

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

DIALOG LITERÁRNÍHO TEXTU A OBRAZU

DISERTAČNÍ PRÁCE

Autor: Mgr. Markéta Veselá

Školitel: prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc. (FF JU České Budějovice)

Místo a rok vypracování: České Budějovice, 2016

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

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své disertační 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 záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním výsledků mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 26. února 2016

Mgr. Markéta Veselá

ANOTACE

Tato disertační práce se zaměřuje na postihnutí dialogu dvou rozdílných druhů umění: literárního textu a obrazu, které se setkávají v rámci jednoho díla. Hlavním bodem zájmu je moment jejich setkání, který otevírá i z pohledu literárního vědce velmi zajímavé intermedialní pole, jehož zkoumání a definování se zabývám v teoretické kapitole. Snažím se najít možné nástroje pro analýzu, zkoumat změny recepce, a především nosnost sémiotických východisek v dané situaci.

Otázka sepětí obrazu a textu není nikterak nová, jak ukazuje kapitola věnovaná historickému pohledu na tento vztah. Od Horatiova verše *Ut pictura poesis*, Lessingova Láokoóna, až po současnost, kdy zaznívají pojmy jako vizuální obrat či lingvistický imperialismus. V dalších kapitolách, které jsou v podobě tematicky uzavřených studií, se zabývám pozicí literárního textu v oblasti lettrismu, knižních obálek, autorských knih a textů, které obklopují obrazy v určité distanci. Literární text se tak ocitá na plátnech obrazů, povrchu soch, nebo je obrazem reprezentován. V kapitole o autorských knihách literární text zdánlivě mizí úplně, ale ukážeme si, že je spíše transformován do myšlenky či gesta. V poslední studii se dostávám k dalším možnostem provázání, jako je obraz existující pouze v jazyce či texty, které kolem obrazu krouží, a pomáhají tak upevnit jeho místo v kontextu umění.

ANNOTATION

This thesis focuses on the dialogue between two dissimilar forms of art: text and image, criss-crossing within one work of art. The point of interest is the exact moment of their encounter, which opens an interesting intermediary field for the litterateur as well, which I define and explore in the theory chapter. I aim to find possible tools for analysis, examine changes in perception, and the capacity of the semiotic base.

The history chapter demonstrates that the theme of the dependency of text and image isn't a new one. From Horatio's line *Ut pictura poesis* and Lessing's Laocoon to the present day, time and notions such as visual conversion or linguistic imperialism have been used.

The rest of the chapters, which are thematically separated studies, are concerned with the position of literary text in the field of Lettrism; book covers, artists' books and texts that are surrounded by images at a certain distance. In this way literary text becomes a part of the canvas, surface or sculpture, or is represented as image. In the chapter dedicated to artists' books the text seemingly disappears completely, to be shown just as a thought or gesture. In the last study I explore other ways that text and image appear in relationship, for example, an image existing only in language, or text circling around an image to secure its place in the context of art.

Ráda bych poděkovala prof. PaedDr. Vladimíru Papouškovi, CSc. za podporu a vedení nejen při psaní disertační práce, ale i během celého studia. A také doc. Libuši Heczkové, Ph.D. za čas, který mi věnovala a za její podnětné rady.

OBSAH

1. Úvod.....	str. 8
2. Dialog textu a obrazu: teoretická část.....	str. 10
2.1 Když se řekne text.....	str. 11
2.2 Když se řekne obraz.....	str. 12
2.2.1 Obraz v područí jazyka.....	str. 13
2.3 Rozvržení obrazu a textu.....	str. 15
2.4 Struktura jako nástroj.....	str. 17
2.5 Recepce jednotlivých kódů.....	str. 20
2.6 Společná encyklopedie.....	str. 22
2.7 Možné vztahy obrazu a textu.....	str. 25
2.7.1 Konkrétní typy vztahů.....	str. 26
2.8 Privilegování obrazu/textu.....	str. 29
2.9 Závěrem: teoretické možnosti vztahu textu a obrazu.....	str. 31
3. Privilegium slova: historický exkurz do pojetí vztahu obrazu a textu.....	str. 32
3.1 Období starověku.....	str. 32
3.2 Období antiky.....	str. 34
3.3 Období od středověku do 19. století.....	str. 39
3.4 20. století až současnost.....	str. 44
3.5 Závěrem: historie provázání obrazu a textu.....	str. 47
4. Na okraji literatury a výtvarného umění: lettrismus.....	str. 48
4.1 Kořeny lettrismu.....	str. 49
4.1.2 Lettre/písmeno+ismus.....	str. 51
4.1.3 Francouzský a český lettrismus.....	str. 52
4.2 Teorie lettrismu.....	str. 55
4.3 Vizuelní poezie.....	str. 58
4.4 Písmové obrazy.....	str. 63
4.5 Lettristická hra s jazykem.....	str. 71
4.6 Závěrem: lettrismus a literatura.....	str. 73
5. Výchvěšní štít knihy: obálka.....	str. 76
5.1 Pojem knižní obálky.....	str. 79
5.1.2 Složky knižní obálky.....	str. 80

5.1.3 Typy knižních obálek.....	str. 84
5.2 Knižní obálky Josefa Čapka.....	str. 92
5.3 Karel Teige a knižní obálka.....	str. 96
5.4 Jiří Balcar a knižní obálka.....	str. 99
5.5 Závěrem: obálka a vztah s literárním textem.....	str. 102
6. Když slova dojdou: autorské knihy.....	str. 105
6.1 Pojem autorská kniha.....	str. 106
6.1.2 Definice knihy.....	str. 107
6.1.3 Jiné knihy: autorské a objektové.....	str. 109
6.1.4 Jak je to tu s textem?.....	str. 112
6.1.5 Dvě cesty přináležitosti.....	str. 114
6.1.6 Postup recyklace.....	str. 116
6.1.7 Josef Váchal: předchůdce české autorské knihy.....	str. 117
6.1.8 Autorské knihy a jejich vztah s literárním textem.....	str. 119
6.2 Nová literatura alias Liberatura.....	str. 122
6.3 Závěrem: autorská kniha, literatura a liberatura.....	str. 126
7. Příběhy, které se pojí s obrazem.....	str. 128
7.1 Podmínka obrazu: rám.....	str. 129
7.1.2 Typy epitextů a spjatost s obrazem.....	str. 131
7.1.3 Recepce recepce.....	str. 134
7.1.4 Narativní pojetí obrazu.....	str. 135
7.2 První příběh obrazu: Malíř básníkem barvy (E. Munch).....	str. 138
7.1.2 E. Munch: Výkřik obrazu.....	str. 139
7.3 Transfer příběhu: biblické výjevy na plátně a v textu.....	str. 143
7.4 Obrazy v rámci literatury.....	str. 145
7.5 Ilustrace bez přítomnosti textu.....	str. 147
7.6 Závěrem: obrazy v příbězích.....	str. 149
8. Závěr: Dialog literárního textu a obrazu.....	str. 150
8.1 Adekvátnost použití sémiotického aparátu.....	str. 154
8.2 Strádání literárního textu.....	str. 156
8.3 Recipient jako bod střetu.....	str. 157
9. Literatura.....	str. 158

1. Úvod

Dialog textu a obrazu

„V pohádce o zlatovlásce Jiřík ochutná hadí maso, a rázem porozumí hlasům a hovorům všech tvorů kolem. Budeme hovořit o tom, jaké sousto bychom asi měli ochutnat, abychom porozuměli hlasům jednotlivých uměleckých druhů, dialogu, který vedou mezi sebou, setkávající se uvnitř jednoho díla.“ (Mathauser, 1984, str. 67)

V této práci půjde o to, jak je patrné již z výše uvedeného citátu, postihnout dialog dvou rozdílných uměleckých kódů – moment setkávání se textu a obrazu především, nikoliv však výlučně, v rámci jednoho díla. Dalo by se předpokládat, že se budeme pohybovat hlavně v prostoru knihy. Nebude tomu tak ale vždy a v dalších kapitolách se přesvědčíme o tom, že především text má tendence citelně expandovat i do jiných uměleckých kategorií. Dostaneme se do sfér, které nechává literární historie a teorie většinou stranou, do oblasti vizuálního pojetí textu a k sepětí literárního textu s obrazem.

Vymezování tohoto interdisciplinárního či intermediálního pole, jehož hranice jsou těžko postihnutelné, rozmělněné a rozostřené, vyvolává tázání se po možném definování výše specifikovaného vztahu. Text a obraz představují dva rozdílné sémiotické kódy, přičemž pokusy o charakteristiku jejich provázání v momentě setkání jsou komplikované a vymezování hranic přináší nebezpečné zjednodušování či schematizaci.

Pokud řešíme vztah literárního textu a obrazu, nejlépe bude, pokud si nejprve položíme zcela banální otázku: které výtvarné prvky mohou obklopovat text a vytvářet s ním unikátní interakci? Je to především ilustrace a komiks. Avšak právě těmito tématy se zabývat nehodlám. Vydám se na poněkud tenčí led a zaměřím svou pozornost na hraniční případy: lettrismus, knižní obálky, autorské knihy a obrazy v příbězích.

V jednotlivých kapitolách této práce se bude distance mezi textem a obrazem různě měnit. Od absolutního sepětí v rámci lettrismu, až po indikaci nepřítomnosti textu u autorských knih. Dostanu se až k otázce, zda pro navázání vztahu mezi těmito dvěma

entitami postačí pouze implicitní přítomnost jednoho z nich. To se týká nejen autorských knih, ale i kapitoly zabývající se texty, které obrazy obklopují a zasazují je do ikonického slovníku určité doby (byť obrazy nemusí být fyzicky přítomné, ba ani existující).

Tato práce nebude směřovat k porovnávání jednotlivých zobrazení na základě zpodobení konkrétních postav, témat či motivů, ale bude se zabírat prostorem, který při sepětí textu a obrazu nově vzniká. Nebudu tedy řešit rozdílnosti, ale pokusím se o charakteristiku rodičího se hybridního žánru na pomezí dvou uměleckých kategorií. „Slovo a obraz (...), je to dvojice termínov, ktorých vzťah otvára priestor intelektuálneho boja, historického skúmania a umeleckej kritickej praxe. Jediné, čo nám zostáva, je preskúmať tento priestor a zabývať sa v ňom.“ (Mitchell, 2004, s. 90)

Tato práce se snaží ukázat na rozmanitost možností utváření literárního textu, obohacování jeho formy (či degradaci jeho obsahu). Spojení obrazu s literárním textem může i literáty navést na jiné zacházení s textem, který je mnohdy v našich kruzích brán jako něco posvátného. Proč ale nerozrušit schéma stránky, proč se nevydat vstříc experimentu a text (ne)vidět v nových perspektivách?

2. Dialog textu a obrazu: teoretická část

„The paragone or debate of poetry and painting is never just a contest between two kinds of signs, but a struggle between body and soul, world and mind, nature and culture.“ (Mitchell, 1984, str. 49)

Tradičně je tento problém redukován na rozdíl mezi časem a prostorem či viditelným a slyšitelným. Tímto směrem se vydat nemíním, vzhledem k tomu, že stavět pouze na binárních opozicích a dualismu není zcela plodný způsob myšlení o věcech. „The boundary line between text and images, pictures and paragraphs, is drawn by a history of practical differences in the use of different sorts of symbolic marks, not by a metaphysical divide.“ (Mitchell, 1984, str. 69) Raději bych se vydala cestou, kterou ve své knize nastínil Alberto Manguel: „Procházím se muzeem, vidím malby, fotografie, sochy, instalace a videoprojekce. Snažím se pochopit, co vidím, a podle toho obrazy číst, ale narativní linky, které k nim vedou, se neustále kříží: příběh naznačený názvem díla, příběh o tom, jak dílo vzniklo, příběh jeho tvůrce a příběh můj vlastní.“ (Manguel, 2008, str. 213)

Manguel poukazuje na fakt, že obrazy neexistují ve vzduchoprázdnu, ale při jejich recepci se kříží jejich příběhy s tím, co vidíme na plátně. Zároveň i pro proces vnímání obrazů či jiných čistě vizuálních děl používá termín *čtení*. Ve své krátké citaci tak shrnuje hlavní témata, na která se zaměřím v této kapitole. Jednak to bude definice jednotlivých složek popisovaného vztahu, tedy obrazu a textu. Dále na rozdílnost recepce, která se v případě hybridního díla problematizuje a jednak na možnosti, jak teoreticky uchopit celou tuto nastíněnou problematiku, přičemž hlavní pozornost na sebe upoutá sémiotický koncept.

2.1 Když se řekne text

„Vidíme věci samy, svět je to, co vidíme: formulace tohoto druhu vyjadřují víru, která je společná přírodnímu člověku i filozofovi, jakmile otevře oči, odkazují k hluboké vrstvě němých ‚mínění‘, zahrnutých v našem životě. Na této víře je však podivné to, že jakmile se ji pokoušíme artikulovat formou určitého tvrzení či výpovědi a ptáme se, kdo je tímto ‚my‘, co znamená ‚vidět‘ a co je ‚věc‘ či ‚svět‘, ocitáme se v bludišti nesnází a protiřečí.“ (Ponty, 2004, str. 15)

Stejně jako Ponty si nyní položím podobné otázky já: co je to text, obraz, čtení a naše rozumění? Kde hledat a najít odpověď na tyto zdánlivě banální otázky v momentě, kdy se ocitáme před hybridním uměleckým dílem?

„Text je všeprostupující, všudypřítomný, obepíná nás jako skafandr, bez kterého není možné na planetě Zemi přežít. Text nám umožňuje orientovat se v prostoru a čase, naplňovat konverzace obsahem a zapadnout do společenství lidí, se kterými obýváme stejný životní prostor. Možná je naše čtení méně soustředěné než dřív. Pravděpodobně se také změnila jeho struktura. A docela určitě je víc fragmentované. (...) Čtení zažívá nejrychlejší a nejdramatičtější vývoj od vynálezu knihtisku (...).“ (Pecina, 2011, str. 56)

Text není pouze tkanivo tvořené slovy, které zachycuje myšlenky, příběhy, nálady, informace apod., není to pouze nástroj k uchování dat v průběhu času. Existují názory, že text je proces, který probíhá mezi zapsaným a čtenářem a nepředstavuje nic stálého ani neměnného. Je to zkušenost tvoření, akt, v němž autor pozbývá svého místa garanta smyslu, protože smysl je neustále přepisován a odkládán. „Pojem text jako nástroj polemiky s příliš rigidními verzemi strukturalismu měl (...) označovat jistou virtualitu a jistou zásadní otevřenost. Zároveň ale (a to zejména v blízkosti druhého pojmu, pojmu *écriture*) i hutnost, densité ve smyslu svézákonnosti, autonomie, neredukovatelné specifičnosti, to jest ve smyslu nepodřízenosti označovanému; text potom není ani pouhým průchodem či průhledem k nějak již existujícímu označovanému, ani není pouhým nositelem smyslu. Text, řečeno barthesovsky, je významotvorný proces sám; nikoli signifikace, nýbrž signifiace, a production in progress, jak zní americká verze téže myšlenky.“ (Petříček, 2004, str. 536)

Pojem text je rozmělněn a podobně jako u obrazu nelze lehce vyjádřit jeho definici, protože i pojetí samotného slova a jazyka se zproblematizovalo. Slovo už není jed-

noznačným nositelem významu mezi autorem a čtenářem, není něčím, co by objektivně podávalo informace o skutečnosti, protože s tou mnohdy zpřetrhalo vazby. Ukázalo se, že jazyk není objektivním zprostředkovatelem světa kolem nás, ale že si vytváří svůj vlastní svět, kde slova mohou naopak zastírat podstatu věci, ke které my pod nánosem jazykových významů nedohlédneme.

„K rozhybání pojmu text však nedošlo v lingvistice, ale v sémiotice a sémantice. Procesualita textu vyvstala v souvislosti se znakovým pojetím textu.“ (Hodrová, 2003, str. 537) Sémiotika zahrnuje pod termínem text nejen jazykové texty samotné, ale textem nazývá i obraz, fotografii a obecně veškeré projevy určitého kódu: „Julie Kristevová mluví o možnosti studovat jako texty i jiné, neliterární systémy - umění, nevědomí, Jurij Lotman mluví o textu kultury a o textech malířských, architektonických aj.“ (Hodrová, 2003, str. 538) V případě setkání obrazu s textem můžeme tento případ nazvat jako hybridní text, protože nejde jen o spojení dvou různých textů, ale v místě setkání se vytváří nový druh, který přebírá kvality a vlastnosti jak lingvistického tak vizuálního sdělení.

I když textem můžeme nazývat i díla vizuální povahy, v dalších kapitolách se budu důsledně držet prvotního rozlišení obraz X text, kdy text odkazuje k projevům čistě verbálním a obraz vizuálním. Obávám se, že pokud bych veškeré projevy nějakého kódu nazývala textem, zproblematizovalo by to v tomto případě přehlednost celé práce.

2.2 Když se řekne obraz

Podobně jako u textu, ani pojem *obraz* není zcela jednoznačně vymežitelný: „The commonplace of modern studies of images, is that they must be understood as a kind of language, instead of providing a transparent window on the world, images are now regarded at the sort of sign that presents a deceptive appearance of naturalness and transparency concealing an opaque, distorting, arbitrary mechanism of representation, a process of ideological mystification.“ (Mitchell, 1984, str. 504)

Mitchell upozorňuje na samotné nakládání se slovem obraz. Je důležité si vymezit rozdíl mezi tím, co opravdu vidíme, tedy skutečný hmatatelný objekt a mezi tím, co je mentální objekt obrazu v naší mysli. Mitchell tento problém ilustruje ve svém textu *What is an image?* (1984), kde na diagramu (str. 505) ukazuje, že pod pojem obraz můžeme zahrnout mnoho různých vrstev významů: obraz grafický (obraz, sochy, designs), optický (projekce, zrcadlo), perceptuální (smyslová data), mentální (sny, vzpomínky, fantasmata,

nápady), verbální (metafora, popis, psaní). Otázkou je, který *druh* obrazu máme momentálně na mysli. Je to tedy v tomto případě podobné jako s variabilitou slova text, na kterou jsem upozornila v kapitole předcházející.

A to ještě není zdaleka všechno. Mitchell rovněž poukazuje na rozdíl mezi obrazem v mysli a obrazem v jazyce. Je to otázka vědomí, připomíná (1984, str. 510). Pokud mluvíme o známém obraze Zeuxise, který měl namalovat tak dokonalé hrozny vína, že se na ně měli slétat ptáci a chtít je sezobnout, při popisu (obraz sám o sobě neexistuje, existuje pouze jeho vylíčení) si v mysli nepředstavíme obrázek namalovaných hroznů, ale promítnou se nám zcela skutečné hrozny, které známe z naší zkušenosti. Mentální obrazy modelují skutečnost a naopak. Myšlení se podle něho děje prostřednictvím obrazů myšlenek, slovo je obrazem myšlenky, a ty jsou pravdivé tak, jak pravdivá je reprezentace dané věci (str. 512). „Because the relationship between words and images reflects, within the realm of representation, signification and communication, the relations we posit between symbols and the world, signs and their meanings.“ (Mitchell, 1984, str. 529)

Podobně jako tomu bylo u textu, i zde bych ráda ozřejmila, že v dalších kapitolách bude slovem obraz vždy myšlen fyzicky přítomný vizuální artefakt, i když se může jednat o obraz v klasickém slova smyslu (rám, plátno, olejové barvy apod.) nebo o ilustrace, kresby na knižních obálkách atd. Vždy to tedy bude objekt pojící se se světem výtvarného umění.

2.1.1 Obraz v područí jazyka

Doposud se hojně mluvilo o obraze, je zajímavé, že o něm bylo referováno neustále prostřednictvím jazyka. To však sebou vždy nese určité nebezpečí, protože jazyk uchopující například povrch plátna, ve snaze popsat, co na něm je, ho zároveň zplošťuje. Připravuje ho o všechny jeho rozměry, kvality, nuance barev a tvarů. Popis totiž nikdy nemůže být vyčerpávající či všeobsažný. Což mě přivádí k myšlence, byť možná poněkud okrajové, zda by bylo možné o obraze *hovořit* i jinak? Bylo by možné o obraze referovat prostřednictvím obrazu či jiného média? Na to se ptá ve své knize *Myšlení obrazem* (2009) i Miroslav Petříček, a to z jednoho prostého důvodu: pokud řeč uchopí obraz, zcela ho přetvoří a transformuje do jiné podoby.

„V pasti se můžeme ocitnout například tehdy, když se za každou cenu snažíme obrazy podříditi tomu, co říkají, jako by ukazování bylo totéž, co vypovídání.“ (Petříček,

2009, str. 8) Ani tento autor se nedobírá jasné odpovědi na to, jak se zjednodušení vyhnout, zda je to možné nebo je to jen utopická myšlenka. Toto tázání se je však nutné pro uvědomění si *omezenosti* našeho uvažování. Když přistoupíme na možnost, že bychom místo pojmů měli obrazy, museli bychom i přesto bojovat s problémem, jak je předat dál. Jak omezit jejich polysémičnost, kterou se obrazy většinou vyznačují? „Pak se ovšem otevírá zajímavá, protože méně obvyklá otázka: co by bylo takové myšlení před obrazem, jež by nebylo čtením obrazu, protože používat zde slova čtení znamená řídit se modelem textu, a nikoliv obrazu, a od samého počátku problému vizuálního myšlení vyhnout, nýbrž jehož půdou by skutečně bylo vidění obrazu, což znamená, že smysl, jemuž v setkání s obrazem rozumíme, lépe řečeno: jemuž se pokoušíme porozumět, by nebyl ‚zprostředkován‘ ničím jiným, než právě obrazivostí obrazu, a to tak, že bychom tento smysl měli nějak před očima.“ (Petříček, 2009, str. 9) Návodem na to, jak smysl předávat obrazem však zatím nedisponujeme, takže se zdá, že si jazyk prozatím budeme muset jako nástroj ponechat, protože se člověk nedokáže vyvázat z všudypřítomného jazykového uchopení a konstruování světa, ve kterém se pohybujeme: „Na druhou stranu se zdá, že není možné zaujmout stanovisko zcela extrémní, oddělit zkušenost textů od zkušenosti obrazů, právě proto, že kdybychom se snažili hledat takové myšlení obrazem, které není čtením obrazu, už bychom si na samém začátku vážně protiřečili: o obrazech mluvíme, i tehdy, když se chceme zaměřit na vidění obrazů.“ (Petříček, 2009, str. 10)

2.3 Rozvržení textu a obrazu

Na úrovni znakových prostředků se tradičně rozlišují znaky verbální a obrazové a dále se podle Ch. S. Pierce znaky dělí na ikon, index a symbol. V případě verbálních znaků mluvíme především o symbolech, protože jejich význam je dán společenskou dohodou, konvencí (pokud necháme v pozadí onomatopoeia a jiné hraniční případy, kdy může docházet k posunu vztahu k referentu). V případě obrazových znaků se pak hovoří převážně o ikonech, ale ani v tomto případě to není zcela jednoznačné: „Ikonický znak je ve skutečnosti text, neboť jeho verbální ekvivalent (s výjimkou řídkých případů značné schematizace) není slovo, ale fráze nebo vlastně celý příběh, ikonické znázornění koně neodpovídá slovu ‚kůň‘, ale spíše popisu koně nebo nějakému jinému mluvnímu aktu.“ (Eco, 2004, str. 245)

U uměleckých děl se situace komplikuje, jak vyplývá i z Mukařovského *Studii* (2007), kde mimo jiné říká, že díky převažující estetické funkci věci či artefaktu se z těchto děl stávají autonomní znaky a vyvazují se ze své vazby na skutečnost. Proto si právě u obrazů nevystačíme s konceptem mimesis: „Až do konce 16. století hrál pojem podobnosti ve vědění západní civilizace zásadní úlohu. Právě na jeho základě se vedla exegeze a interpretace textů, to on organizoval hru symbolů, umožnil poznání viditelných i neviditelných věcí a vedl umění jejich zobrazování. Svět zobrazoval sebe sama, země opakovala nebe, tváře se zrcadlily ve hvězdách a rostliny v sobě skrývaly tajemství, která sloužila člověku. Malířství napodobovalo prostor. A reprezentace, ať už byla svátkem či věděním, se považovala za opakování: divadlo života či zrcadlo světa – takový byl nárok každého jazyka, za to vydával a odtud čerpal své právo na existenci.“ (Foucault, 2007, str. 19) Jenže ve 20. století již toto neplatí, reprezentace není opakováním, není duplikátem reality, naopak je něčím, co samu realitu může zproblematizovat. A to z toho důvodu vztah reprezentace a reprezentovaného podobně jako vztah označujícího a označovaného již dávno není jednoznačný a transparentní.

Pokud je řeč o podobnosti, reprezentaci, ikonicitě a podobných termínech, je nutné připomenout, že i verbálnímu textu lze přiznat vizuální kvality. Mnohdy opomíjené vlastnosti jako velikost písmen, font či rozložení na stránce mohou být nositeli estetické funkce. V tom případě je poukázáno nejen na označované, ale i na označující, na reprezentant sám a jeho kvality - ze symbolu se stává ikon. Můžeme mluvit o tzv. typografických básních či dokonce verbalizovaných obrazech. Typografické básně nalzáme napří-

klad v knize Josefa Seiferta *Na vlnách TSF* či *Pantomimě* Vítězslava Nezvala. Literární text navíc může být pojímán i jako kresba (Úličný, 1987). Stěžejní impuls v této věci znamenala Mallarméova skladba *Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu* (1914), s jejíž tradicí se výše zmiňovaní autoři museli vyrovnat, překonat ji nebo následovat.

Rozdíly obou kódů, i kdybych je na obou stranách nazývala textem, jsou neodiskutovatelné. Oblastí, kde je tato rozdílnost na první pohled nejvíce evidentní, je materiální stránka věci. K materiálu a jeho důležitosti se vyslovuje i Mukařovský: „Tak např. rozdíl mezi básnictvím a uměními výtvarnými se zakládá na okolnosti, že básnictví má materiálem řeč, výtvarné umění pak hmoty. (...) Materiál je při diferenciaci umění činitelem základním. (...) Vlastnosti, které materiál vnáší do každého jednotlivého umění, jsou pro tvorbu nepřekročitelnou hranicí. (...) Přesto však se jednotlivá umění během svého vývoje velmi často snaží překročit hranice dané materiálem, děje se to vždy, když některé umění začne směřovat ke sblížení s uměním jiným, tak např. básnictví usilovalo opětovnými způsoby přiblížit se hudbě nebo malířství. (...) V takových případech dochází ke ‚znásilnění‘ materiálu, totiž k předstírání vlastností danému materiálu nepřírodných, aniž ovšem mohou být přirozené vlastnosti doopravdy potlačeny. (...) Přes vzájemné odlišnosti jsou však umění intenzivně spjata a vyvíjejí se nejen jednotlivě, ale i jako celek.“ (Mukařovský, 2007, s. 191)

Pokud se ještě na chvíli zdržím u otázky materiální, lze říci, že literatura pracuje se znaky, se slovy, které jsou uměle vytvořeny. Ale jsou uměle vytvořeny i barvy a prostředky, které používá výtvarné umění? Pokud mluvíme o základní paletě nástrojů, jako jsou barvy, tvary apod., jsou dány konvencí a systémem a nebo naopak mají přirozený původ? Jak říká Levi-Strauss (2006): podle něho malířství nachází svou látku v přírodě, barvy jsou dány ještě předtím, než se používají a stejně tak primární tvary. Druhou stranou této otázky je uchopení těchto jevů, jejich rozlišení a používání. To se opět děje prostřednictvím jazyka, kterým si i svět přírody strukturujeme.

2.4 Struktura jako nástroj

Pokud se zaměříme na strukturu jednotlivých kódů, verbální text lze rozdělit na menší jednotky, na slova, fonémy, morfémy apod., obraz však těžko rozdělíme na nějaké diskrétní jednotky, které by navíc podléhaly určitému systémovému uspořádání nutnému k fungování struktury (jako je mřížka u jazyka). Jsou obrazy znaky, superznaky a nebo se zcela vymykají sémiotickému uchopení? A není toto dělení na sémioticky čistá média jen iluzí či naší snahou si věc či spíše celý okolní svět zjednodušit? Řeč sama je kombinací více sémiotických kódů a stejně tak je i většina jiných komunikátů smíšená. Jak je to v těchto případech s jejich strukturním vymezením?

„Zde je nezbytné vytvořit si alespoň elementární přehled o pojmech. Slovo text není synonymem slova struktura, dokonce je v některých případech odpovědí na námitky proti strukturalismu. Tak například Pierre Macherey (jehož *Teorie literární produkce* je z roku 1966) tvrdí, že dílo lze spíše ‚odvysvětlit‘ než vyložit odkazem ke struktuře, která je mu imanentní, protože dílo je tímto způsobem vytrženo jak ze vztahu k podmínkám své produkce, tak i k podmínkám své recepcce a vztahuje se pouze ke svému principu, to jest ke své ideální možnosti, jež je jeho simulacrum. Teorie literární produkce se zabývá právě touto dynamikou vztahu textu a jeho potencialit (Macherey). Obdobně — způsobem ne tak kritickým, nýbrž rozvíjením — postupuje od struktury k textu i Roland Barthes: nakonec odmítá jakoukoli představu modelu, jenž by byl transcendentní vzhledem k textům (jak to ovšem sám demonstroval ve své klasicky strukturalistické strukturální analýze vyprávění) a chce, aby byl každý text chápán ve své diferenci, přičemž však diferenci máme rozumět spíše v ‚nietzschovském či derridovském smyslu.‘ “ (Petříček, 2004, str. 529)

Roland Barthes tvrdí, že pokud se budeme snažit pojmut obraz prostřednictvím sémiotiky, která staví na klasickém pojetí znaku, budeme se setkávat s nutnými překážkami. Hlavní z nich bude skutečnost, že pokud se snažíme nahlížet na obraz jako na znakový systém, je dosti nejasné, co bude nejmenší jednotkou tohoto systému. Když vydělíme v obraze jednotlivé prvky, jakými mohou být určité detaily, barvy či linie, ještě to neznamena, že dohromady tvoří systémově provázanou vyšší jednotku - strukturu, jelikož v jejich užívání není žádný systém, pravidla umístění jednotlivých prvků neexistují, stejně jako jejich hierarchizace.

„Je možné, že na rozdíl od psaného textu, kde musí být význam znaků stanoven ještě předtím, než jsou položeny na hliněnou destičku, na papír nebo na elektronickou

obrazovku, kód, který přitom umožňuje číst obraz, je sice smočen v našem předchozím poznání, ale vzniká až poté, co vznikne obraz – do značné míry podobně, jako když vytváříme nebo si představujeme významy pro svět kolem a z těchto významů okázale budujeme mravní cit, podle nějž žijeme.“ (Manguel, 2008, str. 28)

Na základě Manguelových a Barthesových slov lze dospět k otázce, zda vůbec lze pojímat barvy či linie jako znaky? Jak ale zacházet v našem případě s klasickým vymezením znaku, které operuje s termíny označující a označované? Bylo by řešením nechat tuto otázku nezodpovězenou? Jenže mnozí teoretici se shodují, že: „Nedisponujeme schopností introspekce, nedisponujeme schopností intuice, nedisponujeme schopností myslet beze znaků.“ (Mikš, 2008, str. 21)

Znak je součástí struktury a o struktuře můžeme mluvit tehdy, pokud dochází k hierarchickému uspořádání jednotek, které by měly mít přesné hranice a určitelné vztahy mezi sebou. Obraz je spíše neanalyzovatelné kontinuum a pokud ho budeme pojímat jako něco složeného, budeme mu svým způsobem vnučovat tento přístup a jeho povrch se budeme snažit popsat a uchopit nástrojem, který je mu cizí: „Konsonant je buď znělý, nebo neznělý, ale odstín červené není v opozici k jeho absenci, místo toho je dosazen do gradačně uspořádané řady rozhodných jednotek vydělených z kontinua vlnových délek.“ (Petříček, 2009, s. 137)

Možným řešením je, že umělecké dílo budeme pojímat jako čistě autonomní znak, který nemá zřetelné označované a zřejmě ani zřetelnou strukturu. Jak tvrdí již výše zmínovaný Jan Mukařovský (2007), referentem uměleckého díla je aktuální svět a vůbec celkový společenský kontext. Sice je obraz znakem autonomním, ale vždy je znakem něco míněno, toto *něco* je v tomto případě bez zjevného vymezení a určitosti.

V případě obrazu lze tvrdit, že odkazuje ke gestu, v němž bylo stvořeno, ke svému tvůrci, době, ze které vychází, a především ke své jedinečnosti: „Obraz není ani reálný, ale ani imaginární objekt. Identita ‚zobrazeného‘ se stále odsouvá a jestliže se označované stále odkládá (protože je jenom sledem pojmenování jako v nějakém slovníku), je analýza nekonečná, ale systém malby spočívá právě v tomto útěku, v této nekonečnosti řeči. Obraz není výrazem nějakého kódu, nýbrž variace jisté kodifikující práce, není to sediment systému, nýbrž generování systémů (...). Tato struktura je struktura jako taková (...) praxe obrazu je jeho vlastní teorií.“ (Petříček, 2009, s. 147)

Podle N. Goodmana (2007) je obraz tzv. hustým sdělením, což znamená, že jeho struktura není lehce identifikovatelná, ale naopak se vyznačuje komplikovanou, hustou sítí. Neexistuje malba či kresba bez určitého kódování či stylizování a setkáváme se se sdělením, pro které je nezbytný soubor řízených transformací. To je důvodem problémů ve chvíli, kdy chceme obraz analyzovat, protože referenční pole obrazu je husté a postrádá tak jako jazyk sémantickou či syntaktickou rozlišitelnost, protože povrch obrazu je kontinuálně a významově provázaný a neodpovídá žádnému jasně vymezenému nebo dokonce opakujícímu se systému.

2.5 Recepce jednotlivých kódů

„Říkáme-li, že obraz čteme, není to nevlastní způsob vyjadřování, protože v okamžiku, kdy říkáme, co obraz ‚znamená‘, co obraz ‚říká‘, a dokonce i tehdy, když jenom říkáme, co na obraze vidíme, je už porozumění obrazu nějak čtením, protože je zprostředkováno znakovým systémem jazyka, tedy porozuměním, jehož modelem je text, a nikoliv obraz.“ (Petříček, 2009, str. 9)

Rozdíl recepce jednotlivých kódů se odvíjí od rozdílné struktury a materiálu, který jednotlivá média používají a který je nositelem důležitých vlastností, jejichž možnosti jsou určující, jak již výše bylo řečeno Janem Mukařovským (2007). Například sama schopnost rozlišovat barvy není dána esenciálně, nerodíme se s ní (podobně jako se nerodíme s porozuměním verbálnímu sdělení), ale i prostředí vizuálního vnímání je korigováno jazykovým a kulturním kontextem, jak je patrné i z označení jednotlivých barev. Názvy odstínů, jako například *kobaltová zeleň světlá*, *korálová červeň* apod. opět ukazují, jak jsou i tyto hranice uměle vytvořené: „Významný ruský psycholog Alexandr Romanovič Lurija zjistil terénním výzkumem, že národ sibiřských Evenků (zkoumal především ženy, které se vyznačují v průměru lepší barevnou diferenciací) nemá slovo/výraz pro oranžovou a příslušníci tohoto etnika ji proto nerozeznávají, pro ně je buď červená nebo žlutá, v závislosti na konkrétním odstínu oranžové. (...) Což je mimo jiné důkazem zásadní role jazyka konceptualizace v lidském životě a úžejí kognitivních procesů, procesů rozpoznávání, paměťového znovu nalézání, orientace i komunikace.“ (Michalovič, Zuska, 2009, Str. 26)

Podle Vlastimila Zusky (1994) je ústřední otázkou rozdílnosti recepce čas. Problém se, jak říká, rozpadá na dvě části: na fixaci času ve struktuře díla a na prožitek času, tedy strukturaci recepčního procesu. Snaží se otfást i pojetím obrazu jako něčeho statického a doložit, že časová rovina tvoří neoddělitelnou součást bytí obrazu. Tvrdí, že přirozený postoj, který zaujímáme při recepci běžné reality, se při vnímání uměleckého díla mění. Stejně jako je tomu u Mukařovského estetického postoje. Zuska pro určení specifčnosti vnímání výtvarného díla používá koncept *vícenásobné reality* (Zuska, 1994, str. 10), s kterým přišli již Řekové (Herakleitos). Ukazuje, že při vnímání rozdílných světů jsou zapotřebí i rozdílná pravidla. Pro svět obrazu budou jiná než pro skutečnost a jiná budou i pro literární text. Pobyt v těchto možných světech obrazu nebo literárního díla trvale determinuje i naše bytí v každodenní zkušenosti, které zpětně ovlivňuje.

Obraz fyzicky recipujeme temporálně odlišně, přejíždíme jeho povrch těkavě očima, přičemž již od počátku vidíme celek díla a pouze zaostřujeme na detaily a vztahy mezi jednotlivými body. Při čtení je ale postup jiný, protože je to neustálý pohyb dopředu, text plyne odněkud někam a má určitý začátek, konec a jeho recipování je lineární. Obraz naopak představuje vymezené pole, které je dáno rámem a nebo v našem případě stránkou knihy, ve které se pohybujeme neuspořádaně. Rozdílnost těchto postupů můžeme ilustrovat i za pomoci hermeneutického kruhu. U obrazu je recipient konfrontován s celkem hned v prvním okamžiku střetu s plochou obrazu, kdy si vytváří určitou představu o díle, která je pak modifikována na základě rozpoznávání detailů a vztahů mezi jeho částmi. U textu je tomu jinak, protože i když čtenář přistupuje k textu a pokračuje ve čtení s určitou hypotézou o celku, kterou rovněž neustále proměňuje, k jejímu úplnému vyvrácení nebo naopak naplnění dochází až po přečtení celého textu. Jednou z hlavních odlišností je temporální trvání recepce. Společné je ono předporozumění, se kterým přistupujeme ať už k textu nebo k obrazu, protože se z něho nedokážeme vyvázat.

U obrazu lze pro ono *těkání* použít pojem *příčné čtení*, to se vyznačuje blouděním mezi znaky, které je odsouzeno k neúspěchu, protože nikdy nedospěje k nějakému konečnému smyslu obrazu. Je to čtení bez začátku a bez konce, které se snaží o uchopení logiky fungování významu s tím, že objevený smysl je pouze jeho fragmentem.

Je důležité poukázat na to, že i když pro obraz rovněž používáme výraz *čtení*, jeho průběh není typický jako pro četbu verbálního textu, vyznačuje se zcela odlišným přístupem k dílu, které máme před sebou. Výsledek je ovšem totožný: naše interpretace, která v žádném případě nedokáže vyčerpat mnohovýznamovost literárního nebo vizuálního díla.

2.6 Společná encyklopedie

„Všechno, co vyčteme z nejrůznějších kreseb nebo obrazů, závisí na naší schopnosti poznávat v nich věci nebo zobrazení, jež máme uloženy v mysli. Usiluje-li umělec o to, abychom v jeho díle rozpoznali viditelný svět, vždy se bude spoléhat na pozorovateleovy vědomosti a také na sílu jeho představivosti.“ (Mikš, 2008, str. 215)

Tato citace směřuje k tvrzení, že každý z recipientů má určitou encyklopedii, která vzniká na základě zkušeností, vědomostí apod., a je v určitém kulturním rámci víceméně společná (daná kontextem v podobě vzdělání, výchovy, tradic). Tato encyklopedie je jakýmsi základem postoje, který recipient zaujímá vůči konkrétnímu uměleckému dílu a na základě níž konstruuje svou interpretaci. Proces recepce a čerpání z encyklopedie je určen i na základě rozdílu jednotlivých uměleckých druhů a především míst nedourčenosti, která umožňují recipientovi navázat s dílem spojení.

Milena Bártlová ve své přednášce *Co je vidět, o čem se nemluví* (online, 2012) poukazuje na problém dvojí signifikace a ve svém výkladu zmiňuje jméno Michaela Baxandala, který se touto problematikou zabývá. Bártlová tvrdí, že tato dvojí signifikace odkazuje k rozdílu v označování, které si vyžaduje obraz na rozdíl od textu. Obraz nemá prostředky k tomu, aby zachytil časovost, plynutí děje apod., navíc malíř či grafik musí udělit konkrétní podobu všemu, co obraz zachycuje. Pokud v literárním textu máme jen neurčitě načrtnutou postavu, malíř jí naopak musí přisoudit určitou tvář, fyziognomii, oblečení, věk a je nucen při reprezentaci říci více než autor textu. Ten má jednak prostředky k vyjádření různých časů a zároveň není nucen v textu tolik specifikovat jako malíř. U ilustrace se toto dvojí označování ještě mírně posouvá, protože je možné čerpat z textu, který nemusí jednotlivé skutečnosti či detaily popisovat a ilustrace může fungovat jako jakési doplnění nedourčených míst.

V souvislosti s kooperací text-čtenář a dotváření nedourčených míst zmiňuje Alberto Manguel ve své knize *Čtení obrazu* (2008) velmi zajímavý postoj Gustava Flauberta, který zcela zavrhoval, aby jeho knihy byly ilustrovány. „Domníval se totiž, že vizuální obrazy redukuje univerzální představy na zcela konkrétní skutečnost.“ (Manguel, 2008, str. 17) Nakreslená žena vypadá jako určitá konkrétní – jedinečná a jediná. Místo pro čtenářovu představivost se razantně omezuje. Představa dostává v tomto případě jasné kontury, pokud je ale vykreslena pouze slovy, nabízí se bezpočet představ žen a čtenář si vytváří vlastní obraz dané postavy a více se dokáže ztotožnit i s textem.

Na druhou stranu je nutné připomenout, že ne všechny ilustrace omezují čtenářovy možnosti – naopak! Mohou být prostředkem pro povzbuzení imaginace recipienta.

I E. Gombrich (1985) poukazuje na to, že když se díváme na obraz, nejsme schopni oddělit to, co známe od toho, co si do zobrazení sami projektujeme. Role znalostí je nejen při četbě vizuálního zobrazení neoddiskutovatelná. Sám Gombrich tuto skutečnost dokládá v jedné studii na příkladu, který sice není uměleckým dílem, ale jedná se o totožný princip a velmi dobře osvětluje, jak je tento problém myšlen. Mluví o známé destičce, která byla poslána v roce 1972 do vesmíru spolu se sondou Pioneer 10. Destička zobrazuje ženskou a mužskou postavu a postavení Země ve sluneční soustavě, přičemž muž zaujímá postavení jako při pozdravu (zdvížená ruka). Problém je v tom, že pokud se tato destička dostane někam, kde nikdy žádnou lidskou bytost neviděli, těžko pochopí, co mají kresby představovat a tudíž je i mužovo gesto zcela mimo rámec a možnosti správné interpretace. Tímto příkladem směřuje k zjištění, že pro interpretaci je nutný soubor znalostí, konvencí a zkušeností zakládajících se i v kultuře daného společenství. Tato naše osobní encyklopedie, kam ukládáme vše, co se učíme, co vidíme a máme kolem sebe, neumožňuje pouze adekvátní vnímání obrazu anebo textu, ale zároveň vytváří určitý horizont očekávání, protože domněnka či hypotéza vždy předchází samotné recepci, na které se posléze podílejí i recepční stereotypy.

S recepčními stereotypy se pojí i nebezpečí zjednodušování, schematizace a podrobení díla naší neochotě přijmout nové postupy, metody či díla, která v určité době provokují. Lze se ale zprostit naučeného a přistupovat k uměleckým dílům takovým způsobem, abychom interpretovali opravdu jen je samé? „Svým vzdělaným a kultivovaným způsobem vyjadřování se o umění neděláme nic jiného, než že obcházíme kolem horké kaše(...) Ztratili jsme cit pro bezprostřednost, a proto své reakce potlačujeme.“ (Kesner, 1998, str. 146)

Tuto neschopnost vyvázat se z toho, co jsme se naučili, zmiňuje i Bártlová, která ve své přednášce *Co je vidět, o čem se nemluví* poukazovala na důležitost tzv. předikonografického popisu při nazírání obrazu. Jde o to, že školou, vzděláním a jiným věděním jsme již naučení přístupu k uměleckým dílům, což mnohdy může zamlžit to, co opravdu zpodobňují. Náš pohled je deformovaný a v jednoduchostech hledáme složitosti. Proto bychom se měli naučit dívat se na to, co na obraze skutečně je, popsat to, co prvotně vidím: koně, strom, člověka, linie, tvary, barvy a pak až následně z toho vyvozovat své

interpretace. Podobné rozlišení lze nalézt i u R. Barthes, který vnímání, ať už obrazu nebo textu, uchopuje prostřednictvím termínů *punctum* a *studium* (Barthes, 2005). *Punctum* odkazuje k individuálnímu zasažení daným dílem, je osobní a mimo jakékoliv konvence, mohli bychom ho označit jako afekt, který dílo v recipientovi vyvolalo. Naopak *studium* představuje kulturní tradice, konvence, teorie a celkově rámce, ve kterých se neustále pohybujeme a které při interpretaci běžně a mnohdy i bezděčně používáme. V konkrétní interpretaci se ke slovu dostávají obě složky, které by měly být pokud možno vzájemně vyvážené a neměla by silněji převažovat ani jedna z nich. Především pokud se pohybujeme například v akademickém prostředí, je problém, že ztrácíme postupně onu bezprostřednost pohledu a stavíme mezi sebe a dílo bariéru z vyčtených poznatků, teorií a určitého *mělo by se*, které nás limituje.

2.7 Možné vztahy obrazu a textu

Obraz a text vytváří při setkání v prostoru knihy zvláštní spojení, hybridní komplex. Roland Barthes (2005) rozlišuje dva vztahy verbálního a vizuálního sdělení – *ukotvení* a *převod* (anchorage a relay). Barthes si rovněž pokládá otázku, zda se mohou obrazy vyrovnat jazyku, přesněji řečeno, jestli mohou být natolik nositeli smyslu. Poukazuje rovněž na fakt, že není vazba mezi textem a obrazem dostatečně zkoumána ze strukturálního hlediska. Pro naše téma je velmi důležitá otázka, kterou si mimo jiné klade v textu *Rétorika obrazu* (2005): „Zdvojuje (*ilustrace, pozn. autorky*) jisté informace textu po způsobu redundance anebo text přidává nějakou novou informaci k obrazu?“ (Barthes, 2005, s. 58) Tuto otázku bych mohla vztáhnout na téma mé práce obecně: pokud se text spojí s obrazem a objevují se bok po boku a nebo dokonce splynou v jedno v rámci uměleckého díla, předávají obě média totožnou informaci a nebo jedno obohacuje druhé a přináší do vztahu nové kvality či informace? A co teprve v případě, že text se sám stává obrazem? Ztrácí něco ze své podstaty nebo naopak získává?

Pro případ sepětí knihy a obrazu mají svou důležitost oba pojmy, *ukotvení* je však z pohledu tématu práce důležitější. Každý obraz je polysémický, což znamená, že implikuje množství signifikátů a je ze své podstaty ambivalentní. Doprovázející lingvistické sdělení v tomto případě může nabízet určité vodítko, pomáhá identifikovat scénu, kterou má čtenář před sebou. V našem případě, kdy se jedná o literární text, ani toto vodítko nemusí být explicitní, ale naopak může otevírat nové otázky a hledání významu prvotně neulehčovat. Obecně funkce *ukotvení* pomáhá zvolit správnou rovinu vnímání a nabízí orientaci v tážení se po smyslu. Zároveň usměrňuje i samu interpretaci: „(...) tvoří jakési kleště, které brání konotovaným významům přerůstati buď k oblastem příliš individuálním a nebo k dysforickým hodnotám.“ (Barthes, 2005, s. 57)

Kleště mohou působit dvojím směrem, jednak text usměrňuje vnímání obrazu, ale na druhou stranu obraz může doplňovat rozumění textu. Například u ilustrace se jedná o přímou reprezentaci zakládající se na prvcích textu, které může specifikovat. Pokud je například v textu popisována postava a na obraze vidíme její konkrétní vykreslení, určí to zpětně i projekci do textu a čtenářova představa, kterou si vytvořil na základě textu, je určitým způsobem modifikována, precizována či vyvrácena. Může dojít i k odmítavému postoji vůči tomuto konkrétnímu pojetí, které do určité míry prezentuje interpretaci výtvarníka. *Ukotvení* má vést čtenáře ke smyslu, který je předem do určité míry korigován

textem. Řeč nebo v tomto případě text má obecně funkci osvětlení, nutno dodat, že není aplikovatelná na ikonické sdělení jako na celek. Kromě ilustrace se s *ukotvením* můžeme setkat i u různých konceptuálních děl, kde text v podobě teorie, filozofie či jiného vysvětlujícího aktu pomáhá ozřejmit smysl vystavovaného. *Ukotvení* funguje i u textů, které kolem obrazu rezonují, např. deník autora, jeho komentář, recenze, rozhovor, kritika a podobné texty, které se kolem vizuálního sdělení kupí a nějakým způsobem se ho dotýkají, zmiňují ho, ukotvují jeho interpretaci.

Termín *ukotvení* Barthes pojímá jako kontrolu, kdy text dozírá na pochopení obrazu, což ilustruje na reklamním sdělení, kde má text ručit za správné použití vizuálního sdělení, což v našem případě literárního textu samozřejmě není explicitně dáno a text nemá represivní hodnotu.

Druhá funkce je tzv. *převod*. I ta se dotýká našeho tématu, obraz a text tvoří jednotu na vyšší rovině, na rovině příběhu a slovo poskytuje významy, které nejsou na obraze a naopak. Funkci *převodu* Barthes popisuje jako spojení textu a obrazu na takové rovině, že samostatně nic neznamenaají a až díky spojení tvoří celek a dokážou sdělovat význam. To může být případ především vizuální poezie, písmových obrazů, ale i knižních obálek či autorských knih. Zde všude se text a obraz prolínají do té míry, že není možné oddělit jedno od druhého. A pokud by se tak stalo, došlo by ke ztrátě integrity uměleckého díla.

Barthes však celkově směřuje spíše k reklamnímu sdělení, kdy jen jedna z těchto řešených entit nedostačuje, aby recipientovi sdělila potřebné informace, které by v případě reklamy měly být vždy jednoznačné a pro spotřebitele nezavádějící. U uměleckých děl není tento vztah tak přesně definovatelný a jeho funkce není v tom, aby recipientovi byly poskytnuty adekvátní informace, ale jedná primárně o estetický zážitek.

2.7.1 Konkrétní typy vztahů mezi obrazem a textem

Vztahy, které mezi sebou obraz a literární text zaujímají, se odvíjí od toho, jaký typ zobrazení máme před sebou. Uveďme si nyní alespoň základní typy, které nám zároveň ukážou možnosti provázání. I když se v dalších kapitolách ilustraci nevěnuji, domnívám se, že je důležité ji zmínit alespoň okrajově. Variabilnost vztahu textu a obrazu dále ukazují knižní obálky, vizuální poezie, písmové obrazy či autorské knihy. Tím však výčet možností zdaleka nekončí (např. komiks, emblém). V každém z těchto případů je vztah vizuálního a verbálního mírně odlišný.

Ilustrace je výhodným výchozím bodem, jelikož je v literární sféře častěji diskutovaná, než je tomu například u lettrismu. Ilustrace představuje vztah reciproční, protože obě entity obsahují ekvivalentní význam a mohou do určité míry fungovat i odděleně. Ilustrátor vychází při tvorbě z vlastní interpretace verbálního textu, takže pokud přímo nespolupracuje s autorem textu či netvoří dané dílo simultánně, nelze se řídit autorovou intencí, kterou je téměř nemožné zpětně dohledávat. V tomto směru je velmi zajímavé srovnání ilustrací od různých autorů, které se vážou k jednomu literárnímu textu. Uvést můžeme například *Babičku* (1855) od Boženy Němcové a nebo *Kytici* (1853) od Jaromíra Erbena, které rezonují v kulturním kontextu nejen svého vzniku a je znatelná i proměna norem výtvarného umění (od realismu až po abstraktní malbu).

Existuje i opačný vztah, který Schneiderová (2008, str. 139) nazývá *verbální ilustrací* obrazu, tedy ekfrází. Na mysli mám případ, kdy text vzniká na základě obrazu. Velmi známým příkladem tohoto vztahu může být dílo *Chlapec a hvězdy* (1956) od Jaroslava Seiferta, jehož básně vznikaly na základě obrázků Josefa Lady.

U komiksu je to podobné, jako když Barthes mluvil o funkci *převodu*, je potřeba přítomnosti obou složek, protože jen tak dokážou sdělit zamýšlený význam. Větší podíl má vizuální složka, kdežto texty bývají určeny pro dialogy, myšlenky či jiné *scénické* poznámky. Komiks má více prostředků pro manipulaci s časovou rovinou příběhu či zobrazeného dění. Recepce v tomto případě nemusí mít *ráz těkavý* (Daneš, 1999, str. 448), tak jako je tomu u obrazů, ale řazení okének si řekne o směr čtení.

V případě vizuální poezie a písmových obrazů je vztah jasně definován už z podstaty těchto děl. Verbální i vizuální složka se absolutně prolínají, jedna splývá s druhou, projektuje se do ní a společně vytvářejí koherentní dílo.

U knižních obálek nalézáme vztah, který bychom si mohli definovat jako reprezentaci literárního textu. Obálka jako prostor vizuálního sdělení funguje jako vývěsní poutač textu, ke kterému recipienta láká. Knižní obálka je zároveň reprezentantem textu, ke kterému odkazuje a funguje v aktuálním světě jako jeho zástupce. Tento typ vztahu je více rozvolněný, než tomu bylo například u ilustrace, ale zároveň je zde stále znatelná závislost jednoho na druhém. Fyzicky už ale nejsou neoddělitelné.

Distance se zvětšuje ještě znatelněji u autorských knih. V tomto případě bývá text součástí knihy spíše výjimečně. Častěji se projektuje do teorie, gesta či myšlenky, které knihu obklopují. Soudržnost textu se rozměňuje a vztah se problematizuje.

To však zdaleka nejsou všechny případy vztahu literárního textu a obrazu. Dalším možným provázáním jsou epitexty. Ty mohou obklopovat obraz v podobě různých deníků, korespondence, recenzí, rozhovorů, kritik či básní autora, který vytvořil obraz i text. V tomto případě nefigurují uvnitř jednoho díla, ale v jeho širším rámci. Podobné je to i s příběhy, které se objevují jednak v textu a jednak na obrazech. Na myslím mám například biblické příběhy, které se v průběhu dějin objevují v množství rozličných variant.

Specifický vztah mezi obrazem a textem nastává v případě, kdy obraz existuje pouze jako zapsaný v textu. Není fyzický, hmatatelný, ale je konstruován pouze slovy. To se děje, pokud literární text jedná o obraze, který nemá oporu v žádném skutečně existujícím, ale vytváří obraz nový, doposud neviděný. Jako poslední vztah, kterého se v této práci rovněž dotknu, jsou ilustrace bez přítomnosti textu. Jedná se o díla referující k nějaké historické události, u nichž si lze pokládat otázku, jaké meze má vztah obrazu a textu a zda v tomto případě jde ještě o ilustraci či nikoliv.

2.8 Privilegování obrazu/textu

Na konci této kapitoly na mysl přichází jedna stěžejní otázka, která jako by se celou dobu ukrývala v pozadí. A sice, zda literatura v tomto svazku s výtvarným uměním v některých případech nedegraduje. Nedevaluje se podstata literárního jazyka a básně, když přebírá místo obrazu a nebo je s ním nerozlučně spjatá?

„Tato experimentální, laboratorní revoluce je tedy zároveň koncem starého i možným počátkem nového. Je to katastrofa, převrat básnictví. Odpovědnost za ni však nepadá na básníky, ale na nás všechny, kdo jsme příliš lhostejní a pohodlní, než abychom střežili a chránili svou řeč (a tedy i společnost) před pádem do ‚přírodního‘ skupenství dvounohých živočichů orientujících se pomocí různě artikulovaných a technicky dokonale zformalizovaných znakových systémů, ale nemajících si co říci.“ (Haman, 2013, str. 289) Haman ve svém krátkém příspěvku na téma konkrétní poezie zmiňuje fakt, že toto zacházení s jazykem se mnohdy zřiká citu a nakládá se slovy jen jako s pouhým materiálem. Básník si hraje na vědce, vynalézá báseň, která ztrácí obraznost a stává se z ní slovy Karla Teigehe pouhý zdokonalený *křik opic*.

Tento jev můžeme pozorovat nejen u vizuální či konkrétní poezie, ale i u písmových obrazů. Jazyk je oklešťován všude tam, kde se mísí s obrazem. V případě knižních obálek a nebo obrazů v příbězích se tento problém nevyskytuje, protože distance je natolik velká, že obraz do textu nezasahuje.

Je však otázkou, zda například všechna lettristická díla kvůli výše řečenému chápat jako něco, co na jednu stranu obohacuje vizuální vyjádření o verbální složky, ale zároveň oklešťuje jazyk na ty nejprostší tvary. Domnívám se, že takto plošně hodnotit lettristická díla jako pro literaturu vlastně nezajímavou oblast, je přílišné zjednodušování. Slova a texty v tomto případě možná neoplývají velkou sémantickou bohatostí, ale tu na druhou stranu dotváří přítomnost dalších prvků. Slovo se dostává do nových a neobvyklých vazeb s vizuálem, funguje výtvarně, a ne pouze verbálně.

Východisko otázky, zda je v tomto případě literatura pouze ochuzována o svou podstatu, se skrývá v poukázání na jednu velmi důležitou skutečnost. A sice, že se jedná o experiment, o díla, která mají být v protikladu vůči klasickým dílům literárním. Mají probudit pozornost recipienta, který byl zvyklý pouze pohledem klouzat po řádku. Samozřejmě, pokud by měla být všechna literární díla vystavena procesu vizualizace a jejich sémantika by se stala elementární, zmizel by kontrast a literatura by opravdu upadla do

bezbréhého zjednodušování. Domnívám se, že písmové obrazy, vizuální básně a jiné neobvyklé produkty sepětí obrazu a literárního textu můžeme pojímat jako zajímavé oživení, osvěžení stagnující podoby literatury, která se především v dnešní době rozplývá v nepřebném množství knih, které vycházejí.

2.9 Závěrem: teoretické možnosti vztahu textu a obrazu

„Neochota starořeckých kinetických filozofů vstupovat do dialogu, odchod pouštních otců ze světa společenské komunikace v dobách raného křesťanství i Hamletův tak často zneužívaný výrok ‚já už to nedopovím‘ předznamenávají naše uvědomění si nemožnosti vyslovit se. Avšak teprve ve dvacátém století básník Stéphane Mallarmé zoufale ukazuje prázdnou stránku, Eugène Ionesco ve svých hrách tvrdí, že ‚slova brání promluvit tichu,‘ Beckett uvádí na jeviště scénu beze slov, John Cage píše hudební skladbu nazvanou Ticho a Pollock instaluje na stěnu muzea pocákaný mlčící obraz.“ (Manguel, 2008, str. 39)

I literatura se vyvazuje ze svých hranic, překračuje možnosti, které doposud měla a vydává se vstříc neprobádanému. Experimentuje i v sepětí s obrazem, který jí pomáhá na této cestě nacházet směr. Z hlediska literární teorie se nám situace komplikuje, verbální jednotky přibírají vizuální vlastnosti, text náhle funguje i jako obraz. Sémiotika nabízí jedno z teoretických východisek, ale zároveň ani ona nedokáže plně uchopit a definovat prostor setkávání se obrazu a literárního textu. Často pak dochází k zjednodušení, schematizaci, pokud se konkrétní případ sepětí snažíme uchopit jen na základě znakové struktury jednotlivých kódů. I proto jsem se snažila v této teoretické kapitole nastínit další možné pohledy na dialog obrazu a textu, zmínit zajímavé koncepty, které někteří teoretikové navrhují a v další práci přistupovat k sémiotice jako k dobrému, i když ne dokonalému, nástroji analýzy. I tak lze sémiotiku chápat jako rám, který je zapotřebí k vytyčení si prostoru bádání, zapotřebí k tomu, abychom mohli mluvit o něčem, pro co ještě nemáme ty optimální výrazy: „Každý literární popis je pohled. Řekli bychom, že vypovídající se dřív, než začne popisovat, postaví k oknu, avšak nikoli proto, aby dobře viděl, nýbrž proto, aby dal nějaký základ tomu, co vidí, jeho zarámováním: zasazení do rámu zakládá viditelné. Popisovat znamená postavit prázdný rám, který realistický autor stále nosí s sebou a který je důležitější než stojan, před určitý soubor čili kontinuum objektů, jež by bez této manické akce (mohla by vzbuzovat i smích jako nějaký filmový gag) nebyly dostupné slovu; aby o nich spisovatel vůbec mohl mluvit, musí tímto rituálem iniciace proměnit ‚reálno‘ v namalovaný (zarámovaný) objekt.“ (Barthes, 1970, str. 61) Byť se nejedná o literární text, postavme rám a vymezme prostor setkávání obrazu a textu.

3. Privilegium slova

Historický exkurz do pojetí vztahu obrazu a textu

„Vztah obrazu a písma, u jehož zrodu stál v období paleolitu obraz, má dlouhou historii, která započala v okamžiku, kdy paleolitický člověk rytými nebo malovanými obrázky na stěnách jeskyní vytvářel grafické znaky. Ty od sebe oddělila teprve antika, která však u písma oceňovala i estetické hodnoty, výtvarnou hodnotu mělo písmo ve středověkých iluminovaných rukopisech, zejména v malovaných iniciálách. Plného ohodnocení se však písmu jako samostatnému tvůrčímu prvku ve výtvarném umění dostalo až ve 20. letech v kubismu, který ho použil v malovaném obraze.” (Sedlář, 2005, str. 52)

S dějinami literatury se setkáváme běžně, známe dění v této sféře opravdu podrobně. Jak je to ale s dějinami literatury v sepětí s výtvarnem, tedy konkrétněji s dějinami vztahu textu a obrazu? Vzhledem k tomu, že právě tato problematika je středem zájmu mé práce, cítím potřebu se alespoň ve zkratce dotknout nejdůležitějších momentů či jmen, která mají s touto oblastí co do činění, protože vnímání vztahu textu a obrazu podléhá v průběhu věků různým proměnám a publikace věnující se buď výtvarnému umění nebo literatuře pojednávají o svých oborech víceméně separovaně.

3.1 Období starověku

Pro to, abychom mohli vůbec mluvit o vztahu textu a obrazu, je stěžejní, aby tyto dvě entity již byly od sebe oddělené. Otázku obrázkového písma, které se používalo v nejstarších kulturách, proto nechám stranou, protože to neoddělovalo část verbální a vizuální a vztah byl jednoznačně dán: obě složky byly stejně důležité a pro sebe nepostradatelné. Vyjadřování a sdílení myšlenek se dělo prostřednictvím obrazů, které sdělovaly určité pojmy, tedy tzv. piktografy. Pro ty bylo společné, že jeden obrázek označoval jedno slovo, větu či myšlenku. Často se malovaly na hroby významných osob či v jeskyních. Existovaly však již piktografy i básnické či zpěvné povahy.

Z pikrografů se posléze vyvinuly ideografy, které již označovaly pojmy myšlenkově bohatší. Posléze vznikly hieroglyfy a svazek mezi slovem a obrazem byl definitivně rozpuštěn zhruba roku 2000 př. n. l., kdy se již vytvořilo písmo hláskové. Ke každému znaku či obrázku bylo přiřazeno písmeno a pro něj typický zvuk (změna nastává v různých oblastech v jiném časovém horizontu, např. Egypt si zachoval hieroglyfy do pozdější doby, než tomu bylo u jiných civilizací).

Co se týče ilustrací či jiných doprovodných vizuálních částí knih, respektive papyrových svitků, první z nich se objevují již ve starověkém Egyptě. Ilustrace zde podléhaly stejným pravidlům jako tvorba nástěnná. Nejčastěji byly ilustrované tzv. Knihy mrtvých. To byl soubor textů, který se vkládal do rakve mrtvého a měl tak usnadnit existenci na onom světě. Nemluvě o malbách a reliéfech, které vznikaly na stěnách staroegyptských chrámů a zpočátku byly předlohou pro ilustrace na svitcích, než se styl rozvolnil a ilustrátoři již nemuseli vytvářet pouze jakési zmenšeniny nástěnných maleb. „Egyptský svitek byl nepochybně prvním typem knižního spojení textu s obrazem a přímým vzorem ilustrované knihy antické.“ (Matějček, 1931, str. 14)

3.2 Období antiky

„Již antická literatura znala a používala knižní ilustrace, v řeckých svitcích doprovázely nejprve matematická, astronomická, lékařská a přírodovědná díla. Později se převládající formou knih stal kodex, ráz knižních ilustrací se ustálil, obraz se odloučil od textu v samotném zpodobnění, scény se sdružovaly v cykly a obrazové motivy byly kombinované jako celek.“ (Halada, 1993, str. 8)

O pronikání ilustrace do antické knihy můžeme však hovořit až tehdy, kdy se objevily papyrové či pergamenové svitky, protože např. písářské hliněné tabulky příliš kresbě nepřály. Svitky svou podobou naopak byly ideální pro ilustraci epickou, která většinou doprovázela líčení skutků či bojů v pásmu obrázků, které kopírovaly lineární děj vyprávění. Antonín Matějček ve své knize *Ilustrace* (1931) k tomuto období poznamenává, že z něho pocházejí první antické knižní ilustrace. Nejstarší ilustrovaný svitek je z 2. st. n. l. (nedochoval se celý a není tudíž možné vyzkoumat, čím přesně se zabýval), přičemž inspiraci hledali autoři v egyptských svitcích. Ze stejného období se zachovaly i oblíbené zvířecí satirické bajky (Matejček, 1931).

Od počátku se problematika vztahu obrazu a textu pohybovala především kolem sporů, které z umění, respektive malířství či poezie, je důležitější či obsažnější. Diskuze se vedly ještě předtím, než se umění a jeho disciplíny ve své podstatě ustanovily a vymezily do takové podoby, jakou známe dnes. Ve starém Řecku se oddělovala architektura, malířství a sochařství od hudby, tance a poezie, první trojice totiž vytvářela předměty, kdežto druhá vyjadřovala jevy abstraktního rázu jako jsou například pocity, nálady apod. I proto se řadila architektura, malířství a sochařství pod pojem *techné*. Znamenalo to, že pro výrobu *předmětů* toho kterého odvětví je potřeba určitá řemeslná zručnost a znalost daného oboru. Zároveň nebyly tyto oblasti pojímány jako umění, ale spíše řemeslo. Teprve od 1. století n. l. se setkáváme se snahami o zrovnoprávnění výtvarného umění s hodnotněji nahlíženými druhy umění – jako byla právě poezie.

Paralely mezi obrazem a textem řešil i starořecký filozof Simónides z Keu (žil v letech 556 - 486 př.n.l.), zabýval se obrazotvorností textů a působením na čtenáře. Jeho slova nemáme dochována přímo, ale zprostředkovaně v díle *Plútarch: O slávě Athéňanů* (Tatarkiewicz, 1985). Simónides přišel s tvrzením, že „poezie je mluvícím malířstvím a malířství je němou poesíí.“ (Tatarkiewicz, str. 78, 1985) Viděl tedy jejich vztah jako

rovnocenný a jako jeden z mála se nepřikláněl ani na jednu stranu. Předjímal tak Horatiova slova: *Ut pictura poesis*.

Pokud se zastavíme u nejcitovanějších autorů této doby, tedy u Platóna a Aristotela, víme, že Platón se ke všem druhům umění stavěl dosti skepticky. I když se jeho názor mírně liší v jeho jednotlivých spisech (*Sympozion, Faidros*), v jeho nejslavnějším díle *Ústava* (1993) staví básníka i malíře na stejnou úroveň, na jakou v jiných spisech stavěl již například sochaře. Umělce nazývá falešnými zprostředkovateli, protože se vzdalovali od původních idejí více než řemeslníci. Básníci či malíři totiž napodobují skutečnost, která je už nápodobou idejí, umění je tak až na třetím místě od pravdy. Nad umělecké disciplíny staví řemeslo, protože to neklame recipienta, nenapodobuje, ale vytváří přímo na základě ideje.

Není bez zajímavosti poznamenat, že Platón sám byl básníkem a prý i malířem v jedné osobě. Již jeho filozofické spisy balancují často na hraně uměleckého díla. Ale i přesto dokázal reflektovat obě sféry a tvrdit, že umělci v ideálním státě nemají místo a pokud ano, tak mají přinášet jen motivy a příběhy hodné následování, tedy eticky a morální hodnotné příklady hrdinských činů a skutků. Nedokázal se oprostít od mimetického nároku na umění, od něhož požadoval striktní přepis skutečnosti.

Aristoteles zaujímal na rozdíl od Platóna jiný postoj a umění připisoval větší důležitost, zároveň netrval na požadavku, aby umění striktně napodobovalo svět, který nás bezprostředně obklopuje. Poezii a malířství řadil k mimetickému umění a trval na jejich přesném oddělování. Neprivilegoval ani jedno z umění, vnímal je na stejné úrovni, ale zároveň poukazoval na fakt, že obě disciplíny se vyjadřují prostřednictvím jiných nástrojů. Nutno poznamenat, že nelpěl na mimetické nápodobě tak jako Platón a připouštěl i umění, které popisuje věci a děje, jenž neexistují a které se nestaly, ale stát se mohly (tyto názory obsáhl ve spisu *Poetika*).

Problematikou obrazo-textových vztahů se zabýval i Marcus Tullius Cicero, který dělil umění na umění slov (používající jazyk) a umění mlčící (malířství, sochařství). Nakonec povýšil právě umění slov nad umění mlčící, protože podle jeho názoru má větší pole působnosti a lepší prostředky pro vyjádření děje. Rozlišoval umění na základě toho, jakými smysly jej vnímáme, zda zrakem nebo sluchem a na schopnosti v oblasti narace (Tatarkiewicz, 1985).

Dalším důležitým autorem, kterého je třeba zmínit, je Dión Chrysostomos (40 - 12 n. l.), ten některými svými názory předjímal známou Lessingovu knihu o Laóoonovi. I on totiž srovnával ve své *XII. Olympijské řeči* vyobrazení boha Día v textech (Homér) se sochou, která stávala na hoře Olymp (Tatarkiewicz, 1985).

Dión se na základě srovnání dostává ke čtyřem rysům, které odlišují malířství od poesie: za první tvrdí, že malířství je na rozdíl od poesie vázáno na materii, která ho určitým způsobem svazuje a určuje jeho možnosti. Za druhé, výtvarné dílo nezprostředkovává svůj obsah přímo, nemůže všechny své obsahy vyjádřit konkrétně, jako to dělá poezie, malířství musí využít symbolů. Za třetí poukazuje na rozdíl v temporálnosti, malířství je na rozdíl od poesie silně statické. Nedokáže tak jako poezie vyjadřovat děj, tedy nerozvíjí se v čase. Za čtvrté uvádí, že se oči dají hůře ošálit než sluch, zrak vyžaduje větší názornosti, propracovanost do detailu, zatímco sluch se dá omámit kouzlem slov (sluch proto, že v této době nebyla gramotnost tak běžná a texty byly určeny primárně pro veřejné čtení). Nakonec Dión dospěl k tomu, že malířství je složitější než básnictví, protože vyžaduje více snahy pro vyjádření těžko zobrazitelných jevů (jako jsou například vlastnosti bohů apod.) Poesie podle něho navíc vznikla dříve než malířství a to se teď musí vyrovnávat s představami, které již existují v jazyce. Je jasné, že pojetí Diónovo je poněkud nepřesné a dnes je zřejmé, že i poezie je vázána materií, ale i tak anticipoval mnoho jevů, na které se při řešení této otázky mnozí odvolávali.

Důležité poznatky nalezneme i v obsažném díle *Historia Naturalis* Plinia staršího (Gaius Plinius Secundus Maior) zahrnující 37 svazků a jak z názvu vyplývá, řeší všechna možná odvětví přírodovědy. Plinius se snaží shrnout veškeré dobové poznání týkající se přírodních věd. V centru své pozornosti sice nemá primárně oblast umění, ale v souvislosti s některými otázkami (například barevné rudky odkazující k malířství, které řeší v části věnující se kamenům), se ho rovněž dotýká.

Knihy na druhou stranu obsahují i mnoho pověr a polopравd, ale ukazují charakter tehdejšího poznání. A i když se dnes těžko dozvíme, co je v jeho knihách založeno na pravdě a co nikoliv, jsou zajímavým a cenným zdrojem.

Mimo jiné popisuje i souboje malířů, můžeme je označit jako anekdoty, které ilustrují, jak mezi sebou soupeřily nejen umělecké disciplíny ale i samotní umělci. Nejprve se zabývá sporem Zeuxise s Parrhasiem, první z nich namaloval obraz dokonalé ženy, bohyně, jejíž tělo namaloval podle pěti nejkrásnějších panen. Druhý z malířů namaloval



obr. 1

Sandro Botticelli, *Pomluva*, 1495

zdroj: <http://www.artinvest2000.com/calunnia.html>

na obraz vinné hrozny tak realisticky, že se na ně nejenom začali slétat ptáci, ale Zeuxis ho dokonce požádal, aby z obrazu sejmul roušku. Ukázalo se ale, že i ta je namalovaná.

Vítězem se tedy stal Parrhasius. Dále zmiňuje i souboj mezi Apellem, což měl být největší z malířů tehdejší doby a Protogenem. Ti také soupeřili v malování, avšak v jejich případě šlo vyloženě o techniku malby, protože se přeli o to, kdo z nich je schopen namalovat tenčí linku. Oba souboje dokládají, jak důležitá pro tehdejší dobu byla technická zručnost malířů a umělců obecně (Plinius, 1974).

A proč tyto soutěže zmiňují? Je totiž zajímavé, že z tvorby těchto autorů se do současnosti nic nedochovalo. Jejich díla máme jen v podobě popisu, který přináší text. Vizuálně je zprostředkováno jazykem, ale ovlivňuje i mnohé výtvarníky. V této době se objevuje i ekfrázis, literární druh odvozený z rétoriky, zaměřený na popis uměleckého

díla. Jeho prototypem byly oslavné epigramy, ale především Homérův popis Achillova štítu. Spojení slova a obrazu bylo pro starověké slovesné umění jednou ze zásadních otázek. Jednou z nevlivnějších ekfrází byl popis právě Appelova díla *Pomluva*, o němž se dočteme v Lúkiánově textu (Lúkiános ze Samostaty). Během pozdějších staletí se snažili umělci tento popis převést na plátno a odhadnout, jak mohl obraz namalovaný Apellem asi vypadat. Jako jeden příklad z mnoha můžeme zmínit dílo: Sandro Botticelli, *Pomluva*, 1495 (obr. 1).

Stále aktuální tvrzení *Ut pictura poesis* bychom našli v díle *De arte poetica*, jehož autorem je Quintus Horatius Flaccus. „*De arte poetica* je součástí obsáhlejší korespondenční sbírky dopisů *Epistulae*. Jeho obsah je adresován dvěma bratřím z patricijské rodiny Piso, se kterou Horatius udržoval přátelské vztahy. Přestože veršovaný dopis *De arte poetica* není mezi ostatními jediný, který by byl věnován literární teorii, byl brzy ze sbírky *Epistulae* vyňat a stal se později oblíbenou četbou zejména renesančních humanistů.” (Klimeš, 2013, str. 44) Tvrzení vyjadřující blízký vztah mezi poezií a malířstvím byla pak podnětem nejen pro renesanční myslitele, ale jejich význam se vrací ke slovu v dějinách vztahu textu a obrazu opakovaně.



obr. 2

Mistr Vyšebrodského oltáře, 1350

Zvěstování Panně Marii

zdroj: <http://www.rodon.cz/umeni/Ceske-sakralni-umeni/Zvestovani-Panny-Marie-pred-rokem-1350--461>

se tak dostává silnější symbolika, protože se zobrazuje nezobrazitelné, které nesmí být vyjádřeno explicitně. Ve stejném smyslu můžeme říci, že středověk rozlišoval mezi uměními, které tvoří hmotné a nehmotné předměty a stavěl tak poezii proti malířství. Poezie se ocitá vedle aritmetiky, kdežto malířství bylo chápáno jako pouhé řemeslo. Malířství na rozdíl od gramatiky bychom nenalezli ani mezi sedmerem svobodných nauk, které představovalo středověký základ všeobecného vzdělání. Středověk tak inklinoval spíše k verbálním druhům umění, mezi naukami nalzáme vedle jiného gramatiku, rétoriku či dialektiku, ale ani jednoho zástupce umění výtvarných. Malířství i sochařství bylo považováno za méněcenné druhy umění (jak můžeme pozorovat i z jejich označení jako *artes vulgares*). V tomto období se začíná vyskytovat zajímavý jev, co se týče provázání obrazu a textu: na obrazech můžeme vidět tzv. mluvící pásy, neboli banderoly, které situaci buď

3.3 Období od středověku až do 19. století

Ve středověku se na pojetí vztahu obrazu a textu podílí především teologie. Například Izraelité ovlivnili dobové vnímání zobrazování bohů. Zatímco dříve se postavy i tváře běžně objevovaly na různých vyobrazeních, protože bohové byli chápáni v jistém lidském rozměru, nyní zaznívaly zákazy ohledně zobrazování Boha, protože se upouštělo od pojetí Boha jako člověka a pokud byl tímto způsobem namalován, byla nařknuta jeho božská podstata. Ke slovu

komentují nebo vstupují do obrazu přímou řečí, tak jako je tomu na desce *Vyšebrodského oltáře*, obraz *Zvěstování Panně Marii* (obr. 2). Banderoly by se daly označit za předchůdce komiksových bublin. Podobně jako ony mohou přinášet slova jednoho z aktérů nebo pomáhají přesněji definovat obsah obrazu. V tomto případě zvěstující anděl Panně Marii říká: „Zdravas Maria milosti plná, pán s tebou.“ Text tu zastupuje přímou řeč jedné z postav. Vzájemné prolnutí básnictví a malířství, slova a obrazu, se dovršilo v emblematické, jež byla v 16. století výstižně nazvána přímo jako *pictura loquens*, neboli mluvící malba.

Velké změny posléze přinesl vznik knihtisku (první tisk vychází na přelomu let 1447-1448), který bývá považován i za jeden z historických okamžiků na hranici středověku a novověku. Knih tisk znamená pro nahlížení na vztahy mezi obrazem a textem klíčovou roli. Knihy se náhle snaží reprodukovat, vydávají, protože doposud se musely opisovat a malovat většinou v klášterních skriptoriích. Náhle se proces zjednodušuje a zlevňuje, kniha se stává dostupnější pro širší vrstvu lidí.

Bártlová ve své přednášce *Co je vidět, o čem se nemluví* (online, 2012) označuje vznik knihtisku jako hranici. Tvrdí, že se například začíná místo označení *Bible* používat *Písmo* (s velkým P) a dochází i k rozšíření gramotnosti. Do té doby, co se týče náboženských témat, bylo stěžejní vizuální zobrazení, aby ukazovalo cestu spásy jedince a spolu s kázáním tak tvořilo hlavní médium předávání věrouky. Boží příběhy a skutky byly šířeny prostřednictvím výzdoby kostelů, avšak malba mohla být vykládána mnohoznačně. Bártlová připomíná, že z počátku i sama *Bible* připouštěla mnohost výkladů, nelpělo se na jednoznačném vztahu označujícího a označovaného. Dokládá to i na víceterém čtení *Bible*, kdy bylo možné několik signifikací téže věci, přičemž slovní reprezentace jsou paralelní obrazovému ztvárnění. Obě měly znázorňovat totéž.

Posléze se ke slovu opět hlásí i horatiovská tradice ve smyslu *Ut pictura poesis*, protože v době renesance se diskuze o hodnotě a vzájemném vztahu mezi poezií a malířstvím stávají opět aktuální. Narozdíl od dob středověku, kdy bylo adorováno verbálně, zaznívá názor o rovnoprávném chápání obou uměleckých oborů. Do disputací se zapojují nejen filozofové, ale i samotní umělci, kterým je přisouzen hodnotnější status, než tomu bylo dříve. Malířství a básnictví byly nějaký čas dokonce označovány jako sesterská umění a byly považovány za rovnocenné. Avšak i přesto vznikaly rozepře, jaká ze sester je hodnotnější, důležitější a je tedy tak zvaně větší sestrou. I tak ale nalezneme umělce, kteří stále vyvyšují jedno umění nad to druhé. Takovým zastáncem malířství vůči poezii

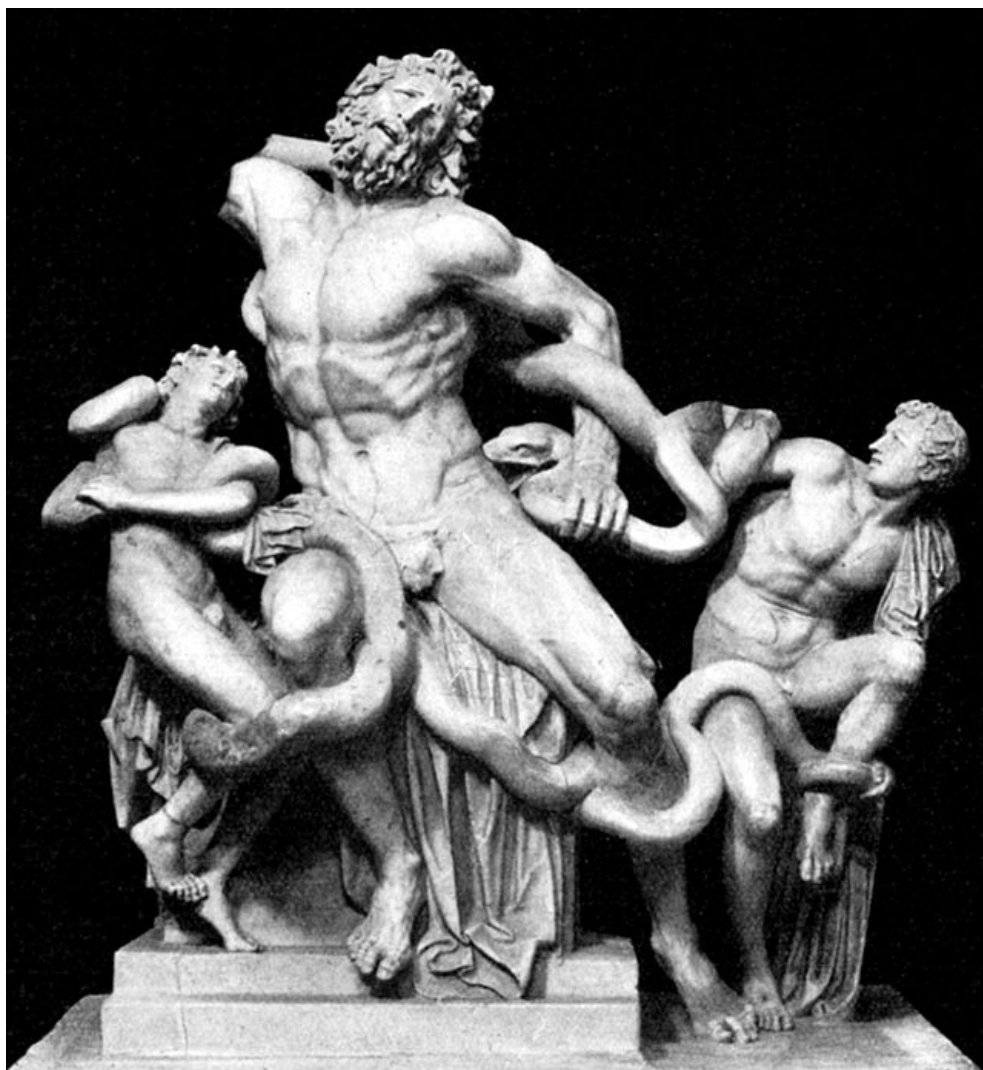
byl například Leonardo da Vinci, který nedal na malířství dopustit (paragone). Oháněl se argumenty, které poukazovaly na nároky na představivost malíře vůči básníkovi či na to, že zrakový orgán je důležitější než sluchový.

Po reformaci se ale prosazuje přesvědčení, které je dnes pro nás víceméně zažitě a považujeme ho za přirozené: vše podstatné je vyjádřeno jazykem. Bylo shledáno, že obraz je příliš otevřený mnohosti významů a text je naopak lépe kontrolovatelný. I proto bylo potřeba převést obraz do slov nebo ho alespoň patřičnými slovy opatřit, ukázat tápajícímu cestu správné interpretace.

Problematiku porovnávání básnictví a výtvarného malířství po čase opět otevřel Gotthold Ephraim Lessing ve svém známém spise *Laokoon čili o hranicích malířství a poezie* (1766). Srovnává sousoší rhódských sochařů Láokoóna s pasáží Homérovy *Odyssei* v podání Vergiliovy *Aeneis*. Zaměřuje se především na emoční náboj obou děl a jakým způsobem dokáží působit na recipienta. V souvislosti s touto otázkou se dostává i k prostředkům, které jednotlivá umění používají a dobírá se k tomu, že výtvarná umění mají prostředky k vyjádření těles, kdežto básnictví může vyjádřit děj a pohyb. Problém se tak dostává k otázce narace versus deskripce.

Z Lessingova díla vyznívá příklon k básnictví, protože to podle něho ponechává více prostoru pro recipienta. Výtvarná díla včetně malířství či sochařství nemohou zobrazit více, než co vidíme na plátně či je vysocháno do kamene. Básně podle něho nechávají větší pole působnosti a neurčují věci tak přímo. Poezii doporučoval, aby vyjadřovala vše, tedy krásné i ošklivé, kdežto výtvarník měl pracovat pro vnější smysl, který se uspokojí pouze krásou. I přes veškerou snahu o reflexi této problematiky stále používá zavádějící pojmenování jako je malující básník či poetická malba.

Lessing hlavní rozdíl spatřuje v tom, že malířství se týká především prostoru a je statické, vše co chce znázornit totiž vyjadřuje pomocí těles (zde je znatelná podobnost s výše zmiňovaným Chrysostomosem), kdežto básnictví vyjadřuje děje. Podle Lessinga k tomu má i lepší prostředky a to je stěžejní rozdíl, který mezi jednotlivými druhy umění spatřuje a staví na něm svou argumentaci. Zároveň poukazuje na doslovnost, se kterou někdy musí bojovat právě výtvarné umění. Je pod tíhou konkrétnosti: „Když se bohové, rozdělení stran osudu Trójanů, dostanou konečně do sebe, odehrává se u básníka celý tento boj neviditelně, a tato neviditelnost umožňuje představivosti scénu rozvádět a nechává jí volné pole, aby si osoby bohů a jejich jednání myslela tak velikými a tak povznesenými



obr. 3

Láokoón, neboli trojský kněz upozorňující na nebezpečí v podobě trojského koně, který byl nakonec zardoušen hady i se svými dvěma syny.

Helénistické sousoší vzniklo kolem roku 25 př. n. l., vytvořila ho trojice rhodských sochařů: Hagésandros, Polydóros a Athénodóros

Zdroj: LESSING. G., E. Laokoon čili o hranicích malířství a poesie. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960

nad obyčejné lidi, jak si to jen přeje. Malířství však musí přijmout scénu viditelnou, jejíž rozdílné nutné části se stanou měřítkem pro osoby v ní jednající, měřítkem, které má oko hned vedle sebe a jehož disproporce vůči vyšším bytostem, které byly u básníka velkými, dělá na ploše výtvarného umělce tyto vyšší bytosti obludnými.“ (Lessing, 1960, str. 115)

Tato jeho zkoumání jsou především kritikou těch, kteří nutili poezii do mezí malířství a naopak. Ve své knize zmiňuje i návrh jednoho hraběte, podle něž měla být báseň posuzována podle toho, jak je upotřebitelná pro malíře, tedy přesněji řečeno, kolik podle básně je schopen namalovat obrazů a kolik mu může dát podnětů: „Jestliže však je tomu tak a může-li být báseň velmi vydatná pro malíře a sama přesto nebýt malířská, jestliže naproti tomu může být jiná báseň velmi malířská přece pro malíře nevydatná: tu je také konec s nápadem hraběte Cayluse, který chtěl dělat zkušebním kamenem básníků jejich upotřebitelnost pro malíře a určovat pořadí jejich hodnoty podle počtu obrazů, které nabízejí umělci výtvarnému. Budiž nás daleko, abychom, byť i jen mlčením, nechali tomuto nápadu získat si zdání pravidla.“ (Lessing, 1960, str. 127)

Z Lessingových slov, i když to nedělá nikterak prvoplánově, a i přes všechnu snahu o objektivnost a nezaujatost, vysvítá obhajoba životnosti poezie na úkor malířství. Své hodnocení však jako mnozí jiní autoři zakládá na rozdílech v možnosti vyjádřit čas a prostředky, které k tomu jednotlivé disciplíny mají. Avšak Libuše Staňková ve své knize *Dějiny knižní kultury a grafického designu* (2012) poznamenává, že i když obraz neumí primárně vyjadřovat čas, tak si umělci pomáhali různými způsoby. Jako příklad uvádí iluminaci *Rebky ve Vídeňském Genesis*: „Jeden obraz obsahuje několik časových fází příběhu a hlavní postava se na něm objevuje několikrát. Například Rebeka je zobrazena, jak vychází z města ke studni a jak dává pít Eleazarovým velbloudům.“ (Staňková, 2012, str. 76) Prizmatem tohoto zjištění by tedy pozbývaly některé Lessingovy argumenty platnosti, i výtvarné umění si umělo najít způsoby, jak čas na plátno promítnout.

O pár let později, v roce 1768, vychází spis Johanna Herdera *Kritické lesy*, ve kterém polemizuje s Lessingovými závěry a tvrdí, že i literatura může prezentovat jevy, které Lessing přiřkl pouze malířství, a sice jevy, které jsou prostorové a nelineární.

To však nebyla jediná reakce na Lessingův spis, který vyvolal a stále vyvolává řadu diskuzí, kritiky či souhlasných reakcí, a i když jsou některé závěry již překonány, jeho odkaz v literární historii a teorii stále pulzuje (např. práce Clementa Greenberga).

3.4 20. století až současnost

Od dob Lessinga se však mnohé změnilo, první polovina 20. století se pohybuje v hranicích stanovených především kantovskou estetikou, která kladla důraz na formální vlastnosti uměleckého díla. Tyto tendence posléze dosáhly svého vrcholu ve formalistické estetice, v níž se umělci a teoretici pokoušeli odhalit význam jednotlivých prvků a nástrojů jak literárního tak výtvarného díla.

Různé avantgardní směry první poloviny 20. století však přinesly do vztahu obrazu a textu nový vítr v té podobě, že je s jazykem zacházeno jako s materiálem, který je vysoce tvárný. A tak se rodí vizuální poezie a optické básně. Typografie není jen nástrojem sazeče, ale i umělce, který stránku knihy pojímá jako místo pro hru, bez svazujících zásad klasické sazby (jak můžeme vidět u poetismu, surrealismu). Text však proniká i na plátne obrazů, jsou používány útržky knih, časopisů či je text na plátno vepsán (kubismus, futurismus apod). Jazyk se na plátnech obrazů objevuje ještě dříve, pokud ale pomineme různé bondury, které můžeme spatřit již o několik století dříve, klíčovým směrem v tomto použití textu je právě kubismus. Text prvně použil ve svých obrazech George Braque či Pablo Picasso.

Období avantgardy je vůbec bohaté na různé experimenty a text v obraze je jedním z jeho podob. Kubismus měl však k jazyku trochu jiný přístup než například futurismus, který ho pojímal spíše typograficky. Kubismus s jazykem naopak pracoval jako s novým nástrojem či materiálem. Na obrazech se objevují například útržky z novin či knih, které tak potvrzují ideu kubismu, který se snažil předmětnosti rozkládat a pak nově nahlížet v jejich syntéze. Ani čeští umělci se těmito tendencím nevyhýbali. V období moderny je nejvýznačnější postavou Josef Čapek, který nejen na svých obálkách, ale i na obrazech užívá sepětí verbálních prvků s vizuálními. Na některých jeho plátnech se objevují slova, čísla či jejich fragmenty.

Samostatnou kapitolou, pokud je řeč o sepětí textu s obrazem, by byl Jiří Kolář, který proslul různými kolážemi a jinými druhy obrazů, na kterých jazyk využívá jako specifický materiál. Podrobněji se těmito autorům budu věnovat u příslušných kapitol.

V roce 1942 zakládá Isidor Isou skupinu lettristů, kteří výše zmiňované tendence shrnují jako program svého uskupení (více viz 4. kapitola věnovaná lettrismu). Tyto tendence se následně vinou již celým 20. a 21. stoletím, kdy se projevují ponejvíce v konceptuálním umění, v informelu, v hnutí Fluxus apod.

O důležitosti jazyka nejen v oblasti umění, ale i filozofie (která do pojetí umění vždy proniká) vypovídá tzv. lingvistic turn, který přišel v 70. letech 20. století. Pozornost na sebe upnul jazyk a jeho uchopení skutečnosti. Jazyk se náhle jevil jako jediný prostředek pro naše referování o světě, prostředek, který vyznačoval hranice našeho světa i hranice našeho myšlení i tvoření.

Po zkušenosti 2. světové války, nadvlády komunismu a jiných ideologických systémů, však slovo ztrácí důvěru, která mu byla doposud svěřena. Je odhalena možnost jeho totální manipulovatelnosti, možnosti zneužití ve prospěch ideologie. Proto se umělci obracejí zpět k obrazu nebo se vydávají cestou experimentu, jehož cílem je mlčení nebo dokonce kniha s prázdnými stranami. V 60. a 70. letech se ustavuje autorská kniha jako regulérní žánr výtvarného umění. Umělci mají potřebu ukázat na možné zneužívání jazyka a navrhnout nové cesty.

I proto se stále častěji začíná hovořit o nárůstu ikonické či vizuální složky kultury a z toho plynoucích změn. Někteří teoretici (viz Horskotte, Leonhard, 2006 či Mitchell, 2004) hovoří dokonce o ikonickém či vizuálním obratu a přeměně kultury verbální na vizuální (Hopfingerová, 2005). „Obrat k jazyku, který popisuje americký teoretik umění W. J. T. Mitchell v knize *Picture Theory* (Teorie obrazu, 1994), poukázal na fenomény, jež změnil vztah mezi grafickým hávem textu a jeho verbální nemateriálností.“ (Kalaga, online, 2010)

V jiných zdrojích pak narážíme na kritiku právě privilegování slova, která zaznívá prostřednictvím termínů jako je lingvocentrismus (Zuska, Michalovič, 2009) či dogmatický verbocentrismus (Eco, 2009).

„Strukturalismus se snažil hierarchicky nadřadit slovo obrazu, vypovídatelné nad viditelné, jazykovou referenci nad výtvarnou reprezentaci. Poststrukturalismus se pokoušel o osvobození obrazu z nadvlády slova, usiloval o uznání autonomie obrazu a vytvářel jazyk, který by dokázal popsat imanentní vlastnosti obrazu.“ (Zuska, Michalovič, 2009, str. 267) Podnětné je nejen pro 20. století i bádání Jacquese Derridy a jeho tvrzení o nutnosti odpoutání se od znakové podstaty světa a o nutnosti dekonstrukce jazyka a jeho zažitého vnímání.

Zaznívají však i názory, které brojí za zachování čistoty vizuálního a verbálního prostoru (Mitchell, 2004). Mitchell se snaží k této totalitě jazyka zaujímat kritický postoj a říká, že bychom spíše měli střežit rozdílnost jednotlivých druhů umění než se snažit

o jejich provázání. Vypomáhá si přirovnáním, kdy domény slova a obrazu vidí jako dvě krajiny, kde se hovoří rozdílnými jazyky, které ale vycházejí ze společných dějin vzájemné migrace, kulturních výměn a jiných forem styku. Snaha zachovat autonomní prostor obrazu se ozývá především ze stran teoretiků dějin vizuálních umění poukazujících na fakt, že pokud se jazyk zhostí obrazu a snaží se ho určitým způsobem pojmout a popsat, tak se náhle samotný obraz ztrácí z bezprostředního dohledu a na jeho místo se opět vtírá jazyk. Jazyk ale nikdy není schopen pojmout pole obrazu zcela beze zbytku a dochází tak k jeho zjednodušení, zploštění povrchu a detailů, barev, odstínů, protože i když slovy popíší barvy, nikdy to není totožné jako je *vidět*.

Pro kritiku dřívějšího přístupu, kdy si jazyk upřednostňoval právo na uchopení a vyjádření téměř každé skutečnosti, používá Mitchell pojem lingvistický imperialismus (2004), čímž směřuje k modelu, kdy jazyk ztělesňuje paradigma pro všechny ostatní systémy kódů a má představovat dokonalý nástroj. Milena Bártlová ve své přednášce *Co je vidět, o čem se nemluví* (online, 2012) se tohoto problému rovněž dotýká a připomíná, že jsme zvyklí se na obraz dívat jako na něco, co je podřazeno jazyku. Naše vnímání je podle ní dáno i historickým vývojem, především od doby vzniku knihtisku se text stává prvotním a můžeme si povšimnout i toho, že se snaží o přivlastnění si typických atributů obrazu a dostává se i na samotné plátno. Často v rukou znázorněných postav vidíme knihu odkazující k *Písmu*, ale také ke vzdělanosti obecně. Vedle toho jsou na obrazech k nalezení i samotné úryvky různých textů. Jakoby se jazyk pokoušel zatlačit obraz do pozadí a strhnout veškerou pozornost na sebe.

V současnosti, kdy se vizualita stává jakýmsi fenoménem naší doby, je možné sledovat zajímavou tendenci především ve výtvarném umění. Stále více se v produkci umělců objevují konceptuální díla a umělec se stává filozofem, který ke svému dílu vytváří i specifickou teorii, která má doložit jeho autonomii. Text, jenž dílo obklopuje, se recipientovi snaží vysvětlit, proč se daný artefakt či gesto mají chápat jako umělecké dílo. Možná i proto poslední dobou stále častěji zaznívá otázka, zda se v tom kterém případě ještě jedná o umělecké dílo, či nikoliv. Funkci křtu, kterou dříve zastávali především umělečtí kritici či kurátoři, supluje autorský text, který přiřkne dílu punc umění. Je to samozřejmě dáno i rozvolňováním hranic uměleckých disciplín, využíváním počítačů a jiných digitálních technologií. Zároveň vyvstává otázka, zda je řada konceptuálních děl otevřena interpretaci, pokud není dostupný text autora.

3.5 Závěrem: historie provázání obrazu a textu

„V každodennosti používání čtení a psaní si tuto skutečnost přirozeně neuvědomujeme, ale při pohledu zpět si celý proces vývoje písma od hieroglifů k našemu písmu, jenž trvá více než pět tisíc let, dokážeme promítnout v podobě, která se neustále proměňovala, a která se i dnes vyvíjí.“ (Halada, 1993, str. 8)

Podobně se vyvíjí i vztah obrazu a textu, který se v historii ustanovil především jako vztah poezie a malířství. Jak je vidět z krátkého historického exkurzu načrtnutého na předcházejících stránkách, diskuze se točily především okolo distinktivních rysů obou umění, od kterých se často odvozovala jejich vzájemná hierarchie. Jedním z oněch distinktivních rysů je například možnost vyjádření temporality, dalším je možnost vyjádřit konkrétní pojmy a nebo naopak pojmy abstraktní či působení na recipienta buď prostřednictvím zraku či sluchu.

Výše zmíněný obrat k obrazu není jevem posledního století, ale podle Mitchella (2009, online) se tento jev opakuje v dějinách několikrát a je vždy spjat s momentem, kdy se objevuje nějaká nová technika, která ovlivní předcházející tradici umění. Mitchell uvádí příklady typu vynález umělé perspektivy či vynález fotografie. Poukazuje rovněž na fakt, že tyto obraty k obrazu vždy znovu aktualizují hledání protikladů mezi obrazem a slovem. Podle Mitchella je však něco specifického na obratu k obrazu pojícím se s naší dobou. Upozorňuje na to, že filozofie a vědění není prostředkováno pouze jazykem, ale i „(...) celou řadou reprezentačních postupů, včetně obrazů.“ (Mitchell, 2009, online)

Postupem času se stále více dostává ke slovu snaha pojmout literaturu nově, dodat jí podnětný impuls pro další vývoj formou experimentu, rozvolnění hranic a sepětí právě i s výtvarným uměním. Takovou cestou se vydávají například autoři, kteří přišli s termínem liberatura. Ti si dávají za cíl tematizovat všechny stránky literární produkce, zaměřují se na fyzičnost papíru, možnosti tisku, ikoničnost stránky, proces čtení atd.

Na závěr kapitoly pojednávající o historii vztahu literárního textu a obrazu lze s jistotou říci jediné, že tyto dějiny se ke svému konci ani zdaleka nechýlí.

4. Na okraji literatury i výtvarného umění

lettristické tendence, písmové obrazy a vizuální poezie

„Ve druhé polovině 20. století nastal čas, kdy obrazy požívají text.“ (Pohribný, 1995, str. 20) Na mysl však vytane i myšlenka opačná, nepožívá spíše jazyk obrazy?

V této kapitole se dotknou hraniční tematiky, která bývá mnohdy v literárních kruzích neprávem opomíjena. Bude se jednat o situace, kdy se obraz a text v rámci jednoho



obr. 4

Eduard Ovčáček, *Střihy jedné strany*, 1983

zdroj: MLÁDKOVÁ, M., MACHALICKÝ, J. Eduard Ovčáček: ve zkratce. Praha: Nadace Jana a Medy Mládkových, 2012, str. 15

uměleckého díla mísí do té míry, že jsme nuceni se ptát, kudy vede hranice či dělicí čára mezi jednotlivými druhy umění. Jedná se v tomto případě o dílo literární nebo výtvarné? A nebo se snad ocitáme v podivné zemi nikoho? Je v době silně intermediální relevantní se tímto způsobem vůbec tázat a obohacuje tento vztah nějak literaturu, nebo jí naopak ubírá něco z její přirozenosti?

I když by se tak na první pohled mohlo zdát, nepůjde mi o v dnešní době často vyzdvihovaný komiks či ilustraci, ale o případy jiné. V souvislosti sepětí obrazu a textu v rámci jednoho uměleckého díla můžeme mluvit o tzv. lettrismu, pod který lze zahrnout různorodé projevy verbalizace obrazu nebo naopak vizualizace jazyka. Jeho projevy nalézáme nejen na stránkách knih, ale i na plátnech obrazů či dokonce zdech uměleckých galerií a jiných rozličných artefaktech.

4.1 Kořeny lettrismu

Programové stírání hranic mezi obrazem a textem můžeme pozorovat především na počátku 20. století, kdy se ke slovu hlásí mnohé avantgardy a dochází k přetváření klasického pojetí umění a hledání nových prostředků k vyjádření. Jedním z těchto projevů je i razantní pronikání typografie na plátna obrazů, ikonizace jazyka nebo naopak pronikání technik malířství na stránky knih.

Není to však až otázkou avantgard přelomu 19. a 20. století, pronikání textu či přesněji jeho přeneseného symbolu – knihy na plátna obrazů můžeme zaznamenat i dříve: „Na vyobrazení evangelistů se nachází svitek s textem božím, na deskách mistra Theodorika třímají svatí Otcové kodex. Spolu se svatozáří znamená moc svatosti – obojí jsou sesláním Ducha z nebes.“ (Pohribný, 1995, str. 22) a podle Martina Peciny (online, 2008) se provázání vizuální a verbální složky v umění objevuje dokonce od pradávna, kdy stylizovaný obraz na stěně jeskyně byl zároveň i písmem. Podobný názor zastává i Valoch: „Nesmíme ovšem zapomínat, že celá tendence k vizualizaci básnického textu se táhne jako ona příslovečná červená nit celými dějinami lidské kultury, doslova již od starého Řecka.“ (Valoch, 1995, str. 9) Bylo by však nepřesné, pokud bychom tyto tendence, které popisuje Valoch, Pecina či Pohribný, ztotožňovali s tím, co se děje v lettrismu. Záměr, s jakým je k textu odkazováno, například právě v podobě kodexu, je odlišný od záměru pozdějších děl. Konkrétně kodex měl představovat symbol vzdělanosti, odkaz k *Písmu* či podobnému symbolu. Měl představovat jiné, rám obrazu přesahující reprezentace. V dí-

lech 20. století však text neodkazuje k něčemu jinému, ale směřuje především sám k sobě. Zůstaneme-li tedy ve 20. století (s přesahem do 21. století), zacházení s jazykem v těchto případech doznává změn. Jde totiž o vědomé či dokonce programové stírání výše zmíněné symboliky. Text či jazyk je na plátnech obrazů pouze sám za sebe.

Můžeme říci, že první, kdo s lettristickými tendencemi přišel, byli kubisté. Ti do svých obrazů zasazovali písmena či útržky textů v podobě novin nebo stránek knih, ať už šlo o techniku malby či koláže. Tímto směřováním se inspirovala i literatura. Společné je kladení důrazu na výraz a na problematiku vnější formy, která přebírá stěžejní roli. Samotný pojem lettrismus se objevuje poprvé ve 40. letech 20. století, kdy v Paříži kolem básníka Isidora Issoua vzniká hnutí, které na fascinaci písmem staví celé své pojetí nového umění, které má podle Issoua obrodit stagnující svět umění.

Důležité slovo v tomto směřování měl v našem prostředí i poetismus: „Báseň se čte jako moderní obraz. Moderní obraz se čte jako báseň.“ (Teige, 1971, str. 498) Teige poukazoval na to, že obrazové básně jsou řešením problémů, které jsou společné soudobé malbě i básni. Šlo především o to, že se dosavadní jazyk umění vyprázdnil, spojení s realitou přestávalo fungovat: „Nastává diferenciaci mezi hmotou a její slovní kopii.“ (Teige, 1972, str. 340) Proces osvobození slova v poezii, na který již upozorňoval například Marinetti svými *Osvobozenými slovy* či Apollinaire, je analogický postupům v malířství, které se na přelomu 19. a 20. století odpoutává od realistického vyobrazení skutečnosti a svůj výtvarný jazyk rovněž problematizuje. „Osvobozená slova znamenala rozbití syntaxe, redukci gramatiky a slovních druhů, vytrhávání slov z běžného kontextu a jejich nové výtvarné uspořádání. Důležitým prvkem byla také zvuková stránka slov, mnohé novotvary se staly jen záznamem zvuků.“ (Pomajzlová, 2010, str. 75)

I Vilém Flusser poukazuje na vědomé zřeknutí se *klasické* podoby slova ve prospěch obrazového kódu, který nebyl natolik zatížen jako běžně užívaný jazyk: „V poslední době však můžeme zaznamenat jisté probuzení intelektů v poměru ke skutečnosti, a tudíž k jazyku. Mám na mysli zrod takzvaného abstraktního malířství a takzvané konkrétní poesie. Myslím, že jde o autentickou revoluci na území našich jazyků, totiž o první víceméně vědomý pokus flexivních intelektů (od doby egyptských hieroglyfů) vytvořit grafický, obrazový jazyk nezávislý na jazyku mluveném.“ (Flusser, 2005, str. 146) Flusser ve svém textu poukazuje na důležitý moment: skutečnost rovná se jazyk.

Tento poměr se však nyní mění a už nenacházíme mezi skutečností a jazykem rovnítko. Otázkou zůstává, jaké matematické znaménko by odpovídalo vztahu novému?

V 60. letech 20. století se tyto tendence ještě prohlubují a texty ještě výrazněji odkládají slovní významy (Langerová, 2006, str. 42). Ze slov zůstávají písmena nebo interpunkční znaménka, jsou to tak zvané zbytkové útvary (Langerová, 2006, str. 42). Jde o reakci na extrémní situaci, kdy jazyk potřebuje objevit novou cestu artikulace. Umělci proto zkouší významovou nosnost zbytků slov: „Literární jazyk je odmítnut jako instituce: po procesech uvolňování písma do prostoru, upřednostňování jeho estetických kvalit i po projekcích do dalších jazyků (např. matematického, biologického) stojíme na okraji alfabetismu, po němž tu však přece jen zůstala nějaká stopa.“ (Langerová, 2006, str. 43) Malířství rovněž rezignovalo na zpodobnění skutečnosti a jalo se tematizovat svou konstrukci a barvu. Rezignovalo na dekorativnost a ornamentálnost, na každou apriorní formu a vydalo se vstříc abstrakci, stejně tak jako literatura.

4.1.2 Lettre/písmeno + ismus =

Lettrismus budu pojímat podobně jako Martin Pecina: „Lettrismus je fascinace písmem. Jeho plynutím, obnaženými tvary liter, dynamikou slova, okamžitým akcentem, kontrapunktem, pronikavým výkřikem a nebo naopak lyrickou strukturou, již vytváří. (...) Písmo je inspirativním zdrojem řady umělců zřejmě pro mystérium výrazu, svrchované přetavení vyřčené skutečnosti do sumáře abstrahovaných znaků.“ (Pecina, 2008, online) Obecně je pro lettrismus signifikantní přítomnost jazyka, který zaujímá v daném díle stěžejní postavení. Je možné říci, že jde o uhranutí vizuální, ale i sémantickou stránkou slov a textů, které se ale na rozdíl od běžné literární produkce vytrhují ze svého přirozeného prostředí a ze svého běžného formátování. Úžeji lze o lettrismu mluvit v souvislosti s konkrétním francouzským hnutím 40. let minulého století, které stálo za zrodem používaného názvu - lettrismus (inspirující se tvarem jednotlivých liter: *lettre* - písmeno).

V této práci ale nebudu pojem lettrismus užívat pouze v souvislosti s francouzským uskupením, osobou Isidora Issoua a s dobou jeho působení, ale především jako obecnější pojmenování pro rozličné tendence projevující se tak, že písmo není chápáno jen jako prostředek či nástroj komunikace, ale naopak jsou tematizovány veškeré jeho kvality: velikost, font, barva, rozložení na stránce či dokonce na plátně obrazu, význam a jeho konotace apod. Ke slovu se dostávají i oblasti, které nejsou při běžném používání

příliš akcentovány. Jak vidíme na obrázku číslo 4 *Střihy jedné strany* Eduarda Ovčáčka (1983), dochází k rozvolnění vazby věty ale i slov. Vše se stává prostředkem hry – už nejsou žádná pravidla pro velká a malá písmena, pro interpunkci, ani skladbu věty. Ba dokonce ani pro samotnou podobu slov a zachování jejich smyslu. Ke slovu se dostává i nejmenší nositel významu, který můžeme v jazyce vydělit: morfém. Ve své gramatické, lexikální i vizuální podobě.

Lettristé se kromě jazyka ve své tvorbě nechávají inspirovat výtvarným pojevem dětí, přírodních národů i zaniklými civilizacemi či každodenním životem, to vše se v jejich díle projektuje a vytváří svébytnou cestu vyjádření, která však stále za klíčový materiál považuje jazyk. U nás si lettrismus hledá vlastní cestu a vlastní nevšední způsoby, které se vždy silně pojí s osobou autora. Tyto tendence nejsou jen otázkou první poloviny 20. století, po určité pauze se v 60. letech 20. století myšlenky lettrismu u nás opět vědomě probouzejí. Nalézáme je mimo jiné v dílech Jiřího Koláře, Zdeňka Balcara, Eduarda Ovčáčka, Miloše Urbáska, Jiřího Valocha nebo v tvorbě velmi známé dvojice Josef Híršal, Bohumila Grögerová.

4.1.3 Francouzský a český lettrismus

Při hlubší analýze se zdá, že francouzští lettristé tvořili svá díla s jiným úmyslem, než tomu bylo v našem kulturním prostředí. Isidor Issou toužil stvořit nový slovník znaků a písem, který by byl srozumitelný všem a obrodil by stávající a podle něho stagnující umění. Jazyka se ve své podstatě zřít nechtěl, cílem bylo zprostředkování tvorby, potažmo veškerého umění, všem – bez rozdílu původu a mateřského jazyka, který již neměl být překážkou recepce daného díla. Prvotní byl u Issoua přístup básnický, do výtvarného umění vstoupil až v pozdější fázi. Nezůstal jen u literatury a obrazů, ale pustil se i do pokusů o obrození filmu, hudby či divadla.

Další odlišující rys bychom mohli najít v pojetí samotné básně. Hlavní byla pro francouzské lettristy spíše zvuková stránka díla a jednotlivé grafémy představovaly jakousi partituru básně. Byly určeny především k veřejné recitaci a lettristé se zaměřovali spíše na fónickou poezii. Recitátor měl při přednesu báseň zároveň interpretovat, protože záleželo na něm, jakým tónem a jak hlasitě konkrétní shluky hlásek přečte. Jelikož se mnohdy používaly jen samostatné hlásky, byla dekonstruována základní sémantická podstata básně a z přednesu se stával jen souvislý proud zvuků.

Báseň jako partitura není patentem či výdobytkem francouzských lettristů. S takovým pojetím přišli již dadaisté. Teige ve své studii *Slova, slova, slova* (1972) zmiňuje tvorbu jistého dadaisty, který komponoval dohromady pouze písmena a poté je recitoval. Tento způsob tvorby ale Teige vidí jako neautentický, protože recitace podle něho nedělá z jednotlivých písmen ještě báseň: „Stavět na zvukových podobách slova znamená dnes stavět na písku.“ (Teige, 1972, str. 347) I když jeho *dnes* bylo v jiném časovém horizontu, než bylo *dnes* francouzských lettristů, můžeme říci, že v českém prostředí se jeho myšlenek umělci drželi. U děl, která byla vytvořena u nás, ve většině případů nedochází k úplnému rozkladu slov, ale spíše ke hře s jejich podobou, možnostmi, významy, nebo naopak s jejich vizuální stránkou. Jejich zvukové kvality zůstávají ve většině případů stranou.

Avšak ani cesty českých *lettristů*, jak si je dovolím souhrnně nazvat, i když jsem si vědoma toho výrazného zjednodušení, nejdou stejným směrem. U Jiřího Koláře můžeme vidět básně, které jsou složeny z útržků stránek a text je pojmán jako materiál pro další tvorbu (např. *Středozeří slov II.*, 1982). Naopak v díle Jiřího Balcara je jazyk okrajovým a doplňujícím motivem. Je to znatelné i z toho, že písmo většinou není čitelné a odkazuje k symbolu písma a lidské komunikaci obecně. Jiří Valoch nechává ve své tvorbě promlouvat celá slova, se kterými hraje zvláštní hru s jejich významem, posouvá ho totiž do jiných rovin, vystavuje nezvyklému prostředí i spojenectví, aby ze sebe vydal všechny možnosti polysémantičnosti. Vyjevuje se množství postupů, které lettristé ve své tvorbě využívají. Jakousi syntézu těchto postupů můžeme najít u Eduarda Ovčáčka.

Je důležité připomenout, že inspiraci písmem nenacházíme jen u autorů, kteří se vědomě hlásí k lettrismu. Existuje mnoho pojmenování pro podobný způsob tvorby, můžeme mu říkat vizuální, konkrétní, evidentní poezie, projevy nekonstruktivismu či díla konceptuální povahy. Vždy se však bude jednat o hybridní žánr, který v otázce vztahu textu a obrazu otevírá zcela a neprobádaný nový prostor pro tázání. Stává se z jazyka dvojsečný nástroj, který působí sémanticky i vizuálně, nebo o svou podstatu přichází a stává se z něho jen vyprázdněná forma? Je pouhým objektem k dívání se?

U lettrismu bychom mohli rozlišit několik možných proudů tvorby. Na té základní rovině lze mluvit o vizuální poezii a písmových obrazech, přičemž poezie si jako své území působnosti zachovává ve většině případů knihu, kdežto písmové obrazy se objevují na plátně, ale i jiných artefaktech. Potom by tedy bylo možné mluvit i o písmových sochách (např. obrázek číslo 9. Eduard Ovčáček *OKI*, 1966) či absolutním lettrismu, kdy se slovo

objevuje přímo na zdi galerie, kde suplují roli obrazu (viz podkapitola Písmové obrazy, obrázek číslo 10, Jiří Valoch, *pouze tři slova*).

4.2 Teorie lettrismu

Nyní nastává problém, jak uchopit teoreticky tato obrazopísma či obrazotexty, které Pohribný pojímá jako *vyšší znaky*. Kam je řadit? Jedná se o literaturu, výtvarné umění nebo svébytný hybrid? Jak se postavit k ikonizaci jazykového materiálu?

V tomto případě se navíc snoubí plnovýznamové části textů a slov s osamělými grafémy, které mají spíše funkci figurativní a mnohdy navíc ještě s prvky obrazovými – barva, kresba, malba, linie, rám atd.

Jak shrnuje Pohribný: „Nevýslovné rozšiřuje říši poezie.“ (Pohribný, 1995, str. 29) A je otázkou, jak jej uchopit právě v sepětí s výslovným, resp. vyslovitelným.

Dochází k polysémické hře, recipient vnímá na obrazech či stránkách knih zbytky textů či slov a k tomu i jejich grafické kvality či jiné výtvarné složky, které lettristická díla obvykle mají. Obraz a text mezi sebou vytváří napětí a navíc určitý prostor nepojmenovaného, který se vyvazuje z běžných uměleckých norem. Zároveň především ve vizuálních básních navíc text doplňuje onu zmiňovanou výtvarnou složku. Stává se textem a obrazem v jednom.

Přítomná slova či písmena se nepřestávají odvolávat na slovní sdělení a na očekávání uceleného významu. Slovo stále funguje jako symbol, který je ve svém systému ukotven konvencí, stále odkazuje ke svému označovanému. I pokud ho vyvážeme z větné vazby, nebo dokonce *ohlodáme na kost* jeho významu, stále bude odkazovat někam mimo sebe. Na druhou stranu tím, že tematizujeme i jeho vizuální kvality, směřujeme pohled k němu samému, k jeho strukturování a fungování v prostoru stránky či plátna spolu s ostatními vizuálními aspekty. Slova pozorujeme a čteme zároveň.

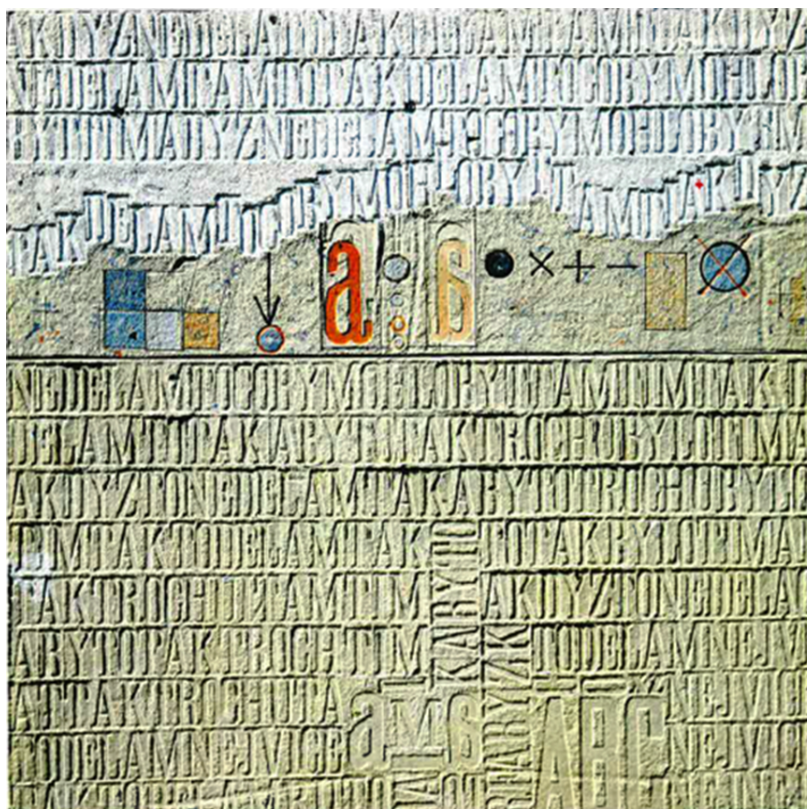
„Ovčáckovy cykly by musely být pochoutkou sémiologů,“ tvrdí dále Pohribný (1995, str. 33) Na mysl však okamžitě vytane opačná myšlenka: nejsou jeho výtvoři spíše noční můrou sémiotiků? Dochází totiž k neustálému narušování hranic mezi pojmem a obrazem, nemluvě o tom, že francouzští lettristé se snažili vše spojit ještě s hudbou a dokonce i s filmem. Sémiotický *guláš* je totální. I když je nutné připomenout, že ani řeč a jazyk sám o sobě nejsou přísně homogenní, ale naopak – snění o čistých znacích je, jak známo, dávno věcí iluze.

Mohli bychom na tento problém vyžrát pomocí pojetí, které nabízejí Silke Horstotteová a Karin Leonhardová (2006) s odkazem na Petera Wagnera. Tak zvané *ikonotexty* jsou znaky, které spojují obraz a text a dále je nelze dělit. Můžeme říci, že díky tomu,

že vznikají jedním tvořivým gestem umělce, budeme těžko preparovat složku textovou od vizuální a naopak. Mnoho děl, například již výše zmiňovaný obraz Eduarda Ovčáčka *Stříhy jedné strany*, ukazuje, že to není možné. A ani žádoucí. Jedná se o nový sémiotický útvar – ikonotext. Už není relevantní otázka, zda si stojí v hierarchii výše obraz nebo text. Vzniká nový znak, který snoubí dvě rozdílné složky v celek.

Ačkoli nelze oddělovat obrazovou složku od té textové, působí jednotlivá písmena zároveň i jako symboly. Stále na základě konvence rozlišujeme, že *A* je *A*, a naopak *B* je *B*. V mysli zaznívají hlásky, i když se četbě bráníme.

Pokud bych si situaci chtěla zkomplikovat ještě více, mohla bych zároveň říci, že po vizuální stránce můžeme jazyk chápat i jako index – jakýsi příznak jazyka. Pozorujeme to i v případě, kdy je použit jen fragment textu či písma, koherentní smysl neposkytuje, ale směřuje k obecnosti – k jazyku jako takovému. Stejně tak jako dým odkazuje k přítomnosti ohně, písmo či jeho fragmenty odkazují k přítomnosti jazyka.



obr. 5

Eduard Ovčáček, *A když...* 1990

zdroj: MLÁDKOVÁ, M., MACHALICKÝ, J. Eduard Ovčáček:

ve zkratce. Praha: Nadace Jana a Medy Mládkových, 2012, str. 6

„Čteme, abychom z kontextu sestrojili obraz? Uvědomujeme si dostatečně, zda text se podřídil obrazovému prostoru, anebo obraz sekunduje text a litery?“ (Pohribný, 1995, str. 29) Podle mého názoru, byť sice nemůžeme extrahovat jednotlivé složky, tak především u písmových obrazů dochází k podvolení jazyka, který se podřizuje pro něj neobvyklému prostředí a rezignuje na své klíčové kvality,

jako je právě i význam. Podvoluje se novému prostředí a odlišným pravidlům, která zde vládou. Z verbálního se stává výtvarným se vším všudy. A většinou si nese opravdu jen zbytky své předchozí identity.

Domnívám se, že v případě lettristických děl se neubráníme dvojímu čtení. Na písmové obrazy nelze nahlížet jen vizuálně, jako nelze pouze číst vizuální poezii. Za slovy stále hledáme významy a věty se snažíme spojit v text, který nám pomůže určit cestu k interpretaci celku. Na druhou stranu pojmáme i verbální složky jako figury a regulární části obrazu. Přepínáme z jazykového systému do systému výtvarného a zpět. I když je lineární sled písmen narušen, snažíme se jako recipienti uspořádat si jednotlivá slova či písmena do souvislého textu, do nějaké formy, která nám dává alespoň minimální smysl a poskytuje vodítko k možné interpretaci celku. Může však dojít k silnému sémantickému rozmělnění, kdy se význam stává neuchopitelným. Interpretace je v případě písmových obrazů vedena i jevy nejazykovými. Čitelnost je náš obvyklý požadavek na text, nemusí být vyplněn a čtenáři/divákovi může být znesnadněno porozumění, protože slovo, které není jasně viditelné, může odkazovat k mnohosti významů a možným způsobům čtení. Vnímání se hladkost recepce znesnadňuje různě: písmena a slova jsou několikrát přetiskována přes sebe, nejsou dostatečně viditelná, jako je to u Ovčáčkova obrazu *A když...* (obr. 5), kde díky tomu, že jsou slova vtačena do papíru, vidíme pouze jejich vlys. Na druhou stranu nabízejí další kvalitu, jsou hmatatelná. Znesnadnění se může dít i tím, že jednotlivá písmena jsou po plátně různě rozmístěna, jakoby rozeseta, a čtenář si své slovo musí nejprve *poskládat*. A nebo jednoduše obsahuje plátno či jiný nosič jen fragment písmen.

„Především je každý text do větší nebo menší míry implicitní, tj. čtenář z něho vyrozumívá víc, než je výslovně, tj. jednotlivými slovy, pověděno.“ (Daneš, str. 176, 1995) Proto je recipient schopen vyčíst i z pouhých zbytků slov víc, než se na první pohled může zdát. Interpretace je v tomto případě více otevřená, než je tomu u běžných literárních textů.

4.3 Vizuální poezie

Podle Grögerové (1993) se postupně vyprofilovaly tři druhy experimentální poezie: poezie vizuální, poezie fónická a poezie konceptuální. Poezii fónickou ponechám ve své práci stranou, protože jak už jsem uvedla výše, není podle mého názoru pro české prostředí natolik typická, jako je tomu u poezie vizuální. Poezie konceptuální se s vizuální doplňuje, mnohdy i prolíná, v případech, kdy poezie opouští stránky knihy.

Značná část vizuální poezie je asémantická, to znamená, že se v ní využívá písma, ale struktura básně není vázána na významovou interpretaci jednotlivých slov. Podstatné jsou vztahy mezi prvky, i když může jít jen o části sazby či fragmenty písmen. Písmo a literaturu obecně si však obvykle spojujeme s řádkem, po kterém by měl text plynout. Jsme zvyklí na čerň písma, které nás vede zleva doprava. To se nyní mění, ke slovu se dostává i pojem prázdne stránky. To znamená, že mizí strach z prázdneho prostoru, z nevyplněného, bílého jsoucna, které čtenáři působí šok. Ten je konfrontován se svou potřebou a zvykem číst, a byť se může zdát, že prázdna stránka nemá vypovídací hodnotu, není tomu tak. Nepřítomnost textu ukazuje opět k němu samému, ať už se jedná o jakýkoliv kód: „Pollockovy pocákané obrazy jsou další verzí Cézannovy nepřítomnosti jazyka, představují další réserve, ponechávající prostor pro to, co leží mimo naše chápání. Strašlivým paradoxem, jak si Pollock uvědomil, bylo, že působením lidského sklonu, který italská kritička Giovanna Franciová označila jako ‚horečnou potřebu interpretovat‘, se v očích diváka nakonec i nepřítomnost jazyka stává jazykem.“ (Manguel, 2008, str. 41) Byť se v citaci jedná o jazyk výtvarného umění, domnívám se, že v případě prázdne stránky či pouhých fragmentů slov a písmen vyskytujících se v knize platí to samé: lidská potřeba hledat konkrétní významy a doplňovat si prázdna či nedourčená místa, jde proti umělci, který se jazyka snaží zříct a ukázat tak na jeho konstruovanost a manipulovatelnost.

Teige upozorňuje, že v případě jazyka není oprošťování od skutečnosti a hledání nových cest jednoduché. Slova používá každý, ať už umělec nebo člověk, pro potřeby běžné komunikace, každé slovo má svůj konvencionalizovaný význam. Kde je prostor pro vyjádření subjektivní emoce pojící se k danému významu? Celkově v této době zaznívají hlasy, které vidí slova jako falešná, vzbouzející pouhou iluzi skutečnosti, kterou se nám snaží zprostředkovat. Nevíme však, jak říká Teige (Teige, 1972), co existuje pod slovy kromě jejich kanonizovaného významu: „Naše slova jsou jen zdokonalený křik opic.“ (Teige, 1972, str. 347) Teige navíc svým tvrzením o křiku opic poukazuje na fakt,

že jazyk, byť jazyk umění, je něco, co by se mělo přibližovat životu, nikoli ho od něj odtrhovat přílišnou umělostí a strnulostí.

Vidíme, že francouzští lettristé zviditelnili něco, co se již projevovalo i mnohem dříve. V našem prostředí můžeme Teigeho teoretické koncepce převedené do reálna vidět v díle Josefa Seiferta *Na vlnách TSF* (1925) či *Pantomimě* (1924) Vítězslava Nezvala.

„Do Pantomimy zařadili Teige s Nezvalem rovněž reprodukci své obrazové básně. (...) Obsah textu je velmi jednoduchý a slouží jako roznětka pro výtvarnou kompozici, v níž se slučují geometrické tvary, vyplývající z konkrétních asociací kavárny, verandy a pruhovaných markýz, s individuálně pojednanými malovanými písmeny, jež se stávají přímou součástí okolí a přejímají jeho barevnost. Tento druh obrazové básně lze porovnat s ‚pictopoezií‘, kterou v téže době propagovali Victor Brauner a Ilarie Voronca v jediném čísle svého časopisu 75 HP, vydaném v říjnu 1924. (...) Jejich podklad tvoří bohatě pro členěná sestava barevných geometrických forem, do níž radikálně zasahuje rukou psaný text, rozbíhající se všemi směry. (...) Teige s Nezvalem naproti tomu zachovali jednoznačnou čitelnost textu, rozloženého sice nepravidelně, ale vodorovně.“ (Srp, 2009, str. 49)



obr. 6

Pantomima – obrazová báseň

Karel Teige, 1924

zdroj: Nezval, V. *Pantomima*, Reprint 1. vydání z roku 1924; Praha: Akropolis, 2004.

U obou výše zmíněných sbírek můžeme pozorovat, že Nezval i Seifert pracují především s rozvržením slov na stránce, s jejich fontem a velikostí. Většinou nenařušují jejich strukturu a význam, spíše spojují slova do neobvyklých celků, které je posunují významově.

U Nezvala je více zratelná hra asociace, rozvolnění a poddání se momentálnímu nápadu. Oba se vzdávají interpunkce a do svých sbírek zapojují i výtvarné prvky, jako je například u Seiferta mapa v básni *Objevy* či počítadlo ve stejnojmenné básni. Ke slovu se tak ještě nedostává destrukce jazyka, ale spíše transformace, přetváření a vytržení slov z obvyklých forem a celků, čímž se objevuje množství konotací, které

se s daným slovem mohou pojit. I když jsem obě sbírky zmínila najednou, nelze jejich formu ztotožňovat zcela: sbírka *Na vlnách TSF* „(...) obsahově i vzhledem působila stejně převratně jako *Pantomima*, byť svým rázem se od ní lišila. Na jedné straně nebyla žánrově ani autorsky pestrá, na straně druhé mnohem celistvěji propojovala poezii s výtvarným projevem a měla promyšlenější rytmus.“ (Srp, 2009, str. 49) Co se však týče práce s jazykem, jsou si obě sbírky podobné a obě se drží ve výše zmíněných hranicích experimentů s jazykem. Je to zatím pouze jakési laškování s možností vytržení básně ze stránky knihy.

V souvislosti s poetismem je rovněž třeba zmínit kapitolu *Abeceda* z knihy *Pantomima* (1924). Konkrétně mám na mysli *Abecedu* pojatou Milčou Mayerovou, tanečnicí, která svým tělem interpretuje Nezvalovy asociační básně spojené s jednotlivými písmeny abecedy a snaží se jim svým tancem přiblížit a ilustrovat je. Do hry se zapojuje mnoho dalších prvků: jednak jsou to fotografie, na kterých je vše zachyceno a které přinášejí další mediální rozměr (případně bych mohla zmínit ještě filmové zpracování). Jednak za-



obr. 7

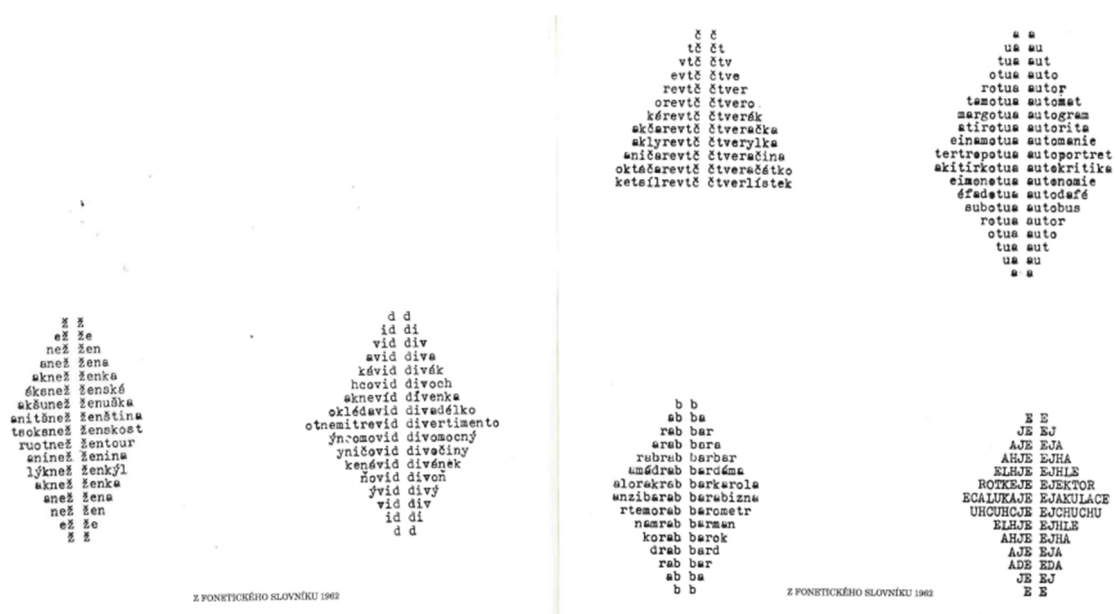
Vítězslav Nezval, *Pantomima*, 1924

zdroj: SRP, K. Teige a typografie. Arbor vitae ve spolupráci s nakl. Akropolis, Praha, 2009, str. 75

pojení samotné tanečnice, která svou figurou dodává básním novou rovinu – pohyb, akci a zároveň je jedním z mála figurálních projevů spjatých s lettrismem.

Lettristické tendence projevující se skrz poetismus byly příkladem z první poloviny 20 století, nyní však zmiňme ještě příklad vizuální poezie pozdějšího období: Eduard Ovčáček, ukázka z Fonetického slovníku (1962).

Zde dochází nejen ke hře s vizuální stránkou básní, ale i se samotnou podobou jednotlivých slov. Řazení slov působí na první pohled asociativně, ale určující je tu i jejich forma, aby zapadla do zamýšleného tvaru básně. Signifikantní se i pro tvar všech ostatních jeví první báseň, která řeší téma žena či ženskost. Ve formě básní můžeme číst i poněkud vulgární symbol pro ženské pohlaví. Jednotlivá slova vytvářejí tvar básně a naopak, tvaru jsou podmíněna slova, která musí mít požadovanou délku, ale i význam. Jejich vnitřní napětí vzniká díky zrcadlení, vidíme-li slovo obráceně, dochází k tomu, že ho náhle vnímáme v neobvyklém řádu a můžeme pozorovat i jeho jinak těžko postřehnutelné možnosti.



obr. 8

Eduard Ovčáček, *Fonetický slovník*, 1962

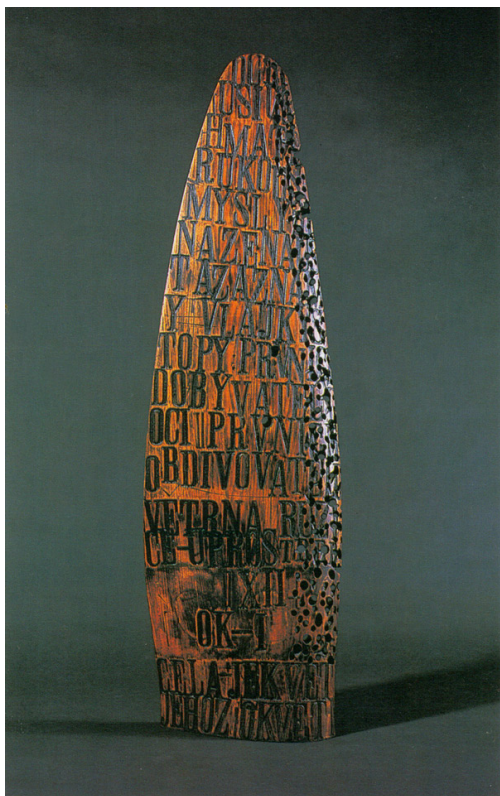
zdroj: OVČÁČEK, E. *Lekce velkého A*, konkrétní a vizuální poezie 1962-1993. Praha: Trigon, 1995.

1. vydání, str. 40-41

Tento typ básně se nazývá konstelace: jedná se o báseň sémantickou, kdy je stěžejní rozmístění jednotlivých slov, které má upozornit na vztahy mezi nimi. Konstelace, neboli postavení do nezvyklých svazků, ukazuje jinak neviděné významové roviny. „Konstelace je nejjednodušší možnost, jak vytvářet poezii spočívající na slově. Je to skupina slov, řetězených vedle sebe, pod sebou - není jich nikdy příliš mnoho - která mají k sobě vzájemně myšlenkově látkový vztah. Konstelace je řád a zároveň pole působnosti s pevnými veličinami. Dovoluje hru. Dovoluje řazení slovních pojmů A, B, C a jejich možné variace. Čtenář se účastní této hry, jejíž pravidla krok za krokem sleduje. Konstelace je mezinárodní a nadnárodní, je nepřeložitelná, jedinečná. Je to realita sama o sobě a není to žádná báseň o ničem. Konstelace není formální, ani tematický recept. Konstelace je výzva (...) Postavení čtenáře je postavením spoluhráče, zatím co básník určil hru.“ (Comringer, 1967, str. 46-48)

Na závěr podkapitoly bych ještě zmínila příklad možné podoby konceptuální vizuální poezie (přesahující k písmovým obrazům). Jiří Franta a David Böhm vytvořili pro svou výstavu *Není to to co by to mohlo být* (NOD, 2006) nástěnné malby, které byly doplněny texty a měly představovat jakýsi deník výstavy, protože na nich pracovali postupně, den za dnem. Důležitou součástí výstavy byl i její závěr, kdy autoři to, co předtím na zdi galerie namalovali a napsali, zase postupně přemalovali bílou barvou. Tento případ je navíc už na pomezí performance, protože podobně jako tomu bylo u Milči Mayerové, i zde autoři přinášejí do uměleckého díla své gesto, které je součástí estetického objektu. V tomto případě se přidává další kvalita, a sice postřehnutelná časovost celého procesu, kdy autoři své (jedno velké) dílo vytvářeli a diváci mohli být přítomni, den po dni. Závěrečné gesto dodalo celé výstavě na pomíjivosti a poukázalo k mnohým sférám samotného života.

4.4 Písmové obrazy



obr. 9

Eduard Ovčáček, *OK I*, 1966

zdroj: <http://typomil.com/typofilos/2008/04/lettrismus-pismo-gesto-znak-umeni-2/>

Druhým nejčastějším typem lettristické tvorby jsou písmové obrazy. Pro ty je typické především to, že se na jejich plátně objevuje jazyk v předem nedefinovatelné podobě. Mohou to být souvislé texty, jednotlivá slova či fragmenty, nebo jen písmena a jejich části. Na některých obrazech nacházíme i jazyky zdánlivé nebo neznámé: různé klikyháky a symboly odkazující k jazyku obecně, ale bez možnosti, aby mohly být čteny. Zastupují pak jazyk spíše ve své obecnosti, než že by v nich měl recipient hledat konkrétní sdělení. Písmové obrazy, kterými se zabývám, většinou nemají definovatelný obsah a zařadili bychom je k abstraktním dílům výtvarného umění. Často využívají i útržky novin či jiné předměty aktuálního světa, jako jsou fotografie či fragmenty knih. Těžko bychom v nich hledali narativní rovinu, příběh, pokud nějaký v použitém textu původně byl, je

nyní rozdrobený a je s ním zacházeno jako s pouhou materií pro další tvorbu.

Téměř až na výjimky nejsou tato díla figurální. Pokud ovšem jako figury nepojímáme jednotlivé grafémy, které suplují postavy či jiné zobrazované předmětnosti.

I u písmových obrazů bychom mohli rozlišit několik typů: jednak obrazy, kde text zaujímá stěžejní roli (tak jako na výše uvedených obrazech E. Ovčáčka), v tomto případě jsou navíc písmena čitelná a odkazují k významům původních slov. Druhým typem písmových obrazů jsou takové, které mají text jen jako doplňěk, dotvoření obrazu, kde jazyk není stěžejním středobodem díla a na obrazech se většinou objevují i jiné prvky než jen jazykové. Mohli bychom tento typ přirovnat k jakési aktualizaci středověkých banderol, kdy text odkazoval k nějakému důležitému sdělení, které například pronáší některá

z postav, která je na obraze vyobrazena. V moderním pojetí se sice tato funkce stírá, ale přirovnání k banderolám nám ilustruje spíše vedlejší pozici textu v rozvržení obrazu.

A do třetice bychom mohli mluvit o zcela abstraktních písmových obrazech, kde je jazyk jen nástrojem, materiálem a není zachováno téměř nic z jeho podstaty. Písmena jsou přes sebe různě přetiskována, jsou používány jen jejich fragmenty a jazyk samotný se rozmělnuje do hmoty, kterou se dále tvoří. Zajímavým zjištěním rovněž je, že písmo se neobjevuje jen na plátnech obrazů, ale i na dalších rozličných materiálech. Zmiňme v tomto případě již výše uvedené dílo Eduarda Ovčáčka *OK I* (obr. 9), kdy se text objevuje na dřevěném artefaktu, do kterého je písmo navíc vypalováno. Podobných písmových soch můžeme právě u Ovčáčka najít více.

Ovčáčkovo dílo je pro téma lettrismu vůbec velmi signifikantní, jednak z důvodu, že ve své osobě spojuje výtvarníka a vizuálního básníka, a jednak proto, že spojení obrazu a textu provází celé jeho dílo. Písmo se v jeho tvorbě ukazuje jako jeden z nosných motivů. Ovčáček začíná lettristická díla vytvářet v roce 1963 a k jejich tvorbě používá rozličné metody i materiály. Za zmínku stojí propalované písmo, které lze vidět například na obraze *Stříhy jedné strany* z roku 1983 (obr. 4). Signifikantní se stává i způsob, jakým byl obraz vytvořen, jaké gesto umělce zrod díla provázelo: „Slovo tištěné se stává tvrzením, slovo vypalované stigmatem.“ (Primus, 2003, str. 167) Užívá písma jako tahů štětce, jednotlivá písmena nebo jejich fragmenty mají podobnou funkci jako linie, předměty, figury apod. Zastupují repertoár výtvarných prostředků.

Podobné je to i s obrazem *A když...* (obr. 5), který na první pohled působí jako pouhá změť písmen, která jsou vytlačena do ručního papíru, ale při bližším ohledání zjistíme, že rozpoznáváme jednotlivá slova a útržky vět (TO TAK BYLO TMA, NEJVÍCE, NEMOC apod). Vedle toho jsou písmena *a* pojata i barevně, přičemž se ke slovu dostávají i znaky jiného kódu – matematická znaménka. Vzniká podivná rovnice, ve které figurují dvě malá *a*. Jako dvě velké neznámé.

Za povšimnutí rovněž stojí fakt, že Ovčáček si velmi často za aktéra svých obrazových básní vybírá právě písmeno *A*, a neodkazuje tím pouze na sbírku *Lekce velkého A*. Toto písmeno lze chápat jako zástupce celé abecedy, jako zastřešující symbol pro písmo obecně. K tomu odkazuje i jeho tvar, který Ovčáček často tematizuje.

Zajímavým příkladem písmového obrazu, který by se dal nazvat jako *absolutní* lettrismus, jsou některé práce Jiřího Valocha. Ten vystavuje samotná slova na bílých



obr. 10

Jiří Valoch, *pouze tři slova*, Výstava v Českých Budějovicích, Galerie současného umění, 13.8. - 14.9. 2003

zdroj: <http://www.c-budejovice.cz/cz/turistika-a-volny-cas/ducb/vystavy/2003/stranky/jiri-valoch-2003.aspx>

pozornost recipienta strhnout pouze na slova a jejich význam s potlačením mnohoznačnosti sdělení.

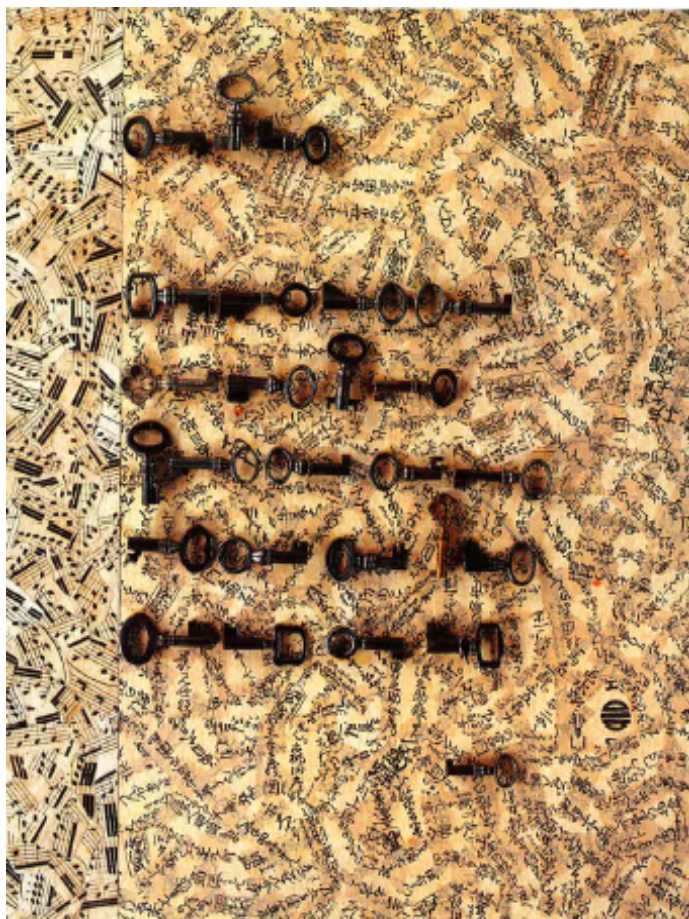
Slovo či slova neměla být jen čtena, ale měla být i nahlížena. Autor poukazuje na to, že více potřeba není, protože slovo jako obraz v sobě implicitně snoubí jak význam tak formu, která si rovněž zaslouží naši pozornost. Pokud stojíme před slovem *obraz*, chápeme, k čemu odkazuje – k celému kontextu možných asociací a existujících děl, které nám slovo konotuje. Pro každého může fungovat dle jeho osobní encyklopedie, ale zároveň svou strohostí nepřipouští rozmělnění v přílišné abstrakci. Zdálo by se, že Valochovo gesto je geniální, vystavil jedno slovo a přitom odkázal na veškeré myslitelné obrazy. Za pozornost rovněž stojí, že Valoch si nevybírám nijak formálně ozvláštěné druhy písem, jde spíše o velmi strohé a jednoduché fonty. Uvedený příklad z jeho tvorby: „pouze tři slova“ odkazuje k významu slov, spíše než k jejich formě. Je potřeba si uvědomit, že autor volí slova záměrně a staví před nás jeden velký otazník - proč zvolil ta, která zvolil? Proč pouze tři slova? A proč slova popisují buď sebe sama a své umístění nebo naopak odkazují k další množině významů a suplují předměty, které obvykle v galerii na stěnách visí?

zdech či jiných částech galerií (například na podlaze). Tak tomu bylo například v Národní galerii v Praze v letech 2006-2007, kdy se na zdech či podlaze galerie skvělo například slovo: „obraz“, „pouze tři slova“, „čtyři slova na podlaze“. Slovo zcela suplovalo roli obrazu, i když mnohdy popisovalo jen samo sebe a šlo o velmi strohé vyjádření. Ke klasickému pojetí textu odkazuje i volba černé barvy pro písmo, jenž je umístěno na bílém podkladu suplujícím bílou stránku knihy. Vzhledem ke zvolenému fontu působí celek velmi sterilně a autor se snaží veškerou

Jak víme, jazyk se nám nikdy nevyjeví jako absolutně přítomný. Podle Derridy jde o neustálé odkládání významu a my vidíme pouze záznam jeho minulé přítomnosti. Písmo však není jen záznamem mluveného, Valochovu gestu bychom v této souvislosti mohli rozumět i jako kritice vnějškovosti písma.

„Mé nesémantické strojopisné jsou ‚básně na divání‘, vizuální básně se sémantickými elementy jsou na ‚čtení a divání‘, ale vizuální percepce je pro oboje nezbytná. Mohou být ‚čteny‘, tj. vnímány postupně v řádcích, jak vznikaly, ale musejí být vnímány také vcelku, jako pole vizuálních vztahů a vazeb.“ (Valoch, 1993, str. 13)

Podle Valocha je cílem jeho tvorby aktualizace estetických kvalit, které jsou latentně přítomné v každém textu. Snaží se na ně recipienta upozornit, a vytrhnout tak slovo z jeho běžného vnímání.



obr. 11

Jiří Kolář, *Báseň o klíči k branám ráje*, 1986

zdroj: Kolektiv autorů. Jiří Kolář. Odeon: Praha, 1993.

1. vyd., str. 149

Písmové obrazy mohou mít mnoho podob. Domnívám se, že do této kategorie bychom mohli zahrnout i některá díla Jiřího Koláře. Mě v této souvislosti zaujal obraz, který se kloní ještě více do výtvarného umění než výše zmiňované příklady. Přesto však podle mého názoru spadá stále ještě i do světa literatury. Jiří Kolář, *Báseň o klíči k branám ráje* (1986). Kolář dovedl destrukci výchozího tištěného materiálu do absolutnosti a nebál se pokračovat ještě dál - dál do země beze slov, do země jiného kódu. Určující je v tomto případě i pojmenování obrazu, název *báseň* nás zavádí do světa literatury a odkazuje k možnému způsobu čte-

ní. V postavení klíčů lze spatřovat více, můžeme je pojímat jako sloky a obraz dostává novou kvalitu – rytmus. Podklad básně tvoří další kódy, vidíme znaky zřejmě japonštiny či jiného asijského jazyka a útržky notového záznamu. Troufám si říci, že pro běžného konzumenta obrazu mohou být tyto kódy stejně abstraktní, jako je tomu u klíčů. Pokud neznáme blíže ani jeden z jazyků, stávají se pro nás také objekty k pozorování, a nikoliv ke čtení. Zdálo by se, že ráj, který je v názvu obrazu zmiňován, se nám otevře, pokud se zbavíme lpění na jazykovém vymezení skutečnosti a otevřeme mysl i jinému čtení.

Klíče použité na obraze nejsou stejné, střídají se různé velikosti, tvary a postavení. Zdá se, že suplují slova, co klíč, to slovo. Tři klíče jako název a jeden klíč jako podpis. Dochází k vytvoření iluze formy klasické básně. Nic nechybí. Jen o rýmu bychom uvažovali těžko. U Koláře můžeme nalézt obrazy (*Odpočívající hudba*, 1982, *Odrhovačka*, 1981), kde se z jazyka stává pouhý materiál, útržky těžko definovatelných textů vytvářejí pozadí pro další dění. Jakoby Kolář chtěl poukázat na to, že jazyk byl a je v pozadí všeho a nelze bez něho ani myslet, ani tvořit. Podobně jako se zamýšlí W. J. Mitchell ve své studii *What Is An Image?* (1984), i on dochází k závěru, že mimo jazyk nic neexistuje - ani obraz, ani skutečnost, která nás obklopuje. Vědomí a jazyk jsou totéž.

S písmem velmi zajímavě zachází i Jiří Balcar. Jeho tvorba by se narozdíl od výše zmiňovaného Ovčáčka dala řadit k typu, který jazyk bere jako prostředek k dotvoření daného díla. Ve většině případů se totiž nejedná o souvislý text, ale Balcar používá písmena, přetisky, fragmenty a nečitelné písmo, více než-li čitelné úryvky či slova.

Figuraci, o které jsem tvrdila, že není v případě lettrismu příliš častá, a zároveň citaci aktuálního světa, nacházíme v jeho ilustracích k dílu Egona Hostovského *Cizinci hledají byt* (obr. 12). Na přebalu se postavy neobjevují, ale na ilustracích si Balcar vypůjčuje postavy žen z různých magazínů a dále je graficky upravuje nebo je sám vytváří. Jednotlivé figury působí po Balcarově zásahu odhmotněle, až jakoby neskutečně. Součástí některých ilustrací jsou právě i písmena, která dotváří atmosféru neosobnosti a na ilustracích působí dojmem popisků k nějakému předmětu, v tomto případě člověka.

Jméno Jiřího Balcara ostatně nezmiňuji v souvislosti s lettrismem nahodile, podobně jako Eduard Ovčáček i Jiří Balcar byl písmem fascinován a prolíná se celou jeho tvorbou. Pro nás jsou vedle knižních obálek a ilustrací signifikantní i jiná jeho díla, jako jsou například *Dekrety*. Jedná se o soubor deseti děl, na nichž je vždy nějakým způsobem písmo přítomno. I Balcarova tvorba tematizuje vyprázdněnost jazyka, ale odkazuje



obr. 12

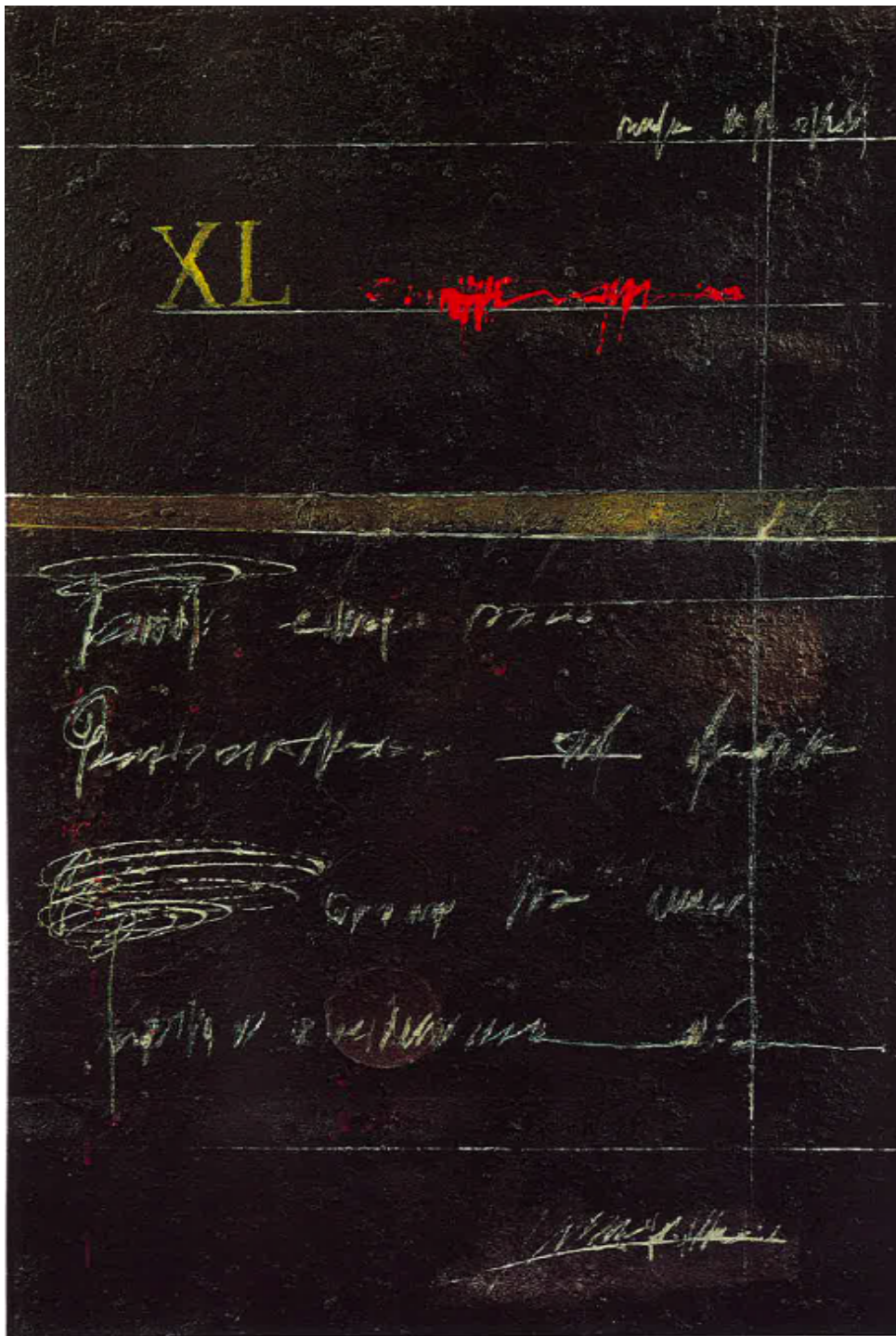
Jiří Balcar, ilustrace ke knize *Cizinci hledají byt*, Odeon, 1967

zdroj: ROUS, J. KLIMEŠOVÁ, M. Jiří Balcar. Řevnice: Arbor vitae, 2013, str. 213

mnohdy i na nesmyslnost celého tehdejšího systému a působení jedince v podivné mašinerii systému a ideologie.

Dekret z roku 1960, který jsem si zvolila za příklad, vypadá jako záhadná černá listina. Jako dokument, který má jistě něco důležitého sdělovat, ale písmo je v tomto případě nečitelné. Vidíme pouhé klikyháky, které vizuálně k písmu odkazují. Formální uspořádání obrazu a jeho rozvržení vyvolává dojem, že před sebou máme nějaký úřední list. To potvrzují i črty napodobující podpis, červená barva poutající na sebe pozornost a jakési *datum* nahoře. Obraz, respektive dekret, by nám měl sdělovat jakousi fatální skutečnost, nějaké rozhodnutí. Pojem dekret odkazuje k prohlášení vysokého příslušníka státního aparátu, který může mít platnost zákona. Jenže jakého? To nikdy nezjistíme, protože jediná čitelná písmena zde jsou *XL*.

I díky této reflexi skutečnosti, přehnané byrokracie, nesmyslnosti institucí a nemožnosti jedince se něčeho dovolat, je často Balcarova tvorba spojována s Kafkou a tématem tvorby, ve kterém se často shodují. Vybraný *Dekret* by mohl ilustrovat rozhodnutí soudu pro pana K. Rozhodnutí, na základě kterého je odsouzen, ale ani on ani čtenář



obr. 13

Jiří Balcar, *Dekret*, 1960

zdroj: ROUS, J. KLIMEŠOVÁ, M. *Jiří Balcar*. Řevnice: Arbor vitae, 2013, str. 126

nikdy nezjistí, za co a nebo proč byl vlastně souzen. Podobně mlčí i tento obraz. Chalupecký ve své knize *Na hranicích umění* (1990) poukazuje na skutečnost, že dekrety odkazují k Balcarově tehdejší situaci, kdy se pomocí dekretů snažil vymoci byt. Balcar se však vůči tomuto odhalování roušky jeho obrazů brání. Něco tak pragmatického jako dekret na byt poněkud ubírá obrazu působivost a Balcar si toho byl vědom.

Tendence projevující se v Balcarově zmíněné tvorbě nalézáme i na knižních obálkách, kterým se také věnoval (viz 5. kapitola Vývěsní štít knihy: obálka).

4.5 Lettristická hra s jazykem

Lettristé ilustrují Manguelova slova, kdy písmo opouští hranice knih a stran a vydává se vstříc dobrodružství zvanému lettrismus: „Na rozdíl od obrazů psaná slova trvale plynou mimo rámeček stránky: desky knihy nestanoví hranice textu, který nikdy neexistuje zcela jako fyzický celek, leda snad v úryvcích nebo shrnutích.“ (Manguel, 2008, str. 22)

Mnohá lettristická díla používají smysluplná slova, která se prolínají s literami či grafémy nebo útvary jiných systémů – liniemi, barvami, obrazci apod. Jak říká ve své práci Mikolášová: „Celek pak představuje jakýsi sémiotický labyrint plný hry, ironie a tajemství.“ (Mikolášková, 2009, str. 43) Nyní si můžeme položit otázku, proč tomu tak je a proč autoři volí právě tuto strategii pro svou tvorbu?

Pokud pátráme po důvodech tohoto zacházení s jazykem, i s odstupem času stále platí to, co řekl Karel Teige o reflexi běžného jazyka. I v tvorbě Eduarda Ovčáčka vidíme vzdor proti zmanipulovaným slovům, které byly zneužity ideologickými systémy. Podle Pohribného (1995) se lettristé snaží překonat rozpor mezi tím, co jazyk označuje a tím, jaká je skutečnost, rozpor nevyjádřitelnosti a odcizení. Pohribný poukazuje na devaluaci jazyka (nejen) za druhé světové války, kdy byl nástrojem propagandy a byl deformován ideologií i cenzurou. Naději, jak vybědnout z tohoto jazykového balastu, spatřuje v experimentu. Ve snaze očistit slovo a jazyk od nánosu zažitých významů, konotací, usazenin a poskytnout mu volný prostor působení. Jazyk a literární text je ničen, dekonstruován a demontován, aby mohlo vzniknout něco nového, nezprofanovaného a nezatíženého politikou – tzv. *nahá slova* (Pohribný, 1995, str. 28). „Konkrétní poezie byla básnickou aktualizací metajazyka, omezovala konvenční vazbu mezi označujícím a označovaným, dovoľovala chápat kontext textu jako svébytné pole vztahů a možných estetických dualit.“ (Valoch, 1995, str. 10)

V případě lettrismu či vizuální poezie se ocitáme na periférii uměleckých druhů. Pohribný pro tato svébytná díla používá označení *obrazopísma* (Pohribný, 1995, str. 20) „Materiál získaný demontáží písemnictví nekladl příliš odpor při strukturování podle pravidel jiných disciplín, například hudby, matematiky a především výtvarnictví, při roubování na netradiční formy.“ (Pohribný, 1995, str. 19) Je však důležité připomenout, že nejde jen o písmo a samostatné litery, ale i texty, básně a souvislé textové útvary. Stálo by za zvážení, zda by nebylo vhodnější používat termín *obrazotext*.

Oproti jiné tvorbě abstraktního výtvarného umění se v případě písmových obrazů na plátně vynořují uchopitelné jednotky: grafémy, ale stále fungují na pozadí těžko strukturovatelných celků. Pozorujeme sepětí, ale i napětí mezi materiálem, který je do určité míry univerzální – slovo, a naproti tomu stojí individualistická kresba či malba a zacházení s barvou. To sice může podléhat určité dobové normě, technickým postupům či jiným psaným či nepsaným pravidlům, ale není otázkou obecně dodržovaného systému, který byl ustanoven na základě konvence a je vyžadováno jeho dodržování.

Jak bylo připomenuto v teoretické kapitole této práce, Jan Mukařovský tvrdí (2007), že neoddiskutovatelný rozdíl jednotlivých umění je rozdíl materiálu, který využívají. V tomto případě se nám i tato definice rozpouští, protože materiálem lettristických obrazů je právě jazyk. Nepřekročitelná hranice se hroutí a nakonec se naplňují Mukařovského slova o tom, že rozdíly materiálu se v umění také mnohdy stírají a ani pomocí této diferenciaci nelze vést dělicí čáru napříč jednotlivými uměleckými disciplínami.

Obraz obvykle do sebe pojímá písmo, které je ve většině případů příznačné právě i svou strohou černou barvou a tvarem daným zvoleným fontem. Není bez zajímavosti, že většina autorů používá k tvorbě již existující regulérně používané typografické písmo a jen málokdo si písmo sám vytváří.

Michel Foucault ve své knize *Toto nie fajka* (2010), která reflektuje tvorbu Reného Magritta, konkrétně jeho obrazy s fajfkou, která není fajfkou, zmiňuje k problému vztahu textu a obrazu, potažmo textu objevujícího se na obraze, několik důležitých skutečností. Jednak tento vztah definuje pomocí kaligramu, který byl údajně složen a znovu rozložen (Foucault, 2010, str. 19). Anticipuje neúspěch, báseň se rozpadla, nefunguje. Obě její části jsou nyní oddělené, neprostupují se, existují samy o sobě. „Ve 20. století, kdy se tyto hieroglyfické útvary znovu objevují, kdy kaligram a typogram bohatě rozvíjí zvláště experimentální poezie šedesátých let, otevírá kaligram past, v níž mizí to, na co byla nastražena a co nyní ukazuje svou prázdnotu. Je to vyčerpané umění nápodoby, ztráta vnějšku vzhledem k (mimo) jakékoli řeči, která už mluví jen sama o sobě.“ (Langerová, 2006, str. 42) To odkazuje na výše zmiňovanou Foucaultovu knihu, kde dochází k rozdělení textu a obrazu. Mezi textem a obrazem vidíme prázdné místo, prostor nikoho a ničeho: prázdnotu, která nebyla v kaligramu prvotně viditelná. Kaligram umožnil, aby si text a kresba vyměnily své role, svá místa. Text je k vidění, obraz ke čtení.

4.6 Závěrem: lettrismus a literatura

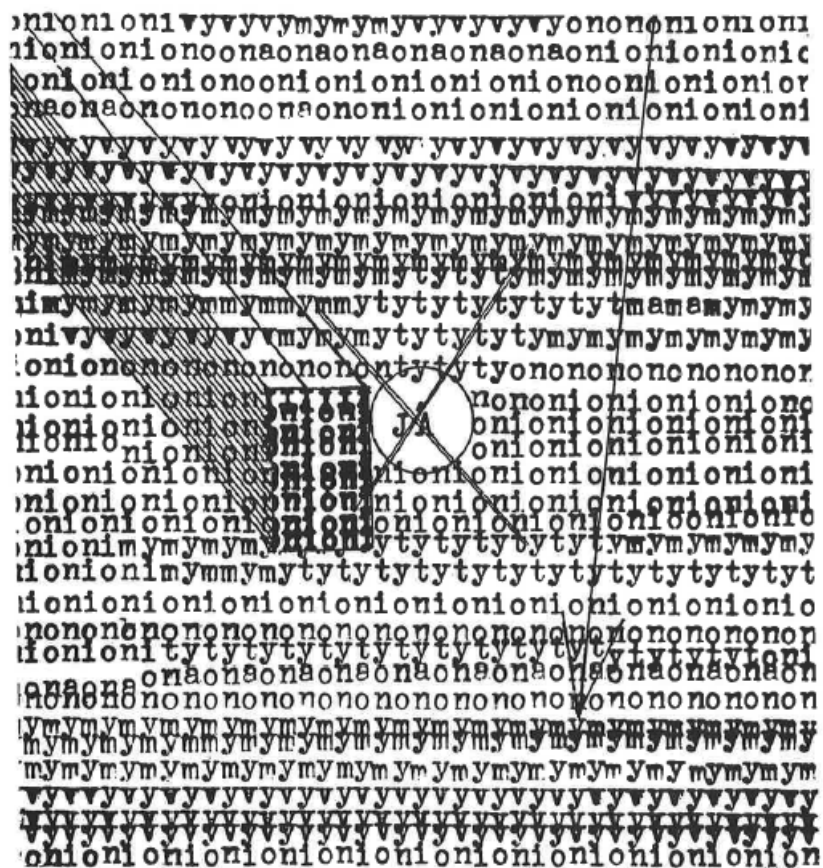
Více než na konkrétní či vizuální poezii, která je ve světě literatury přece jen více reflektována a přijímána, jsem se v této práci zaměřila na okamžik, kdy se text objevuje na plátně či jiném médiu, než jen na stránce knihy. Tam jsme na něj zvyklí, byť v tomto případě promlouvá trochu jiným jazykem, než je běžné.

Provázání obrazu a textu v rámci lettrismu otvírá řadu nových otázek. I když si to mnohdy ani neuvědomujeme, vizuální aspekt je přítomen už u tradiční poezie, vnímáme rozmístění na stránce, dělení do slok, interpunkci, zvolený font písma a jeho velikost apod. Lettristé se tento aspekt rozhodli dovést do důsledku a slovo použít jako základ výstavby celého textu uměleckého díla. Zároveň poukázali na možnosti vyvázání se z řeči, která je předem daná, možno říci i vnucená společností a výchovou, i když jsou mnohé její významy dávno neustálým používáním obroušeny.

Ve výtvarném umění lze pozorovat zdůraznění ryze vizuálního aspektu již od impresionismu, který ještě stavěl na nápodobě, až přes kubismus a jeho syntézu mnoha pohledů vedoucí až k abstraktní malbě, kde vizuálně považuje plochu obrazu za autonomní oblast svého působení. Na ploše obrazu se vytváří nová realita počítající s emocionálním působením elementárních jednotek: barvy a tvaru. Odklonu od významu směrem ke své formě a vnějškovosti se nevyhnula ani literatura.

Lettristé sice vytvářejí díla, která jsou těžko zařaditelná, a zdálo by se, že se kloní do oblasti spjaté s vizuálním více než s verbálním, ale podle mého názoru se jedná o díla s poetickou kvalitou, kterou nezapřou. Byť se mnohdy může dít i nezáměrně, slova, texty či jen jejich fragmenty vytvářejí svým způsobem báseň, báseň stejně neopakovatelnou jako je každá jiná spadající *pouze* do světa literatury. V tomto případě básně opouštějí hranice knihy a mnohdy i samotného papíru. Náladu těchto básní navíc dotvářejí i další prvky. Barvy, kresba, malba či různorodé materiály. Báseň dostává další rozměr a slova nahrazují jiné prvky, které stejně dobře mohou být lyrické, epické, metaforické či symbolické.

„Velká část moderní schizofrenie koření ve faktu, že mythos a logos, symbol a pojem, obraz a slovo jsou od sebe na věky odloučeny a nikdy se nemohou sloučit. Je to bytostnou vlastností člověka, že není schopen realizovat svět jako celek, neboť se právě jako celek jeho manipulaci vymyká, ale že si vybírá z celkového komplexu daných prvků části, které vyhovují okamžité potřebě. Takový částečný svět je svět vědy a svět umění.



obr. 14

Eduard Ovčáček, *Fonetický slovník*, 1962

zdroj: OVČÁČEK, E. *Lekce velkého A*, konkrétní a vizuální poezie 1962-1993.

Praha: Trigon, 1995. 1. vydání, str. 193

Dalo by se říci, že úkolem umělce je zharmonizovat umění a vědu? Není to nad jeho síly? Nemůže se snad jen vědec orientovat ve světě matematických struktur, které jsou podstatou jsoucna? A zůstane naproti tomu pro umělce vyhrazen svět smyslů a pocitů? Není to až příliš mnoho? Dá se říct, že vedle sebe stojí rovnocenný svět umění a svět vědy, že vedle pokusu vědeckého stojí pokus umělecký? A že jsou vzájemně nepřeveditelné?“ (Hiršal, Grögerová, 1994, str. 207) Podobnou analogii jako je ta zmíněná v citaci, tedy vědy a umění, bychom mohli aplikovat i na analogii obrazu a textu, které vedle sebe stojí jako rovnocenné, i když možná jen částečné světy.

Pokud se střetnou, dochází k napětí a je na umělci, aby zharmonizoval obraz a jazyk v rámci svého uměleckého díla.

Tyto umělecké projevy na pomezí literatury a výtvarna jsou navíc velmi pozoruhodné z toho důvodu, že problematizují pojetí znaku a znakovosti. Pouhé fragmenty jazyka ztrácí svou vazbu na označované a zbývají jen trosky označujícího. Za zmínku stojí, že podle Grögerové (1994) dochází ke z básnění gramatiky, to znamená, že tematizován je především soubor pravidel pro kombinování nižších jednotek jazyka - písmen, slov, potažmo hlásek. Jde o vztah slov či morfémů ke struktuře jazyka, nikoliv k označovanému. To můžeme pozorovat na některých z výše uvedených příkladů, kde se objevují pouhé fragmenty slov či písmen, ale i tak se dovolávají své příslušnosti jazyku obecně.

Na závěr docházím ke zjištění, že máme tu čest stát tváří tvář totálnímu umění. Totální syntéze. Obraz není podkladem pro text, stejně jako text není jen obohacením obrazu.

Jedno je druhé. Abstraktní umění jde ruku v ruce s abstraktní poezií, která posléze opouští stránky knih. Posledním obrázkem (obr. 14) této kapitoly si výše řečené můžeme směle ilustrovat: měl by to být příklad vizuální poezie, která je určená pro stránku knižního svazku, ale stejně tak funguje i jako písmový obraz. Už nejde jen o významy jednotlivých slov, ale do hry se zapojují i další prvky, jako jsou čáry, kruh a jiné aspekty nejazykového rázu. Domnívám se, že v tomto případě estetická vizuální kvalita převažuje a funguje natolik dobře, že i když nerozumím významům jednotlivých slov, dokážu s básní/obrazem pracovat. Verbální složka ukazuje na vztahy mezi jednotlivými významy slov (já x oni x ty), ale díky použití vizuálních aspektů je struktura básně/obrazu čitelná i z pouhé podstaty viděného (například vydělení kruhu, v kterém jsou pouhá dvě písmena a šipka, která někam směřuje do určitého bodu, výsek daný obdélníkem apod.). Stírá se tedy nejen rozdíl mezi písmovými obrazy a vizuální poezií, ale stejně tak i mezi obrazem a jazykem.

5. Vývěsní štít knihy: obálka

specifický prostor setkání obrazu a textu

„Ale vedle této stránky vnitřní, obsahové, jest na knize i stránka vnější, stránka látková, která se neprávem přehlíží, neboť není nakonec také ničím jiným než příznakem duševní síly a potence, kultury, vkusu a uměleckého cítění vlastního své době a svojí zemi.“ (Šalda, 1951, str. 13)

Jaké vizuální prvky se mohou pojit s literárním textem? Není třeba příliš dumat, pokud vezmeme do ruky knihu, první s čím naše oči přijdou do styku, je obálka či přebal daného textu. Nejprve knihu vidíme, ohmatáme si ji a pak až se ponoříme do čtení jejích řádků. Zdánlivá samozřejmost, kterou není potřeba více rozebírat, chtělo by se říci, ale opak je pravdou: „Jakkoliv je tato sféra v literární životě podstatná, nebyla dosud v českém prostředí teoreticky reflektována. Třebaže mají všechny subjekty literární komunikace (autoři, mediátoři i čtenáři) již od počátku praktickou zkušenost s paratextovým vybavením díla a vnímají jej jako nedílnou součást knižní komunikace, kniha jako hmotný objekt byla předmětem zájmu spíše kulturní historie či historie umění, centrem pozornosti literárních vědců bylo po dlouhou dobu převážně literární dílo.“ (Müllerová, 2010, str. 464) V návaznosti na citovanou část práce Lenky Müllerové bych ráda dodala, že paratexty mohou být součástí literárního díla, takže bych závěr citované části specifikovala v tom smyslu, že se literární vědci zabývali primárním textem díla a na to, co ho obklopovalo, bylo nahlíženo jako na něco méně hodnotného a vzhledem ke smyslu díla (bohužel) nepodstatného.

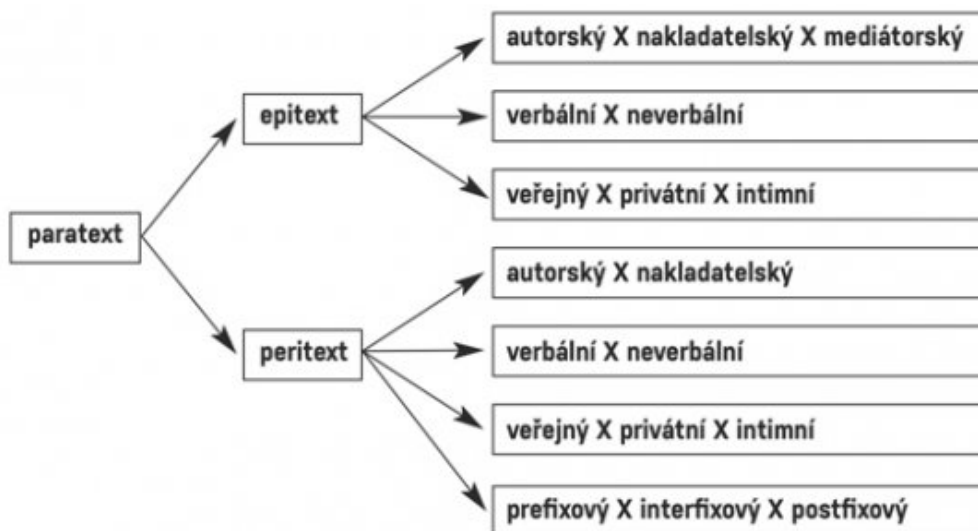
Ve 20. a 21. století však vzrůstá význam sekundárních textů, které představují most mezi světem literárním a neliterárním, most mezi textem, jenž čeká na objevení a čtenářem, který se rozmýšlí, jaké knize vdechne život tím, že se začte do jejích řádků. Velký podíl na přiznání důležitosti prvkům obklopujícím literární text má především Gerard Genette, který se věnuje typologii sekundárních textů a v našem prostředí jeho závěry silně rezonovaly a rezonují stále více (např. studie Daniely Hodrové, Lenky Müllerové, Aleše Hamana apod.).

Dříve než čtenář přistoupí k četbě samotnému primárnímu textu, prochází tzv. chodbou knihy, v níž se mu dostává návodů a doporučení, jak ke knize přistupovat. Na tomto předporozumění má podíl právě i knižní obálka. Ta je obdařena komunikačním potenciálem a ukrývá v sobě šifrované sdělení o obsahu knihy. Proto může být obálka pojímána jako samostatné komunikační médium. Jako specifický příklad kulturního textu, který nabízí vizuální výpověď o obsahu knihy i jejím zařazením do širšího kulturního a společenského rámce. Vizuální konceptualizace textu je těžkým úkolem, představuje totiž transfer mezi obsahem knihy a vizuálním konstruktem, který může na obálce být (ale nemusí, obálka může být pojata jen jako jednobarevná plocha, tzv. němá obálka). Celkově jde o sémiotický transfer mezi literárním textem představujícím jazykový kód a vizuálním kódem knižní obálky.

Obálka nemusí být samozřejmě vždy pojata výrazně vizuálně, ale zpravidla tomu je tak, že na obálce *něco* je, přinejmenším alespoň název díla a jméno autora (případně nakladatele). Pokusme se tedy toto *něco* definovat určitěji a podívat se na to, jaký vztah má s literárním textem, který reprezentuje.

Vedle názvu díla a jména autora může knižní obálka obsahovat útvary různých kódů: fotografie, kresby, malby, typografie apod. Vždy je zvolený prvek signifikantní a nikdy by se nemělo jednat o pouhý vztah nahodilosti vzhledem k obsahu knihy. Obálka je první věcí, kterou potenciální čtenář vidí. Doslovně bychom mohli říci, že je obalem textu, jeho slupkou, která ho na jednu stranu chrání a zároveň střeží i jeho integritu. Není pouze obalem, ale obsahuje sdělení, jenž referuje o obsahu knihy směrem ke čtenáři, komunikuje s vnějším světem a zapojuje literární text do širších vztahů, do kontextu nejen knižní produkce.

Sekundární texty, rovněž nazývané jako paratexty, vyplňují prostor, kde se odehrává spojení mezi knihou, jejím obsahem a potenciálním čtenářem, který přistupuje k primárnímu textu pomocí paratextů. G. Genette rozlišuje paratexty na peritexty (např. titul, jméno autora, záložkový text, obsah, předmluva, doslov, obálka, formát knihy) a epitexty (recenze, kritiky, a jiné texty čistě kontextuální povahy). Lze říci, že paratexty mohou být vnější, to jsou ony epitexty, které krouží kolem literárního díla, ale jsou od něj vzdálenější. Kdežto vnitřní paratexty, nazývané též peritexty, jsou s dílem přímo fyzicky spjaty. Mohlo by se zdát, že když paratexty mají ve svém názvu obsaženo slovo text, odkazují k čistě verbálnímu sdělení, nemusí ale tomu tak být, paratexty mohou být i jiného kódu.



obr. 14

Müllerová, L.: rozdělení paratextů,
Paratexty a jejich role v knižním světě. In: Čtenář, měsíčník pro knihovny, r. 65, č. 9,
 2013

zdroj : <http://ctenar.svkk1.cz/clanky/2013-roc-65/9-2013/paratexty-a-jejich-role-v-kniznim-svete-115-1530.html>, citováno 22.8. 2015

V našem případě knižních obálek půjde o kód vizuální. Lenka Müllerová (2013) dále rozlišuje paratexty autorské, nakladatelské či mediátorské apod. Ve svém článku *Paratexty a jejich role v knižním světě* uvádí zobrazený přehled paratextů (obr. 14). Müllerová ve svém textu uvádí přesnou charakteristiku a definici jednotlivých typů paratextů, nebudu se jejich rozdělení proto věnovat podrobněji a v dalším textu se zaměřím především na peritexty, které se objevují na obálce knihy. V pozadí tak nechám peritexty typu motto, doslov, poznámkový aparát apod., které se nacházejí uvnitř knihy, a půjde mi o ty typy, které se pojí s knižní obálkou a fungují často jak verbálně, tak vizuálně, protože v momentě, kdy se text ocitá na ploše knižní obálky, už to není jen zástupce jazykového kódu, ale promlouvají zde i jeho vizuální kvality prolínající se s dalšími prvky obálky a jsou součástí celku.

5.1 Pojem knižní obálky

Obecně lze říci, že by obálka měla svým způsobem zprostředkovat smysl knihy a brát alespoň minimální zřetel na intenci autora či spíše intenci samotného textu. Domnívám se, že nelze brát obálku pouze jako věc dekorace, jako designové pojetí prostoru nebo naopak jen jako desky, které chrání text před nepřízní venkovního světa. Její vztah k textu by neměl být chápán jako čistě mechanický, lhostejný či nahodilý.

Zcela stranou nelze ponechat, především v dnešní době, ani funkci reklamní, propagační či řekněme marketingovou, protože kniha jako produkt spadá do masové kultury (vyjma bibliofilů). Tento kulturní fenomén je aktuálně nahlížen jako zboží a na podobu obálky má vliv mnoho aspektů: cílová skupina čtenářů, marketingová strategie daného nakladatelství, předpokládaná velikost trhu, věk čtenářů, vzdělání, velikost nákladu, rozpočet apod. Poznávám to z toho důvodu, že na rozdíl od obrazů a jiných uměleckých děl, kterými se zabývám v kapitole o lettrismu či autorské knize, se zde situace mění. Nejde čistě o umělecké vyjádření, ale ke slovu se hlásí i jiné funkce mimoumělecké, které mají vliv na výslednou podobu obálky. Podle Mukařovského pojmosloví bychom řekli, že v tomto případě nepřevládá čistě postoj estetický, ale je rovnocenný s postojem praktickým, což z obálky činí produkt na hranici užitého umění a reklamy.

Schopnost obálky prodat knihu však není tím hlavním, čím bych se v této kapitole chtěla zabývat. Ráda bych si položila spíše jiné otázky: jak je to se vztahem knižní obálky a textu, který reprezentuje? Jakou funkci v tomto případě zaujímá text, jenž je součástí knižní obálky? Můžeme vůbec hovořit o vztahu nebo se jedná jen o nahodilé sepětí a je vůbec pro literární vědu relevantní se tímto způsobem ptát? Pokusím se daný problém ilustrovat na několika zvolených příkladech knižních obálek.

Obálku knihy bychom mohli pojímat podobně jako knižní ilustraci, při níž předpokládáme, že autor obrazu text zná, vychází z něj a jedná se o interpretaci, která je do určité míry dána subjektem umělce, grafika či designéra: „Umělec na jednu stranu musí do cizího příběhu vstoupit co nejhluběji, nezavazuje se ale svého postoje, neboť si může dovolit říct: toto je můj úhel pohledu, můj výklad.“ (Balcar, cit. in Rous, J. Klimešová, 2013, str. 194) Je však smutným faktem, který je třeba si připustit, že mnoho grafiků či designerů, kteří obálku navrhují, text nezná, neseznámili se s ním osobně, nepročtení si ho. Jednají pouze na základě zadavatele a jeho požadavků na obálku. Jde o čistý obchod, o umění či umělecké reflexi obsahu knihy bychom uvažovali marně.

Ne vždy tomu tak bylo a je zajímavé připomenout, že knižní obálka mnohdy představovala i možný prostor pro vyjádření uměleckého postoje v době, kdy nebyla umění dopřána potřebná svoboda projevu: „Po prostudování knižní produkce oné doby (60. léta, pozn. autorky) jsem mohl konstatovat, že umělci našli přirozenou cestu, jak zveřejnit v náhradním, příbuzném prostoru výtvarný projev, který v jejich hlavních disciplínách nebyl dovolen, pokud nebyl přímo zakázán. Překvapující je, že umělci sice sami tuto cestu našli a užívali, ale nemluvili o ní a ani po desetiletích si nejsou vědomi kvality a originality své tehdejší práce. Ani kunsthistorici či publicisté, zabývající se knižním designem, si této kvality nevšimli. Umělci se jakoby styděli za skutečnost, že byli nuceni vydělávat na obživu jinak než volnou tvorbou. Již podruhé, podobně jako ve dvacátých letech, se v české knižní obálce odrazily silné tendence aplikace aktuálního umění.“ (Primus, 2003, str. 12) Možná i tento despekt, s kterým sami tvůrci na obálky nahlíželi, může za to, že i z hlediska literatury samé zůstává tato oblast v pozadí a pokud si jí již všimlo výtvarné umění, u literární teorie či historie se o tom dá prozatím spíše spekulovat.

Karel Čapek ve své studii dotýkající se knižní kultury *O knižním umění* (1984, str. 12) tvrdí, že čtenáři je vlastně jedno, v jaké podobě se mu dostane kniha do ruky a klidně by četl i z papíru od sekané (podrobná citace viz kapitola šestá Kniha jako umění). Jeho bratr Josef by měl patrně jiný názor, protože právě on byl jedním z nejvýznačnějších tvůrců knižní obálky, jak bude patrné i z použitých ukázek.

Je nutné podotknout, že výčet jmen a knih, které zde zmíním, si v žádném případě nenárokuje zdání úplnosti, a ani neodkazuje ke vztahům, jež by měly mít jednotlivé příklady mezi sebou. Jde o exemplifikaci a dané autory volím ze subjektivního zájmu. Jediné, co dané případy spojuje, je stejně jako u předchozích kapitol časový rámeček, ze kterého jsem ukázky vybírala, tedy převážně 20. století s přesahem do 21. století.

5.1.2 Složky knižní obálky

Knižní obálka se sestává z jazykových i nejazykových kódových komponentů. Její zcela základní složky jsou zřejmé: je to obraz a text. Mezi těmito dvěma prvky nelze vést dělicí čáru, protože mezi vizuální a verbální částí probíhá neustálý dialog a významově spolu koexistují. Další důležitou otázkou je, jakým konkrétním médiem je obrazová složka zastoupena. Může se jednat o kreslenou či malovanou ilustraci, fotografii, koláž, linoryt atd. Obálky, které tuto obrazovou složku postrádají a dominantním se stává pou-

ze písmo, většinou nejsou ve vztahu ke čtenáři otevřené natolik, aby si podle nich mohl představit alespoň rámcově obsah knihy a jediným vodítkem se v tuto chvíli stává název titulu. U ilustrací či jiného vizuálního kódu lze většinou předpokládat kondenzaci obsahu knihy, její stěžejní myšlenky či metaforické nápovědy směrem ke čtenáři. Obrazově výrazněji pojaté obálky více kooperují se čtenářem a ke slovu se dostává i persvazivní funkce.

Co se týče textové složky, můžeme ji dělit na primární (název díla a jméno autora) a sekundární (název nakladatelství, shrnutí obsahu, krátké recenze či odkazy na ocenění apod.). Obě tyto složky mohou mít ve vztahu ke čtenáři silně persvazivní charakter. Například jméno autora je jakousi značkou. Pokud se jedná o autora slavného či známého, předpokládá čtenář určitou kvalitu díla, specifický jazyk, prostředí či výrazivo spjaté s osobou tvůrce. Jméno spisovatele rovněž pomáhá zasadit knihu do širšího kontextu knižního trhu/světa. Zároveň má text i funkci vizuální, nepředpokládá jen čtení, ale dívání se, protože v prostoru obálky musí fungovat i po stránce své vnějškovosti - volba barvy, typu fontu atd. Linie mezi obrazem a textem se zde skoro rozplývá, podobně jako tomu bylo u lettrismu.

V případě obálek se pracuje i se složkami, které se na první pohled nemusí jevit jako zásadní, např. barva obálky či jejího podkladu, materiál apod. Vzhledem k tomu, že nakladatel bere knihu jako zboží, působí tyto prvky často podvědomě. Kapitoulou samou pro sebe je zvolený font písma, jehož výběru je často věnována velká pozornost, protože i on je schopen podvědomě působit na čtenáře a formovat jeho vnímání celku knihy. Co se týče výsledné podoby knihy a jejích paratextů, není to autor, kdo má poslední slovo, ale nakladatel, protože pro toho je kniha investicí a podrobuje knihy především otázce zisku a potenciální ztráty.

A. Titul: název díla

Povinný nakladatelský údaj neodmyslitelně spojený s obálkou knihy. S textem může mít vazbu buď pevnou, rozvolněnou, popisnou, symbolizující, metaforickou či konotativní. Výčet těchto vazeb upozorňuje na skutečnost, že souvislost titulu s obsahem textu může být jen zdánlivá a autor úmyslně rozvolňuje vztah, aby čtenáři neulehčoval cestu k interpretaci. Recipient může dospět k odhalení souvislosti názvu díla až po jeho přečtení. Z pohledu prodeje knih by měl být titul především atraktivní, v této souvislosti

mluví G. Genette dokonce o sváděcí funkci titulu, kdy má název především lákat čtenáře. „Adresátem titulu díla je veřejnost, neboť název knihy je také součástí neliterární komunikace.“ (Müllerová, 2012, str. 99) Součástí obálky v některých případech bývá i podtitul, například kniha *Co po ní zůstalo* nese podtitul *Pravda bolí chvíli, ale lež bolí napořád* (T. R. Richmond, Praha: Jota, 2015). Je zřejmé, že podtitul dovysvětluje hlavní název, konkretizuje jeho obsah a snaží se opět čtenáře nalákat tím, že podhalí kousek z nabízené zápletky. Stojí za povšimnutí, že poslední dobou se obliba podtitulů a dalších paratextů obsažených na knižní obálce zvětšuje. Knižní obálka se stává místem reklamy, regulérním billboardem samotné knihy.

Dnes je autorem názvu díla jeho autor, ale nebylo tomu tak vždy, stejně jako ne vždy býval titul díla na přední obálce. „Ve starém Řecku dílo nemuselo mít titul, někdy jej zastupoval incipit, případně měl titul charakter pouhého odkazu, teprve ve starém Římě se titul trvale připínal k dílu, ale spíše jako prvek pořadající, tedy nikoliv jako prvek individualizující dílo a autora.“ (Compagnon, 1979, s. 251, In: Hodrová, 2001, str. 241)

B. Jméno autora

Je zajímavé, že podle cílové skupiny, na kterou nakladatel daným titulem míří, je určován i fakt, jestli bude na obálce dominantní spíše jméno autora či název díla. Jméno autora totiž představuje pro mnohé čtenáře značku kvality, záruku dobré četby či předporozumění, se kterým k textu přistupují díky tomu, že se již s daným jménem někdy setkali. Důkaz toho, že jména chápeme jako jakési obecné označení, dosvědčuje fakt našeho nakládání s nimi, mnohokrát říkáme, že *čteme* Vaculíka, že je nám blízký Hrabal a nebo že toho nového Viewegha jsme ani nedočtli. Zaměňujeme jméno autora za jeho výtvor, jako bychom četli v samotném původci díla.

Jak připomíná Müllerová (2010), někde se záměrně hierarchicky vizuálně nadřazuje titul díla, protože je kniha určena dětem a pro ty je více lákavější název než jméno autora, pod kterým si nic konkrétního nepředstaví. U jména i názvu díla se vizuální stránka věci dostává ke slovu asi nejvíce, co se týče textové složky obálky.

Jméno autora může být pseudonymem, autor rozehrává se čtenářem interpretační hru, nasazuje si masku, za kterou se může skrývat z rozličných důvodů. Otázkou recepce je, zdali čtenář o této masce ví a nebo naopak přistupuje ke jménu jako k původnímu autorovi a nikoliv jako k pseudonymu. Hodrová jako příklad zmiňuje *52 hořkých balad*

věčného studenta Roberta Davida, která byla původně v roce 1963 vydána jako sbírka neznámého autora.

C. Název nakladatelství

Často můžeme z názvu nakladatelství vyčíst žánrové zařazení knihy, protože některá nakladatelství se zaměřují pouze na odbornou literaturu jiná zase na beletrii pro ženy, sci-fi, fantasy apod. Pro běžného čtenáře to však nebývá údaj příliš důležitý.

D. Recenze, hodnocení

Jak již bylo řečeno výše, obálku začíná opanovávat verbální vyjádření obsahující sdělení, které má lákat čtenáře, aby si knihu koupil: „Nejlepší kriminální román poslední doby. (The Guardian),“ píše se na přední straně obálky knihy *Co po ní zůstalo* hned pod dalším hodnocením oplývající superlativy: „Vynikající, moderně pojatý psychologický thriller. (The Daily Telegraph).“ Na přebalu knihy Jana Balabána *Možná že odcházíme* (Host, Brno, 2011) je na šedočerném podkladu oranžové kolečko obsahující informaci, že kniha dostala cenu Magnesia litera Kniha desetiletí. Na obálce knihy *Hobit* J. R. R. Tolkiena (Praha: Argo, 2012) se skví nápis: „Předloha nejočekávanějšího filmu posledních let.“ Odpověď na otázku, proč se na obálkách tyto informace objevují, je zřejmá. Jde o reklamu, snahu upoutat čtenářovu pozornost v nepřeborném množství knih, které se objevují na pultech. Zároveň je to sdělení, které už od počátku začíná utvářet recepční horizont díla, vytváří ve čtenáři očekávání, která byt' by byla zklamána, recipient své mínění vztahující se k dané knize veřejně příliš nevyjadřuje, protože pokud kniha dostala cenu, psali o ní pochvalnou kritiku ve světoznámém periodiku, je nabíledni, že každému by se měla líbit a každý čtenář by měl rozumět jejímu sdělení. Tyto citáty a informace jsou tak nástrojem reklamy, které zároveň působí ve vztahu ke čtenáři silně manipulativně.

E. Obrazový doprovod

V době moderních technologií padly veškeré hranice, které dříve představovala technická stránka věci (například kvůli finanční náročnosti volil Josef Čapek pro své obálky linoryt, protože s ním se pojily nejmenší náklady), dnes na obálce knih můžeme nalézt kresbu, malbu, fotografie, počítačově vytvářené objekty, koláže, snímky z filmů, pro které je kniha předlohou apod. Ke zvýraznění slouží i další prostředky, jako použití

lesku, matných částí apod., mnohdy se obálka stává činnou i v jiné oblasti: v haptice, protože i na dotek dokáže na čtenáře působit (např. obálka knihy *Stolek s citrony*, Julian Barnes, naklad. plus, 2015, která má na zadní části přebalu jakési tečky, které díky tomu, že jsou zřejmě pokryty vrstvou laku, působí dojmem jako braillovo písmo a z plochy obálky znatelně vystupují).

F. Svět sám pro sebe: zadní strana knižní obálky

U knih jsme zvyklí, že mají tradiční podobu, na přední straně najdeme název díla, jméno autora a nějaký obrázek. Na zadní straně pro změnu očekáváme shrnutí obsahu díla, úryvky z něho či informace o autorovi. Tato část bývá čistě informativní a jen málokdy obsahuje i obrazovou složku, s výjimkou fotografii autora knihy, která zde může být (O fenoménu autorské fotografie více v práci Andrey Králíkové, *Řeč obrazů*, 2014).

U všech zmíněných složek knižní obálky můžeme pozorovat znatelný vývoj. Od dob, kdy bývala obálka prázdná a čtenář se informace dozvěděl až na titulním listě, až po moderní dobu, kdy se nakladatelé snaží využít každíčký centimetr plochy, který obálka nabízí. Na první pohled je znát, že si ji stále více podmaňuje text, protože obálka je využita jako prostor reklamy. Proto se stále více objevují výše zmiňované hodnocení či recenze, které jsou v jedné či dvou větách shrnuty na obálce a které mají čtenáře přesvědčit, aby si daný titul koupil. Podobné je to i s obrazovou částí obálky, i když v tomto směru se domnívám, že se upouští od všeshrnujících, epických ilustrací textu a stále více se přistupuje k obrazové zkratce či řekněme určitému minimalismu.

5.1.3 Typy knižních obálek

Knihy může mít obálku mnoha podob, může být dokonce opatřena ještě přebalem, který samotnou obálku chrání. Vazba může být realizována různými materiály, jako je kůže, dřevo či lepenka. Již staré kodexy a knihy mívaly obálky z pergamenu či kůže a podtrhovaly tak vzácnost a hodnotu daného svazku.

První papírová obálka se objevuje ve druhé polovině 15. století, a ve století 18. se knižní obálky staly prostorem pro ilustrace či jiné malířské zdobení. Na základě výše řečeného bychom mohli obálky dělit podle materiálu, z kterého jsou vyrobeny, ale to pro účel mé práce není zcela relevantní kritérium.

Co se týče produkce 20. a 21. století, lze knižní obálky klasifikovat podle mnoha rozličných kritérií: obálky konkrétní, abstraktní, narativní, metaforické, typografické či umělecké apod. Obálka může být navržena malířem a podle jeho návrhu reprodukována, v tom případě se jedná o obálku uměleckou nebo může být aranžována z fotografií, textu či fotokoláží. Pokud se na obálce vyskytuje pouze text a přibližuje se lettristickému pojetí, můžeme mluvit o obálce typografické. Pokud však na obálce není nic, a i takové existují, jedná se o obálku tzv. němou. Pokud obálka naopak obsahuje obrazový komponent, který představuje úryvek z obsahu knihy, jedná se o obálku konkrétní (pokud z děje příběhu, jde o narativní obálku), pokud je obrazovým materiálem pouze barva, tvary apod. můžeme použít označení obálka abstraktní.

A. Typografická obálka: lettrismus

Ve třetí kapitole jsem se zabývala vztahem textu a obrazu v souvislosti s lettrismem, i zde najdeme tyto tendence pronikání písma do vizuálního prostředí a fascinaci nejen samotnými literami, ale jazykem obecně. Jelikož je navíc písmo nutně přítomné, protože je nezbytné uvést název díla a jeho autora, je právě i samotný text pojednán výtvarně. U knižní obálky je požadavek alespoň minimální srozumitelnosti textu, protože obálka nefiguruje jako autonomní umělecké dílo, ale mělo by být patrné, k čemu odkazuje, k jakému textu se váže. Výtvarně pojaté písmo či text tak vytvářejí mnohdy jen



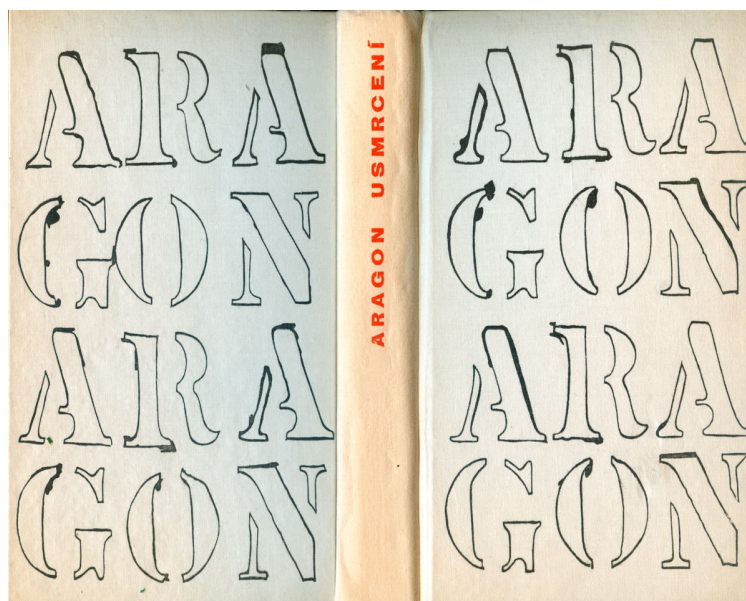
pozadí, fungují více jako vizuální prvek a jsou v kontrastu s jasně čitelným textem. Můžeme říci, že doprovodný text na knižních obálkách funguje podobně, jako tomu bylo u lettrismu. Mohou se objevovat celá slova, jejich fragmenty či jen útržky písmen, která nahrazují čistě vizu-

obr. 15 a., b.

Obálka a přebal knihy, autor: J. Balcar, 1968

zdroj : http://justseeds.org/blog/2012/10/jbbtc_121_three_czech_books.html,

ální materiál. I na obálkách knih se s jazykem rozehrává stejná hra, jako tomu bylo na plátnech či jiných artefaktech. „Spojení tvarů a slov v jednom obrazovém celku se vyskytuje v malířské tvorbě z počátku 20. let 20. století. V obrazech má písmo jinou funkci než na obálce, u knihy je nositelem základní informace,



obr. 15 b.

v malbě především prvkem výtvarné kompozice. V knižní obálce dochází k propojení těchto dvou rolí slov u Mahenovy Knížky o českém charakteru. Mezi nápisy na zdi, které jsou součástí zobrazení, je začleněno jméno autora a název knihy.“ (Pomajzlová, 2010, str. 146) Pokud dojde k narušení obvyklého jazykového řádu a tok písmen či slov je násilně přerván, nemusí to být vždy žádoucí. Pokud už obálka vyžaduje po recipientovi velké úsilí, může některé čtenáře odradit.

Pozorovat to můžeme právě na dílech Jiřího Balcara, jehož jméno se bude prolínat více kapitolami této práce, protože byl umělcem zabývající se návrhy knižních obálek, ale i volnou tvorbou, kterou jsme zmínili v části zabývající se lettrismem. Balcarovy obálky ukazují, jak je právě pro něj písmo a jazyk univerzálním nástrojem, který používá nejen na plátno obrazů, ale i plátno, které mu skýtá kniha. Zároveň je na jeho tvorbě znatelné, že mezi plátnem a knihou nedělá příliš rozdíly a nebojí se problematizovat přístup čtenáře k danému titulu. Podobně tomu je u obálky ke knize Aragon, *Usmrcení* (1968), kde se na knižní obálce opakuje jen slovo Aragon, rozděleno na dvě části Ara – gon. Zcela rozdílně je pojat papírový přebal této knihy, kde nacházíme opět jméno Aragon či jednotlivá písmena, ze kterých se jméno skládá, avšak v trochu jiné podobě. Nejsou čitelná, skrývají se pod podivnou čmáranicí, která stejně tak může být vytvořena zmnožením slova Aragon, jako nahodilými tahy perem. Je to však těžko k rozpoznání, a navíc vidíme v podivné spleti slovo Aragon až z patřičného odstupů. Naše čtení obrazového poselství navíc komplikují černé kaňky rozpité barvy.

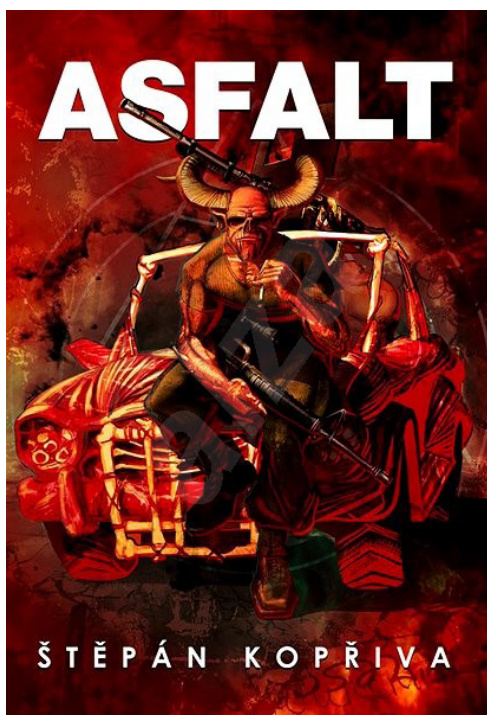
Můžeme si povšimnout, že Balcar v tomto případě staví na stejnou úroveň název titulu se jménem autora. Obě položky jsou vyvedeny stejným fontem, stejnou barvou a jsou i na stejné linii. Pokud ke knize přistupuje neinformovaný čtenář, nemusí mu být na první pohled jasné, že se jedná o jméno autora. Na druhou stranu se jméno spisovatele stává materiálem, který Balcar používá jako obrazový doprovod a zabírá celou dvoustranu knižní obálky i jejího přebalu. Obě zmíněné části jsou v podivném napětí, protože kontrastují v pojetí sterilním a čitelným proti změti nečitelných písmen. Snaží se snad autor poukázat na to, že pod povrchem, zde tedy myšleno pod přebalem knihy, se text vyjasní? Souvislost bychom v tomto případě mohli odhalit právě mezi textem knihy a jejím zhmotněním. Kniha *Usmrcení* popisuje vnitřní konflikt muže, který prožívá dilema, rozštěpení osobnosti mezi sférou soukromou a veřejnou, přičemž se samotná osobnost pomalu ztrácí. I do obálky knihy se promítá konflikt, který je zobrazen změti čar, změti pochodů lidské psychiky.

Balcar často přetiskoval texty až k jejich nečitelnosti nebo hrál s písmeny jiné hry, jako tomu bylo např. u vypalovaných písmen v kapitole o lettrismu. Podobné je to i u knihy *Výjimečný týden* od Aldo de Jaco (1962), kde stejně jako u Aragona používá shodnou paletu barev - černou, červenou a bílou. V podivných obrazcích na obálce můžeme tušit návaznost na jazyk a jednotlivá písmena, která se opět ztrácejí pod nánosy černé.

Složku obrazovou v případě typografické obálky supluje písmo a jeho umělecké pojetí. „Slovo se stává tvarem, patří jak do jazykového tak do obrazového systému. Střídá se čtení a vidění, což znovu odkazuje k dvojznačnosti vnímání. V této podobě to není prostor a plocha, nýbrž význam slova a jeho tvar, na které střídavě zaměřujeme pozornost.“ (Pomajzlová, 2010, str. 146) Je však otázkou, jak jsou tyto obálky otevřeny čtenáři? Napovídají něco o obsahu předkládané knihy? Balcarovy obálky bychom mohli označit jako obálky abstraktní, protože nevypovídají o obsahu knihy nic konkrétního a čtenáři nedají ani tu nejmenší nápovědu, co se na stránkách knihy bude odehrávat.

B. Konkrétní versus abstraktní obálky: Kopřiva versus Březina

K tvorbě obálky lze přistupovat několikerým způsobem. Máme obálky, které se snaží vyloženě přilákat čtenáře tím, že zobrazují nejdramatičtější okamžik knihy. Ukazují, na co se může čtenář těšit a o co přijde, pokud si knihu nekoupí. Druhou možnou cestou je obrazová zkratka, nejde pak o doslovné zobrazení daného momentu či motivu, ale



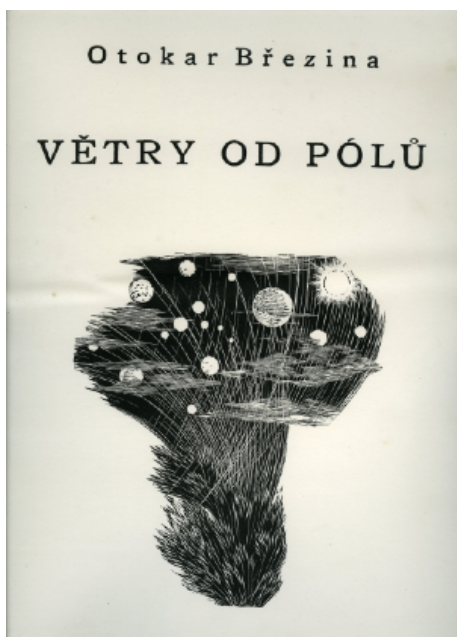
obr. 16
Kopřiva, Š. *Asfalt*, autor obálky
David Hanzl
zdroj: Kopřiva, Š. *Asfalt*, Praha:Crew, 2009

českého sci-fi. Na těchto obálkách se nejčastěji vyskytují hlavní postavy knihy, které ve smyslu kulhánkovském bývají neohroženými hrdiny, s lidskou tváří a nepříliš dobrou pověstí, kteří se ale z každé přestřelky dostanou bez větších šrámů. Na obálce knihy *Asfalt* od Davida Hanzla vidíme osvaleného muže s hlavou spíše patřící osobě d'ábla či jiného podobného tvora s rohy. V ruce drží zbraň a ve druhé zapálenou cigaretu, sedí na voze, který je zhotoven nejspíše z lidských ostatků a tváří se patřičně drsně. Vše navíc podkresluje červená barva, která odkazuje k množství prolité krve. Ke čtenáři jsou vysílány zcela zřejmé indicie týkající se obsahu knihy: půjde o příběh plný napětí, adrenalinu a zřejmě i násilí. Obsah následujících bezmála 600 stran plní čtenářova očekávání, která si na základě obálky vytvořil. Cesta party žoldáků až do samotného pekla přináší vše slíbené a navíc upoutá nezvyklým konstruktem pekla, v němž je jediným materiálem lidské tělo, které se přetavuje v asfalt. Proto ostatně název knihy. Jeho opodstatnění se čtenář ale z obálky nedozví, přijde na významovou souvislost názvu a díla až po přečtení knihy.

Rozdílný přístup si můžeme ilustrovat na obálce knihy Otokara Březiny *Větry od pólů* (1946), autorem obálky je umělec František Kobliha, který výtvarně pojal nejen

o hru s možnými aspekty smyslu knihy. Často se autoři vydávají i cestou experimentu, jak to ve své době dělal například Karel Teige, který se nebál jít proti typografickým pravidlům, na které se do té doby velmi dbalo. Vše samozřejmě souvisí i s žánrem díla, které máme před sebou. Jiná obálka je u knihy *Asfalt* (Praha: Crew, 2009) Štěpána Kopřivy a jiná u klasického díla typu básnických sbírek Otokara Březiny, konkrétně *Větry od pólů* (knihy vychází 1897, uvedený příklad: autor obálky a ilustrací František Kobliha, rok vydání 1946, bibliofilské vydání).

Knihu *Asfalt* jsem zvolila zcela záměrně, protože se domnívám, že bychom ji mohli označit jako typického zástupce knižní obálky žánru



obr. 17
Březina, O. *Větry od pólů*. Obálka
František Koblíha, 1946

zdroj: <http://www.antikvariat-5d.cz/itemdetail.aspx?iid=2010106>

obálku, ale knihu i doplnil ilustracemi. Obálka je tvořena dřevorytem a celá kniha se nese ve velmi umírněném duchu, obálka a ilustrace jsou vyvedeny pouze černobíle. Na obálce je hierarchicky nadřazen název knihy, který je větší než jméno autora. Obálka působí dojmem, že ilustrace na ní je jen jakýmsi náhledem do jiné skutečnosti, tvar obrazu vzdáleně připomíná klíčovou díрку, díky které má čtenář možnost nahlédnout do světa textu. Tam vidí noc, planety, oblaka, hvězdy, ale v první rovině se zdá, že v dolní části obrazu se nacházejí klasy, jakési pole plné trávy či obilí. Tematicky obálka předznamenává to, k čemu se Březina dobírá ve svých básních: že pod světem, v němž žijeme, se skrývá další, ke kterému svým životem postupně spějeme. K zmiňovanému obilí a klasům může odkazovat i báseň *Polední zráni*, kterou sbírka obsahuje. Celou sbírkou se prolíná i Březinovská záhadnost, díky níž můžeme jen tušit, co básník jednotlivými obrazy myslí. Tuto mystičnost Koblíha geniálně vystihl nejen na obálce, ale rovněž ve svých ilustracích.

C. Obálka umělecká: kubismus

I u knižních obálek může být velmi znatelná dobová umělecká norma a aktuální styl. Zvolila jsem ukázkou, která se umělecky řadí ke kubismu a její přínaléžitost je více než zřetelná. Kubismus vytvářel různé varianty dynamizovaných geometrických obrazců, jak to můžeme vidět i na zvoleném příkladu *Písní kosmických* od Jana Nerudy, přičemž obálku navrhl Method Kaláb (sedmé vydání, Praha, 1916, Topič, kombinace slepotisku a zlacené ražby). Lomené linie se zde kombinují i s kruhovým motivem, kombinace barev a hvězdy jsou příznačné tématu a zároveň zřetelně odkazují k pojmosloví kubismu.



obr. 18

Neruda, J. *Písňe kosmické*, Obálka Method Kaláb, 1916

zdroj: TOMAN, J. *Kniha v českém kubismu*. Praha: Kant, 2004, str. 95

Podobné prolínání dobových směrů na obálkách knih můžeme pozorovat například v poetismu (V. Nezval, *Pantomima*, K. Biebl, *S lodí jež dováží čaj a kávu* atd). Postupem času dochází k rozmělnění jednotného směřování a styl je otázkou autora té které knižní obálky.

D. Filmová obálka

Fenoménem posledních let je kniha vycházející souběžně či po odvysílání filmu, který běží v kinech. Na obálkách těchto knih se používají většinou snímky z filmu se známými tvářemi herců, jenž mají ke čtení nalákat. Zmiňme například knihu *Collete* od J. Lustiga (Praha: Mladá fronta, 2013). Na obálce vidíme foto herců, Jiřího Mádlu a Clémence Thioly, v dramatické chvíli, kterou má podtrhovat i nahota obou hlavních protagonistů. Velmi efektně působí černá barva, jež obálce dominuje, přičemž světlo osvětlující hlavní dvojici postav odhaluje i německého vojáka či příslušníka SS, který jak je zřejmé, bude původcem neštěstí hlavních postav.

E. Němá obálka

Tak se říká obálce, která neobsahuje žádný text a nenavazuje tedy spojení se čtenářem. V dobách minulých nebyly tyto obálky výjimkou (i když se spíše jednalo o tvrdý

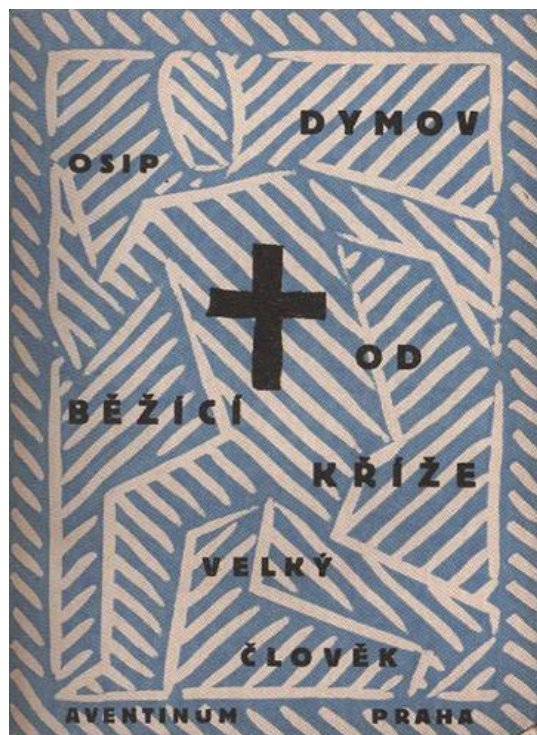
přebal knihy, například plátěnný apod., který měl knihu chránit a údaje o autorovi a názvu díla se objevily na titulním listě), postupem času se však používají stále méně a od chvíle, kdy se na obálce zabydlel titul díla a jméno jeho autora, na ně téměř nenarazíme.

5.2 Knižní obálky Josefa Čapka

Vliv dominantního uměleckého směru můžeme pozorovat v tvorbě již několikrát zmiňovaného Josefa Čapka. Zároveň však jeho tvorba představuje i silně individualistický směr. Čapek sice ve svých obálkách občas používá prvky, které jsou typické například pro expresionismus, kubismus či jiný dobový směr, ale zároveň bychom o něm jen těžko řekli, že je představitel výlučně některého z nich. Nebál se jít cestou experimentu a propojovat různé směry, přinášet vlastní pohled.

„(...) Čapek využívá reverzibilních obrazů, u kterých divák ‚přepíná‘ mezi dvěma významy téhož tvaru. Podobné experimenty s viděním a zkoumáním toho, co vidíme, studovala psychologie vidění. U Čapka jsou použity ke zvýraznění knihy, k tomu, aby byl čtenář zaujat hrou se ‚čtením‘ tvarů. Je to jedna z možností aktivního vnímání, které Čapek ve svých textech o moderním výtvarném umění předkládal. Interpretace těchto obálek se tak posouvá od formální analýzy k výzkumu recepce.“ (Pomajzlová, 2010, str. 71)

Různé čtení stejného obrazu užívali i kubisté a jako příklad různého čtení jsem si vybrala obálku, kterou bychom mohli právě pod kubismus zařadit. Dvojití či několikeré čtení se v tomto případě nemusí vztahovat jen k obrazu na obálce, na kterém při prvotním pohledu můžeme vidět pouze změť jakýchsi čar na modrém podkladu, a až při podrobnějším pohledu nám vyvstává postava muže. Hru s možným čtením Čapek uplatňuje i co se týče jména autora a názvu díla. Čtenář přistupující ke knize bez předchozích informací může název pojímat jako celek, i když skrývá dvě díla: *Běžící od kříže* a *Velký člověk* (1927). Díky tomu, že je text rozprostřen po prostoru obálky bez zcela zjevných vazeb,



obr. 19

Dymov, O. *Běžící od kříže, Velký člověk*, obálka Josef Čapek, 1927

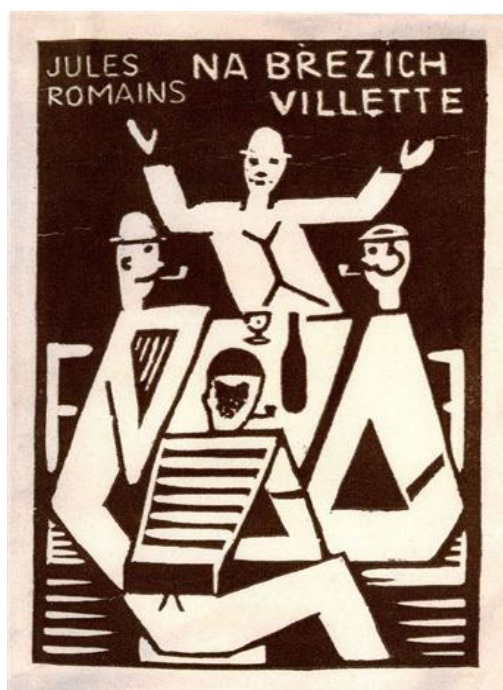
zdroj: <http://www.bratri-capkove.cz/knizni-obalky-josefa-capka-i/gs-1019/p1=1087>

nabízí se čtenáři možnost, že název nepochopí a nespojí si slova ve správném pořádku. Je zřejmé, že tato obálka vyžaduje po čtenáři více zapojení a aktivity, než když je hierarchie slov zjevná na první pohled.

Čapek se knižní obálce věnuje od 20. let, jeho obálky jsou charakteristické tím, že se v drtivé většině jedná o linoryty. O Čapkovi tak můžeme říci, že i když nebyl věrný stylu, tak metodě ano. Není to jen tím, jak jsem uváděla výše, že tato technika v době, kdy Čapek začíná produkovat své obálky, byla jednou z nejlevnějších možných technik, ale Čapkovi i v následujících letech vyhovuje její rustikálnost. Jeho linorytové obálky jsou působivé svými silnými tahy, které postrádají detaily. Touto záměrnou neumělostí směřuje až k primitivismus, používání základních barev i jednoduchých tvarů a inspiraci uměním přírodních národů. Odklání se od akademismu, ale i naturalismu a hledá svou vlastní cestu ovlivněnou především kubismem a experisonismem.

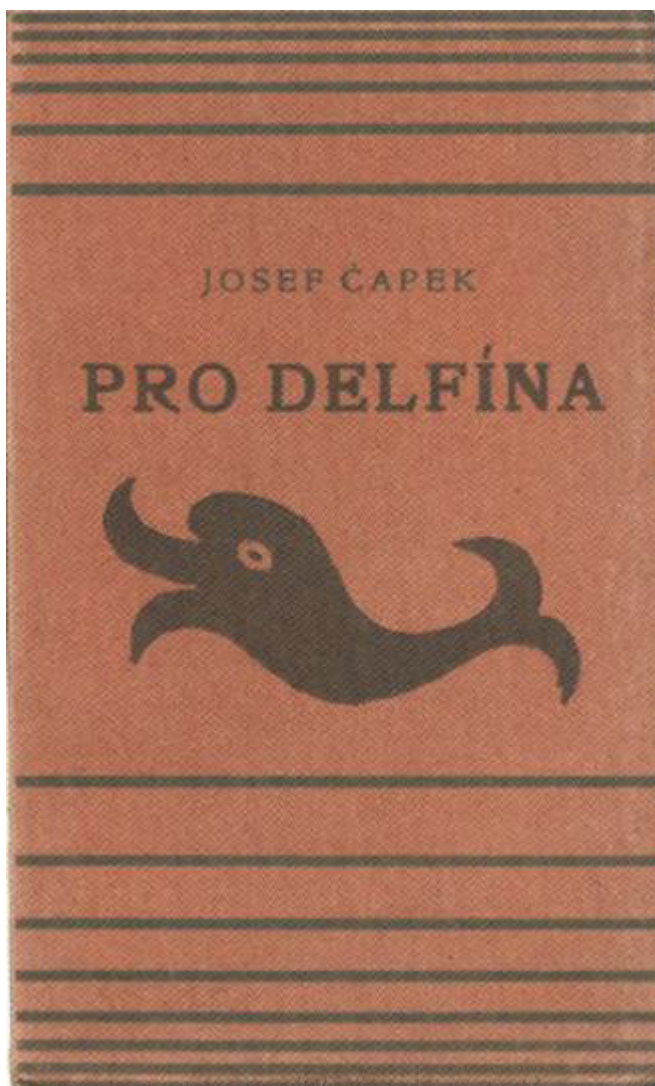
„Existuje i výtvarná práce s písmem, která mohla Čapka k podobným postupům inspirovat, je příznačné, že ji používali více literáti než výtvarní umělci. První je Apollinaireova ‚malba slovy‘ v kaligramech. (...) Text se váže na vizuální stránku básně, slova jsou schopna vytvořit svým seskupením jednoduché zobrazení. I u Čapka jsou písmena a slova nejen jazykovým znakem, ale také výtvarným materiálem pro různé experimenty, které bude i s písmem nadále provádět.“ (Pomajzlová, 2010, str. 74)

Je možné říci, že Čapkův vztah k samotnému písmu byl velmi rozvolněný, on ho opravdu pojímal jako nástroj pro experiment, protože na svých obálkách písmo vytvářel a podobně jako jeho obálky i názvy knih a jména autorů jsou většinou velmi jednoduchá a korespondují s obsahem dané obálky. Tak je tomu například u výše uvedené knihy *Na březích*



obr. 20
J. Romains, *Na březích Villette*
obálka Josef Čapek, 1920

zdroj: <http://www.bratri-capkove.cz/knizni-obalky-josefa-capka-i/gs-1019/p1=1087>



obr. 21
Josef Čapek, *Pro Delfína*, 1923

zdroj: <http://www.bratri-capkove.cz/knizni-obalky-josefa-capka-iv/gs-1023/p1=1097>

kud se zahledíme na onoho delfína pozorněji, začne se celý obraz problematizovat. Možná je to dáno i tím, že díky jeho zvláště rozevřené tlamě máme pocit, jako by se smál a je to možná smích děsivý, tak jako tomu bylo například v expresionismu. Jednoduchá obálka se tak staví do kontrastu vůči textu, který je naopak velmi mnohovrstevnatý, těžce uchopitelný a směřující k rozličným tématům. K různým časovým rovinám vydání jednotlivých textů této sbírky by mohly odkazovat i linky, které vidíme na obálce.

A proč pro delfína? Je to taková slovní hříčka, jak poukazuje Petr Mareš v doslovu vydání *Čapkových spisů* (2005), doslovný překlad latinské formulky *Ad usum del-*

Villette či u *Plačícího satira* Fráni Šrámka (1923).

Do své tvorby Čapek zařazoval i to, co ho momentálně zajímalo, tedy již zmiňované reverzibilní obrazy, které odkazují k tázání se, zda věříme tomu, co vidíme a nebo vidíme to, v co věříme. Reaguje tak na dobově aktuální problém poznání a pravdy, který reflektoval ve své tvorbě i Karel Čapek (viz například *Noetická trilogie*).

Čapkovy obálky jsou na první pohled jednoduché, přístupné široké vrstvě čtenářů, možno říci až naivní, ale ve skutečnosti skrývají hlubší smysl. To si můžeme ilustrovat na knize *Pro Delfína* (1923). Josef Čapek je autorem nejen obálky, ale i samotného textu. Obálka knihy je zdánlivě jednoduchá, delfín a pár linií, které jsou od sebe v různých vzdálenostech a zřejmě by mohly symbolizovat moře. Po-

phini, která je i v úvodu samotného Čapkova textu, odkazuje k textům cenzurovaným či přehnaně eufemizovaným a myšlena je tím například upravená četba pro mládež, kde se některé erotické či drastické scény upravují. Čapek sám k tomu tvrdí v dopisu Reynkovi, že se tento text vlastně nikam a k ničemu nehodil. Poukazuje tím na soubor povídek, které vznikly v různých obdobích. Obsahově bychom však mohli polemizovat s vyzněním formule *Ad usum delphini* a obsahem knihy, která svými tématy jistě příliš eufemizovaná není a rozhodně se nejedná o četbu pro děti. I když soubor povídek působí více harmonicky a méně temně, než tomu bylo u předchozí sbírky *Lélio*, stále zde mají hlavní slovo postavy žebráků, invalidů či chudých. Navíc ani způsob vyprávění, který se často odklání od dějové linky, neulehčuje čtenáři cestu k pochopení jednotlivých povídek sbírky. A podobné je to i s obálkou této knihy.

Pokud se podíváme na tvorbu Čapkových obálek širším prizmatem, nalezneme několik děl, ve kterých používá figurální motivy (např. výše uvedená kniha J. Romaina, *Na březích Villette*, či A. Machena, *Tři podvodníci* a J. Romaina, *Kumpáni*). Avšak i u jeho postav platí to, co vidíme u ostatních obálek. Jsou vyvedeny jednoduchými tahy, které odkazují spíše ke schématu lidské postavy, k jisté neživotnosti.

5.3 Karel Teige a knižní obálka

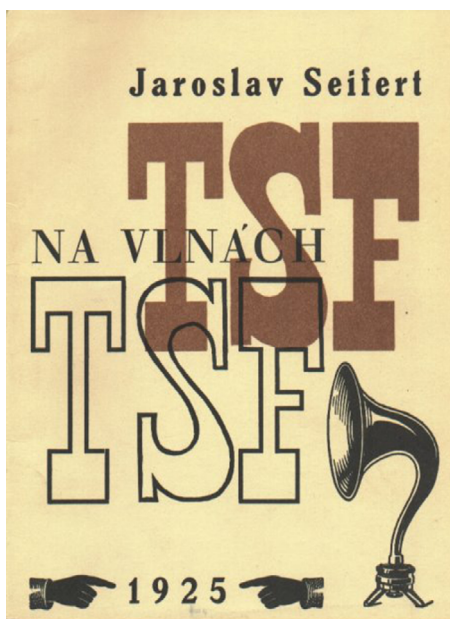
Karel Teige se knihám věnoval opravdu zevrubně, nenavrhoval totiž jen obálky, ale knihu jako celek a věnoval se typografií velmi význačně. Není proto divu, že se jednotlivými kapitolami vine jeho jméno jako červená nit. Nejde ale jen o jeho teoretické reflexe dobových otázek, ale i o jeho samotnou tvorbu.

Vtiskl podobu i dvěma stěžejním dílům poetismu: *Pantomimě* a *Na vlnách TSF*. U *Pantomimy* se obálky sice zhostil Jindřich Štyrský a představuje ji mnohvrstevnatá koláž, která tematicky ladí s obsahem knihy, ale zbytek typografické úpravy ležel na Teigem. Na obou dílech je patrné, že Teige se nebál jít proti dobově platným pravidlům typografie a ve jménu poetismu bral úpravu knih jako hru. Na *Pantomimě* si můžeme například všimnout, že každý z jejích oddílů je nadepsán rozdílným fontem.

Teige se zřejmě nechal inspirovat Marinettiho *Osvobozenými slovy*, jehož pohled na literaturu aplikoval nejen na obsah knih, ale i na jejich obálky: „Žádá (*Teige, pozn. autorky*), aby kniha jako výraz moderního ducha rozrušila typografickou harmonii, tj. jednotvárnost a souměrnost, která se přičí přilivu a odlivu rytmu básnického textu, jenž se vlní na stránce. Žádá užívání rozmanitých barev a typů, jejichž výběr, jako u plakátu, má být diktován přehledností a souvislostí čtení a simultánního vnímání.“ (Srp, 2009, str.55)

Na vlnách TSF: obálka této knihy jakoby napodobovala plakát či reklamu, je zvláště zkratka TSF odkazující k bezdrátové telegrafii a zároveň k rozhlasu, oblíbený motiv futuristické a dadaistické tvorby, k němuž ukazuje i obrázek zvukového trychtýře. Vidíme, že zkratka je vyvedena ve dvojí podobě, jednak jako pouhý obrys a jednak jako výplň, která naopak obrys nemá. Teige se tak snažil podtrhnout dynamiku obálky, protože hnědě provedené TSF vypadá jako odhmotnělá substance stoupající vzduchem vzhůru. Obdobně jako je tomu právě u telegrafu či rozhlasu: text se odhmotňuje, přenáší, ztrácí svou tělesnost. Mohli bychom říci, že tento princip směřuje i k uspořádání textu uvnitř knihy, i zde se text po stránce pohybuje, jako by ztratil nutnost lpět na řádku, lpět vůbec na klasické podobě poezie. Slova se osvobozují ze zajetí syntaxe i ze zajetí papíru.

Pro Teigeho se posléze stává jednou z hlavních metod tvorby koláž, jak můžeme pozorovat například na obálce knihy *Žena v množném čísle*. V tomto případě vychází z propojení koláže a kresby. Vidíme dvě postavy nebo spíše siluety, které odkazují k dobově rozvíjenému tématu umělé bytosti (viz i literárně zpracované téma například v jedné z povídek knihy *Zářivé hlubiny* bratří Čapků).



obr. 22

Seifer, J. *Na vlnách TSF*

Obálka K. Teige, 1925

zdroj: Seifert, J. *Na vlnách TSF*. Praha: ČSS, 1992



obr. 23

Nezval, V. *Žena v množném čísle*.

Obálka K. Teige, 1936

zdroj: SRP, K. Teige a typografie. Arbor vitae ve spolupráci s nakl. Akropolis, Praha, 2009

Postavy vyplnil zdívmem a přidal k nim zvláštní technické detaily (viz hlava jedné z nich). V levé části se nalézá obraz v obraze, který je orámován velmi silným rámem, který je podle mého pro Teigeho tvorbu vcelku typický a ukazuje k dalšímu možnému rozměru reality v realitě. V tomto obraze se nachází ženský korzet a opět se do popředí dostává ženské tělo či v případě korzetu spíše jeho symbol, torzo. Obálka tak vyznívá v souladu s obsahem knihy. Žena je na obálce zmnožena a zároveň v platnosti surrealistických konceptů tvorby zasazena do prostředí čisté nahodilosti.

Pokud si komplexně projdeme Teigeho tvorbu, zjistíme, že pro jeho kolážové období jsou příznačné některé opakující se motivy: žena, její torzo, schody, rám v rámu neboli obraz v obraze. Protože se Teige zabýval i konstruktivismem a architekturou, na jiných obálkách naopak nalézáme geometrické obrazce, tedy tvorbu ve jménu přesných linií, čistých tvarů (například V. Nezval, *Kronika z konce tisíciletí*). Objevují se obdélníky, kruhy a obálka se stává konstrukcí, kde má vše přesné místo a podléhá svému rozvržení.

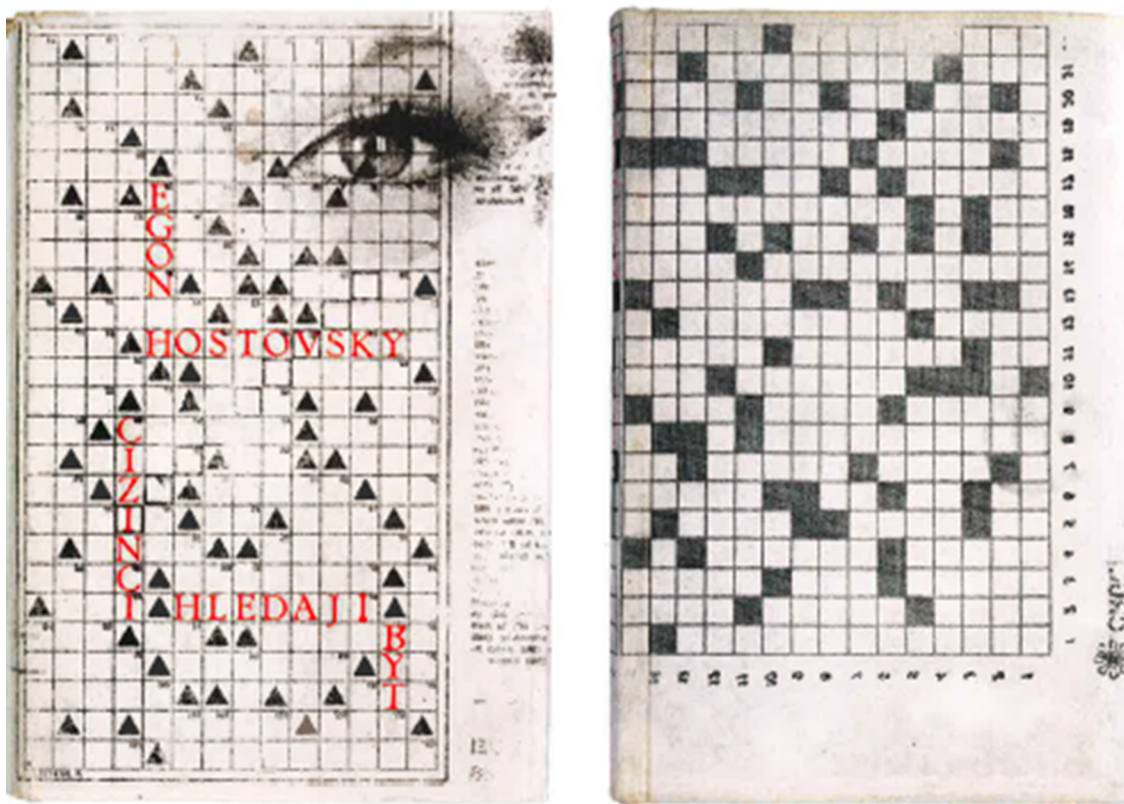
Především u poetistických a surrealistických děl tak obsah knihy zjevně prosvítá i na obálku knih, která se podobá hravé hříčce bez konkrétně uchopitelného vyznění. Zároveň se na obálkách objevují i motivy,

které básnické sbírky obsahují. V těchto případech je sepětí textu a jeho obálky zcela zjevné a odráží se v něm i osobnost Karla Teigeho. Byť není samotným tvůrcem textu, je tím, kdo obě entity spojuje v celek uměleckého díla.

5.4 Jiří Balcar a knižní obálka

V druhé polovině 20. století dochází nejen v uměleckých směrech k roztržitému, jednotnost či obdobné směřování mizí a nahrazuje ho individuální přístup. Už nelze hovořit o knize symbolismu, dekadence či secese, i když je nutné připomenout, že hranice těchto směrů jsou prostupné a prolínají se. Nyní je zastřešujícím pojmem především jméno autora.

Do této doby spadá práce Jiřího Balcara. Věnoval se knižní obálce již od 50. let 20. století a později se jeho práce staly výraznými, měly svůj znatelný autorský rukopis. U Jiřího Balcara se prolíná tvorba užitá a volná, dochází k prostupování motivů, jak si můžeme povšimnout i v kapitole věnující se lettrismu. Podobně jako Karel Teige i Balcar upravoval knihy jako celek a zabýval se typografií na profesionální úrovni. Zároveň se věnoval i ilustracím (například knihy J. Steinbeck, *Toulavý autobus* či J. L. Borges, *Povídky*).



obr. 24
Hostovský, E. *Cizinci hledají byt*, 1967
obálka: J. Balcar

zdroj: ROUS, J. KLIMEŠOVÁ, M. Jiří Balcar. Řevnice: Arbor vitae, 2013, str. 212

Jako příklad jsem si vybrala Balcarovu obálku ke knize E. Hostovského *Cizinci hledají byt* (1967), obr. 24. Na obálce je použit motiv mřížky, který se prolíná i Balcarovou volnou tvorbou, kde ji můžeme rovněž spatřit (například obraz *Čekání AHO*, 1966, *Plán*, 1960). Zároveň v souvislosti jeho volné tvorby, v které několikrát tematizuje motiv křížovky, bychom obálku zmiňované knihy mohli číst i tímto prizmatem. Jako prostor k rozluštění, doplnění a odhalení tajenky. Pokud se však přece jen ještě chvíli zastavím u motivu mřížky, můžeme říci, že odkazuje ke struktuře, kde nejmenším prvkem této struktury, který zde funguje a je provázán s ostatními, je člověk. Mřížku tak lze pojmout jako společnost, avšak není jediným motivem, který Balcar použil. Vidíme oko, které se za mřížkou objevuje. Příběh knihy koresponduje i s tématem Balcarovy obálky: jedinec jako cizinec ve společnosti, který hledá své místo, ale nenachází ho a posléze umírá. Mřížka symbolizuje společnost, oko může představovat jedince, jeho pohled a nemožnost se z oné mřížky vymanit a nebo bez ní existovat. Mohli bychom se ptát, co znamenají kostičky a trojúhelníčky, které se v mřížce objevují, domnívám se, že na základě toho, co jsem doposud uvedla, by se mohlo jednat o symbolizaci jedinců, jejich rovržení a zároveň mnohost společenství a světů, protože na jedné mřížce se objevují pouze kostičky a na druhé trojúhelníčky. A nikdo nenarušuje hranice!

Zajímavým prvkem je zde rovněž úryvek nějakého textu, či pouze jeho fragment, který vidíme na přední straně obálky na levé straně. Působí dojmem, že je pouze otiskem nějakého textu, který se pro čtenáře stává nečitelným.

Pokud se podíváme na jeho tvorbu zevrubněji, zjistíme, že tím, co se neustále dostává do popředí, je jazyk. Balcar je jím jakoby fascinován a nezřídka se ho ani na obálkách knih, ani v ilustracích. Jeho obálky jsou ve většině případů nefigurální, což můžeme přičítat i tomu, že se snažil vyhnout modelu, který používal socialistický realismus: doslovnost, figury a co největší konkrétnost. Pro Balcara je důležitá abstrakce, ke které se přikláněl především na přelomu 50. a 60. let 20. století.

Balcarovi je vlastní ironie, reflexe společnosti a kritika. Ve svých dílech včetně obálek tematizuje místo jedince ve společnosti, vyjímá například z časopisů postavy a upravuje je, jako je tomu u ilustrací k *Cizinci hledají byt*. Ukazuje člověka v podivném systému, ne náhodou bývá často spojován se jménem Franze Kafky. Ukazuje na neschopnost komunikace nejen mezi lidmi, ale i mezi institucemi, ukazuje na zmatení světa a jeho nesmyslnost. Písmo se u něj rozvolňuje, mnohdy ztrácí konzistenci a čitelnost. Často

používá i šablonové písmo, což má sice na jednu stranu výraznou estetickou hodnotu, ale na stranu druhou to opět odkazuje k určité odcizenosti, systematickosti a schematičnosti.

S Eduardem Ovčáčkem, kterému jsem se věnovala v předcházející kapitole, Jiřího Balcara spojuje fascinace písmem na jedné straně a na druhé straně skepse k jazyku, který je vyprázdněný a zprofanovaný. Oba tak ve svých dílech prostřednictvím fragmentů slov a textů odkazují ke komunikačnímu kolapsu, který probíhá ve společnosti.

O Balcarově lpění na jazyku svědčí i ilustrace ke knize *Toulavý autobus* Johna Steibecka (1966) či obálky k revue *Světová literatura* (1964). „Tato poloha Balcarovy práce s písmem reflektuje existenciální kontext jazyka, jeho plnost či prázdnotu, ostatně i ticho, které se rozhostí mezi zbytky slov v grafikách a obrazech. Zmínil jsem už jeho mimořádnou citlivost k písmu, k jeho stavbě a estetické výmluvnosti, ale i informativní jednoduchosti. Sem patří hlavně jeho typografická, téměř muzikovská řešení učebnic jazyků nebo právnické literatury Státního pedagogického nakladatelství. Jeho řešení Estetické knihovny Odeonu (SNKLU) vychází ze stejné premisy jednoduchosti, podpořené ještě obrazovou citací detailů Modrianových obrazů, v nejjednodušší podobě souladu písma a obrazu v dvousvazkové Hegelově *Estetice* a Mukařovského *Studiích*.“ (Klimešová, Rous, str. 189)

I na Balcarových obálkách se opakuje několik shodných motivů, které se prolínají jeho tvorbou. Často používá velmi barevné kompozice (např. obálka knihy J. Millington Synge, *Hrdina západu*) nebo cituje díla slavných autorů výtvarného umění. Projevují se i jeho lettristické tendence či fascinace jazykem, který často i na knižních obálkách zaujímá čestné místo a mnohdy se stává jediným materiálem vizuální práce s prostorem knižní obálky. A nebo se dává cestou jakéhosi minimalismu, kdy používá základní geometrické tvary nebo pouhé linky (např. obálka knihy M. Durasová, *Je léto půl jedenácté večer* či obálky řady *Světové literatury*).

5.5 Závěrem: obálka a vztah s literárním textem - přemostění

Knižní obálka zůstávala dlouhou dobu pouze jakýmsi obalem knihy, kterému kromě praktické funkce nebyl přisuzován důležitější význam. Později se k praktickému účelu přidal i účel reprezentativní především ve smyslu čistě estetickém. Ve 20. století se přidává funkce další: možnost rozšíření paralelního vyjádření významu literárního díla a zdůraznění jeho identity. Knižní obálka v tomto pojetí vytváří rámec textu, který ho zařazuje do odpovídajícího kontextu. Jednoduše řečeno, díky obálce většinou poznáme, zda jde o text odborný, nebo se jedná o poezii či například dílo sci-fi literatury, protože každý z těchto žánrů má i příznačné rysy a můžeme říci i pravidla, podle kterých se obálka tvoří (viz podkapitola 4. 1. 3 Typy knižních obálek). Vztah textu a jeho obálky už není indiferentní či arbitrární, ale je mu konečně přisuzována patřičná důležitost. Stává se součástí sémiotické výpovědi knihy jako celku.

Knižní obálka může být nositelem několika sdělení: jednak odkazuje na obsah knihy, jednak funguje jako reklamní plocha, která má čtenáře upoutat a z toho vyplývá další sdělení, které je obsaženo v transferu mezi potenciálním čtenářem a významem skrytým v knize: snaží se recipienta přesvědčit, že daný titul je nutné si přečíst (přesněji řečeno koupit).

Na rozdíl od lettrismu se u knižní obálky situace mění, lze ji sice nazírat jako umělecké dílo, ale je vždy potřeba přihlížet k tomu, že ve většině případů není autonomní (vyjma bibliofilii). Obálka neodkazuje jen sama k sobě, ale i k tomu, co se skrývá za ní, tedy k literárnímu textu. Ten je pak i jejím zdrojem a východiskem a zároveň referentem, ke kterému odkazuje. Stává se tak vlastně označujícím pro text, který zaujímá místo označovaného.

Knihu nelze ztotožňovat s literárním dílem, ale je to artefakt, který představuje dílo ve své hmatatelnosti. Mukařovský ve svých studiích rovněž specifikoval tzv. dílo-věc, odkazoval k hmotnému aspektu uměleckého díla, který má na výsledném vnímání estetického objektu rovněž podíl.

Pokud se budeme pohybovat v sémiotickém kontextu, můžeme říci, že obálka knihy je zároveň symbolem a indexem. Indexem v tom smyslu, že odkazuje někam mimo sebe, na něco, co je implicitně přítomno, pokud je přítomná obálka, tedy literární text.

Zároveň se obálka může stát symbolem knihy. Vejde-li do povědomí určitá konkrétní obálka daného díla, pak ho prostřednictvím společenské dohody a zvyku symbolizuje.

Jedná se navíc o dvojí přenos, jednak mezi rozdílnými znakovými kódy, mezi vizuální obálkou a verbálním textem díla a další přenos se pak může dít, pokud mezi vydáním knihy a tvorbou její obálky je delší časový odstup a jiný kulturní rámec či encyklopedie. Tento případ nastává vždy, když kniha vychází v cizí zemi, kde ve většině případů má i nově vytvořenou obálku. Dochází pak k přemostění napříč kulturami a je mnohdy na tvůrci obálky, jaký prvek v daném kontextu zvolí za dominantní.

A jak je to tedy s provázáním literárního textu a knižní obálky? Na tuto otázku zaznívají mnohé odpovědi: někteří tvrdí, že kniha a všechny její části, včetně té obalové, jsou jeden celek, který nelze dělit. Naopak například Robert Novák v pořadu *Artefakta*, který byl věnovaný typografii, řekl, že vztah knihy a jejího grafického ztvárnění je jako vztah stolu a chleba, který na ten stůl položíme. Tedy takřka nijaký, je to pouhý nosič sdělení. Naopak Ladislav Sutnar (*Typografia* 42, 1935) zastával opačný názor a tvrdil, že považuje knihu a její byt' dočasnou obálku, ale i samotnou vazbu za jediný nedělitelný celek. Všechny prvky knihy pak vytvářejí strukturu, protože podle něho musí být všechny složky provázané a plnit svou funkci. „Vnitřní grafická výstavba knihy, tj. v souhlasu s obsahem knihy vhodně volený typ a stupeň písma, posazení sloupce na stránkách, způsob vnitřní úpravy, rozdělení a rozčlenění na díly a kapitoly, jejich skloubení s titulním listem, jenž je návěstím knihy, to vše má své logické pokračování v obálce.“ (Sutnar, 1935, str. 70)

V této práci se zabývám vztahem literárního textu a obrazu, ale považuji za vhodné zmínit o zajímavém jevu, který se s knižními obálkami někdy stane a to, když se obálky časem od svého textu osvobodí. Mám na mysli případy, kdy se knižní obálky prodávají samostatně, jako umělecká díla, která získala svou hodnotu většinou díky svému tvůrci, minimálnímu počtu vydaných kusů či době, která od jejich vydání uplynula. S textem svého literárního díla je ale pojí stále ještě název a jméno autora, které na sobě nesou jako pečeť přináležitosti, byt' samotný text již dávno nemusí existovat a nemusí být ani dohledatelný.

Knižní obálka se ze sémiotického pohledu stává nedílnou součástí knihy, podílí se na konstruování její podstaty - podílí se tedy i na konečném smyslu. Z hlediska několi-

krát zmiňovaného transferu mezi knihou a čtenářem by se měla knižní obálka především pokusit o kondenzaci obsahu a předání myšlenky významu.

Český svět knižního umění je velmi bohatý a výčet jmen, které jsem zvolila, je čistě pro potřebu ilustrace rozdílnosti přístupu k prostoru knižní obálky. Mimo jiné bychom mohli zmínit např. Františka Muziku, který navrhl stovky obálek a jeho tvorba je příznačná tím, že jeho obálky jsou velmi sterilní. Jeho nástrojem byl název díla a jméno autora vyvedené vždy dobře čitelným fontem a k tomu hra s barvami písma a podkladu. Dále zmiňme Oldřicha Hlavsu, Zdeňka Seydla, Jiřího Rathouského, Jana Solperu, Zdeňka Rossmanna, Ladislava Sutnara, Jindřicha Štyrského, Toyen, Josefa Váchala, Jana Konůpka, Františka Koblihu, Františka Bílka, Methoda Kalába, Václava Bláhu, Libora Fára, Vladimíra Fuka, Milana Grygara, Zbyňka Sekala, Jaromíra Valouška. Jde o zdánlivě velké množství jmen, ale ve skutečnosti je to jen pouhý zlomek. V našem prostředí je fenomén knižních obálek velmi hojně zastoupen a skrývá rozličné tendence a cesty.

6. Když slova zmizí

Autorská kniha a její vztah k literárnímu textu.

Liberatura: kam s ní?

„Denně jsme zahrnováni stále větším množstvím informací. S razantním vědeckotechnickým vývojem a v nepřehledné záplavě dat dávno překračujeme hranice svých schopností vnímat svět v úplnosti a z aktivních účastníků se často měníme v otupělé diváky, kteří již rezignovali na přemítání o smyslu dějů, věcí, existence. Vnímáme horizontálně pouze vnější formu, kloužeme po povrchu událostí a při zrychlující se percepci ztrácíme chuť a schopnost jít do hloubky. Neusilujeme o vertikálnost poznání.“ (Renotière, 2009, str. 14) Vnímání, které je zautomatizované, se týká i knih, u kterých si často neuvědomujeme všechny jejich náležitosti, jenž se na jejich podstatě podílejí. Jisté vytržení a poukázání na knihu jako na svébytný umělecký žánr představuje autorská kniha.

Mohlo by se zdát, že v této kapitole zabývající se autorskou knihou se dostávám již za hranice samotné literatury: do výsadního území výtvarného umění. Nelze však opomíjet fakt, že hlavním nositelem literárních textů je právě kniha. Ta je na druhou stranu mnohdy scestně považována za výlučnou oblast umění spjatého s jazykem. Proto jsem se rozhodla vydat se do míst, ve kterých většinou bádá výtvarné umění či disciplíny zaměřené na vazby knih či technickou stránku výroby a zabývat se vztahem autorské knihy a literárního textu.

Zaujala mě otázka: jak má na autorskou knihu nahlížet literární vědec? Má literatuře tato sféra co nabídnout, nebo ji má přenechat čistě jen výtvarnému umění? Proč by se ale tato kategorie nazývala autorskou knihou, pokud by neměla s literaturou pranic společného? Autorská kniha bývá označována jako intermediální druh umění, ale vyslovuje se k tomuto tématu i jedna ze zainteresovaných stran: tedy literatura?

Co se týče teoretického materiálu, který by se zabýval analýzou autorské knihy ve vztahu s literaturou, mohu konstatovat jeho úplnou absenci v kontextu české literární vědy. Mnoho vysokoškolských skript a studií se věnuje technické stránce věci, působení

autorských knih v rámci dějin výtvarného umění, jejich kořenům či historii, ale vztah s literaturou či literárním textem jako takovým bývá i v těchto oblastech opomíjen.

Pokud dané dílo či přímo umělecký žánr jsou opatřeny názvem kniha, sepětí s literaturou je nabílední a jako recipient přicházím k dílu s předrozuměním, které je vytvářeno mou předchozí zkušeností s knihou. Tato díla ale očekávání mnohdy nekompromisně rozdrťí, přetvářejí knihu v umělecký fenomén, který má kromě komunikativní funkce především funkci estetickou.

Jak uvidíme na níže uvedených konkrétních příkladech, mizí nejen stránky knih, řádky či text, mnohdy mizí samotná kniha v takové podobě, jakou ji známe a s jakou se běžně setkáváme v každodenním styku. Autorská kniha se stává především otevřeným prostorem pro experiment: „Tímto aspektem vznikání, tvoření, nekonečné sémiózy, permanentního vyrábění významů a také otevřeností se text podstatně liší od knihy jako objektu vytvořeného a uzavřeného.“ (Hodrová, 2003, str. 540) Slova, jimiž Hodrová charakterizuje rozdíl mezi knihou a textem, který obsahuje, se v tomto našem případě převrací. Kniha přestává být pouhou věcí, obalem textu, ke kterému primárně čtenář směřuje. Kniha se stává neustálou metamorfózou, která do sebe ve výsledku vtáhne i samotný text a přetvoří ho v myšlenku, gesto nebo mu dokonce propůjčí trojrozměrnost.

6.1 Pojem autorská kniha

Ani s vymezením samotného termínu autorská kniha to není zcela jednoduché. V našem prostředí ho poprvé použil Jiří Valoch jako ekvivalent anglického názvu *artist's book*, ne všichni ho však přijali bez výhrad. Přesto se časem zažilo a používá se dnes v rozmluvách o umění zcela běžně: „Než získala autorská kniha svůj název, prošla definice pojmu komplikovaným vývojem. Označení ‚*artist's book*‘ poprvé použila Dianne Vanderlipová (nar. 1941) v názvu výstavy v Moore College of Art ve Filadelfii roku 1967, český ekvivalent ‚autorská kniha‘ publikoval takřka s desetiletým odstupem Jiří Valoch (1982).“ (Renotière, 2009, str. 17)

Některé prameny však rozlišují mezi autorskou knihou a tak zvanými knihami-objekty, které směřují k prostorovosti a k uchopení knihy jako sopekulyry či trojrozměrného objektu, který je určen výhradně k vystavování v galeriích či jiných výstavních prostorech a existuje jen v jednom jediném exempláři. Autorské knihy naopak více odkazují k tradičnímu pojetí knihy a mohou být produkovány ve větším nákladu.

Obecně lze říci, že koncept autorských knih má své kořeny v konceptuálním umění, i když inspiraci bere z rozličných směrů, jako jsou například surrealismus, dadaismus, lettrismus, vizuální poezie, ale čerpá i z historie (iluminace, kožené vazby apod). V našem prostředí se dostává ke slovu především v šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století, kdy se tato disciplína reformuje v hodnověrnou uměleckou kategorii a nutno podotknout, že česká produkce byla a je stejně kvalitní, jako ta zahraniční. Co se týče historie autorské knihy, vychází jednak z klasického pojetí kodexu a lineárního vnímání jeho obsahu, zároveň reflektuje konceptuální pojetí knihy jako nositele informace (Renotière, 2009).

6.1.2 Definice knihy

Na počátku si můžeme položit zcela základní, avšak zásadní otázku: jak definovat knihu? Na první pohled zdánlivě triviální otázka, ale vzhledem k tomu, že je pojem knihy zatížen dlouhým vývojem a je to bohatě významově nasycený termín, jen stěží si ho definujeme pouze několika slovy.

Můžeme k jeho charakteristice přistupovat různým způsobem: knihu lze pojímat jako symbol či metaforu vzdělanosti. Toto pojetí vychází z historického uchopení, kdy vzdělání bylo privilegiem a jedním z jeho znaků byla i gramotnost reprezentovaná právě knihou. V tomto případě knihu definuje ohraničený celek myšlenek, obsahový a významový svazek, který má jistou sdělnou a informativní funkci.

Knihu můžeme uchopit materiálně a popsat ji jako svazek listů ve většině případů opatřený nějakým přebalem, přičemž její listy jsou slepené, sešité či jinak spojené. V dřívějších dobách bychom mohli mluvit například o svitku či jiných podobách knih. Jde tedy o fyzicky uchopitelný artefakt. Kniha je v tomto případě zároveň rámeček literárního díla, který jasně stanoví jeho začátek a konec a na rozdíl od textu existuje stále, nikoliv jen ve chvíli, kdy je čten. Kniha je v tomto případě chápána jako pevný bod v prostoru a autorské knihy se snaží právě k tomuto bodu přilákat recipientovu pozornost, protože ten chápe hmatatelnost knihy většinou jako samozřejmost a nevěší si gesta jejího stvoření.

V dnešní době navíc můžeme k rozlišení přidat ještě knihu elektronickou, která podle mnohých představuje pro knihu tištěnou jistou konkurenci a hrozbu. Zároveň je pojem kniha v tomto případě používán spíše přeneseně, protože se jedná o svazek nefyzický, imateriální, který má jiný druh nosiče, než je tomu běžné, a z toho vyplývají i jiné

technické parametry artefaktu (ten se stává virtuálním, existujícím pouze v rámci počítače či elektronické čtečky knih).

Na knihu lze pohlížet i z hlediska historického, kdy představuje jednak pramen informací vztahující se k dané epoše, jednak dokládá kulturní vyspělost, zprostředkovává události dané doby apod. Kniha se v tomto případě stává tichým svědkem odkazující mimo svůj rámeček.

Mezi jednotlivými pojetími knihy nelze vést dělicí čáru, která by spěla k jednoznačné diferenciaci a vyřčení, které pojetí knihy je pro nás tím nejdůležitějším. Spíše jde o to, že pojem kniha je shlukem různých významů bez zjevně vymezených hranic. Tento bohatě významově nasycený termín uniká své definici a konkrétní pojetí nelze vydělit ze svého kontextu.

Troufám si říci, že autorské knihy tematizují veškeré roviny možného pojetí knihy, jak je patrné i z níže uvedených příkladů. „Na smyslu díla se podílejí jednotlivé složky, prvky a vlastnosti knihy – rozměr, vazba, desky, případně obálka, papír, písmo – více či méně spjaté s dílem a jeho charakterem. Nejvýznamnější bývá sepětí díla se sazbou, méně s druhem vazby a papíru, ale i ty jsou někdy aktualizovány.“ (Hodrová, 2001, str. 181)

Tato umělecká díla překlánějící se spíše již do oblasti výtvarného umění si tak dávají za cíl reflektovat veškeré prvky knihy a komunikačního řetězce, který se kolem ní vytváří v sepětí autor - text - nakladatel - čtenář (možno zahrnout ještě redaktora, distribuci atd.). Umělci tematizují veškeré možné roviny knihy, jako jsou její recipient, proces vnímání, temporalita procesu četby, ale i materiál, proces výroby apod. Někdy se však zdá, že role informativní, která obecně bývá spjata s knižní kulturou, je v případě autorských knih druhotná, kniha se oprošťuje od své zažité sdělné funkce a vzniká jakási metakniha, která je nositelkou smyslu sama o sobě. Stává se sobě sama označovaným i označujícím, protože referuje především sama k sobě, nikoliv k příběhu či informaci, kterou v sobě nese v podobě verbálního sdělení.

Zajímavým jevem, který Hodrová (2001) ve své knize *Na okraji chaosu...* zmiňuje, je fakt, že na vnímání knihy mají vliv i jevy spojené čistě jen s její hmatatelnou podobou. Hodrová poukazuje například na moment obracení stran, jeho rytmus nebo skutečnost, že kniha má doposud nerozřezané listy, které čekají jen na zásah čtenáře a o to víc

ho pak vtahují do hry. Dovolují mu interakci i s hmotným artefaktem a zároveň poukazují na tajemství, které nerozřezané stránky skrývají.

Společným jmenovatelem autorských knih bych nazvala sebereflexi. Jak tomu bylo například u nového románu, který reflektoval literární pravidla tvorby a klasický formát díla, tak podobně si bere za cíl autorská kniha tematizovat veškeré myslitelné roviny, které se s knihou pojí.

6.1.3 Jiné knihy: autorské a objektové

„Kniha se svými papírovými stránkami, vazbou atd. je věc. Ale k této věci nenáleží nadto ještě cosi druhého, totiž smysl, nýbrž smysl jistým způsobem prostupuje [tento] fyzický celek tak, že jej oduševňuje [oživuje, beseelen], pokud oživuje každé slovo, ač ale nikoli každé slovo pro sebe, nýbrž souvislosti slov, která se skrze smysl propojují do smyslem nadaných útvarů a ty opět do útvarů vyšších atd. Duchovní smysl oživující smyslové s těmito jevy splývá [verschmelzen], protože nespojuje na způsob svazování termínů položených vedle sebe.“ (Husserl, 1968, str. 238)

Podle mnohých odrážejí autorské knihy či knihy-objekty skutečnost, že kniha, která se významně podílí na kulturním dění již po staletí, zůstává dlouhou dobu bez výraznějších změn. Mění se sice materiál, mění se písmo či jazyk, ale základní podoba knihy: kodex, zůstává. I proto jsou nově umělecky pojímány i prvky, které zůstávaly doposud stranou: čísla stránek, tiráž, lepený či sešíváný blok listů, obálka apod.

Domnívám se, že především v dnešní době, kdy se ke slovu stále více snaží dostat elektronická média, má právě i pro literaturu toto sepětí s výtvarným uměním smysl. Umělci, ačkoli tvoří knihy bez textu, pomáhají aktualizovat podobu knihy a mnohdy ji posunout dále, jak to velí moderní doba, která například velmi slyší na sepětí s komiksem.

Zájem o to, jak kniha vypadá, tu byl odpradáвна, byť Karel Čapek tvrdil něco jiného: „Mohli bychom místně uvést citáty různých vynikajících mužů, kteří mluví o intimním styku čtenáře s knihou, o zvláště vřoucím přátelství, jež pojí člověka s jeho bibliotékou. Dnes však, zdá se, zvrhlo se toto přátelství na jakýsi kamarádský poměr postrádající vši vážnosti, jenž je tak daleko od přátelství jako večer s běžnou ženkou od poměru s milenkou. Knižní konzument dnešku potřebuje knih jen k tomu, aby jimi ukojil svůj literární hlad; pak nejsou mu ničím více než papírem. Dnešní čtenář je podoben jedlíkovi z nejnižších vrstev, jenž se stejnou chutí poslouží si z plecháče, z masného papíru nebo ze

špinavé dlaně. Lhostejno, z čeho jí: jen když jí. Jak kniha vypadá, jak upravena číše, z níž pítí mu dáno, neleží v jeho zájmu. Tot' úpadek čtenářského umění, hanebná krída vkusu devatenáctého století, literární žravost nešťtící se nejošklivějšího servírování. Dnešní výprava knih, papír, tisk, ilustrování, vazba, svědčí o tak malém estetickém zájmu jako fabrikace hřebíků. Tradice knižního umění, tak bohatě vyspělého druhdy (a ovšem dávno), jsou ztraceny stejně jako mnoho jiných, a právě těch nejpěknějších tradicí.“ (Čapek, 1984, str. 12) Domnívám se, že naštěstí ne vždy měl Karel Čapek pravdu, tradice kvalitních knižních vazeb nejenom že nevymizela, ale přetrvává dodnes, byť ne každé knize je věnována potřebná pozornost. Na druhou stranu je pro některé žánry prostší výprava naopak typická, například díla žánru sci-fi a fantasy mívají podobu paperbacku, což ale nutně nemusí odkazovat i k degradaci obsahu knihy.

Je vhodné připomenout, že zvýšený zájem o knihu a její úpravu se projevil již kolem roku 1900, kdy se začíná objevovat představa knihy jako uměleckého díla. Krásné svazky však nejsou otázkou jen posledních století, bibliofilie jako taková existuje již od starověku, kdy knihy byly určeny jako honosné dary či investice do majetku, a to se odráželo na zvoleném materiálu vazby a jejích detailů (např. slonovina, kůže), malířském zpracování, které využívalo bohatých iluminací apod.

V roce 1908 vzniká Spolek českých bibliofilů a zájem o tuto tematiku je znát i z diskuzí, které probíhaly například na stránkách časopisu *Typografia*.

Autorská kniha jako taková se objevila jako vědomá součást umělecké tvorby zhruba od druhé poloviny dvacátého století. Její zárodky zaznamenáváme již dříve, především s působením různých avantgard.

Intenzivněji se jí umělci věnují zejména v 60. a 70. letech 20. století, kdy se tato oblast vymezila jako samostatná umělecká kategorie. Kořeny má již v dávné historii, kdy byly rukopisy zkrášlovány bohatými iluminacemi a i obálkám byla věnována zvýšená pozornost, používala se na ně kůže a jiné ušlechtilé materiály. V období renesance byla kniha povýšena na estetický objekt, objevuje se tzv. krásná kniha.

Na rozdíl od bibliofilů či běžných knih se v případě autorské knihy jedná o komplexní umělecké dílo, které má zpravidla jen jednoho autora a náklad je od jednoho kusu po stovky, ale rozhodně se nepohybuje v tisících. Bibliofilie jsou spíše otázkou řemeslné zručnosti, autorské knihy spíše otázkou umělecké invence.



obr. 25
Milan Knížák, *Kniha dokumentů*, 1952-89

zdroj: Muzeum umění Olomouc, sbírka: Knihy
<http://www.olmuart.cz/sbirky/knihy--41/knizak-milan--270/>

2009, str. 49) U nás se autorské knize věnuje mnoho umělců, zmiňme například jména: Dalibor Chatrný, Rudolf Fila, Miloš Šejn, Petr Babák, Vladimír Havlík, Jiří Valoch, Jan Wojnar, Jiří Hůla, Ladislav Novák, Václav Vokolek, J. H. Kocman, Jiří Hadlač a mnoho dalších.

Autorská kniha může mít mnoho podob a co autor, to jiné pojetí. Může splňovat představy, které o klasické knize máme a pracovat s textem, může být jen obrazová nebo zcela hranice tradiční knihy překročit. Pro její vytvoření se nepoužívá pouze papír, ale veškeré možné materiály, jako jsou dřevo, plech, textil nebo materiály, které nejsou pro tvorbu knih klasicky používány, takovým materiálem může být například sklo.

Ilustrovat rozličnost materiálů si můžeme na příkladu autorské knihy Milana Knížáka *Kniha dokumentů* (1952-1989), která se skládá z betonu, skla, papíru, dřeva, umělé hmoty a akrylu. Nevybrala jsem si tento příklad pouze jen z důvodu, že ukazuje na materiálovou rozmanitost těchto děl. *Kniha dokumentů* je silně významově obtěžkána, beton a další materiál vytváří desky pro dílo, které je klasicky pojato, tedy jeho nositelem je papír a jeho jazykem písmo. Uprostřed betonových bloků, které jsou navíc plné skleněných střepů, se nachází různé dobové dokumenty ukazující průřez Knížákovy práce z uvede-

Pro podobu autorské knihy bylo stěžejní také období surrealismu, kdy umělci sahalí i k netradičním metodám, jako jsou koláže či použití fotografie. Zásadní roli sehrála i vizuální a konkrétní poezie. „Právě autoři vizuální poezie začali myslet mimo tradičně vymezený prostor papíru, mimo tradičně orámované, ohraničené zobrazení.“ (Renotière,

ných let. Vzhledem k tomu, že se jedná o práce, které vycházejí za komunismu, odkazují betonové kvádry k sevření, které zde v té době vládlo, k pocitu umělce, který je uvězněn v prostoru, kde nemůže volně tvořit, ale je vázán ideologickými předpisy a cenzurou. Pocit stísněnosti je navíc vygradován použitými sklěněnými střepy, které jsou zapuštěny do betonu. Jako by z obklíčení nebylo úniku. V protikladu k šedému betonu je proveden hřbet knihy v zářivých odstínech různých barev. To lze vykládat jako vzdor útlaku, jako odkaz k možnosti tvorby i mezi dvěma mlýnskými kameny a jako vzpouru proti šedi, kterou se dobová oficiální tvorba vyznačovala.

Jak z příkladu vyplývá, jedná se mnohdy o syntetickou práci, která pojímá jak ilustraci, tak typografii, tvorbu obálky, vazby a všechny náležitosti, které jsou netradičně pojednány a zároveň syntetickou v tom smyslu, že zahrnuje nejen všemožné materiály, ale i techniky tvorby, od psaní textů až do odlévání betonu.

„Autorská kniha jasně dokazuje, že se na jejím vzniku literáti nepodíleli. Slovo autor není v názvu autorské knihy limitováno konvenčním označením spisovatele, grafika, fotografa, ilustrátora nebo typografa, ale znamená jediného umělce – komplexního tvůrce.“ (Renotière, 2009, str. 24) Tento umělec je zodpovědný za vznik knihy od jejího počátku, až po vystavení či produkci knih ve vícenákladovém tisku. Zastává tak všechny myslitelné funkce včetně nakladatele a distributora. Na druhou však nesouhlasím s tvrzením, že autor nemůže být zároveň i spisovatelem. Doklad můžeme najít opět v uvedeném příkladu Knížákovy *Knihy dokumentů*, která skrývá texty, které psal - to znamená, že autor může zastávat rovněž i pozici spisovatele.

6.1.4 Jak je to tu s textem?

A jak je to tu s textem? Můžeme se zeptat známou větou ze studie Stanleyeho Fisha (*Jak je to tu s textem*, *Aluze* 3/2002, s. 67 – 76) a odpověď nebude vůbec jednoduchá. Tak jako tomu bylo ve zmiňované studii, i zde textem může být poukazováno na rozličné skutečnosti. Text v klasické lineární podobě v tomto případě nemusí být přítomen vůbec. Textem však může být rozuměno i něco jiného: obsah knihy, kontext či otázky, ke kterým odkazuje. Textem může být myšlen i odkaz ke gestu tvůrce, kterým byl daný artefakt stvořen. Objekt může tematizovat funkci knihy, být její metaforou. Čteme pak ikonografický text. „Oživení významu knihy a jejího ‚čtení‘ nabízí v kontextu vývoje moderního umění druhé poloviny 20. století právě autorská kniha jako ideální prostředek pro porozumění



obr. 26
Julie Kačerovská, *Krajina papíru*, 2010

(Soutěž Fenomén kniha, 2009), Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze
zdroj: <http://www.upm.cz/index.php?page=123&year=2012&id=186&language=cz>

liv k textu, který za ní zpravidla stojí. Místem nedourčenosti je samotný text, který si čtenář dotváří či domýšlí na základě artefaktu. Čtenář se ptá: „O čem asi může tato kniha být?“ Odpověď se skrývá v interpretaci, která klasicky nabízí nevyčerpatelné množství možností.

V případě *Krajiny papíru* od Julie Kačerovské (2009) bychom jako prostor nedourčenosti mohli pojímat nejen text, ale knihu samou. Mizí nejen obvyklý tvar, listy, obálka či písmo, ale zůstává jediné, fundament celého písemnictví: papír. Tato kniha je totiž vytvořena pouze z řezaného papíru. Text je zde zastoupen krajinou, která vypadá jako zvrásněné dno oceánu, do kterého čas vepisuje svůj příběh. Podobně bychom v různých proláklínách a vyvýšeninách mohli spatřovat proces četby či skrytý příběh. Odkazy k literatuře však rozklíčujeme až poté, co máme informaci, že se jedná o autorskou knihu. Je otázkou, jak bychom si *Krajinu papíru* interpretovali bez této znalosti. Možná jen jako “pouhé“ dno oceánu, nějakou přírodní krajinu či obraz cizího světa?

A jaký je jiný možný úhel pohledu na toto dílo? Samotná autorka ozřejmuje genezi svého díla, která nemusí být však patrná bez doprovázejícího vysvětlení (opět narážíme na nezbytnost verbálního textu). Idea této autorské knihy spočívá v převedení mikroskopicky zvětšeného povrchu papíru na horní ořízku knižního bloku. Obsahem knihy je papír, příběh, který se děje na jeho povrchu, byť na něm není žádné písmo. Dvojlisty jsou navíc svázané klasickým způsobem, takže tato podoba knihy není konečná. Dá se různě

době a její interpretaci.“
(Renotière, 2009, str. 15)
Forma díla se může stát nezávislým estetickým objektem, nezávislým ve vztahu k verbálnímu textu. Estetický objekt knihy obvykle není totožný s jejím artefaktem, ale v tomto případě je tomu jinak. Kniha odkazuje k sobě samé, ke svému způsobu stvoření, niko-

rozvrstvovat a podobně jako u klasické knihy v ní můžeme svým způsobem listovat.

Na rozdíl od kapitoly, v níž jsem se zabývala knižními obálkami a byla řeč o minimální čitelnosti alespoň co se týče názvu díla a jeho autora, v tomto případě pozbývá tento požadavek relevantnosti. Autorská kniha primárně není určena k velkonákladovému tisku, mnohdy existuje pouze v jediném exempláři, který je veřejně vystaven v galerii. Obyčejnému čtenáři se kniha do ruky nedostane. Naopak je určena pouze k nahlížení, vystavování a název díla a autora na jejím rubu supluje jmenovka u exponátu. Zajímavým jevem u těchto děl je fakt, že pokud bychom neměli povědomí o názvu daného díla, mnohdy by nás souvislost s knihou ani nemusela napadnout. Důkazem tohoto závěru je právě výše zmiňovaná *Krajina papíru*.

6.1.5 Dvě cesty přináležitosti

Přináležitost k médiu knihy reprezentují tato díla většinou dvěma cestami: buď citují formu klasické knihy, kterou vnímají jako prostor pro experiment nebo svou přináležitost určují pomocí textu, který se zde v různých podobách objevuje.

První pojetí bychom mohli nazvat jako aktualizaci klasické architektury knihy, druhé jako ideu knihy transformovanou do jiného tvaru. Dalibor Chatrný v příkladu *Pálené knihy* (1983-1990) zvolil první možnou cestu. Rozhodl se využít klasickou formu knihy, která má vazbu a blok listů. Místem nedourčenosti se zde stává text, který bychom v klasické vazbě očekávali.

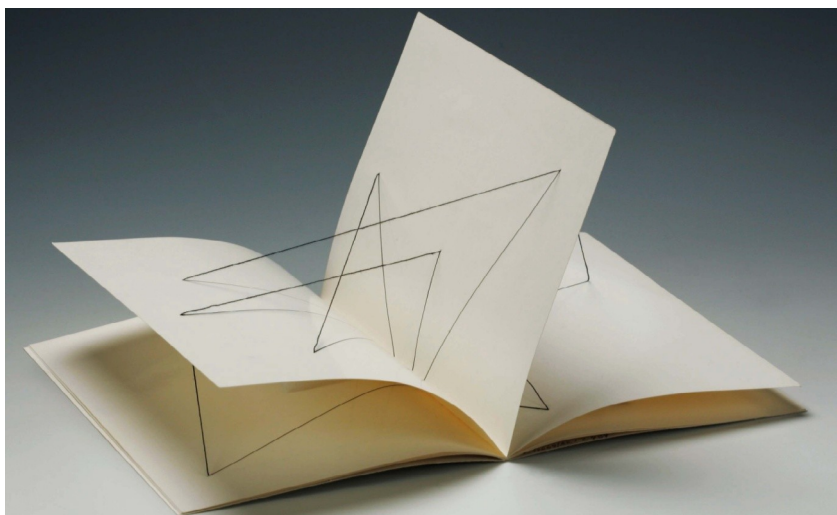
Ten je však suplován dotekem ohně a spálenými stránkami. Ruku spisovatele na chvíli přijímá do svého područí oheň, kterému umělec vydává všanc stránky zřejmě již předtím svázané knihy. V tom případě možná ani sám umělec do poslední chvíle netušil, jakou výslednou podobu dá knize oheň. Před recipien-



obr. 27

Dalibor Chatrný, *Pálená kniha*, 1983-1990

zdroj: Muzeum umění Olomouc, sbírka: Knihy,
online: <http://www.olmuart.cz/sbirky/knihy--41/dalibor-chatrny--268/>



obr. 28
Vladimír Havlík, *Černá prostorová kresba*, 1984

zdroj: Muzeum umění Olomouc, sbírka: Knihy
online: <http://www.olmuart.cz/sbirky/knihy--41/havlik-vladimir--267/>

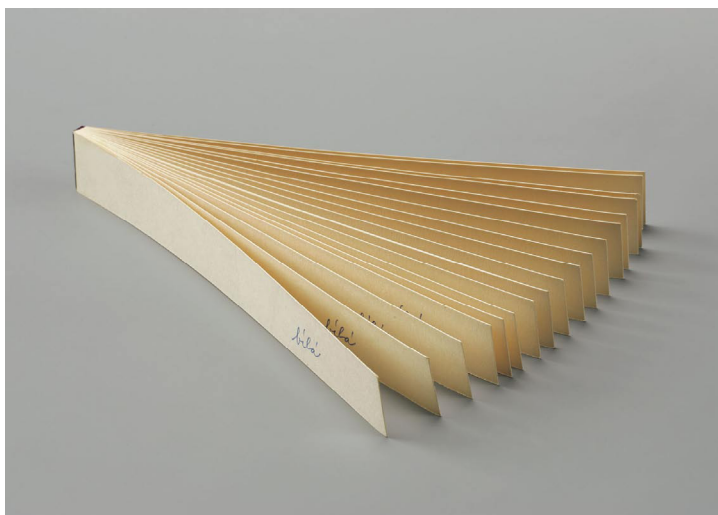
chal autor jakési torzo díla, z něhož by měl číst. Spálené stránky, které jsou vrstvené přes sebe, vytvářejí strukturu podobnou výše jako uvýše zmíněné *Krajiny papíry*. Je zajímavé, že techniku vypalování používal i Ovčáček. V tom případě se jednalo o určitou stigmatizaci plátna či dřeva pomocí jednotlivých liter. Jazyk se stával cejchem.

Podobný princip (první způsob přináležitosti), ale zcela jiný postup zvolil autor *Černé prostorové kresby* Vladimír Havlík (1984). Z pohledu člověka, který se doposud zabýval převážně literaturou, lze v černé lince protínající knihu spatřovat příběh, jeho linii, či motiv, který se prolíná celou knihou. Náповědou k tomuto chápání díla může být i černá nit, kterou autor použil k prošíání a sešití knihy a která tak odkazuje k výrazivu spjatém s literaturou, tedy přesněji: nit či zápleтка příběhu.

Tato nit se navíc odráží na stránkách knihy, kde jsou černou tuší provedeny linky suplující jakýsi stín oné černé nitě. Svazuje ji v jeden tematický celek a vytváří tak zdání prostoru, které působí díky použitým materiálům dosti křehce. Zároveň autor tematizuje proces listování, obracení stran a nechává knihu navždy ustrnulou právě v této podobě odkazující k dynamičnosti četby.

I v této kapitole se setkáváme s Jiřím Valochem, který se pro oblast, kde se stýká jazyk a výtvarné umění, jeví jednou z klíčových postav. Na příkladu jeho autorské knihy si můžeme ukázat druhý způsob odkazu ke klasickému pojetí knihy: reflexe knižního textu. Vidíme, že v knize *Bílá* (1970) Valoch opět neopomíjí, tak jako ve většině své tvor-

tem zůstává skryto, zda všechny stránky byly opravdu nepopsané nebo text padl za oběť plamenům. Je zajímavé, jakou hru Chatrný rozehrává s recipientem, který stojí před otázkou, co oheň vzal, ale také vytvořil. Recipientovi zane-



obr. 29
Jiří Valoch, *Bílá*, 1970

zdroj: Centrální evidence sbírek, Sbirka výtvarného umění Muzea umění Olomouc, <http://ces.mkcr.cz/cz/psb.php?idpsb=2304>

a nechává prostor recipientovi, podobně jako to vidíme u děl, která jsem zahrnula do kapitoly o lettrismu. Jak pozorujeme na uvedené fotografii, nevzdaluje se Valoch až natolik klasickému pojetí knihy. Je to jeden z mála exemplářů autorské knihy, který obsahuje alespoň nějaký text. Knihou se dá navíc listovat, má hřbet, lepené listy atd.

6.1.6 Postup recyklace

U autorských knih bychom mohli nalézt ještě jeden způsob odkazování ke knize v běžném slova smyslu: recyklaci. Umělec v tomto případě nemusí vždy vytvářet nový artefakt knihy, má totiž k dispozici tisíce knih, které již existují a nabízejí své stránky k procesu modifikace. Kniha klasická je pak použita k výrobě knihy autorské. Výsledek tohoto počínání bychom mohli nazvat knihou absolutní, protože v sobě snoubí veškeré vlastnosti klasické knihy, které se však autor snaží nějakým způsobem aktualizovat. Spolu s formální stránkou knihy se recykluje i text, který se ocitá v nových souvislostech (byť většinou není nabídnut ke čtení). Tento princip tvorby bychom mohli označit jako recyklaci. Často se nepracuje ani tak s obsahem dané knihy, ale spíše s její formou a možnostmi úprav, které nabízí. Umělci se snaží přetransformovat její klasické vzezření.

Zmíním příklad, který sice neodpovídá kontextu práce, ale na druhou stranu skvěle ilustruje tento princip recyklace, či modifikace klasické knihy v knihu autorskou. Brian

by, ani stránku jazykovou, byť je reprezentována jedním jediným slovem, které se opakuje na každé stránce knihy: bílá. Blok papíru je lepený a simuluje klasickou vazbu knihy, ale je poněkud netradičního rozměru (výška listů je pouhých 25 mm). Příběh této knihy je *bílá*. Toto jediné opakující se slovo může odkazovat na bílé stránky knihy, na bělost papíru. Valoch je i v tomto případě velmi stručný, skoupý na slovo

Dettmer zvolil metodu vyřezávání do již existujících knih. Výsledky jsou velmi vizuálně působivé. Do knih vyřezává různé výjevy, scény známé z příběhů klasické literatury či pouhá slova, scény, krajiny a mnoho dalších rozličných motivů, které jsou v mnohých případech možná trochu prvoplánové, směřující snad až ke kýči, na druhou stranu se jim však nedá upřít jistá líbivost. Materiál knih pro tohoto autora funguje podobně jako dřevo či hlína pro sochaře nebo jako plátno a barvy pro malíře. Kniha se stává materiálem v absolutním slova smyslu.

6.1.7 Josef Váchal: předchůdce české autorské knihy

Velmi zajímavou figurou v oblasti české knižní kultury byl Josef Váchal (1884-1969), s kterým si však často dějiny literatury příliš nevěděly rady. Je to dáno neobvyklostí jeho díla, které se pohybuje přesně na oné hranici, jíž se ve své práci zabývá: na hranici výtvarného umění a literatury, přičemž osobitost autorovy tvorby zařazení ještě více komplikuje. Můžeme říci, že Váchal se podílel na zrodu české krásné knihy, byť tím, že negoval to, co pro ni v jeho dobu bylo typické. Vydal se cestou subjektivnosti, origina-



obr. 30

Josef Váchal, *Mystika čichu* (1920), této knihy vydal pouze deset výtisků

zdroj: <http://www.vachal.cz/ukazky/mystika.html>

lity a bránil se tomu, aby krásné knihy byly dostupné všem a staly se pouhou konzumní entitou. Možná i proto vytvářel díla, která i při čtení vyžadovala od čtenáře znatelné úsilí, a nebylo to dáno jen náročností jeho textů, ale třeba i tím, že některé z jeho knih dosahovaly váhy až dvacet kilo a byly tištěné na velmi pevném papíře.

Josef Váchal byl vyučený knihvazač, který byl v oblasti výtvarného umění spíše samoukem. I když jsem výše zmiňovala, že autorské knihy jsou otázkou především šedesátých či sedmdesátých let dvacátého století, Váchal přichází s tímto konceptem o několik desetiletí dříve. Dal by se proto nazvat předchůdcem české autorské knihy. Vytvořil díla, která nelze v kapitole o autorské knize opomíjet.

I když roku 1910 založil skupinu *Sursum*, působil dále spíše jako solitér. Jeho tvorba byla mnohostranná, tvořil grafiky, malby, ale přesto lze říct, že v jeho zájmu stála především kniha (hlavně v letech 1910-1940). A to kniha doslova autorská. Váchal byl autorem textu, ilustrací, písma, byl i sazečem, nakladatelem a distributorem v jedné jediné osobě.

Jeho nejznámějším dílem je *Krvavý román*, který vydal jen v 17 exemplářích v roce 1924. I další svou knihu: *Šumava umírající a romantická* (1931), která obsahuje 74 obrovských barevných dřevorytů, vydal v nákladu pouhých 11 kusů. Pro toto dílo si dokonce odlil unikátní duté písmo, kterým tiskl v několika barvách (Staňková, 2012, str. 59-60). I pro jiná jeho díla byl typický nízký náklad (u jedné knihy vytvořil pouze jediný exemplář) odvíjející se od náročnosti zpracování a tvorby vlastního písma.

Podobné je to s jedním z jeho nejvzácnějších svazků: *Mystika čichu* z roku 1920. Dílo vyšlo v nákladu 10 kusů, které Váchal ručně koloroval a pro něž si vytvořil vlastní písmo. Na této knize, která na rozdíl od ostatních vyniká menším formátem a po obsahové stránce tematickou jednotností, je pozoruhodné, že si za svůj námět volí něco tak nezobrazitelného a nepopsatelného, jako je právě čich a vůně. Svými kresbami a celkovým grafickým zpracováním však dokáže čichové zážitky opravdu evokovat. Váchal zde popisuje své příjemné i nepříjemné zážitky z dětství i dospělosti, které se mu spojují s konkrétními vůněmi, jako je například kadidlo nebo naopak alkoholový pach čpícího piva apod. Kniha jako celek je intimní výpovědí, k níž odkazují i citlivě laděné ilustrace. Stránka grafická v tomto případě svou atraktivitou mírně zastíňuje text, který je navíc kvůli písmu hůře čitelný a láká rovněž více svou vizuálností než obsahem.

Váchal ve svých autorských knihách poukazoval na důležitost řemesla a jeho plné zvládnutí, i proto si knihy vytvářel od počátku do konce. Zdůrazňoval ve své tvorbě architektonickou výstavbu knižního celku, včetně všech jeho prvků.

Stylové zařazení jeho knih před nás staví mnoho otázek a dosazení mnoha neznámých. Je sice znát, že Váchal silně koketoval s expresionismem, ale není možné ho označit jako čirého expresionistu. Zároveň vychází z duchovní atmosféry symbolismu, a nově bývá řazen mezi předchůdce surrealismu. Zajímavým aspektem jeho díla však je i to, že knihy působí archaickým dojmem, jako bychom se vrátili ke gotickým knihám, k jejichž podobě může odkazovat i velikost a váha některých svazků.

Co se týče literárního obsahu, snad až na knihu *Mystika čichu* nebyl zastíněn bohatou vizuální stránkou, a naopak například u díla *Krvavý román* poutá text více pozorností než ilustrace. Každopádně v žádné Váchalově knize nejde o oddechovou četbu. Bylo to dáno jednak tím, že písmo, které si Váchal vytvářel, značně problematizovalo plynulou četbu a jednak obsah jeho textů nebylo vždy zcela jednoduché rozklíčovat a interpretovat.

Pokud v dnešní době dochází k znovu vydání Váchalových knih, nastává problém v tom, že vzhledem k náročnosti jednotlivých svazků se přistupuje k určitému zjednodušování a schematizaci jeho práce, tudíž recipientovi se dostává zcela jiného zážitku, než když se před ním objeví originál Váchalových autorských knih. Je pak otázkou, jak se k této reprodukci, která opravdu postrádá svou auru, postavit.

6.1.8 Autorské knihy a jejich vztah s literárním textem

Autorské knihy často spojují obrazy a slova v jednoduchých konkretizacích a připomínají nám tak, že jedno je provázáno s druhým. Naše potřeba stavět vše na dualitě, na opozitních rozdílech se však snaží ukázat pravý opak, a to, že autorské knihy už nejsou prostorem, kde by literatura měla dostatek místa pro svou existenci.

„Umění autorské knihy jako knižního objektu v materiální podobě je magickou techné obnovující potlačenou a zapomenutou schopnost evokovat estetickou hodnotu informace jako zvěstování kreativního individuálního aktu. Nutno dodat, že estetické a koncepční pojetí fenoménu knihy iniciuje autorskou volnost pojetí artefaktu jako objektu, jenž nabyl po Duchampových ‚kufřících‘ či surrealistických knihách-objektech, podoby klasickými prvky písma či knih někdy jen velice vzdáleně inspirované. Určitá

experimentální nadčasovost nás vrací na práh, který jsme překročili stvořením řeči a písma v počátcích civilizace a kultury. Pokud bychom toto umění i řemeslo zapomněli ve smršti virtuality tzv. věku elektronických médií, riskovali bychom ztrátu lidské identity. “ (Havlíček, 2010, online) Autorská kniha z pohledu literatury otevírá zajímavé otázky například v oblasti autorství. Jde totiž o díla, která mají jen jednoho společného jmenovatele (autora), nerozlišuje se zde spisovatel od grafika, ilustrátora, tiskaře či vazače apod. Navíc autorská kniha přináší fenomén, s kterým se ve světě literatury příliš nesetkáváme: knihu bez textu. Jak vidíme z výše uvedených příkladů, text se v případě autorských knih objevuje spíše sporadicky, převládají knihy, kde text je pouze naznačen, je k němu spíše odkazováno, než že by byl explicitně přítomný. Autorské knihy rovněž poukazují na možnost, kdy se text rozměňuje do podoby myšlenky, kontextu či jistého gesta a ztrácí svou přítomnost. I v těchto případech však dílo stále odkazuje k verbálnímu aktu (jehož potřeba se často projevuje i při samotné interpretaci), ať už se jedná o myšlenkový kontext či popis gesta.

Autorská kniha uchopuje knihu ze všech myslitelných stran. Mění se však zažitá pozice jak autora spisovatele tak čtenáře a tato změna se dotýká i samotného procesu čtení. Na autorské knize je znatelné, že vychází ze dvou zdrojů: jednak z prostředí tradiční knižní kultury a jednak z pojetí knihy jako umění, kdy převažuje nad obsahem vizuální stránka. Z pohledu literatury lze vyzdvihnout fakt, že autorská kniha nabízí a otevírá nové cesty, sahá po nekonvenčních materiálech a tematizuje mnohdy i to, co zůstává z literárního hlediska v pozadí. Využívá knihu celkově jako médium, z čehož by klasická literární produkce mohla čerpat inspirační zdroje k tomu, jak aktualizovat podobu knihy a přiblížit ji více modernímu čtenáři.

V případě autorských knih bylo řečeno, že většinou nejsou určeny pro masovou výrobu a tisk v nákladu tisíců kusů. Mnohdy se naopak jedná o jeden jediný exemplář. V této souvislosti není bez zajímavosti vzpomenout teorii o ztrátě aury, kterou ve svém textu *Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti* řeší Walter Benjamin (1979). Upozorňuje na to, že každé umění má svou fyzickou část. Při reprodukci díla odpadá jeho Zde a Nyní: „(...) jeho jedinečná existence na místě, na němž se nachází.“ (Benjamin, 1979, str. 18) U autorských knih je to o to znatelnější, že se reprodukci na rozdíl od klasických knih vyloženě vzpírají. Do cesty se staví jejich materiálová náročnost, gesto, které funguje jen v prostoru galerie apod. Pokud se opravdu tak stane a autorská

kniha podlehne určité schematizaci, ztráta aury je ještě více znatelná, než je tomu u jiných děl.

Navíc se ztrácí rozdíl mezi publikem a autorem, protože v dnešní době může být autorem téměř každý. Každý z nás může publikovat na internetu, každý z nás může vytvořit nějakou autorskou knihu, stát se fotografem nebo spisovatelem. „Této nepoužitelnosti se snažili (dadaisté, pozn. autorky) dosáhnout základním zneuctěním materiálu uměleckého díla. Jejich básně jsou ‚slovním salátem‘ obsahujícím obscénní obraty a jakýkoliv představitelný odpad řeči. Nejinak je tomu s obrazy, do kterých vlepovali knoflíky a jízdenky. Tím dosáhli bezohledného zničení aury kolem vlastních kreací, když jim s využitím prostředků produkce vtiskli potupné znamení reprodukce.“ (Benjamin, 1979, str. 36)

6.2 Nová literatura alias Liberatura

V této kapitole věnované autorským knihám se ještě zastavím u žánru, který je ve světě literatury i umění vcelku nový: liberatura. Autorem tohoto pojmu je Zenon Fajfer, který v roce 1999 publikuje v časopise *Dekada Literacka* článek s názvem *Liberatura*.

Přichází s pojmem, v němž se spojuje význam latinského *liber*, svobodný či v druhém významu slova vážít, s prostředím literatury, a odkazuje tak k novému trans-žánru. „Liberatura není ‚uměleckou knihou‘, krásným, materiálním artefaktem, nýbrž symbiózou textuální sémiozy materiálního nosiče.“ (Kalaga, 2010, online) Liberatuře se také přezdívá totální literatura, protože pojímá knihu a text jako součást světa, přičemž tématem liberatury je právě ona sama: „Liberální kniha se stává metaknihou, komentující svou vlastní fyzickou subjektivitu.“ (Kalaga, 2010, online) Na liberatuře spolupracuje stránka, písmena i obálka a umělec, či jak nazvat tvůrce v tomto případě, začíná vytvářet dílo od nejmenšího prvku – od písmena, přičemž vizuální a sémantickou kvalitu vykazuje nejen grafem, ale i jeho zvuková stránka – foném.



obr. 31

Zenon Fajfer, Katarzyna Bazarnik: *Oka-leczenie*, 2000

Zdroj: <http://www.advojka.cz/archiv/2010/24/slovo-ikona-prostor>

„Ideální liberatura se však uskutečňuje pouze v kompletní integritě svazku, jež v plnosti své trojdimenzionality naplňuje sen o totálním díle, kde jsou významy tvořeny stejně tak strukturou jako jejím jazykem.“ (Kalaga, 2010, online) Podle toho, co zde bylo doposud zjištěno o možných vztazích literárního textu a obrazu se zdá, že se v nepříliš známém žánru liberatury snoubí veškeré možné vztahy: najdeme zde projevy lettrismu, ke knize je přistupováno jako k autorskému dílu, pojednána je i obálka a všechny části knihy jsou opředeny příběhem. Příběhem, který ozřejmuje, co to liberatura vlastně je a proč právě tento koncept je aktuální nebo by jím měl být. Tematizuje jak písmeno, tak stránku i samotný svazek. Jak vyplývá z uvedené citace Katarzyny Bazarnik, nelze zcela slučovat autorskou knihu a liberaturu, protože ta klade přeci jen větší důraz na text:

„But despite their unconventional appearance, in fact, we have never thought about our books as ‚artist’s books‘, as their origins were literary. They grew out of texts (out of telling stories and expressing emotions) – out of texts that were seeking space to accommodate themselves in it. In the beginning was the word. In the beginning was writing, which for us, unlike for Derrida, did not signify absence but presence: of visible, perceptible words imprinted on some material, palpable matter that could be formed into a meaningful shape. In other words, we were writing books rather than texts, as we consider the book in its material form to be an organic element of our work, and not a transparent container whose shape should not interfere with words transporting the reader to sphere of disembodied meaning.“ (Bazarnik, online, 2010)

Poukazem na Derridu směřují k uchopení písma či textu, který nemá být znakem neustálého odkládání označovaného, ale naopak zaměřením na samotné písmo se ono samo zjevuje jako označované. Stává se tématem. Kniha v pojetí liberatury vychází z textu, nezakládá se na fyzickém artefaktu natolik, jako je tomu u autorských knih. Řídí se heslem, že kniha neobsahuje literární dílo, ale je tím dílem samým, přičemž každá její složka na díle participuje. Signifikantní podle liberativních tvůrců přestává být i rozlišení na literární žánry: poezii, drama a prózu nahradí prostě a jednoduše liberatura.

Prvním dílem, které nese označení liberaturní, je podle Bazarnikové *Oka-leczenie* (Léčba oka, obr. 31), které zřejmě i svým názvem směřuje k jasnému cíli: oživit současnou literaturu a vyléčit tak čtenářovo oko, které je stále stejným principem fungování literatury znechuceno, je doslova nemocné. *Oka-leczenie* je dílem prvním a zároveň i zakládajícím, protože jak dále tvrdí Bazarniková, bylo potřeba pro tento typ děl vymyslet

jméno, a tak vznikla liberatura. Ta však nemá být určena pro výstavní sály galerií, ale má být čtena, má být v knihovnách a knihkupectvích. Směřuje k nahrazení *jednodimenzální* literatury v klasickém slova smyslu.

Na výše uvedeném obrázku dané knihy vidíme, že má vizuálně pojatý vnějšek, podoba knihy se snaží o moderní aktualizaci. Je však otázkou, zda by její čtení bylo zrovna pohodlné vzhledem k tomu, že se skládá ze tří částí, ze tří knih, které se otevírají střídavě každá na jinou stranu. Kalaga to ve svém textu (online, 2010) vysvětluje tím, že uspořádání knihy odkazuje k existenciálnímu běhu: narození, život, smrt a stále dokola, jak otevíráme jednotlivé části knihy. Skutečná inovace má však být ještě jinde: „The true innovation of this book is connected with a special technique of writing used in the two peripheral codices. Fajfer calls it ‚emanational‘, because the text is derived from one „core“ word in such a way that each of its letters ‚issues‘ or ‚emanates‘ a new word beginning with this letter. The resultant text emanates another text and the procedure is repeated several times. In reading this procedure is reversed and the reader should read the initials of each surface word to recover the first layer and then repeat it until she gets to the „core“ word. This technique resembles Kabbalistic notaricon, but the emanational text is like a multilayered notaricon or a kind of Chinese-box acrostic. This form was invented to order to convey how the old self (of the dying man) is shrinking into a single-word core from which a new self (of the baby) is developing, or how the posthumous consciousness journeys through an intermediate sphere between death and another incarnation. Finally, the text boils down to a single word that functions as the karmic element.“ (Bazarnik, online, 2010)

Napadá mě, že i když autoři literatury chtějí, aby jejich díla byla čtena a ne jen nahlížena, je tento návod *k upotřebení* poněkud složitější a vyžaduje poučeného čtenáře. Dokáže tato kniha fungovat i bez nutného komentáře? Jaký čtenář sáhne po literatuře? I Kalaga ve svém článku připouští, že tento typ literatury vytváří specifického čtenáře. Ten musí následovat kroky modelového čtenáře, který je do textu vepsán (Kalaga, 2010) a nebo vzít na sebe zodpovědnost za uchopení textu a jeho interpretaci: „Role čtenáře tak přesahuje klasickou typologii čtenářů apollinských a dionýských, čtenář liberativní se v menší či větší míře stává příjemcem interaktivním a tvořivým. Interaktivita se stává, když ne estetickou kategorií, tak chováním příjemce vepsaným do textu. Toto chování je až do samého závěru nevypočitatelné, řídí poznávání textu v čtenářském prožitku, a tak

i konečný tvar díla v konkrétním aktu recepcce. Liberární text narušuje očekávání založená na skladebném pořádku i možnosti výběru specifické pro tradiční lineární text. Pokud existuje v této struktuře nějaký řád, je založen na simultaneitě, náhodě a bloudění.“ (Kalaga, 2010, online) Čtení založené na nahodilosti a hře s významy však nenacházíme primárně až v sepětí s literaturou, stačí zabrousit ke kapitole o lettrismu a vidíme, že literatura nepřichází s ničím až tak novým či objevným. Aktivitu čtenáře beztoho vyžaduje každý text, některý více, některý méně, v závislosti na místech nedourčení a strukturování textu. A stejně tak každý text obsahuje implicitně svého modelového čtenáře, který je do textu vepsán, i když nemusí nutně předznamenávat kroky čtenáře skutečného.

Na závěr se musím přiznat, že mi zřejmě uniká rozdíl mezi literaturou a literaturou, která na jednu stranu předkládá čtenáři složitý návod k uchopení svého díla a na druhou vyzdvihuje jeho nezávislost, akt četby založený na nahodilosti, asociaci a možnosti jít mnohými cestičkami, které významový les daného textu nabízí (Kalaga, 2010).

6.3 Závěrem: autorská kniha, liberatura a literatura

Zážitek z četby knihy se nesestává jen z pouhého textu, jak dokládá například kapitola věnovaná knižním obálkám, ale na tento fakt poukazuje především fenomén autorské knihy. Někdo by mohl namítnout, že se již příliš vzdalují od literatury a literárního textu, avšak funkce knihy v její proměnlivé podobě nelze redukovat pouze na její jazykový obsah. Mnozí umělci se snaží o nové vymezování žánrů, o pojmenování pozice autora či čtenáře v moderním knižním průmyslu a poukazují tak na masové vydávání knih a s ním spojené úskalí (tematizují ztrátu aury). Snaží se tak recipienta vytrhnout z každodennosti, která „požírá“ nejen věci, ale i knihy. Většinou si totiž nevšímáme toho, jak je kniha *udělána*, ale zaměřujeme se jen na její obsah. Nepřipravujeme se ale zbytečně o jeden z aspektů estetického zážitku? Nedělíme komplexnost uměleckého díla?

A právě touto cestou se vydává autorská kniha, která díky tomu, že neustále aktualizuje podobu knihy, ukazuje na všechny její možnosti v aktuálním světě a snaží se vyzdvihnout kvality nosiče literárního textu, který mnohdy zůstává nezaslouženě v pozadí. Otázka této práce však míří ještě do trochu jiných vod: jaký vztah má literární text a objekty označované jako autorské knihy? Jak se v tomto případě projevuje provázanost obrazu (mnohdy reprezentovanému trojrozměrnými díly) a textu? Jaká východiska v této oblasti můžeme hledat jako literární vědci?

Z pohledu literatury se dostáváme na poněkud neprobádanou oblast, pozice textu se problematizuje, ale zároveň na sebe poutá o to více pozornosti. Autorské knihy, byť se to tak nemusí na první pohled zdát, vyvazují z každodennosti nejen klasický formát knihy, ale i pozici a nahlížení na text. Fyzická blízkost obrazu a textu se ruší, přímá vazba se trhá, ale i tak je text implicitně přítomen. Často se transformuje do myšlenky, kontextu či gesta umělce a samotná autorská kniha se stává obrazem. Přímý vztah text/obraz je zdánlivě narušen, ale vzhledem k tomu, že staví na tradici staré stovky let (na tradici knižní kultury), vazba se pouze pozměňuje, než že by zcela mizela.

Důležitost svazku textu a vizuálně působícího uměleckého díla lze doložit i na skutečnosti, že zařazení pod určitou kategorii a přináležitost k médiu knihy často vytušíme jen z názvu či doprovodného vysvětlení autora. Znatelné je to u díla *Krajina papíru* J. Kačerovské (obr. 26). Na druhou stranu je nutné podotknout, že touto cestou absolutního oproštění, metamorfózy se nevydávají všichni umělci. Knihy Josefa Váchala stojí na pomězi výtvarného umění a literatury. Obě z možných cest mohou do světa literatury přinést

svěží vítr. Mohou ukázat nejen na technickou rozmanitost zpracování knihy, možnosti jejího utváření, obohacování formy, ale zároveň mohou i literáty navést na jiné zacházení s textem, který je mnohdy brán jako něco posvátného. Proč ale nerozrušit schéma stránky, proč se nevydat vstříc experimentu a text vidět v nových perspektivách? Zdrojem inspirace v tomto směru může být i pro dnešní umělce Josef Váchal, který svou tvorbou tematizující veškeré roviny knihy včetně textu ukázal případy, kdy forma dokonale souzní s textem. A to je vlastnost, která mnoha dnešním knihám chybí.

Snahu aktualizovat literaturu a zkoumat její možnosti, lze spatřovat i v projektu liberatura, který se rovněž snaží o jiné pojetí, i když na rozdíl od většiny autorských knih se nevzdává textu, ale rozehrává hru i s možnostmi jeho četby a provazuje tak rysy autorských knih i s experimentováním s literálním textem. Otázku, zda je tento termín opravdu funkční či životaschopný zodpoví zřejmě až jeho působení v horizontu dalších let.

7. Příběhy, které se pojí s obrazem

„Má duše je jak dva
divocí ptáci a každý táhne
na svou stranu.“
Edvard Munch

Podle Jiřího Valocha (1995) se může vztah textu a obrazu v literatuře projevovat dvěma způsoby: vizuální poezií či písmovými obrazy. Tyto možnosti jsme probrali v předcházejících kapitolách a nyní je nasnadě se ptát, zda existuje ještě nějaká jiná možnost provázání textu a obrazu. Domnívám se, že bychom mohli do této práce zahrnout literární texty, které se kupí kolem obrazů (uměleckých děl), byť se tak děje v určité vzdálenosti.

Příběhy kolem obrazu, na které se zaměřím v této kapitole, mohou existovat v několika možných variantách. Jednak jsou to příběhy, které jsou někde zapsány a zároveň existují i v podobě vizuální. Takovýmto příkladem mohou být biblické výjevy/příběhy, které mají svou textovou předlohu v *Bibli* a zároveň jsou pojaty i jako obrazy. Příběh je převáděn z jednoho paradigmatu do druhého a my se tak setkáváme s několikerým možným ztvárněním i čtením téhož příběhu.

Jinou možností jsou příběhy kolem autora (Králíková, 2014), které si promítáme do četby knihy a podle nich si dotváříme obraz autora i čteného textu. Čtenář má tendence z přečteného, byť se jedná o fikci, usuzovat charakter a životní příběh autora. Takovéto životní příběhy se konstruují nejen kolem verbálních textů, ale samozřejmě i kolem obrazů a jejich tvůrců.

Další variantou provázání jsou případy, kdy u některých děl výtvarného umění dochází k tomu, že se textu dostane výsadního postavení a samotný vizuálně promlouvající artefakt je zatlačen do pozadí. Tak tomu je například u děl konceptuálních, kdy se teorie či vysvětlení hlavní myšlenky díla stanou nepostradatelnou součástí interpretace, která by bez přítomnosti textu nebyla možná.

Kromě těchto principů provázání se zmíním ještě o situaci, kdy obraz existuje jen prostřednictvím slov a vytváří se příběh o jeho původu, podobě, domnělé kvalitě a texty kolem obrazu se přetvářejí v určité legendy. To je případ obrazů, které se nedochovaly přímo, ale nalzáme o nich zmínky v historické literatuře (např. obraz *Pomluva*, viz kapitola pojednávající o historii vztahu obrazu a textu, obr. 1). Podobný princip vztahu pak nacházíme v literatuře beletristické povahy, v níž jsou popsány obrazy, jež ale ve skutečnosti nikdy neexistovaly. Jedná se o vizuální díla, která jsou vytvořena pouze slovy.

Posledním vztahem, který v této kapitole zmíním, je ilustrace. V tomto případě se však nebude jednat o běžnou ilustraci, pro kterou je příznačná fyzická blízkost ilustrovaného textu a jeho výtvarného ztvárnění. V tomto případě se textem může stávat jakési široké univerzum, k němuž se daný obraz vztahuje a ilustruje tak například určitou historickou událost.

V této kapitole se zaměřím na texty, které obklopují obrazy ze všech možných stran, vytvářejí je a nebo se nějakým způsobem podílejí na jejich recepci a zařazení do kontextu uměleckého světa. I proto jsem zvolila výše zmíněný citát z Munchova textu: dva divocí ptáci, kteří oba táhnou na svou stranu. Dvě umělecké kategorie, literatura a výtvarné umění, které zdánlivě míří každá na jinou stranu, přesto k sobě mají blízko jako dvě části téže duše.

7.1 Podmínka obrazu: rám

Zastavme se nejprve ještě u obrazu a jeho definice, která bude stěžejní pro objasnění vztahu s textem. Obrazem v obecném smyslu slova může být myšleno cokoli vizuálního, v souvislosti této práce mám však na mysli obraz jako útvar výtvarného umění vyznačující se určitými kvalitami v podobě kompozice, barev, harmonie částí apod. Dalším jeho charakteristickým rysem je rám. Tak jako je kniha určována fyzickým artefaktem knihy, je obraz určován rámem, který nemusí být vždy myšlen jen jako hmatatelný rámeček obrazu, ale v širším smyslu například prostor galerie či jiné výstavní plochy, kde je nabídnut oku recipienta.

„To, co dělá obraz obrazem, je jeho rám. Rozdíl mezi skutečností a obrazem by potom spočíval v tom, že skutečnost není zarámovaná. Horizont, který máme ve světě neustále před očima, aniž se k němu kdy můžeme přiblížit, protože ustupuje právě tak

rychle, jak rychle se k němu blížíme, je silným znakem této absence rámu, a současně s tím naznačuje cestu ke světu jako obrazu a nakonec i k ‚pojmu‘ světa. Horizont je v tomto smyslu minimální podmínka srozumitelnosti, jeho završením je zarámovaný obraz.“ (Petříček, 2009, str. 38) Myšlení vzniká v okamžiku, kdy stvoří hranici, obraz vzniká v okamžiku, kdy dojde k vydělení viditelného. Bez rámu nelze myslet ani analyzovat obraz. Podle Petříčka je hranice pomyslná, bezrozměrná čára (2009), které předchází *nic*, tak zvané nerozlišeno, jednotvárná jednotnost, kterou čára či rám pomáhá dělit, dávat jí možnost pojmenování, definice i existence. Mezi vydělenými částmi je vztah, čára či rám je nejen odděluje, ale zároveň i spojuje. Diference vytváří každou část jako určitou entitu, které dává existovat a zároveň jí umožňuje, aby byla identická sama se sebou. Nejde proto myslet radikální jinakost, tak jako ji nelze myslet u obrazu a literárního textu, který se k němu rozličným způsobem váže.

Rám je podmínkou existence obrazu, přičemž například i filozofický pojem či teorie může být považována za rám. Myšlenky udávají obrazu hranice, ale i smysl. Výtvarné umění onu zarámovanou skutečnost převádí na plátno, dává ji vidět i ostatním než jen umělci. Rám zároveň vytváří určitou distanci mezi skutečností a obrazem či textem. Rámem v nejširším slova smyslu může být i kultura.

Strategie rámování odkazuje k tomu, že pojem neexistuje bez systému a stejně tak neexistuje obraz bez estetiky, rezonování ve svém diskurzu, neexistuje bez promluv, které ho obklopují a vydělují ho z onoho nerozlišena. Rámem tak může být pro obraz i text, jenž ho popisuje. Jednak obraz vzniká na základě dobového diskurzu, norem a estetických teorií, které vytvářejí kontext jeho vzniku a formují jeho genezi. A jednak texty promlouvají o fungování obrazu, když se recipient, ať už odborník nebo laik, snaží obraz uchopit, pochopit a popsat.

Texty, které obraz obklopují, mohou být rozličného druhu: recenze, kritiky, glosy, katalogy k výstavě, básně, popisky autora apod., a v průběhu historie mohou doznávat znatelných proměn. Podle Genetta se těmto typům textů říká epitexty, které se na rozdíl od peritextů vyznačují menší spjatostí s daným dílem, mívají jiného autora a mnohdy i rozličnou dobou vzniku. Jejich vztah k primárnímu textu (v tomto případě obrazu) je sice méně blízký, co se však týká recepce a zafixování v uměleckém kontextu a kritickém dialogu, jsou tyto typy textů nepostradatelné. Mohli bychom dokonce říci, že mnohdy jsou to právě epitexty, které dílům přiznávají punc uměleckého díla, když jim kritici ve-

řejně přiznávají estetickou hodnotu a přiřazují jim různé nálepky jako je např. modernistický, impresionistický, konceptuální a jiná přívíska, která danému dílu umožňují pobyt na uměleckém výsluní (nebo ho naopak zavrhnou).

Příklad rámování textem a zároveň nutnost dovysvětlení konceptuálních děl si můžeme ilustrovat na příkladu *Jedna a tři židle* Josepha Kosutha (1965). Jeho práci zde nezmiňuji náhodou, ale i přestože musím opustit kontext českého umění, nedá mi to, abych se právě u tohoto zajímavého díla na chvíli nezastavila. Ilustruje totiž několik jevů, o kterých zde doposud byla řeč. Kosuth se snažil vytvořit dílo, které by již nepotřebovalo komentář, jenže svou snahou docílil pravého opaku. Pro toto své dílo zvolil postup přetvoření Platónových teorií - dílo *Jedna a tři židle* totiž obsahuje jednak skutečnou židli, kterou vyrobil řemeslník, židli vyfocenou, zobrazující předmět ztvárněný umělci, který je již na třetím místě od ideje a nakonec heslo z výkladového slovníku popisující židli v obecném smyslu slova.

„Kosuth vidí svá díla jako jediný možný způsob k tomu, aby si umění zachovalo delikátní vztah s filosofií a kulturou.“ (Glennová, 2008, online) Kosuth obhajoval myšlenku, která se za uměním skrývá a nadřazoval ji samotnému umění. Pochopíme však ideu jeho díla, pokud neznáme kontext Platónových děl, který pro *Tři a jednu židli* vytváří výše zmiňovaný teoretický rám? Opravdu jeho dílo nepotřebuje komentář nebo ho naopak o to víc vyvolává? Domnívám se, že Kosuthova židle je dokonalým příkladem uměleckého díla, které bez svého příběhu nedokáže plně fungovat a recipient vždy bude mít snahu jít proti záměru umělce a přidat svůj komentář.

7.1.2 Typy epitextů a spjatost s obrazem

V kapitole zabývající se knižními obálkami jsem zmiňovala paratexty a věnovala se těm, které se pojí s primárním textem díla. Jednalo se tedy o tzv. peritexty. Nyní bych se však ráda zaměřila na texty, jenž s primárním textem díla nejsou spjaté žádnou přímou vazbou, jako byla například právě obálka knihy, její titul, jméno autora či název nakladatelství. Tzv. epitexty jsou paratexty pohybující se kolem díla v určité vzdálenosti, konkrétně může jít o různé recenze, komentáře, kritiky či rozhovory na téma konkrétního díla. Kde je ale v tomto případě zastoupen obraz, mohli bychom se ptát, protože paratexty se většinou týkají verbálních textů. Zaměření této kapitoly ale bude jiné, primárním textem bude obraz, kolem něhož se kupí epitexty mnohdy literární povahy.

Jako zcela prvotní epitext, který se kolem obrazu pohybuje, je jistě jeho název a jméno autora. To by bylo podobné jako u knižních obálek, byť v tomto případě název nebývá součástí obrazu (jméno autora v podobě jeho vlastnoručního podpisu může být součástí plátna, tudíž obrazu). Tyto texty jsou však rázu čistě informačního a nevyznačují se literárními kvalitami, byť u názvu díla tomu nemusí tak být zcela vždy. Název může být metaforou, veršem či jinou básnickou figurou. Ať tak či onak, již v teoretické kapitole této práce bylo řečeno, že verbální dovětek k obrazu vždy určuje vnímání recipienta, byť by u obrazu bylo uvedeno: *autor neznámý, bez názvu*. Zdánlivá neukotvenost obrazu je omezena, protože i takový popis vymezuje jistý recepční horizont (Proč neznáme autorovo jméno? Je to někdo slavný nebo nikoli? Mohl svým mlčením něco sledovat? atd.), ke kterému indicie poskytuje i samotný obraz, díky němuž můžeme usuzovat na dobu vzniku, umělecký styl apod.

Müllerová (2010) epitexty primárně dělí na veřejné a privátní. Pod veřejnými epitexty si můžeme představit různé kritiky, recenze, rozhovory, které se objevují ve sdělovacích prostředcích, na internetu apod. Pod privátní epitexty zahrneme dopisy, deníky, jenž nejsou určeny širšímu publiku, byť se tak může stát (zveřejněná korespondence, vydané deníkové záznamy apod.)

Epitexty spjaté s obrazy bychom dále mohli dělit na autorské a ty, které jsou psané třetí osobou. Někteří teoretici nepovažují neautorské texty vůbec za epitexty a vnímají je už za hranici sepětí s dílem. Dále dělíme epitexty na ty, které jsou odborného rázu, jako například různé studie a naopak laické, kdy se k dílu vyjadřuje běžný recipient. Jako svého druhu epitext bychom mohli nazvat i veškeré učebnice dějin umění, které shrnují důležité informace, byť mnohdy vykládají dějiny z určitého ideologického rámce a přizpůsobují je dané době, kdy knihy vycházejí. Epitexty bychom mohli třídit i podle doby svého vzniku, zda vycházejí ihned po vystavení obrazu nebo s odstupem několika let, desetiletí či staletí. Zda se rodí ze stejného kulturního rámce jako obraz a nebo je obraz reflektován recipientem, který je jiné národnosti apod. V tom případě se jedná o tzv. kulturní transfer (Králiková, 2014).

Pro nás bude stěžejní především dělení na epitexty s literární kvalitou a bez ní. Jako svého druhu epitext bychom mohli pojímat i ekfrázi, při které text popisuje obraz, přibližuje ho čtenáři, který by si na základě popisu měl vytvořit představu o tom, co by

měl vidět. Otázkou však zůstává, zda můžeme ze epitext považovat takový text, jenž vznikl jako první a až na jeho základě vzniká obraz. V tom případě by tedy šlo spíše o primární text a sekundárním epitextem by byl obraz. Ilustrovat si to můžeme na příkladu již zmiňovaného malíře Zeuxise. Do dnešních dní se nedochoval žádný jeho obraz či dílo, přesto byl považován za jednoho z nejslavnějších malířů své doby (4. st. př. n. l). Jeho dílo se dochovalo pouze na základě replik či písemných popisů obrazů, podle nichž pak pozdější malíři tvořili. Otázkou zůstává, zda je v tomto případě primárním dílem text a nebo obraz, a který z nich máme označit jako epitext.

Příkladem děl, u nichž je přítomnost doprovodného textu podstatná či zcela určující, je například *Rehabilitační oddělení* od Zdeňka Berana (1970, 2000). Nejedná se o klasické dílo výtvarného umění, spíše se pohybujeme na hraně performance, konceptuálního a informálního umění. Pokud bychom ale viděli pouze artefakt, který se vystavuje v Národní galerii v Praze, kde je zasklená zmeř matrace a různých rozličných předmětů (nejtrefněji možné označit jako haraburdí), chyběla by nám k adekvátní interpretaci informace o příběhu či vzniku tohoto artefaktu a těžko bychom pak v díle hledali jakousi metaforu zmrzačeného bytí či existenciální a filozofickou reflexi doby, ve které nebylo místo na naději.

Jedná se totiž o část původní instalace, která byla zakopána, pohřbena, následně opět exhumována a její část byla posléze vystavena. Kolem konečného artefaktu se tak vznášá přímo opar mýtu, jako by dílo dýchalo a žilo svým vlastním životem: „Instalace ‚Rehabilitačního oddělení‘ vznikla v letech 1970-71 v Karlíně, Šaldova 8, kde pak v domě přežívala až do roku 1992, kdy dochází k přeinstalaci pro výstavu Situace v pražském Mánesu se skupinou Zaostalí. V letech 1993-94 proběhly dvě fáze na zahradě Bredovského zámečku. ‚Pokus o uložení‘ do připravené a vykopané jámy a následně ‚Pokus o zasklení‘. Po devastaci rozměrných skleněných desek byla jáma nakonec zasypaná hlínou. Pohřbené ostatky zde takto setrvaly až do roku 1999, kdy byly především na popud Milana Knížáka exhumovány, ošetřeny a umístěny na kavalcích připraveného vojenského stanu. Následně byly převezeny do Prahy, kde se v roce 2000 staly součástí stálé expozice NG ve Veletržním paláci, což byla jakási první fáze instalace pozůstatků Rehab.odd., v kontejneru pokrytém černou fólií. Ve druhé fázi v roce 2006 pak byly na Beranově Retrospektivě ve Veletržním paláci instalovány ve skleněné vitríně již pozůstatky pozůstatků.“ (Horák, 2012, online) Do popředí se tak dostává příběh *Rehabilitačního*

oddělení místo samotného artefaktu, který je k vidění v galerii. Ten už vlastně představuje jakýsi konečný výsledek celého aktu, o němž bychom neměli bez komentáře tušení a interpretace by tak nikdy nemohla být úplná.

Podobné je to i u děl, která mají podobu happeningu. Například *Demonstrace jednoho* od Milana Knížáka (1964) by vlastně měla existovat jen v čase, jen v momentě, kdy se děje. Díky fotografiím celého aktu je však tento zážitek přenositelný. Zároveň se kolem fotografií vytváří komplex vysvětlujících textů, které, byť odpovídají na zcela základní otázky: kde, co, kdy, proč a jak, jakoby narušovaly auru díla, které spočívalo v aktu, gestu jedince provedeného tenkrát a tam. Zajímavým prvkem tohoto díla je, vzhledem k tématu naší práce, přítomnost textu. Při této *Demonstraci jednoho* totiž měl Knížák u sebe papír s nápisem: PROSÍM KOLEMJDOUCÍ, ABY, POKUD MOŽNO, PŘI PROCHÁZENÍ KOLEM TOHOTO MÍSTA KOKRHALI.

Otázkou, kterou nyní nechám stranou, ale zároveň ji považuji za velmi zajímavou, je, co je v případě těchto děl vlastně samotným uměleckým dílem. Fotografie, které průběh akcí dokumentují nebo jen gesto tvůrce? Je součástí díla i text, který popisuje, jak to s *Rehabilitačním oddělením* či *Demonstrací jednoho* bylo?

7.1.3 Recepce recepce

Co se týče textů, které se kolem děl pohybují, ráda bych se zastavila u pojmu recepce recepce. Netýká se sice jen vztahu výtvarného umění a literatury, ale spíše ukazuje na provázání díla s jeho epitexty a můžeme uvažovat o zpětném vlivu epitextů na vnímání díla primárního. Domnívám se, že recepce recepce fungovala od doby, kdy se o dílech začalo psát. Recepce recepce však odkazuje ještě k něčemu jinému, než jen k přečtení kritiky či recenze vztahující se k danému dílu a možnému posunu našeho názoru. Recepce recepce znamená, že recipient, aniž by dílo četl či viděl, se o něm vyjadřuje, jako by ho zakusil na vlastní receptory, i když ve skutečnosti jen reprodukoval dojmy, které si někde přečetl a vydával je za vlastní. Především v době internetu, kdy existují různé veřejné čtenářské deníky, kdy se nespočet stránek zabývá výtahy a výklady děl a zprostředkovává jejich obsah v rozsahu jednoho odstavce, je mnohdy snažší sáhnout po abstraktu knihy či obrazu, které již analyzoval a intepretoval někdo jiný, než aby recipient dílo musel rozebírat sám. Domnívám se však, že s tímto jevem je spojeno nebezpečí desinformace, posunutí významu a šíření této desinterpretace dál.

Hodrová (2001) tento jev pojmenovává jako komentované dílo a odkazuje k přejímání epitextů a sdílení zkušenosti. V oblasti výtvarného umění se děje něco podobného. Samotné dílo, primární text (obraz) se dostává z popředí zájmu recipientů, důležitějším se mnohdy stává autorský epitext, kterým autor své dílo obestře. Předloží teorii, svůj postoj a pohled na svět a odpoví na otázku, kterou by si položil recipient: proč právě takhle? Co dílo, které před sebou vidím, znamená? K čemu odkazuje a jak ho mám chápat? Je však otázkou, zda by dílo dokázalo existovat bez verbálního dovětku, bez vysvětlení. Znatelné je to předešlím u různých konceptuálních děl, ke kterým je přidán komentář, jakýsi návod k *použití*, který ukazuje recipientovi jak s dílem nakládat. V tomto případě dochází k rozvolnění hranice daného díla, protože se můžeme ptát, zda doprovodný text je součástí díla a nebo jen jeho komentářem.

Michael Baxandal navíc zdůrazňoval, že už vlastně ani nekomentujeme a neřešíme samotné obrazy, ale spíše komentáře k nim: „S rozvojem perspektivy v době renesance obrazy strnuly v jediném okamžiku: v momentě, kdy je spatřil pohled diváka. Příběh tedy začal být sdělován jinými prostředky: skrze symboliku, dramatické pózy, literární aluze, názvy – tzn. prostřednictvím toho, co se divák o událostech dověděl z jiných zdrojů.“ (Baxandal, cit. Manguel, 2008, str. 21)

7.1.4 Narativní pojetí obrazu

Vedle přemýšlení o vztahu literárního textu a obrazu se dostávám i k přemýšlení o příbězích, protože v epitextech se často projevuje lidská potřeba si obraz převádět do příběhu a vizuálnímu dát podobu verbální. Ke slovu se hlásí snaha scelit povrch plátna či jiného výtvarného díla pomocí abstrahování si určitých událostí, ke kterým by jeho obsah mohl směřovat. Recipient mnohdy chápe obraz jako stopu v čase, který je na plátně zastaven, vydělen z jinak plynoucího toku a k tomu se svým konstruováním příběhu směřuje - doplnit si to, co bylo předtím a potom, než se čas na plátně zastavil. Obraz je nahlížen jako vizuální metafora podobenství, příběhu či události. Obraz je nezprostředkovaná prezentace, jakási inscenace, která má: „(...)iniciovat proces uvolnění imaginace a s ním souběžný proces vytváření divákova vlastního, obrazem inspirovaného příběhu, který se rovná jeho emocionálnímu prožitku.“ (Vojtěchovský, Vostrý, 2008, str. 176).

Proč ale máme potřebu si vytvářet příběhy i tam, kde nejsou explicitně přítomné? Protože pro lidské vnímání a myšlení je narativ přirozenější a lépe pochopitelný, než

pokud před sebou máme jakýsi neanalyzovatelný souhrn jevů. „Když čteme obrazy (...) vkládáme do nich časovou kvalitu příběhu. Prostor vymezený rámem rozšiřujeme o nějaké to před a po a díky umění vyprávět příběhy (o lásce nebo nenávisti) propůjčujeme neměnnému obrazu věčný a nevyčerpatelný život.“ (Manguel, 2008, str. 24)

V případě obrazu je narativ vytvářen pomocí kompozice, barev, perspektivy, pohybu figur, ale i světla, protože objevením šerosvitu se světlo stalo důležitým prostředkem k modelaci, strukturaci a zvýraznění povrchu látek, prostoru, i naznačení dalších prvků, které existují mimo rámec obrazu. To, co scéně předcházelo, nebo co bude následovat, je naznačeno gesty postav, jejich rozvržením i neukončeností prostoru, protože obraz představuje většinou jen výřez ze světa za rámem. „Scénické rozvinutí, o které vlastně jde, představuje průsečík obrazu a příběhu.“ (Vojtěchovský, Vostrý, 2008, str. 178)

Vnímáme obraz taktilně, což znamená, že si všímáme vztahů mezi jednotlivými prvky a vyvozujeme z toho určité významotvorné závěry, které mnohdy sahají mimo rámec obrazu, jako by zobrazený *příběh* pokračoval dál a obraz vytvářel fikční svět podobně, jako je tomu v literatuře.

Na otázku, proč tato potřeba vytváření si příběhu existuje, bychom mohli odpovědět v tom smyslu, že narativ je lépe přenositelný a pokud vytvořím z povrchu obrazu či výtvarného díla jakýsi sled událostí, řetěz následností, bude lépe sdělitelný a čitelný. Navíc každý narativ počítá s tím, že si jeho recipient bude doplňovat prázdná místa a pokud se tak děje v literatuře, u obrazů tomu není jinak.

Příběh se podle Romana Ingardena (1965) může pojit se samotnou podstatou obrazu, ve své knize *Struktura obrazu* rozlišuje obrazy s literárním tématem, jejichž obsah vyjadřuje jistou životní situaci, a dá se tedy popsat (jako příklad uvádí *Poslední večeři Páně*). Zachycuje jistý okamžik nějakého děje, který je na plátně zaznamenán a situace, kterou nám předkládá, je pro nás přítomná. Děj a příběh si Ingarden pojí s literárním aspektem, schopností vyprávět.

Pak jsou ale obrazy, které příběh ani vzdáleně nepřipomínají, to jsou díla abstraktního rázu. Taková díla se z principu brání převedení do narativu či hledání příběhu jejich povrchu a recipient má znesnadněnou cestu k uchopení díla. Operuje pak spíše s pocity, emocemi, ale i teoriemi, které dílo obkloupují, a v kterých hledá recipient záchytné body pro svou interpretaci. Pozorovat to můžeme už od dob moderního umění, od chvíle, kdy se ke slovu dostaly různé avantgardy, protože od impresionismu, kubismu, futurismu

i surrealismu se pojí s daným směrem i jména teoretiků umění, kteří nabízejí estetická východiska a osvětlují důvody, proč se umělci vydali právě touto cestou. Jejich slova jsou pak často nepostradatelná, pokud chceme plně pochopit, co se v oblasti umělecké v té které době dělo.



obr. 32
Munch, *Noční chodec*, autoportrét, 1924

zdroj: <http://e-kultura.cz/edvard-munch-2/>

7.2 První příběh obrazu Malíř básníkem barvy: Edvard Munch

„A skrze jaký příběh se nový obraz stane součástí ikonografického slovníku naší doby?“ ptá se Alberto Manguel (2008, str. 198) a odkazuje tak k dalšímu možnému provázání literatury a obrazu. Tvrdí totiž, že to co dělá obraz známým a umožňuje mu vůbec nějakým způsobem žít a existovat i napříč historií, jsou příběhy a slova, která se kolem něj kupí a vytvářejí tak jeden velký Příběh, který svou povahou může být nazván fikcí, protože s realitou či řekněme skutečností zachází podle svého a neřídí se zákony kauzality a pravdivosti.

Artefakt, tedy hmatatelný objekt, existuje nezávisle na nás recipientech a na stěně galerie funguje jako pevný bod v prostoru. Příběh obrazu si budujeme na základě ozvěn jiných příběhů, na základě sebereflexe, ale i skrze fámy a *povídačky*, které se kolem jednotlivých děl v průběhu času nakupily. Žádný příběh vyvolaný obrazem není konečný, tak jako interpretace, je nevyčerpatelný. Dílo rezonuje, postupně se dostává do povědomí a nebo z něho mizí.

Alberto Manguel ve své knize *Čtení obrazu* (2008) tvrdí, že každý obraz vypráví příběh a ptá se, zda ho dokážeme číst stejně, jako čteme knihu. Naše rozumění určuje především kontext, tedy i to, co si přečteme o autorovi daného díla, jeho osobním životě, vztazích, koníčcích apod. Vidíme obraz převedený do naší zkušenosti, protože dokážeme *vidět* pouze to, pro co máme identifikovatelné představy. Číst v obraze můžeme na základě určité syntaxe a paradigmatu, stejně tak jako v literatuře. Příběh se váže k dílu vždy, když se snažíme popsat jeho zrod, co mu předcházelo a řadíme ho tak do určitého kontextu.



obr. 33
Munch, *Výkřik*, verze z roku 1893

zdroj: Urban, Vrba, Vrbová, *Edvard Munch: Být sám*. Arbor vitae: 2006,
str. 155

v jiných příbězích, skrze iluzi sebereflexe, skrze technické a historické znalosti, skrze fámy, sny, předsudky, inspiraci, skrupule, důvtip, soucit a inteligenci.“ (Manguel, 2008, str. 25)

7.2.1 Edvard Munch: Výkřik obrazu

„Maluje ne rukama, ale gesty, a ne gesty, ale instinkty. Maluje cosi drásavého: půl starý svět, půl nové peklo...“ Šalda (Volné směry, reakce po Munchově Pražské výstavě, in Urban, Vrba, Vrbová, 2006)

Jako příklad pro ilustraci především Manguelových tvrzení jsem si vybrala dílo a příběh Edvarda Muncha. A proč právě jeho, i když nepatří mezi české umělce? Jedním

Vytváříme příběh jeho autora i jeho samého, obraz k tomu však většinou mlčí, někdy se může vzpírat, jindy v něm nacházíme potvrzení naší domněnky. Stále jsou to však jen naše slova, která k dílu přidáváme: „A přece, prvky naší reakce, slova, jež užíváme, chceme-li se dobrat příběhu v obraze, jsou určeny nejen ikonografií světových kultur, ale také celou škálou okolností, soukromých i společenských, náhodných i předurčených. Svůj příběh budujeme prostřednictvím ozvěn

z důvodů je rezonance jeho díla v českém kontextu po jeho výstavě v roce 1905, která bývá mnohdy označována jako mezník ve vývoji českého výtvarného umění moderní doby. S tím se jednak samozřejmě pojí i předivo rozličných příběhů, které se v našem prostředí kolem osoby a díla Muncha vyskytují. A jednak i on ve své osobě spojuje literáta a výtvarníka, jak byl označen svými kritiky: básník barvy (Obstefelder, in: Urban, Vrba, Vrbová, 2006) I on sám sebe tak viděl, když svou knihu nazval *Deník šíleného básníka*, kde své básně doprovodil i kresbami.

U jeho díla bychom mohli říct, že celé je jakýmsi kontinuálním vyprávěním jeho života, jednotlivými díly vypráví příběh básníka a malíře. Tvrdil, že celý život vlastně pracoval na jednom velkém díle, které zahrnovalo jak obrazy, grafiky, tak i básně či deníkové záznamy: „Mé obrazy jsou mými deníky.“ (Urban, Vrba, Vrbová, 2006, str. 12) Jeho deníky jsou literárně pojaté, protože jak on sám říká: „Jsou to z části skutečné události – a zčásti moje fantazie. (...) Jak těžké je poznat, co není pravé. Co je skrytý podvod – sebeklam – anebo strach ukázat svou pravou tvář.“ (Munch, in: Urban, Vrba, Vrbová, 2006, str. 79)

Jednotnost jeho děl lze spatřovat i v tom, že celý život především varioval několik motivů a témat a byl fascinován i svou tváří, například jeho autoportrét nalézáme v mnoha podobách průběžně v celé jeho tvorbě.

U Edvarda Muncha se zpětně střetávají dva příběhy, jednak ten, který nám předkládají jeho životopisci a jednak příběh, který píše on sám (nemluvě o skutečném příběhu, kterého se pod nánosem příběhů a slov nedopátráme). Své deníky, postřehy a básně i publikoval: *Vlys života* (1918), *Vznik vlysu života* (1929). Na jeho dílo je často nahlíženo i prizmatem jeho životních událostí. Mnohé zaujme fakt, že byl postřelen při hádce se svou přítelkyní, že byl dlouho kritikou odmítán, neustále cestoval a dokonce i na čas propadl alkoholu. Jeho nervové záchvaty, rvačky a jiné vyhrocené situace střídala naprostá abstinence a únik do izolace. Konstrukt jeho života a pozice solitéra, kterého v dané době nechtěl nikdo pochopit, vytváří recepční rámeček, s kterým přistupujeme k jeho obrazům. Má však opravdu tolik společného s jeho tvorbou? S tím, co opravdu vidíme na obrazech nebo vytváří odlišnou dimenzi vnímání? Určitý třetí rozměr? Pokud se podíváme na jeho autoportréty, lehce si do nich promítneme to, co jsme se dočetli o jeho životě. Příběh tak mění úhel pohledu, protože v momentě, kdy známe koncept jeho života, představíme si ho jako alkoholika, rváče a nebo psychicky nemocného člověka. Pokud jeho příběh ne-

znám, mohu mu přiřknout vlastnosti zcela jiné a všítat si na jeho díle jiných kvalit, než jen těch, ke kterým mě vedou předchozí znalosti jeho života. „Září 1932: Při porodu jsme prodělali smrt. Zůstal nám nejpodivuhodnější zážitek: Zrození, jež se nazývá smrt. Zrození k čemu?“ (Urban, Vrba, Vrbová, 2006, str. 174) Deníkové záznamy působí často stejně chmurně a depresivně jako jeho autoportréty. Z verbálního i vizuálního dýchá především smrt, pocit samoty, odcizení a smutku.

Z jeho maleb i deníků je znát jistá rozdvojení. Na autoportrétech vidíme muže, tušíme, že je to malíř sám (většinou podle názvu obrazu), ale jeho odosobnělé pojetí a nezúčastněný výraz vytvářejí dojem, jako by na obraze byla docela jiná osoba než ta, která dílo vytvářela. Tuto rozdvojení lze pozorovat v části deníku, kde popisuje své postřelení. Při vyprávění se střídá první osoba se třetí, nejprve vypráví za sebe, ale pak se jakoby vzdaluje a vypráví *o něm*: „Sundali mu obvaz. Projela jím hrůza. Ruka je zmrzačená – odporně zdeformovaná, dříve tak pěkně tvarovaná – jeho hlavní pomocník při práci. Zmrzačená – odporná a nepoužitelná. Všude jí narážel – do nábytku – do tramvaje. Nikdy se necítil tak bezmocně – a co jeho práce.“ (Urban, Vrba, Vrbová, 2006, , str. 90) Srovnáme s jinou deníkovou pasáží, která je naopak v *ich*-formě:

„Jednou večer jsem na ulici potkal ženu. Upoutaly mě její oči – veliké a dětské. Díval jsem se na ni – obrátila se – a připojila se ke mně. Nechcete se mnou jít nahoru, říkám.

U mě v pokoji vypadala poněkud ošuntěle oblečená a v její tváři už byl náznak zkaženosti – ale oči měla krásné a dětské.

Proč jsi se mnou šla? Ptám se.

Proto přece šlapu chodník, řekne ona.“ (Urban, Vrba, Vrbová, 2006, str. 95)

V některých deníkových záznamech se dokonce nazývá jiným jménem: *Brandt*, jakoby vyprávěl o někom jiném. Opakuje se tedy koncept podobný, jaký nalézáme u jeho autoportrétů. Hraje si s autorským subjektem nebo v jeho díle promlouvá skutečné šílenství? Dnes se již těžko dopátráme skutečnosti a můžeme se jen domnívat, zda Munch kolem sebe vytvářel tuto auru pomatenosti schválně a nebo opravdu trpěl poruchou, která se promítala i do jeho díla.

Jisté však je, že se do jeho textů zřetelně promítá jeho malířské vidění světa. Vizuální prvky tak nacházíme i v případě deníkových zápisků. Například tento úryvek zřetelně evokuje jednotlivé tahy štětcem: „Nahoře na nebi hvězdy – teď ale bylo temné

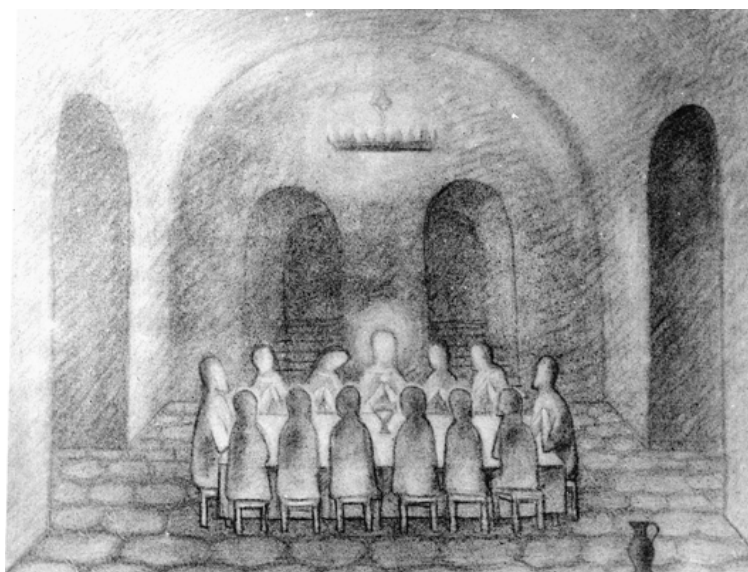
a zatažené – je zima – v zahradě leží bledě žlutá stébla trávy – v létě byla zelená – travní mrtvolky – Inoucí k zemi – vyšel na cestu a rozhlédl se – kolem něj bílé a žluté a červené dřevěné domky v zahrádkách – stromy bez listí – před ním ležel fjord a v dálce olověné širé moře – nad ním plující mraky.“ (Urban, Vrba, Vrbová, 2006, str. 101)

I sám Edvard Munch vytváří kolem svého díla příběh, když v jeho denících nalézáme například několikerý popis obrazu *Výkřik*. Ozřejmuje, jaká situace ho k danému dílu vedla. Vybrala jsem nejucelenější příklad, u ostatních jako by začala fungovat jeho oblíbená zkratka, úsečné psaní, které je patrné z předcházející ukázky. Pokud bychom se ale zaměřili na všechny čtyři varianty, které Munch v případě tohoto díla vytvořil, mohli bychom nalézat podobnosti mezi jednotlivými popisy v deníku a mezi jednotlivými malbami. I ony se liší, co se týče propracovanosti detailů a tahů či použité palety barev. Stejně tak, jak se liší paleta slov, kterou Munch k popisu použil: „Jednoho večera jdu po pěšině za Kristanií – se dvěma kamarády. Bylo to v době, kdy mi život rozerval duši vej-půl. Slunce zapadalo – spěchalo schovat se za horizont. Pak jako by nebeskou bář protřal plamenný meč namočený v krvi. Vzduch se proměnil v krev – s řezavými ohnivými pruhy. Svahy kolem nabyly tmavě modrou barvu. Fjord – vklíněný do studené modři – žluté a rudé odlesky barev. Všude řvavě krvavá červeň – na cestě a na zábradlí. Tváře mých společníků byly náhle ostře žlutobílé. Jako bych ucítil mocný výkřik – skutečně jsem slyšel mocný výkřik. Barvy přírody lámaly linie přírody – linie a barvy drnčely pohybem. Ty světelné vibrace uvedly do pohybu nejen mé oči, ale i uši – takže jsem výkřik skutečně slyšel. Potom jsem namaloval obraz *Výkřik*.“ (Urban, Vrba, Vrbová, 2006, str. 155)

Fenomén písíciého malíře můžeme objevit i v českém kontextu, byť nepopisoval konkrétně své jednotlivé obrazy a jejich vznik, jeho texty se vyznačují malířskými principy tvorby. Na mysli mám Josefa Čapka, jehož jazyku, obraznosti a používání barev v textu byly často připisovány vizuální kvality a výtvarná plastičnost vyjádření: „Moje zuby jsou přibroušené do hrotu a vyzlacené. Svýma zakrvavělýma očima vidím dále a pronikavěji, než může dohlédnouti váš zrak, ještě jasný azurný, zlatý i démantový, nebo takové oči, něžně rozevřené, které by mohly vzrůstí na Kalahari mezi gazelími růžky, ladně se vznášejícími v plachém běhu mezi nebem (...).“ (Čapek, 2005, str. 50)

7.3 Transfer příběhu: Biblické výjevy na plátně a v textu

Ingarden si jako ilustraci pro své rozdělení obrazů s literárním a neliterárním aspektem zvolil právě *Poslední večeři Páně*. Domnívám se, že si nevybral tento tematický okruh nahodile, tyto obrazy totiž vycházejí z textu, z biblických příběhů, které se v průběhu času vžily a povědomí o nich má většina recipientů. Do



obr. 34

Jan Zrzavý, *Poslední večeře*

zdroj: <http://www.obrazyvaukci.cz/aukce/jan-zrzavy-posledni-vecere>

obrazu si tedy rovnou promítnou příběh, který již dávno znají.

Vojtěchovský a Vostrý poukazují ve své knize *Obraz a příběh* (2008) na zajímavou skutečnost, totiž že v případě vyobrazení biblického podobenství nemáme tu čest s žádným vypravěčem, který by nás s příběhem seznamoval, ale máme před sebou již samotné aktéry, jednající postavy, na rozdíl od textového pojetí (ilustrují na příkladu Masacciovy fresky *Peníz daně* ve srovnání s epizodou z Matoušova evangelia *Spor o chrámovou daň*).

Bible je vděčným zdrojem pro téma převedení textu do obrazu, protože mnohá epizoda má několikrát provedení na plátnech obrazů. Například námět poslední večeře Páně se vyskytuje v textech evangelií (Markovo, Matoušovo, Lukášovo, Janovo) ale i v listu Korintským. Podobnou bohatost zobrazení nalézáme i ve sféře výtvarného umění, kde nejslavnějším provedením *Poslední večeře* je jistě ten od Leonarda da Vinciho (1495-1498).

Mnohost způsobů přístupu k textu a jeho převedení na plátno si můžeme ukázat i na zobrazení poslední večeře od českého autora - Jan Zrzavý. Ztvárnění od Jana Zrzavého můžeme srovnat s klasickým obrazem *Poslední večeře Páně* od da Vinciho a nejenže se nám ukáže jiný umělecký styl, jiný kontext autora a jiné nahlížení na umění, ale zá-



obr. 35
Jan Zrzavý, *Svatá večeře*, 1913

zdroj: Lamač, M. *Jan Zrzavý*, Plzeň: Odeon, 1980

scénu, kdy postavy sedí čelem k divákovi a tomu se otevírá pohled na všechny zúčastněné, na prostor za nimi i na výrazy zahloubaných a modlících se tváří, které malíř, byť velmi nenápadně, postavám přiřkl. Postava Ježíše z obrazu zřetelně vystupuje, protože je největší a její oděv je opatřen červeným pláštěm, který ji odlišuje od ostatních. V pozadí vidíme palmy, prostor paláce a na prostřeném stole několik číší a talířů. Pokud se nyní podíváme na druhý obraz Jana Zrzavého: *Poslední večeře*, zcela zřetelně čteme rozdíly obou podání. Druhý z obrazů mění zažitou kompozici, byť Ježíše ve středu stolu nechává a dodává mu znamení aury, která se kolem jeho hlavy rozprostírá. Celek je však komornější, uzavřenější a symboličtější, což je dáno i tím, že postavy sedí dokola kolem stolu a některým tak divák hledí na záda. Mizí výrazy tváří, mizí honosné prostředí paláce i číše a talíře. Na místo toho zde máme spoře osvětlenou místnost, jediný pohár na stole a džbán v pravém dolním rohu.

Jeden příběh tak dostává mnoho podob dokonce u jednoho jediného malíře. Příběh se nemění, zůstává roky tentýž, mění se pouze vizuální interpretace v podobě obrazů.

roveň můžeme pojímat jednotlivé obrazy jako interpretaci biblických textů i jako doklad doby, ve které autor žil.

U Jana Zrzavého však můžeme vidět, že ani tentýž příběh nemusí mít totožné ztvárnění. Ukázat si to můžeme na jeho dvou obrazech: *Svatá večeře* a *Poslední večeře*. Na prvním zmíněném vidíme klasickou

7.4 Obrazy v rámci literatury

Texty literární povahy často pojednávají o různých obrazech, které se stávají součástí příběhu, líčení či zápletky. Nemám však na mysli ekfrázi, která v literárním díle popisuje existující výtvarné dílo, či přímo vzniká na jeho základě (tak mnohokrát zmiňovaný příklad Jaroslav Seifert: *Chlapec a hvězdy*). Mám na mysli případ, kdy literární text vytváří obraz, který v reálném světě neexistuje a jediným materiálem výstavby obrazu se stává slovo, text, v jehož jediném prostředí se vyskytuje. K osvětlení směru mých myšlenek si daný problém můžeme ilustrovat na jednoduché ukázce: již několikrát zmiňovaný obraz *Pomluva* či obraz *Afrodité vynořující se z mořských vln*. Tyto obrazy popisuje Plinius starší ve svém díle *Historia naturalis*, a podle Pliniových slov měly být vytvořeny jedním z největších malířů všech dob: Apellem. Do dnešních dob se však ani jeden z výše zmiňovaných obrazů nedochoval, jediné, co je k dispozici, jsou právě popisy a texty. Z těch čerpalo mnoho umělců, aby obrazům znovu vdechli život a líčení si interpretovali po svém (např. obrazy *Pomluva* či *Zrození Venuše* od Boticelliho ve srovnání *Pomluvy* od Brueghela staršího).

Není to ale jen otázkou ztracených děl výtvarného umění. Podobný princip můžeme najít i v literatuře dnešní doby. Na mysli mám příběhy, které staví na obrazech, jenž vlastně nikdy neexistovaly. Na rozdíl od výše uvedeného příkladu jde o fikci a obrazy tak nemají žádné spojení s reálným světem umění. Jako příklad bychom mohli uvést *Obraz Martina Blaskowitze* Ladislava Fukse (1980) či *Gotickou duši* Jiřího Karáska (1921). V těchto případech se příběhy odvíjí od obrazů, které vytvářejí zápletku:

„Visel tam portrét asi šestnáctiletého hochy. Byl to velice krásný portrét. Hezká jemná tvář chlapce byla zděšena, avšak mírně. Za to v hlubokých šedých očích a u mírně pootevřených rtů se zračila hrůza strašlivá. Protože však tvář s očima a ústy tvoří nerozpojitelný celek a jedno se obráží v druhém, mohlo se zdát, že buď celý chlapcův výraz je krajně zděšený anebo naopak, že ona hrůza v očích a u rtů tak strašná není. (...)

„Ano,“ kývl jsem, „poznal jste. Je to olej na plátně a je kupodivu pod sklem. Avšak hlavní je, že ten obraz nemá pozadí. Poznal jste, že pozadí je čistý bílý křídový papír, který s barevným olejem nejde dohromady. Je to skoro nevkusné,“ řekl jsem, „ale není pomoci. Já jsem pozadí odstříhl a poprsí jsem nalepil na ten nesourodý papír.“

„Ale proč,“ zavrtěl hlavou.“ (Fuks, 1980, str. 11)

Podobně důležitou roli hraje obraz, konkrétně portrét šíleného příbuzného, v knize *Gotická duše (1981)*. Portrét objevující se v knize přivádí hlavního protagonistu na myšlenku, že ho čeká stejný osud jako jeho příbuzného, kterému je nápadně podobný a který v mládí propadl náboženskému šílenství a zemřel. Obraz, byť není tak detailně popsán, jako tomu je u příkladu výše, představuje v příběhu jakousi rozbušku. Objevuje se hned v úvodu, kde se dozvídáme, že si ho hlavní postava pověsila nad psací stůl a díky tomu, že se na něj neustále dívá, začíná věřit tomu, že je jako on. Obraz má svůj vlastní příběh, který se posléze prolíná s příběhem hlavní postavy. Jak můžeme na zmíněných příkladech vidět, i když jsou vizuální aspekty obrazu potlačeny, stává se důležitou součástí literárního textu.

7.5 Ilustrace bez přítomnosti textu

Dalším typem vztahu příběhu a obrazu může být případ *Guernica* (1937) Pabla Picassa. Tento rozměrný obraz lze podle Klimeše (2013) chápat jako ilustraci. Picasso své dílo vytváří v souvislosti s vybombardováním městečka Guernica (duben, 1937). Tedy na základě skutečné události. Obraz tak podle Klimeše nejspíše vznikl na základě novinových článků, které si malíř o této události přečetl. *Guernica* by tedy měla být ilustrací skutečné historické události, aniž by byl dostupný jakýkoliv text k tomuto dílu.

Princip ilustrace ve své podstatě staví na přítomnosti textu, ke kterému se ilustrace vztahuje, z něhož vychází, doplňuje a rozšiřuje jeho možnosti a nebo zaplňuje jeho místa nedourčenosti. Z textu ilustrátor čerpá, na text se odvolává. V tomto případě však po textu zůstalo jen prázdné místo. I když známe historické souvislosti, můžeme si dohledat dobové novinové články, které se mohly případně k Picassovi dostat, ale souvislý text nemáme. Osobně bych spíše trvala na vymezení si pojmu ilustrace a oddělila bych ho od přeneseného významu slova ilustrovat ve smyslu podat názorný příklad. Pokud bychom totiž i tuto velmi rozvolněnou vazbu chápali jako ilustraci, mohli bychom vzápětí každé výtvarné dílo pojmut jako ilustraci, protože u mnoha děl se dá vyčíst, z jakého motivu či historické události vycházejí. Jsou to pak ale nutně ilustrace?



obr. 36
Pablo Picasso, *Guernica*, 1937

zdroj: <http://www.pablopicasso.org/guernica.jsp>

To by i výše zmíněná díla vycházející z biblických příběhů mohla být jejich ilustracemi. Domnívám se, že jen na pojmenování obrazu, jímž se odvolává například na konkrétní historické události či obecně známé příběhy, nelze ještě dílo pojímat jako ilustraci a spíše bych se přimlouvala za označení, které Klimeš (2013) ve své textu rovněž zmiňuje: „Bombardování Guernicy dne 27. dubna 1937 zafungovalo jako katalyzátor tvůrčí invence. Účinek byl tak silný, jak jen může být, stejně jako i další podněty, které vyburcovaly Picassa k tomu, aby je vyjádřil v obraze. Novinová zpráva neposkytla ucelenou představu o celkové situaci, jako spíše podstatu tragédie. Především se podívejme na fakta, které byly zaslány zvláštním zpravodajem do Londýnských Timesů: „Guernica, nejhistoričtější baskické město a středisko baskických kulturních tradic, bylo včera odpoledne zcela zničeno povstaleckými letouny. Bombardování neozbrojeného města, které se nachází daleko za okupační linií, přesněji tři a čtvrt hodiny, během kterých ozbrojená letecká flotila složená ze tří německých typů, bombardérů Junkers a Heinkel a stíhaček Heinkel shazovaly bez přestání na město bomby o váze více než 1000 liber a s více než třemi tisíci dvou librovými aluminiovými zápalnými střelami. Zatímco bojové stíhací letouny nalétávaly nízko nad střed města střelíce svými kulomety do civilního obyvatelstva, ostatní lidé prchali do okolní krajiny. Celá Guernica se brzy ocitla v plamenech vyjma historické budovy Casa de Juntas, která byla sídlem baskického parlamentu. Slavný Guernický strom svobody, šest set let starý dub, který v našem století znovu vyrašil, zůstal neporušen. Zde španělští králové skládali slib k zachování demokratických práv (fueros) kraje Vizcaya a na oplátku jim byl dáván sliv věrnosti jako vrchnosti s demokratickým oslovením Señore, nikoli Králi Vizcaye.“ (Rudolf Arnheim, 1980, cit. dle Klimeš, 2013, str. 18)

Podobně skepticky bych se stavěla k tomu označovat *Guernicu* jako „political statement“ (pablocicasso.org). Picasso reflektuje závažnou událost, avšak postupně směřujeme k tomu, co bylo řečeno výše. Rozebíráme příběh, který se kolem daného díla vytvořil, slova, která se kolem něj nakupila a zakrývají nám skutečný obraz. Bártlová (2012) má pravdu v tom, že je potřeba oprostít se od čtení obrazů prizmatem předcházejících informací, našeho vědění a v první řadě se zaměřit na samotný obraz. Ten zobrazuje muže, ženu, koně, býka ve chvíli utrpení, přičemž dojem podtrhuje použití bílé a černé barvy.

7.6 Závěrem: obrazy v příbězích

Při tomto balancování na tenké hranici literatury a výtvarného umění můžeme vidět, že se začíná silně projevovat tendence vzdalování se literárnímu textu. Byť je zde implicitně stále přítomen, jeho hmatatelná blízkost či fyzická spjatost s obrazem se zmenšuje. I přesto se domnívám, že tato kapitola má v mé práci tázající se po vztahu obrazu a literárního textu své místo, protože především v dnešní době jakéhosi smývání hranic a prolínání uměleckých disciplín je potřeba zmínit i ty okrajové oblasti, v kterých je činná právě literatura.

Pokud je řeč o textech, které kolem obrazů krouží, mají různou povahu a s obrazem se pojí rozličnými vazbami. V tomto případě jsem nechala stranou sémiotické pojetí tohoto vztahu, protože zde je rozvolněnost vztahu tak velká, že z tohoto pohledu se nevyskytuje žádný doposud nezmiňovaný problém: na jedné straně text ve své klasické podobě a na straně druhé obraz ve své klasické podobě. Pokud se střetávají, dochází k tomu výlučně v prostoru textu, kde se stává nástrojem jazyk a obrazy přejímají verbální podobu a s ní spjaté sémiotické charakteristiky tohoto kódu.

Zvláštní propojení nastává u konceptuálních děl, která často ke svému pochopení potřebují verbální dovětek. Zde vzniká otázka, zda je text již součástí samotného uměleckého díla (a sám je tedy nositelem estetických kvalit) nebo zůstává pouze na jeho okraji. I tak ale text ve většině případů nesupluje roli obrazu, jako tomu bylo například u lettrismu, ale stále je primárně nositelem informací spíše než vizuálních kvalit.

Pomocí příběhů si sdělujeme historii, pomocí příběhů snáze chápeme i výtvarné umění, o kterém díky narativu můžeme referovat. Texty uchovávají upomínky na obrazy, vytvářejí je pomocí slov a nebo ozřejmují jejich obsah. Je tak víc než patrné, že vztah obrazu a textů, které se kolem něj pohybují, je i pro oblast literatury neopomenutelný. Dalo by se říci, že v tomto případě se text stává rámem obrazu, ať už je to ilustrace, portrét či dílo konceptuálního rázu.

8. Závěr: Dialog literárního textu a obrazu

Ve své práci jsem se zaměřila na jednu stěžejní oblast: prostor, který se vytváří při setkání obrazu a literárního textu. Chtěla jsem se vyhnout často preferovanému tématu knižních ilustrací či komiksu a vydat se z pohledu literatury do méně probádaných vod. Pravda, někdy se nám literární text pomalu ztrácel z dohledu, ale stále zde byla cítit jeho přítomnost, i když reprezentovaná právě jeho okázalou nepřítomností. I to je však druh vztahu. Nechtěla jsem si nikterak práci usnadňovat a setrvat například u tématu lettrismu, kde se sepětí s literárním textem jeví jako nejvíce hmatalené, či přímo explicitní v případě vizuálních básní. I proto jsem se vydala, byť jako literární vědec, na pole knižních obálek, autorských knih a nebo příběhů, které kolem obrazů kolují. Snažila jsem se ozřejmit jejich vztah k literárnímu textu, prozkoumat možné nástroje jejich analýzy a poukázat na zajímavé momenty právě z hlediska literatury.

Práce si v žádném případě neklade nárok úplnosti, jsem si vědoma toho, že některé body spíše otevírají netušené množství dalších otázek, než-li by na ně dávaly uspokojivou odpověď. Domnívám se, že vzhledem k tomu, že je tato oblast pro literaturu okrajová a prozatím nepříliš diskutovaná, bude potřeba pro její zmapování daleko více detailních exkurzů vzhledem k dosavadnímu nezájmu o výše nastíněnou problematiku. Troufám si tvrdit, že potřeba vyjasnit si oblast vznikající na hranici mezi verbálním a vizuálním uměním bude sílit, vzhledem k tomu, že propojování obrazu a textu se v moderní době děje neustále a některé umělecké disciplíny toto propojení často využívají (např. některá díla konceptuálního umění).

Každá z kapitol poukázala na jiné aspekty vztahu. Historie provázání obrazu a textu se snažila upozornit na to, že toto téma není zdaleka otázkou jen 20. a 21. století, ale o tomto vztahu se diskutuje od počátku ustanovení uměleckých disciplín, ne-li dříve. V moderní době se ke slovu hlásí nové termíny, jako je jazykový imperialismus či vizuální obrat. Dějiny ukazují mnohost a rozmanitost tohoto stále živého vztahu. Obě entity se k sobě přibližují v dějinách opakovaně, aby se vzápětí opět vydaly každá svou cestou. Nyní, domnívám se, přišla opět doba těsného spojení. Možná tak těsného, jako doposud

nikdy předtím. Text se stává obrazem, obraz textem. Mění se i důvod, proč umělci zacházejí s textem jako s nástrojem vizuální tvorby, jedná se o reakci na vyprázdňenost jazyka, snaží se poukázat na nemožnost důvěřovat slovům a jejich ustáleným významům. Slova se stávají nástroji reklamy či všeobecné každodenní mediální manipulace. Umělci se snaží vybědnout z klasického pojetí vztahu obrazu a textu v rámci jednoho uměleckého díla, které bývá nahlíženo prizmatem ilustrace. Obraz dovysvětluje, ilustruje to, co je obsaženo v textu. Nyní však dochází k destrukci a transformaci tohoto jednoznačného vztahu.

Lettrismus se prostřednictvím písmových obrazů zaobíral vnějškovostí textů a slov, které nově fungují i v rámci obrazu a na stejnou úroveň je u nich stavěna stránka vizuální a verbální. Jednotlivé příklady uvedené v kapitole ukazují na variabilitu zacházení s textem. Písmena suplují malířský materiál, figury i zobrazované předmětnosti. Prostřednictvím vizuální poezie se vracíme k důležitému impulsu ve vztahu textu a obrazu vůbec, a sice ke kaligramu a mallarméovskému zacházení s textem. To určilo hranici, ale posléze i tradici, se kterou bylo a stále je potřeba se vypořádat. V případě písmových obrazů se vzdalujeme od stránek knih a vydáváme se na výsadní území výtvarného umění. I zde si však jazyk brání svou identitu. Jednak je stále nositelem verbální informace (byť se autor snaží o pravý opak), ale zároveň je obohacen o nové vizuální kvality.

V případě knižních obálek se nám vztah textu a obrazu začíná rozvolňovat. Neděje se tak ale v oblasti významové, ale čistě fyzické. Literární text a obraz už nejsou neoddělitelně spjaté, odebráním jednoho z nich nedochází k přímé deformaci druhého. Obálka je reprezentantem textu, který se skrývá za ní. Obsahuje mnoho složek (zajímavým rysem je, že obsahují mnoho složek právě jazykového řádu), ale to podstatné, co z této kapitoly vyplývá, je termín chodby, který odkazuje k pojetí obálky jako jakéhosi předrozumění, se kterým se čtenář setkává prvotně a na základě něhož přistupuje k textu (přemostění). Obrazové sdělení má v tomto případě značný vliv na recipienta a jeho vnímání knihy jako celku.

Autorské knihy hrají hru s očekáváním recipienta, který na základě odkazu k fenoménu spojeném s literaturou - tedy knihou, předpokládá přítomnost literárního textu. Avšak v tomto případě dochází k ještě silnějšímu rozvolnění, než tomu bylo u knižních obálek. Text mizí, ukazuje se pouze v záblescích a nebo vůbec neexistuje. Přetváří se v myšlenku, gesto, symbol či metaforu. Zároveň tato kapitola upozorňuje na možnou obrodu něčeho tak klasického, jako je právě kniha. Tím, že tematizuje schránku literárního textu a veškeré možné prvky a jevy, které se s ní pojí, rozrušuje náš automatizovaný postoj.

Podobným směrem se vydala i liberatura, která se snažila spojit všechny vztahy textů a obrazů, které jsem ve své práci probrala, do jednoho díla. I proto ji ve svém textu zmiňuji. Problém v tomto případě ale nastává se čtenářem. Autoři tohoto žánru liberatury konstruují tak moc poučeného modelového čtenáře, že k četbě jejich knih by bylo potřeba dodávat návod na jejich správné upotřebení. Za tímto novým pojmem, který však staví na již dávno používaných metodách a přístupech ke knize, je znatelná snaha přijít s něčím šokujícím, neokoukaným. Pokud však chápu pojem liberatura správně, snaha se míjí účinkem.

V další kapitole byly probírány příběhy, které krouží kolem obrazu. V tomto případě se jednotlivá média od sebe vzdalují ještě více, fyzické pouto je přerušeno. Avšak texty pomáhají obraz ukotvit. Abych pravdu řekla, jedná se o kapitolu, která pro mě byla jednou z nejobtížnějších, zároveň jsem se jí však nechtěla vzdát z toho důvodu, že ukazuje na další a další možné vztahy obrazu a textu, které nemusejí být na první pohled tak zcela evidentní. Texty pomáhají obrazu fungovat, usadit se v dějíném kontinuu a jsou pomocníky na jeho cestě k tomu stát se uměleckým dílem. Pokud obraz nerezonuje v textech, jako by ve své podstatě nebyl. Recipient se o něm nedozví, jeho existence napříč historií by bez textů byla nemyslitelná. Pokud se navíc pojí s texty literární povahy, může docházet k obohacení procesu recepce, může být objasněna jeho geneze atd. Kolem obrazů se vytvářejí příběhy, někdy možná spějící spíše až k legendám. Důležitosti tohoto kontextu výtvarného umění si byl vědom například i Jindřich Chaloupecký, který ve své knize *Na hranicích umění* (1990) právě na neoddelitelnost příběhů a samotných děl poukazuje.

Zároveň může být literární text jediným místem, kde obraz existuje. Ve fikčním světě může být vytvářeno pomocí slov a barvitého popisu dílo výtvarného rázu (např. *Obraz Martina Blazkowitze*). Vztah, který jsem popisovala u autorských knih, se v tomto případě obrací. Zde není jasně viditelný obraz, usuzujeme na jeho podobu jen pomocí textu.

Co se děje s literárním textem ve zmíněných případech? Někdy z textu zůstávají pouhé fragmenty. Text je reprezentován zbytkovými útvary, přesto za pouhými částmi tušíme podstatu sdělení textu. Co se týče knižních obálek, nedochází k narušení integrity literárního textu, stejně tak jako u komunikátů, které obklopují obrazy. U autorských knih je situace opačná. Pojem celistvosti textu zde ve své podstatě neexistuje. Textem se stává myšlenka, názor, metafora, gesto umělce, kterým je dílo vytvořeno. Co se týče lettristických děl a autorských knih, dekonstruujeme základní umělecké druhy, abychom dali vzniknout novému. Stavíme ze zbytků písma i obrazů nová díla. Zajímavým rysem především autorských knih

je přítomnost vysvětlujícího textu v pozadí díla, který je nutný pro jeho pochopení. Především u děl konceptuálních se teorie, kterou autor ozřejmuje své jednání, stává nedílnou součástí samotného díla (funguje jako jeho zakotvení).

8.1 Adekvátnost použití sémiotického aparátu

Ve své práci jsem si jako metodologický a teoretický základ zvolila sémiotiku. Vzhledem k tématu propojení dvou kódů, dvou médií, mi tento postup přišel vhodný. V případě textů se neobjevil žádný problém a sémiotika si uměla poradit i s případy, kdy se text objevuje na plátnech obrazů a ze symbolů se stávají najednou ikony i indexy. Problém se nevyskytl ani v kapitolách, kde obraz a text dodržují hranice svých médií. Kde se však objevil problém, byla oblast obrazu. Sémiotika totiž nedisponuje žádným obecným kódem pro čtení obrazů, tak jako je tomu s jazykem. Obraz zachází s takovými pojmy jako hloubka, šerosvit, perspektiva atd. Obraz nemá žádnou jasně definovatelnou hranici, setkáváme se tak se skutečností ve své neredukovatelné podobě. Sémiotika, která staví na saussurovských základech, naráží v případě obrazu na své limity. Mohli bychom jít cestou analogické interpretace, ale pak dochází k zjednodušování, schematizaci a k ochuzení smyslu. Pokud se budeme ptát, co je nejmenší jednotkou obrazu, tak jako se ptáme u jazyka, narazíme na neschopnost adekvátní odpovědi. Malířství se vzpírá tomu, abychom ho mohli uznat jako jazyk, který má cosi jako obecný slovník, gramatiku, paradigma a syntagma atd.

Obecně lze říci, že funkce lingvistického sdělení ve vztahu k ikonickému je dvojí, jak již bylo zmiňováno v teoretické části této práce, jednak je to převod a jednak ukotvení. Každý obraz je polysémický, implikuje pod svými signifikanty neustálé řetězení signifikátů, z nich čtenář může jedny vybrat a jiné nechat stranou. Tato polysémie obvykle vede k tázání se po smyslu, které může mít různě vymezený prostor. Například u ilustrace je zřejmé omezení mnohoznačnosti dané spojením s textem, který působí jako referent. To, můžeme říci, je jednou z technik jak omezit mnohoznačnost obrazu. Podle některých teoretiků se v každé společnosti rozvíjejí různé techniky, jak toto neustálé řetězení signifikátů zastavit a bojovat tak proti strachu z nejistých znaků. Jednou z cest je právě lingvistické sdělení, které převede obraz do slov, identifikuje jeho jednotlivé prvky, snaží se postihnout strukturu. Recipientovi nabízí správnou rovinu vnímání a řídí jeho interpretaci (tak jako u konceptuálních děl).

Ne vždy však o vztahu textu a obrazu platí to, co bylo výše uvedeno. Připomeňme si díla jako *Stříhy jedné strany* (Ovčáček, 1983), *Bílá* (Valoch, 1970) či *Dekret* (Balcar, 1960). Na jejich plátně či stránkách se setkává vizuální stránka s lingvistickým textem či jeho fragmenty. Pomáhá snad přítomné lingvistické sdělení cestě k jednoznačnosti významu či smyslu obrazu? Nikoliv, tak jako je tomu s jazykem, i v tomto případě se derridovsky řečeno identita zobrazovaného neustále odsouvá, analýza díla je nekonečná. Avšak zajímavost

výtvarného, ale i verbálního sdělení je právě v tomto útěku, který tematizuje nekonečnost řeči stejně tak jako nekonečnost malby.

8.2 Strádání literárního textu

Vzhledem k tomu, že se neustále pohybuji na pomezí dvou uměleckých sfér: literatury a výtvarného umění, musela jsem si položit otázku, zda bezděčně neobhajuji jedno vůči druhému. Zda jako literární vědec nesměřuji k nadřazenosti textu nad obrazem. Snažila jsem držet si neutrální a objektivní pohled, a proto mi na mysl přišla otázka, zda tímto spojením jedna či druhá oblast nestrádá?

Jistě, mohla bych říci, že to je věcí úhlu pohledu, avšak v některých případech musím souhlasit s tvrzením Aleše Hamana (2013, str. 284, citace viz 2. Dialog textu a obrazu: teoretická část), který poukazuje na to, že pokud se poezie dostává do područí experimentu především matematického či logického rázu, literatura devaluje, degraduje a ztrácí své poetické kvality: „Poetický algoritmus, jenž se používá v experimentálních způsobech psaní nemůže v každém případě chytit za srdce. Poezie však nemusí spočívat v tom, napodobit a analogicky reprodukovat pocity a nálada, jednání a situace, postavy a události.“ (Bense, 1967, str. 125) Domnívám se, že v případě, kdy se stává literatura pouhým kalkulem a básně výslednicí určité rovnice, vytrácí se aura, která obklopuje klasickou poezii a básníkem se posléze může stát každý, kdo pochopí logický princip tvorby. Chalupecký tento typ tvorby nazývá *arabeskou slov* (Chalupecký, 2000, str. 68) a postup, který v moderním umění zavládl, jako *mizení námětu*. Neplatí to o všech případech, které jsem ve své práci zmínila. Z ukázek *Fonetického slovníku* Jiřího Valocha vyplývá, že zdánlivé ochuzení jazykového potenciálu může doplnit vizuální kvalita, v našem případě zastoupena tvarem básně (kosočtverec), který rozehrává významy na další rovině a ke slovu se hlásí ironie a vtip. Pokud se jazyk objevuje na plátně, přejímá živelnost malíře a jeho gesta. K ochuzení jednoho či druhého pak dochází pouze tehdy, pokud je tvorba předem jasně nalinkována a každý její krok vypočítán, jako by šlo o pouhý matematický příklad. Podle mého názoru dělá umění uměním právě ona kapka improvizace a nevyzpytatelnosti.

8.3 Recipient jako bod střetu

V této práci jsem se celou dobu pohybovala na území hybridního uměleckého žánru stvořeného promísením výtvarného a literárního. Dalo by se rovněž říci na území schizofrenního území, které se v jednom případě klonilo více k obrazu a vzápětí k textu. Ona dynamika, která v tomto střetávání funguje, je dána tím, že se ocitáme na čáře, v oblasti rozdílnosti a samotné diferenciaci. Já, jako píšící subjekt, ale nejsem původce této čáry, pouze ji předvádím, reprezentuji a snažím se ukázat na smývání jejích přesných hranic. Jak říká Jacques Derrida, akt rozdělení je minulost, která nikdy nebyla tak docela přítomná. Je to jakási nepamětná minulost, ve které se pohybujeme, rekonstruujeme čáru, hranici a zároveň ji boříme. Začátek nelze vyzorovat. Hranice je náš konstrukt, stejně tak, jako si potřebujeme rozlišit bílou od černé, oděluje výtvarné umění od verbálního. A třeba právě i obraz od textu. V prostoru čáry dochází k propojení obou složek v jedno. Vytváří se společná linie, kde se jednotlivá umění překrývají a dávají vzniknout takovým směrům jako je lettrismus či žánrům, jako je autorská kniha.

Avšak tím, co opravdu obě složky spojuje v jednu, je recipient a jeho proces vnímání, ve kterém se dvousložkové umělecké dílo zceluje. Je činitelem, který ve svém procesu recepce prolíná vizuální s verbálním. Na závěr nezbyvá než dodat, že dialog literárního textu a obrazu je svým způsobem rozhovorem umění s jeho recipientem.

9. LITERATURA

SEZNAM PRAMENŮ (primární)

ARAGON, L. *Usmrcení*. Praha: Československý spisovatel, 1968.

BARNES, J. *Stolek s citrony*. Praha: Plus, 2015. ISBN: 978-80-259-0421-3.

BŘEZINA, O. *Větry od pólů*. Praha: Jan Pohořelý, 1946.

ČAPEK, J. *Pro delfína*. Petrkov u Německého Brodu: Bohuslav Reynek, 1923.

FUKS, L. *Obraz Martina Blaskowitze*. Praha: Melantrich, 1980.

HOSTOVSKÝ, E. *Cizinci hledají byt*, Praha: Odeon, 1967.

KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Gotická duše*. Praha: Vyšehrad, 1991. ISBN 80-7021-037-0.

KOPŘIVA, Š. *Asfalt*. Praha: Crew, 2009. ISBN: 978-80-87083-40-6.

LUSTIG, J. *Colette*. Praha: Mladá fronta, 2013. ISBN: 978-80-204-3039-7.

NEZVAL, V. *Pantomima*. Praha: Akropolis, 2004. ISBN: 80-7304-050-6.

NEZVAL, V. *Žena v množném čísle*. Praha: Fr. Borový, 1936.

OVČÁČEK, E. *Lekce velkého A*. Praha: Trigon, 1995. SBN 80-85320-64-9.

PLINIUS, st. *Kapitoly o přírodě*. Praha: Svoboda, 1974.

RICHMOND, T. R. *Co po ní zůstalo*. Praha: Jota, 2015. ISBN: 978-80-7462-823-8.

SEIFERT, J. *Na vlnách TSF*. Praha: Československý spisovatel, 1992.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY (sekundární)

AUMONT, J. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění, 2005. ISBN: 80-7331-045-7.

AUSTIN, J. *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofia, 2000. ISBN: 80-7007-133-8.

BENJAMIN, W. *Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti*. In: *Dílo a jeho zdroj* (ed. Grebeníčková, R.). Praha: Odeon, 1979. s. 17–47.

BÁRTLOVÁ, M. *Co je vidět, o čem se nemluví*. [online] In: *Umění včera, dnes a zítra* (cyklus přednášek). [citováno 10. 4. 2014] Dostupné z: <http://www.setsportnavrchol.cz/ct24/kultura/171579-umeni-vcera-a-dnes-co-je-videt-o-cem-se-nemluvi/>.

BARTHES, R. *Světlá komora*. 2. vyd. Praha: Fra, 2005. ISBN: 80-86603-28-8.

BARTHES, R. *Nulový stupeň rukopisu, Základy sémiologie*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967.

BARTHES, R. *S/Z*. Praha: Garamond, 2007. ISBN: 978-80-86955-73-5.

BAZARNIK, K. *Liberature, Literature in The Form of The Book* [online]. Bristol, 2009 [citováno 26. 1. 2015] Dostupné z: <http://www.bookarts.uwe.ac.uk/contrad09/conpdfs/liberature.pdf>.

BENSE, M. *Teorie textu*. Praha: Odeon, 1967.

BOHATCOVÁ, M. a kol. *Česká kniha v proměnách staletí*. Praha: Panorama, 1990. ISBN: 80-7038-131-0.

COMRINGER, E. *Od verše ke konstelaci*. In: *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel, 1967. str. 46-48.

- ČAPEK, K. *Spisy o umění a kultuře I*. Praha: Československý spisovatel, 1984.
- CHALUPECKÝ, J. *Cestou necestou*. Jinočany: H&H, 2000. ISBN 80-86022-61-7.
- CHALUPECKÝ, J. *Na hranicích umění: několik příběhů*. 1. vyd. Praha: Prostor, 1990.
- DANEŠ, F. *Text a jeho ilustrace*. Slovo a slovesnost, 1995, r. 56, č. 3. str. 174-189.
- ECO, U. *Teorie sémiotiky*. 2. vyd. Praha: Argo, 2009. ISBN 978-80-257-0157-7.
- FISH, S. *Jak je to tu s textem*. Aluze, 2002, č. 3, str. 67 – 76.
- FLUSSER, V. *Jazyk a skutečnost*. Praha: Triáda, 2005. ISBN: 80-86138-54-2.
- FOUCAULT, M. *Toto nie je fajka*. Bratislava: Kalligram, 2010. ISBN: 978-80-8101-204-4.
- FOUCAULT, M. *Slova a věci*. Brno: Computer press, 2007. ISBN: 978-80-251-1713-2.
- GENETTE, G., MACLEAN, M. *Introduction to the Paratext*. New Literary History, vo. 22. No. 2. 1991, The Johns Hopkins University Press, str. 261-277.
- GLENNOVÁ, M. *Joseph Kosuth*. [online]. 2008. [cit. 10. 10. 2015]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=528.
- GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1985.
- GOODMANN, N. *Jazyky umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1519-8.
- HAMAN, A. In: Eva Krátká. *Česká vizuální poezie*. Brno: Host, 2013. ISBN 978-80-7294-736-2.
- HANÁKOVÁ, P. *Výzva perspektivy*. 1. vyd. Praha: Academia, 2008. 216 s. ISBN 978-80-

200-1625-6.

HALADA, J. *Člověk a kniha*. Praha: Karolinum, 1993. ISBN 80-7066-767-2.

HAVLÍČEK, J. *Kniha jako fenomén zvěstování*. [online]. 2010. [citováno: 28. 9. 2015] Dostupné z: http://www.ped.muni.cz/kvv/Fenomen%20Kniha/Fk_2010/Html/.

HIRŠAL, J., GRÖGEROVÁ, B. *Vrh kostek, česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993. ISBN: 80-85639-13-0.

HIRŠAL, J., GRÖGEROVÁ, B. *Let let II*. Praha: Mladá Fronta, 1994. ISBN: 978-80-7215-311-4.

HLAVÁČEK, J. *Vizuální a konkrétní poezie, lettrismus*. In: Dějiny českého výtvarného umění VI, 1958/2000. Praha: Academia, 2007. str. 233-239.

HODROVÁ, D. *Text mezi texty*. Česká literatura, 2003, č. 5. str. 537-545.

HODROVÁ, D. *...na okraji chaosu...Poetika literárního díla 20. století*, Praha: Torst, 2001. ISBN: 80-7215-140-1.

HOPFINGEROVÁ, M. *Slovo a obraz*, in: Mareš, P. a Szczepanik, P. *Tvořivé zrady*. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře, Praha: NFA, 2005. ISBN 80-7004-119-6.

HORÁK, M. *Zdeněk Beran: Příběh rehabilitačního oddělení Dr. Dr.* [online] 2012, [cit. 30. 10. 2015] Dostupné z: http://www.literanavratil.cz/galery_1.php/galery_1.php?article=11&exhib=297&y=2012.

HORSTKOTTE, S., LEONHARD, K. *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln: Böhlau Verlag, 2006.

HUSSERL, E. *Karteziánské meditace*. Praha: Svoboda, 1968.

INGARDEN, R. *O štruktúre obrazu*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatury, 1965.

KALAGA, W. *Slovo, ikona, prostor*. [online] A2, č. 24, 2010 [citováno 1.4. 2015] Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2010/24/slovo-ikona-prostor>

KESNER, L. *Vizuální teorie*. 1. vyd. Jinočany: H&H, 1997. ISBN 80-86022-17-X.

KRÁLÍKOVÁ, A. *Řeč obrazů. Obraz jako paratext v perspektivě kulturního transferu*. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze: Filozofická. Fakulta, 2014.

LANGEROVÁ, Marie. *Zbytky písma: kaligram, typogram a čára*. Svět literatury, 2006. r. 16, č. 33, str. 39-55. ISSN 0862-8440.

KLIMEŠ, J. *Hledání významu v umělecké narativní ilustraci*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, 2013.

KOLEKTIV AUTORŮ. *Jiří Kolář*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1993. SBN 80-207-0427-2.

KROPÁČEK, J. *Slovník pojmů z dějin umění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1991. 246 s. ISBN 80-207-0246-6.

LEVI-STRAUSS, C. *Mythologica I. Syrové a vařené*. Praha: Argo, 2006. ISBN: 80-7203-644-0.

LESSING, G., E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.

MALÁ, Z. *Teige, Karel. Požadavky „nového umění“ na pozadí tvorby poetismu*. In: Schneider, Krausová. *Intermedialita: slovo-obraz-zvuk*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, str. 115-120. ISBN: 978-80-244-2054-7.

MANGUEL, A. *Čtení obrazů*. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-274-9.

MATĚJČEK, A. *Ilustrace*. 1. vyd. Praha: Jan Štenc, 1931.

MATHAUSER, Z. *K intersémiotické problematice uměleckých druhů*, In: K problematice struktur ve společenských vědách. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1984.

MAREŠ, P. Komentář. In: Josef Čapek, *Lelio, Pro delfína, Stín kapradiny, Kulhavý poutník*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005. ISBN: 80-7106-781-4.

MIKOLÁŠKOVÁ, L. *Lettrismus jako akademická avantgarda*. Disertační práce. Praha: Filozofická fakulta UK, 2009.

MIKŠ, F. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění*. Brno: Barrister & Principal, 2008. 359 s. ISBN 978-80-7364-045-3.

MITCHELL, W. J. T. *Slovo a obraz*. In: NELSON, SCHIFF. Kritické pojmy dejín umenia. 1. vyd. Bratislava: Slovart, 2004. 572 s. ISBN 80-7145-978.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, London: University of Chicago Press, 1994.

MITCHELL, W. J. T. *Showing seeing*. London: Journal of visual culture 1(2), 2002. str. 165-181.

MITCHELL, W. J. T. *What is in Image?* New Literary History, Vol. 15, No. 3, 1984. str. 503-537.

MITCHELL, W. J. T. *Vizuální gramotnost nebo gramotnostní vizuálnost*. [Online] 2009, [citováno 4.14. 2014] Dostupné z: <http://clanky.rvp.cz/clanek/c/z/3021/VIZUALNI-GRAMOTNOST-NEBO-GRAMOTNOSTNI-VIZUALNOST.html/>.

MLÁDKOVÁ, M., MACHALICKÝ, J. *Eduard Ovčáček: ve zkratce*. Nadace Jana a Medy Mládkových: Praha, 2012.

MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie I*. Brno: HOST, 2007. ISBN 80-86102-38-6.

MÜLLEROVÁ, L. *Paratexty a česká literatura*. In: Stanislava Fedrová (ed.): *Česká literatura v intermediální perspektivě: IV. Kongres světové literárněvědné bohemistiky*. 1. vyd. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010. Str. 463-473.

MÜLLEROVÁ, L. *Paratexty a jejich role v knižním světě*. [Online] [citováno 28. 8. 2015] Dostupné z: <http://ctenar.svkk1.cz/clanky/2013-roc-65/9-2013/paratexty-a-jejich-role-v-kniznim-svete-115-1530.html>.

MÜLLEROVÁ, L. *Autorské knižní paratexty* (nad edičními Josefa Škvoreckého z 90. Let. Bohemica Litteraria. r. 15, č. 2, 2012.

PADRTA, J., *Svět obrazu a písma*. In: Eva Krátká. *Česká vizuální poezie*. Brno: Host, 2013. Str. 172. ISBN 978-80-7294-736-2.

PASSMORE, J. *History of Art and History of Literature: A commentary*. New literary Histori 3, 1972, s. 575-87.

PECINA, M. *Knihy a typografie*. Brno: Host, 2011. ISBN: 978-80-7294-393-7.

PECINA M., T. *Lettrismus: písmo, gesto, znak, umění*. [online] [citováno 16. 7. 2014] Dostupné z: <http://typomil.com/typofilos/2008/04/letrismus-pismo-gesto-znak-umeni/comment-page-1/>.

PETŘÍČEK, M. *Myšlení obrazem*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2009. 201 s. ISBN 978-80-87054-18-5.

PETŘÍČEK, M. *Hranice a limity textu*. Česká literatura č. 4, 2004, str. 536.

PLATÓN, *Ústava*. Praha: Svoboda, 1993.

POHRIBNÝ, A. *Mezi Omegou a Alfou*. In: Lekce velkého A. Praha: Trigon, 1995. ISBN 80-85320-64-9.

POMAJZLOVÁ, A. *Vidět knihu/Knižní grafika Josefa Čapka*. Praha: Kant, 2010. ISBN 978-80-86970-014-4.

PONTY, M. *Viditelné a neviditelné*. Praha: Oikoymenh, 2004. ISBN: 80-7298-098-X.

PRIMUS, Z. *Umění je abstrakce*. Praha: Kant. 2003. ISBN 8086217302.

RENOTIÈRE, G. *Autorská kniha: střet tradice a experimentu* (Disertační práce). Brno: Vysoké učení technické, 2009.

ROUS, J. KLIMEŠOVÁ, M. *Jiří Balcar*. Řevnice: Arbor vitae, 2013. ISBN 978-80-7467-034-3.

SEDLÁŘ, J. *Lettrismus*. Universitas 1./2005. Masarykova Univerzita. str. 52-57.

SCHNEIDER, J., KRAUSOVÁ, L. *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. ISBN 978-80-244-2054-7.

SCHNEIDER, J., KRAUSOVÁ, L. *Vybrané kapitoly z intermediality*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. ISBN 978-80-244-2055-4.

SRP, K. *Teige a typografie*. Praha: Arbor vitae ve spolupráci s nakl. Akropolis, 2009. ISBN: 978-80-87164-17-4.

STAŇKOVÁ, L. *Dějiny knižní kultury a grafického designu*, I. Díl – od počátků do osvícenství. Praha: Nakladatelství grafické školy, 2012.

STAŇKOVÁ, L. *Dějiny knižní kultury a grafického designu*, II. Díl – Od průmyslové revoluce do současnosti. Praha: Nakladatelství grafické školy, 2012.

SUMMERS, D. *Reálná metafora: pokus o novou definici „konceptuálního“ zobrazení*. In: Kesner, L. *Vizuální teorie*. Jinočany: H&H, 1997. ISBN: 80-7319-054-0.

ŠALDA, F. X. *Kritické projevy 6. (1905-1907)*. Praha: Melantrich, 1951.

SUTNAR, L. *Typografia* 42, 1935, str. 70.

TATARKIEWICZ, W. *Dejiny estetiky* I. Bratislava: Tatran, 1985.

TATARKIEWICZ, W. *Dejiny estetiky* II. Bratislava: Tatran, 1988.

TEIGE, K. *Malířství a poezie*. In: *Avantgarda známá i neznámá I*. Praha: Svoboda, 1971, str. 490-497.

TEIGE, K. *Slova, slova, slova*. In: *Avantgarda známá a neznámá II.*, Praha: Svoboda, 1972, str. 331-335.

TOMAN, J. *Kniha v českém kubismu*. Praha: Kant, 2004. ISBN: 80-86217-67-1.

ULIČNÝ, O. *Nejen obláčky*, in: *Prostor pro jazyk a styl*. Praha: Albatros, 1987.

URBAN, O. VRBOVÁ, J., VRBA, T. *Edvard Munch: Být sám*. Praha: Arbor vitae, 2006. ISBN: 978-80-86300-57-3.

VALOCH, J. *Poznámky k práci*. In: Hiršal, J., Grögerová, B. *Vrh kostek, česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993, str. 10-15.

ZVĚŘINA, J. *Výtvarné dílo jako znak*. 1.vyd. Praha: Obelisk, 1971. 152 s.

ZUSKA, V. *Čas v možných světech obrazu*. Praha: Karolinum, 1994.

ZUSKA, V., MICHALOVIČ, P. *Znaky, obrazy a stíny slov*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. ISBN: 978-80-7331-129-2.

SEZNAM OBRAZOVÉHO DOPROVODU

3. Privilegium slova

obr. 1

Sandro Botticelli, *Pomluva*, 1495

zdroj: <http://www.artinvest2000.com/calunnia.htm>

obr. 2

Mistr Vyšebrodského oltáře, *Zvěstování Panně Marii*, 1350

zdroj: <http://www.rodon.cz/umeni/Ceske-sakralni-umeni/Zvestovani-Panny-Marie-pred-rokem-1350--461>

obr. 3

Hagésandros, Polydóros a Athénodóros, *Láokoón*, 25 př. n. l.

zdroj: LESSING. G., E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960

4. Na okraji literatury i výtvarného umění: lettrismus

obr. 4

Eduard Ovčáček, *Stříhy jedné strany*, 1983

zdroj: MLÁDKOVÁ, M., MACHALICKÝ, J. *Eduard Ovčáček: ve zkratce*. Nadace Jana a Medy Mládkových: Praha. 2012, str. 15

obr. 5

Eduard Ovčáček, *A když...*, 1990

zdroj: MLÁDKOVÁ, M., MACHALICKÝ, J. *Eduard Ovčáček: ve zkratce*. Nadace Jana a Medy Mládkových: Praha, 2012, str. 6

obr. 6

Pantomima – obrazová báseň, Karel Teige, 1924

zdroj: Nezval, V. *Pantomima*, Praha: Akropolis, 2004.

obr. 7

Vítězslav Nezval, *Pantomima*, 1924

zdroj: SRP, K. *Teige a typografie*. Arbor vitae ve spolupráci s nakl. Akropolis, Praha, 2009, str. 75

obr. 8

Eduard Ovčáček, *Fonetický slovník*, 1962

zdroj: OVČÁČEK, E. *Lekce velkého A, konkrétní a vizuální poezie 1962-1993*. Trigon: Praha, 1995, str. 40-41

obr. 9

Eduard Ovčáček, *OK I*, 1966

zdroj: <http://typomil.com/typofilos/2008/04/lettrismus-pismo-gesto-znak-umeni-2/>

obr. 10

Jiří Valoch, *pouze tři slova*, 2003

Výstava v Českých Budějovicích, Galerie současného umění, 13.8. - 14.9. 2003

zdroj: <http://www.c-budejovice.cz/cz/turistika-a-volny-cas/ducb/vystavy/2003/stranky/jiri-valoch-2003.aspx>

obr. 11

Jiří Kolář, *Báseň o klíči k branám ráje*, 1986

zdroj: Kolektiv autorů. *Jiří Kolář*. Odeon: Praha, 1993, str. 149

obr. 12

Jiří Balcar, ilustrace ke knize *Cizinci hledají byt*, 1967

zdroj: ROUS, J. KLIMEŠOVÁ, M. *Jiří Balcar*. Řevnice: Arbor vitae, 2013, str. 213

obr. 13

Jiří Balcar, *Dekret*, 1960

zdroj: ROUS, J. KLIMEŠOVÁ, M. *Jiří Balcar*. Řevnice: Arbor vitae, 2013, str. 126

5. Vývěsní štít knihy: obálka

obr. 14

Müllerová, L.: rozdělení paratextů, 2013

Paratexty a jejich role v knižním světě. In: Čtenář, měsíčník pro knihovny, r. 65, č. 9, 2013

zdroj: <http://ctenar.svkkl.cz/clanky/2013-roc-65/9-2013/paratexty-a-jejich-role-v-kniznim-svete-115-1530.html>

obr. 15 a., b.

Obálka a přebal knihy Aragon: *Usmrcení*, autor: J. Balcar, 1968

zdroj : http://justseeds.org/blog/2012/10/jbbtc_121_three_czech_books.html,

(obě položky)

obr. 16

Kopřiva, Š. *Asfalt*, autor obálky David Hanzl, 2009

zdroj: Kopřiva, Š. *Asfalt*, Praha: Crew, 2009

obr. 17

Březina, O. *Větry od pólů*. Obálka František Kobliha, 1946

zdroj: <http://www.antikvariat-5d.cz/itemdetail.aspx?iid=2010106>

obr. 18

Neruda, J. *Písně kosmické* Obálka Method Kaláb, 1916

zdroj: TOMAN, J. *Knihy v českém kubismu*. Praha: Kant, 2004, str. 95

obr. 19

Dymov, O. *Běžící od kříže, Velký člověk*, obálka Josef Čapek, 1927

zdroj: <http://www.bratri-capkove.cz/knizni-obalky-josefa-capka-i/gs-1019/p1=1087>

obr. 20

Romains, J. *Na březích Villette*, obálka Josef Čapek, 1920

zdroj: <http://www.bratri-capkove.cz/knizni-obalky-josefa-capka-i/gs-1019/p1=1087>

obr. 21

Josef Čapek, *Pro Delfína*, 1923

zdroj: <http://www.bratri-capkove.cz/knizni-obalky-josefa-capka-iv/gs-1023/p1=1097>

obr. 22

Seifer, J. *Na vlnách TSF*, obálka K. Teige, 1925

zdroj: Seifert, J. *Na vlnách TSF*. Praha: ČSS, 1992

obr. 23

Nezval. V. *Žena v množném čísle*. Obálka K. Teige, 1936

zdroj: SRP, K. *Teige a typografie*. Arbor vitae ve spolupráci s nakl. Akropolis, Praha, 2009

obr. 24

Hostovský, E. *Cizinci hledají byt*, 1967

obálka: J. Balcar

zdroj: ROUS, J. KLIMEŠOVÁ, M. *Jiří Balcar*. Řevnice: Arbor vitae, 2013, str. 212

6. Když slova dojdou: autorské knihy

obr. 25

Milan Knížák, *Knih dokumentů*, 1952-89

zdroj: Sběrka Muzea umění Olomouc, sbírka: Knihy

<http://www.olmuart.cz/sbirky/knihy--41/knizak-milan--270/>

obr. 26

Julie Kačerovská, *Krajina papíru*, 2010

(Soutěž Fenomén kniha, 2009), Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze

zdroj: <http://www.upm.cz/index.php?page=123&year=2012&id=186&language=cz>

obr. 27

Dalibor Chatrný, *Pálená kniha*, 1983-1990

zdroj: Sběrka Muzea umění Olomouc, sbírka: Knihy

online: <http://www.olmuart.cz/sbirky/knihy--41/dalibor-chatrny--268/>

obr. 28

Vladimír Havlík, *Černá prostorová kresba*, 1984

zdroj: Sběrka Muzea umění Olomouc, sbírka: Knihy

online: <http://www.olmuart.cz/sbirky/knihy--41/havlik-vladimir--267/>

obr. 29

Jiří Valoch, *Bílá*, 1970

zdroj: Sběrka Muzea umění Olomouc: Knihy

<http://ces.mkcr.cz/cz/psb.php?idpsb=2304>

obr. 30

Josef Váchal, *Mystika čichu*, 1920

zdroj: <http://www.vachal.cz/ukazky/mystika.html>

obr. 31

Zenon Fajfer, Katarzyna Bazarnik: *Oka-leczenie*, 2000

Zdroj: <http://www.advojka.cz/archiv/2010/24/slovo-ikona-prostor>

7. Příběhy, které se pojí s obrazem

obr. 32

Munch, *Noční chodec*, autoportrét, 1924

zdroj: <http://e-kultura.cz/edvard-munch-2/>

obr. 33

Munch, *Výkřik*, 1893

zdroj: Urban, Vrba, Vrbová, 2006, *Edvard Munch: Být sám*. Arbor vitae: 2006, str. 155

obr. 34

Jan Zrzavý, *Poslední večeře*

zdroj: <http://www.obrazyvaukci.cz/aukce/jan-zrzavy-posledni-vecere>

obr. 35

Jan Zrzavý, *Svatá večeře*, 1913

zdroj: Lamač, M. *Jan Zrzavý*, Plzeň: Odeon, 1980

obr. 36

Pablo Picasso, *Guernica*, 1937

zdroj: <http://www.pablopicasso.org/guernica.jsp>