

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA ČESKÉHO JAZYKA A LITERATURY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

TEXT A JEHO ILUSTRACE

Vedoucí práce: Mgr. David Skalický, Ph.D.

Autor práce: Karolína Snášelová

Studijní obor: Specializace v pedagogice český jazyk-společenské vědy

Ročník: 3.

2015

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznamu o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích 6. 5. 2015

.....

Na tomto místě bych ráda poděkovala panu Mgr. Davidu Skalickému, Ph.D. za poskytnutý materiál, konzultace a cenné připomínky. A zejména Mgr. Markétě Veselé za odbornou pomoc, poskytnutý materiál, podnětné rady a konzultace.

Dále bych chtěla poděkovat příteli a rodině za podporu a trpělivost.

Anotace

Práce se zabývá otázkou provázání výtvarné reprezentace a uměleckého díla literárního. Je zaměřena především na žánr knižní ilustrace a na otázku vzájemného vztahu verbálních a vizuálních složek literárního díla, resp. možností a limitů transformace jazykového a výtvarného zobrazení. Teoretický výklad provází analýza ilustrací několika konkrétních děl české literatury v jejich vztahu k ilustrovanému textu.

Annotation

The thesis deals with question of linking visual representation of a literary work of art. It focuses primarily on the genre of book illustration and the question of the relationship between verbal and visual components literary work, resp. possibilities and limits of the language transformation and visual representation. Theoretical explanation accompanies the analysis of several illustrations of specific works of Czech literature in their relation to visual text.

Klíčová slova

Ilustrace, narativ, literární text, ekfráze, narativní ilustrace, interpretace, textově-obrazové vztahy.

Keywords

Illustration, narrative, literary text, narrative illustration, interpretation, text and pictures relations.

Obsah

ÚVOD	7
1 ÚVOD DO TEORIE TEXTOVĚ-OBRAZOVÝCH VZTAHŮ	9
1.1 Vymezení vztahu mezi textem a ilustrací	12
1.1.1 Definice pojmu ilustrace	13
1.1.2 Funkce ilustrace a její druhy	14
1.1.3 Vědecká ilustrace	15
1.1.4 Ilustrace v uměleckém textu	17
2 EPICKÁ A LYRICKÁ ILUSTRACE	19
2.1 Ilustrace k narativním textům	19
2.1.1 <i>Golem</i> a <i>Švejk</i> jako představitelé narativní ilustrace	20
2.2 Básnický text a jeho ilustrace	26
2.2.1 Ekfráze Jaroslava Seiferta	28
3 DALŠÍ TEXTOVĚ-OBRAZOVÉ VZTAHY	31
3.1 Emblém a rébus	31
3.2 Piktogram a kaligram	33
3.2.1 Kafkova <i>Proměna</i> jako piktogram	33
3.2.2 Vítězslav Nezval a kaligramy	37
3.2.3 Obrazová báseň Jaroslava Seiferta	41
4 OBRAZIVOST TEXTU	43
ZÁVĚR	46
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	49
SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH	54

ÚVOD

Záměrem předkládané práce bylo hledání paralel mezi textově-obrazovými vztahy opírající se o konkrétní díla české literatury první poloviny dvacátého století a odhalení prostředků výtvarného zobrazování, které vyjadřují totéž, co vyjadřuje umělecký text. Umělecké ilustrace se staly běžnou součástí literárních textů, a tak s tímto druhem výtvarného umění přicházíme do styku velmi často. Avšak málokdy jsou kladeny otázky: Jak jsou tyto ilustrace spjaty s textem? Napomáhají ilustrace interpretaci literárního textu, nebo existují i jako samostatné médium? V odborném diskursu nacházíme pramálo literatury, která by podávala ucelený přehled této problematiky. Významnými zdroji se tak staly převážně krátké statě Františka Daneše *Text a jeho ilustrace* a Bohuslava Hoffmana *Inspirace díly výtvarnými*, které zavedly podnět pro vznik práce.

Pro snazší orientaci nyní představme vymezení obsahu a základní literaturu. Práce je rozdělena do čtyř hlavních kapitol. Nejprve je předkládán stručný exkurz do teorie textově-obrazových vztahů. Klíčovým východiskem pro pochopení paralely mezi textem a obrazem se stalo dílo Gottholda Ephraima Lessinga *Laokóon čili o hranicích malířství a poesie*. Následuje obecná definice ilustrace jako pojmu a její funkce a druhy. Základem této části je tradiční uchopení ilustrace na základě literárního žánru. Odlišuje se tak ilustrace patřící k poezii a beletrii, ilustrace patřící k vědeckému či uměleckému textu.

Druhá kapitola se zabývá samotnými vztahy mezi texty a ilustracemi. Z důvodu velké rozmanitosti možných vztahů a také snahy o ucelenost práce, je vymezena epická a lyrická ilustrace jako ilustrace k narativním textům a ekfráze. V oddílu narativní ilustrace je interpretováno dílo Gustava Mayrinka *Golem* a ilustrace Huga Steinera, v opozici k tomuto dílu je postavena ilustrace Josefa Lady k románu Jaroslava Haška *Dobrý voják Švejk za světové války*, na němž je demonstrována i možnost odlišného přístupu různých ilustrátorů ke shodnému textu. Verbální vizualizace, neboli ekfráze se odlišuje od narativní ilustrace podmínkami vzniku. Zatímco v prvním případě vychází ilustrátor při své tvorbě z literárního díla, přístup ekfráze je opačný a spisovatel se tak inspiruje díly výtvarnými, což je demonstrováno na básnické sbírce Jaroslava Seiferta *Chlapec a hvězdy*, která vznikla k obrázkům Josefa Lady.

Třetí kapitola je věnována dalším možnostem textově – obrazného vyjádření, jako je emblém a rébus. Dále pak piktogram, jehož principy jsou představeny na základě *Proměny*

Franze Kafky, a kaligram prezentován poetickou básnickou sbírkou Vítězslava Nezvala *Pantomima a Abeceda*. V této kapitole je také představen termín obrazová báseň, který je demonstrován opět na díle Jaroslava Seiferta, tentokrát sbírky *Na vlnách TSF*.

Na ilustraci bylo nahlíženo především jako na vděčný prostředek sloužící na výchovném a didaktickém poli, plnící esteticko-výchovný význam. Jako na prostředek vhodně působící v literatuře pro děti a mládež, který pomáhá mladým recipientům hlouběji si uvědomovat umělecký tvůrčí proces. Literární text vytváří v mysli určitý obraz (obrazotvornost), a ilustrace může napomáhat k pochopení textu. A právě tématu obrazotvornosti, avšak v symbolické rovině, je věnována poslední kapitola bakalářské práce opírající se o básnickou sbírku Otokara Březiny *Ruce* a ilustrace Mikuláše Medka.

Vybrané umělecké texty odpovídají diskurzu české literatury první poloviny dvacátého století. Literární díla jsou konfrontována s ilustracemi malířů a umělců, kteří náleží k důležitým představitelům výtvarného umění v českém i celosvětovém měřítku. Literární díla byla vybrána pro rozmanitost literárních směrů tohoto období a zároveň pro snahu časově ohraničit interpretované texty i jejich ilustrace a dosáhnout tak ucelenosti práce.

1 ÚVOD DO TEORIE TEXTOVĚ-OBRAZOVÝCH VZTAHŮ

W. J. Mitchell vymezuje vztahy mezi texty a obrazy jako vztahy slov a obrazů. Poukazuje na skutečnost, že obě média nemohou stát volně vedle sebe, ale dochází mezi nimi k neustálé konfrontaci. Slova představují srozumitelné verbální znaky, které lze přeložit, interpretovat, atd. Přirovnává je k černým tečkám na bílém pozadí: „ (...) značky, ktoré majú špecifický tvar, veľkosť i umiestnenie; ...majú dve tváre – jednu pre oko a druhú pre ucho: jedna je tvárou artikulovaného znaku v jazyku; druhá je tvárou formálneho zrkovného či sluchového útvaru, optického či akustického obrazu.“¹ Stejně tak nahlížíme i na vizuální obraz. Pokud se snažíme obraz interpretovat, nelze to jinak, než za použití jazykové reprezentace. Vzájemné propletení slova a obrazu můžeme doložit na optickém klamu čerta a dvou dam. Podle Mitchella pouze bytost, která disponuje schopností koordinovat obrazy a slova, tedy zrkovnou zkušenost s jazykem, dokáže pochopit smysl obrazové hry a přecházet z jednoho média do druhého.



Obr. 1. Optický klam, Čert a dámy.

¹ MITCHELL, W.J.T. Slovo a obraz. In: NELSON, Robert S. a Richard SHIFF. *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava: Slovart, 2004, s. 79-80.

Tenkou hranicí mezi texty a obrazy vymezuje také Roland Barthes, který nabízí dvě možnosti pochopení jejich vzájemných vztahů. Ilustrace buď mohou opakovat informace dané textem, anebo jedna ze složek určitým způsobem ovlivňuje složku druhou.² Zároveň si můžeme povšimnout určité podobnosti s vnímáním textově – obrazových vztahů Barthesa a Mitchella. V odborné práci *Rétorika obrazu* (1964) zastává Barthes názor, že obrazy nemohou existovat beze slov. Pokud tomu tak bylo, tak pouze v dávných dobách u analfabetických (negramotných) společností, jež svět znázorňovaly pomocí piktografických obrazů.³ Po vzniku knihy je vazba mezi textem a obrazem velmi častá a z pohledu dnešní společnosti se zdá být všudypřítomná.

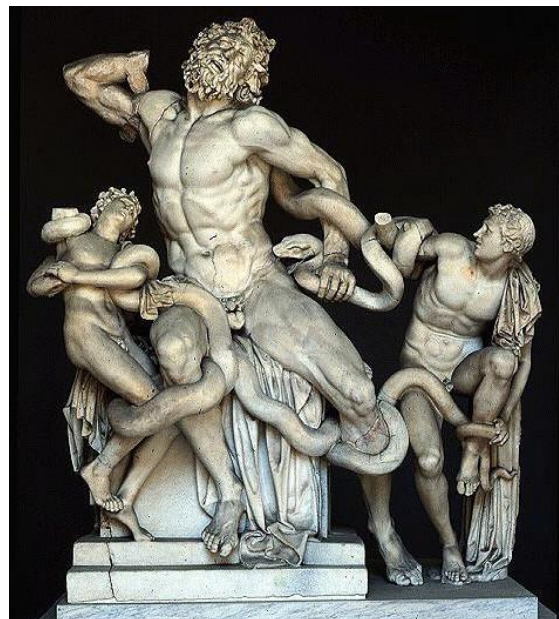
Často uváděné a diskutované dílo, zabývající se paralelou mezi texty a obrazy již od dob antiky, je kniha německého badatele Gottholda Ephraima Lessinga *Laokoón čili o hranicích malířství* (1766). Mottem celé knihy je výrok Plútarchose: „*Liší se předmětem i způsobem zobrazení*“. A tuto rozdílnost ve vyjadřovacích prostředcích výtvarného a básnického umění předkládá Lessing na parafrázovaném příběhu v podání Vergiliovy Aeneisy. Vycházel z předlohy Homérovy Odyseji a jako ideál malířského umění pak posloužilo sousoší *Láokóona*⁴. Ve svých úvahách vychází z toho, že veškeré zobrazení je ve výtvarném umění soustředěno do jediného okamžiku, přičemž se upíná především na smyslové detaily. Oproti tomu dílo literární plyne časem bez daného prostorového uspořádání. Umělecké dílo je obraz, který je vyjmut ze sledu obrazů odpovídajících narativnímu vyprávění. Báseň tak dokáže zobrazit pohyb v čase a uchopit děj, malířství však pracuje s prostorem a barvami, což je podle Lessinga příznačné pro zobrazení těles.

² BARTHES, Roland. *Image – Music – Text*. New York. 1964 In: DANEŠ, František. *Text a jeho ilustrace*. Slovo a slovesnost. 1995, č. 56, s. 175

³ BARTHES, Roland. *Rétorika obrazu*. In: Císař, Karel (ed.): *Co je to fotografie*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 54

⁴ Láokóon byl trojským knězem, který se snažil varovat lid Tróji před vtažením trójského koně do města. Lstivost toho dřevěného koně s uvnitř ukrytými bojovníky odhalil právě on, když na jeho hrud' vypálil šíp a uvnitř bylo slyšet řinčení brnění. Byl však považován za lháře a proto ho stihl trest olympských bohů. Dva mořští hadi se vyplazili z moře a zaútočili nejprve na Láokóonovi syny a posléze i na něj samotného, když se je snaží zachránit. Tento příběh zpodobňuje sousoší Láokóon, které vzniklo pravděpodobně v 1. století našeho letopočtu.

Obrazy i umělecká vyprávění by měly být zbaveny veškerých detailů. Tvrdí, že poezie by měla reprezentovat děj, zatím co umění má zobrazit prostorové tvary. Svou teorii dokládá na sousoší *Laokóona*, které je inspirováno básnickou předlohou básníka Vergiliuse. Lessing upozorňuje na to, že sochaři se ve svém díle zcela nedrželi předlohy a vyhnuli se tak mimetické nápodobě. Nejprve si Lessing všímá výrazu a obsahového tématu u sousoší zobrazující fyzickou bolest a utrpení, které je vyjádřeno povzdechem a křečovitým semknutím svalů. „(...) kvůli výrazu nelze překročit hranice



Obr. 2. Sousoší Laokóon.

umění, nýbrž že je třeba ho podřídít prvnímu zákonu umění, zákonu krásy“ (...), „Mistr se snažil vystihnout s co největší krásou i fyzickou bolest, kterou měl zobrazit. Musel ji tedy oslabit; křik musel zmírnit na vzdechy, ne proto, že by snad křik prozrazoval neušlechtilou duši, nýbrž proto, že by znetvořil obličej šeredným způsobem.“⁵ Básnictví nedbá na dokonalém popisu tělesné podoby, nýbrž se snaží o vyvolání naší představy. Kromě výrazu tváře jsou dalším, neméně výrazným, prvkem paže. Aby mohlo být viděno smrtelné utrpení, musely být tyto části těla uvolněné, aby podpořily obraz křečovitého sevření, což sochaři považovali jako výhodné od básníka převzít. „Nic nepůsobí výrazněji a živěji, než pohyb rukou; zvláště v afektu bez něho i ten nejvýmluvnější obličej docela zaniká.“⁶ Od dalších básnickových popisů se ale sousoší odlišuje.

Tato teze přinesla podněty pro moderní uvažování o jednotlivých uměleckých oborech a o jejich vzájemných vztazích. Do druhé poloviny 19. století podléhala však také řadě kritik, především pro svou nepůvodnost a chybějícímu přínosu. Asi nejvýznamněji Lessingovi oponoval německý spisovatel Johann Gottfried Herder. Ten ve svém díle *Kritické lesy* (1786) tvrdil, že vztahy mezi malířstvím a básnictvím by měly být totožné a je možné, aby literatura reprezentovala jevy stejným způsobem, jako to dokáže malířství.

⁵ LESSING, G.E. *Laokóon čili O hranicích malířství a poesie*. Praha: Odeon, 1960. s.73

⁶ Tamtéž, s. 76

1.1 Vymezení vztahu mezi textem a ilustrací

Abychom mohli vymežit konkrétní vazby mezi textem a obrazem, musíme se nejdříve zaměřit na proces jejich vzniku. Jan Klimeš (2013) vymezuje vztah mezi textem a obrazem pomocí tří typů.⁷ Jedním z nich je ilustrace k narativním textům, která jako výchozí určuje text, na jehož základě je ilustrace vytvořena. Podle Mukařovského (1939) se jedná o nejběžnější poměr mezi textem a obrazem.⁸ Obraz je v tomto případě zcela podřízen textu. Opačná situace nastává ve vztahu ekfráze, kde se primárním a nadřazeným stává obraz, k němuž je napsán text. Posledním typem je emblém, ve kterém se textová a obrazová složka vzájemně propojují.

Také Zdeněk Vích (2004) rozlišuje tři typy ilustrací podle jejich vztahu k textům. První z nich je značně konkrétní a realistické zobrazení příběhu literárního díla. Druhý typ má spíše charakter abstraktního vyjádření a třetí typ je na hranici mezi těmito rovinami a projevuje se volnějším zobrazením skutečnosti.⁹ Měřítkem je míra narativity. Jedná se o stejné měřítko, které se používá v literatuře a člení tak texty na epiku a lyriku. Narativní reprezentace vyjadřuje děj, procesy a stavy, tudíž ilustraci podporující příběh můžeme nazývat jako ilustraci epickou. Zatímco ilustrace lyrická by podporovala jevy abstraktní.

Ludvík Kundera ve stati *O ilustrování děl básnických* (1992) chápe nejdokonalejší vztah mezi textem a jeho výtvarným doprovodem jako ekvivalentní. Ilustrace se snaží zesílit složku textu všemi prostředky a vyjadřuje totéž, co daný text. „*Není tu, jdeme-li do důsledků, podřízenosti: ilustrace i text jsou svéprávné, autonomní, ilustrace může existovat bez textu, aniž za sebou vleče punc závislosti, aniž se chápe jako neúplný, částečný projev.*“¹⁰ Taková ilustrace je charakterizována značným lyrismem a může tak existovat sama o sobě a přitom autenticky zastupovat samotný umělecký text. Kundera dodává, že k takovému spojení docházelo především v uměleckých směrech a skupinách mezi malíři a literáty, kteří spolu systematicky spolupracovali.

⁷ KLIMEŠ, Jan. *Hledání významu v umělecké narativní ilustraci*. Brno, 2013. Disertační práce. Masarykova univerzita, s. 17

⁸ MUKAŘOVSKÝ, J.: Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka. SaS, 1939. In: DANEŠ, František. Text a jeho ilustrace. *Slovo a slovesnost*. 1995, č. 56, s. 174-189.

⁹ VÍCH, Zdeněk. *Vybrané kapitoly o umělecké ilustraci*. Hradec Králové: Univerzita Hradec Králové, 2004. s. 11

¹⁰ KUNDERA, Ludvík. *O ilustrování děl básnických*. In: *Orbis pictus - malovaný svět: 15. bienále užité grafiky Brno 1992*. Brno: Moravská galerie, 1992. s. 7

Existují i další vazby mezi textem a ilustrací. Jedná se o autorské ilustrace, které se vyskytují například v dílech Karla a Josefa Čapka. Přirozeně se tak prolínají s textem a snadno reprezentují autorův záměr. Dále se textově-obrazové vztahy propojují v piktogramech a kaligramech. V tomto případě se výpověď v podobě textu sama stává názorným obrazem.

Avšak ne každý autor podporoval myšlenku, že slova mohou být doprovázena obrazy, které odpovídají představám o postavách i prostoru a zdůrazňují tak text. Gustav Flaubert ve svých dílech ilustrace zcela odmítal. Podle něj vizuální obrazy mohou redukovat univerzální představy na zcela konkrétní skutečnost: „*Nejkrásnější zkušenost se smaže slabou kresbou. Jakmile se něco objeví v přesných konturách na papíře, ztratí to obecné rysy...nakreslená žena vypadá jako určitá žena-a dost. Myšlenka je tím ohraničená, naplněná, a každá další věta je zbytečná. Ale žena jen vykreslená slovy, vyvolá představy nesčíselných žen.*“¹¹

1.1.1 Definice pojmu ilustrace

Slovo ilustrace pochází z latinského „lustrare“, nebo italského „illustrare“, což v překladu znamená ozřejmovat, osvětlovat či názorně zobrazovat. Termín ilustrace si tedy můžeme vyložit jako výtvarný projev, jenž se váže na literární text, objasňuje ho a doplňuje či působí jako dekorativní doprovod.

Podle *Encyklopedie estetiky* se tento termín poprvé objevuje v první polovině 19. století a označuje kresbu nebo malbu doprovázející tištěný text. Původně tento termín označoval ornamenty starých rukopisů, později dřevoryt doprovázející text a nakonec jakýkoli obrazový doprovod tištěného textu.¹²

Antonín Matějček vysvětluje pojem ilustrace jako: „ (...) každý výtvarný projev, jenž doprovází myšlenku literární, at' vědeckou, at' uměleckou, a jenž posiluje názor a představu

¹¹ MANGUEL, Alberto. *Čtení obrazů: O čem přemýšlíme, když se díváme na umění?*. Brno: Host, 2008. s. 17

¹² Srov. SOURIAU, Étienne. DR. HELENA LORENZOVÁ. *Encyklopedie estetiky*. Praha: VICTORIA PUBLISHING, a.s., 1994, s. 359

čtenáře prostředky, jež psanému slovu nejsou dány.“¹³ Ilustrace se tak stává nástrojem k pochopení textu. Ve čtenáři podněcuje představivost a prostorové vnímání, rovněž může zesilovat účinek textu, nebo ho naopak odlehčovat.

Ilustrace je specifickou oblastí výtvarné tvorby a řadíme jí do oblasti knižní grafiky. Může existovat i mimo knihu, jako samostatný výtvarný projev. Můžeme ji pokládat za zvláštní žánr literárně výtvarný, neboť je „ (...) *interpretací literárního díla a skutečný obsah ilustrace vzniká teprve čtením a přečtením knihy.*“¹⁴ Ilustrace má různé grafické podoby a techniky, obdobně jako malířství, avšak neodmyslitelně patří právě k literárnímu dílu. Matějček k tomu dodává, že: „*Svémi výrazovými prostředky jest ilustrace druh malířství, sdílející s malířstvím nutnost vyjadřovati výtvarnou představu obrazem. Ilustrace užívá také k svým účelům téměř všech prostředků, jimiž vládne malířství, a to po stránce umělecké a technické. Jakkoliv jest ilustrací každý projev, jenž podporuje výtvarnými prostředky sdílnost psaného slova, přece jest ilustrací v užším smyslu slova jen ten malířský projev, jenž se úzce připíná k dílu literárnímu, k jeho hmotnému bytu a schránce – ke knize. V tomto spojení nabyla ilustrace svých charakteristických znaků, vyhránila v útvar specifický a v tomto spojení vyvíjela a měnila své prostředky, techniku, styl.*“¹⁵

1.1.2 Funkce ilustrace a její druhy

Ilustrace doplňuje literární dílo o konkrétní vizuální představu. Jednou z jejích funkcí je konkretizovat čtenářovy představy (například neznámé zeměpisné prostředí), ale kromě toho působí také esteticky a má tedy funkci estetickou. Podle Zdeňka Vícha (2004) nebývá ilustrace integrální součástí literárního díla, ale může působit s literaturou paralelně. Podnět pro vznik ilustrace je literární předloha a společný umělecký cíl obou děl, tedy společné estetické cíle. „*Konkrétní estetické zážitky vznikají z popudu esteticky hodnotných složek a vytvářejí estetický objekt.*“¹⁶

¹³ MATĚJČEK, Antonín. *Ilustrace*. Praha: Jan Štenc, 1931. s. 7

¹⁴ JAROŠOVÁ, H. Literární složka ilustrace. *Estetika* 1966, č. 2., s. 146, In: VÍCH, Zdeněk. *Vybrané kapitoly o umělecké ilustraci*. Hradec Králové: Univerzita Hradec Králové, 2004. s. 8

¹⁵ MATĚJČEK, Antonín. *Ilustrace*. Praha: Jan Štenc, 1931. s. 7

¹⁶ VÍCH, Zdeněk. *Vybrané kapitoly o umělecké ilustraci*. Hradec Králové: Univerzita Hradec Králové, 2004. s. 13

Vých dále uvádí například funkci poznávací, která souvisí především s uměleckou literaturou pro děti, kdy ilustrace děti vede a pomáhá jim lépe pochopit podstatu textu a zároveň je seznamuje s výtvarným uměním. S tím souvisí i funkce mravní a sociálně výchovná. Ilustrace (obdobně jako knihy pro dětského čtenáře) byla prostředkem mravní výchovy, dotýkala se citového života dětí a snažila se umocnit a upevnit morální pravidla a zásady.

Ilustrace bývá vymezována v závislosti na literárním žánru. Známe tedy ilustraci k poezii, ilustraci k beletrii, ilustraci k literatuře pro děti a mládež, ilustraci uměleckou, ilustraci vědeckou, apod.

Dále vymežíme ilustraci vědeckou a především pak ilustraci uměleckou patřící k narativnímu textu, jejich spojením se budeme zabývat podrobněji.

1.1.3 Vědecká ilustrace

Vědecká ilustrace se vztahuje k odbornému vědeckému textu a zdůrazňuje poznávací a znalostní aspekty. Měla by být výstižná a jednoznačně zobrazovat téma, ke kterému se odborný text vztahuje nebo co konkrétně popisuje. Dušan Šindelář (1973) uvádí, že pro vědecký text je ilustrace nezbytnou nutností, bez které by v mnoha případech nebyl vědecký poznatek sdělitelný (například herbáře). Vědeckou ilustraci chápe jako: „ (...) *samostatný výtvarný obor z několika důvodů. Především jde při ní o vztah dvou oborů lidské činnosti, které se prolínají, ač jsou to energie na první pohled odlišné: vědě jde eminentně o abstrahující a obecně platné zobecňování poznávaného a analyzovaného, umění pak o řeč obsahově jedinečnou a rukopisně neopakovatelnou. (...) Vědecká ilustrace má tedy osobité vlastnosti, které ji odlišují od jiných druhů ilustrací, zvláště od ilustrace literární.*“¹⁷

Vědecká ilustrace je přesným popisem textu a stává se objektivním vizuálním představitelem, jenž nám má pomoci při studiu či vytvoření si zcela totožné představy o zkoumaném předmětu. Vědu respektuje a snaží se sledovat její poznávací záměry a ty co nejpřesněji vystihnout. Stává se nástrojem přesné informace bez potřeby vnášet do textu estetické hodnoty a výtvarný zážitek. V tomto duchu můžeme mluvit o vědecké doprovodné

¹⁷ ŠINDELÁŘ, Dušan. *Vědecká ilustrace v Čechách*. 1. vyd. Praha: Obelisk, 1973. s. 7

ilustraci. Avšak Šindelář uvádí i název vědecká kresba, v níž jde o: „(...) *přímý, totální a jediný výraz vědeckých zájmů. Těmito zájmy nemyslíme jen ty, které se přímo váží na profesionální vědeckou činnost, ale i na zájmy k vědě směřující, na zájmy, které pak fakt kresby plně demonstruje.*“¹⁸

Ve své knize rozděluje Šindelář historickou vědeckou ilustraci do několika oblastí podle vazeb na jednotlivé vědecké obory, a to na oblast astronomie, vědy fyzikální a chemické, vědy biologické a lékařství, zoologie, botaniky, historie, archeologie, národopisu a na obory geografické. Ve všech jmenovaných oblastech byly využívány vědecké ilustrace již před několika staletími. S přihlédnutím k funkci, místu a způsobu provedení pak rozděluje ilustrace podle druhu, umístění a techniky provedení.

Jako příklad je uvedena vědecká ilustrace národního umělce Karla Svolinského, který zaujímá osobité místo jednak v botanické ilustraci, jednak v knižní literární ilustraci (J. Neruda, J. Seifert, Petr Bezruč a celá řada knih pro děti). V sérii *Horské rostliny* nabízí bohaté botanické ilustrátorské dílo. Svolinský vnáší do vědeckých ilustrací lyrický prvek a svou citovou zaujatost při pozorování rostlin.



Obr. 3. Karel Svolinský, ilustrace z publikace Svolinský-Novák, *Horské rostliny* (1937).

¹⁸ Tamtéž, s. 9

Ilustrátor při grafickém znázornění vědecké ilustrace nemusí nutně proniknout do obsahu celé knihy, což je naopak podmínkou znázornění ilustrace umělecké.

Vědecká ilustrace je v současné době nahrazována fotografií a různými počítačovými technikami.

1.1.4 Ilustrace v uměleckém textu

Uměleckou ilustraci charakterizuje Antonín Matějček jako: „ (...) *výtvarný projev inspirovaný literárním dílem, avšak ve vztahu k němu jde o vyjádření svébytné. Základním charakteristickým rysem umělecké ilustrace je pak skutečnost, že tento výtvarný doprovod knihy nepředstavuje pouhý doplněk textu, ale stojí vedle něho jako rovnocenný partner.*“¹⁹

Cílem umělecké ilustrace je umocnit estetické působení literárního textu a vnést do něj výtvarný zážitek.

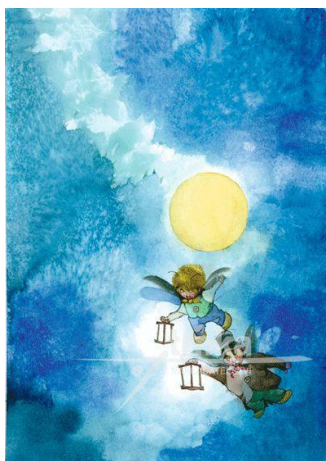
Ilustrace se snaží vyjádřit myšlenku nebo atmosféru, kterou ilustrátor z daného textu pociťuje. Je tedy zřejmé, že ilustrátor na základě přečtení textu ve skutečnosti zobrazuje svou vlastní interpretaci, smysl i obsah díla. Zejména umělecký text nemusí mít jednoznačnou interpretaci a ta ilustrátorova se pak stává jednou z mnoha možných. Tato významová variabilita je dána několika faktory. Zejména se jedná o různorodého čtenáře, který se liší od jiných hned několika aspekty, které mají vliv na jeho interpretační možnosti. V potaz se musí brát čtenářův obraz o světě, jeho zkušenosti s ním, jeho dovednosti a v neposlední řadě také znalosti. Obdobně jako se čtenář stává ilustrátorem myšlenek a námětů vyplývajících z textu, stává se ilustrátor čtenářem, aby na základě svých životních zkušeností odkryl svou interpretaci a zaznamenal ji jako vizuální reprezentaci textu. Dá se říci, že každý rozumí textu víceméně po svém, neexistuje jediná a pravá interpretace a pokud si čtenář vytvoří vlastní pohled na knihu, může ho dokonce i časem měnit, tak jako se mění jeho postoje ke světu. Tomu odpovídají i zvolené výtvarné prostředky a techniky, jejichž volba je nepochybně motivována právě chápáním textu samotného ilustrátora.

¹⁹ MATĚJČEK, Antonín. *Ilustrace*. Praha: Jan Štenc, 1931. s. 7

Čtenář nemusí mít díky ilustraci vždy usnadněnou interpretaci textu. To jak sám vnímá knihu se střetává s vnímáním knihy původce ilustrací a tento střet nemusí vždy odpovídat jeho představě. Stává se tak zvláště u moderních ilustrací, u kterých čtenář nemusí porozumět spojení s obsahem textu. František Daneš nazývá tuto problematiku jako nulovou interpretaci vznikající na základě interpretační volnosti jazykového textu.²⁰

Historik umění Ernest Gombrich poukazuje na skutečnost, že ani nejdokonalejší malíř nedosáhne jednoznačně shodného zobrazení se skutečným předmětem. „Úplné by bylo takové zobrazení, jež by poskytlo takové množství přesných informací, kolik bychom jich získali sami, kdybychom se dívali na zobrazovaný objekt z téhož místa, na němž stál umělec.(...)Informace, které se k nám dostává z vizuálního světa, je tak složitá, že ji žádný obraz nikdy neobsáhne celou.“²¹ Umělec používá k zobrazení vlastní schémata uložená v mentální paměti, a tak existuje celá řada možností znázornění.

Ilustrace v uměleckém textu nestojí sama o sobě, nýbrž je vždy spojena s uměleckým literárním textem. Vědecká ilustrace, jako doslovné převedení verbální složky ve složku vizuální, neztrácí význam znázorňovaného obsahu, ani když se objevuje osamoceně. Následující srovnání vědecké a umělecké ilustrace tento názor dokládá. Autorskou pohádku *Broučci* od spisovatele Jana Karafiáta doplňují ilustrace Jiřího Trnky, jednoho z předních českých výtvarníků. Tento typ vyobrazení přináší určitý estetický prožitek a zároveň vyžaduje bohatou fantazii. Oproti tomu akademická kresba Světluška větší se snaží zachytit pouze jeho realistickou podobu.



Obr. 4. Jan Karafiát,
ilustrace Jiřího Trnky
Broučci (1941).



Obr. 5. Vědecká
ilustrace Světlušky
větší.

²⁰ DANEŠ, František. Text a jeho ilustrace. *Slovo a slovesnost*. 1995, č. 56(3). s. 177

²¹ GOMBRICH, Ernst. *Umění a iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1985, s. 103

2 EPICKÁ A LYRICKÁ ILUSTRACE

2.1 Ilustrace k narativním textům

Narativní text prezentuje příběh. Je to označení pro útvar, který skrze vyprávění prezentuje sled vzájemně působících událostí. Jedná se o kombinaci promluvy vypravěče a promluvy postav. Autor píše text za účelem vytvoření fikčního světa a čtenář prostřednictvím narativního textu tento svět objevuje. Lubomír Doležel charakterizuje narativní text jako: „(...) *prostředek konstrukce a rekonstrukce fikčního světa. Narativní fikční svět je mnohorozměrná významová struktura, jejímiž hlavními prostředky jsou děj, postavy a prostředí (přírodní i kulturní),...fikční svět je závislý na textu.*“²² Příběh nemusí být nutně zpracován pouze verbálním narativem. Může být vyprávěn různými médii, například filmem, tancem, divadlem a v neposlední řadě výtvarnou ilustrací.

František Daneš pohlíží na uměleckou narativní ilustraci jako na superznak. Literární i malířská díla jsou zpravidla nejednoznačně interpretována a při jejich vnímání dochází k míšení elementárních znaků v jeden superznak, který představuje nečisté, smíšené médium. To dokládá František Daneš následujícím tvrzením: „*A právě text a jeho ilustrace, či přesněji ilustrovaný text představuje jev sémioticky smíšený (někdy se užívá termínů ,intersémiotický‘), snadno unikající pozornosti ,čistých oborů‘.*“²³

²² DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Toronto, Canada: Univerzity of Toronto Press, 1973. s. 10

²³ DANEŠ, František. Text a jeho ilustrace. *Slovo a slovesnost*. 1995, č. 56, s. 174

2.1.1 *Golem* a *Švejk* jako představitelé narativní ilustrace

V rámci ilustrace k narativním textům se uplatňuje termín piktorální narativ. „*Dějiny umění pracují zcela samozřejmě s předpokladem, že obraz (malba) umí převyprávět příběh podle verbální předlohy, ale umí také vyprávět příběh vytvořený zcela nezávisle na takové předloze.*“²⁴

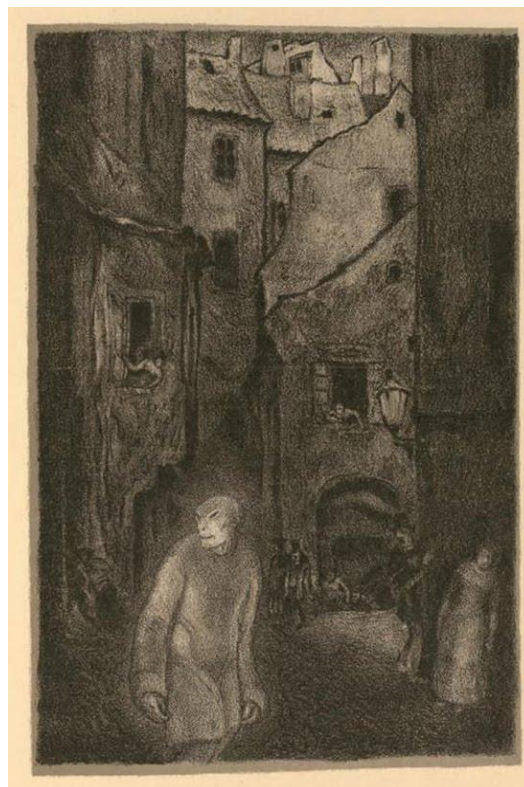
Jak již bylo předesláno, narativita je vlastností především verbálního média. Avšak v případě narativní ilustrace se rozumí vznik obrazného vyjádření, jehož předlohou je verbální sdělení. Literární text slouží jako výchozí předloha k vizuálnímu zobrazení díla. Je to tedy jev ve své podstatě transmediální. Obraz vzniklý tímto způsobem však není schopen zcela nahradit příběh. Jeden obrazný výjev nemůže pojmout veškerý obsah díla a poskytnout celistvou znalost knihy bez toho, abychom jí nemuseli přečíst. Tak jako může mít jeden příběh různou literární podobu, mohou se odlišovat i podoby ilustrací pocházejících od různých autorů, ovšem patřící k jedinému textu.

Následující interpretace dvou děl české literatury demonstruje významovou provázanost textů a na jejich základě vzniklých ilustrací. V knize *Golem* Gustav Meyrink pracuje s mýtem o golemovi. Přestože se nejedná o reálnou lidskou bytost, je v knize přízračně popsána nejen jeho fyzická podoba, ale i atmosféra působící při jeho zjevení i při mystických a hypnotických stavech hlavní postavy. To vše bravurně zachycují patrně nejznámější ilustrace Huga Steinera. Ve snové knize je všudypřítomná mystičnost, magika i hypnóza, která se dokonale zrcadlí v obrazech Steinera a doplňuje tak celkové vyznění díla. Dalším interpretovaným dílem je čtyřdílný humoristický román *Osudy Dobrého vojáka Švejka za světové války* od předního českého spisovatele Jaroslava Haška. K tomuto dílu již neodmyslitelně patří ilustrace Josefa Lady. Ač se také jedná o uměleckou narativní ilustraci, můžeme vnímat kresby k této knize odlišným a nejednoznačným způsobem, než je tomu u výše zmiňovaného Golema.

²⁴ JEDLIČKOVÁ, Alice. Podoby transmediality: verbální a piktorální vyprávění. In: KRAUSOVÁ, Lenka, SCHNEIDER, Jan (eds.). *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 16.

Hugo Steiner ve své ilustraci k románu *Golem* Gustava Meyrinka dokázal vystihnout tajemnou a magickou atmosféru starého Židovského ghetta, kde se celé dílo odehrává ve stínu prastaré kabaly. Zároveň důvěrně vykreslil postavu profesora Pernatha, žijícího na pomezí snu, šílenství a prapodivných záchvatů. Samotný Golem se v ilustracích zjevuje spíše jako zhmotněný mýtus než samotná postava. Je přímo ozářen světlem, jako kdyby byl utvořen z mlžného oparu, který připomíná postavu podivného zjevu. Avšak svým způsobem musí být přítomen, jak vidíme na postavách schovávajících se, nebo vykukujících z oken ve zvláštních polohách těl značících děs ze spatřeného Golema. Vše se zdá být jakousi kolektivní halucinací, která představuje určité nebezpečí. Toto nebezpečí ale nečíhá v postavě Golema strašícího Židovské město, ale v lidech samých. Je to samo podvědomí, které se zjevuje jako podoba tohoto muže, kdykoliv se v nás probudí tajemství naší duše, naše obavy, pudy, nebo nejzvrhlejší myšlenky a hříchy. „Odkazuje se do říše pohádek, až se jednoho dne stane někde na ulici něco, co ho znovu oživí. Pak se o něm zase dlouho mluví a pověsti se až neskutečně rozrůstají. Nakonec se natolik nafouknou, že zajdou na svou vlastní nepravděpodobnost. (...) s Golemem souvisí něco, co nemůže zemřít a přitom to žije v této čtvrti.“²⁵ Golem je vlastně

takový dvojník, víme, že existuje, ale v běžný čas není přítomen navenek, ale pouze někde hluboko v nás. Ukazuje se tak rozpolcenost a nejednotnost duše. Podobu Golema vystihl Steiner přesně podle vnější charakteristiky Meyrinka: „Stále znovu se totiž stává, že uličkami židovského města projde odměřeným, podivně klopýtavým krokem, jako by měl každou chvíli přepadnout dopředu, směrem do ulice U staré školy zcela cizí člověk, bezvousý, žlutavé tváře a mongolského vzezření, oblečený do staromódních, obnošených šatů – a pak náhle zmizí“.²⁶ Z ilustrace lze vyčíst a pocítit tajemnou atmosféru a strach. Při znalosti literárního textu připomíná prapodivná postava Golema na první pohled. Pravděpodobně však již neurčíme duševní



Obr. 6. Hugo Steiner, ilustrace ke *Golemovi* Gustava Meyrinka, (1916).

²⁵ MEYRINK, Gustav. *Golem*. Praha: Československý spisovatel, 2010. s. 41-42

²⁶ MEYRINK, Gustav. *Golem*. Praha: Československý spisovatel, 2010. s. 44

pohnutky oné osoby, nebo časové zařazení děje.

Zatímco Meyrinkova Golema si díky vnější charakteristice vyplývající z textu dokážeme představit, podobu románové postavy Josefa Švejka z díla Jaroslava Haška *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* bychom v textu v této podobě nenalezli.

Postava Švejka vystupuje jako psychologická jednotka, jako nositel satirického jazyka a představitel vzdoru a odporu vůči Rakousku - Uhersku a byrokracii. Zájem není v tom ukázat jeho reálnou fyzickou schránku a podobu, ale dávat v kontrast Švejkovy hodnoty a pohnutky s okolním světem. Autority jsou dávány do kontrastu s obyčejným, hloupým člověkem, spisovná čeština zápolí s neurvalým hovorovým jazykem. A právě osobitý jazyk, ač vulgární, je hlavní zbraní Švejka, která odráží nejen smích, ale i absurditu války: „*V takovém případě,“* poznamenal Švejk, „*moh by být pan kaprál hrdej na to, že ho žádnéj nemůže změřit, a ať to s ním u raportu dopadne jak chce, musí bejt klidnej a nesmí se rozčilovat, poněvadž každý rozčilení škodí na zdraví, a ted' ve vojně si musí každej zdraví šetřit, poněvadž ty válečný outrapy vyžadujou vod každýho jednotlivce, aby nebyl žádnéj chcípák.*“²⁷ Švejk se sice projevuje skrze svou řeč, avšak o jeho vnitřních pohnutkách a vnější podobě nezjistíme z textu téměř nic. Nejznámější představa o Švejkovi vychází z ilustrací Josefa Lady. Teprve on mu do tváře vtiskl podobu, která se ustálila, a kterou dnes vnímáme jako idylickou, harmonickou, možná až pohádkovou. Ovšem v době, kdy Ladovy ilustrace vycházely, byly přijímány spíše jako provokativní, barbarské, odlišné od běžných kreseb.

Lada propůjčil Švejkovi výraz a charakteristickou podobu, která se stala určitým obecným stereotypem. Jediný vnější popis, ze kterého mohl Lada vycházet, je v knize popsán takto: „*Předvedený jest menší zavalité postavy, souměrného obličej a nosu, s modrýma očima, bez zvláštního znamení.*“²⁸ Vyobrazením Josefa Lady Švejk ožívá, nicméně ožívá na úrovni postavy strnulé ve své výrazu, stále se usmívající a nic neříkající o absurditě válečných poměrů, ani o celkovém satirickém vyznění díla. Neuchopitelnost jeho fyzické schránky i psychologické soudržnosti zmiňuje také literární teoretička a prozaička Sylvie Richterová: „*Může putovat sněhovou vánicí a vláčet s sebou ožralého vojáka, jenž ho měl hlídat. Může pochodovat, nejíst, nespát a to vše, aniž byla sebeméně podlomena jeho schopnost za všech*

²⁷ HAŠEK, Jaroslav. *Osudy dobrého vojáka Švejka: za světové války I.-II.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 335

²⁸ HAŠEK, Jaroslav. *Osudy dobrého vojáka Švejka: za světové války I.-II.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. s. 282

*okolností mluvit a „poslušně hlásit“.*²⁹

Švejk se zcela vymyká otázkám lidskosti. Veškeré jeho podoby a vlastnosti mohou být jen výsledky dílčích interpretací a projekcí vlastních představ. V průběhu děje sice prosvítají zmínky o Švejkově minulosti, ale jinak je postava uvedena do děje bez vnější charakteristiky. Jeho konstantními rysy jsou klid, nevinnost a vyrovnanost, a tak bývá jeho popis tváře přirovnáván s podobou Buddhy.³⁰



Obr. 7. *Josef Švejk*, ilustrace Josefa Lady.

Richterová přirovnává Švejkovu tvář k zrcadlu, ve kterém je vidět blbost. Není to však blbost jejího nositele, ale blbost všech ostatních, kterou tvář zrcadlí. Švejk je před poznáním vlastní blbosti chráněn, nevidí ji a sám sebe tak nikdy nenazývá.³¹ Literární historik Radko Pytlík naopak soudí, že Švejkova tvář má podobu masky. Nezrcadlí tedy blbost, ale svou božskou nevědomostí a groteskní maskou idiota se kryje před podezřívavostí a krutostí vojenského režimu. „Švejkova groteskní maska zakrytá ironií odpovídá a vystihuje mezní situaci, kdy se člověk brání útlaku mocenského byrokratického aparátu.“³² Pod touto groteskní a ironickou maskou je Švejk nepostihnutelný a neuchopitelný. Nasazuje si ji vzhledem k situacím i potřebám a mění tak svou funkci dle záměru, kterým je postihnutí absurdnosti a profanování vládnoucího militaristického režimu. Pod povrchem této komické masky se tedy skrývá hlubší noetický a filozofický rozměr Haškova díla, zakrytý Švejkovým lidovým vzhledem a groteskním chováním.

Hašek spatřil pouze obálku na prvním sešitovém vydání *Osudů dobrého vojáka Švejka*. Mohl ohodnotit tedy samotnou Švejkovu figurku, o jejíž nakreslení sám Ladu požádal v roce 1922. V *Kronice mého života* upozorňuje Josef Lada na to, že ji nevytvořil podle žádné personifikované postavy, ale podle toho, jak ji Hašek sám vylíčil ve svém románu. Propůjčil

²⁹ RICHTEROVÁ, Sylvie. *Slova a ticho*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 127-128

³⁰ RICHTEROVÁ, Sylvie. *Slova a ticho*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 139

³¹ Tamtéž, s. 138

³² PYTLÍK, Radko. *Kniha o Švejkovi*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1983, s. 213

postavě klidný a dobromyslný výraz. Můžeme předpokládat, že Ladovi záleželo především na zachycení příznačné dobrácké a groteskní tváře tak, aby poukazoval pouze na humornou stránku díla. Haškovi se ovšem tato ilustrace velmi líbila a ponechal ji bez dalších úprav. Až v roce 1924, tedy po Haškově smrti, začal Lada otiskovat na pokračování *Osudy dobrého vojáka Švejka* v novinách. Celkově nakreslil na 600 kreseb a sám příběhy *Osudů* převyprávěl a rozčlenil do jednotlivých úryvků a ilustrací v knize s názvem *Můj přítel Švejk*. Ladovo pojetí výrazu postavy Švejka se natolik vžilo, že by ji už nemohl pozměnit a vlastně ani nechtěl, protože kresba zcela odpovídala jeho subjektivní představě: „*Švejka jsem si představoval mírně obtloustlého s dobromyslným obličejem, s klidným a spokojeným výrazem, ale z něhož je patrné, že má za ušima.*“³³ Jeho pohnutky ke spodobnění právě takového Švejka s naivní bezvousou tváří mohly plynout z inspirace ve vzhledu Jaroslava Haška. Lada se mohl inspirovat Haškovým vzhledem, ale sám litoval toho, že se spisovatel jeho dalších ilustrací nedožil a nemohl je tedy zhodnotit. Věřil však, že by byl spokojen. Nabízí svou interpretaci ústřední postavy románu jako svou subjektivní představu o jeho nejlepší vizuální podobě. Zůstává pouze na povrchu díla a nesnaží se o proniknutí do Haškova humoru. Nezachycuje jeho satirickou stránku, ale zdůrazňuje spíše rozesmátý svět prostých lidí. Kresby sice dokážou povzbudit atmosféru literárního příběhu, avšak vyzdvihují spíše humornou složku a přehlíží vnitřní dosah, který kniha bezesporu má. Nabízí nám své vlastní nazírání na knihu, a protože ilustrace v textu podněcují naši představivost, mohou zapříčinit zkreslení naší vlastní interpretace.

Odlisný pohled na postavu Švejka byl znázorněn ve hře německého režiséra Erwina Piscatora. Tento německý marxistický režisér a producent politického divadla vytvořil divadelní adaptaci díla *Dobrý voják Švejk*, která byla předvedena v Divadle na Nollendorfském náměstí v Berlíně v roce 1927. Do hry bylo vytvořeno jevištní pozadí ve formě promítaného obrazu.³⁴ Kresby, jichž bylo k promítání použito, vytvořil německý karikaturista George Grosz. Jeho výkresy překročily povrch humorného příběhu a staly se symbolem odsouzení války nejen v Haškově příběhu, ale i v univerzálním pojetí. Patří k těm typům ilustrací, které se stávají autentickým výrazem díla a samy o sobě dokážou vyvolat atmosféru textu. Antimilitaristické kresby jsou zastrašující a plny krutých výjevů. Možná, že právě z toho důvodu by tyto kresby charakterizovaly originální dílo výstižněji, než je tomu tak

³³ LADA, Josef. *Kronika mého života*. Praha: Knižní klub, 2007. s. 173

³⁴ WALLEN, Mark. The Good Soldier Schweik. In: *Art-for-a-change* [online]. 2010. Dostupné z: <http://art-for-a-change.com/blog/2010/02/the-good-soldier-schweik.html>

u silně vžitých, idylických ilustrací Josefa Lady. V Čechách bylo Haškovo dílo stále přijímáno jako podřadné a omezené, v Německu však odhalili jeho originalitu.



Obr. 8. Kresba Georga Grosze: *Výlev Ducha svatého* ("Ausschüttung des heiligen Geistes.").

2.2 Básnický text a jeho ilustrace

Definovat vazbu výtvarné a literární stránky knihy u básnického textu je značně obtížnější, než u jiného druhu literatury. Nesnadnou disciplínu pro interpretaci představuje poezie především kvůli své významové rozmanitosti. Někteří básníci výtvarný doprovod básnických sbírek odmítají zcela, protože jen málokdy ilustrace skutečně vystihují text a báseň mohou dokonce rušit. „(...) citlivější čtenář se opět nemůže zbavit dojmu, že dostal k lyrice jakýsi výtvarný přívěsek, více či méně nesourodý básnickému dílu i jeho představám. Děje se tak často bez vědomí nebo alespoň bez zájmu básníka, který výtvarnou složku někdy podceňuje, chápe ji jako nedůležitý appendix, a přenechává ji zcela vůli nakladatelství, aniž tuší jak tímto nezájmem na zdánlivém „vnějšku“ sbírky ohrožuje knihu samu, její zamýšlený čin a poslání.“³⁵

Přesto ilustrace k poezii mohou plnit také funkci zesilující. Z básnického díla se výtvarným způsobem vyzdvihují určité složky a ilustrátor se tak snaží umocnit lyrickou atmosféru. Jako vhodné se uvádí uchování ilustrací v poezii pro děti, která jim pomáhá k lepšímu chápání textu a povzbuzuje jejich představivost.

Proč se tedy poezie ilustruje? Tyto dva umělecké obory spolu úzce souvisejí. Jednak se často stává, že básník přechází k malířství a naopak malíř je inspirován dílem básnickým, jednak se básník užitými výrazovými prostředky přímo snaží poezii namalovat. Zaujetí podobností těchto dvou forem umění a jejich posuzování jako by neexistovala jediná rozdílnost, kritizuje výše zmíněný Lessing ve svém díle: „Jednou nutí poezii do těsnějších mezí malířství, podruhé se zas snaží vyplnit malířstvím celou rozsáhlou sféru poezie. Vše, co vyhovuje jednomu umění, má být dopřáno i druhému,“ (...) „Tato pseudokritika svedla dokonce i umělce samotné. V poezii vedla k posedlosti líčením a v malířství k mánii alegoriku tím, že z poezie chtěla udělat hovořící malbu, aniž by skutečně věděla, co malovat může a má, a z malířství zase němou báseň...“³⁶

³⁵ KUNDERA, Ludvík. *O ilustrování děl básnických*. In: *Orbis pictus - malovaný svět: Mezin. sympozium [konané v rámci] 15. bienále užité grafiky Brno 1992 [18. 6. - 19. 6. 1992, Moravská galerie, ministerstvo ku. Brno: Moravská galerie, 1992. 56, [52] s. 7*

³⁶ LESSING, G.E. *Laokón čili O hranicích malířství a poesie*. Praha: Odeon, 1960. s. 10

Ludvík Kundera uvádí šest druhů ilustrací vztahujících se k poezii. Mezi nimi lze nalézt ilustraci doslovnou, alegorickou, smíšenou, poloabstraktní i ryze abstraktní a surrealistickou.

Doslovná ilustrace pouze přesně opakuje informace dané textem. Snaží se o výtvarné přepsání básně či sbírky. Alegorická, jinotajná ilustrace upozorňuje na něco, co básník v textu jen nepatrně naznačuje a ukrývá v sobě nějaký skrytý význam. Ilustrace, jež z původního textu přebírá jen některé realistické prvky a váže je se symbolickými a abstraktními, se nazývá ilustrací smíšenou. Také surrealistická ilustrace pracuje s realistickými prvky, ovšem ne z původního textu, ale snaží se vytvořit nový, fiktivní svět a zpředmětnit neviditelné symboly, jež se ve verších ukrývají. Za nejběžnější způsob ilustrování básnických děl považuje Kundera ilustraci poloabstraktní, která sice nese nádech ireality, ale je konfrontována s realitou, a tak stále přiléhá k literární předloze. Zcela oproštěna od doslovných prvků je ilustrace abstraktní, která ilustruje stav myšlenky na pomezí reflexe k prostorům.³⁷ A nakonec surrealistická ilustrace, která si ponechává některé reálné prvky, vytváří nový, fiktivní či snový svět.

³⁷ KUNDERA, Ludvík. *O ilustrování děl básnických*. In: *Orbis pictus - malovaný svět: Mezin. sympozium [konané v rámci] 15. bienále užité grafiky Brno 1992 [18. 6. - 19. 6. 1992, Moravská galerie, ministerstvo ku. Brno: Moravská galerie, 1992. 56, [52] s. 9*

2.2.1 Ekfráze Jaroslava Seiferta

Ekfráze je vazba mezi textem a obrazem, která představuje verbální vizualizaci. Rozumí se jí vznik literárního díla, pro které bylo předlohou dílo výtvarné. Proces vzniku tohoto vztahu probíhá tedy opačným směrem, než je tomu u narativní ilustrace.

Funkcí ekfráze není podat analytický popis obrazové předlohy, nýbrž na základě vizuálního vjemu vytvořit umělecké literární dílo. Autoři literárních textů tak podávají svědectví o tom, jak na ně konkrétní obrazy působí a co jim evokují. Nejčastější definicí tohoto žánru je, že se jedná o „*verbální reprezentaci vizuální reprezentace*“.³⁸

Bohuslav Hoffmann v článku *Inspirace díly výtvarnými* (1989) chápe obrazy jako inspirační prototexty textů básnických.³⁹ Složka vizuální se v tomto případě převádí do složky verbální. Čtenář se snaží odhalit nejen básnickovy pochody a jeho vlastní interpretaci obrazu, ale i záměry ilustrátora. Obě intermediální složky poté komparuje s vlastní představou. Podle Hoffmanna je tento literární žánr přívětivý především pro dětského čtenáře. Spatřuje v něm značný esteticko-výchovný význam z toho důvodu, že: „*(...) umožňuje mladým recipientům poezie uvědomovat si hlouběji podstatu uměleckého tvůrčího procesu, znakovost umění a odlišnost ikonického charakteru jednotlivých druhů umění; adekvátní recepce sémioticky heterogenních komunikátů rozvíjí i všestranně percipientovu osobnost, a to jak její složku psychogenní, tak sociogenní a výrazně i složku biogenní.*“⁴⁰ Jako nejlépe vhodnou variantu, kterou přímo doporučuje dětskému čtenáři, jako nejvhodnější pro rozvíjení čtenářských schopností, však spatřuje v doslovném slovním přepisu obrazu do básnické formy.

Příkladem ekfráze je sbírka Jaroslava Seiferta *Chlapec a hvězdy* (1956), která byla napsána na základě akvarel Josefa Lady.

³⁸ FEDROVA, Stanislava. Ekfraticke postupy v lyrice a epice: případ Vrchlicky. In: SCHNEIDER, Jan, KRAUSOVA, Lenka (eds.). *Vybrane kapitoly z intermediality*. Olomouc: Univerzita Palackeho v Olomouci, 2008. s. 101

³⁹ HOFFMANN, Bohuslav. *Inspirace díly výtvarnými: K interpretaci a recepci poezie iniciované texty výtvarnými a fotografickými*. *Zlatý máj*. 1989, č. 23, s. 514

⁴⁰ Tamtéž, s. 514-515

Lada ve svých kresbách idylicky vzpomíná na dětství a Seifert, který se touto idylkou dětství inspiroval, poněkud oslabuje její harmonický odstín realističtějším uchopením. Tak dokazuje, že ne vždy se i dětské touhy a naděje mohou vyplnit. I když se básník obrazy inspiroval, nesnaží se pouze dosáhnout identického významu, ale přináší i nové významy. Vybírá si i jevy poplatné předloze a snaží se o identický estetický prožitek, v jiné básni sice vychází z atmosféry, jež obrázek navozuje, ale dále přináší vlastní, z kresby netušenou, pointu. Z toho plyne, že ve sbírce nejsou pouze motivy radostného dětství a venkovské krajiny, ale objevuje se i motiv sociálních rozdílů.



Obr. 9. Josef Lada, *Okno se stromkem* (1945).

vánoční stromeček. Opodál se stejným směrem dívá žena schoulená zimou a i v jiných domech svítí v oknech světla značící hřejivé domovy. Obrázek přináší lítost nad chudou trojicí, která ve sváteční večer stojí smutně na prázdné ulici. Je zde výrazný sociální motiv:

„Tou nocí tichou, chladnou / pod tmavomodrou bání / na zem jen vločky spadnou, / hvězdy zůstanou na ní. / Noc jejich světlem vzteplá / a po špičkách jde vstříc. / Chudým se chtělo

Takovými vztahy mezi literárními a výtvarnými díly se zabýval již zmíněný Bohuslav Hoffmann: *„Dialektika jedinečnosti a obecnosti, idyličnosti, harmonie a dramatickosti či alespoň protikladnosti, kontrastnosti – to jsou charakteristické rysy většiny intersémiotických textů této knihy. J. Seifert v podstatě respektuje výchozí téma, pocit, pojetí světa, jak je nabízí Ladův obrázek. Ladovu životní harmonii, jeho idylický pohled na dětství (obdobně jak je tomu u kreseb Alšových) však doplňuje a pozměňuje tak, jak to odpovídá jeho životní zkušenosti, jeho životnímu názoru, jeho poetice.“*⁴¹

Báseň *Vánoční noc* se snaží o zachycení stejného estetického prožitku, jako je tomu u Ladova obrázku. Na něm vidíme otce, jak drží na ramenou dítě, aby se mohlo podívat do okna na rozzářený

⁴¹ HOFFMANN, Bohuslav. Inspirace díly výtvarnými: K interpretaci a recepci poezie iniciované texty výtvarnými a fotografickými. *Zlatý máj*. 1989, č. 23, s. 521

tepla, / tys nedala jim nic.“ / „Co vše jim byl svět dlužen, / oblečen do brokátu? / Chtěli žít bez almužen / a bez žebráckých šatů. / Ty noci plná jasu, / touha je bez hranic! / I chudí chtěli krásu, / tys nedala jim nic.“⁴²

V další básni sbírky *Vánoční koleda* vychází Seifert opět z původní inspirace. Na obrázku jsou zachyceni koledníci, kteří si odnášejí výslužku, jablíčka a oříšky (zvláště motiv oříšků Seiferta zaujal jako jeden z ústředních motivů, který koresponduje s motivem dětství). Ale pointa básně se v závěru rozchází s idylickou atmosférou obrázku. Doma koledníci pohádkové oříšky rozloupnou, ale ty jsou prázdné, což svědčí o Seifertově realističtějším pojetí.

Ladův obrázek husopasky demonstruje statické chápání uměleckého díla, které se soustředí pouze do jediného okamžiku. A naproti tomu stojí poezie, která dává obrazy v pohyb a vytváří časovou linii, tak jako to ukazuje Lessingova úvaha o nehybném zobrazení obrazu a časové a dějové linii poezie. Obrázek husopasky sedící na kameni u studánky je náhle díky Seifertovým veršům převeden k životu:



„Ve studánce odjakživa / v zimě v létě voda zpívá. / Vodičko, dej mi tu notu. / La-la, slyšíš? Už je to tu. / Už housátka kolébavě / rozběhla se v jarní trávě. / Díváš-li se na ně z výšky, / jsou jak živé pantoflíčky. / A tak tyto písňe, tance / vyloudil jsem na studánce, / namáčeje pero v rose, / když děvčátko usmálo se / a shrnulo do zástěrky / žluté květy jako šperky.“⁴³

Obr. 10. Josef Lada, *Husopaska*. Jaroslav Seifert, *Chlapec a hvězdy*.

⁴² SEIFERT, Jaroslav. *Chlapec a hvězdy*. Praha: Československý spisovatel, 1958. s. 67-69

⁴³ SEIFERT, Jaroslav. *Chlapec a hvězdy*. Praha: Československý spisovatel, 1958. s. 9

3 DALŠÍ TEXTOVĚ-OBRAZOVÉ VZTAHY

Mezi textem a obrazem existují i další vztahy, kdy vazba mezi oběma médii je ve větším vzájemném sepětí. Mezi tyto vztahy bychom zařadili emblém a rébus, dále pak v literatuře využívanější kaligram a piktoqram, u nichž působí silná vazba mezi textem a obrazem a kde obě média splývají do jednotného celku.

3.1 Emblém a rébus

Emblém představuje zvláštní propojení textu a obrazu a funguje jako složený celek těchto médií. „*Původně slovo emblém znamenalo něco vloženého nebo přiloženého (tedy také apliky a umělecká díla vytvořená technikou intarzie či mozaiky), případně (v přeneseném rétorickém smyslu) řeč, která je proložena četnými citáty.*“⁴⁴

Autorem první emblematické knihy je italský právník a literát Andrea Alciati (1492-1550). Každý z Alciatových emblémů představuje drobný výtvar (slovo a obraz) a skládá se ze tří prvků: z obrázku (*pictura eikon, imago*), dále z krátkého nadpisu (*lemma, inscriptio, motto*), pro který se využívaly výroky autorů klasické literatury, jeho funkce je shodná s názvy či tituly dnešních knih; a z veršovaného, nebo prozaického výkladu (*subscriptio*).⁴⁵ Jejich spojení je pevné a pro správnou interpretaci nelze ani jeden z nich vyjmout, i když divák dokáže vnímat každý prvek zvlášť. Motivy na obrázcích představovaly alegorické či metaforické spojení, které bylo pomůckou pro vysvětlení nejrůznějších situací. Emblematika rozkvétala v období renesance a baroka, kdy ovlivňovala strukturu literatury. Emblémy byly používány jako dekorace, na turnajových štítech, medailích (podobně jako dnes), a také včleňovány do uměleckých děl. V těchto případech samozřejmě chybělo vysvětlení v podobě textu, konkrétní význam museli recipienti rozpoznat na základně subjektivních zkušeností. Studium emblematicky spojeného obrazu a slova se stalo předmětem zájmu především bibliografů, historiků umění a literárních vědců.

Emblém může v současné době existovat i jako zástupné slovo pro symbol či znak. Tento termín se často objevuje ve sdělovacích prostředcích i v odborné literatuře a navozuje představu něčeho nesnadno uchopitelného a definovatelného. Emblémem jsou tak váhy reprezentující spravedlnost, pětilistá růže představující rod Rožmberků, a podobně. Nicméně

⁴⁴ KONEČNÝ, Lubomír. *Mezi textem a obrazem: miscellanea z historie emblematicky*. 1. vyd. Praha: Národní knihovna ČR, 2002, s. 10

⁴⁵ Tamtéž, s. 11

stojí-li váhy nebo růže samostatně, nemají takovou vypovídající hodnotu, jako je tomu například u piktogramu. Obrázek zde nemůže stát sám o sobě bez textové části a naopak. Existuje mezi nimi tak těsné spojení, že dávají smysl pouze tehdy, jsou-li interpretovány ve vzájemném spojení. Nepochybně jsou pak emblémy v dnešní době využívány jako reprezentace firem a značek, v neposlední řadě se slovo a obraz propojuje v komerční reklamě.

Principy obrázkového rébusu jsou známé již nejmenším čtenářům. Texty s rébusy představují těsné spojení slov a obrázků, přičemž recipient musí na základě vlastních zkušeností namísto obrázků dosadit určitý význam, aby rozluštil obsah sdělení. Rébusy tedy označují zastoupení slov, jmen a frází. Jsou to jakési logické hádanky nebo šifry, které přenášejí význam slov do obrázků.



Obr. 11. Andrea Alciati. *Emblemata*. Antvepiae (1577).



Obr. 12. Německý rébus ze 17. století.

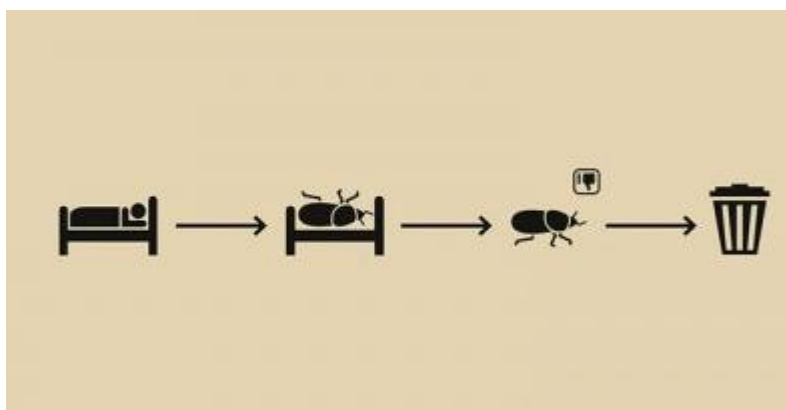
3.2 Piktogram a kaligram

3.2.1 Kafkova *Proměna* jako piktogram

Piktogramy schematicky zobrazují konkrétní předmět. Znázorňují daný věcný význam, který je pochopitelný hned prvním pohledem. Jedná se o malé obrázky, se kterými se setkáváme denně, a jejichž úkolem je ulehčit naši komunikaci. Z tohoto důvodu jsou piktogramy globálně známé. Pomáhají především na místech, kde se seskupuje větší množství lidí a je tak potřeba rychlé orientace v prostoru i situaci. Piktogramy jsou například dopravní značky, mapy, upozornění, cedule, ukazovatele.

V současné době mohou piktogramy v literatuře vtipně a jednoduše znázorňovat základní dějovou linii příběhu. Asi nejznámější jsou piktogramy ke světovým literárním dílům od kreativních umělců Mattea Civaschia a Gianmarca Milesiho, kteří vydali knihu s výstižným názvem *Life in five second*. Mezi obsažené piktogramy patří i patrně nejznámější povídka Franze Kafky *Proměna*. Tato slavná povídka, která poprvé vyšla časopisecky roku 1915 a knižně o rok později, byla již zdramatizována, zfilmována, převedena do komiksové podoby a nyní i pojata jako piktogram.

Prvotní obrázek piktogramu nabízí stejný základní bod probuzení, jako je tomu v příběhu. Zachycuje jakousi postavu ležící na posteli, přičemž čtenář knihy ví, že se jedná o



Řehoře Samsu, obchodníka, jenž kvůli zatím nerozpoznatelným obtížím

zaspal vlak do zaměstnání. Šipka odkazuje na pokračování příběhu, na proměnu muže v obrovský hmyz. Tato změna není nijak odůvodněna a celá situace se zdá být až absurdní, obdobná jednoduché změně na obrázku, kdy místo lidské bytosti leží náhle v posteli brouk. „Když se Řehoř Samsa jednou ráno probudil z nepokojných snů, shledal, že se v posteli

Obr. 13. Matteo Civaschio a Gianmarco Milesi, *Life in five seconds* (2012), Franz Kafka, *Proměna*.

proměnil v jakýsi nestvůrný hmyz.⁴⁶ Sám Kafka se výtvarného zpodobňování hmyzu obával, jak je patrné z dopisu Georgu Heinrichu Mayerovi z roku 1915, když se dozvěděl, že jeho povídku má ilustrovat Ottomar Starke: „*Napadlo mne totiž, jelikož Starke doopravdy ilustruje, že by třeba mohl chtít nakreslit přímo ten hmyz. Jen to ne, prosím, jen to ne! Rozhodně nechci omezovat jeho pole působnosti, jen na základě své přirozeně lepší znalosti povídky poprosit. Hmyz sám nemůže být na žádné kresbě.*“⁴⁷ Jakákoliv vizuální podoba hmyzu už sama o sobě nabízí interpretaci textu a příběh se tak stane příliš realistický, tomu se chtěl Kafka vyhnout. Ač se bránil, již roku 1924 začaly vznikat první ilustrace Kafkovy *Proměny* vestfálského malíře Wilhelma Wessela. Ten vytvořil čtyři ilustrace ke Kafkově *Proměně*, které měly být vydány ve vydavatelství Josefa Floriana, avšak veřejnosti byly předloženy až roku 2005 na barcelonské výstavě *Město K. - Franz Kafka a Praha* v Muzeu Franze Kafky.⁴⁸ O Kafkově nelibosti v ilustrování jeho díla Josef Florian nevěděl, a tak si ilustrování *Proměny* přál. Nakonec však kvůli finanční krizi nemohl Wesselovy malby spolu s dílem vydat, a tak zůstaly v pozůstalosti a vyšly na svět až v nedávné době. Poprvé knižně vyšly ve dvojjazyčném vydání *Proměny*. Kafka Wesselovy ilustrace již nemohl zhodnotit (Wessel na nich začal pracovat pravděpodobně koncem června 1924, na začátku tohoto měsíce Franz Kafka zemřel), je tedy pouze otázkou, jak by toto nepříliš realistické, přesto zjevné zobrazení brouka sám ocenil.



Obr. 14. Wilhelm Wessel, ilustrace k *Proměně* Franze Kafky (1924).

⁴⁶ KAFKA, Franz. *Povídky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964. s. 57

⁴⁷ JAREŠ, Michal. A vůbec tenhle brouk: Pokusy o komiksově ztvárnění Kafkovy *Proměny*. In: *Česká literatura v intermediální perspektivě: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky: Jiná česká literatura (?)*. 1. vyd. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010, s. 102

⁴⁸ KAFKA, Franz, [uspořádal Josef ČERMÁK,]. *Proměna = Die Verwandlung: s nejstaršími ilustracemi Kafkova díla*. V Praze: Slovart, 2007. s. 127

Vraťme se však zpět k piktogramu. Řehoř se sice táže po příčinách zvláštního pocitu, absenci rukou a neschopnosti normálního pohybu, avšak mnohem více ho zajímají dopady jeho nepřítomnosti v zaměstnání. Neustále sleduje hodiny a přemýšlí, zda stihne další vlak. Netrpí svou proměnou, ale strachuje se, jak tato událost promění jeho rodinu, která žila pohodlným životem, avšak zcela závislým na Řehořově obtížné práci. „*Jedinou Řehořovou starostí bylo tehdy přičinit se ze všech sil, aby rodina co nejrychleji zapomněla na tu obchodní pohromu, která všechny uvrhla do napjaté beznaděje. A tak se tehdy pustil s docela mimořádným zápalem do práce a skoro přes noc se z malého příručího stal obchodním cestujícím, který měl ovšem daleko jiné možnosti výdělků a jehož pracovní úspěchy se formou provize okamžitě měnily v hotové peníze, jež pak mohl doma užaslé a šťastné rodině položit na stůl.*“⁴⁹

Další šipka pokládá Řehoře na zem. Již si zvyká na své nové tělo, nicméně rodina se od něj distancuje. Drobné značky odkazují na Řehořovu schopnost slyšet, logicky myslet a vnímat strach a odpor rodiny, sám ale o schopnost mluvit přišel, čímž se stal ještě bezbrannějším. Rodina nemá čas a ani odhodlání pečovat o proměněného Řehoře. Nedokáže je finančně zajistit a plnit vysoké nároky svého zaměstnavatele, pro rodinu se stal viníkem všech obtíží a nikdo nepokládá za důležité zabývat se Řehořovými pocity a pátrat po důvodech proměny. Sám Řehoř hledá viníka ve svém nitru, jeho stav se zhoršuje, až nakonec sám v podobě brouka umírá. „*'Pryč musí,' zvolala sestra, 'to je jediný prostředek, tatínku. Musíš jen přestat myslet na to, že je to Řehoř.: Vždyť naše neštěstí je vlastně v tom, že jsme tomu tak dlouho věřili. Ale jakpak by to mohl být Řehoř? Kdyby to byl Řehoř, dávno by už uznal, že lidé nemohou žít pohromadě s takovým zvířetem, a byl by dobrovolně odešel' ... Ale Řehořovi přece ani nenapadlo někoho děsit, nejméně sestru.*“⁵⁰ V piktogramu je tento zvrát v ději zobrazen prostě jen odpadkovým košem.

Propojení literárního textu a piktogramu je v tomto případě nezbytné. Obě média vypráví stejný příběh. Bez jakékoliv znalosti textu dokážeme pomocí piktogramu interpretovat jednoduchou dějovou linii příběhu, avšak nevíme nic o dalších postavách, o zatracení rodiny, o pocitu viny. Sami autoři knihy *Life in five seconds* uvádějí, že jejich piktogramy zachycující nejen literární díla, ale také důležité události, vynálezy a slavné životy, jsou oproštěny od všech neužitečných detailů.⁵¹ Piktogram znázorňující Kafkovu *Proměnu* neumožňuje interpretaci textu, pouze podává jakýsi nástin základní linie děje. Poukazuje pouze na

⁴⁹KAFKA, Franz. *Povídky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964. s. 81

⁵⁰KAFKA, Franz. *Povídky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964. s. 106

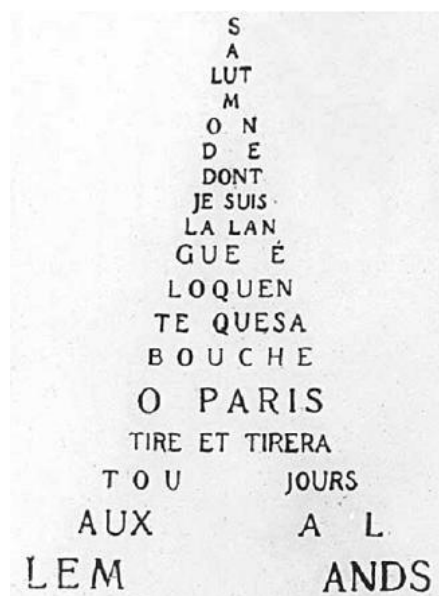
⁵¹CIVASCHI, Matteo, Gianmarco MILESI. *Life in five seconds: Over 200 stories for those with no time to waste*. London: Quercus, 2012.

samotnou proměnu člověka v brouka, jeho zdrcující osud a následnou smrt. Kromě Řehořova probuzení jsou zde klíčové momenty zcela opomenuty. Nedočteme se o vyděšení matky a Řehořově zoufalém bránění obrazu dámy oblečené v kožešině jako toho jediného, co mu nemohou vzít. Dále v piktoqramu postrádáme známý útok jablky, která hází na Řehoře jeho nejen zděšený, ale také znechucený otec, aby zalezl zpět do tmavého pokoje. Michal Jareš ve stati *A vůbec tenhle brouk* chápe slavný útok jablky „...i jako konečné vyhnání z ráje: *strašlivý Otec metající jablka poznání, zahání nehodného syna...*“⁵² Obdobně tak postrádáme v závěru povídky pochmurnou atmosféru a Řehořovo osamocení. Účelem takto vyobrazeného piktoqramu je pobavení a elementární zkrácení povídky, nicméně ho nemůžeme považovat za interpretaci textu, ani pokus o jeho zdůraznění a utvoření odpovídající nálady při četbě díla. Jelikož sám Kafka odmítal jakékoliv ilustrace, nad veškerým zobrazením můžeme jen polemizovat, porovnávat je, ale podoba brouka rozhodně není to, co chtěl Kafka svou povídkou vzbudit.

⁵² JAREŠ, Michal. *A vůbec tenhle brouk: Pokusy o komiksově ztvárnění Kafkovy Proměny*. In: *Česká literatura v intermediální perspektivě: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky: Jiná česká literatura (?)*. 1. vyd. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010, s. 30.

3.2.2 Vítězslav Nezval a kaligramy

Kaligram mění pohled na prostor stránky. Vychází z ideografu, tedy z vyjadřování znaku pojmy nebo obrazci. Jedná se o text typograficky upravený do obrazce, který zároveň naznačuje jeho obsah. Nejznámějším tvůrcem kaligramů je zakladatel moderní francouzské poezie, básník a dramatik Guillaume Apollinaire, který roku 1918 vydal sbírku básní *Kaligramy*. Na jejím základě se termínem kaligramy trvale označuje tento typ básní. Sbíрка se stala mezníkem ve tvorbě francouzské poezie a nastínila nové cesty moderního umění. Zřejmě nejznámější je báseň *Paříž*. Jeho tvorba ovlivnila i české představitele poetismu, především Vítězslava Nezvala a Jaroslava Seiferta.



Obr. 15. Guillaume Apollinaire. *Kaligramy: Paříž*.

Sbíрка básní Vítězslava Nezvala *Pantomima* (1924) se stala programovým manifestem poetismu. Poetismus se v průběhu dvacátých let minulého století stal hlavním proudem české avantgardní poezie, který nejvýrazněji přetvořil její dosavadní charakter. Ze světové avantgardy pronikal do naší země kubismus, surrealismus i futurismus, avšak poetismus byl založen jako originální české umělecké hnutí. „*Na jaře 1923, toho nezapomenutelného roku, se vzpomínkou na nějž budu umírat, jednoho večera, jehož všechna slova mi utkvěla v paměti, procházel jsem se s Teigem po Praze, a pociťuje atmosféru štěstí, jehož svědky byly jarní vůně, hvězdy, růžence světél v ulicích, zvracející opilci, žebravé stařenky a líčidla starých nevěstek, opírajících se o nároží, našli jsme východisko z disharmonie světových názorů, jež byly mumifikované, jedovaté a trudné – a objevili jsme poetismus.*“⁵³

Zpočátku byl poetismus vnímán jen jako syntéza umění malířského a básnického v obrazových básních, avšak postupně prostoupil i další kulturní oblasti, jako hudbu, divadlo i malbu. Tento ryze český umělecký směr byl podmíněn potřebou bezprostředně reagovat na nesmyslnost první světové války. Poetismus se pokoušel utvářet skutečnost, která přinášela nové pocity. Úkolem poezie té doby bylo pojmenovávat skutečnosti bez popisu objektivní

⁵³ NEZVAL, Vítězslav. *Poetismus*. In *Poetismus*. Sestavili K. Chvatík, Z. Pešat. 1. vyd. Praha : Odeon, 1967, s. 77.

reality, zasáhnout citlivost moderního člověka. Nezvalova obraznost vychází z osobních zkušeností, ze sféry dětských prožitků. Kořeny obrazotvornosti jsou podle něj skryty již v dětském věku a vznikly díky bezprostřednímu styku dítěte s realitou. „*Dítě, které dosud neví, co je to měsíc a říká, že za oknem visí talíř. Z hlediska logiky je to nesmysl, ale z hlediska poezie je to živelné básnické, obrazné vidění.*“⁵⁴ Nezval vytrhává skutečnost ze zažitých kontextů a vkládá ji do kontextu nového. Slovo v novém kontextu skutečnosti dokáže vyvolat i neočekávané asociace. Logické souvislosti jsou zapuzeny a přednost má volné spojování veršů, hravost a lehkost. Sbíрка *Pantomima* prošla úpravou Karla Teigehe a poprvé se v ní objevily typografické obrazové básně. První oddíl této sbírky je nazvaný *Abeceda* (1922). Nezval zde pracuje s asociativní představou jednotlivých písmen abecedy. Jedná se o soubor pětadvaceti čtyřveršových básní. Podle Josefa Vojvodíka je *Abeceda* „*jednou z nejinvencnějších multimediálních kreací české avantgardy 20. let, představující simultánní spojení několika uměleckých žánrů a médií (text,obraz/fotografie, fotomontáž, moderní typografie, tanec) syntézu tvůrčích postulátů nového umění devětsilské avantgardy.*“⁵⁵ Jednotlivá čtyřverší rozvíjejí volné asociace vizuální, nebo také zvukové povahy. Východiskem jsou pak grafické formy jednotlivých písmen. „*Nezval psal však také básně, verše, obrazy zcela jiného typu. Jsou tak nečekané a nezvyklé, že je mnozí čtenáři v první chvíli označí za pouhé nesrozumitelné a svévolné nakupení slov.*“⁵⁶

D

luk jenž od západu napíná se

Indián shlédl stopu na zemi

Poslední druhové zahynuly v dávném čase

A měsíc dorůstá prerie kamení

Písmeno „D“ je na první pohled podobné napnutému luku, což přivádí myšlenku na Indiána, na lovce, jenž sleduje stopu. Třetí verš připomíná dávné zaniknutí indiánských kmenů. Další asociace tohoto písmena zavedla Nezvala k optickému vjemu dorůstajícího

⁵⁴ ČERVENKA, Miroslav. Problémy moderního básnictví. In: *Jak číst poezii*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 95

⁵⁵ *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*. Vyd. 1. Editor Josef Vojvodík, Jan Wiendl. Praha: Togga, 2011. s. 63

⁵⁶ ČERVENKA, Miroslav. Problémy moderního básnictví. In: *Jak číst poezii*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 83

měsíce. Ve slovním spojení *prérie kamenní* se opět vracíme k Indiánům a jejich prostředí. Přičemž nejde o přesný popis krajiny, nýbrž o navození určité emocionální podoby. Právě asociace a představa jsou jedny z důležitých prostředků poetického básnického myšlení, jak uvádí sám Vítězslav Nezval v *Papouškovi na motocyklu*: „*Nervózní zdraví 20. století je předpokladem moderní poezie, umožňuje rychlé asociace a volné představy...ASOCIACE: Alchymistka rychlejší nežli rádio. Je to zcela přirozené jako výměna krve. Jiskry přeskakující z hvězdy na hvězdu.*“ Tato úvaha či esej na téma poetismus je součástí sbírky *Pantomima* a stala se teoretickým vyložением některých principů poetismu. Kromě asociace zdůrazňuje Nezval například představivost, rytmus, rým, asonanci, aj.

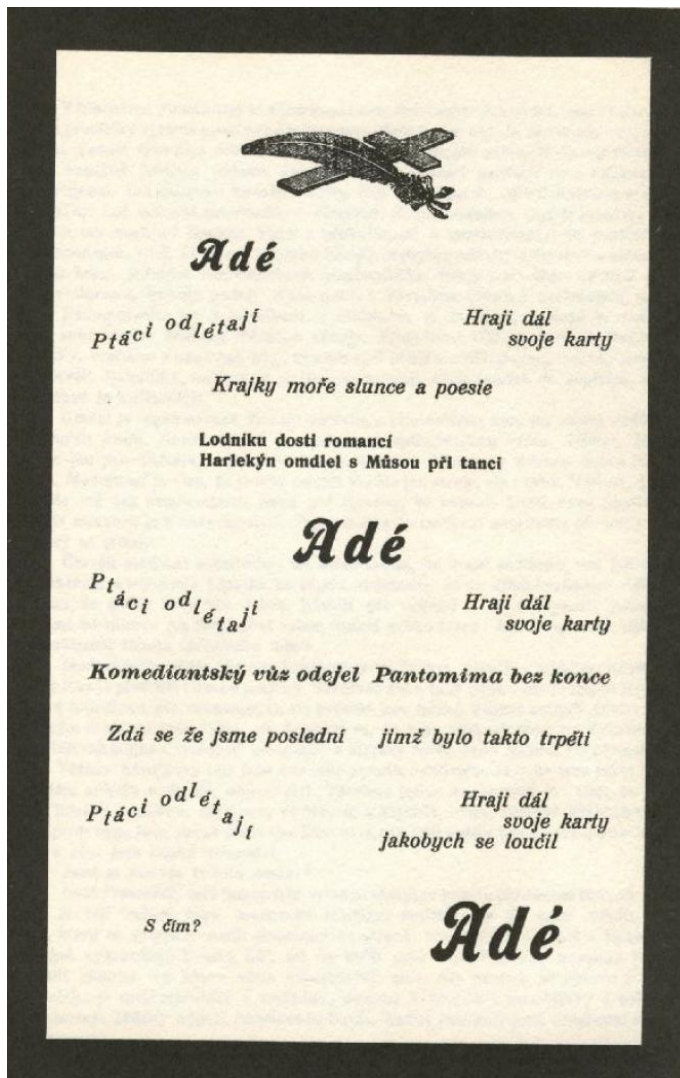
Jako knižní publikace vyšla Nezvalova *Abeceda* roku 1926. Karel Teige pro ni uvedl jakousi taneční performanci básní v provedení tanečnice Milči Mayerové. V těchto dílech „*spojil použití konstruktivní grafiky s uměleckým vyjádřením pomocí fotografie.*“⁵⁷ U představení písmena D se tanečnice napíná a společně s typografickým vyjádřením písmene připomíná dráhu napnutého luku („*luku jenž od západu napíná se*“).



Obr. 16. Karel Teige. Vítězslav Nezval. *Abeceda-D* (1926).

⁵⁷ JANSKÁ, Lenka. *Mezi obrazem a textem: text a grafém v evropském a českém malířství: 1910-1930*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 151

Sbírku *Pantomima* tvoří pestré seskupení nejrůznějších textů. Již byla demonstrována hravost a asociativnost Nezvalovy poezie v prvním oddílu *Abeceda*. Další oddíly představují simultánně se hromadící, rozmanité obrazy, svobodně ležící vedle sebe, umožňující volné čtení a přecházení z oddílu do oddílu. Po *Abecedě* následuje *Rodina Herlekýnů* reprezentující oblíbený cirkusový motiv. Dále, již zmiňovaný, *Papoušek na motocyklu*, *Depeše na kolečkách* pak přináší obraz Eiffelovky jako symbol technického divu. Oddíl věnovaný malíři, který sbírku doprovázel svými malbami, Jindřichu Štýrskému je nazván *Týden v barvách* a po něm následuje rozsáhlejší část sbírky o revoluci *Podivuhodný kouzelník*. Následuje *Exotická láska*, *Raketa*, *Můsa*, *Historie vojáka*, *Srdce hracích hodin*, *Cocktaily* a závěrečná báseň *Adé*. Sbíрка obsahuje i hudební partituru Jiřího Svobody, která je věnována právě *Pantomimě*. Obrazová báseň *Adé* celou sbírku uzavírá. Tyto verše, které se jakoby loučí se čtenářem, nejsou ukončením knihy, nýbrž celý koncept připomíná smuteční parte. Černý rámeček, kříž a typografické zvlnění veršů *Ptáci odlétají* budí dojem křídel odlétajících ptáků.



Obr. 17. Vítězslav Nezval, *Pantomima*, *Adé* (1924).

3.2.3 Obrazová báseň Jaroslava Seiferta

K odkazu Guillaumea Apollinaire se přihlásil také Jaroslav Seifert svou básnickou sbírkou *Na vlnách TSF*. Podobu této poetické sbírky, vydané roku 1925 pod záštitou Uměleckého svazu Devětsil, stanovil vůdčí teoretik české avantgardy dvacátých až čtyřicátých let Karel Teige. Umělecký svaz Devětsil se stal první a nejvýznamnější platformou české avantgardy.⁵⁸ Text v obraze se pro tvůrce generace Devětsilu stal jedním z důležitých výrazových prostředků. Tento způsob vyjadřování otevřel českým básníkům a výtvarníkům cestu ke splynutí obou médií, tedy verbálního i vizuálního, v nové podobě písma jako svébytného obrazového prvku. Obrazové básně představovaly syntézu konstruktivismu s poetismem a zprostředkovávají tak požadavek poetického programu. Je to syntéza krásy poezie, umění žít a konstrukce prezentující „poezii pro pět smyslů“.

Obdobně jako u sbírky *Pantomima* se Teige zaměřil na typografickou úpravu Seifertovy sbírky. Sbírkou *Na vlnách TSF* zůstává věrna charakteristickým prvkům poetismu. Veškerá logická pravidla jsou porušena, podstatou není racionální srozumitelnost, nýbrž svoboda slova, myšlenek a básnické formy. „*Slovo není už slovem řečníka a herce, je to slovo typografické se sériemi zřetelných asociací jako slovo návštěvy, plakátu. Optické slovo. Bez gramatiky.*“⁵⁹

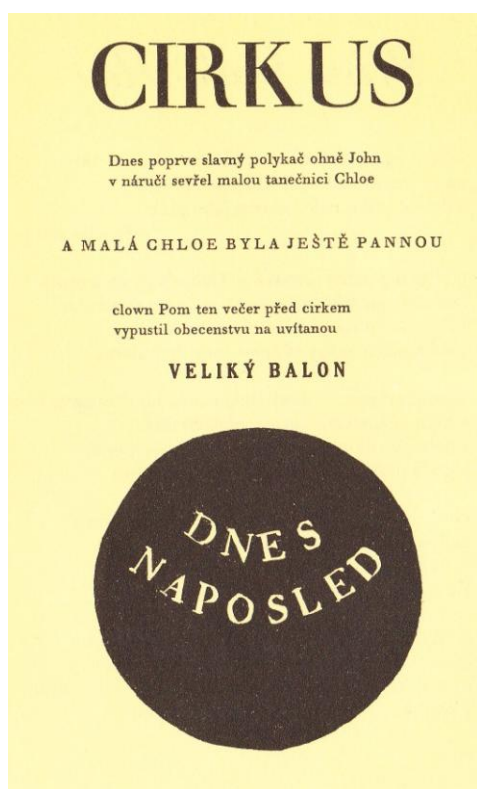
TSF, neboli Télecgraphie sans fil [telegrafie bez drátů] nás v prvním oddílu *Svatební cesta* přenáší do krásných zemí, k moři i na Vltavu, protože právě do těchto míst míří šťastní novomanželé. Druhý oddíl nazvaný *Zmrzlé ananasy a jiné lyrické anekdoty* zahrnuje i nejvýraznější typografické básně *Cirkus* a *Počítadlo*. Báseň *Cirkus* je stylizována do podoby reklamního plakátu. Samotné cirkusové prostředí představuje jeden z oblíbených motivů poetistů. Poetismus se snažil rozptýlit myšlenky na důsledky právě skončené války, vytrhnout se z každodenního života a starostí pomocí hravých a tvárných motivů bořící tradice. Karel Teige ve stati *O humoru, clownech a dadaistech* vyzdvihuje důležitost zábavy a grotesky v umění. „*Je to naše štěstí, naše vzácná privilej, že v nejistotě zítřků, v celé nejistotě našich cest, uprostřed každodenních trpkých zklamání, dovedeme se srdečně zasmát.*“⁶⁰

⁵⁸ JANSKÁ, Lenka. *Mezi obrazem a textem: text a grafem v evropském a českém malířství: 1910-1930*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2007, 167 s. ISBN 978-802-0415-233. s. 117

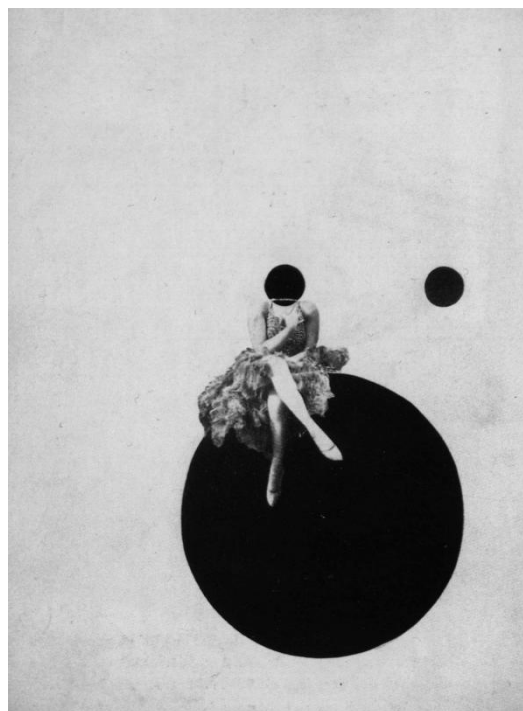
⁵⁹ TEIGE, Karel. *Poezie pro pět smyslů. Pásmo*. 1925, roč. 2, č. 1., s. 191

⁶⁰ TEIGE, Karel. *O humoru, clownech a dadaistech: [dvojdílný cyklus]*. 2. vyd. Praha: Akropolis, 2004, s. 8

Nejen cirkusový motiv, ale také forma v podobě plakátu má svůj dobový význam. „Příznivci avantgardy a modernisté vyrůstali v prostředí přežívajícího a jimi odmítaného secesního stylu, ale pro rozvoj vztahu obrazu a písma znamenala doba přelomu století ve skutečnosti mnoho. Všeobecná a základní souvislost obrazu a písma byla přítomná v plakátech, ovládající tehdejší ulici...A oč méně byl pokládán za vysoké Umění, tím více přitahoval modernisty jako médium komunikace.“⁶¹ Nejvýraznější typografický prvek této básně je vyplněný kruh s nápisem *Dnes naposled*. Tento motiv uplatnil také maďarský malíř a fotograf László Moholy-Nagy, ovšem tentokrát pro skutečný cirkusový plakát, kde kruh znázorňuje cirkusový balón a namísto textu umístil sedící akrobatku. Obrazová báseň prezentuje snahu o lehký přechod mezi textem a obrazem jako jakýsi pokus jak přivyknout oku, aby pojalo celou báseň jako celek, podobně jako vnímá obraz.



Obr. 18. Karel Teige, Jaroslav Seifert, *Cirkus* (1925).



Obr. 19. László Moholy-Nagy, *Cirkusový plakát*.

⁶¹ JANSKÁ, Lenka. *Mezi obrazem a textem: text a grafém v evropském a českém malířství: 1910-1930*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 21

4 OBRAZIVOST TEXTU

Obrazivost textu lze chápat jako vizuální představivost, která se stává pojítkem mezi literárním a ilustračním vyprávěním. Aby čtenář mohl literární dílo přečíst, musí si v mysli vytvářet představu o tom, co čte. Představa je vyvolána na základě četby konkrétního textu a dochází tak k jeho vizualizaci. Čtenářská představa vytváří v naší mysli určitý obraz, a tak může být nazývána obrazivostí. Existují texty, které okamžitě vzbuzují vysokou míru obrazivosti, a čtenář si dokáže v mysli představit dokonalý obraz, který koresponduje s vyprávěním. Existují ovšem i takové texty, které žádnou představu nevyvolávají a jsou tedy těžce ilustrovatelné.

Aby došlo k vizualizaci textu, musí mít určitý obrazotvorný potenciál. František Daneš konstatuje, že každý text má jinou mírou obrazotvornosti, která klade na čtenáře odlišné interpretační nároky: „*Jsou umělecké texty, které se přímo nabízejí, nebo vybízejí k ilustrování; např. Halasovy Staré ženy. Jiné texty se nabízejí méně a některé jsou takřka nelustrovatelné. K obtížně ilustrovatelným, kladoucím na ilustrátora značné interpretační i výrazové nároky patří, myslím si, texty básní a esejů Otokara Březiny. Ilustrátor tu má situaci ztíženou především dvěma okolnostmi: výrazovým symbolismem a mnohovýznamovostí možných interpretací.*“⁶²

K takto obtížně ilustrovatelným literárním dílům patří symbolistické básnické sbírky Otokara Březina, slavného básníka symbolismu a české moderny přelomu 19. a 20. století. Jeho interpretačně náročnou sbírku básní *Ruce* bravurně pojal výjimečný malíř a knižní ilustrátor, Mikuláš Medek. Jeho kresby k dílu Otokara Březiny vyšly v roce 1965 v nakladatelství Blok. Svým výtvarným doprovodem doplnil lyricky laděný soubor básní pěti stranami černobílých ilustrací. Z názvu díla bychom pravděpodobně čekali zobrazení lidských končetin, ovšem pět výrazně si podobných, uhlem kreslených kreseb, které zachycují krajinu města v kouřovém oparu se všudypřítomným sluncem, dokládá Medkovo geniální umělecké i básnické cítění. Nechce pouze kopírovat básnickovy názvy, ale Březinu chápe a dodává další roviny k zamyšlení.

⁶² DANEŠ, František. Text a jeho ilustrace. *Slovo a slovesnost*. 1995, č. 56, s. 186

Sbírka *Ruce* se řadí k symbolistickým dílům, ale na rozdíl od předešlých sbírek můžeme pozorovat ideové obrazy moderních sociálních hnutí. V ústřední básni sbírky *Ruce* proniká do Březinovy fantazie moderní průmyslové město: „*V městech, jež u hlubokých horizontů se tmí, tragická obětiště, / a kde slunce, mystická lampa, spuštěná nízko z kleneb azuritových, / krvavě doutná v dýmu, valícím se nad nádražími a katedrálami, / paláci králů a vojsk,...*“⁶³ Nejdůležitějším motivem se stát sjednocení všech lidí, kteří se pevně svírají řetězcem rukou: „*...ruce miliónů setkávají se, magický řetěz, / jež obmyká všechny pevniny, pralesy, horstva,...*“⁶⁴

Březina se v těchto básních odpoutává od pesimistických nálad plných smutku a beznaděje a přechází v myšlenky plných naděje, v myšlenku soudržnosti všech lidí. Centrálním symbolem sbírky se stává představa rukou. Nejprve jsou ruce motivem intimním, později spolu s použitím množného čísla intimita mizí a proměňuje se ve význam kolektivní spolupráce:⁶⁵ „*A ruce naše, zapjaté v magický řetěz rukou nesčíslných, / chvějí se proudem bratrské síly,...*“⁶⁶

Horní končetina symbolizuje práci a sjednocení lidstva ve fyzickém sepnutí rukou. Březina vnímá bratrství všech lidí a to nejen v životě a společné práci, ale také ve smrti, kdy všichni přicházíme na totožné místo. V bratrství je síla a tím, že lidé vytvoří určitý sounáležitý celek, vytvoří tak i lepší společnost. Ovšem duch těchto lidí musí zůstat svobodný.

Ovšem Medkovy ilustrace tíhnou spíše k zobrazení městské krajiny, a proto se zde neuplatňuje uchopení kresby k poezii jako její doslovná transformace. Malíř dodává další roviny k zamyšlení. Uchopuje zcela realistický námět města, který však přetváří v abstraktní prvky. Ve všech ilustracích je hlavním motivem slunce. Slunce, které je, tak jako v básni, nízko nad budovami a nádražím a prosvítá kouřem nebo ranním oparem. Medek zahrnul tento symbol slunce do svých kreseb, aby zdůraznil důležitost slunce jako vyšší jednotky, která slibuje naději. Slunce jako společný jmenovatel lidských činností, symbolizuje jako výši, kde: „*...vzepětí lidské práce všechny vysvobodí z jakékoliv viny a utvoří Jediného,*

⁶³BŘEZINA, Otokar. *Básně*. Praha: Československý spisovatel, 1958. s. 223

⁶⁴Tamtéž, s. 223

⁶⁵ČERVENKA, Miroslav. *Symboly, písně a mýty: Studie o proměnách českého lyrického slohu na přelomu století*. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 53

⁶⁶BŘEZINA, Otokar. *Básně*. Praha: Československý spisovatel, 1958. s. 225

*řetězcem spojenou dobrou bytost, podstatu lidí, věci i zvířat, která má moc dát lidem směr životní cesty a může jim pomoci při tvorbě věčného, čistého, mocného.*⁶⁷



Obr. 20. Mikuláš Medek, ilustrace k básnické sbírce Otokara Březiny *Ruce*.



Obr. 21. Mikuláš Medek, ilustrace k básnické sbírce Otokara Březiny *Ruce*.

Nejznámější výtvarný doprovod k Březinově sbírce vytvořil jeho blízký přítel, představitel symbolismu a secese, František Bílek. „*Bílek si pochopitelně vybíral vždy to, co souznělo s jeho viděním a prožíváním světa, tu vrstvu březinovské interpretace, která mu byla blízká, tady mysticko – symbolistní.*“⁶⁸ Bílek byl známým, křesťansky orientovaným sochařem, architektem, zabýval se grafikou i ilustrací. Když se však seznámil se sbírkou *Ruce*, zaslal ihned Březinovi návrhy kreseb inspirované právě touto sbírkou. Na rozdíl od Medkova pojetí, znázorňují Bílkovy kresby přímo nejen název a symbol sbírky, lidské ruce, ale také duchovní a svobodnou pospolitost.

⁶⁷ ZELINKA, Vojtěch. *Otokar Březina: krátký nástin jeho života, díla a významu, ukázky z jeho prací, literatura*. Praha, J. Svátek, 1923. s 15.

⁶⁸ DANEŠ, František. Text a jeho ilustrace. *Slovo a slovesnost*. 1995, č. 56, s. 188

ZÁVĚR

Předkládaná práce si kladla za cíl nastínit základní problematiku textově-obrazových vztahů, konkrétně literárních textů a jejich ilustrací. Odborné literatury zabývající se komplexně textově-obrazovými vztahy není příliš mnoho, přesto se lze opřít o teoretická východiska, jež byla vymezena v první kapitole a vytvořila úvod do celého konceptu práce. Odrážely se v ní teorie vizuálního obrazu W.J. Mitchela, který rozšířil vztah textu o obrazu na vztah samotného slova k vizuální reprezentaci, kterou nelze interpretovat jinak, než slovem, a Rolanda Bartheseho chápajícího obraz jako médium, jenž nemůže existovat beze slov. Teoretické pojetí pak zřejmě nejvíce ovlivnilo dílo Gottholda Ephraima Lessinga *Laokoón čili o hranicích malířství*. Kapitola přispěla také k objasnění pojmu ilustrace a nabídla rozčlenění na jednotlivé funkce a druhy tohoto média. Rovněž jsme se dozvěděli o rozdílech mezi ilustrací uměleckou a ilustrací v narativním textu, kterou se dále zabývala druhá kapitola.

Pro potřeby práce nás zajímaly především ty ilustrace, které jsou jako výtvarný doprovod spjaty s konkrétními literárními texty v kontextu české literatury v první polovině dvacátého století.

Druhá kapitola se zabývala epickou a lyrickou ilustrací. Nejprve se věnovala ilustraci k narativním textům, která vzniká dle předlohy verbálního sdělení. Interpretovaný text Gustava Meyrinka *Golem* a Jaroslava Haška *Dobryj voják Švejk*, tak sloužil jako východisko vizuálního zobrazení díla. Cílem bylo postihnout podobnosti a odlišnosti narativní ilustrace a samotného textu a odpovědět tak na otázku, zda napomáhají ilustrace interpretaci literárního textu, předeslanou v úvodu práce. Na základě komparace výše zmíněných děl jsme se dozvěděli, že narativní ilustrace může přihlížet k textu a snažit se vizuálně vystihnout příběh, stejně tak si však hledá vlastní cestu. V případě ilustrací Hugo Steinera bylo patrné sepjetí nejen s příběhem, ale i atmosférou knihy. Obtížněji interpretován byl Švejk jako postava literární i jako vizuální reprezentace. Stereotypní a nejznámější ilustrace Ladovy byly dány v kontrast s úděsným výrazem kreseb Georga Grotze. Zatímco Meyrink podal Golemovu charakteristiku a Steiner se snažil o jeho věrné zobrazení, Lada čerpal pouze z vlastní fantazie, protože vnější popis Švejka v textu chybí.

Další oddíl této kapitoly přinesl v úvodu teoretický pohled na ilustraci spojenou s básnickým textem. Taková ilustrace plní v poezii různé funkce, může být obtížně interpretována vzhledem k básnické rozmanitosti, může i zesilovat a vyzdvihávat určité

složky básně (a tak napomáhat interpretaci především dětskému recipientovy). V kapitole byly také definovány jednotlivé funkce básnické ilustrace. Dále jsme se věnovali ekfratickému vztahu mezi ilustrací a poezií. Ekfrází se rozumí textově obrazové spojení představující verbální vizualizaci, kdy je však nejprve vytvořeno výtvarné dílo a díky spisovatelské inspiraci pak vzniká básnický text. Poměrně věrně tak byla vytvořena básnické sbírka Jaroslava Seiferta *Chlapec a hvězdy* inspirující se idylickými obrázky Josefa Lady. Seifert se snažil o zachycení stejného estetického prožitku, čímž docílil jednotné interpretace textu i obrazu.

Třetí oddíl této práce nahlížel na problematiku dalších různorodých vztahů mezi texty a obrazy, které existují ve vzájemném sepětí. Nejprve se zaměřil na emblém a rébus jako na zvláštní a složené propojení textu a obrazu. Stručně byla nastíněna historie emblému a vysvětlen princip jeho pevného spojení, z něhož nelze vyjmout jednu složku, aniž by nedošlo k nepřesné interpretaci emblému, neboli symbolu, znaku. Opět zde nechybělo ilustrativní znázornění v podobě obrázku, jako příklad byl uveden emblém autora první emblematické knihy Andrei Alciata. Rébus pak představuje zašifrovaný význam za pomoci spojení textu a obrázku, sepětí textu a obrazu je tedy nepochybné.

Další podkapitolou tohoto oddílu byl piktogram a kaligram. Piktogram byl pojat jako schematické (až značkovité) vyjádření dějové linie příběhu. K interpretaci byl vybrán velmi podařený piktogram vytvořený na základě povídky *Proměna* Franze Kafky. Jednotlivé značky byly interpretovány se skutečným dílem zcela hierarchicky podle daných šipek. V tomto případě je propojení literární a obrazové složky nezbytné. Obě média vypráví stejný příběh, avšak bez znalosti literárního textu bychom k interpretaci piktogramu nemohli dospět. Samotné obrazné vyjádření tak jen připomíná jednoduchou dějovou linii, avšak nelze pouze skrze něj docílit interpretace literárního díla.

Kaligram pak reprezentovala sbírka *Pantomima* a první oddíl sbírky *Abeceda* Vítězslava Nezvala. V případě kaligramů je obraz vytvářen přímo textem. K vyjasnění pohnutek vedoucích k takovému zobrazení byl v podkapitole charakterizován umělecký a literární směr poetismus, který přinesl umění typografie, tedy obrazové básně. Právě díky jeho typografické úpravě získala sbírka *Pantomima* svou podobu.

Samostatně stála podkapitola obrazové básně, kterou zastupoval Jaroslav Seifert se sbírkou *Na vlnách TSF*. Obrazová báseň umožňuje splynutí vizuálního i verbálního média v jeden celek, při interpretaci literárního textu tak dochází k jednotné interpretaci obrazu.

Báseň *Cirkus*, stylizována do podoby reklamního plakátu, zde byla konfrontována s plakátem cirkusovým. Obrazové pojetí básně umožňuje vnímat text ve vizuální podobě.

Poslední kapitola práce se věnovala obrazotvornosti textu, tedy vyvoláním čtenářovy představivosti. Tato představa je určitým obrazem, který se vytváří v mysli při čtení textu. Zejména ilustrování básní klade nároky na výtvarníka kvůli významové mnohoznačnosti, a tak představa vytvořená v jeho mysli pak nemusí odpovídat představám čtenáře. Obtížně ilustrovatelnou básnickou sbírku reprezentovaly *Ruce* Otokara Březiny. Interpretačně náročná symbolistická sbírka byla doplněna ilustracemi Mikuláše Medka. Jeho kresby zachycují subjektivní vnímání básní a nesnaží se o doslovnou, idylickou transformaci verbální složky ve složku vizuální, jako tomu bylo u výše zmíněného ekfratického spojení textu a obrazu Jaroslava Seiferta a Josefa Lady.

V úvodu bakalářské práce byla vytyčena otázka, zda knižní ilustrace napomáhá interpretaci literárního textu. Ukázalo se, že takovou esteticko-didaktickou funkci plní především poezie určená dětem. Umělecká ilustrace k narativním textům se potýká se subjektivní interpretací textu výtvarníkem, jehož přístup nemusí odpovídat čtenářovým představám. Proto se mnoho autorů bránilo ilustrování svých textů, neboť by mohlo dojít k přílišnému zrealnění díla a mystifikaci čtenáře. Pokud je ilustrátorovým záměrem převést verbální text do složky vizuální, měl by literární dílo alespoň zčásti respektovat. Může se však stát, že text ztrácí doslovnou funkci, v tomto případě bylo poukázáno na to, že i obrazným vyjádřením je možné přenést symbolický význam. Umělecká ilustrace tak zůstává vizuálním sdělením, které je více či méně analogické k tomu, co vyjadřuje literární text.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Primární literatura

BŘEZINA, Otokar a ZIKA, Josef, ed. *Básně*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1958. 296 s.

HAŠEK, Jaroslav. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. 35. vyd., Praha: Československý spisovatel, 1990, 507 s. Slunovrat. ISBN 80-202-0036-3

KAFKA, Franz. *Povídky*. Vyd. 1. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964. 259 s.

MEYRINK, Gustav. *Golem*. V Československém spisovateli vyd. 1. [Praha]: Československý spisovatel, 2010. 266 s. ISBN 978-80-87391-42-6.

NEZVAL, Vítězslav. *Abeceda: taneční komposice Milči Majerové*. Praha: Torst, 1993. 57 s. ISBN 80-85639-12-2.

NEZVAL, Vítězslav. *Pantomima: poesie*. 5. vyd., v této typografii Karla Teiga 2. Praha: Akropolis, 2004. 140 s. ISBN 80-7304-050-6.

SEIFERT, Jaroslav. *Chlapec a hvězdy*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1958. 73 s.

SEIFERT, Jaroslav. *Na vlnách TSF*. 3. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1992. 68 s. Klub přátel poezie. ISBN 80-202-0360-5.

Sekundární literatura

BARTHES, Roland. Rétorika obrazu. In: CÍSAŘ, Karel, ed. *Co je to fotografie?*. Vyd. 1. Praha: Herrmann & synové, 2004. 365 s. ISBN 80-239-5169-6.

CIVASCHI, Matteo, Gianmarco MILESI. *Life in five seconds: Over 200 stories for those with no time to waste*. London: Quercus, 2012. ISBN 978-178-0876-764.

ČERVENKA, Miroslav. Problémy moderního básnictví. In: OPELÍK, Jiří, ed. et al. *Jak číst poezii*. 2., dopl. a přeprac. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969. 261 s.

ČERVENKA, Miroslav. *Symboly, písně a mýty: studie o proměnách českého lyrického slohu na přelomu století: (Sova, Březina, Neumann, Gellner, Toman)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. 173 s.

DANĚŠ, František. Text a jeho ilustrace. *Slovo a slovesnost*, 1995, 56(3). s. 174-189. ISSN 0037-7031. Dostupné také z: <http://kramerius.lib.cas.cz/search/i.jsp?pid=uuid:d0b70173-530d-11e1-1331-001143e3f55c>.

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Vyd. 1. Praha: Český spisovatel, 1993. 144 s. ISBN 80-202-0418-0.

FEDROVÁ, Stanislava, ed. *Česká literatura v intermedialní perspektivě: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky Jiná česká literatura (?): [Praha, 28.6.-3.7.2010]*. 1. vyd. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010. 516 s. ISBN 978-80-85778-73-1.

GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1985. 534 s.

Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958. Vyd. 1. Editor Josef Vojvodík, Jan Wiendl. Praha: Togga, 2011, 477 s. Opera Facultatis philosophicae Universitatis Carolinae Pragensis, vol. 9. ISBN 9788087258569.

HOFFMANN, Bohuslav. Inspirace díly výtvarnými (k interpretaci a recepci poezie iniciované texty výtvarnými a fotografickými). *Zlatý máj*. 1989, č. 23, s. 514-521.

JANSKÁ, Lenka. *Mezi obrazem a textem: text a grafém v evropském a českém malířství: 1910-1930*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2007, 167 s. ISBN 978-802-0415-233.

JAROŠOVÁ, Helena. *Literární složka knihy a ilustrace. Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění, 1966, roč. III, č. 3., s. 155.*

JEDLIČKOVÁ, Alice. Podoby transmediality: verbální a piktorální vyprávění. In: SCHNEIDER, Jan, ed. a KRAUSOVÁ, Lenka, ed. *Intermedialita: slovo - obraz - zvuk: sborník příspěvků ze symposia [pořádaného Katedrou bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci ve dnech 7.-8. listopadu 2007].* 1. vyd. V Olomouci: Univerzita Palackého, 2008. 334 s. ISBN 978-80-244-2054-7.

KAFKA, Franz. *Proměna: Die Verwandlung : s nejstaršími ilustracemi Kafkova díla.* Editor Josef Čermák. Překlad Vladimír Kafka. V Praze: Slovart, 2007, 173 s., iv 1., [2] s. obr. příl. ISBN 978-80-7209-918-4.

KESNER, L. *Vizuální teorie.* 1. vyd. Jinočany: H&H, 1997.

KLIMEŠ, Jan. *Ilustrace narativních textů. Disertační práce.* Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminař estetiky, 2013. 280 s.

KONEČNÝ, Lubomír. *Mezi textem a obrazem: miscellanea z historie emblematicky.* 1. vyd. Praha: Národní knihovna České republiky, 2002. 260 s. ISBN 80-7050-374-2

KUNDERA, Ludvík. O ilustrování děl básnických. In: *Orbis pictus - malovaný svět: Mezin. sympozium [konané v rámci] 15. bienále užité grafiky Brno 1992 [18. 6. - 19. 6. 1992, Moravská galerie, ministerstvo ku.* Brno: Moravská galerie, 1992. 56, [52] s.

LADA, Josef. *Kronika mého života.* Vyd. 7., V Praze: Knižní klub, 2007. 435 s. ISBN 978-80-242-1856-4.

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

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie.* 1. vyd. Praha: SNKLHU, 1960. 265 s.

MANGUEL, Alberto. *Čtení obrazů: o čem přemýšlíme, když se díváme na umění?.* 1. vyd. Brno: Host, 2008. 348 s. ISBN 978-80-7294-274-9.

MATĚJČEK, Antonín. *Ilustrace*. Praha: Jan Štenc, 1931. 351 s.

MITCHELL, W.J.T. Slovo a obraz. In: NELSON, Robert S., ed. a SCHIFF, Richard, ed. *Kritické pojmy dejín umenia = Critical terms for Art history*. Bratislava: Slovart, 2004. 572 s. ISBN 80-7145-978-X.

MUKAŘOVSKÝ, J.: Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka. SaS, 1939. In: DANEŠ, František. Text a jeho ilustrace. *Slovo a slovesnost*, 1995, 56(3). ISSN 0037-7031.

NEZVAL, Vítězslav. *Poetismus*. In *Poetismus*. Sestavili K. Chvatík, Z. Pešat. 1. vyd. Praha: Odeon, 1967

PETRÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Vyd. 1. Praha: Herrmann & synové, 2009. 201 s. ISBN 978-80-87054-18-5.

PYTLÍK, Radko. *Kniha o Švejkovi*. Vyd. 1. V Praze: Československý spisovatel, 1983. 478 s.

RICHTEROVÁ, Sylvie. *Slova a ticho*. Praha: Československý spisovatel, 1991. ISBN 80-202-0333-8.

SCHNEIDER, Jan, ed. a KRAUSOVÁ, Lenka, ed. *Vybrané kapitoly z intermediality*. 1. vyd. V Olomouci: Univerzita Palackého, 2008. 147 s. ISBN 978-80-244-2055-4.

SOURIAU, Étienne a LORENZOVÁ, Helena. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994. 939 s. ISBN 80-85605-18-X.

ŠINDELÁŘ, Dušan. *Vědecká ilustrace v Čechách*. 1. vyd. Praha: Obelisk, 1973. 133 s.

TEIGE, Karel. Poezie pro pět smyslů. *Pásmo*. 1925, roč. 2, č. 1. In: VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 2, Vrchol a krize poetismu 1925-1928*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1972. 781 s.

TEIGE, Karel. *O humoru, clownech a dadaistech: [dvojdílný cyklus]*. 2. vyd. Praha: Akropolis, 2004, 91 s. ISBN 80-730-4042-5.

VÍCH, Zdeněk. *Vybrané kapitoly o umělecké ilustraci*. Vyd. 1. Hradec Králové: Gaudeamus, 2004. 175 s. ISBN 80-7041-450-2.

ZELINKA, Vojtěch. *Otakar Březina: krátký nástin jeho života, díla a významu, ukázky z jeho prací, literatura*. Praha: Jan Svátek, 1923. 63 s.

Internetové zdroje

WALLEN, Mark. The Good Soldier Schweik. In: *Art-for-a-change* [online]. 2010. Dostupné z: <http://art-for-a-change.com/blog/2010/02/the-good-soldier-schweik.html>

SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH

Obr. 1. Optický klam, *Čert a dámy*, s. 9. Zdroj z WWW: <http://www.cz-milka.net/opticke-klamy/dvousmysl/>.

Obr. 2. sousoší Laokóon, s 11. Zdroj: LESSING, Gotthold Ephraim. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*. 1. vyd. Praha: SNKLHU, 1960, s 86.

Obr. 3. Karel Svoboda, ilustrace z publikace Svoboda-Novák, *Horské rostliny* (1937), s. 16. Zdroj: NOVÁK, František Antonín, ed. *Horské rostliny*. 3. vyd., (v ČSAV 1. vyd.). Praha: ČSAV, 1963. s. 107.

Obr. 4. Jan Karafiát, ilustrace Jiřího Trnky *Broučci* (1941), s. 18. Zdroj: KARAFIÁT, Jan. *Broučci: pro malé i velké děti*. 7. vyd. v Albatrosu. Praha: Albatros, 2001. ISBN 80-00-00942-0.

Obr. 5. Vědecká ilustrace *Světlušky větší*, s. 18. Zdroj z WWW: <http://anodonta.blogspot.cz/>

Obr. 6. Hugo Steiner, ilustrace k dílu Gustava Meyrinka, *Golem* (1916), s. 21. Zdroj z WWW: <http://50watts.com/How-to-Draw-a-Golem>.

Obr. 7. Josef Lada, *Dobry voják Švejk*, s. 23. Zdroj: HAŠEK, Jaroslav. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. 35. vyd., Praha: Československý spisovatel, 1990.

Obr. 8. Kresba Georga Grosze: *Výlev Ducha svatého ("Ausschüttung des heiligen Geistes."*s. 25. Zdroj z WWW: <http://art-for-a-change.com/blog/2010/02/the-good-soldier-schweik.html>.

Obr. 9. Josef Lada, *Okno se stromkem* (1945), s. 29. Zdroj z WWW: <http://reocities.com/TimesSquare/Dome/9950/lad-p27.jpg>.

Obr. 10. Josef Lada, *Husopaska*. Jaroslav Seifert, *Chlapec a hvězdy*, s. 30. Zdroj z WWW: http://www.melcer.biz/img/pohledy/images_big/21653.jpg.

Obr. 11. Andrea Alciato. *Emblemata*. Antvepie (1577), s. 32. Zdroj: KONEČNÝ, Lubomír. *Mezi textem a obrazem: miscellanea z historie emblematiky*. 1. vyd. Praha: Národní knihovna České republiky, 2002, s. 153.

Obr. 12. německý rébus ze 17. století, s. 32. Zdroj: <https://www.etsy.com/listing/95519095/1925-bohemian-rhapsody-in-rebus-form>.

Obr. 13. Matteo Civaschio a Gianmarco Milesi, *Life in five sekonds* (2012), Franz Kafka, *Proměna*, s. 33. Převzato z: <http://www.lifeinfiveseconds.com/>.

Obr. 14. Wihelm Wessel, ilustrace k Proměně Franze Kafky, s. 34. Zdroj z WWW: http://kultura.idnes.cz/foto.aspx?r=literatura&c=A070815_180733_literatura_ob&foto=OB1ce2e9_kafka1.jpg.

Obr. 15. Guillaume Apollinaire. *Kaligramy: Paříž*, s. 37. Zdroj: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guillaume_Apollinaire_Calligramme.JPG.

Obr. 16. Karel Teige, Vítězslav Nezval, *Abeceda-D* (1926), s. 39. Zdroj: NEZVAL, Vítězslav. *Abeceda: taneční komposice Milči Majerové*. Praha: Torst, 1993, s. 12.

Obr. 17. Vítězslav Nezval, *Pantomima, Adé* (1924), s. 40. Zdroj: NEZVAL, Vítězslav. *Pantomima: poesie*. 5. vyd., v této typografii Karla Teiga 2. Praha: Akropolis, 2004, s. 137.

Obr. 18. Karel Teige, Jaroslav Seifert, *Cirkus 1925*, s. 42. Zdroj: SEIFERT, Jaroslav. *Na vlnách TSF*. 3. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1992. Klub přátel poezie, s. 34.

Obr. 19. László Moholy-Nagy, Cirkusový plakát, s. 42. Zdroj z WWW: <http://www.wikiart.org/en/laszlo-moholy-nagy/the-olly-and-dolly-sisters>.

Obr. 20. Mikuláš Medek, ilustrace k básnické sbírce Otokara Březiny *Ruce*, s. 45. Zdroj: BŘEZINA, Otokar. *Ruce*. 1. vyd. v Bloku. Brno: Blok, 1965. s. 26.

Obr. 21. Mikuláš Medek, ilustrace k básnické sbírce Otokara Březiny *Ruce*, s. 45. Zdroj: BŘEZINA, Otokar. *Ruce*. 1. vyd. v Bloku. Brno: Blok, 1965. s. 50.