mohly plnit jak ukázky adekvátní realizace určité kategorie, tak ukázky v nějakém smyslu „deficitní“. Předkládám proto jakousi maketu komentovaných ilustrací k heslům, jejichž výklad byl obsažen v předchozích úvahách a dotkl se problémů transmediality a mediálních hranic vyprávění:

„*Eventfulness*“ / událostní potenciál

„Událost I“ (tedy událost vnější) by mohl reprezentovat např. Rembrandtův obraz *Abrahamova oběť* (1635), který zřetelně vyjadřuje změnu stavu; je z něj patrný úmysl předcházející aktuální situaci, tj. zabít bezmocného mladíka; je zobrazením akce nejen díky energickým postojům obou aktivních účastníků, ale sugeruje dokonce časový průběh zobrazením padajícího nože; důslednost gesta andělské bytosti a bázeň ve tváři starce dávají tušit, že se tomuto zásahu podrobí (viz obr. 8).

„Událost II“: Rembrandtův *Návrat ztraceného syna* – nejedná se o zobrazení vnější události, nýbrž události vnitřního významu, již je určitý stav duše obou protagonistů.

46 Tytéž prostředky (pozice postav, osvětlení) může využít i film.



Obr. 8. Rembrandt Harmenszoon van Rijn: Abrahamova oběť, 1635, Ermitáž, Petrohrad

„Příběh a jeho komponenty“ / „Mediální nespécifičnost příběhu“: Gozzoliho *Tanec Salome* – ilustrace dokládá možnost izolovat a přeskupovat složky a fáze příběhu; možnost permutace složek nevyklučuje identifikaci zdrojového příběhu, neumožňuje však jeho „čtení“ bez znalosti pretextu.

„Sekvencialita“ jako časová následnost událostí by mohla být ilustrována zřetelnou realizací sekvenciálního stylu; příklad, který jsme uváděli, Boschův prvotní hřích z triptychu *Poslední soud*, byl „kontaminován“ dílčí aplikací stylu shrnujícího; možná by se však právě tento příklad výtvarného (mediálně specifického postupu) neslučitelného s linearitou verbálního vyprávění dal produktivně využít k demonstraci hranic mezi jednotlivými médii jako potenciálními nositeli narativních struktur.

„*Tellability*“, pojem zahrnující antropologické aspekty vyprávění jako očekávání, předvídání, uplatnění teorie schémat: zde bychom mohli dát za pravdu Abbottovi a použít jeho příklad galantní scény, který připouští několik alternativních vyústění, přičemž nejpravděpodobnější lze vyvodit z dobového kulturního kódu.

Tento náčrt snad může být považován za ukázkou jednoho důležitého aspektu intermediálních studií: a sice skutečnosti, že takový přístup nepřináší jen poznání vztahů mezi uměními a jejich postupy, vymezenými jako vlastní předmět zkoumání jedné každé disciplíny, nýbrž ukazuje cestu i k novým možnostem reprezentace a současné precizaci klíčových pojmů.

6. Ztráty a nálezy intermediálních studií

V závěrečné části textu bychom měli odpovědět na otázku, nakolik je intermediální výzkum narativních struktur (popřípadě struktur jevících se jako narativní nebo za takové tradičně považovaných) přínosný pro teorii vyprávění samu. Na jeden z možných přínosů jsme poukázali už v předchozí pasáži: prvním krokem v procesu konfrontace pojmů jednotlivých disciplín může být jejich revize v rámci jednoho každého oboru. Jejich vzájemné sladění se zatím jeví jako otevřená perspektiva; stejně jako se zdá, že intermediální výzkumy možná směřují spíše k vytvoření nové disciplíny než ke skutečné interdisciplinární kooperaci, byť jsme pracovali s příklady naratologického a kunsthistorického bádání, jehož nositelé jeví ochotu respektovat tradici a nároky druhé disciplíny. Je zřejmé, že naratolog si na oplátku žádá větší míru konceptualizace pozorovaných jevů, historik umění zase větší míru operacionalizace předložených modelů či klasifikací (jinak řečeno, větší míru jejich flexibility vůči historicky proměnlivému předmětu zkoumání).

Přestože jak nejnovější teorie vyprávění, tak kunsthistorická tradice tíhnou k shledávání „všeobjímající narativity“, podařilo se tuto jejich společnou tendenci (s odlišným metodologickým základem) podřít jejich vlastními nástroji. Dějiny umění poskytly jako „opravný princip interpretace“ ikonografický inventář, který umožnil ukázat, že narativní struktura nebo její část (například výběr komponent příběhu) slouží ve výtvarném umění mnohdy jen jako platforma k vyjádření symbolických významů, které ji daleko přesahují, nebo jsou podřízeny kompozičnímu záměru: funkce postav a jejich akcí jako hybatelů děje (složek příběhu) ustupuje do pozadí ve prospěch jejich funkce elementů prostorového uspořádání. Pokus zkušeného naratologa Wernera Wolfa o vymezení parametrů narativity poskytl dílčí nástroje k zpochybnění nebo oslabení proklamované narativity některých forem, ať už verbálních, nebo vizuálních. Pokud se pozorované zobrazení vyznačuje „vysokým stupněm nedourčenosti“, nevylučuje možná dotazování po kauzalitě, resp. po příčině zobrazeného stavu (jako například Baconova torza), a tedy předpoklad nějaké události; ukazuje se však, že podkládání potenciálního příběhu jako univerzálního nástroje rozumění může spíše zastřít některé významy výtvarného díla. Doklady různých způsobů výtvarné reprezentace jednotlivých komponent příběhu (srov. *Tanec Salome* ad.) potvrzují jeho autonomní existenci, odhalenou již strukturální naratologií, tedy z našeho hlediska jeho „transmedialitu“. Ukazuje se však, že totéž nelze říci o vyprávění: zatímco narušení chronologie v sukcesivním verbálním narativu funguje jako produktivní zpochybnění či otevření kauzálních vztahů událostí a především psychologických motivací jednajících osob, narušení sukcesivity událostí, popřípadě fází události (jinak řečeno, narušení sekvenciality zobrazení) nemá produktivní významotvorný vliv na vnímání souvislosti příběhu, pouze posouvá do popředí některé jeho aspekty (například erotickou motivaci prostřednictvím svůdné

figury Salome a kontaktu pohledů Salome a Heroda na Gozzoliho obraze). Není totiž výsledkem tvůrčí práce s narativní strukturou, nýbrž výsledkem tvůrčího využití možností malby jako prostorového umění a dobových stylových požadavků na kompozici či perspektivu; aspekty vizuální reprezentace se někdy mohou dostat až do konkurenčního, či dokonce kontraproduktivního vztahu vůči některým kvalitám vyprávění (srov. analýzu kompozice obrazu *Perseus osvobozuje Andromedu* a jejich účinků na vnímatele). Ve vztahu mezi slovesným a výtvarným umění nelze tedy beze všeho mluvit o „transmedialitě vyprávění“, pokud výtvarné zobrazení nedostojí parametru sekvenciality. I ta má ovšem řadu podob, mnohé z nich hraniční: za sekvenciální je možno považovat zobrazení sledu událostí, v nichž se opakují titíž aktéři (nebo alespoň někteří z nich) v pásech či v takovém uspořádání, v němž lze jednotlivé složky (fáze, události) vícefázového zobrazení lineárně propojit (tak je tomu například v zobrazení prvotního hříchu na Boschově triptychu *Poslední soud*; vždy znovu se zde však projevují další aspekty strukturace: v daném případě přítomnost „shrnujícího“ podání a zvláště pak konkurence symbolického, hieratického členění malby). I tak se však zdá, že zárukou chronologie příběhu zůstává verbální pretext. Jinak řečeno: sekvenciálnímu zobrazení můžeme přiznat určitou narativní strukturu, zároveň však zůstává „intermediální referencí“. Sukcesivita je zaručena také v novověké sérii obrazů, je však do značné míry také výsledkem vnějšího řízení sekvenciální percepcce díla, „čtení“ obrazů v lineární následnosti. Jeden z nejdůležitějších momentů prostředkovaných verbálním narativem je časovost lidské zkušenosti; právě tento aspekt však výtvarná díla zprostředkují namnoze skrze statické soustavy konvenčních znaků pomíjejícínosti bytí (alegorie, zátiší) či zobrazením přírodních cyklů; sdělení o časové dimenzi zobrazované události je tak (včetně obrazových sérií) do značné míry odkázáno na příznaky převzaté z výše uvedeného inventáře.⁴⁷ Podobně nás prověření naratologických pokusů o atribuci narativní výpovědi některým výtvarným prostředkům (světlo, atmosféra apod.) nakonec přivedlo ke zjištění, že tyto prostředky lze sice metonymicky svázat s narativním pretextem, v obraze samém však vytvářejí především soubor předpokladů pro významnění určitých hodnot a emocí, jež neodhalíme ani tak na základě konkrétního příběhu, ale spíše se znalostí jiných obrazů a zvláště na základě oné obeznaměnosti „s podstatnými tendencemi lidského myšlení“ (jak tuto kompetenci označuje Panofsky), respektive na základě způsobu, jakým člověk konceptualizuje podstatné momenty své zkušenosti, zvláště té, která běžnou zkušenost transcenduje: ostrý světelný paprsek je spojován s osvětlením, poznáním, vyvolením; světelný pás či proud provází nasazení duchovní či fyzické energie, zvýrazňuje akci, dynamičnost dění, a konečně světelný oblak (jaký jsme pozorovali v *Návratu ztraceného syna*) vyznačuje zduchovnění, poklidnou autoritu apod. Souhra těchto prostředků však dovoluje vyjádřit jeden z aspektů sdílených s verbálním narativem, a sice význam události,

47 Rehm upozorňuje, že sám obraz může někdy znázorňovat kratičký časový úsek; jako příklad uvádí obraz soutěže Dianiny družiny ve střelbě lukem, jenž vlastně zachycuje okamžik, v němž šíp opouští tětívu, zatímco vnímatel spotřebuje mnohonásobně více času na zaregistrování všech simultánně přítomných složek výjevu; čas, který se tu dostává do hry, je mnohdy spíše „čas recepcce“, který je v zásadním nepoměru k „zobrazenému času“ (srov. Rehm 2004, s. 182–3). Teorie vyprávění, která kdysi s tímto parametrem začínala jako s možným měřítkem „času vyprávění“ (podle Tomaševského je možno pouze odhadnout jej na základě zkušenosti jako čas potřebný k přečtení díla, srov. Tomaševskij, Boris: *Teorija literatury*, 1925, česky 1970), jej ze svého bádání nejprve zcela vypudila na základě postuluátu Günthera Müllera (*Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, 1947), podle něhož je „čas vyprávění“ měřitelný pouze vzhledem k rozsahu textu; nyní se k němu vrací prostřednictvím empirických psychologických výzkumů vnímání a chápání narativních struktur.

popřípadě intenzitu tohoto významu jako vnitřního či zvnitřněného, a to s velmi silným účinkem. Trvale přítomným korektivem těchto poznatků zůstává historicita zkoumaných jevů (tedy jakýsi varovně zdvižený prst dějin umění, které předměty svého zkoumání chrání před přílišnou generalizací na základě sdílených principů).

Začali jsme teorií intermediality: na základě pracovní klasifikace jejich projevů by se dalo celkem snadno konstatovat, že dějiny umění nerozlišují dostatečně mezi „intermediální referencí“ (tj. skutečností, námět obrazu nebo některé jeho komponenty odkazují k verbálnímu pretextu) a „transmedialitou“ (tj. možností reprezentace téže struktury různými médii). Toto stanovisko sice působí jako hnidopišské trvání na nově zavedené terminologii, lze z něj však vyvodit i podstatu problému. Nejen dějiny umění, ale ani další obory, ba mnohdy reprezentanti teorie vyprávění sami, nerozlišují důsledně mezi vyprávěním v širším smyslu (narativem; „*Erzählung*“⁴⁸ v širším významu), vyprávěním v užším smyslu (tj. souborem textových strategií sloužících ke zprostředkování příběhu, diskurzem, „*Erzählen*“), a příběhem (konfigurací postav, událostí a prostoru, „*Geschichte*“). Dělení narativu na tyto dvě složky, které jsme na začátku prohlásili za „umělý“ postup, jehož cílem bylo vytvoření analytických nástrojů pro textově orientovanou teorii vyprávění, se při zkoumání „narativních forem“ ve výtvarném umění jeví jako adekvátní jejich vnějším projevům. Diskurz dějin umění může pro tento případ reprezentovat slovníkový výklad pojmu „*Bilderzählung*“ (viz cit. Kemp 2003), v němž se o výtvarném umění mluví jako o „výpravném“ či „reprodukcijním vyprávění“ („*erzählend*“, „*nacherzählend*“). Na základě dosavadních poznatků můžeme konstatovat, že pro tento účel by se vlastně lépe hodilo vytvořit analogicky označení „*geschichten-repräsentierend*“, tj. reprezentující příběhy, neboť výtvarné umění předkládá různé formy reprezentace příběhu, které sahají od indicií příběhu (jablko ve shrnujícím zobrazení prvotního hříchu) přes reprezentaci jeho jednotlivých složek jako relativně uzavřených celků (klíčová fáze události, několik fází události, popř. několik událostí v polyfázových zobrazeních) až k takovým formám zobrazení, o kterých bychom díky dominanci uspořádání sugerujícího sekvencialitu (tj. uspořádání alespoň srovnatelného se sukcesivitou verbálního podání příběhu) mohli mluvit jako o „vyprávění“. Pouze zřetelné realizace wickhoffovského sekvenciálního stylu a série obrazů bychom pak označili jako „*erzählend*“, narativní. Ve vztahu výtvarného (prostorového) a slovesného (časového) umění tedy můžeme mluvit o univerzální transmedialitě příběhu, nikoli však o univerzální transmedialitě vyprávění. Nový pojem narativity by však mohl, jak jsme se pokusili ukázat v kooperaci s tradičním kunsthistorickým pojmoslovím, napomoci ke stanovení forem či stupňů výpravnosti výtvarného díla. Je však zcela zřejmé, že naratologie, která sice aspiruje na univerzální metodologii humanitních věd, avšak někdy tenduje k vytváření souručenství naratologů-historiků, naratologů-sociologů apod. namísto toho, aby poskytla pomůcky historikovi či sociologovi-nenaratologovi, se bude muset v případě aspirace na spolupráci s dějinami umění poctivě transformovat z „obecné vědy“ v historickou poetiku. A to v době, kdy – jak jsme konstatovali na začátku – systémy a klasifikace poněkud vyšly z módy...

Zdá se, že intermediální úvaha tu prokázala jednu z nejužitečnějších služeb v humanitních vědách: přivedla nás k revizi pojmů, principů, ale i celého způsobu myšlení výchozí literárněvědné disciplíny.

48 Výraz *Erzählung* je v tomto případě z hlediska teorie literatury použit v nejširším významu; v užším se obvykle vztahuje k jednomu z narativních žánrů, povídce.

Literatura

- Abbott, H. Porter (2002). *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge (et al.): Cambridge University Press
- Alpers, Svetlana Leontief (1960). „'Ekphrasis' and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23, s. 190–215
- Carrier, David (1987). „Ekphrasis and Interpretation: Two Modes of Art History Writing“, *British Journal of Aesthetics* 27, s. 20–31
- Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca – London: Cornell University Press
- Goodman, Nelson (2007). *Jazyky umění*. Praha: Academia [1968]
- Hansen-Löwe, Aage (1983). „Intermedialität und Intertextualität. Problem der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne“, *Wiener Slawistischer Almanach* 11, s. 291–360
- Heffernan, James (2002). „Literacy and Picturacy: How do We Learn to Read Pictures?“ in: *Cultural Functions of Intermedial Exploration*. Ed. by Erik Hedling and Ulla-Britta Lagerroth. Amsterdam – New York: Rodopi, s. 35–66
- Hühn, Peter (2008). „Event and Eventfulness“, Model Article for Handbook of Narratology 2008, http://www.icn.uni-hamburg.de/index.php?option=com_content&task=view&id=133&Itemid=73, [přístup 2007-10-06]
- Kemp, Wolfgang (2003). „Bilderzählung“, in: *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Hg. Ulrich Pfisterer. Stuttgart-Weimar: J.B. Metzler Verlag, s. 46–48
- Liotard, Jean-Francois (1993). *O postmodernismu. Postmoderno vysvětlované dětem. Postmoderní situace*. Praha: Filozofický ústav [1979 a 1986]
- Meister, Jan-Christoph. <http://www.icn.uni-hamburg.de/NarrNetz/> [přístup 2007-10-06]
- Nünning, Ansgar (2006). „Narativita“, in: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Ed. něm. vydání Ansgar Nünning, edd. čes. vydání Jiří Trávníček a Jiří Holý. Brno: Host, s. 539–540 [2001]
- Paech, Joachim (1998). „Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figurationen“, in: *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Hg. Jörg Helbig, Berlin: Erich Schmidt, s. 14–30
- Panofsky, Erwin (1981). „Ikonologie a ikonografie: Úvod do studia renesančního umění“, s. 33–54, „Úvod: dějiny umění jako humanitní disciplína“, s. 13–31, in týž: *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon [1939 a 1940]
- Prince, Gerald (1982). *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Berlin (et al.): Mouton
- Rajewsky, Irina (2002). *Intermedialität*. Tübingen (et al.): Francke
- Rehm, Ulrich (2004). „Wieviel Zeit haben die Bilder? Franz Wickhoff und die kunsthistorische Erzählforschung“, in: „Wiener Schule – Erinnerungen und Perspektiven“, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 53, s. 161–189
- Ricoeur, Paul (2000). *Čas a vyprávění I. Zápletka a historické vyprávění*. Praha: Oikumenh [1983]
- Ricoeur, Paul (2002). *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Praha: Oikumenh [1984]
- Ricoeur, Paul (2007). *Čas a vyprávění III. Vyprávěný čas*. Praha: Oikumenh [1985]
- Rimmon-Kenanová, Shlomith (2002). *Poetika vyprávění*. Brno: Host [1983]
- Ryan, Marie-Laure (1992). *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington (et al.): Indiana University Press

Schröter, Jens (2007). „Intermedialität“. http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12 [přístup 2007-06-14]

Vasari, Giorgio (1977). *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů II*. Praha: Odeon [1550 a 1568]

Wagner, Hans-Peter (2006). „Ekphrasis“, in: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Ed. něm. vydání Ansgar Nünning, edd. čes. vydání Jiří Trávníček a Jiří Holý. Brno: Host, s. 181–182 [2001]

Wolf, Werner (2002). „Towards a Functional Analysis of Intermediality. The Case of Twentieth-Century Musicalized Fiction“, in: *Cultural Functions of Intermedial Exploration*. Ed. by Erik Hedling and Ulla-Britta Lagerroth. Amsterdam – New York: Rodopi, s. 15–34

Wolf, Werner (2002a). „Intermedialität: ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft“, in: *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, s. 163–192

Wolf, Werner (2002b). „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“, in Vera Nünning – Ansgar Nünning (edd.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, s. 23–104

Wolf, Werner (2005). „Pictorial Narrativity“, in David Herman – Manfred Jahn – Marie-Laure Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London (et al.): Routledge, s. 431–435

Wolf, Werner (2006). „Defamiliarized Initial Framings in Fiction“, in Werner Wolf – Walter Bernhart (eds.): *Framing Borders in Literature and Other Media. Studies in Intermediality 1*. Amsterdam – New York: Rodopi, s. 295–328

How Perseus Freed Andromeda or The Liberation of Andromeda? On the Transmediality of Narrative in Literature and Fine Arts

Both narrative theory and art history employ in their analytic practice the notions story and narrative. Narrative theory, which was able to gain an influential position in the humanities, and to establish a methodological basis of interdisciplinary research in the course of the 1990s, has not only crossed the borders of discourses but also those of the verbal media recently. Since the story had been revealed as a transmedia phenomena (i.e. a structure independent of the media of its representation) by the structuralist narratologists already, there was a precondition of intermedia studies from the very beginning of systematic narratologic inquiry. No wonder the narratologists have started to focus on the phenomena of pictorial narrativity in the past few years distinguished by a boom of intermedia studies. The main features of this research stream are recorded in the first part of the paper, distinguishing the intermediality as an intratextual quality, i.e. a composite of devices of various media in the structure of a work of art, from extratextual intermediality, or transmediality, i.e. from medially independent schemes (such as the story mentioned above). A survey of understanding the notions story, narrative, discourse etc. within the art history and narrative theory is made: it seems that the narratologists consider the way in which the art historians treat the notions concerned rather easy-going, while they themselves tend to underestimate the principles and iconographic aspects of visual representation and its structure in particular, or, tempted by the vision of an intermedia marriage of verbal and visual narrativity, overestimate the potential of visual art to represent temporality. The art historians on the other hand have not discerned so far in the variety of narrative theories a scheme they could make use of. Why does the narratologic attempt at a theoretical hegemony fail in the sphere of art history? One of the crucial causes seems to be the different concept of story and narrative: while sharing the story as an autonomous structure, the verbal and visual art diverge in their potential of plot construction and narration. What is frequently referred to as a “narrative” in art history may be considered a mere intermedia reference to a story known of its verbal representation. It appears useful to update Lessing’s inquiry into the particular features of spatial and temporal arts and their specific devices and possible effects. A comparative analysis of verbal and visual structure of the

same story is performed, exemplified by especially by masterplots and famous paintings. The genre of ekphrasis (including the historical changes of its functions) proves to be a useful tool in inquiring into the relations between verbal and visual representation, so does Wickhoff's classification of narrative styles in visual arts, which clearly represents the general tendency of art history to "historical poetics" of forms, still opposite to universalist tendency of narratology (in spite of its historization proclaimed during the past decade). The confrontation of two modes of semiotic representation results in a layout of visual illustration of the crucial narratologic categories of action, event, story etc., even the general notions of narrativity and eventfulness which are subject to discussion frequently. Thus, the assessment of the differences in notions and approaches of the two disciplines does not only pre-condition their future dialog but makes the narrative theory revisit both its terms and its methods.

EKFRASTICKÉ POSTUPY V LYRICE A EPICE: PŘÍPAD VRCHLICKÝ¹

STANISLAVA FEDROVÁ

Připsáno Lubomíru Konečnému

Vztahy mezi literárním a výtvarným dílem, mezi slovem a obrazem jsou předmětem zájmu v podstatě odnepaměti – a byly jím ještě dávno předtím, než se ustavily obě vědecké disciplíny, a dávno předtím, než se začaly v kontextu interdisciplinárních vztahů a intermediálních studií zase ve svých pohledech sbližovat, neřkuli ovlivňovat. Jedním z žánrů, který se bez pohledu z úhlu obou disciplín jen těžko může obejít, je ekfráze. Předběžně, než se dostaneme k podrobnějšímu vymezení, ji lze v rámci intermediálních studií ukotvit jako žánr prostředkující mezi dvěma médii, jimiž reprezentujeme skutečnost, v často užívané definici tedy jako „*verbální reprezentaci vizuální reprezentace*“. Z výchozího hlediska literárněvědného je především podstatné, jak se tu jejich vztah projevuje ne v motivických shodách nebo vnější stránce (například vizuální podobě), ale ve vnitřní struktuře textu. Tato studie tedy cílí k alespoň částečnému rozestření spektra možností, jimiž lze ekfrastické texty číst a interpretovat. Jistě by bylo lze demonstrovat jednotlivé postupy na mnoha zajímavých textech české literatury. Volba Vrchlického poezie ale dosti exkluzivně umožňuje vést tento teoretický nárys při současném zachování jednoty autorské poetiky.

1. Vrchlický mezi věděním, viděním a obrazností

Povědomí či podvědomé tušení o tom, že dílo zřejmě neplodnějšího českého básníka všech dob Jaroslava Vrchlického „nějak“ souvisí s výtvarným uměním, má literární věda už zhruba století. Jak se tato souvislost projevuje v autorově poetice, řešila však překvapivě málo. Když v roce 1915 publikoval literární historik František Pösl v revui *Osvěta* na pokračování stať nazvanou „Umění výtvarná v poezii Jaroslava Vrchlického“, hned v jejím úvodu shrnul, že u Vrchlického „*přes pět set básní má buď motivy z umění výtvarného, buď má umělce samé za předmět, buď popisuje obrazy a díla plastická nebo doprovází celé cykly obrazů básnickým slovem*“ (Pösl 1915, s. 14), a poté sbírku po sbírce pročetl a vybral. Topoi „*přes pět set básní*“ funguje jeho zásluhou v podstatě stále.² Není sice ani v nejmenším intencí této studie jej zkontrolovat a vydat počet nový, nicméně je nutno poznamenat, že je dosti postavený na vodě. Pösl jednak zařazuje texty, u nichž je vztah k výtvarnému dílu nulový, velmi

1 Studie je podstatně rozšířenou verzí referátu předneseného na sympoziu *Intermedialita. Slovo – obraz – zvuk* konaného ve dnech 7.–8. listopadu 2007 v Olomouci.

2 Na Pöslův výčet navázala zejména Jindra Ševčíková ve *Sborníku Společnosti JIV (1930–1931, 1932–34)* a seznam přetřídila podle jmen výtvarných umělců.

volný nebo posunutý,³ epiku, která s ním souvisí jen v tom, že týž mytologický příběh či postavu někdo zobrazil (tedy vztah literatura – literatura),⁴ na druhé straně si nevšímá těch básní, které skutečně vycházely zejména ve *Zlaté Praze* jako lyrické či epické komentáře obrazů zde publikovaných, protože zhusta se tato souvislost při zařazení do sbírky již neuváděla a Pösl vycházel z vydaných sbírek. Skutečně podstatná je mezi těmito poznámkami pouze jedna: na základě Pöslova seznamu vzniká dojem, že Vrchlický navázal zásadní množství vztahů zejména k renesančnímu výtvarnému umění – v důsledku toho se pak v literární historii může stát (mimo jiné) krystalickým příkladem literární „neorenesance“ (např. Jiroušek 2003, s. 29). Přitom ale zakládá současný interpret své mínění na někdejším interpretovi, nikoli na textu samém – tím, kdo je (v souladu s dobovou uměnovědou) fascinován antickými reliéfy, je spíše Pösl.⁵

Dějiny dalších interpretací Vrchlického poetiky ve vztahu k výtvarnému umění jsou už jen krátké. Souvztažnosti jeho pozdní tvorby s vizualitou francouzského a českého plenéristického malířství sleduje Milada Součková (v podstatě v intencích průkopnické studie Jana Mukařovského o secesní stylizaci v poezii) v jedné z kapitol své monografie *The Parnassian Jaroslav Vrchlický* (1964), české literární vědě pohříchu téměř neznámé. V rámci sympozia postupimské univerzity, které se v roce 1997 věnovalo Vrchlickému a českému symbolismu (sborník 2003), se pak vizualitou Vrchlického tvorby zabývali Jan Jiroušek a Herta Schmidová. Jiroušek (2003) sice záslužně upozornil na její „předpojatost“, tedy ovlivněnost vzděláním, nicméně jeho pokus přetřídřit seznam „přes pět set“ podle metagenetického modelu semiózy se mi, jakkoli působí impozantně, nejeví být příliš nosný právě ve vztahu k poetice.⁶ Naopak

-
- 3 Častěji typ, kde se vychází z metaforického názvu: „Pod obraz Napoleona“ (*Západy*) je přeneseně literárním portrétem Napoleona, bez vztahu k jakémukoli obrazu skutečnému či fiktivnímu; stejně „Podobizna“ z *Hořkých jader*. Zcela nepochopitelně je zařazena báseň „Dějinná chvíle“ (*Západy*), jejímž tématem je přijetí zákona o všeobecném hlasovacím právu. Z posunutých příkladů, o nichž bude dále řeč, např.: u „Nárku Ariadny“ (*Perspektivy*) uvažuje o možném vztahu k vatikánské soše představující spící Ariadné; ve skutečnosti byla přímo publikována v souvislosti s Mařákovým leptem *V bouři* (viz v kap. 6). U „Fresky Rienziho“ (*Fresky a gobelíny*) uvádí jako související Brožíkův obraz s „tímtež námětem“, čímž ale myslí nikoli s námětem agitační malby, jejímž ideovým autorem byl Cola di Rienzo (k interpretaci této básně v kap. 5.3), ale skutečnost, že postavu tohoto římského diktátora činí Brožík tématem (ne tedy autorem) obrazu, nesouvisejícího s Vrchlického „freskou“ ani volně, totiž při setkání Coly a Karla IV. (Pösl 1915, s. 348, 96, 100).
 - 4 V extrémním příkladu: ve „Smrti Aischylově“ (*Mýty 2*) je tak plasticky podáno shromáždění bohů, že „musí“ mít původ ve výtvarném umění, ideálně ve štítu kapitolského chrámu. „Achilles na Skyru“ (*Bozi a lidé*) je podle Pösla bezpochyby inspirován obrazem Rubensovy školy, reprodukováným ve *Zlaté Praze*, nicméně námětem scény tohoto obrazu je zcela jiná fáze mytologického příběhu, než kterou líčí Vrchlického text (tamtéž, s. 93, 192).
 - 5 Mnohokrát opakovaně, nicméně abych zabránila hypertrofování poznámek, postačí návrat k pozn. č. 3 a vztahu antická socha – antické mytologické téma – Mařákův obraz ženy v bouři.
 - 6 V recenzi sborníku vyzdvihuje Aleš Haman na Jirouškově studii to, že si položil otázku „po povaze básnickova vidění a po úloze vizuálnosti v jeho popisných (ekfrastických) básních. [...] dospívá k závěru, že Vrchlického popisná lyrika je založena na konvenčním (symbolickém) typu znakovosti (v protikladu k typu motivovanému)“ (Haman 2003, s. 772). Nicméně na skutečně ekfrastické básně se Jiroušek nijak nesoustředil, zato mu šlo o pojem *Bildung* (a jeho vztah k vizualitě ve Vrchlického poezii obecně), který ovšem Haman přeložil (a pochopil) jako „obraznost“, *Bildlichkeit*. Zmiňují však tuto interpretační citaci zejména s ohledem na soustředění své studie ke vztahu ekfráze a reprezentace jako příklad toho, jak ji „čte“ česká literární věda. Jinak řečeno, záměnu vztahu zastupování a označování neproponuje jistě ani Jiroušek, ani Peirce. O takovém pojetí ekfrastických textů bychom snad mohli uvažovat leda tehdy, pokud bychom tematizovali vztah „vidění“

studie Herty Schmidové (1997) vypovídá o básnické obraznosti i obrazotvornosti velmi podstatně i obecně, nejen v souvislosti s Vrchlickým: na základě kritéria distance a blízkosti vnímatele obrazu (lyrického subjektu) se pokusila rozlišit typ „básně-fresky“ a „básně-gobelínu“ (k druhému typu se z jiného úhlu pohledu vrátím v kapitole 5.2) a zajímavě sleduje také analogii prostorové perspektivy (a jejího vnímání) a perspektivismu větné struktury.⁷

Sondy vedené skrze žánr ekfráze by myslím mohly být i sondami do autorské poetiky obecněji.⁸ Ty Vrchlického texty, které lze označit za ekfrastické, vycházely jednak v časopisech (zejména *Zlatá Praha*, méně *Světlozor*), kam je psal v podstatě na objednávku a kde byly jako komentář k obrazu skutečně chápány. Téměř ke všemu obrazovému materiálu, který například *Zlatá Praha* otiskovala, byly totiž v závěru připojeny krátké, zpravidla informativní výkladové texty (o autorovi, mytologickém či historickém pozadí námětu apod.), většinou psané redaktorem obrazové části týdeníku Vilémem Weitenweberem (1839–1901). Z tohoto pravidla se ale vymykají právě tyto Vrchlického básně, vždy uvedené poznámkou „k obr. na s. XY“.⁹ Zároveň ovšem patří do rejstříku ekfrází texty, které byly přímo zařazovány do sbírek, často (byť ne vždy) v podtitulu s odkazem na autora obrazu, k němuž se vztahují. Ty tedy nikdy nemohl čtenář vnímat v přímém kontextu s výtvarnými díly.

Z širokého spektra textů, které se „nějak“ vztahují k výtvarnému umění, zásadně pomínám několik skupin. Jednak básně, v nichž jsou například apostrofováni jednotliví malíři a vztah verbální – vizuální / literární – výtvarné je tu založen spíše na věděni než na vidění. Jako příklad by tu mohla sloužit báseň „Lucca Signorelli“ (*Nové zlomky epopoje*, 1895, s. 187–189), která v podstatě „převypravuje“ historiku z malířovy biografie, jak ji rozvíjí v *Životech nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů* Giorgio Vasari.¹⁰ Dále nejsou pro žánr ekfráze zajímavé texty, pro něž

ke konvenci výtvarného zobrazení, jak o něm píše např. Ernst H. Gombrich – a to by musela být podstatně hlouběji založená úvaha. Teoreticky řečeno si vlastně ekfrázi, v níž její autor zakládá reprezentaci obrazu na dekonstrukci konvence, v jejímž kódu obraz reprezentuje skutečnost, dovedu představit – nicméně až dost dlouho po Vrchlického smrti.

- 7 Po stále inspirativní studii Jana Mukařovského („Mezi poezií a výtvarnictvím“, in: *Kapitoly z české poetiky* 1, Praha: Svoboda 1948 [1941], s. 253–274), na niž se jakoby povinně objeví odkaz v prvním odstavci každé domácí práce o intermedialitě či transmedialitě (obdobně jako se interpret „musí“, a to i ve světovém kontextu psaní o ekfrázi, vždy znovu vztáhnout k Lessingovu *Laokoóntovi*, vyznavačsky nebo popíračsky), tak považuji za důležité explicitě vyzdvihnout právě studii Herty Schmidové jako podnětnou pro studium slovesně(literárně)-vizuálních(výtvarných) vztahů vůbec.
- 8 Všechny Vrchlického texty budou citovány podle prvních knižních vydání, jak jsou shromážděny v *České elektronické knihovně. Plnotextové databázi české poezie 19. a počátku 20. století* (<http://www.ceska-poezie.cz/cek>). Pokud měly básně podtituly, které určují reprezentované výtvarné dílo (nebo nejčastěji jen jeho autora), jsou uváděny v poznámkách. K citacím obecně již zde také poznamenám, že antické texty jsou standardně citovány s uvedením veršů, nikoli stran (konkrétní překlady viz v literatuře na konci studie).
- 9 Vedle toho samozřejmě vycházely Vrchlického básně malíři a grafiky ilustrované, tuto vrstvu není ale tak obtížné odlišit. Zprv se jedná o okruh několika dvorních ilustrátorů (především Viktor Oliva, dále Karel Liebscher, výjimečně Luděk Marold ad.; námátkou např. III, 1886, č. 7, s. 97; III, 1886, č. 30, s. 469; IV, 1886, č. 2, 17; IV, 1888, s. 40), zadruhé to u nich často bývalo explicitě uvedeno; navíc je jejich aditivní přístup snadno odlišitelný od obrazu jako reprezentace (viděného) světa.
- 10 Italské vydání Vasariho měl Vrchlický uloženo ve své knihovně. Za zpřístupnění dosud zpracované části (prozatím přes 4000 položek) katalogu Vrchlického knihovny uložené v LA PNP ve Starých Hradech jsem vděčna Mgr. Ivě Prokešové.

byl podnětem námět obrazu, nikoli jeho reprezentace.¹¹ Přestože do tohoto kontextu spadají i básně, které byly ve svých časopiseckých vydáních v přímé souvislosti s výtvarnými díly publikovány. Erbovní legendu tak zpodobuje polský malíř Wojciech Gerson (1833–1901) v obraze nazvaném *Boleslav Křivoústý vítá Želislava Bělinu* (1875). Vrchlického text otištěný vedle tohoto obrazu a nazvaný „Zlatá ruka“ tematizuje sice tutéž legendu, ale referenční vztah je tu veden nikoli k obrazu samému, ale k jeho verbálnímu pretextu.¹² A stranou ponechávám nakonec i skupinu textů, které bývají v souvislosti s Vrchlického vztahy k výtvarnému umění skloňovány na prvním místě, totiž tři básnické cykly psané k cyklům výtvarným: *Démon láska* k pastelům Maxe Pirnera (1893), *Sen ke kresbám Emila Holárka* (1901) a *Starou píseň* k malbám Aloise Kalvody (1903). Už originální výtvarné cykly totiž jsou v podstatě ilustracemi jednotlivých událostí příběhu a text se pak této načrtnuté linie drží. Ve zkratce vyjadřuje tento vztah podtitul Staré písně: „*Lyrický román Aloise Kalvody. Slovem doprovází Jaroslav Vrchlický*“.¹³

V zájmu spravedlnosti je třeba alespoň na okraj zmínit ještě další, velkou skupinu – básně psané k většinou žánrovým obrázkům, které *Zlatá Praha* otiskovala jednoduše proto, že její čtenář je vyžadoval – texty, které k nim Vrchlický psal, jsou sice jistě ekfrastické, ale literárně dosti nezajímavé.¹⁴ Navíc jsou často stavěny jako reprezentace skutečného světa, nikoli jako reprezentace reprezentace v jiném kódu.

Posledně jmenované texty spojuje skutečnost, že autory jejich obrazových předloh (žánrů, krajin, portrétů a historií) byli často tehdejší studenti nebo čerství absolventi Akademie, zřejmě spojení takto s Maxem Pirnerem, který byl Vrchlickému blízký. Namátkou uvedme alespoň několik jmen: Konstantin Bušek (1861–1938), Josef Douba (1866–1928), Ferdinand Velc (1864–1920), Jindřich Kopfstein (1862–1917),

11 Např. v korespondenci máme dokonce přímo doloženou recepci Riberova obrazu, když Vrchlický píše 8. 1. 1876 z italského pobytu S. Podlipské: „*Ještě před svým návratem chci dokončiti třetí mýtus Marie Aegyptiaca, mám napsanou třetinu ještě z Marana, asi 700 veršů, mám ale upřímný strach, je to středověká legenda, již jsem prodchnul dechem pohanství snad více, než třeba, ale nemohu si pomoci. Viděl jsem v Drážďanech obraz Riberův a nesešla mi z mysle tato kajčnice, jež 45 let žila v lybické poušti, majíc jen v srdci boha, jež zvala lítosti, a v životě přítele starého lva, a kterou když umříti nemohla strachem, že jest naha, zahalil anděl s nebe v roucho ztracené nevinosti dětství*“ (Vrchlický 1917, s. 64–65). Explicitně řečeno: nesešla mu z mysli kajčnice, nikoli její reprezentace, což se projeví i v textu samém (viz *Mýty* 2, 1879, s. 101–142 a také *Dojmy a rozmary*, 1880, s. 240).

12 *Zlatá Praha* 2, 1885, č. 23, s. 314, 316; zařazeno do sbírky *Motýli všech barev* (1887, s. 99–100). Obdobně např. „*Vidění v Koloseu*“ (*Fresky a gobelíny*, 1891, s. 67–71; v poznámce tu dokonce Vrchlický upřesňuje: „*legenda tato je předmětem velikého obrazu Josě Beullieure, jehož reprodukci přinesl Světozor roku 1887*“, autorem obrazu je ovšem profesor bruselské akademie Joseph Stallaert; *Světozor* 17, 1883, č. 44, s. 516) nebo „*Původ perly*“ (*Zlatá Praha* 7, 1889–1890, č. 28, s. 331, k obrazu Alberta Maignana; poté v *Potulkách královny Mab*, 1893, s. 56–57) ad.

13 Poslední samostatné sbírky, *Nálad a pohádek* (1902) ke krajinám Ferdinanda Engelmüllera se uvedeně netýká, přestože žádná z těchto lyrických ekfrází není konkrétně využita při výkladu.

14 Nelichotivým, ale výmluvným příkladem takových „rýmovanék“, který postačí za všechny ostatní, může být „*Báča*“, psaný ke kresbě R. Šocháně (*Zlatá Praha* 4, 1887, s. 535) a zařazený posléze do sbírky *Na domácí půdě* (1888, s. 17–18): „*Báča stojí na pasece, / vážně z lulky dýmá, / slunce před ním leží v řece, / za ním stádo dřímá. // Sny báčovi letí hlavou, / kde jsou jejich sledy? [...] Báča hledí do daleka, / zrak mu vzplane hněvně, / nechť sově do kola se vzteká, / já tu stojím pevně. // Stojím na svých otců půdě, / co mi cizí soudy? / Žiju spoře, žiju chudě, / však jsem pán své hroudy. // A tu hájím pro své děti, / to má chlouba jistá. / S panstvem kočár kolem letí, / já se nelmu z místa. / [...]*“. Nakolik ojediněly je v dobovém tisku Vrchlického příklad, si nedovolím soudit, nicméně ve *Zlaté Praze* např. psali tyto lyrické a epické komentáře k publikovaným obrazům velmi výjimečně i Vrchlického mladší následovníci zejména ve druhé půli 80. let (O. Mokřý, F. Serafinský Procházka, F. Kvapil).

František Slabý (1863–1919) ad. Rozšíříme-li dále do středoevropského prostoru, mnoho ekfrastických textů psal Vrchlický k obrazům, jejichž autoři byli – blíže či vzdáleněji – spojeni s mnichovskou školou druhé poloviny 19. století, ať už studiem, působením nebo vlivem, který na ně měla: Franciszek Streitt (1839–1890), Wojciech Gerson (1833–1901), Johannes Raphael Wehle (1848–1936), Stanisław Rejchan (1858–1919), Jan Styka (1858–1925) ad. A pokud konečně postoupíme ještě dále, zbývá velká skupina dobově oblíbených, především francouzských a belgických žánristů a orientalistů: Jan van Beers (1852–1927), Jean Frans Portaels (1818–1895), Paul Rouffio (1855–1911), Paul Joseph Jamin (1853–1903) ad. Tento výčet alespoň ve zkratce dokládá, že drtivá většina Vrchlického ekfrastických textů nezasahuje časově pod 19. století, dokonce ani pod jeho polovinu. Vztahy k renesančnímu výtvarnému umění, o nichž byla řeč výše, jsou opět v drtivé většině vztahy vědění, nikoli vidění – aprofrofují, odkazují, převypravují, ale nereprezentují.

Zbývá poznámka k metodě následujícího výkladu. Jeho záměrem je využít ekfrázi jako interpretační klíč k některým Vrchlického básním a současně k jeho vztahu k vizuálním zdrojům poetiky obecně. Toto úsilí naráží na dva problémy, oba už naznačené. Prvním je nemožnost spolehnout se na alespoň přibližnou orientaci českého čtenáře v dějinách ekfráze jako literárního žánru i jako literárněvědného pojmu a na jednotlivé možné souvislosti či zdroje pouze apartně odkazovat. Druhým je množství materiálu, s nímž se čtenář Vrchlického vyrovnává. Vlastně neví, ze kterého koláče dřív ukousnout a jestli kvůli jednomu (tomu ideálnímu, tvarohovému s rozinkami) raději neopustit všechny ostatní – anebo naopak podléhá pužení je znovu přetřídit a vytvořit dokonalý kulinární systém, do něhož zapadnou i ty poněkud problematické chuťové experimenty (s povidly, mákem a nádavkem strouhaným kokosem dohromady – anebo naopak suché neoslazené těsto).

S vědomím obou těchto nebezpečí tedy budu: **1.** Vybírat ze zásobárny Vrchlického textů ty, v nichž je možno stopovat jednotlivé možnosti ekfrastických postupů, a to s vědomím, že takový výběr je samozřejmě násilný. Některé by bylo lze dokládat donekonečna, respektive k bodu, kdy konstatujeme, že fungují jako manýra. Jiné jsou v rámci jeho díla naprosto výjimečné a bylo třeba – ve snaze o zachování jednoty autora – učinit zde příkladem výřez, který rozhodně nereprezentuje Vrchlického tvorbu jako celek. **2.** Doplnovat zvolené texty vybranými ukázkami jednak z dlouhých dějin žánru, jednak vybranými odkazy k možným literárněvědným pohledům na ekfrázi.¹⁵ Nejsou opět uspořádány chronologicky, jak by stručným dějinám žánru slušelo, ale vybírány s ohledem na to, co chci demonstrovat. Nebudou také sloužit jako linie přímého inspiračního spojení, tedy úvahy, co mohl Vrchlický převzít z Keatse a co vyčíst při gymnaziálních hodinách klasických jazyků například z Homéra. Budou sloužit jako analogie, jimiž se žánr konkrétně realizuje v literárních dějinách. Na první pohled svévolný výběr je však omezen jen na ty paralely, které Vrchlický znal důkladně – znal – orientoval se v kontextu, v němž se

15 A například tak zcela opominu rodovou linii, vykládající ekfrázi jako střet mužského narativu, který usiluje o získání kontroly nad ženským obrazem, fixovaným v prostoru (Heffernan 1993, dále např. Conan) – protože její interpretační využití pro Vrchlického texty se mi nejeví jako nosné.

pohybují ony. Tedy zejména na paralely antické¹⁶ a na texty/vrstvy, které překládal nebo/a o nich přednášel na univerzitě, tedy Danta, autory anglického romantismu apod.¹⁷ Ještě na okraj tohoto výběru je nutno také poznamenat, že volba anglických romantiků může být poněkud zavádějící ve vztahu k Vrchlického poetice obecně, ale vychází prostě z toho, že tato oblast je mi jednak dostupná, jednak je v literatuře reflektující ekfráze daleko nejlépe zpracovaná.¹⁸

2. Ekfráze: text – obraz – text¹⁹

Pojem *ekfráze* je v poslední době předmětem velmi široké, nejen literárně- a uměno- vědné diskuse a vybrané interpretační přístupy budou jako možné úhly pohledu využity v jednotlivých kapitolách studie. Pro snazší předběžnou orientaci se pokusím v tomto úvodním odstavci maximálně zhustit dějiny interpretace ekfráze (nikoli ekfráze samé) do tří bodů:

1. U jejích základů stáli v padesátých letech 20. století zejména Leo Spitzer se svým rozbořením Keatsovy „Ódy na řeckou vázu“ (1955) a Jean H. Hagstrumová, která využila pojmu ekfráze (a „ikonické“ poezie) pro interpretaci piktorialismu anglické neoklasicistní poezie ve vztahu k antické a renesanční tradici (1958). 2. Následoval pokus Murraye Kriegera (1967 a 1992) vyložit ekfrázi ne jako žánr, ale jako obecný princip poetiky, navazující především na pojetí prostorových forem (*spatial forms*) Josepha Franka. 3. Zejména v posledním dvacetiletí se literatura o ekfrázi zásadně rozrostla. Jedním z podnětů byla v dubnu 1987 *První mezinárodní konference o slově a obrazu*, která se konala v Amsterdamu a problematice ekfráze vyhradila nikoli ještě celý program, ale zatím jen jedno odpolední jednání; zásadním publikačním polem se pak stal časopis *Word & Image*.²⁰ V širokém rámci intermediálních studií o kultuře v devadesátých letech pak zaujala – jako žánr prostředkující mezi verbálním a vizuálním médiem reprezentace světa – důležité místo a zároveň bylo teoretické ustavování ekfráze kontextem intermediálních studií zásadně ovlivněno.²¹

Tento zhuštěný přehled jistě trpí až hrubými zjednodušeními; k jeho předložení mě však vede jediná prostá skutečnost: česká literární věda je dosud – z důvodů jen těžko pochopitelných – polem ekfrází téměř nedotčeným. Intencí této kapitoly je tedy poskytnout především prvotní orientaci v problematice.

16 Ve dvou statích o Vrchlického vztahu k antické poezii klasický filolog Otakar Jiráni dokazuje, že mu není pouze zdrojem pro témata a básnická epiteta nebo dokladem univerzální vzdělanosti (např. „*Jak živé písně slovo / dědictví Homérovo / svět chytlo v podruží / svých do růží*“, báseň „*Hymnus o věčnosti poezie*“, *Dojmy a rozmary*, 1880, s. 95), ale detailní čtení a využívání jednotlivých obrátů je patrné i tam, kde o tom dnešní čtenář, není-li upozorněn apostrofováním konkrétního tvůrce, v podstatě nemá tušení: v básni „*Bezvětrí*“ (*Votivní desky*, 1902, s. 24) se tak ve verších „*V ráz plavcům veleno, / by pořádkem na lávky sedli zas / a vlny vesly tepali*“ ozývá častější homérický obrat z *Odyseje*: „*naposled vstoupili plavci a k veslovým kolíkům sedli / veslem zpěněnou tůň pak tepali, sedíce řadou*“ (IV,579–580), obdobně obraz se stádem volů, který rezonuje i v ekfrázi Achilleova štítu: „*kde stádo volů, jak Homér je vídal, / šlo krokem houpačným a těžkým domů*“ („*Večer ve žních*“, *Poutí k Eldoradu*, 1881, s. 49) (Jiráni 1921–1923, s. 27).

17 Překlady jsou obecně známou věcí. Seznam univerzitních přednášek viz ve studii Marie Štemberkové: „*Jaroslav Vrchlický v roli univerzitního profesora*“, in: *Jaroslav Vrchlický a Josef Holeček (1853–2003)*, edd. Ondřej Macura, Tereza Riedelbauchová, Praha: FF UK 2004, s. 83–108.

2.1 Ekfráze: intenze pojmu²² v kostce

V základech ekfráze stojí Homérův popis štítu, jehož vytvoření si na bohu kovářství a zbrojířů bohů Héfaistovi vyprosila Thetis pro svého syna Achillea, když v bojích před Trójou padl Achilleův nejbližší přítel Patroklos v jeho brnění (které si půjčil, aby oklamal nepřátele) a hrdina se konečně rozhodl porazit trójského vojevůdce Hektora (*Ílias* XVIII,478–608). V základech ekfráze jako pojmu stojí rétorika: od Dionýsia z Halikarnássu přes řečnické příručky Quintiliana, Aelia Theóna a dalších se postupně profilovala jako umění „živého popisu“ osob, věcí, krajin nebo i událostí (tedy například jak bitevní vřavy, císaře Justiniana a jeho ušlechtilých činů, tak chvála krás Sicílie nebo ročního období), jehož hlavním účelem je vyvolat

-
- 18 Dostupná jak fyzicky (mám na mysli antologie německé poezie, např. Gisbert Kranz: *Das Bildgedicht in Europa*, 1973 a *Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie*, 1987), tak jazykově v případě oblasti frankofonní (k té např. studie Hanse Körnera „Der imaginäre Fremde als Bildbetrachter. Zur Krise der Bildbeschreibung im französischen 19. Jahrhundert“, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, edd. Gottfried Boehm, Helmut Pfothenhauer, München: Wilhelm Fink 1995, s. 397–424). Z dalších bychom mohli jmenovat např. básně W. Wordswortha, R. Browninga, D. G. Rossettiho (v Hollanderově antologii 1995, s. 129, 137, 151, 157, 163, 171, 217 ad.; Heffernan 1993, s. 91–134: kap. o romantické ekfrázi), Vrchlického překlady v *Moderních básnících anglických*, 1898, *Z cizích Parnasů*, 1894 ad.; k obrazům D. G. Rossettiho, který sám byl autorem většího množství ekfrastických básní, napsal Vrchlický dva sonety v *Posledních sonetech samotáře*, 1896, s. 80, 81.
- 19 U zrodu mého zájmu o předmět této studie stálo propojení dvou skutečností: jednak čtenářské autopsie (neustálé střetávání s podtituly a poznámkami typu „před obrazem XY“, „k rytině XY“, „socha XY“), jednak interpretačního klíče ekfráze. V druhém mi byl důležitým iniciátorem prof. Lubomír Konečný, a to jak svou studií o jednom Škrétově obraze (Konečný 2002), tak v následujících debatách, nezištném půjčování literatury i seminářů, který tomuto tématu, spolu s dr. Hanou J. Hlaváčkovou, věnoval v roce 2006/2007 v semináři Ústavu pro dějiny umění FF UK. Patří mu mnohý můj dík.
- 20 Archiv s dalšími informacemi a programy první konference i následujících je dostupný na <http://www.iawis.org/conferences.php?op=iawis#archive>. Směřem k literárněvědné obci si pak dovoluji ještě zcela utilitární informaci: časopis *Word & Image*, s podnětnými studiemi zdaleka nejen o ekfrázi, ale o problematice vztahu slova a obrazu obecně (jak je ostatně zřejmé z titulu), je dostupný v knihovně Ústavu pro dějiny umění Akademie věd ČR, v. v. i. v ročnících 1985–2001.
- 21 K rozrůznění možných pohledů na ekfrázi pod vlivem intermediálních studií viz především speciální číslo *Word & Image* 15, 1999, č. 1. Rozsáhlá bibliografie, která může být vodítkem dalšími směry: Heffernan 1993, bibliografie zahrnující debatu 90. let např. Klarer 2001.
- 22 Debatu o převodu tohoto komplikovaného pojmu do češtiny bych raději přenechala speciální diskusi klasických filologů. V anglicky a německy psané literatuře, která je mi jazykově dostupná, se často spíše vykládá, vycházejíce (často) z toho, co všechno chce ten který autor do jeho rozsahu zahrnout. V angličtině je většinou primární převod „to speak out“, „to tell in full“ (v základech debaty Hagstrum 1958, s. 18, která vychází z etymologie phraso-speaking, ek-out; po ní další autoři, komentář Webb 1999). Nejpoučenější mně známý výklad uvádí Graf (1995, s. 143): „Ἐκφρασις, ist der Akt des ἐκφράζειν, und das wiederum ist eine Weiterbildung zu φράζειν, ‚zeigen, bekannt, deutlich machen‘ – das Präverb ἐκ-, ‚aus‘, meint hier ein Tun, das ohne Rest an sein Ziel gelangt. Ekphrasis ist mithin ein ‚völlig und restlos deutlich Machen‘. Freilich kommen Substantiv und Verb schon im Griechischen praktisch nur als Fachwort der Rhetorik vor; das blässere *descriptio*, das entsprechende Fachwort der lateinischen Rhetorik, wird in die Nachantike tradiert, ohne sich aber wirklich durchzusetzen – was weniger an der Blässe des lateinischen Terminus liegt als daran, daß nur im Griechischen die Gattung Ekphrasis eine eigenständige Geschichte hat.“ V češtině není tento problém vyřešen nejen uspokojivě, ale v podstatě nijak. *Slovník antické kultury* (1974, s. 180) zakládá na triádě ekphrasis – descriptio – „popis“; překlad hesla v *Lexikonu teorie literatury a kultury* (Wagner 2006, s. 181) nám rovněž příliš nepomůže,

v mysli posluchače představu líčené skutečnosti a emoce s tím spojené.²³ „Následuje energiea – zřejmost, nazvaná Ciceronem inlustratio – názornost a evidentia – zřetelnost, která spíš jako by přímo ukazovala než mluvila, a city se po ní objevují tak, jako kdybychom byli přímo uprostřed události,“ píše Quintilianus (VI,2,32) a doplňuje také, že tyto city lze u posluchače vzbudit jen tehdy, pokud se zmocnily i řečníka (VI,2,27). V této podobě nebyla ještě ani literárním druhem, ani samostatným žánrem, ale součástí literárních druhů jiných (zprávy, chvalořeči, vyprávění příběhů z mytologie). A ani energiea, pojem pro ekfrázi zásadní, není svázán pouze s ní, ale je obecnou rétorickou kategorií. Primárním tedy nebylo popisování obrazů, ale skutečnost, že slovo má schopnost, sílu obrazy tvořit – a činit tak slyšené viděným a posluchače divákem. Jako taková se stala také součástí *progymnasmat*, stylistických cvičení adepty rétorických škol za římského císařství.²⁴ Dělítko mezi řeckou ekfrází, související s energiea, a římskou verzí, označovanou také *descriptio*, jejímž cílem by měl být suchý a věčný popis, tedy také není snadné stanovit a zřejmě je poněkud zjednodušující.²⁵

Jedním z bodů obratu byly v první polovině 3. století n. l. *Obrazy* Filostrata Staršího, v nichž průvodce popisuje malému chlapci obrazy z neapolské vily svého přítele. Zásadní je, že oproti předchozí funkci rétorického prostředku tu už popisy nestojí jako argument v rámci celé řeči, ale jejich funkce je didaktická, mají pomoci naučit tohoto mladíka a jeho přátele „interpretovat obrazy a ocenit na nich to, co je ocenění hodno“.²⁶

navíc ale komplikuje skutečnost špatnou transkripcí z řečtiny (resp. německou transkripcí) jako ekphrasis. Po mnoha zamítnutých mentálních pokusech o alespoň zkusmý převod tohoto pojmu do češtiny, jak by mohl vypadat např. jen jako krátké slovníkové heslo, mi zůstal jediný nápad a nabízím jej tedy k debatě (je na něm zřejmá má neznalost řečtiny a jeho ambicí je mj. působit na klasické filology jako podnět k reakci): ekfrasein jako „přivést (obraz) k řeči“. V základu předpony ek- je: ven, pryč, později z, ze, od (tedy z prvotního stavu směrem do jiného), příkladem užití v překladu sloves by mohlo být ekferein: vynést (na světlo), vydat, nést (= plodit – o půdě) nebo ekfyein: dát vyrůst, vypučet. I tento pokus nemá samozřejmě jen rovinu filologickou, ale zásadní je ta interpretační. Splnil by podmínku živosti popisu/líčení, energiea, nespĺňuje požadavek jeho názornosti, *saféneia*; funguje v linii obraz-rétor/autor, komplikovaněji už v linii rétor/autor-posluchač/čtenář, tedy v obráceném procesu probíhající v mysli posluchače, kdy se má slyšené stát opět jakoby viděným. (Ještě in margine této značně hypertrofované poznámky: minimálně literární věda si myslím může bez uzardění dovolit používat v češtině pojmu *ekfráze*, podle vzoru *frasis* – fráze, parafráze, geneze...)

23 První použití pojmu u Dionýsia uvádí Rajewsky (2002, s. 196), antické kořeny ekfráze a její chápání v řečnictví a literatuře podává velmi důkladně zejména Fritz Graf (1995), který zásadně ukotvil poněkud benevolentní užívání pojmu v odkazech na antiku.

24 Výjimkou v předchozím žehrání na nezáměm české literární vědy o ekfrázi je velmi zajímavá studie Martina Procházky a Zdeňka Hrbaty o deskriptivní poezii preromantismu, kde je sice princip ekfráze srozumitelně vysvětlen, ale pouze právě v této rétorické funkci, bez ohledu na vztah k uměleckému dílu (Procházka – Hrbata 2003, s. 11). K profilování dalších pojmů a vztahů v rámci ekfráze jako rétorické kategorie srov. zejména Webb 1999, s. 11–15.

25 Částečně nastiňuje tuto distinkci Graf 1995.

26 K Filostratovi a jeho sbírce srov. zejména Schönberger 1995, citace z úvodu *Obrazů* podle Konečný 2002, s. 13; oba pojednávají také o problému skutečnosti/fiktivnosti galerie (nebo jednotlivých obrazů skutečných a pouze seskupených do fiktivní galerie), která je Filostratovi předmětem ekfrázi; Konečný také o vztahu renesančních a barokních malířů k *Obrazům*, tedy o reprezentaci textu (který je reprezentací obrazu) obrazem (v obou odkazy na starší literaturu k těmto problémům). Převrácení dosavadní řečnické funkce ekfráze, „osvobození popisu z rámce rétorického výkonu“ pak Karel Thein vysvětluje na základě prologu k *Obrazům* a Filostrata tak staví do linie zrodu dějin umění jako její důležitý bod (Thein 2006, s. 24–27).

Další profilování pojmu ekfráze se ustavovalo v intelektuálním byzantském dvorském prostředí, kde byla na rétorických školách ekfráze posunuta dokonce do pozice nejvyššího stupně tohoto umění. Stále tu funguje antické vymezení, které neposuzuje obsah, ale účinek řeči na posluchače – účinek řeči, která má slyšené učinit viděným. Prohloubením je ovšem intence vyjádřit to, co pro diváka zůstávalo skryté, to, co může vidět vnitřní zrak – má tedy nejen představit obraz, ale především vést k pochopení smyslu jeho poselství.²⁷

2.2 Ekfráze: extenze pojmu v kostce

Není záměrem této studie a není to ani v jejích možnostech sledovat různá vymezení rozsahu a obsahu pojmu, jak o nich vede spor/dialog odborná literatura, ani je na tomto místě vyřešit. Nicméně pro základní orientaci nabízím opět zhuštěně podstatu těchto pohledů.

K primárním patří otázka, snad i spor, zda ekfrázi chápat jako obecný princip obrazivosti, nebo jako literární žánr. V podstatě se odehrává mezi klasickými filology a filozofy na jedné a literárními teoretiky na druhé straně, kdy první poukazují na původní hlubší smysl a širší pojetí v klasické rétorice, druzí na společné znaky, jimiž se ekfráze v různých literárních textech napříč dějinami projevuje.²⁸ Jak je zřejmé už z titulu, z druhého úhlu pohledu, literárněvědného, se na ekfrázi dívá i tato studie

Stále otevřená a proměňující se je i snaha ekfrázi v rámci literární vědy jasně vymežit. Spitzer ji definoval jako „*básnický popis obrazového nebo sochařského uměleckého díla*“, následujícím velmi vlivným pokusem je definice Jamese Heffernana, již v úvodu zmíněná „*verbální reprezentace vizuální reprezentace*“. Reagoval tak na přílišné rozšíření a podle něj znejasnění pojmu v předchozích desetiletích a usiloval především o oddělení ekfráze od piktorialismu a (vizuální) ikonicity; ekfrastické básně podle něj mohou využívat piktoriálních technik a mohou být tištěny ve tvaru podobajícím se malbě, kterou verbálně reprezentují, ale musí reprezentovat reprezentaci samou. Ekfráze tedy užívá jedno médium reprezentace, aby reprezentovala jiné. Další rozšíření pojmu pokračuje v rámci intermedialních studií, kdy například Claus Clüver, distancující se od starších a restriktivnějších vymezení, určuje ekfrázi pole „*verbální reprezentace reálného nebo fiktivního textu utvořeného nonverbálním znakovým systémem*“.²⁹

Naopak kategorií vcelku široce přijímanou, stále ve vztahu k reprezentovanému, je rozlišení na ekfráze skutečných a fiktivních výtvarných děl [actual – notional].³⁰

27 Byzantskou tradicí se důkladně a pozoruhodně i z hlediska pojmového rozlišení zabývají zejména James – Webb 1991.

28 Např. James – Webb 1991, Graf 1995, Webb 1999, Thein 2006 (ale také Krieger 1992, jako zásadní doklad, že uvedená distinkce neplatí obecně), na druhé straně Spitzer 1955, Hollander 1988, Heffernan 1993 ad.

29 Uvedené definice Webb 1999, s. 10 – Heffernan 1988, s. 298–299 a 1993, s. 3–4 (reakce na zmíněného M. Kriegera a na Michaela Davidsona, který do něj zahrnul i postmoderní *obrazové básně* a vytvořil tak diachronní dělítko mezi klasickou a současnou ekfrází) – Claus Clüver: „*Ekphrasis reconsidered*“, in: *Interart Poetics*, edd. Ulla-Britta Lageroth et al., Amsterdam Rodopi 1997, s. 26 (cit. podle Rajewsky 2002, s. 196).

30 Poznámka k překladu: volím řešení, které vypadá snad méně šťastně než anglický výraz, ale *notionalní* je v češtině, zejména v lingvistickém kontextu, pevně rezervováno pro pojmový význam, proto jej nepovažuji za vhodné; překlad *fiktivní ekfráze* by zase sugeroval spíše fiktivní text než fiktivní obraz.

Literární teoretik a také básník John Hollander (1988 a 1995) tak pojmenoval skutečnost, že nejstarší známé ekfrastické texty reprezentují „díla výtvarného umění“, která ve skutečnosti nikdy neexistovala (a z hlediska struktury textu a funkce v textu také o sobě v podstatě nemohla existovat, srov. vysvětlení v následujících kapitolách). Sledujeme-li fungování ekfrastických postupů, tedy pohledem především literárněvědným, je skutečně v základním principu lhostejné, zda obrazové zdroje ekfrází existovaly, nebo ne. Také u Vrchlického se setkáváme s ekfrázemi skutečných i fiktivních obrazů. Lze na nich ukázat jisté rysy stejně – a neoddělené s nimi budu také nakládat, přestože o určení „reprezentovaného“ se vždy alespoň pokusím. Při předběžném shrnutí – a otevřené otázce do budoucna směrem k Vrchlického poetice obecně i směrem k teoretickému bádání o ekfrázi – se ale nemohu vyhnout poznámce, že ze striktně literárněvědného hlediska by bylo třeba toto rozlišení ještě mnohem hlouběji promyslet. Alespoň ze zkušenosti s větším množstvím Vrchlického textů, které lze do této kategorie zahrnout, mohu říci, že ekfráze fiktivních obrazů jsou často ve své strukturaci i vztahu k reprezentované „reprezentaci“ komplikovanější než ekfráze obrazů skutečných.³¹

3. Názornost – živost

V titulu této kapitoly stojí dva pojmy, které charakterizují základní rétorické požadavky na ekfrázi: názornost (*saféneia*) a živost (*energeia*). Slovníková hesla o ekfrázi – v logické snaze o úspornost – tuto podvojnost odrážejí a často kolísají mezi převodem typu „živý popis“ a „podrobný popis“.³² Obě kategorie jsou samozřejmě neoddělitelně spojeny, nicméně ve snaze analyzovat, jak s nimi pracuje Vrchlický, se je pokusím alespoň pracovně od sebe rozlišit.

3.1 Saféneia

Méně často zmiňovanou kategorii názornosti analyzuje Karel Thein, a to zejména na základě rétorické příručky Aelia Theóna z přelomu 1. a 2. století. Naznačuje podle něj „možný rozpor mezi sevřeností, a tím také účinností líčení na straně jedné a jeho podrobností na straně druhé“ (Thein 2006, s. 24). Detailnost popisu může podpořit vytvoření dokonalé reprezentace obrazu v mysli posluchačově, ale zároveň jí hrozí stále nebezpečí, že se posluchač v záplavě detailů buď ztratí, nebo jej přestane zajímat. Podle Theóna je tak ekfráze „průzračným popisem, který neobsahuje žádnou argumentaci. Má pouze ‚předávat‘ či tlumočit obrazy věcí, situací a dějů, v nichž jako by se měla rozpustit a neupoutávat pozornost“ (tamtéž). Malá čistě čtenářská odbočka: důkladnější úvahu by možná zasloužil fakt, že v detailním popisu jednotlivých scén štítu v *Íliadě* (XVIII,478–608) se čtenář (ryze subjektivní pohled) neztratí, stále jako by mu v mysli vystupovaly jednotlivé scény a pod nimi i jejich uspořádání (hypote-

31 Pokus o rozlišení srov. zejména Hollander 1995, s. 32nn: jako možné hledisko určuje přítomnost pozorovatele a jeho pohledu – to sice zahrne zřejmě všechny ekfráze skutečných obrazů, které spojil do této své antologie, nelze ale takto myslím skutečně „odfiltrovat“ všechny ekfráze obrazů fiktivních, např. Dantův *Očistec*, o němž viz kap. 3.2. (Pojem „obraz“ je samozřejmě nutno zde i dále chápat jako zjednodušení pojmu reprezentace, vztahuje se i k dalším dílům výtvarného umění, ne jen k dvourozměrnému obrazu na stěně galerie.)

32 Tuto distinkci zrcadlí pochopitelně i pokusy o překlad či převod pojmu: srov. anglické „to tell in full“ a „to speak out“, na které už bylo poukázáno v pozn. 22.

tické), zatímco u popisu štítu Aeneova v *Aeneis* (VIII,626–731) už po pouhých šedesáti, sedmdesáti verších jeho pozornost klesá, ztrácí trpělivost a listuje ke konci.³³ Záplava detailů a touha vypovědět všechno, co lze na obraze vidět – aniž by jednotící ideou byl rétorický koncept nebo cíl řeči – je také gestem Filostratových ekfrází. Že jeho intencí bylo ale zároveň něco jiného, bylo už řečeno, a jeho *Obrazy* budou pro další výklad zajímavější ještě z jiného úhlu pohledu.

Vyberme tedy na úvod dvě Vrchlického básně, které spojuje jednak reprezentace skutečných obrazů, jednak směřování k „úplnému popisu“ jako základní figurě textu.

„Harém“ (*Fresky a gobelíny*, 1891, s. 211–213) se vztahuje ke známému obrazu Jaroslava Čermáka (1830–1878), nazývanému obvykle *Černohorky v harému* (1877).³⁴ Důkladně jsou popsány všechny postavy, každá je alespoň stručně charakterizována detailem své fyzické podoby, pózou, kterou zaujímá apod.; opominuty nezůstávají ani detaily jako kotníček jedné z dam ponořený do fontány, do níž vodu „chrlí dračí hlava“. Větší pozornost je samozřejmě věnována centrální postavě Černohorky, tu ale ponechme pro tuto chvíli stranou. Vzhledem k ostatním kapitolám o možných ekfrastických postupech podotkneme, že žádného se v tomto textu nevyužívá. Čtenář tedy dokáže sečíst, kolik postav na obraze asi bude, a odhadnout, jak zhruba vypadají. Ani v detailu jej básník nevede do obrazu nebo dokonce za něj, na základě čistě jazykových nebo stylistických prvků nelze odhalit ani horizontální či vertikální orientování scény, nevíme, jestli Černohorka například není zásadně větší, tedy více v popředí a ostatní dámy jen jako stafáž.

Ještě extrémnějším příkladem je pozdní báseň „Stará alegorie“ (*Západy*, 1907, s. 79–85). Vzhledem k tomu, že reprezentovaný obraz samotný sice bezpochyby existoval, ale není (alespoň mně) znám, je snazší rekonstruovat, jak funguje zpětná mentální operace převodu čteného ve viděné. Vodítkem je několik prostorových charakteristik: v oblacích kříž na Golgotě, v popředí pod ním centrální postava a vlevo drtivá většina postav ostatních (alespoň kuse jsou některé situovány v prostoru: „za tou koulí pozadu“ – „nad hlavou ostatních“ – „v pozadí“). Levé části obrazu je ostatně věnována většina básně (28 distich z celkových 44) a alegorie lidských vlastností zde pojednané mají být také její základní výpovědí. Autor tak sice čtenáře přesvědčuje, že obraz visí před ním na zdi („Nad vše o tom více starý mi pověděl obraz, / v zámku Bysterském jest na bílé pověšen zdi“, to je ale samozřejmě rétorická figura, kterou nelze brát za důkaz skutečné existence zdrojového obrazu; v mnoha dalších textech funguje totiž jako sugesce vztahu k viděné skutečnosti), nicméně jeho identitu zároveň znejistňuje tím, že centrem textu činí důkladný výčet nesčetných neřestí. Víme-li, že na levé straně máme „vidět“ celkem sedmnáct alegorických postav, osm alegorických zvířat a navíc „celý roj rytířstva, sedláků“, pak jednak postavu Nesmrtelnosti, která centrální alegorii Církve bojující pod křížem letí s palmou na pomoc, situujeme doprava, aniž bychom k tomu měli v textu jakékoli vodítko (naopak zejména na základě zkušenosti s kompozičními principy obrazu), a podvědomě pak celou základní osu hlavní postavy Církve a kříže nad ní posouváme více k pravému okraji. Se znalostí rejstříku Vrchlického ekfrází i postupů by ji čtenář spíše četl jako ekfrázi obrazu fiktivního, jako rétorický koncept, jako básníkuv výklad světa minulého

33 V tomto případě nám myslím nepomůže Lessingovo (jakkoli zajímavé) rozlišení Homérova a Vergiliova popisu štítu podle ne/přítomnosti jeho tvůrce (Lessing 1980, s. 310nn, 343–350).

34 Podtitul: „K obrazu Jaroslava Čermáka“. V roce 1891 bylo na Jubilejní výstavě vystaveno mnoho velkých a zásadních Čermákových děl – zda byl právě tento obraz mezi nimi, nevím, nicméně vzhledem k datu vzniku básně je to pravděpodobné.

a současného. Abstrahujeme-li od roviny poetiky, historické bádání nás v tomto případě ujistí, že se jednalo o obraz ze soukromé šlechtické galerie v zámku v Bystrém u Poličky (kam Vrchlický ve stáří jezdil, protože jeho zeť Gagriel Čáp tu působil jako správce; Balajka 1979, s. 191), ke které dokonce existuje, což není příliš obvyklé, dobový katalog. A z něj překvapení zjistíme, že navzdory sugesci textu má obraz šířkovou orientaci a základní osa je navíc skutečně na středu.³⁵ Se vzpomínkou na Filostratovu předmluvu bychom tak mohli dodat, že i zde básník, spíše než aby usiloval s pomocí energie vyvolat v čtenářově mysli emoce či představu obrazu samého, staví se do role zasvětilce, interpreta, s jehož pomocí se má čtenář naučit, co má vidět na obrazech a jak je interpretovat.

K oběma příkladům z Vrchlického tedy shrňme, že i safeneia může být vedoucí, dokonce i jedinou figurou ekfráze. Zejména literárněvědné bádání (Heffernan 1993) a snad pod jeho vlivem i uměnovědné a filologické staví často na tom, že v samotném základu ekfráze je nutně narativní impuls. Záměrně jsem vybrala dva příklady malby figurální, protože očekávat soustředění na popis a nikoli vyprávění lze spíše u přírodní lyriky. A tak můžeme na Theinovu tezi, že „popis díla, které má samo figurativní námět, vždy přerůstá do vyprávění“ (Thein 2006, s. 25) odpovědět snadno: vždy ne.

3.2 Energiea

Výklad chápání kategorie energiea a její funkce učinit slyšené viděným snad není nutné pro tento účel dále zpřesňovat (hlouběji o něm například Graf 1995, s. 144–146). Demonstrovat její realizaci v literatuře můžeme opět na zakládající *Íliadě*: „Potom zas kyprý lán tam vytvářel, úrodnou půdu, / širokou, oranou třikrát, a četní oráči na ní / do kruhu potahy hnali [...] / Vzadu se černala prst, jež byla jak zorána právě, / ačkoli byla ze zlata“ (XVIII,541–543, 548–549; zvýraznila SF). Jean Hagstrumová postavila své pojetí ekfrastické básně právě na speciální kvalitě, která „dává řeč“ mlčenlivým objektům umění, oživuje je (Hagstrum 1958, s. 18).³⁶ Ještě lépe lze sledovat tuto kategorii na dalším příkladu z dějin žánru, ekfrázi mramorových reliéfů na skále podél cesty očištěm v *Božské komedii*. Dantovo vedení poutníka a s ním i čtenáře postupně do obrazu a pak i za něj je natolik působivé, že ani interpret tu neodolá delší citaci: snášejší se anděl Zvěstování „na pohled pravdivý tak zjevil se mi / jak vytesán byl v podobě své smavé / že se to ani nezdál obraz němý: Člověk by přísahal, že říká Ave“ (X,37–40), v další scéně následuje archa tažená voly a před vozem lid, „jenž dva mé smysly zaváděl svým zdáním, / že jeden: ‚Pějí!‘, druhý: ‚Ne!‘ řek v sporu. / Tak z kadidelnic také dým, jenž za ním / byl zobrazen, ved nos a oči stále / do různic torzením a popíráním“ (X,59–63). Zobrazení je tedy tak dokonale živé, že nutí i básníka, autora ekfráze, přenést tuto energiea do textu. Nejistota určená tím, že zároveň jakoby očima slyším

35 Schaffer, Wenzel: *Die Gemälde-Sammlung im Schlosse Frischberg des A. H. K. K. Privatgutes Bistrau in Böhmen*, Wien: Adolf Holzhausen 1881, č. kat. 34, s. 32 (v. 115, š. 152): „Allegorisches Bild. In der Mitte die Ecclesia militans mit dem Schwerte in der Rechten und dem Schilde in der Linken, in Helm und Harnisch mit den auf sie einstürmenden menschlichen Leidenschaften kämpfend.“ V roce 1803 se bysterský zámek proměnil v rodovou rezidenci Hohenstembšů a byla sem převezena knihovna i obrazárna (zahrnující v drtivé většině portréty), to také vysvětluje vznik katalogu galerie. Po válce se stal obětí státní správy a osud alegorie nazvané *Ecclesia militans* mi není znám.

36 Nutno ovšem přiznat, že právě tuto Homérovu pasáž Hagstrumová cituje jako příkladnou (tamtéž, s. 21), ale i přes velké úsilí je dosti obtížné najít v celém Achilleově štítu jiné místo podobně instruktivní.

a cítím, ale když mě síla vizuální sugesce donutí dokonce nasát vzduch, zjistím, že kadidlo v něm není, se stane oblíbenou figurou pozdějších ekfrází – včetně těch, které najdeme u Vrchlického.³⁷ Podobně také dým kadidla, vinoucí se podél cesty od obrazu k divákovi a od lyrického subjektu/pozorovatele ke čtenáři, vizuálně i čichově, či topoi dialogu mezi postavami, které jsou tak živě zobrazeny, že se „zdají mluvit“. Pomocí tohoto „zaslechnutého“ rozhovoru je tak čtenář z obrazu veden „za něj“, aby pochopil jeho smysl.

Ke sledování možností energie ve Vrchlického textech postačí detaily tří z *Nových sonetů samotáře* (1891).³⁸ Kvality vizuální reprezentace oslovující i jiné smysly než zrak jsou, jak už řečeno, v ekfrázích velmi oblíbené. Příkladem budiž báseň „Scéna pastýřská“ (s. 65),³⁹ vztahující se k obrazu francouzského akademického malíře Adolpha Williama Bouguereaua (1825–1905), autora desítek oblíbených výjevů s pastýři a pastýřkami nebo dívkami s amorkem. Popis idylické scény, v níž pastýř a jeho žena učí své robě hrát na píšťalu, tu uzavírá poslední strofa: „A cítíš, z obrazu jak tráva voní, / jak chladný vánek až sem duje z řeky / i vosy slyšíš, jak se v stromech honí“.

Jiných postupů využívá sonet „Ostrov mrtvých“ (s. 70), vztahující se ke stejnojmennému obrazu švýcarského malíře Arnolda Böcklina (1827–1901; obr. 1), autora velmi oblíbeného dobově i konkrétně u Vrchlického, jak bude zřejmé ještě dále.⁴⁰ V něm je pro nás zajímavé (implicitní) barevné ladění, stylizované do temných, matných a studených tónů: „V rmuť dálnou tesy příšerné se chýlí“ – „z vody té i z těchto skal to zebe“ – „lod' [...] kalnou vodou plí“ – „šer paprsky tvé zhltil, zářný Febe“ (zvýraznila SF). Pro ostrov zemřelých je ovšem určující i kvalita zvuková. Nepřekvapivě se opakuje zejména motiv (věčného) ticha, tichá je voda i nebe a loď pluje „bez ohlasu“; jedinými zvuky těchto čtyř strof je „kvílení“ cypřišů (symbolu zármutku a atributu Hádova) ve větru a neutišitelný pláč, „kdos tu pláče dlouho“.

Z hlediska využití stylistických prostředků doplním jako nejzajímavější z nich báseň „Zachránění“ (s. 72), ekfrázi ukázky z posledního pařížského Salonu, totiž obrazu francouzského naturalisty Pascala Adolpha Jeana Dagnan-Bouvereta (1852–1929), které společně publikovala *Zlatá Praha*. První dvě strofy tohoto textu můžeme

37 Z Filostratových *Obrazů* např.: „Rostou zde řady stromů, mezi nimiž se můžeš volně procházet, a hebká tráva lemuje pěšinu mezi nimi, tak měkká, že v ní můžeš klidně spočinout“ (Konečný 2003, s. 15).

38 V této sbírce jsou ekfráze shrnuty dokonce do celého samostatného oddílu „Z obrazů“ a sbírka se tak pyšní prvenstvím co do množství ekfrastických textů. Řekla-li jsem již v úvodu, že většina Vrchlického ekfrází je spojena s obrazy jeho současníků, pak tento oddíl právě může být příkladem. Mezi sedmnácti jeho sonety se pouze pět nevztahuje k soudobým francouzským a belgickým zánristům a krajinářům + Böcklinovi (připomeňme jeho cestu do Paříže a Bruselu v r. 1882). Z této pětice čtyři spojuje jiná souvislost: uložení v Ermitáži (Tintorettovo *Narození Jana Křtitele*, 1550, Murillův *Jakobův žebřík*, 1660–1665, *Portrét muže (bandity)* Salvatora Rosy, 40. léta 17. st.; připojuji sem i báseň „Stromořadí“, protože krajina barokního vlámského malíře Jakoba van Ruisdaela je v Ermitáži dosti velké množství, byť těžko přímo ukázat na jednu z nich, srov. *Jacob van Ruisdael*, Leningrad: Aurora Art Publishers 1984), Tizianova *Mater Dolorosa* je v Pradu (dvě verze, 1553–1554 a 1555). Jako inspirační zdroj tu nemusely sloužit originály obrazů, ale jejich reprodukce: nejen v dobových časopisech, ale např. i v katalogích.

39 Podtitul: „Bougereau“ (sic!). K tomuto malíři zde i sonet „Láska a mladost“ / Bougereau, s. 66.

40 Podtitul: „Boecklin“. Obraz vznikl v pěti variantách v letech 1880–1886; sbírky v Basileji, Lipsku, Berlíně a New Yorku, pátá verze je nevěstná. (Mimo kontext Vrchlického a ekfrází obecně: tento obraz byl velmi známý a oblíbený nejen v době svého vzniku a reakce na něj, často travestující, běží celým 20. stoletím; doporučuji pozoruhodnou monografii Franze Zelgera *Arnold Böcklin. Die Toteninsel. Selbstheroisierung und Abgesang der abendländischen Kultur*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1991.)



Obr. 1. Arnold Böcklin: *Ostrov mrtvých*, 1880, Basilej: Kunstmuseum

označit za ryzí popis: „*Lod' ztracena! Ve bouři, křiku, vřavě / se všecho žene, záchranné kde čluny, / po lanech dolů, jak napjaté struny, / jež chví se pod těl tíhou ve vln splavě. // Ten kleje, ten se modlí usedavě, / tu dábla škleb, tam o život boj junný, / co lodi píší blesku žhavé runy / své Mene Tekel mračén ve záplavě.*“ Čtenář, který se s básní setkal až v knižním vydání, tu není jasně zpraven o tom, že scéna obrazu zahrnuje pouze malý výřez boku tonoucí lodi, ale dojem spěchu a boje o život je zprostředkován poměrně sugestivně: zkrácením větných úseků, redukcí nominálních konstrukcí nebo rychlým těkáním pohledu „ten – ten – tu – tam“.⁴¹

Z hlediska autorské poetiky obecněji také můžeme doplnit, že pro všechny tři ukázky zhruba – tu více, tu méně – platí postřeh Zdeňka Pešata o „dvojdílnosti“ Vrchlického sonetů, kdy první dvě strofy reprodukují určitý jev, další pak aktualizují, obrací se k analogii z básníkovy života, prezentují jeho reflexi nebo postoj (Pešat 1961, s. 311). Byť není jisté tento charakteristický model gestem všech jeho ekfrastických sonetů, ukazuje rovněž, že vizuální reprezentace fungují u Vrchlického jako jakékoli jiné inspirace viděným (skutečným) světem.

4. Čas – zastavený čas – věčnost

Jak jsme právě viděli, ekfráze se tedy snaží obraz „přivést k řeči“ a překonat jeho mlčení. Jak ještě uvidíme, druhou tendencí, kterou jí badatelé znovu a znovu připisují, je usilování oživit v nehybném obrazu příběh a začít vyprávět. Zároveň ale je, domnívám se, ten, kdo vytváří ekfrázi, touto nehybností a zastavením zobrazeného v čase stále přitahován, fascinován. Nezdá se mi tedy, že by jej vždy chtěl „překonat“ vyprávěním, jak opakovaně tvrdí Heffernan, ale v této nehybnosti se mu vyrovnat, snad bychom mohli říct i dostát mu, být mu práv. Ekfráze se tak už od svých antických počátků vrací stále k jedné figuře: nespouští čas z bodu, ve kterém

41 *Zlatá Praha* 6, 1888–1889, č. 43, s. 506, 508–509; ve sbírce podtitul: „Dagnan-Bouvert“. Reprodukce obrazu tu není utajena ani tak v souvislosti se sugestivností Vrchlického deskripce jako spíše proto, že je obtížné ji získat v dostatečné kvalitě – zvědavého čtenáře však odkazují na příslušné strany časopisu na <http://archiv.ucl.cas.cz>.

jej zastavil obraz (dopředu nebo dozadu po časové ose), ale nechává jej zastavený – a prodlužuje ho v nehybném trvání do věčnosti.

Homérovo líčení postav a dějů na štítu často signalizuje stálé opakování, trvání: oráči se na poli pohybují „do kruhu“: „Kdykoli obratem zpět zas dostihli souvrati pole, / pohár sladkého vína jim dával do rukou vždycky / muž, jenž po každé přišel“ (XVIII, 544–546), „jediná jen tím sadem pěšinka vedla, / po které nosiči hroznů, když klidili, vždycky se brali“ (XVIII, 565–566; zvýraznila SF). První známý Homérův následovník, Hésiodos⁴² ovšem tuto figuru lehce transformoval do podoby, která se poté stala pro ekfrázi velmi vábivou. Ve své skladbě *Štít* – alespoň v pojetí času, o který nyní jde – Hésiodos výrazně neproměnil schéma z *Íliady*. Nicméně v samém závěru uzavřel líčení štítu (jenž je opět dílem Héfaistovým, avšak v tomto vyprávění určeným pro hrdinu Hérakla) obrazem vozatájů, kteří závodí v soutěži. Jedním z jeho oblíbených prostředků je ozvučování dějů, zvláště těch rychlých či bojových. A tak i v tomto závodě má posluchač eposu slyšet vozy rachotit a jejich píсты vrzat. Hned vzápětí však vypravěč lineární běh času (a s tím i zvuk) zastaví: „Oni se ovšem bez konce švali a nedošli nikdy / vítězství – nerozhodně jen o závod jeli a jeli“ (v. 310–311).⁴³ Popis štítu se tak opět vrací ke svému počátku a zdůrazňuje, že „je obrazem“.

Najít dobrý příklad k podpoře tvrzení, že tato touha po transformaci časovosti do trvání je ekfrázi vlastní, není nikterak obtížné. Bude jím již nespočetněkrát interpretovaná „Óda na řeckou vázu“ (1819)⁴⁴ anglického romantika Johna Keatse. Postavy z mýtů malované na jejím obvodu, jejichž příběh byl přerušen, ale v dění trvají věčně, apostrofuje Keats takto: „Jinochu sličný, provždy píseň hrej si, / stejně jak list zde stromům neopadá. / Milence, nezískáš své políbení“ (Keats 1977, s. 55). Zároveň ale je váza z času vyňata sama o sobě, jako umělecký předmět, který je básníkovi podnětem k přijetí konečnosti jeho i konečnosti lidského rodu. Ostatně to je vlastní romantické koncepti umění přesahujícího čas a fascinaci jeho věčnou krásou a věčným klidem.

42 V zájmu korektnosti by mělo být spíše uvedeno „autor skladby *Štít*, pravděpodobně Hésiodos“ (jak upřesňuje např. Julie Nováková ve svém překladu „Hésioda“), nicméně tato debata klasických filologů do výkladu o ekfrázi samozřejmě nijak nezasahuje.

43 Hésiodovým *Štítem* se v souvislosti s ekfrázi zabýval už v 70. letech George Kurman, jeden z prvních moderních literárních vědců, kteří chápání tohoto žánru vymezovali, Kurman speciálně jeho podobou v epické poezii. Mezi rysy, které Hésiodos nově vytváří a které budou podle něj pro ekfrázi jako žánr nadále důležité, ale uvádí dva, s nimiž alespoň pod čarou příliš nesouhlasím (Kurman 1974, s. 2–3): 1. Skutečnost, že oproti Homérovi zalidňuje Hésiodos štít ne bezjmennými smrtelníky, ale olympskými božstvy a hérovy, nemá myslím na další vývoj žánru ekfráze sama o sobě žádný vliv. Primární je totiž funkce, kterou má štít v *Íliadě*: zastupuje tu v podstatě mýtus stvoření a zároveň je výkladem světa jako celku (proto také jsou celkem liché pokusy tento štít ex post zpodobit, jeho „předlohou“ prostě stěží mohlo být skutečné dílo). Jistou analogií – jakkoli ji nechci v souvislosti s ekfrázi příliš zvýznamňovat z důvodů vysvětlených už výše – by mohla být Vrchlického skladba *Sen* ke kresbám Emila Holárka: funkci jak obrazového cyklu, tak básnické skladby bychom totiž mohli označit jako výklad dějin spásy. 2. Hésiodos podle Kurmana zvýrazňuje „bezprostřední zrychlení figur“ (tamtéž, s. 3), a to např. u rybáře, který drží v rukou síť „a zřejmě ji chtěl už na vodu hodit“ (v. 215). Vycházím z českého překladu, ale i kdyby vypadal třeba takto: „a užuž síť hází/padá síť do vody“, stále by se myslím ve svých základních charakteristikách vztahujících se k času od těch Homérových výrazně nelišil. Spíše se tu jedná o kategorii „jako-živosti“. Další příklady, které Kurman uvádí jako doklad své teze (v. 189–190, 194–195 a 242–243), se už ke „zrychlení“ nevztahují vůbec, jen opakují figuru „být zobrazen jako živý“. Navíc je podstatný rozdíl v účinku mezi tím, když napíšeme, že zobrazená postava je „jako živá“, a když jazykovými a stylistickými prostředky docílíme toho, že se posluchači *jeví* jako živá.

44 Iniciační interpretace Leo Spitzera („The Ode on a Grecian Urn or content vs. metagrammar“, *Comparative Literature* 7, 1955, č. 3, s. 203–225) zajistila této skladbě čelné místo v dějinách ekfráze, v podstatě hned vedle Homérova štítu.

Chápání funkce básníka, který přijímá „úkol“ tvůrce-myslitele sepsat eposej lidstva, je jednou z romantických stylizací. Jak ji po vzoru svých předchůdců aktualizoval Vrchlický, ukázali nedávno Zdeněk Hrbata a Martin Procházka (Hrbata – Procházka 2005, s. 253–259). Doplněkem této jejich interpretace by mohly být i příklady z lyriky, v nichž Vrchlický v úzké návaznosti na žánrovou formu i zdroj vizuální představitivosti přebírá také romantické pojetí umění a krásy. Keatsovy texty překládal a nemá smyslu uvažovat o tom, proč právě „Ódu na řeckou vázu“ do svého výběru nezařadil, nepochybně ji ale dobře znal.⁴⁵ V roce 1896 se ve sbírce *Poslední sonety samotáře* objevila báseň nazvaná „Amfora“ (s. 11). I zde se drží své typické podvojně struktury sonetu a v prvních dvou strofách sleduje draky s chvosty ovíjejícími se v nekonečném kruhu kolem hrdla vázy i figurální výjevy ve středním poli. Třetí strofa překračuje do minulosti – nádoba je tu svědkem dávných mytických dob a tehdejšího života. – Keatsova váza, apostrofovaná hned zpočátku „*schovanko času [...] / paměti hájů, jež nám dávný osud / sladčeji vyprávíš, než možno rýmem*“ (Keats 1977, s. 55), má stejnou funkci. Pro oba lyrické subjekty je ale setkání/vizuální kontakt s tímtež uměleckým předmětem v podstatě shodně ujištěním, že i přes svou pomíjivost živé umění a jeho výpověď transcendují čas. Pro Keatse v jednotlivém „*Krásá je pravda, pravda krásá je*“, pro Vrchlického v přítomné i budoucí chvíli „*plá formy nesmrtelnost v ryzí krásě*“.

Vedle první ekfrastické apostrofy muzeálního uměleckého předmětu (ať už skutečného, fiktivního nebo ze skutečných stvořeného v básníkově mysli), jehož krása přetrvává, můžeme svým způsobem jako její protipól postavit báseň „Na vázu z dob rokoka“ (*Kytky aster*, 1894, s. 90–92). Tato váza naopak viditelně podléhá zkáze, je z ní nepříjemně cítit plesnivina a – jako u každé správné věci odsouzené k zániku – stelou si v ní pavouci. Přesněji řečeno zkáze podléhá materiál, ale jako „schovanka času“, vrátíme-li se ke Keatsovu oslovení, funguje i nadále. Třebaže je zničena její hmotná podstata, drží čas v sobě. Text rámuje úvodní a závěrečná strofa, které jsou určeny přítomným časem; přičemž přechod tvoří závěr první strofy: „*ted' minulost se z tvého lůna zvedá*“. Pět strof mezi nimi vrací pohled do minulosti – od okamžiku, kdy rokokový malíř zobrazuje na bocích vázy jednotlivé mytologické scény, přes časy její největší slávy až po dobu, kdy už byla sice spíše nemoderním inventářem po předcích, ale stále nezastupitelnou skrýší milostných psaníček. Zůstaneme-li u romantického konceptu vztahu umění a času, můžeme analogii blízkou tomuto gestu připojit báseň „*Ozymandias*“, kterou Vrchlický přeložil ve svém výboru lyriky Percy Bysshe Shelleyho.⁴⁶ V ní – oproti minulému příkladu Keatsovu – figuruje spíše romantická fascinace fragmentem a časovostí materiální podstaty výtvarného umění, která je překonávána slovem. Nohy v moři písku a opodál zakutálená hlava, fragmenty, které zbyly ze sochy dávného mocného krále, v sobě stále nesou ozvuky bývalé slávy. Je-li dávno mrtev umělec-autor i reprezentovaný vládce, umělecké dílo, třebaže porušené ve své hmotné podstatě, nese svou původní ideu stále a přesahuje i čas (respektive čas v okamžiku, přítomný). Hlava krále pak sama říká: „*Sochař uměl čísti vášní oření, / jež v mrtoou hmotu žijí dál / než hrud', v jich zdroj, než dlaň, jich provedení*“ (Shelley 1901, s. 29).

45 V *Moderních básnících anglických* (1898) přeložil „Den zmizel“, „La belle dame sans merci“, „Ódu jesení“ a „Ódu na melancholii“, nicméně reprezentativní londýnské vydání Keatsových *The poetical works*, v němž nechybí ani apostrofovaná váza, měl samozřejmě ve své knihovně (keatsovské monografie nepočítajíc).

46 K překladům srov. zejména: Tichý, Vítězslav: „Jaroslava Vrchlického překlady P. B. Shelleye“, *Časopis pro moderní filologii* 23, 1937, č. 3 a 4, s. 230–245, 362–385.

5. Pohledy a pohlédnutí

Vzájemná inspirace jednotlivých disciplín je zřejmě nejpodnětnější tehdy, když vede k zamyšlení nad vlastním pojmovým aparátem a nad tím, čeho jsme si třeba dosud nevšimli. Historiky a teoretiky výtvarného umění tak víceméně až na konci osmdesátých let začala zajímat recepční estetika jako teoretické východisko a možnost podívat se nejen na objekt svého zájmu, ale také na vlastní interpretační možnosti a postupy z jiného úhlu. Pod vlivem konceptů míst nedourčenosti, implicitního čtenáře a aktu čtení obrátili svou pozornost k divákovi, jeho vztahu k dílu a implicitní nebo fiktivní přítomnosti v něm, a tak rozestřeli celé pole dalších možností. A nejen to: tento podnět je vedl zpět v dějinách vlastní disciplíny až k jednomu z „otců zakladatelů“ Aloisu Rieglovi a novému čtení jeho *Holandského skupinového portrétu* (1902), zabývajícího se vztahem postav v obraze a jejich vztahem k divákovi před obrazem (a naopak).⁴⁷ Z této vrstvy, mimo jiné, vychází i studie Normana Brysona „The Gaze and the Glance“ (1983), která je mi zpětně zase inspirací při sledování jiného aspektu ekfrastických postupů v literatuře. Bryson rozlišuje dva typy dívání se na obraz a vztahování se k obrazu, které se spolu neustále střetávají a vzájemně se podvracejí. Využívá přitom anglické distinkce slov *gaze* a *glance*, která je do češtiny jednoslovně obtížně přeložitelná. *Gaze*,⁴⁸ upřený pohled, expresivně i zírání, vymaňuje viděné z času, z okamžiku a přesouvá je do trvání. Je to podle Brysona pohled, který nám umožňuje pochopit, co se děje na Tizianově setkání *Bakcha a Ariadné* (1523): Ariadné je na něm zobrazena jako postava, ale i symbolizována jako souhvězdí Severní koruny na obloze, které vzniklo až po její smrti; zároveň jsou postavy a jejich gesta zastaveny v takových pozicích, v nichž by nebylo možné je nikdy vidět při dívání se jako *glance*. Vědoucí, synchronický pohled-*gaze* tu tak vítězí nad díváním/pohlédnutím-*glance*, odtělesňuje a znehybňuje v čase, trváním rozbíjí reálný čas. Pro *glance* naopak můžeme využít hned několik českých adjektiv: je to pohled těkavý, letmý, volněji neulpívavý, chvějivý, neklidný – ten je podle Brysona fragmentární, svázaný s okamžikem a také s tělesností dívání a diváka, s touhou (*desire*), která je v něm obsažena (Bryson 1983: *passim*).⁴⁹ Bryson s touto distinkcí dále pracuje při sledování historicity diváka a jeho časové i prostorové určenosti v obraze v jednotlivých obdobích a sleduje také, jak se *gaze* uplatňuje ve vnímání perspektivy a *glance* naopak v textuře detailů a jak *glance* neustále rozvrací autoritu *gaze*. To ale nechám pro tuto chvíli stranou a využiji pouze jeho rozlišení dvojího dívání se na obrazy. Myslím totiž, že se odráží i v textové struktuře ekfráze.

5.1 Upřený pohled

Upřený pohled a vytržení z času směrem k věčnosti a trvání je nepřekvapivě velmi přitažlivý pro ekfráze reprezentující portréty. Že pohled diváka fixují nejlépe frontální pohledy portrétované postavy, to vnímáme jaksí podvědomě. Odtud také vycházejí legendy o tvářích sledujících nás, ať se pohneme kamkoli. Zatímco zobra-

47 Srov. Wolfgang Kemp: „Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik“, in: *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, ed. W. Kemp, Berlin: Reimer 1992 [1985], s. 7–27.

48 Formování pojmu zírání samozřejmě souvisí s lacanovským pohledem, který má potřebu vidět a touhu pozorovat, a odtud také s feministickou filmovou kritikou; toto pojetí je ale u Brysona spíše nepřímou zahrnuté a i já od něj v souvislosti s ekfrází abstrahuji.

49 Distinkce pohled – pozorování by v češtině bohužel nefungovala, protože *pozorování* sugeruje soustředěnost, *pohled* ale také asociuje pronikavý pohled a soustředění zraku; snad tedy alespoň o něco lépe pohled a pohlédnutí.

zení tváře v profilu se od diváka odděluje, čelní pohled navozuje přímý vztah já-ty. Zdá se nám, že existuje pro nás i pro sebe v prostorové i časové kontinuitě, trvání.⁵⁰ Fascinaci upřeným pohledem (*gaze*) a jeho pozicí v čase můžeme velmi instruktivně ukázat na dvou Vrchlického ekfrázích, vztahujících se k frontálnímu zobrazení.

V prvním případě se jedná o skutečný obraz, autoportrét Arnolda Böcklina (obr. 2). V něm stojí za malířem šklebící se kostlivec a hraje na skřipky s jedinou strunou. V básni „Böcklin a Smrt“ (*Kytky aster*, 1894, s. 38–40) rozvíjí Vrchlický scénu, v níž malíř maluje autoportrét, ale stále cítí za sebou cosi znepokojivého, obrátí se a spatří Smrt s houslemi. V tomto obrácení se dozadu se odehraje jejich dialog. Právě tento moment je zcela příznačný. Zatímco frontální pohled sugeruje spíše monolog (diváka nebo zobrazené postavy), případně kontemplaci diváka směrem ke zobrazené postavě, anebo dále ještě dialog divák–postava, k tomu, aby se odehrála komunikace postav v rámci obrazu, mimo vztah k divákovi, musí se postava otočit. (Přestože by se vlastně scéna mohla teoreticky vzato odehrát v zrcadle – které musí mít malíř před sebou, maluje-li autoportrét, a tedy v něm přicházející smrtku zahlédne; pokud ovšem samozřejmě lze zahlédnout smrtku v zrcadle...) Nicméně



Obr. 2. Arnold Böcklin: *Autoportrét se Smrtí šumářkou*, 1872, Berlín: Staatliche Museen, Nationalgalerie

⁵⁰ K těmto distinkcím frontality a profilovosti a vývoji jejich chápání v dějinách srov. zejména skvělou studii Meyera Schapira „Frontal and Profile as Symbolic Forms“, in též: *Words and Pictures: On the Literal and Symbolic Illustration of a Text*, The Hague–Paris: Mouton, 1973, s. 37–49.

malíř se obrací zpět k plátnu a překonává vidinu své konečnosti tím, že ji navždy fixuje do obrazu, „nuž škleb se věčně na mém plátně“. Vztah já-ty, postava-divák se pak opět odehrává skrze frontální pohled. A znovu, jak už bylo zmíněno v předchozí kapitole, je umění tím, co překonává konečnost, směřuje k trvání. V závěrečné strofě tak umělec, ať už malíř nebo básník, vytrhuje svým gestem pohled z okamžiku a určenosti časové, stejně jako tělesné a prostorové: „A bleskem štětec letěl dál, / Smrt hrála, mistr se však smál, / zvyk' Smrti – neb se nepoleká, / kdo tvoří. Ať si kmotra čeká!“

Fixace do věčnosti funguje stejně také v ekfrázi fiktivního (alespoň se domnívám) obrazu: v básni „Pod obraz Raffaelova houslisty“ (*Napadlo rosy*, 1896, s. 97–99). Ani tady není divákovi/čtenáři dovoleno pohledem po obrazu těkat, prohlížet si jej kouskem po kousku, vracet se a podobně. Pohled houslisty, zastavivšího svůj pohyb mezi dvěma taktly, fixuje dokonce pohled diváka/čtenáře ekfráze právě ve smyslu gaze: „ta [tvář] s rámce na tě jak s otázkou zírá“. A i zde uzavírá básník podobným gestem, jaké bylo komentováno už v textu předchozím: „Vztáhni ruku znova / dál, hochu, hraji! – Má ústa oněměla...“⁵¹

Z času vytržený frontální pohled, který fixuje natolik, že ten, kdo se na něj podívá, hrůzou zkamení, je samozřejmě – nepřekvapivě – spojen s Medúzou. Podzim roku 1819 trávil Percy Bysshe Shelley ve Florencii a patrně v této době také vznikla jeho báseň nazvaná „Na Medúzu Leonarda da Vinci ve florentské galerii“. Ta figuruje v tomto výkladu skutečně jako analogie, bez nejmenší přímé inspirační souvislosti s Vrchlickým. Vrchlický sice Shelleyho překládal, psal o něm a přednášel a v knihovně měl několik vydání jeho poezie i prózy, nicméně tuto báseň znát skutečně nemohl, protože nebyla dokončena a podle opisu Mary Shelleyové byla publikována až v roce 1904.⁵² Uřatá hlava Medúzy hledí v tomto obraze nad sebe na oblohu. Heffernan zdůrazňuje, že tím, kdo tu zírá na věky plynoucí nad ním, není tentokrát divák, ale Medúza sama. A také zde je její pohled spojen s přetrváním krásy směrem do věčnosti, tedy krásné tváře, již původně – předtím, než byla za trest proměněna – byla.

Ve zvláštním vztahu k Vrchlickému stojí Maxmilián Pirner (1854–1924). Jejich spolupráce začala Pirnerovými ilustracemi několika Vrchlického básní,⁵³ násled-

51 Účelem není připojovat jednotlivé další příklady, nicméně alespoň in margine zmiňme, že kratičká – a pro postup, který jsem chtěla ukázat, ne tak názorná – ekfráze Tizianova portrétu Pietra Aretina („Aretino Tizianův“, *Napadlo rosy*, 1896) vychází rovněž z portrétně zobrazeného muže a i zde zvýrazňuje Vrchlický věčnost a trvání, v němž portrét stojí jako neměnný a nehybný. Nicméně k ekfrázi Raffaelova houslisty doplníme ještě další příklad, který by mohl rozvíjet postupy v oživení popisu, jak už byly ukázány výše: „Tak hudba s štětcem v souzvuč se tu pojí / kol tváře hochu ona tiše letí / ji štětec maluje ve hudce zjevu; / z všech linií a barev kol se rojí, / že slovo váhá, býti v spolku třetí“.

52 Srov. Hollander 1995, s. 143–147, který ji mj. srovnává se staršími „medúzími“ ekfrázemi a doplňuje, že dotyčná malba z Uffizzi je zřejmě vlámským dílem ze 17. století, vzniklým buď jako kopie ztraceného Leonardova obrazu nebo, což je zajímavé pro pohled na ekfrázi z druhé, uměnovědné strany, podle Vasariho popisu tohoto Leonardova obrazu. Dále Heffernan 1993, s. 119–124, 217.

53 Roman Prahls jich uvádí celkem devět, z nichž některé jsou dnes nezvěstné, některé nebyly dokončeny (*Maxmilián Pirner 1854–1924*, kat. výst. NG v Praze, Praha: NG 1987, č.k. 12–14, 261); všechny je datuje do roku 1879 (ačkoli datem je značena pouze jedna). K těmto ilustracím srov. také Pirnerovu korespondenci se sochařem Josefem Mauderem (tamtéž, s. 16–23), z níž vyplývá, že k ilustrování Vrchlického básní pro *Lumír* jej vyzval Svatopluk Čech (redaktor časopisu 1874–1898, *Lexikon české literatury* 2/II, s. 1240), k realizaci ale nedošlo; zmínky o ilustracích Vrchlického různě v letech 1877–1881. K novoplatonské tradici, která leží v základu Pirnerova cyklu *Démon lásky* srov. Prahls 1987, s. 8 a také Petr Wittlich: *Česká secese*, Praha: Odeon 1985 [1982], s. 32.

doval již zmíněný obrazový cyklus *Démon láska*, k němuž vznikl cyklus básnický, a poté jakési moderní *paragone*, parnasistní koncepce některých Pirnerových děl s Vrchlického básněmi blízce souznející. Tehdy také malíř trpěl dojmem, že jeho dílo chápou současníci pouze jako ilustraci Vrchlického myšlenek.⁵⁴ Nicméně odtud se soustředíme na jedinou Vrchlického ekfrázi k Pirnerovi: do sbírky *Bozi a lidé* (1889, s. 79–87) zařadil báseň „Erós a Moira“, uvedenou explicitě jako vztahující se ke stejnojmennému Pirnerovu obrazu, který je ale dnes nezvěstný a známe jej pouze ze špatné reprodukce (obr. 3).⁵⁵ Za obrazem nestojí žádný konkrétní mytologický příběh, v kontextu dobového novoromantického idealismu, k jehož oblíbeným námětům patřily alegorické postavy Poezie, Myšlení, Života, Finis apod., bychom jej tak mohli „přeložit“ jako střet nároku lásky a neúprosného osudu, personifikovaný v postavách Eróta a Moiry. Z hlediska výtvarného upoutává diváka především Moira, zírající do věčnosti (a fixující jej svým pohledem) zhruba z osy zlatého řezu. Profilová pozice Eróta, který se obrací k frontálně zobrazené postavě, setkání odehrávající se na skále, démonicky krásný ženský obličej (v tradičním pojetí jsou Moiry spíše ohyzdnými stařenkami⁵⁶) a Moirina křídla nicméně sugerují spojnici s jiným tradičním typem zobrazení, totiž s Oidipem a Sfingou.⁵⁷ Ve Vrchlického textu se tato spojnice podporuje líčením kamenné tváře Moiry, která v sobě nese záhadnost a zhoubu, tradiční symbolické významy řeckých sfing. Nicméně připojuje ještě jednu zírající figuru: Medúzu. Ta je tu ovšem přítomná pouze synekdochicky, zastoupená hadem, který nejprve jen nehybně spočívá u nohou Moiry, o několik strof dále se ale objevuje znovu, už v přímější souvislosti: „Ni křídlem nezachvěla v hadích kštících, / ni had se nehmul modravý, jenž zvolna / slez' v kotouči jí s Medusího štítu / a před ní leh' si na zbrázděné skály / jak symbol škodolibé nehybnosti.“ Jediná reprodukce, z níž lze ve vztahu k obrazu vycházet, je tak špatná, že na hledání hada u Moiriniých nohou nemůžeme ani pomyslet a ani její hlava se příliš nezdá mít hadí vlasy.⁵⁸ Otázka, zda tento atribut Gorgón připojil básník, nebo malíř, není ale z hlediska výkladu tak zásadní. Výsledkem je kombinace tří figur, jejichž pohled je smrtící, děsivý, nepří-

54 K tomuto vztahu dále Prah, 1987, s. 8, Wittlich 1985, s. 32–33. Jen jako doplněk vztahů opačných, tedy Vrchlického ekfrázi k Pirnerovým obrazům, ještě doplníme básně „Rej počasí“ (*Dni a noci*, 1889, s. 12–13), „Divá jízda“ (*Nové zlomky epejeje*, 1895, s. 240–241) a „Most duše“ (*Napadlo rosy*, 1896, s. 113–114); ty nejsou v tomto výkladu zahrnuty, protože jejich základní postupy už demonstrovány rejstřík neobohacují v ničem novém, bylo by lze je jen doplňovat jako další příklady. Nicméně tyto básně mimochodem spojuje v rámci Pirnerova díla ještě jedna zcela mimoliterární a mimovýtvarná souvislost: jsou dnes nezvěstné a známe je jen z reprodukcí nebo jako skici (srov. Prah 1987, č.k. 200, 264, 298).

55 Tamtéž, č.k. 286, k obrazu existuje i skica, studie aktu ležící ženy (č.k. 170). Uměnovědné obci je směřována následující drobná poznámka: obě práce Prah určuje k roku 1890, nicméně vzhledem k roku vydání *Bohů a lidí* by jistě bylo vhodné alespoň uvažovat, nejsou-li časnějšího data. Je otázku, nakolik by tato ekfráze mohla vzniknout k nehotovému obrazu, který mohl Vrchlický jistě znát z Pirnerova ateliéru, případně zda by báseň zařadil do sbírky ještě předtím, než obraz prohlásí malíř za dokončený. Ve sbírce dokonce Vrchlický k věnování Maxu Pirnerovi výslovně doplňuje: „Přijměte, milý příteli, tyto verše, které vznikly pod dojmem Vašeho obrazu. Budu šťasten, když chudá tato transkripce hlubokého Vašeho díla nezradí Váš ideál. J. V.“ (s. 79).

56 Srov. mj. také Vrchlického báseň „Popelnice“ (*Na domácí půdě*, 1888, s. 168–171), v níž se lyrický subjekt podivuje nad tím, že na antické váze zobrazené Parky střežící lidský osud nevypadají tak, jak si Parky představujeme, tedy jako chmurné stařeny, ale jako krásné mladé ženy (nicméně ani takové zobrazení není v malířské tradici neznámé), a odtud vychází básnická reflexe nad úlohou ženy v lidském životě obecně.

57 Jako okřídlená ovšem samozřejmě figuruje v dobové alegorizaci také zosobněná Poezie.

58 Rozhodně je nemá zmíněná skica této postavy.



Obr. 3. Maxmilián Pirner: *Erós a Moira*, 1890, neznámé

tomný a směřovaný do věčnosti. Pro tuto chvíli nejde o to, že báseň v tomto případě skutečně staví příběh, tedy sekvenci událostí, jen pro uvedení do situace ho ale shrňme: na Olympu si mladý Erós jednoho dne všimne posmutnělého výrazu své matky Venuše⁵⁹ – ta mu sdělí, že „*dlužno pohlédnouti*“ osudu do tváře a co jej při takovém pohledu čeká – Erós sletí na zem, pozná lásku a když dojde na konec světa, spatří tam na skále Moiru – snaží se ji přesvědčit, že láska by měla být věčná – Moira nehne brvou – Erós dochází k poznání, že láska musí trpět, je konečná a podřízená osudu k ní zcela lhostejnému. Hrůzný pohled se v textu jako refrén vrací třikrát: nejprve ve Venušině varování: „*Tam najdeš jej v podobě děsné Moiry, / té nejstarší; na skále tupě civí, / ve vyvalených očích děs a hrůzu / a ztrnutí*“, podruhé když se obě postavy skutečně setkají, respektive když ji Erós poprvé uvidí: „*Však nejstrašnější byly na ní oči, / v těch utkvěl všecken děs a všecka bolest / prazničení; do dálky tupě zřely*“, a nakonec když pronese svou prosbu a reakcí na ni je opět zrak „*ztopený v propast*“, „*vždy před sebe, v tragické lhostejnosti*“. Jejich pohledy se tedy nesetkají (ostatně by to mohlo být smrtící). S tím souvisí i stylizace rozlišení dialogu a monologu v textu. Erós, jak tomu odpovídá jeho poloprofilové zobrazení, se svým monologem obrací k Moirě v touze přimět ji k debatě. Skutečnost, že Osud prostě žádný dialog nevede ani se smrtelníky, ani s bohy, znejistňuje v textu začátek třetí strofy od konce: „*A tento ponurý klid s majestátem / té lhostejnosti pravil:*“ Po něm následující přímá řeč ohraničená uvozovkami vzbuzuje dojem, že Moira sice trvá na svém, ale aspoň se nechala strhnout silou jeho slov, aby svou pozici vysvětlila. Poslední strofa, po její „odpovědi“, ale jednoznačně vrací zdánlivě dialogickou situaci zpět do monologu, protože celou tuto „řeč“ vyčetl Erós Moirě z očí, opět charakterizovaných nehybným pohledem do dálky prostoru i času. Medúzí síla pohledu, fixující svou frontálníitou čtenáře stejně jako diváka stojícího před zlatým řezem obrazu, tak opět vytrhává z dějinnosti, z okamžiku času do trvání.

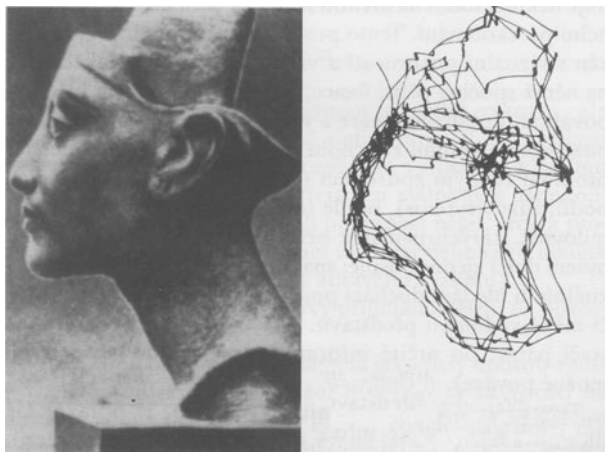
Upřený pohled zírající do věčnosti jistě figuruje nejen v ekfrastických básních. Bylo by zajímavé, a například pro českou poezii 19. a začátku 20. století dnes už velmi snadné, sledovat, jak se proměňuje zobrazení medúz, sfing a moir i v těch

59 Mytologická kontaminace řeckého Eróta (jehož římskou verzí je Amor) s Venuší, římskou analogií řecké Afrodité, tu nemá na intenci výkladu žádný vliv.

textech, které nemají s ekfrází nic společného. To je ale námět pro jinou studii. Stejně tak netvrdím, že toto zírání je pro ekfrázi typické. Naopak. Stále se pohybujeme mezi možnými ekfrastickými postupy, které se v jednotlivých textech mohou prolínat, ale pochopitelně i vylučovat. Ostatně princip těkavého pohledu a pohlédnutí je toho důkazem.

5.2 Těkavý pohled a pohlédnutí

Dějiny umění v kontaktu s psychologií a fyziologií vidění se už dlouho zajímají mimo jiné o způsob, jakým pozorujeme obrazy. Tato problematika je samozřejmě zcela samostatná a dosti složitá, ale opět si jedno z jejích zjištění vypůjčím jako východisko, které mě vede k analýze i ryze literárních ekfrastických postupů. Z těchto pokusů vyplývá, že obraz nepozorujeme vcelku a naráz, ale postupně, pomocí vizuálního hledání, po sobě následujícími fixacemi pohledu. Přitom pokud se díváme na obraz bez předem určeného záměru, tyto fixace se pohybují těkavě, nepravidelně se vrací atd. Schematicky to představuje model pohybů očí při zkoumání předmětu na obr. 4.⁶⁰ Těkavé a neulpívavé pozorování (Brysonovo *glance*) také souvisí s blízkostí, pozorností věnovanou struktuře a detailu.



Obr. 4. Model pohybů očí při zrakovém zkoumání předmětu

60 Model přebírám z knihy Jacquesa Aumonta: *Obraz*, Praha: AMU 2005, s. 56 (ten jej přebírá ze studie G. H. Fishera: „Materials for experimental studies of ambiguous embedded figures“, *Research Bulletin of the Department of Psychology*, University of Newcastle upon Tyne, Nr. 4). Aumont se sice věnuje vidění, zobrazování a vnímání především filmovému a v některých pasážích je snad příliš syntetizující, až zjednodušující, nicméně pro záměry této studie postačí, připojím tedy z příslušné kapitoly ještě obsáhlejší vysvětlení, které bude pro nás zajímavé vzhledem k Vrchlického „Triumfu jara“, jehož interpretace následuje v této kapitole: „pokud si prohlížíme obraz bez zvláštního záměru, trvají jednotlivé fixace několik desetin sekundy a soustředí se téměř výlučně na ty části obrazu, jež nesou nejvíce informací [...] Na těchto pokusech je pozoruhodná naprostá nepravidelnost v pořadí postupných fixací: nepostupujeme po obrazu shora dolů ani zleva doprava, nevytváříme si žádné celkové vizuální schéma, ale zaměřujeme se naopak na vysoce informativní oblasti a složité mezi nimi klíčujeme [...] Informovaný pohled se po ploše obrazu pohybuje jiným způsobem“ (tamtéž, s. 55–56).

Již několikrát zmíněné Filostratovy *Obrazy* nám pomohou osvětlit opět jiný možný ekfrastický postup. V ekfrázi 1.6, která byla pro renesanční malíře zásadně podnětná pro mnoho maleb s oslavami Venuše, vede průvodce pohled diváka-chlapce právě takovým těkavým pohledem, přebíhajícím z jednoho detailu na druhý, aniž by postupoval systematicky určitým směrem: „*jen pohleď, jak Kupidové sbírají jablka*“ – „*nemluvejme jen o těch Kupiděch, kteří spí nebo tančí [...] ale podívejme se, co znamenají ti další*“ – „*co se týká Kupidů dále vzadu [...], tak ti*“ – „*ten zápas ti popíšu, poněvadž si to opravdu zasloužíš*“ – „*nenechme si však utéci tamtoho zajíce*“ – „*a pohleď prosím na Afrodítu. Kde je, v které části zahrady se nachází? Vidíš tu skálu nade vším [...]? Tam je Afrodíta*“.⁶¹ Většina textu je tu věnována těkavému popisu jednotlivých scén a drobných událostí. V záplavě kupidů a jejich her, které probíhají v rámci sbírání jablek pro oslavu Afrodítu, tak začne průvodce hledat klíčovou postavu bohyně až v posledním, šestém odstavci. Nevychází se tedy od smyslu obrazu, ale obzíráním celku scény se k němu postupně dospívá.

Herta Schmidová si ve studii zmíněné již v úvodu zvolila jako skvělý příklad kategorie básně-gobelínu „Triumf jara“ (*Fresky a gobelíny*, 1891, s. 125–128) a v mnohém mi tak usnadnila práci v charakterizování ekfrastického postupu, který bych v rámci zvoleného interpretačního úhlu mohla nazvat pohledem či pohlédnutím těkavým. Kategorie, již Schmidová (ze subjektivního hlediska, jak sama doplňuje) určuje jako gobelín na základě tělesné blízkosti „*až k možnosti dotyku hmatem*“ (Schmidová 1998, s. 93), je mimochodem kategorií glance Normana Brysona blízká právě i soustředěním na strukturu povrchu, tělesnost, rozkoš z dívání se a touhu se pozorovaného předmětu dotknout – anebo nechat se jím vtáhnout. Přesně také postihla, že v této oslavě triumfálního návratu jara, bohyně Vesny a jejího bohatého doprovodu „*lyrické já oslovuje čtenáře jakožto ‚ty‘, avšak méně jako čtoucího, spíše jako hledícího: lyrické já řídí oko a jeho směřování jako u obrazu*“ (tamtéž, s. 90). Pohled je tu veden těkavě po jednotlivých detailech „obrazu“, mezi tritony, fauny, amorety nad zemí a „*buclatými dětmi*“ na zemi. Ve stažené formě a rychlém sledu jej představuje například konec druhé a celá třetí strofa. Ukazovací zájmena, která směřují zrak (mysl čtenáře) k jednotlivým postavám (skupinám postav), tu fungují analogicky k prostorovým deiktikům: „*ten dudy tiskne a ten na list hvízdá. / Pod řetězy ten břechtanů se sklání / [...] / ty honí v lesy stáda bílých laní / [...] / ty v pokřiku [...] / se v azur čistý rozletí*“. Pozoruhodná je i jiná analogie s Filostratovou ekfrází 1.6: klíčovou postavu Vesny tento „*hledící čtenář*“ objeví uprostřed reje postav až v páté strofě. Rozhodně tím nesugeruji jakoukoli přímou souvislost obou textů, vede mě ale obecněji k návrhu, že toto těkavé prohlížení bychom mohli chápat jako jeden z postupů, jimiž se v textu reprezentuje obraz. Informovaný, vědoucí pohled diváka (pozorovatele) by byl veden nejprve k centrální postavě/skupině, vyjadřující smysl obrazu. Zde naopak dopředu neví a teprve postupně se mu obraz „*otevře*“, když k této centrální scéně jakoby doputuje, najde si ji. Prohlížení obrazu je tak převedeno i do výstavby textu. Na začátku je čtenář osloven slovesem „*vidíš*“, ve druhé strofě ještě „*a nevíš ani*“ (odkud se bere zástup dětí), pak ovšem toto vedení čtenáře lyrickým subjektem zmizí a vrátí se až v desáté strofě: „*A jak jde blíž ten pochod triumfální, / zřím Vesně v toář, poznávám její talhy*“. Slovesem zřím se tu lyrický subjekt sám stává součástí dění. Až do tohoto okamžiku je ale pohyb uvnitř scény myslím spíše sugerován chvějivým pozorováním oka. Jako

61 Ekfrázi překládá (resp. převádí) do češtiny jako celek Konečný 2003, s. 15–16, proto omezím citace jen na příslušné těkavé pasáže. K této ekfrázi samé i k následujícímu vývoji v malířství srov. tamtéž.

by se celý průvod zatím nepohyboval vpřed (až do zmíněné desáté strofy), ale jako zastavený v čase „čekal“, až si divák / čtenář postupně projde všechny detaily, jako by se pohyboval jen „sám v sobě“. Tomu odpovídá i to, že použitá slovesa jsou sice dějová, ale zároveň v drtivé většině imperfektivní.⁶² Ekfrastickému čtení neodporuje ani jediná epizoda, v níž je časová sekvence – scéna milostného souboje fauna a dryády v páté strofě, uvedená tím, že faun „spěchá“ k buku, „klepá“ na něj a dryáda mu „vychází“ vstříc. (Epizoda s honěním zajíce z Filostratovy ekfráze 1.6 naprosto analogicky vysvětluje čtenáři / divákovi, jaký měli amerci k této činnosti důvod: zajíc se totiž předtím krmil spadlými jablky, ale některá nechával jen nakousnutá; srov. v Konečný 2002, s. 16). Ve zmíněné desáté strofě tedy lyrický subjekt (a s ním i čtenář) prošel již všechny detaily obrazu, proto je sugesce zastavení porušena a celý průvod se teprve teď dává do pohybu jemu vstříc, „jde blíž“. Z úhlu pohledu, který zvolila tato studie, můžeme právě tento pohyb interpretovat jako dovršení předchozí sugesce, kdy triumfální příchod jara je vykreslen natolik plasticky, že divák (tedy ten divák, do něhož se na konci sám stylizuje lyrický subjekt) nikoli stojí a proti němu se pohybuje průvod, ale naopak on je – ovšem až v určitém momentu, kdy již obraz „přečetl“ – do scény vtažen. A – jak přesně postihuje také Schmidová (1997, s. 91)⁶³ – teprve pak jako by si vzpomněl na čtenáře a obrátí se znovu k němu.⁶⁴

Až dosud jsem zatajila, zda a jak tento text souvisí s nějakým skutečným obrazem (přestože, jak jsme již viděli opakovaně, skutečný obraz či výtvarné dílo není pro ekfrázi podmínkou určující). Neznám takový obraz, k němuž by se mohl vztahovat v „mimetickém poměru“ 1 : 1. Mohla bych prostě uzavřít, že je zde tedy alespoň patrnější, že ekfrastické postupy jsou obecnějším principem. Nicméně dovolím si na tomto místě malou digresi od výkladu o pohledu a pozorování směrem k ekfrázi celkově. Na „Triumfu jara“ lze totiž dobře ukázat, že můžeme sledovat nejen vztah k jedinečnému dílu, ale také k *piktoriálnímu modelu* (k tomuto konceptu srov. Yacobi 1995, s. 602). Vzhledem k tématu oslavy bohyně jara, příjždějící na voze taženém labutěmi, bychom sice mohli hledat v renesanční malbě, avšak zabydlení scény zástupem „*buclatých a nahých*“ dětí s motýly ve vlasech apod. této obraznosti mys-

62 To je také jediný detail, v němž se mé čtení tohoto textu odlišuje od Schmidové, která chápe skupinky postav jako „*pohybující se*“ (tamtéž, s. 90). Plně ale připouštím, že tato distinkce zde může být jen ryze subjektivní, navíc ovlivněná úhlem interpretačního pohledu, a ani vysvětlení imperfektivními a prezentními tvary sloves tak zcela nepochybnitelně neurčuje, proč scéna působí jako průvod zastavený v jednom okamžiku, tedy jako průvod viděný, průvod na obraze.

63 Herta Schmidová, která na rozdíl ode mě směřuje k interpretaci celku básně, tak postihuje skutečnost, že tyto apostrofy mají „*nositele lidských srdcí zapojit do slavnostního průvodu a jeho zpěvu radosti. Z obrazového středu tak vychází další pohyb do prostoru nitra lidského citění [...] iluzionistická hloubka obrazu [se] transformuje v hloubku neprostorového druhu, totiž v hloubku niterného lidského citu, což odpovídá verbálnímu médiu lyriky*“ (tamtéž, s. 92).

64 Mimo tuto kapitolu orientovanou ke směřování pohledu jako ekfrastickému principu, ale v úzkém spojení s ekfrází obecně nemohu opominout ještě jednu poznámku, že totiž v této básni se Vrchlický dokonce přímo odvolává na nejstarší Homérovu ekfrázi: „*ty [dětí] v pokřiku [...] lesům / v skrání vrásčitou sta zlatých kouzli svtů, / jak slunce Achilla se shlíží v štítu*“, přesněji na to, že Achilleův štít byl vyroben z cínu, stříbra a zlata a hra se zlatými odlesky je důležitou součástí jeho popisu (na odlescích je pak stavěna např. i scéna, v níž se Achilleus chystá k boji, XIX,356–386; když v boji s Hektorem pozvedne zlatý štít, zaplá jako Síríus, „*když vychází v temnotě noční*“, XXII,317 apod.). V lehkém posunu pak souvisí tento odkaz obecněji s tím, že Vrchlický často spojuje své obrazy jara s Homérovými, jak dokládá na několika příkladech Otakar Jiráni – „*Triumf jara*“ sice nejmenuje, ale z těch, které uvádí, vyberme jeden, který právě spojuje homérské jaro s mihotavým zlatým odleskem slunce: „*Opět je tu. Jako kdys u Homéra / směje se zas zářícím sluncem zlatým*“ (báseň „*Antické jaro*“, *Skruté zdroje*, 1908, s. 100; Jiráni 1921–1923, s. 23–24).

lím příliš neodpovídá.⁶⁵ Aníž bych mohla následující hypotézu podpořit nějakým nevýratným důkazem, nabízím jako snad bližší východisko vizuální a tematický rejstřík Vrchlického současníka Arnolda Böcklina. Položím tak vedle sebe například vířivý pohyb v *Ostrově živých* (1888), kde centrální dění, totiž veselí a tanec lidí na ostrově života, je až daleko v pozadí za spirálou průvodu tritonů, najád a labutí, pískajícího *Pana mezi sloupy* (1875), milostné zápolení *Kentaura a nymfy* (1855), jako příklad Böcklinem velmi oblíbených dětských postav obraz *Putto a motýl* (1895) a fresku *Magna mater* (1868) s přivážením bohyně a tritony dujícími na rohy (obr. 5). Volba Böcklina není vedena jen repertoárem jeho kentaurů, satyrů, dryád a nymf a dětských postav v nespočetných variacích. Mezi Vrchlického ekfrázemi zaujímají totiž ty, které se k tomuto malíři vztahují, zcela zásadní místo – kdybychom odečetli ekfráze spojené s Chittussioho a Engelmüllerovými krajinkami, pak právě Böcklin bude zřejmě na předním místě.⁶⁶ Mimo to zapadají do široké kulturní vrstvy desítek německých básní, které na oblíbeného Böcklina a jeho obrazy vznikaly. Při příležitosti jeho sedmdesátých narozenin v roce 1897 napsal Vrchlický například ekfrázi jeho obrazu *Posvátný háj* (1882), za hranicemi Čech jich vzniklo mnoho dalších, nezdědka celé sbírky.⁶⁷

Vztah verbální reprezentace a piktorálního modelu není tak neobvyklý – a hledání tohoto modelu tak násilné – jak by se snad na první pohled mohlo zdát. Příkladem nám může být dokonce i jedna z klasik žánru, Keatsova řecká váza. Objekt jeho ekfráze je totiž inspirován kombinací tří zdrojů: výstavou takzvaných Elginových mramorů (figur vlysu z parthenonské Akropole, převezných do Londýna lordem Elginem), rytinou skutečné vázy jako muzejního exponátu, kterou si Keats obkreslil, a obrazem Clauda Lorraina *Oběť Apollonovi*.⁶⁸

65 Schmidová tak píše, že „obraz prezentuje malířskou zkušenost jen jednoho obrazu, který bychom mohli přisoudit Leonardovi da Vinci nebo též malbě jiného původu, jež autorovi Leonarda jen připomíná“ a odkazuje zde na antologii obrazových básní (*Bildgedicht*) Gisberta Kranze, který poukazuje na to, že Vrchlický skládal sonety na Michelangela, da Vinciho apod. (Schmidová 1997, s. 92). Nicméně jednak jsem již na začátku řekla, že u renesančního umění jsou texty daleko častěji založené na vědění než na vidění – a tedy zmiňované sonety nejsou argumentem –, jednak renesanční obraznost není této představě příliš blízká.

66 K Böcklinovým sedmdesátinám vyšel ve *Zlaté Praze* (14, 1897, č. 51, s. 604–605) text K. B. Mádl a s ním obraz *Posvátný háj* a dvě Vrchlického básně, jedna vztahující se přímo k tomuto obrazu (jako „Arnold Boecklin II.“, podtitul: *Posvátný háj*, zařazena do sb. *Na sedmi strunách*, 1898, s. 27; k obrazu z r. 1882 (Basilej: Kunstmuseum), druhá k piktorálnímu modelu Böcklinových lesů z různých obrazů („Ticho v lese“, zařazena do *Posledních sonetů samotáře*, 1896, s. 96 – byla tedy napsána již dříve!). Z Böcklinových žánrových obrazů, které nemají přímé mytologické pozadí: „Lov Sireny“ / Boecklin (*Poslední sonety samotáře*, 1896, s. 95) – k obrazu z r. 1874 (soukr. sbírka v Nizozemí); „Arnold Boecklin I.“ / *Kentaur a vesnický kovář* (*Na sedmi strunách*, 1898, s. 26) – k dobově notoricky známému obrazu z r. 1888 (Basilej: Kunstmuseum). Dále „Ostrov mrtvých“ / Boecklin (*Nové sonety samotáře*, 1891; viz v kap. 3.2), „V libáncích“ / Boecklin (tamtéž, s. 71) – k obrazu *Svatební cesta*, 1875 (Basilej: Kunstmuseum). Komplikovanější je případ dalšího „Ticha v lese“, které je v podstatě ekfrází Böcklinova obrazu *Ticho v lese* (*Mlčení lesa*) s postavou jedoucí mezi stromy na jednohozci z r. 1885 (Poznaň), ale znovu ji využil pro sbírku *Nálady a pohádky* (1902, s. 36), kde ovšem byla připojena k lesnímu zákoutí Ferdinanda Engelmüllera a v tomto spojení se tak vztah reprezentace změnil ve vztah metaforický.

67 Nicolaus Meier (1977) shromáždil německy psaných básní k Böcklinovi velké množství; samozřejmě jen některé jsou ekfrázemi konkrétních obrazů, jiné spíše chvalořečmi na mistrovo umění apod. (K motivu dětí a amoretů srov. i Franz Zelger: „Kinder, Engel, Amoretten. Varianten eines Motivs im Œuvre von Böcklin“, tamtéž, s. 103–108).



Obr. 5. Arnold Böcklin:

- Ostrov živých*, 1888, Basilej: Kunstmuseum
Pan mezi sloupy (Idyla), 1875, Mnichov: Neue Pinakothek
Putto a motýl, 1895, soukromá sbírka
Kentaur a nymfa, 1855, Berlín: Staatliche Museen, Nationalgalerie
Magna mater, 1868, Basilej: Museum an der Augustinergasse

5.3 Směrování pohledu

Prozatím nastíněné dvě možnosti pohledů pochopitelně nesugerují dichotomický model. Abych takovému chápání předešla, nabídnu ještě další – a ani ta jistě nebude poslední. Tento třetí pohled, který se konstituuje i v textové struktuře ekfráze, je pohled směrovaný. Při jeho vymezení si tentokrát bohatě vystačíme s ryze laickou zkušeností diváka – nebo spíše pozorovatele. Pokud se totiž díváme na obraz předem informováni, vědomi si toho, co má vyjadřovat, směřujeme zrak nejprve k motivu, který má nejdůležitější výpovědní hodnotu, k hlavnímu tématu. Další pozorování detailů kolem něj pak doplňuje interpretaci, která se přehrává v mysli. (Jistěže toto tvrzení nemůže platit absolutně a ihned vyvstane námitka, že informovaný, vědoucí pohled, který konkrétní obraz důvěrněji zná, může stejně dobře v prvním okamžiku zálibně spočinout na jakémkoli z detailů. Přesto se ale pokusme poněkud abstrahovat, aby bylo lze jej vyložit jako princip.) Vrátime-li se k předchozí kapitole: takový pohled vychází na Tizianově *Oslavě Venuše* právě od centrální sochy bohyně, v hypotetickém piktorálním modelu „Triumfu jara“ sleduje nejprve příjezd Vesny a odtud směřuje k jednotlivým detailům, které utvářejí interpretaci scény. Ještě o něco instruktivnější by bylo označit takové vedení pohledu za interpretační nebo i didaktické. Pokud se mě v galerii před *Oslavou Venuše* hypotetický „naivní divák“ zeptá, oč jde, povedu jeho pohled právě takto (výběr scény bez verbálního pretextu je tu ovšem záměrný). Odtud už je jen krok k úvaze o funkci ekfráze v tomto případě a o hranici mezi ekfrází a uměnovědnou interpretací.⁶⁹

Moje hledání analogie z dějin žánru, již by bylo možno – alespoň v útržku – postavit vedle vybrané Vrchlického básně, neskončilo sice nalezením tak blízkého příkladu, jak jsem snad chtěla, nicméně alespoň v některých svých rysech nám může pomoci. Ve Vergiliově *Aeneidě* se setkáme hned s několika ekfrázemi a v podstatě u každé z nich má smysl uvažovat, jakou funkci zaujímají ve vztahu k celku textu. Nefigurují tu totiž jen jako popisy, které s sebou nesou přeryv ve vyprávění nebo jeho zpomalení. Nejcitovanější a nejznámější z nich, ekfráze Aeneova štítu (VIII, 626–731) je – oproti Homérově ekfrázi jako výkladu celku světa – proroctvím, předpovědí budoucích dějin Říma, které defilují před Aeneovýmá očima. Ten jim sice příliš nerozumí, ale protože jednotlivé scény zobrazují dějinné okamžiky veskrze příjemné a často i vedoucí ke slávě, těší se z nich.⁷⁰ O směrování pohledu tu nemůžeme příliš uvažovat, protože scény jsou prostě uspořádány v kruhu podle tvaru štítu a pozorování se tímto kruhem postupně ubírá. Takovou možnost, být opět jen částečně, ale nese jiná pasáž, ekfráze obrazů na stěnách chrámu, jejichž prohlížením si Aeneas krátí čas při čekání na kartaginskou královnu Dídó (I,453–486). Nezobrazují tentokrát budoucí, ale minulé děje – v podstatě zejména proto, aby epos mohl začít rovnou mořskou bouří. Vykládají tak, proč vlastně musel Aeneas z poražené Tróje vyplout za hledáním své nové vlasti. S touto funkcí souvisí také síla obrazu,

68 Heffernan 1993, s. 212, v odkazu k Ianu Jackovi: *Keats and Mirror of Art*, Oxford 1967.

69 Nikoli náhodou byla implicitně – s Tizianovou *Oslavou Venuše* – vzpomenuta i Filostratova ekfráze 1.6. O postavení jeho *Obrazů* k počátkům ustavování uměnovědné disciplíny byla již řeč v kap.

2.1. K takovému pojetí ekfráze srov. také studii Davida Carrieria, jejíž závěry, byť v trochu jiném kontextu, rozebírá Alice Jedličková v této knize, s. XX.

70 Mímochodem Lessing, který se snaží na rozlišení popisů štítů v *Íliadě* a *Aeneidě* dokázat, že Vergilius zdaleka nedosahuje Homérova vzoru – a tak staví rozpor tvoření, vznikání štítu proti druhému případu, kdy je popis podle něj jen „vycpávkou“ v ději – také uvažuje funkci, již ekfráze nese: Vergilioví snad připadalo, „že věci, které chtěl na svém štítě zobrazit, nemohou vznikat před našima očima, Byla to prorocství, pro která by se ovšem nebylo hodilo, aby je bůh v naší přítomnosti vyložil tak zřetelně, jak je pak vykládá básník. Prorocství jako takové vyžaduje méně srozumitelný jazyk“ (1980, s. 346).

kteřá bude pro nás významná i u následujícího Vrchlického textu. Pro Aenea je totiž připomenutí trojských bojů, jichž se aktivně účastnil, v těchto obrazech natolik živé, natolik jím pohne, že „mrtvá malba mu nadobro spoutala duši / bolestně ze srdce vzdychal a slzy mu máčely tváře“ (I,465–466). Alespoň částečné směřování pohledu je tu – byť spíše implicitně – naznačeno tím, že scény nejsou líčeny podle striktně chronologického pořádku, tak, jak se v průběhu války děly. Jak už ovšem bylo řečeno, ekfráze z *Aeneidy* nejsou ani v tomto smyslu k vybrané Vrchlického básni analogií dokonale, a tak se věnujeme už jen jí.

Pro představení směřovaného, vykládajícího pohledu by se jistě nabízela například již využitá „Stará alegorie“ z bysterského zámku. Nicméně krystalicky jasný je tento postup ve „Fresce Rienziho“ (*Fresky a gobelíny*, 1891, s. 90–93). Rámec tohoto textu je stylizován jako vnitřní promluva římského politika poloviny 14. století Coly di Rienzo, který usiloval pohnout lid, aby jen trpně nesnášel útlak mocných a povstal proti němu a vrátil městu vládu spravedlnosti a práva. Po nezdarech těchto výjev vzpomněl síly viděného a nechal namalovat na zeď Kapitulu fresku jako proroctví: „Zde slovo marné a můj chřtán již spráhnul. / Tož k malbě, sestře slova, já jsem sáhnul“. Ještě před samotnou ekfrází je tato moc obrazu uvedena odkazem ke starozákonní hostině Belšasarově, při níž ohnivá ruka Hospodinova píše před očima všech přítomných na zeď výstrahu mene tekel. Ekfráze Colovy „fresky“ zaujímá většinu textu – a pohled v ní není směřován ani v nejmenším náhodně. Nejprve se soustředí na centrální výjev lodi, která je zmítána mořskou bouří. Na její přídi stojí osamělá zoufalá žena, o níž se hned v následující strofě dovíme, že představuje „Řím, světovládný kdys, dnes ponížejný“. Odtud je linka (čtenářova) pohledu vedena do pozadí k mořskému břehu se zbytky čtyř jiných lodí – a čtyř mrtvých žen, totiž personifikací klesnuvších měst, jež jsou Římu předobrazem: Kartága, Babylonu, Tróje a Jeruzaléma. Odtud zpátky přes hlavní výjev lodi až do popředí, na druhý břeh, protože tam stojí ctností z lodi Říma vyloučené. Odtud ke zvířatům vyloženým jako symbolizace falešných úředníků, špatných politiků a zlých šlechticů. Odtud k celé skupině zvířat „za nimi“, která svým dechem bouři způsobila. A odtud nahoru, „výš pohleďte, co tam se jeví zraku“, k trojici Posledního soudu (zde Věčný Otec, Pavel a Petr, plamenný meč tu oproti *Zjevení* vychází z úst dvou posledně jmenovaných), při němž bude poklesnutí Říma souzeno. Pohled diváka a čtenáře tu tedy lyrický subjekt (jenž je zároveň ideovým autorem obrazu) vede s přesným směřováním až ke konečné interpretaci výjevu.

Velmi pozoruhodné jsou u tohoto textu také referenční vztahy. Odkazuje ke skutečné vizuální reprezentaci, ale zároveň k jiné její verbální reprezentaci. Totiž: Cola di Rienzo v rámci svých politických manifestací síly obrazů skutečně využíval, aby tak s jejich pomocí přiměl občany Říma k obnově světové vlády jejich města. Mezi jinými tak dal zřejmě na konci roku 1345 na fasádu kapitolského Paláce senátorů připevnit malbu s výjevem přesně stejným, jaký líčí Vrchlický. Detailní popis tohoto obrazu zaznamenala dobová kronika z let 1327–1354, příslušný úryvek byl znovu publikován s názvem *Vita di Cola di Rienzi* roku 1624 a od té doby široce rozšířen a čten, vydáván v nových a nových edicích až do 19. století.⁷¹ Vrchlického text tedy reprezentuje verbální reprezentaci vizuální reprezentace.

71 Ronald G. Musto: *Apocalypse in Rome: Cola di Rienzo and the Politics of the New Age*, Berkeley: University of California Press 2003, s. 104–130, zde i překlad příslušných pasáží latinského textu do angličtiny a také hledání možných slovesných i vizuálních zdrojů tohoto obrazu. Autor kroniky byl dlouho znám pouze jako „Anonimo Romano“, teprve v posledních letech je spojován s Bartolomeem di Iacovo da Valmontone, humanistou z Petrarcova okruhu.

Pro uměnovědu se zdá být funkce ekfráze v rámci literárního útvaru (nebo ekfráze jako literárního útvaru) nepodstatná, zajímá ji logicky především to, co a jak je reprezentováno a jaký to má vztah ke skutečnosti. Proto se také vedou již dlouho debaty o tom, zda vila, jíž se ve svých *Obrazech* procházel Filostratos, skutečně existovala, případně zda existovaly alespoň obrazy nebo obrazové typy samostatně a jen byly virtuálně sloučeny do galerie. Proto jsou hledána díla, jimiž se při svém popisu mohl inspirovat Homér, proto existují dokonce i návrhy, jak mohl vypadat Aeneův štít (obrázek reprodukuje Hollander 1995, s. 8). Tyto pokusy ale zároveň částečně naznačují limity čtení literárního textu jako dokumentu. Naopak svedení literárněvědného pohledu soustředěním na funkci ekfráze v textu, přes hledání vizuální reprezentace, až po návrat zpět k úvaze o funkci může demonstrovat malá subjektivizující digrese, nahlédnutí do interpretační kuchyně. Vycházela jsem nejprve právě z funkce manifestačního proroctví blížícího se pádu města, kterou ekfráze „fresky“ v této básni nese. Zároveň na základě své vizuální zkušenosti s – předpokládejme – italským malířstvím zhruba mezi Giottem a Michelangelem jsem si takovou scénu nedokázala představit, a tedy jsem tuto myšlenku zcela opustila. Následovala úvaha, zda se přece jen nezařítmat o možnou inspirační vizuální reprezentaci, případně i piktorální model, sestavující postavy a scény z různých obrazů, jaký jsme sledovali v předchozí kapitole. Ta ale byla vedena výlučně vizuálním motivem. O ctnostech vyobcovaných z Říma totiž Vrchlický píše: „*kdo jsou, to nápisy jim z úst se rojí*“. Nápisové pásky, které zejména na historických, mytologických a politických obrazech s komplikovanější scénou vedou interpretaci, se nemohly v textu objevit „jen tak“. Z toho vycházela otázka, zda gesto, ustavující text jako proroctví, je básníkově – tedy zda mohl jím veden „sestavit“ různé vizuální motivy a směřovat po nich pohled právě tak, aby jako průvodce vedl čtenáře až k výsledné interpretaci. Teprve poté přišlo velmi překvapivé zjištění, že Cola di Rienzo ve svých manifestacích využíval i jakýchsi politických maleb – a nakonec ještě překvapivější zjištění, že existuje detailní dobový popis tohoto konkrétního zobrazení a že tedy vztah reprezentace je veden skrze jiný – ekfrastický, nikoli narativní – pretext. Zobecním-li tuto osobní čtenářskou vsuvku, ukazuje, že naprosto stejně, jako může být zavádějící čtení ekfrastických textů jako zprávy o vizuální reprezentaci, může být zavádějící i naše, literárněvědné soustředění pouze k reprezentaci, nikoli k reprezentovanému.

6. Popis a vyprávění

Dosti široce diskutovanou otázkou – oproti předchozímu úhlu pohledu – je vztah popisu a vyprávění. James Heffernan tak například založil celé svoje pojetí ekfráze na sledování napětí, v němž se ekfrastická literatura ukazuje – od starověku k dnešku – jako „*narativní odpověď na strnutí obrazu*“, protože nehybné obrazy jediného časového okamžiku obrací do narativní sukcesivity. Ekfráze tak podle něj osvobozuje „*narativní impuls*“ a „*explicitně vyjadřuje příběh, který vizuální umění vypráví pouze implicitně*“ (Heffernan 1993, s. 4–5). Jeho v mnohém podnětná monografie je poněkud problematická právě všezahrnující kategorií narativního impulsu. Když jej například demonstroe na homérském dvojverší: „*ze zlata některé z krav bíh vyrobil, jiné pak z cínu: / ze dvora s bučením táhlým se zvířata na pastvu hnala*“ (Ílias XVIII, 574–575), můžeme se ptát, zda jednoduše nejde o popis scény s kravami cestou na pastvu – což ještě nezakládá událost. Pokud budeme jako sukcesivní chápat samo utváření scény, je třeba říci, že vyplývá z Homérova rétorického gesta určujícího celou ekfrázi: štít je představován jako právě vznikající, ne již dokončený. Vyprávění o tom, jak Héfaistos vyrábí štít, tak zde rámcuje popisy jednotlivých scén na něm zobrazených.

I ty ale mohou být v druhém časovém rozměru utvářeny děním v čase. Ekfráze se totiž takového převádění scény do krátké epizody pochopitelně nezříká. Naopak: hned následující verše téhož eposu sekvenci rozehrávají: „*Dvojice strašných lvů vtom chopila řvoucího býka / [...] “ a býk ten strašlivě buče / vlečen byl od oněch lvů [...] Lvové mu roztrhli kůži a chlemtali z velkého býka / střeva i temnou krev*“ (XVIII,579–583; zvyraznila SF).

Hranici mezi popisem a vyprávěním můžeme v ekfrázi sledovat z mnoha úhlů pohledu, zde ale zvolíme jedinou její podobu (k další diskusi srov. kromě Heffermana také Jacobi 1995; zejména však odkazují ke studii Alice Jedličkové na jiném místě této publikace, která se vztahům obraz – příběh – vyprávění – ekfráze věnuje podstatněji). Dvě Vrchlického básně, jež jsem zde vybrala, spojuje primárně skutečnost, že vizuální reprezentace, k nimž odkazují, nemají za sebou žádný verbální pretext, který by ekfráze mohla „převyprávět“. Při příležitosti pražské výstavy ruského malíře historii a orientálních žánrů Vasilije Vereščagina (1842–1904) v roce 1886 vznikla báseň „*Stráž před palácem Tamerlána*“ (obr. 6).⁷² Pozoruhodné je už to, že básník si mezi mnoha velkými a zalidněnými výjevy z turkešských a balkánských válek zvolil obraz zastoupený na této výstavě pouze fotografií, takže inspirující pro něj nemohla být ani zářivá barevnost orientálních oděvů, ani téměř životní velikost ozbrojenců (což pochopitelně u obrazu se dvěma postavami a velkými dveřmi vtahuje divákův pohled dovnitř). Prvních pět strof je věnováno důkladnému popisu zbroje i oděvu strážců a detailům dveří. Obraz sám žádný příběh nereprezentuje, nevypráví a ani neproponuje. Nicméně motiv zavřených vrat může vzbuzovat v divákovi – a také básníkovi – zvědavost na to, co se děje či dělo za nimi. Celý text uvádí i končí stejně dvojverší: „*Jsou uzavřena vrata / a nemá jako hrob*“. Už od začátku se tedy signalizuje možná, respektive latentní narativní interpretace. Kompozičně rámován je ale také samotný příběh zločinu, který se tu stal. Po zmíněných ryze deskriptivních strofách se tak opakuje motiv ticha a uzavřených vrat – a ten (implicitně, latentně) otevírá vyprávění o tomto zločinu.

Také „*Balada o rytíři, čertu a smrti*“, reprezentující jednu z nejznámějších rytin Albrechta Dürera (1471–1528; obr. 7), je uvozena popisem scény s rytířem na lesní cestě, jemuž jsou stále v patách ďábel a „bledý stín“, Smrt.⁷³ Teprve motiv hradu na kopci v dále otevírá další situaci – stává se totiž cílem jeho cesty a transponuje popis do pohádkového příběhu, v němž rytíř jede za svou nevěstou a druhého dne ráno jsou oba mrtvi a z hradu odjíždí už jen Smrt. (Nejsme tu tedy svědky interpretačního úsilí ekfráze, která směřuje k výkladu symbolických významů. Ikonologická interpretace by výrazně rozšířila rytíře Kristova na pouť za spásou, který vytrváním ve své víře přemáhá ďábla i smrt, a hrad jako pevnost Boží, nejen konečný cíl cesty, ale stálou přítomnost a jistotu této opory.)

Vložení narativní kostry je v obou textech zároveň individuální interpretací obrazu. Nejvíc nás ale zajímá fakt, že zlomem mezi statickým popisem, setrvačivým v jedné scéně, a příběhem, stavěným na základě proměny scény v sekvenci, je tu jeden z motivů vizuální reprezentace, který je ale zároveň motivem tradičně literárně nosným: dveře a hrad.

72 Zařazena ještě téhož roku do *Zlomků epopeje*, s. 108–110, podtitul: K obrazu Vereščagina. Obraz z roku 1873, označovaný už od doby svého vzniku jako *Dveře Tamerlánovy* (srov. Vladimír Sado-veň: *V. V. Vereščagin*, Praha: SNKLHU 1953 [1950], s. 42, č.k. 50), v katalogu pražské výstavy jako *Brána Tamerlánova (Průvodce výstavou Vereščaginovou / Katalog der Ausstellung von Werken Wassili Werestschagins, veranstaltet von der Gesellschaft patr. Kunstfreunde und der Umělecká Beseda*, přel. Fr. X. Jiřík, Praha: Haase 1886, č.k. 98).

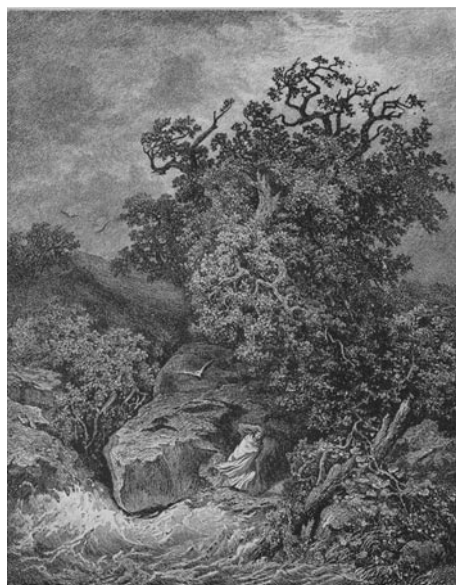
73 *Napadlo rosy*, 1896, s. 21, podtitul: „*Parafráze staré rytiny*“. Albrecht Dürer: *Rytíř, smrt a ďábel*, mědiryt, 1513, Berlín, Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.



Obr. 6. Vasilij V. Vereščagin: *Dveře Tamerlánovy*, 1873, Moskva: Tretjakovská galerie



Obr. 7 Albrecht Dürer: *Rytíř, smrt a ďábel*, 1513, Berlín: Staatliche Museen, Kupferstichkabinett



Obr. 8. Julius Mařák: *V bouři*, 1877, Praha: Národní galerie

Zcela jiný způsob vložení narativní kostry do obrazu bychom mohli alespoň ve zkratce demonstrovat na jiném textu. Ve *Zlaté Praze* byl původně otištěn jako „lyrický komentář“ k reprodukci leptu Julia Mařáka (1832–1899; obr. 8) nazvaného *V bouři*; titul básně byl tehdy ještě stejný jako titul obrazu.⁷⁴ Obraz samotný ani tady „nevypovídá“ žádný příběh, zobrazuje prostě postavu stojící pod stromem a nad rozbouřenou vodní hladinou (řekou stejně dobře jako mořem). Její gesto může být jak vyjádřením obavy z živlu, tak třeba nadšeným vyhlížením prvního blesku, kdyby dejme tomu měla zobrazovat Viktorku. Vrchlického text určuje této ženské postavě roli Ariadné, která se právě probouzí na Naxu a zjišťuje, že Théseus odplul bez ní – do této situace uvádí hned první verš: „*Jak? – Sama jsem? Vše luzným bylo snem?*“. V textu se pak střídá přítomnost s líčením bouřičího živlu a minulost, zpřítomněná ale pouze ve vzpomínce této postavy. Základní a jedinou referenci k obrazu je tu tedy vracející se rámec „*vichrů kvílení a jeku vod, / a strom, jenž praská, keř, jenž stoná, / s ní lkaly o závod*“. Příznačné je, že do sbírky byla pak báseň zařazena už bez jakéhokoli odkazu k Mařákovu obrazu a s novým titulem „*Nárek Ariadné*“, vztahujícím se pouze k mytologickému pretextu.



Obr. 9. Paolo Uccello: *Sv. Jiří a drak*, kolem 1470, Londýn: National Gallery

⁷⁴ *Zlatá Praha* 1, 1884, č. 11, s. 126; zařazena do sbírky *Perspektivy* (1884, s. 47–50). Lept, NG, 1877; *Julius Mařák a jeho žáci* (kat. výst., NG v Praze), Praha: NG 1999, č.k. 244

7. Místo epilogu

Jakkoli má soustředění k jedné autorské poetice pro tento výklad svá pozitiva, nese s sebou jednoznačně také omezení, chce-li být zároveň obecněji zaměřeným sledováním ekfrastických postupů a gest. Nemůže totiž na básníkovi konce 19. století ukázat, jak široké pole se v ekfrastických textech otevírá v moderní literatuře. Pro literárněvědné zaujetí ekfrází je například neskonale zajímavá problematika vztahu obrazu, který je předmětem ekfráze, a subjektu, který ji tvoří. Tedy to, zda a jak tento autor sám sebe do reprezentovaného obrazu vkládá, jak jej může pozorovat „zevnitř“, jako jedna z jeho postav, a jak se toto hledisko může promítat do struktury textu. Hledat takové příklady u Vrchlického by bylo příliš násilné. Zůstává v pozici básníka, který hledí na obraz před sebou. Anebo obrazu nanejvýš přikládá a podkládá narativní pretext – například zmíněná stylizace lyrického subjektu ve vnitřním monologu Ariadny vypovídá čtenáři jen o svém smutku a nejistotě, nikoli o své pozici postavy v obrazu a relacích k němu (perspektiva, manipulace pohledu, vztah k ostatním postavám apod.).

Namísto shrnutí řečeného tedy raději nabízím možné otevření dalšími směry: velmi vtípnou ekfrází obrazu Paola Uccella *Sv. Jiří a drak* (kolem 1470; obr. 9), jejíž autorkou je anglická básnířka Ursula A. Fanthorpe (*1929). Text je členěn do tří samostatných monologů, jeden pro každého z hrdinů tohoto obrazu. Tedy i pro draka, jehož pohled určuje i titul básně, „Not My Best Side“. Další aktivitu už přenechávám čtenáři.⁷⁵

⁷⁵ Viz snadno na <http://homepage.mac.com/mseffie/assignments/paintings&poems/uccello.html>.

Literatura

- Aumont, Jacques (2005). *Obraz*, Praha: AMU
- Balajka, Bohuš (1979). *Jaroslav Vrchlický*, Praha: Melantrich
- Bryson, Norman (1983). „The Gaze and the Glance“, in týž: *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven: Yale University Press, s. 87–131
- Dante Alighieri (1989). *Božská komedie*, přel. Otto František Babler, Praha: Odeon [asi 1307–1321]
- Graf, Fritz (1995). „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike“, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, edd. Gottfried Boehm, Helmut Pfoenhauer, München: Wilhelm Fink, s. 143–155
- Hagstrum, Jean H. (1958). *The Sister Arts. The tradition of literary pictorialism and english poetry from Dryden to Gray*, Chicago: University of Chicago Press
- Haman, Aleš (2003). „Vrchlický v česko-německém pohledu“, *Česká literatura* 51, č. 6, s. 772–776
- Heffernan, James (1991). „Ekphrasis and Representation“, *New Literary History* 22, s. 297–316
- Heffernan, James (1993). *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago–London: University of Chicago Press
- Hésiodos (1990). „Štít“, in týž: *Zpěvy železného věku*, přel. Julie Nováková, Praha: Svoboda, [kolem 700 před n. l.]
- Hollander, John (1988). „Poetics of Ekphrasis“, *Word & Image* 4, s. 209–219
- Hollander, John (1995). *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago–London: University of Chicago Press
- Homéros (1996). *Ílias*, přel. Otmar Vaňorný, Praha: Petr Rezek [9.–8. st. př. n. l.]
- Hrbata, Zdeněk – Procházka, Martin (2003). „Deskriptivní poezie – žánry, diskursy, reprezentace. K problému heterogenosti (nejen) v preromantismu“, *Svět literatury* 13, s. 7–38
- Hrbata, Zdeněk – Procházka, Martin (2005). *Romantismus a romantismy*, Praha: Karolinum
- James, Liz – Webb, Ruth (1991). „To understand ultimate things and enter secret places: Ekphrasis and art in Byzantium“, *Art History* 14, s. 1–17
- Jiráni, Otakar (1921–1923, 1924–1925). „Vrchlický a antičtí básníci“, 1, *Sborník Společnosti Jaroslava Vrchlického 1921–1923*, s. 20–46; 2, *tamtéž 1924–1925*, s. 22–40
- Jiroušek, Jan (2003). „Bild und Bildung: Vrchlickýs Poesie unter dem Aspekt der verbal-visuellen Relationen“, in: *Kapitel zur Poetik Vrchlický und der tschechische Symbolismus*, edd. Herta Schmid, Birgit Krehl, Irina Wutsdorff, München: Otto Sagner, s. 20–32
- Keats, John (1977). *Obrysy krásy*, přel. Hana Žantovská, Praha: Mladá fronta
- Klarer, Mario (2001). *Ekphrasis. Bildbeschreibung als Repräsentationstheorie bei Spenser, Sidney, Lyly und Shakespeare*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag
- Konečný, Lubomír (2002). „Hra o jablko: Karel Škréta a Filostratos“, *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, F 46, s. 7–23
- Krieger, Murray (1992). *The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore–London: John Hopkins University Press
- Kurman, George (1974). „Ekphrasis in Epic Poetry“, *Comparative literature* 26, č. 1, s. 1–13
- Lessing, Gotthold Ephraim (1980). „Láokoón“, in: *Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati*, přel. Alena Šimečková, Praha: Odeon [1766], s. 279–386
- Meier, Nikolaus (1977). „Böcklin-Gesänge“, in: *Arnold Böcklin 1827–1901. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken*, Basel: Kunstmuseum Basel, s. 131–146
- Quintilianus, Marcus Fabius (1985). *Základy rétoriky*, přel. Václav Bahník, Praha: Odeon

- Pešat, Zdeněk (1961). „Jaroslav Vrchlický“, in: *Dějiny české literatury 3, Literatura druhé poloviny 19. století*, Praha: ČSAV, s. 294–323
- Pösl, František (1915). „Umění výtvarná v poezii Jaroslava Vrchlického“, *Osvěta* 45, s. 13–24, 92–104, 180–194, 276–287, 348–359
- Rajewsky, Irina O. (2002). *Intermedialität*, Tübingen: Francke
- Shelley, Percy Bysshe (1901). *Výbor lyriky*, přel. Jaroslav Vrchlický, Praha: Jan Otto
- Schmidová, Herta (1998). „Básnická a malířská obraznost v poezii Jaroslava Vrchlického“, *Česká literatura* 46, č. 1, s. 86–104
- Schönberger, Otto (1995). „Die ‚Bilder‘ des Philostratos“, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, edd. Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer, München: Wilhelm Fink, s. 157–176
- Součková, Milada (1964). *The Parnassian Jaroslav Vrchlický*, London [u.a.]: Mouton & Co
- Ševčíková, Jindra (1930–1931, 1932–1934). „Výtvarní umělci v díle Jaroslava Vrchlického“, *Sborník Společnosti Jaroslava Vrchlického* 10, 1930–1931, s. 46–72; 11, 1932–1934, s. 125–143
- Thein, Karel (2006). „Filostratos Starší a zrození dějin umění z ducha ekphrasis“, in: *Pictura verba cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*, edd. Beket Bukovinská, Lubomír Slavíček, Praha: Artefactum, s. 23–29
- Yacobi, Tamar (1995). „Pictorial Models and Narrative Ekphrasis“, *Poetics Today* 16, č. 4, s. 599–649
- Varga, Kibédi A. (1989). „Criteria for Describing Word-and-Image Relations“, *Poetics Today* 10, č. 1, s. 29–53
- Vergilius Maro, Publius (1970). *Aeneis*, přel. Otmar Vaňorný, Praha: Svoboda [29–19 př. n. l.]
- Vrchlický, Jaroslav: všechny citované básnické sbírky v prvních vydáních podle www.ceska-poezie.cz/cek [přístup 2008-03-30]
- Vrchlický, Jaroslav (1917). *Dopisy Jaroslava Vrchlického se Sofií Podlipskou z let 1875–1876*, ed. Václav Brtník, Praha: František Borový
- Wagner, Hans-Peter (2006). „Ekphrasis“, in: *Lexikon teorie literatury a kultury*, ed. něm. vydání Ansgar Nünning, edd. čes. vydání Jiří Trávníček, Jiří Holý, Brno: Host [2001], s. 181–182
- Webb, Ruth (1999). „Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre“, *Word & Image* 15, s. 7–18

Ekphrastic techniques in lyric and epic poetry: the case of Vrchlický

The article focuses on Jaroslav Vrchlický's lyric and epic poems related to individual works of art, including both poems that were intentionally written to accompany particular paintings, and those that were published in close contact with renderings of pictures either in magazines or books. The traditional genre of ekphrasis provides us with a scheme that makes it possible to analyze a whole range of textual types and devices used by Vrchlický to verbalize individual works of art, starting from a brief descriptive poem which, following the model of romantic ekphrasis, depicts the possibility of transcending an ephemeral moment towards the eternity, up to an ekphrastic structure involving a narrative impulse. Especially Vrchlický's epic poems display also a tendency to understand the visual representation rather as an illustration of a myth or a story retold without an interdependence of the poem and the particular painting. The article follows a scheme projected to provide the reader (or listener) with a vision of the painting as a single scene and reveals various aspects of succession, statics and dynamics of depiction and distinguishing glance and gaze as a result. These devices may be observed also in Vrchlický's notional ekphrases and poems that seem to be related to a pictorial model rather than to a particular picture.

VZTAH VERBÁLNÍHO A IKONICKÉHO TEXTU

SOŇA SCHNEIDEROVÁ

0. Vztah verbality a vizuality je již dlouhodobě jedno z důležitých témat současné vědy.

Zájem roste mimo jiné v souvislosti s nárůstem ikonické složky v našem životě (někdy se dokonce mluví o „ikonickém obratu“ – Horskotte – Leonhard 2006, s. 1) a se stále patrnějším míšením jednotlivých žánrů, stylů a textů různých sémiotických soustav. Proto dnes text a kulturu obecně nechápeme jako soubor oddělených prezentací jednotlivých systémů, ale stále více se díváme na jevy komplexně, v jejich vzájemné symbióze a ovlivňování.

1. Vztah verbálního a neverbálního textu může být velmi různorodý. Ať už z pohledu toho, co za neverbální text považujeme, nebo z pohledu závislosti obou složek – verbální a neverbální – navzájem. Pojem text může být chápán velmi široce; může to být hudba, obraz, fotografie, nebo dokonce prostředí, které nás obklopuje, aj. Rovněž vztah „vzájemnosti“ je různorodý. Také můžeme říct, že verbální text není jen verbální a čistě verbální texty neexistují.¹ Každý text je v podstatě **text smíšený**. Vezmeme-li v úvahu např. psaný text, není již svou grafickou podobou a prostorovým uspořádáním závislý jen na verbální složce; při jeho utváření a při jeho vnímání hraje roli velikost písma, barva písma (a jiné grafické ztvárnění), rovněž rozložení textu v prostoru/na stránce. Jsou verbální texty, které jsou přímo prostorem spoluvytvářeny a jejichž význam je na grafickém, resp. prostorovém uspořádání závislý, takže mohou být texty, které jsou „na obdélníku stránky závislé tak silně jako obraz (...)“ (Nebeský 1998, s. 163). Jako příklad závislosti textu na prostoru stránky uveďme jeden z tzv. procesuálních textů – báseň Z. Barboroky Ortel (*Vrh kostek* 1993). Zde je závislost vnímání smyslu textu na prostoru dána tím, že s rostoucí frekvencí odstavců se v textu vyskytuje nezapojený tvar *nádor* a čtenář se stává svědkem (je účasten) nabývání nádoru, který nakonec hrdinu zahubí. Prostorové „narůstání“ jednoho slova uvnitř textu nutí čtenáře vnímat text prostorově, dvojrozměrně, rozrušuje se tak lineární čtení a „čtenáři tohoto textu se stále více stávají jeho diváky“ (Nebeský 1998, s. 164).

2. Oblastí, kde se nepochybně uplatňuje spojení verbální složky a neverbální zvláště významně, je publicistika (spojení slova a obrazu v televizi, psaného textu a neverbální složky v novinách, zvláště v bulvárních novinách atd.) a **reklama**. Obraz zde hraje důležitou roli při vizualizaci a dotváření informace, má podstatný vliv při emočním působení na diváka/čtenáře.

1 Srovnej *Mluvnice češtiny*, s. 639; F. Daneš, *Text a jeho ilustrace*, s. 174 a jinde.

Evidentní a „očividná“ je obrazová složka v bulvárním tisku, kde je často v převaze. Těsná spojitost verbálního textu a obrazu v bulvárních novinách se projevuje mj. odkazováním k obrazové složce v titulku: *Tohle prodali za 22 milionů!* Titulek představuje nadpis k verbální složce textu, ale zájmem se vztahuje také k obrázku, kde je obraz Františka Kupky vydražený v aukci. K obrázku odkazují zájmena i v textu článku: *Tak to je ona. Nová tisíčíkoruna (...)*. Vlevo je článek a vpravo je obrázek tisíčíkoruny. Oba texty – verbální i neverbální – jsou zastřešeny titulem, který je podél obou textů. Tímto způsobem dochází rovněž ke spojení verbální složky s vizuální složkou v audiovizuálních médiích, např. při reportážních vstupech ve zpravodajských relacích.

Převážně jednotu tvoří text a obraz v reklamě. S. Čmejrková ve své knize *Reklama v češtině, čeština v reklamě* píše: „Vazba obrazu na text bývá v reklamách mnohem silnější a interakce mezi oběma složkami sdělení bývá významnější“ (Čmejrková 2000, s. 132). Přesto – vzhledem k tomu, že „z hlediska sémiotického jsou v jazyce dominantní znaky symbolické, na rozdíl od ikonické dominance v útvarech obrazových“ (Srov. Daneš 1995, s. 182; tento citát uvádí i S. Čmejrková 2000, s. 132) je rozdíl mezi schopností obou textů – verbálního a obrazového – vyjádřit skutečnost. Toho lze podstatně využít právě v reklamě. S. Čmejrková uvádí příklady, které jednak ilustrují různé možnosti vztahu verbálního a neverbálního textu v reklamě, jednak limity, které „schopnosti“ jednotlivých systémů omezují. Na příkladech reklamních textů ukazuje, čím se jazyková (symbolická) artikulace liší od artikulace obrazové (ikonické). Ta podstatná odlišnost spočívá v tom, že verbální text (slovo) v sobě zahrnuje několik významů, kdežto „obraz se vzhledem ke své ikoničnosti zaměřuje na některý z nich“ (Čmejrková 2000, s. 133) je schopen zobrazit jen jeden. Reklama tak často využívá polysémie slova, střetu primárního a sekundárního, přeneseného významu. Zároveň „obrázek se pohybuje v rovině referenční, a tím verbální sdělení zakotvuje v určité skutečnosti“ (tamtéž, s. 135).²

3. Zvláštní pozornost si zaslouží vztah textu verbálního a ilustrace v uměleckém textu. Tento vztah prezentuje a dokládá F. Daneš ve významné studii *Text a jeho ilustrace*. Ve své stati vychází ze základního rozlišení vztahu verbálního textu a obrazu, které známe z práce R. Barthes (Barthes 1964b, s. 44): **1. anchorage** – „zakotvenost“ či ukotvení nebo také „pevná půda pod nohama“. Ukotvení znamená, že lingvistický diskurz „řídí čtenáře mezi různými označovanými (signifíe) obrazu, umožňuje mu některým se vyhnout a jiné přijmout“ (cit. podle Groensteen 2005, s. 157). Jinými slovy řečeno to znamená, že verbální text čtenáře při jeho interpretaci obrazu vede. **2. „relé“** – je to vztah komplementárnosti obou složek. Podle Barthes je to vztah spíše vzácný, týká se např. humoristických kreseb, komiksů, a jde o to, že promluvy jsou fragmenty obecnějšího syntagmatu, stejně jako obrazy, a jednotka diskurzu se realizuje na vyšší úrovni (tamtéž). Daneš se věnuje zejména ilustraci, tedy tomu typu vztahu obrazu a textu, kdy obrázky jsou sémioticky podřízeny textu verbálnímu, přijímá však tezi, že vztah mezi textem a ilustrací je reciproční. Daneš také ve své stati formuluje základní otázky: 1. Co vlastně ilustrace ilustrují? a 2. Co znamená „ilustrovat“ a jaké druhy či typy ilustrací existují? (Daneš 1995, s. 175, 176).

Je zřejmé, že ilustrátor vychází z vlastní interpretace verbálního textu, z pochopení smyslu textu, ale v neposlední řadě z odhalení a pochopení stylu daného autora. Záleží pak na úhlu, ze kterého ilustrace uchopí; záleží také na tom, jak styl ilustrátora koresponduje se stylem autora verbálního textu, s možnostmi, které ilustrátorský styl nabízí pro uchopení smyslu textu verbálního.

2 Na druhou stranu rovněž každý obraz je možno vidět jako polysémi a verbální/lingvistický diskurz jako nástroj, který ikonický text identifikuje a interpretuje (Groensteen 2005, s. 157, s odkazem na Barthes).

Zejména klasická díla nebo zvláště významná díla jsou ilustrována několikrát, několikerými autory. Sami ze zkušenosti víme, že s některými z nich se ztotožníme, u jiných ilustrací nám to činí potíže; a jsou ilustrace, které jsou přijímány všeobecně (např. Kentovy ilustrace k *Bílé velrybě*, Ladovy ke *Švejkovi* atd.; tamtéž, s. 180).

Jedním z děl, k němuž existuje řada ilustrací je *Babička B. Němcové* (uvádí se počet kolem padesáti ilustrátorů a jsou mezi nimi i ilustrátorky). Babičku ilustrovali například Václav Špála, Karel Svoboda, Quido Mánes a Zdeněk Burian, přesto je tento text spojován převážně se jménem Adolfa Kašpara. V současné době zaujaly, ba přímo vzbudily rozruch ilustrace Martina Velíška.

Literární historikové řadí *Babičku B. Němcové* na rozhraní literárního romantismu a realismu. Pokud jde o hodnocení kvality této prózy a její styl, jsou vyzdvihovány zejména klady. U dřívějších posuzovatelů jsou v souvislosti s textem *Babičky* zmiňována slova olejomalba, plastičnost, barvitost, plenér, koloristické umění, tedy vesměs termíny malířské a sochařské, jak připomíná J. Mukařovský (Mukařovský 1941, s. 411). Podstatu stylu B. Němcové, která se na těchto charakteristikách podílí, je nutné spatřovat „v množství a mnohotvárnosti detailů, na které děj spisovatelka rozkládá. (...) To, co se událo v záblesku jediného okamžiku, současně, vypočítává Němcová postupně“ (tamtéž, s. 414). J. Mukařovský hovoří přímo o mikrotomii a o metodě hromadění detailů. „Jednotlivé detaily samy o sobě pozornosti uniknou a zbývá homogenní ovzduší, které zalije čtenáře ze všech stran, sugerujíc mu i věci, které přímo řečeny nebyly. Touto metodou postupuje Němcová napořád“ (tamtéž, s. 415).

V případech ilustrátorů Adolfa Kašpara a Martina Velíška nacházíme sice zásadní rozdíly – nejen v charakteru kresby –, ale také podstatnou shodu, která vychází právě z uchopení podstaty stylu textu B. Němcové. Tou podstatou je detail. Podíváme-li se na ilustrace A. Kašpara, vidíme, že se Kašpar věnoval ilustraci zejména tzv. makroepizod, tedy těch částí textu, které bychom mohli označit „titulkem“: „Příjezd babičky“, „Návštěva na zámku“, „Návštěva v hájovně“ atd. Charakteristické přitom je, že jsou vypracovány s ohledem na detaily popisované v textu Němcové.

O Kašparovi je také známo, že právě jednotlivé detaily velmi pečlivě studoval, např. v Národopisném muzeu, tak, aby odpovídaly nejen textu Němcové, ale i době, do níž Němcová děj situovala.

Základními ilustracemi u Martina Velíška jsou ilustrace, které uvádějí jednotlivé kapitoly, jsou orámovány (jako obraz) a vztahují se k jedné výpovědi, jež je z textu vydělena. Jedná se o způsob, který můžeme označit jako zobrazení jedné (makro)propozice, resp. mikroepizody. Podle F. Daneše je to typ ilustrace, která má k vlastnímu textu nejbližší (Daneš 1995, s. 18). Například z pasáže týkající se příjezdu babičky je Velíškem vybrána jedna výpověď a ilustrace se soustřeďuje na její zobrazení. Přitom vyniká charakteristický detail, který je nejdůležitější – kapsář babičky.

Velíšek se na charakteristické detaily soustřeďuje (viz např. ilustrace vztahující se k podzimní atmosféře s detailem draka), nebo naopak vybírá detaily méně podstatné, ale právě takové, které mohou být sice opomenuty, ale na „celkovém ovzduší“ se podílí (viz např. detail mravence, nesoucího kuklu, v trávě). Zvláštností M. Velíška je to, že text Němcové aktualizuje o detaily moderní, např. je to satelit na domě. Postmoderní přístup k textu je u něj zřejmý i v jiných detailech: např. podíváme-li se na vyobrazení Viktorky, sedící u vody, spatřujeme v ní *Křik* Edvarda Muncha.

Je známo, že jazykové jednotky mají po stránce sémantické povahu obecnou;³ prostřednictvím ikonického textu dochází proto k obrazové konkretizaci textu verbálního, samozřejmě na druhé straně také pro neschopnost obrazového textu vyjá-

3 Srovnej např. tamtéž.

dřít – v prvním plánu, v první vrstvě – skutečnost jinak. Jeden z výkladů možností obrazového textu je takový, že u obrazu rozlišujeme ikonickou a plastickou vrstvu – „v první vrstvě je obraz ikonickým znakem věcí vnímaných v našem každodenním světě, kdežto v druhé vrstvě jde o to, že jednoduché kvality obrazu vyjadřují obsahy, které mohou být značně abstraktní (...) Tyto plastické kvality se mohou výrazněji uplatňovat zejména u některých ilustrací (...)“ (tamtéž, s. 177). F. Daneš se zmiňuje například o ilustracích Josefa Istlera k náročným textům Otokara Březiny.

Obraz není ve své první vrstvě schopen zobrazit přenesené významy, metaforu a metonymii, které jsou v textu verbálních. Na tyto momenty se soustřeďuje i Velíšek, když si k ilustrování vybírá právě pasáže z verbálního textu, využívající těchto prostředků.

Další rozdíl mezi textem verbálním a neverbálním spočívá v tom, že „jazykový text má – na rozdíl od obrazu – povahu dynamickou, má dimenzi časovou (...)“ (tamtéž, s. 183). Časová struktura textu je hierarchická, vícestupňová, i když v přímé realizaci na stránce textu lineární, čtená zleva doprava. Verbální text je schopen pomocí jazykových znaků, resp. jazykových prostředků, a uspořádání textu (příslovce, slovesné tvary, syntaktické vztahy, kompoziční uspořádání) vyjádřit různý časový sled a průběh – současnost, předčasnost, budoucnost. Stejně tak je schopen vyjádřit vztahy příčinné. Sled událostí je v první řadě sukcesivní, ve své podstatě chronologický. Díky schopnostem verbálního jazyka a textu jsme ovšem schopni děj zobrazit nechronologicky, jsme schopni chronologii porušit. G. Genette užívá pro tuto skutečnost termínu *anachronie*. Ta znamená přeskupení chronologických událostí. Jsme schopni anticipace, retrospekce. Obraz však není ani lineární, ani hierarchický jako verbální text, je prostorový; z hlediska časových vazeb je v podstatě *achronický*. Achronie podle G. Genetta znamená časové sloučení a nemožnost určit časový bod v chronologii vyprávění, znamená absenci chronologického vztahu mezi různými událostmi, které jsou ve vyprávění uváděny (Genette 1994, s. 23–25). Stejně tak dochází k prostorovému sloučení.

Uvedme příklad Kašparovy ilustrace k textu *Babičky*, zobrazující na jednom obraze v popředí Jakuba, který stojí na stráži, myslí na Kristlu, která na jiném místě (ale podle umístění do jednoho prostoru možná ve stejném čase) v pozadí obrazu stojí. Nad ní je obloha s hejnem letících ptáků. Na obraze jde o prostorové a časové sloučení dvou událostí, aniž bychom bez znalosti textu verbálního byli schopni určit vztah jednotlivých prostorů a časový vztah mezi nimi.

Obrázek se vztahuje k části textu, kdy Kristla čte babičce dopis, v němž Jakub píše: „Nastokrát tě pozdravuju a líbám. Ach bože, je to platno! Já bych tě raději jednou opravdu políbil než tisíckrát na papír, ale tři míle cesty leží mezi námi a k sobě nemůžem... Od svitu do soumraku myslím na tebe, má milá holubičko, a kdybych jen věděl, žes zdráva, kdybych jediné pozdraveníčko od tebe dostal, byl bych spokojen. Když stojím na stráži a vidím ptáky letět k vaší straně, myslím vždycky, proč nemají mluvit, aby ti vzkázání moje vyřídili“ (B. Němcová, *Babička*, vyd. 1964, s. 173).

Samozřejmě i aspekty času, prostoru a dynamiky lze na obraze zachytit, lze například naznačit pohyb, ale stále platí, že vždy ve statickosti – v jednom bodě, v jednom momentě.

U Velíškových ilustrací si uvědomíme zvlášť výrazně rozdíl, který mezi textem psaným a obrazovým je; limity omezující oba typy textu.

Jako příklad obráceného vztahu obrazu a verbálního textu se připomíná Seiferova sbírka *Chlapec a hvězdy*, inspirovaná Ladovými obrazy a kresbami.⁴ Uvažo-

4 Srovnej F. Daneš, c. d., s. 175, a B. Hoffmann, *Inspirace díly výtvarnými*, s. 520.

jeme-li o tomto opačném vztahu s přihlédnutím právě k této sbírce, uvědomujeme si skutečnost, že text k obrázku je nejčastěji ovlivněn jednak atmosférou obrázku, jednak vzniká asociačně k některému ze zobrazovaných detailů, je jím inspirován; buď jedním detailem, který obrázku dominuje (*Šípková růže*), nebo více detaily, jež se však v prolnutí s textem autora verbálního textu podílejí na vzniku nového, v podstatě nezávislého textu. Na druhé straně můžeme najít vztah textu a obrazu velmi těsný, který bychom mohli označit jako „verbální textovou ilustraci“ k textu ikonickému, usazenou pevně v textu obrazu. Text verbální věrně „kopíruje“ detaily, komponenty, elementy obrázku, včetně kompozičního uspořádání. Jako příklad uveďme básně *Chlapec a hvězdy* a *Vodník a havran*. Autor verbálního textu „maluje“ slovy, co vidí na obraze. Přesto i tady vzniká nový tvar, který je – spíše než výsledkem důsledné a „cílené“ (tak jako u ilustrátora) interpretace smyslu malířova textu a pochopení jeho stylu, výsledkem inspirace a asociací vyvolaných autorovým pocitem při vnímání obrazu. (Na druhé straně je zřejmé, že právě ony pocity, styly musí souznít.)

Uveďme příklad básně *Šípková růže*: název koresponduje s ústředním detailem obrazu, avšak báseň je především Seifertovou vzpomínkou na dětství a matku – „*A ještě něco voní v máji: / šípková růže. // Ty její plátky nevinné / jsou pozdrav z dávná, mně tak milý. / Ne, nedal bych tě za jiné, / byť krásnější to růže byly / šípková růže. // Maminku vidím za mlada, / jde z trávy, růžičku si nese, / když z keře květ však opadá, / obrázek mně zas rozplyne se, / šípková růže*“ (J. Seifert, *Chlapec a hvězdy*, vyd. 2001, s. 21).

V opačném vztahu – verbální ilustrace k obrazu se tak často pohybujeme ve vztahu, kdy ikonická vrstva obrazu vede autora textu verbálního k vnímání, které se pohybuje ve „vyšší“ rovině, jež s jednotlivými ikonickými detaily obrazu korespondují jen vzdáleně. Někdy jde o inspiraci velmi vzdálenou, například ze Seifertovy sbírky je to báseň *Hodiny na věži* (tamtéž, s. 23).

Srovnáním rovněž zjistíme, že verbální text – vzhledem ke své povaze odlišné od textu ikonického – je schopen vyjádřit dynamiku pohybu nebo vyjádřit změnu stavu (o tom rovněž viz výše). V uvedeném příkladu básně jsou to syntagmata „*jde z trávy*“, „*květ opadá*“ atd.; v básni *Chlapec a hvězdy* – „*hvězdy se vyrojily*“, „*světlo padá na sklo*“, „*světlo zhaslo*“, které statický obrázek nezachycuje. Statičnost obrazu vynikne např. i při srovnání básně *Na borůvkách* a obrázku, který autora inspiroval k jejímu napsání (tamtéž, s. 26) a dalších.

B. Hoffmann uvádí jako příklad dynamiky verbálního textu obrázek husopasky (báseň *U studánky*, tamtéž, s. 8): detaily statického obrázku, na němž vidíme sedět na kameni u studánky husopasku, jsou „rozpohybovány“ a „rozezvučeny“: „*voda zpívá*“, „*housátka se rozeběhla v jarní trávě*“. Výsledek děje, který vidíme na obrázku (děvčátko má plnou zástěru kvítí), je zobrazen jako výsledek básnickovy činnosti: „*A tak tyto písně, tance / vyloudil jsem na studánce, // namáčeje pero v rose, / když děvčátko usmálo se // a shrnulo do zástěry / žluté květy jako šperky*“ (Hoffmann 1989, s. 520–521; J. Seifert, *Chlapec a hvězdy*, vyd. 2001, s. 8).

Dynamiku verbálního textu rovněž „obohacují“ dialogy či dialogizace textu (jedna báseň ze sbírky *Chlapec a hvězdy* je přímo nazvána *Rozhovor*; srovnej s. 36).

Podíl vizuální složky v literárním textu má své významné místo a zdá se, že její obliba spíše narůstá. Texty jsou doprovázeny ilustracemi, jež zvyšují působivost textu verbálního, ale také umožňují „rozšířit“ text o další interpretace v konfrontaci vnímání obou textů. Vedle klasické ilustrace se v dnešní době stále častěji objevují nové přístupy ke zpracování literární látky, s využitím různých grafických a ilustračních technik a způsobů kombinace textu verbálního a ikonického, také jako důsledek žánrového míšení. Máme na mysli například nová zpracování Erbenovy *Kytice* nebo Hrabalovy *Příliš hlučné samoty* (viz seznam literatury). Populární formu,

avšak formu, která znamená rozbití plynulého lineárního textu a vektorizovaného čtení zleva doprava, představují obrázkové slovníky (k filmům, nejen určeným pro děti – *Doba ledová, Doktor House* atd.), fenomén dnešní doby, jež snad vypovídá o jejím stavu a odráží nemožnost nebo nechtěnost některých čtenářů pojmout souvislý verbální text. Řada dnešních textů koresponduje s fotografiemi – ať už vzniklými v reálném prostředí, nebo v prostředí ateliérově stylizovaném atd.

Na jedné straně jsou tedy texty, které vycházejí s ilustracemi, obrazovou složkou, jež je doprovází, nebo bez ní, a na druhé straně jsou však texty, jejichž existence je na symbióze obou složek závislá (také viz výše). Je to např. tzv. malované čtení pro děti a další, ale především je nutné jako zástupce těchto textů jmenovat komiks.

4. Komiks bývá obecně popisován jako směsice textu a obrazu, nebo spíše je v tomto případě příznávána nadřazenost obrazu nad textem verbálním. Důsledně tento vztah řeší ve své knize T. Groensteen, jenž z teze o prvořadosti obrazu v textu komiksu vychází a jenž také komiks definuje jako „médiu s vizuální dominantou“ (Groensteen 2005, s. 155). Ve srovnání s literárním vyprávěním – podle Groensteena – obraz „vyjadřuje ve vizuálních termínech vše, co se dá: postavy, kulisy, předměty, atmosféru, výrazy, gesta, činy. Popravdě všechno kromě slovních výměn (a myšlenek), jež není schopen přetlumočit a může je jen citovat“ (tamtéž, s. 135). Ikonická soudržnost je – podle Groensteena – pro komiks určující (tamtéž, s. 31n). Groensteen v polemice k Barthesovi zdůrazňuje, že „v komiksu obraz často nepotřebuje žádný lingvistický diskurs, aby byl ukotven v jednoznačném významu. Není pravda, že bez verbální ‚obezličky‘ by byl odsouzen k polysémii. Neboť to, co v první distanci určuje jeho význam a dovoluje četbu odpovídající scénaristickému plánu, je právě (...) jeho záznam v ikonické sekvenci“ (tamtéž, s. 158).

Je však zřejmé, že obě složky jsou v textu komiksu neoddelitelné (je to patrné i při samotné četbě – komiks se nedá číst jen v jeho verbální složce, z vlastní zkušenosti víme, že komiks se nedá číst např. dětem před spaním; je nutné vnímat ho jako celek) a *verbálno* má při organizaci textu i tvorbě jeho smyslu několik významných funkcí, jež Groensteen shrnuje do několika bodů (sám hovoří o sedmi). Jednou z nich je *funkce realistická* – efekt reálnosti je dán tím, že v životě lidé spolu prostě hovoří; další je *funkce dramatizace* – promluvy dodávají situaci na patetičnosti; *funkce produkční* – „se týká správy narativního času“, verbální výpovědi napomáhají vyjádřit časové skandování vyprávění (o omezené schopnosti neverbálního textu vyjádřit čas a průběh děje viz výše), proto se s v replikách, resp. recitativích setkáváme s určeními času typu „o hodinu později“, „oně noci“, „nazítří“, „mezitím“ atd. (tamtéž, s. 159). Groensteen ovšem zdůrazňuje, že to je ten pohodlnější (a dodejme jistě a především explicitnější) způsob, neboť komiks, stejně jako jiné sekvencně utvářené texty, má schopnost vyjádřit zejména kontrast mezi dvěma časovými sekvencemi prostřednictvím inherentní koherence textu a rovněž čistě ikonickými prostředky (např. jde o využití protikladu den a noc, různých meteorologických variací atd.). Groensteen proto píše: „Obraz tudíž může téměř ve všech případech zajišťovat produkční funkci bez jakéhokoli lingvistického přispění. Skvěle se to dá ověřit na němých komiksech“ (tamtéž, s. 160). S funkcí produkční je také spojována *funkce švu* – verbálno se podílí a implikuje skok v čase a prostoru, prostřednictvím textu může být vytvořen most mezi dvěma oddělenými obrazy; *funkce rytmická* – Groensteen cituje jiné batatele, kteří formulují tezi, že komiks využívá „časovou odchylku mezi percepcí obrazu, která je téměř globální a skoro simultánní, a průběhem verbálních znaků, pomalejším a každopádně pozvolnějším“ (tamtéž, s. 160).

Z hlediska vztahu textu verbálního a neverbálního je pak důležité to, že verbálno, které se určujícím způsobem podílí na tvorbě globálního smyslu komiksu, vykonává *funkci relé* – doplňuje informace, které poskytuje obraz; na druhé straně je to *funkce*

ukotvení – text pomáhá identifikovat a interpretovat zobrazovanou scénu, např. význam gesta atd. (tamtéž, s. 157–158).

V české lingvistice je jen málo badatelů věnujících se komiksu z hlediska vztahu verbálního textu a obrazu, event. stylu. Nikoliv komiksu, ale **kreslených seriálů**, se dotýká práce O. Uličného, a to jedna část jeho knihy, věnované jazyku a stylu literatury pro děti a mládež, část nazvaná poeticky *Nejen obláčky*. Uličný se zde věnuje seriálům „s výrazným podílem slov v ‚obláčcích‘“, dále seriálům „s převahou doprovodného textu pod obrázky“ a těm, které vznikly „na podkladě literárního díla“ (Uličný 1987, s. 71). Typy seriálů, o kterých Uličný píše, se od komiksu, v němž je příběh založen na kresbě, liší právě větším podílem slov, včetně případného rámování verbálně-ikonického textu např. textem úvodního vyprávění, spojovacím textem, spojujícím jednotlivé obrázky (podle Uličného tehdy, když jsou akce příběhu vzdáleny) a také tím, že jsou obláčky bohatě obsazeny textem. Takový obláček „*není jen glosou akcí (jako je tomu u pravých comics), ale spoluvůrcem děje a nositelem doplňujících informací, bez nichž by se příběh neobešel*“ (tamtéž, s. 73). Uličný se zde také věnuje jazykově-stylovým možnostem vytváření harmonie a napětí mezi verbálním textem a obrazem, prostorovými limity omezujícími zejména jazykovou složku. Ukazuje specifické možnosti a funkce propojení textů – např. propojení textu pod obrázkem s replikou v obláčku (tamtéž, s. 82).

Mluvíme-li o vztahu verbálního a ikonického textu, nemůžeme opominout všeobecně známý Buschův text *Max und Moritz*.⁵ Wilhelm Bush, považovaný za průkopníka či přímého předchůdce právě komiksu, stvořil příběh o dvou nezbedných chlapcích (v českých překladech také jako *Jan a Jíra* nebo *Vít a Věna*, také *Max a Mořic*, *Huňáček a Petrtýl*) v roce 1865 a od té doby byl tento text vydán ve světě i u nás v různých verzích překladů. Text *Maxe a Moritze* je spojován s komiksem (např. charakterem kresby) nebo seriálem. Na rozdíl od komiksu je však zřejmé, že jenom samotné obrázky ke koherenci textu nestačí. Obrázky ale nemůžeme považovat ani za ilustrace k textu, verbální text je totiž stylizován s odkazy k ikonické složce (např. „*Hleďte, zde je vdova Běla, ...*“, v anglickém překladu přímo: „*Whom the cut you see exhibitis*“ (cit. podle *Max and Maurice*, Boston 1871), tedy doslova „*Kterou zobrazuje rytina, již zde vidíte*“. Přesto je možné, že některé překlady počítaly s vydáním bez obrázků. Jak píše např. H. Siebenschein, O. Fischer vytvořil překlad pro své děti a „*patrně počítá s možností vydat Vít a Věnu bez obrázků nebo aspoň bez kreseb Buschových*“ (Siebenschein 1935, s. 15–16).

5. Náš výklad vychází – jak je patrné – ze dvou východisek: za prvé je to široké chápání pojmu text, za druhé je to základní sémiotická diference textu a obrazu, chápání textu a obrazu jako navzájem oddělených veličin. V obou případech lze o daných faktech diskutovat, ale v této chvíli to není předmětem našeho zájmu. Uvedli jsme však příklady, kdy jeden text (verbální) je závislý na druhém (ikonickém), kdy interpretace jednoho textu je závislá na realizaci toho druhého, zmínili jsme se o spojitosti a nutných i možných kontaktech jednotlivých druhů textů, takže už z této perspektivy je zřejmé, že jde o vztah, v němž se oba systémy nevyklučují. Někteří badatelé se zejména na tuto skutečnost soustřeďují a poukazují na „*spoluvystupování*“ jednotlivých systémů, hovoří-li například o synestézii verbálního textu, který prostřednictvím jazykových prostředků má schopnost vytvářet smyslové představy, a tedy i obrazové představy (Rieger 2008, s. 61). Někteří poukazují na texty, u nichž

5 V současné době se připravuje v týmu translátologa Jiřího Rambouska vydání textu z pozůstalosti překladatele Františka Nevrlý pod názvem *Huňáček a Petrtýl*. Text byl objeven bez ilustrací a poznámek; za poznámky a diskusi k tomuto tématu děkují Filipu Krajníkovi.

je „nutné“ programově zrušit ono „a“ mezi pojmy text a obraz. Takový je například bezprostřední vztah závislosti verbálního textu a obrazu, který známe z mnoha středověkých textů, u nichž spoluexistence obou textů – obrazového a verbálního – byla obvyklejší než dnes. Aspekt vzájemného pronikání textu a obrazu je popisován u středověkých *tabulae*, jež „se vyhýbají dichotomii textu a obrazu“ (Siegel 2006, s. 53) a k jejichž vlastní kvalitě patří to, že systém hierarchií a vztahů obrazového a verbálního textu nás v tomto „ikonotextu“ vede ke dvojí recepci, sukcesivní i synoptické. Tento text má být ve stejné míře čten a pozorován. V takovýchto případech se programově ruší ono „a“, které spojuje slova text a obraz (tamtéž, s. 5) a které lze chápat – jak ukazují různé vztahy mezi textem obrazovým a verbálním – v různé míře jak konjunkcionálně, tak disjunkcionálně. V neposlední řadě se zdůrazňují jiné formy symbiózy, např. mezi písemným a obrazným charakterem záznamu; obraznost se rozvíjela synchronně se skriptuálností, genealogicky se podmiňují. Písmo je apriori ikonické, je to v podstatě kresba (Eliška 2006, s. 47).⁶

6. Je tedy zřejmé, že reálně fungující smíšená oblast verbálního a neverbálního textu má mnoho rovin a o některých z nich jsme se pokusili zmínit v našem – nikoliv vyčerpávajícím – textu. Pokusili jsme se spíše než o teoretickou analýzu soustředit se na příklady několika konkrétních textů a na nich ukázat některé aspekty velmi složitého vztahu dvou různých sémiotických systémů.

Literatura

- Barthes, Roland (1964a). *Image – Music – Text*, New York: Hill and Wang
- Barthes, Roland (1964b). „Rhétorique de l’image“, *Communications*, č. 4, Paris, Le Seuil
- Barthes, Roland (2005). *Světlá komora. Poznámka k fotografii*, Praha: Agite/Fra
- Daneš, František (1995). „Text a jeho ilustrace“, *Slovo a slovesnost*, 56, s. 174–188
- Dölvers, Horst (1993). „Rivalisierende Diskurse in Text und Bild“, *Zeitschrift für Semiotik*, 15, s. 269–301
- Dvořák, Jan (1969). „Zmatený svět comics“, *Zlatý máj*, 13, s. 153–155
- Čmejrková, Světlá (2000). *Reklama v češtině, čeština v reklamě*, Praha: Leda
- Eliška, Jiří (2005). *Vizuální komunikace. Písmo*, Brno: Akademické nakl. CERM
- Genette, Gérard (1994). *Die Erzählung*, München: Wilhelm Fink
- Groensteen, Thierry (2005). *Stažba komiksu*, Brno: Host
- Hodrová, Daniela (2003). „Text mezi texty“. *Česká literatura*, 5, s. 537–545
- Hoffmann, Bohuslav (1989). „Inspirace díly výtvarnými (K interpretaci a recepci poezie iniciované texty výtvarnými a fotografickými)“, *Zlatý máj*, 23, s. 514–521
- Horstkotte, Sieke – Leonhard, Karin (2006, hrsg.). *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln: Böhlau Verlag
- Kutějová, Hana (1998). *Text a ilustrace (Vizuální vnímání uměleckého textu)*, Diplomová práce, Olomouc
- Janská, Lenka (2007). *Mezi obrazem a textem. Text a grafém v evropském a českém malířství*, Praha: Mladá Fronta

6 Jiří Eliška uvádí mimo jiné příklady ilustrátorů, kteří používají při své kresbě i písma. Adolf Born vpisuje do svých kreseb a grafik rukopisem „naprosto identickým se stylem kresby.“ Stejně tak „u Josefa Lady je vzájemná spojitost kresby písma a motivů naprosto zřetelná“ (s. 47).

- Jiroušek, Jan (1993). „Problematika ikoncity a její význam pro výzkum vztahů mezi verbálními a obrazovými projevy“, *Česká literatura*, 41, s. 1–24
- Jiroušek, J. (1995). „Základní kategorie relací slovních a obrazových projevů (metagenetický model)“, *Česká literatura*, 43, s. 139–158
- Macurová, Alena – Mareš, Petr (1993). *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*, Praha: AUC
- Mertlíková, Vlasta – Zeman, Jiří (1996–1997). „Vztah verbální a neverbální složky v komiksu“, *Český jazyk a literatura*, 47, č. 1–2
- Mluvnice češtiny. Textová syntax* (1987), Praha: Academia
- Mukařovský, Jan (1941). „Pokus o slohový rozbor ‚Babičky‘ Bož. Němcové“, *Kapitoly z české poetiky II*, Praha: Melantrich, s. 411–424
- Nebeský, Ladislav (1998). „Prostor a jazyk“, *Slovo a slovesnost*, 59, s. 161–167
- Paech, J. – Schröter, J. (2008, hrsg.). *Intermedialität. Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München: Wilhelm Fink Verlag
- Rieger, Stefan (2008). „Synästhesie. Zu einer Wissenschaftsgeschichte der Intermedialität“, in: *Intermedialität*, eds. J. Paech a Jens Schröter, München: Wilhelm Fink, s. 61–77
- Siebenschlein, Hugo (1935). *Kratochvílné překládání*, Praha: Fr. Borový
- Siegel, Steffan (2006). „Bild und text. Ikonotexte als Zeichen hybrider Visualität“, in: *Lesen ist wie Sehen*, eds. S. Horstkotte a K. Leonhard, Köln, s. 51–73
- Uličný, Oldřich (1987). „Nejen obláčky“, in: *Prostor pro jazyk a styl. Lingvostylistické analýzy současné české prózy pro děti a mládež*, Praha: Albatros
- Zeman, Jiří (1996). „Komiks jako specifický typ sémiotiky heterogenních komunikátů“. In: *Styl a text. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej*, Opole, 26–28. 09. 1995 r. Redakcja naukowa: Stanisław Gajda, Mieczysław Balowski, Opole: Uniwersytet Opolski, s. 199–204

Prameny

- Busch, Wilhelm (1994). *Jan a Jíra. Páté čtveráctví*, přel. Ivan Til, Brno: Jíchovo nakladatelství
- Busch, Wilhelm (2005). *Max a Morič*, přel. František Kafka, Praha: Kalich
- Busch, Wilhelm (1871). *Max and Maurice: A juvenile history in seven tricks*, přel. Charles T. Brooks, Boston: Roberts Brothers
- Busch, Wilhelm (1959). *Vít a Věna*, přel. Otokar Fischer, Praha: SNDK
- Erben, Karel Jaromír (2006). *Kytice. Komiks*, Praha: Garamond
- Experimentální poezie* (1967). Ed. J. Hiršal a B. Grögerová, Praha: Odeon
- Hrabal, Bohumil – Tran, Lionel – Ambre – Bergerová, Valerie (2005). *Přilíš hlučná samota*, Praha: Maťa
- Němcová, Božena (1964). *Babička*, ilustr. Adolf Kašpar, Praha: SNDK
- Němcová, Božena (2006). *Babička*, ilustr. Martin Velíšek, Praha: Prostor
- Seifert, Jaroslav (2001). *Chlapec a hvězdy. Verše k obrazům a obrázkům Josefa Lady*, Praha: Euromedia Group
- Vrh kostek* (1993). Ed. J. Hiršal a B. Grögerová, Praha: Torst

The interaction of an iconic and verbal text

The text deals with an interaction of an iconic and verbal text as two semiotic systems, with a special focus on book illustration and comics. The author observes the dependence relation between iconic and verbal components in the communication process and explores their roles in the interpretation of the art-work.

(Made by Lenka Krausová)

Autoři Vybraných kapitol z intermediality

Stanislava Fedrová

Absolventka PedF UK (bohemistika – historie), působí v Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Zabývá se myšlením o literatuře v první polovině 20. století a českou literaturou 19. a 20. století zejména ve vztazích k výtvarnému umění. Podílela se také na projektu *Česká elektronická knihovna – Česká poezie 19. století*.

Mojmír Grygar

Vystudoval bohemistiku a estetiku na FF UK. Na fakultě působil jako asistent Jana Mukařovského, kandidátskou práci na téma *Umění reportáže* (1961) obhájil v ÚČL AV, kde vedl oddělení teorie (redigoval ineditní kolektivní práci *Kapitoly z teorie literárního díla*, 1968). V 70. a 80. letech pracoval ve Slovanském semináři Amsterodamské univerzity, přednášel na zahraničních univerzitách v Evropě a USA, podílel se na vydávání odborných publikací. V 90. letech působil na FF UK a UP. Věnoval se české literatuře, zejména meziválečné avantgardě (studie o Nezvalovi, Vančurovi, Fučíkovi), strukturalismu a poststrukturalismu (*Terminologický slovník českého strukturalismu*, 1999; *Pařížské rozhovory o strukturalismu*, 1969), teorii literárního vývoje (*Trvání a proměny*, 2006) a srovnávací sémiotice umění (soubor studií o ruské avantgardě *Znakotvorčestvo*, 2007).

Alice Jedličková

Absolventka FF UK (bohemistika – germanistika), působí v Ústavu pro českou literaturu AV ČR a na PedF UK. Zabývá se teorií literatury, a to zejména problematikou adresáta vyprávění (monografie *Ke komu mluví vypravěč*, 1992, kapitola in *Proměny subjektu 2*, 1994 ad.), otázkami narativní temporalit (kapitola in *Na cestě ke smyslu*, 2005 ad.), vývojem teorie vyprávění (příspěvky zvláště v *České literatuře a Světě literatury*), historickou poetikou české prózy (příspěvky v interpretačních souborech jako *Český Parnas*, 1993 ad.) a vztahem času a prostoru ve verbální a vizuální umělecké reprezentaci (kapitola in *Multidisciplinární komunikace – problém a princip všeobecného vzdělávání*, 2005).

Jan Schneider

Absolvent oboru bohemistika – germanistika na FF UP v Olomouci, působí na katedře bohemistiky tamtéž. V letech 2001–2005 byl lektorem na Ruhr-Universität v Bochumi. Zabývá se teorií literatury, soudobou českou literaturou (mj. science fiction, Hrabal, Kundera). Jako spoluautor se podílel se na kolektivních pracích *Česká literatura v exilu a samizdatu* (1991), *Slovník českého románu* (1992), *Panorama české literatury* (1994), *Slovník české prózy* (1994). Přeložil *Literární estetiku* Petra V. Zimy (1998), je editorem mj. sborníku *Slovo – struktura(lismus) – příběh. Pocta Květoslavu Chvatíkovi* (2000) a výboru *Oldřich Králík: Platnosti slova* (s Jiřím Opelíkem, 2001).

Soňa Schneiderová

Absolvovala obor čeština – historie na FF UP v Olomouci, působila mj. na PdF UP, v současnosti pracuje na Katedře bohemistiky FF UP. Doktorát získala za práci *Intertextovost ve filozofickém textu (na materiálu Skici k filozofii jazyka a mluvy J. Patočky)*. Zabývá se otázkami stylistiky, teorie textu, jazyka médií, odborného tvůrčího psaní.

Astrid Winter

Vystudovala slavistiku, dějiny umění a germanistiku na univerzitách v Praze, Brně a Göttingen. Doktorát získala za práci *Metamorfózy slova – Změna média v tvorbě Jiřího Koláře*. Působí jako koordinátorka bakalářského a magisterského studia na Filozofické fakultě Göttingenské univerzity a přednáší v Centru komparatistických studií. Od září 2008 působí v Goethe Institutu v Praze. Ve své vědecké práci se věnuje problémům literární teorie, komparistiky a intermediality.

Petr V. Zima

Řádný profesor Institutu pro obecnou a srovnávací literární vědu na univerzitě v Klagenfurtu. Od roku 1998 je korespondujícím členem Rakouské akademie věd. Zabývá se otázkami literární a textové sociologie, literární komparistiky, literární estetiky, dějinami myšlení o literatuře 20. století, otázkami moderny a postmoderny, problematikou subjektu. Jeho práce byly přeloženy do několika jazyků. Z knižních prací mj.: *Ideologie und Theorie* (1989), *Komparatistik* (1992), *Literarische Ästhetik* (1995, česky 1998), *Theorie des Subjekts* (2000), *Théorie critique du discours* (2002), *Was ist Theorie?* (2004), *L' Ecole de Francfort* (2005), *Der europäische Künstlerroman* (2008).

VYBRANÉ KAPITOLY Z INTERMEDIALITY

Jan Schneider, Lenka Krausová (eds.)

Výkonný redaktor: doc. PhDr. Lubomír Machala, CSc.

Odpovědná redaktorka: Mgr. Jana Kreiselová

Odborný redaktor: PhDr. Jan Schneider, Ph.D.

Technické zpracování: Mgr. Lenka Krausová

Obálka: Lenka Zuštinová

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci

Křížkovského 8, 771 47 Olomouc

www.upol.cz/vup

e-mail: vup@upol.cz

Olomouc 2008

1. vydání

Neprodejná publikace

ISBN 978-80-244-2055-4

TENTO PROJEKT JE SPOLUFINANCOVÁN
EVROPSKÝM SOCIÁLNÍM FONDEM
A STÁTNÍM ROZPOČTEM ČESKÉ REPUBLIKY